Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 30/2011

innsbruck university press

Johann Holzner, Anton Unterkircher: Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Dekanats der
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck,
des Amtes der Tiroler Landesregierung (Kulturabteilung) und
des Kulturamts der Stadt Innsbruck

STADT INNSBRUCK

Unterstützt von tirol Unser Land

ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2011

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-4501)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
brenner-archiv.uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37
Satz: Barbara Halder und Christoph Wild
Layout und Design: Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet.

© *innsbruck* university press, 2011
Universität Innsbruck, Vizerektorat für Forschung
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

Editorial 5

Aufsätze - *für Wolfgang Wiesmüller*

Ulrich Dittmann: *Lyrische Dialektik* 7

Hubert Lengauer: *Im Fluss. Über Lyrik und Geschichte* 15

Ulrike Tanzer: *Wiederentdeckt. Die Lyrikerin Josephine von Knorr* 25

Károly Csúri: *Mondene Traumvisionen. Über Georg Trakls Prosagedicht „Offenbarung und Untergang“* 39

Susanne Gillmayr-Bucher: *„Sie reden die Luft zwischen den Wörtern“. Biblisch-lyrische Gespräche über Engel* 55

Hans Höller: *Unheimliche Autorschaft. Zu Ruth Klügers „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“* 69

Cornelius Hell: *„Maria auf dem Heiligen Strich“. Edwin Wolfram Dahl und die religiöse Komponente in seinem Werk* 79

Essays

Michael Sallinger: *Anbiederungen. Beinahe. Beim Auslaufen der Signaturen der Transzendenz. Vermischtes aus Anlass eines jüngst veröffentlichten Briefes von Gertrud Fussenegger an Ernst Jünger* 89

Dennis Lewandowski: *Friedrich Heers utopischer Roman „Der achte Tag“ (1950) im frühen Presseecho* 97

Tomas Sommadossi: *Literarischer Intoleranzdiskurs. Joseph Zoderers Roman „Die Walsche“ (1982) aus sozialpsychologischer Sicht* 109

Aus dem Archiv

Ursula A. Schneider: *Neues von Peter Engelmann (Ps. Peter Eng) und Anny Engelmann (Ps. Suska). Die Geschwister von Paul Engelmann, Figuren einer verschwundenen europäischen Moderne* 119

Christine Tavernier: *Fassungen, Gattungen und „Atzungen“. Christine Bustas Notizen aus dem Nachlass* 145

Anton Unterkircher: *„Nur einen Augenblick – dann ist alles gut“. Die Abschiedsbriefe des Widerstandskämpfers Walter Krajnc an Gertrud Theiner-Haffner* 167

Johann Holzner: *Zwei Briefe über den unverwechselbaren „Trakl’schen Ton“* 175

Rezensionen und Buchzugänge 177

Bericht des Institutsleiters 195

Neuerscheinungen 199

Verzeichnis der Abbildungen 204

Editorial

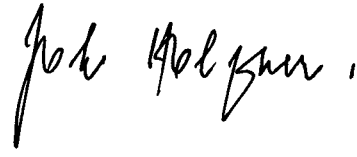
A. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfgang Wiesmüller, der Stifter-Forscher und Lyrik-Experte, als Fachmann im Bereich Editionswissenschaft wie als Obmann des *Brenner-Forums* (seit 2003) dem Brenner-Archiv eng verbunden, feierte im vergangenen Jahr seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlass fand am 14. Oktober 2010 in der Innsbrucker Claudiana unter dem Titel *Lyrik – Horizonte eines Genres* ein viel beachtetes Symposion statt. Wir freuen uns, alle Vorträge dieser Tagung in der vorliegenden Nummer der *Mitteilungen* präsentieren zu können; und wir danken für die uns gewährte Unterstützung (auch im Hinblick auf die redaktionelle Einrichtung der Aufsätze) namentlich Wolfgang Hackl, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder und Astrid Obernosterer (vom Institut für Germanistik der Universität Innsbruck).

Neben diesen Aufsätzen finden Sie, liebe Leserin, lieber Leser, diesmal Essays über Gertrud Fussenegger, über Friedrich Heer und über Joseph Zoderer, eine umfangreiche Studie über die Geschwister Paul Engelmanns, Peter und Anny Engelmann, und weitere Beiträge aus dem Archiv. Sie werden indessen, zum ersten Mal seit es diese *Mitteilungen* gibt, keinen einzigen Beitrag von Eberhard Sauermann entdecken.

Sauermann, der als Mitherausgeber und Redakteur viele Nummern der *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* betreut hat, der zuverlässigste Lektor, konzentriert sich auf neue Aufgaben im Brenner-Archiv. Auch an dieser Stelle aber sei ihm für die arbeitsintensive und geduldige Mitarbeit am Jahrbuch des Instituts ganz herzlich gedankt. – Neuer Mitherausgeber ist Anton Unterkircher.

Auch dieses Mal möchten wir Ihnen zwei Neuerscheinungen zur Lektüre empfehlen: Sabine Grubers Roman *Stillbach oder Die Sehnsucht* (München: C. H. Beck) und Siegfried Höllrigls Bericht über seine Reise (zu Fuß) von Basel über Meran nach Istanbul *Was weiß der Reiter vom Gehen* (Innsbruck: edition laurin).

Noch einmal: 100 Jahre *Brenner*. Die Ausstellung *Zeitmesser*, die 2010 im Innsbrucker Ferdinandeum gezeigt wurde, übersiedelte nach der Winterpause, vom 26. März bis zum 22. Mai 2011, ins Landesmuseum Schloss Tirol; 2012 soll sie vom Literaturhaus Wien übernommen werden. – Der Katalog zur Ausstellung ist im Brenner-Archiv erhältlich.



Lyrische Dialektik
von Ulrich Dittmann (München)

Lieber Wolfgang, meine sehr verehrten Damen und Herren,

Professor Wiesmüller und ich, wir kennen uns über einen ganzen Generationszeitraum, d.h. vor mehr als dreißig Jahren kamen wir erstmals dank der editorischen Arbeit an Stifters Prosa zusammen. Mit einem Thema aus der Lyrik überschreite ich auf Wunsch der Veranstalter unsere durch die professionelle Kooperation definierten Gattungsgrenzen. Ich tue das gerne, liegt doch ein unprofessioneller Anlass vor, zu dem ich auch sehr gerne angereist bin.

Mein Thema klingt anspruchsvoll theoretisch, es wird Ihnen hier jedoch keine Theorie kreiert werden, davon hat meine Generation genug produziert; den Begriff „dialektisch" drängten mir Texte auf, von denen ich Ihnen zwei vorstellen möchte. Ich konnte mich mit ihnen immerhin so weit identifizieren, dass ich sie wiederholt in meinen Seminaren und germanistischen Einführungskursen an der Ludwig-Maximilians-Universität verwendete. Durchaus in didaktischer Absicht ging es mir darum, den Studierenden die Vorurteile auszutreiben, die ihnen – notgedrungen, weil von Vertretern meiner Generation unterrichtet – den Zugang zu weiten Bereichen der Lyrik einschränkten oder ganz verbauten. In gewisser Weise waren also die Wahl der Texte und die Beschäftigung mit ihnen, auch eine Befreiungsreaktion auf Erfahrungen meines vor mehr als 50 Jahren, vor allem durch Gedichtlektüre motivierten Studienbeginns. Außerdem gab es zu den beiden von mir für diesen Anlass ausgewählten Texten außerfachliche Ereignisse, die sie mir nahe brachten. Ich werde davon berichten, zunächst aber zum Hintergrund meiner Textwahl aus aktiver Unterrichtszeit und für den heutigen Anlass.

Bei meinem Studienanfang war Emil Staiger dank seiner *Grundbegriffe der Poetik* der Papst des Faches und Wolfgang Kayser sein Sprachrohr; dessen Buch *Das sprachliche Kunstwerk* lehrte uns ganz dogmatisch: Beim lyrischen Sprechen „ist alles Innerlichkeit. Die lyrische Kundgabe ist die einfache Selbstaussprache der gestimmten Innerlichkeit oder inneren Gestimmtheit".[1] Seelisches verschmilzt mit Gegenständlichem, „Alles reiht sich und kreist um jenes geheime Zentrum der Gestimmtheit".[2] Höhepunkt für diese Gattungsbestimmung war – man möchte sagen ‚natürlich', weil es ja scheinbar um ganz unintellektuelle Prozesse ging – *Wanderers Nachtlied* von Goethe.

Unter solchen Vorzeichen vollzog sich die Interpretation als Initiation in eine Art Weihe, man bemühte sich, den „lyrischen Vorgang", von Kayser als „Verinnerung in der Erregung"[3] bestimmt, so angemessen nach zu erleben, wie es einer Aussprache der Seele zukommt, nämlich: ‚einfühlsam'. Über Gedichte sprechen gewann eine Aura, von der man wusste, dass sie eigentlich dem wissenschaftlichen Anspruch des Faches unangemessen war, aber eben gegen diesen ‚spießig-rationalen Anspruch' verteidigte man ja seine besondere Eignung für das Fach: In seinem Selbstverständnis stand der Literaturwissenschaftler weit über dem Linguisten, Kayser verortete Gedichte dort, „wo Sprache am intensivsten lebt".[4] Dieser heute wohl kaum mehr nachzuvollziehende

Superlativ steht in der Einleitung zu Kaysers Buch, das inzwischen weitgehend Wissenschaftsgeschichte ist und es eigentlich auch schon damals gewesen wäre, wenn man nicht die Irrationalität als Wesensmerkmal des Faches definiert und festgelegt hätte: Weil „besondere Empfänglichkeit für das Phänomen des Dichterischen", „Fähigkeit zum Erlebnis" und „Begeisterung"[5] beim Studierenden vorausgesetzt wurden, blieb die kritische Reflexion außen vor.

Inzwischen hat man dank der Linguisten Unbestimmtheiten eingrenzen können und man hat auch genug poetologische wie poetische Texte gefunden, die einen rationaleren Umgang mit der Dichtung nahe legen.

Bert Brecht wurde ausgegraben, der für das Zerpflücken von Gedichten plädiert:

> Der Laie hat für gewöhnlich, sofern er ein Liebhaber von Gedichten ist, einen lebhaften Widerwillen gegen das, was man das Zerpflücken von Gedichten nennt, ein Heranführen kalter Logik, Herausreißen von Wörtern und Bildern aus diesen zarten blütenhaften Gebilden. Demgegenüber muß gesagt werden, daß nicht einmal Blumen verwelken, wenn man in sie hineinsticht. Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen. [...] Der Laie vergißt, wenn er Gedichte für unnahbar hält, daß der Lyriker zwar mit ihm jene leichten Stimmungen, die er haben kann, teilen mag, daß aber ihre Formulierung in einem Gedicht ein Arbeitsvorgang ist und das Gedicht eben etwas *zum Verweilen gebrachtes* Flüchtiges ist, also etwas verhältnismäßig Massives, Materielles. Wer das Gedicht für unnahbar hält, kommt ihm wirklich nicht nahe. In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses. Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön![6]

Diese undatierte Notiz Brechts führte er in einer Rede an die Jungen Pioniere nach 1950 noch einmal aus.

Wenn man einmal so einen Gedanken akzeptiert hat, dann dauert es auch nicht lange, bis weitere Autoritäten gegen den sicher bequemeren und für zarte Gemüter auch einschüchternden, aber letztlich unangemessen vagen Umgang mit Gedichten gefunden werden. Sogar bei Goethe wird man fündig, der am 21.2.1821 an Knebel schreibt: „Laß Dich nicht verdrießen, den Dichter auf solche Weise zu zerstückeln; ich kenne nur diesen Weg, um aus der allgemeinen in die besondere Bewunderung zu gelangen."

Im Folgenden werde ich Ihnen zwei Gedichte zeigen, die auf das Brecht'sche Zerpflücken oder das Goethe'sche Zerstückeln angelegt erscheinen, die einer bloßen „Einfühlung" sich kaum erschließen, deren Lektüre aber in besondere Bewunderung und Erkenntnisgewinn münden kann.

Der Pflaumenbaum

Im Hofe steht ein Pflaumenbaum
D e r ist klein, man glaubt es kaum.
Er hat ein Gitter drum
So tritt ihn keiner um.

Der Kleine kann nicht größer wer'n.
Ja größer wer'n, das möcht er gern.
's keine Red davon
Er hat zu wenig Sonn.

Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum
Weil er nie eine Pflaume hat
Doch er ist ein Pflaumenbaum
Man kennt es an dem Blatt.[7]

Der Pflaumenbaum steht in Brechts *Svendborger Gedichten*, benannt nach der kleinen dänischen Stadt, in deren Nähe das Exil des Dichters begann. Er gehört zur Gruppe der *Kinderlieder* und der Kindervers von Friedrich Wilhelm Güll „Steigt ein Büblein auf den Baum, steigt so hoch, man sieht ihn kaum [...]" klingt ja auch im Rhythmus an. Scheinbar anspruchslos findet sich *Der Pflaumenbaum* doch in vielen repräsentativen Auswahlbänden Brecht'scher Gedichte, so in Wieland Herzfeldes DDR-Auswahl der 100 Gedichte von 1951 ebenso wie in Peter Suhrkamps darauf antwortende, entpolitisierte BRD-Sammlung der *Gedichte und Lieder* vom Ende der 50er Jahre, und auch in der Auswahl von Walter Jens und Siegfried Unseld aus dem Jahr 1964 ist er enthalten. Dem Dichter nahe stehende Kenner wählten ihn als exemplarischen Text.

Trotz ihres Zeugniswertes bergen solche schätzbaren Auswahlen die Gefahr in sich, den vom Dichter gesetzten zyklischen Zusammenhang zu durchbrechen und dem Text seinen Horizont zu rauben. Beim *Pflaumenbaum* geht zum Beispiel die mit dem Schlusstext der Svendborger Gedichte verbundene Klage *An die Nachgeborenen* verloren, dass in der NS-Zeit ‚ein Gespräch über Bäume ein Schweigen über so viele Untaten einschließt', womit Brecht einer naiven Wahrnehmung dieses Kinderlieds eigentlich einen Riegel vorschob. Der Dichter will mit der Wahl des Baumes, dem nach Edgar Marschs Kommentar „als Naturphänomen" wichtigsten „Leitsymbol"[8] in Brechts Lyrik, kaum die Untaten der Zeit verschweigen. Was für eine ‚message' enthält die Wahl des Baumes im Kinderlied vor dem im Exil-Zyklus entscheidenden Deutungshorizont des Schlussgedichts?

Es liegt ein Rollengedicht vor, der Dichter lässt jemanden zwei Strophen lang mit dialektalen Anklängen über einen sichtlich vertrauten Gegenstand sprechen, die dritte Strophe ist anders gestimmt. Das heißt, hier spricht nicht „die Seele"; mit Staigers und Kaysers Gattungsverständnis schließt man aus der Lyrik das umfangreiche Textkorpus

der Rollengedichte mit ihrer möglichen Distanz zwischen dem Sprecher-Ich und dem lyrischen Ich qua Autor aus: Die lyrische Untergattung der Rollengedichte erlaubt eine intellektuelle Differenz. Das lyrische Ich weiß mehr als der gewählte Textsprecher, und auf seine Instanz hin muss der Text abgeklopft werden.

Was im *Pflaumenbaum* zunächst als Besänftigung, als ein guter Rat des Sprechers erscheint, man möge Urteile nicht aufgrund primärer Charakteristika fällen, sondern auch sekundäre Merkmale zur Beurteilung heranziehen, klingt nach Werbung für Menschen mit Behinderung. Stereotype Reaktion eines Studienanfängers mit gut geölter Schulweisheit: „Der Baum meint den Menschen, es geht bei Brecht immer um Menschen".

Aber auch eine Meinung aus der Brecht-Interpretation ist auszuschließen: Es geht nicht um erotische Konnotationen wie Edgar Marsch in seinem Kommentar mit Hinweis auf Wedekind[9] als mögliches Vorbild meint – Brecht erinnert sich kaum an die „Marie A.", die er unter einem jungen Pflaumenbaum liebte. Nein, weder um pauschale Schulkenntnis noch um punktuelles Kommentatorenwissen geht es. Vor dem herangetragenen Wissen muss der Text geschützt werden, er ist auf seine individuellen Charakteristika zu befragen.

Der Gedichttitel, d. h. die Wahl der Baumgattung deutet auf die Funktion des Reimes für den Text: Samt seiner Sonderformen Binnen- und reicher Reim steht er als Struktur bestimmendes Element an erster Stelle: Phonologisch dank Diphtong und Labial besonders klangvoll binnenreimend und durch die drei Strophen hindurch den Text lautlich tragend, gehören – so wie das die Bibel schon in Matthäus 12 Vers 33 festsetzt – Frucht und Pflanze, Pflaume und Baum zusammen. Aber eben diese klangvolle phonologische Bindung der beiden ersten Verse zerbröselt in den weiteren Strophen: Schon Vers 3 und 4 reduzieren die Versenden auf Vokal und Labial; die zweite Strophe kürzt auf knappere Vokale und das im Vergleich zum „m" klanglich mindere „n"; in der dritten Strophe schließlich trennt der die reichen Paarreime ablösende Kreuzreim auf kurzen Vokal und Dental, das kurze „a" und scharfe „t", vollends den vorherigen vollmundigen Zusammenhang der Paarreime.

Dass derartige Beobachtungen zum klanglichen Schwund keine Spekulationen sind, unterstützen parallele syntaktische Beobachtungen: Den volltönenden Titel, das Subjekt der ersten Zeile, reduziert die zweite Strophe auf ein substantiviertes Adjektiv „der Kleine" und ein Personalpronomen. Auf letzteres baut die ganze dritte Strophe auf: Zu Anfang erkennt das Sprecher-Ich ihm sogar seine Obstgattung ab und begründet das auch mit fehlender Frucht. Erst das „Blatt" – lautlich ein erheblicher Kontrast zur „Pflaume" – gibt dem Baum seine Identität wieder. Aus dem Titel gebenden Pflaumenbaum ist der Pflaumen-Blatt-Baum geworden, der Binnenreim ist ebenso zerstört wie der biblisch geforderte Pflanze-Frucht-Zusammenhang. Eine derartige klangliche Spannung stört die Beruhigung, auf die das Sprecher-Ich zielt; sein Schluss erscheint fraglich.

Dieser im Text angelegte Widerspruch will erkannt werden – und da kann man an Edgar Marschs Charakteristik von Brechts Lyrik anknüpfen. *Der Pflaumenbaum* kann

durchaus als Beispiel gelten für die laut Marsch ganz allgemein „intensiv *dialogisch*“ angelegte Lyrik Brechts und seine Feststellung, dass Brechts Lyrik „die Aktion“[10] fordert. Hier bedeutet das, die Aussparung der von einigen Herausgebern sinnwidrig eingesetzten Satzzeichen in der Schlussstrophe soll man als eine Provokation des Lesers verstehen, die selbstzufrieden-mitleidige Haltung zu hinterfragen. Dass der Textsprecher meint, mit dem Gitter sei der Baum geschützt, mit dem Blatt sei er identifiziert, die fehlende Sonne im Hinterhof müsse man eben so hinnehmen – das kann nicht der letzte Sinn des Textes sein; seine Struktur schließt das aus.

Nein, einer solchen Beruhigung bei einschränkendem Milieu und sekundären Merkmalen widerspricht Brecht – er tut dies einerseits durch die von mir aufgewiesene Struktur des Textes und andererseits durch den, von den Auswahlen unterschlagenen Kontext, in dem das zitierte Schlussgedicht auf die Probleme von Baum-Gesprächen zur NS-Zeit abhebt.

Zwei andere Gedichte aus dem Exil bestätigen das gegen den Textsprecher gerichtete Verständnis: *Über die Unfruchtbarkeit* beginnt: „Der Obstbaum, der kein Obst bringt / Wird unfruchtbar gescholten. Wer / Untersucht den Boden?“ und *Schlechte Zeiten für Lyrik* nimmt diesen Gedanken auf: „Der verkrüppelte Baum im Hof / Zeigt auf den schlechten Boden“ und fährt mit einem Gedanken fort, der die vollmundigen bis schmallippigeren Reime des Pflaumenbaum-Textes infrage stellt: „In meinem Lied ein Reim / Käme mir fast vor wie Übermut.“[11] Die Funktionalisierung der Klänge im besprochenen Gedicht rückt sie weit von jedem harmonisierenden Selbstzweck ab, der Gedanke an einen übermütig einverständigen Kling-Klang kann für geschulte Ohren und Brecht-Kenner gar nicht aufkommen.

Dass das derart eindeutige, wenn auch aufwendig gegen den Textsprecher entwickelte Verständnis sich spontan einstellt, und dass für ein unvoreingenommenes Gemüt die dem Text selbst innewohnende Widersprüchlichkeit keiner kompliziert dialektischen Lektüre bedarf, erfuhr ich in einem Gespräch mit der damals vierjährigen Tochter: Sie war an abendliche Verse gewohnt, insofern akzeptierte sie das Aufsagen vorbehaltlos und ihr erhellend richtiges Verständnis verblüffte mich. Durch keine Schulbildung verbogen nahm sie den Appell auf und meinte: „Da muss man gießen, dann das Gitter wegnehmen, und dann bringt ein Zauberer die Sonne.“ Die letzte Strophe war damit übersprungen aber das Mitgefühl der Kleinen schuf unmittelbares Verständnis für die Situation, bei der sie sich im Gegensatz zum Textsprecher nicht beruhigen wollte.

Mir wurde erst damit auch die Fraglichkeit des „Gitters“ bewusst – da könnte ja zum Beispiel „Zäunchen“ stehen. Aufgrund der Bedeutung so vieler klanglicher Entsprechungen rückt „Gitter“ sehr dicht an das feindliche „tritt“ heran – aber wenn Ihnen das als eine Überinterpretation erscheinen sollte, kommen Ihnen meine Selbstzweifel gerne entgegen. Alles Vorangegangene möchte ich jedoch als ein textgerechtes Verständnis behaupten.

Mein zweiter Text von Christa Reinig ist ebenfalls ein Rollengedicht:

Briefschreibenmüssen

Hier ist nichts los – außer
daß alle kinder ahornnasen tragen[12]

Die zwei, mit Titel drei Zeilen las ich zuerst 1963 in einer Tageszeitung, dann auf der ersten, irritierend leer erscheinenden Seite eines Heftes im zehnten, dem Jubiläumsjahrgang der *Akzente*, der Zeitschrift für Dichtung, ebenfalls Herbst 1963. Ich freute mich über die Zustimmung zu einem ‚Textlein', das mir spontan gefallen hatte, das sich problemlos auswendig hersagen ließ.

Christa Reinig, die 82jährig 2008 starb, lebte bis 1964 im DDR-Berlin. Ein Jahr vorher war im Fischer-Verlag „ein lächerlich dünnes Bändchen von nicht einmal 60 Seiten in schönem weißen Umschlag" erschienen, das – wie der damalige Fischer-Lektor und heute achtzigjährige Verleger Klaus Wagenbach neulich schrieb – „schlecht in das damalige westdeutsche Umfeld"[13] passte, aber nicht nur die beschriebene Aufmerksamkeit selbst der Tagespresse erweckte, sondern 1964 der Autorin auch noch den damals sehr angesehenen Bremer Literaturpreis und damit die Ausreise über die Mauer einbrachte. Ihren Ruhm dank DDR-Bonus verspielte sie in der so genannten literarischen Welt um 1975, als sie sich mit Zeitungsbeiträgen und dem Roman *Entmannung* auf die Seite eines kämpferischen Feminismus schlug. Im Moment rückt ihr Werk wieder ins Licht der Öffentlichkeit: Da man allmählich in der DDR-Literatur mehr als nur Spitzelberichte zu sehen geneigt ist und die Texte sichtet, erscheinen drei ihrer Gedichte unter den *100 Gedichten aus der DDR*[14] und außerdem in einer kleinen Reinig-Sammlung *Feuergefährlich*, 2009 und 2010 im Klaus Wagenbach-Verlag. Die Karriere ihres Werks spiegelt exemplarisch die Problematik zu zeitnaher Wertungen.

Zum Text: Kleinschreibung und fehlende Satzzeichen gehören bei Christa Reinig zu allen Gedichten. Das, was nach meinen Erfahrungen bis in die Staatsexamensklausuren aufgrund der schulischen Duden-Perspektive zuerst auffällt, ist als Einstieg in eine Analyse also zu unspezifisch. Die Frage nach Reimen, für die Christa Reinig in ihrer Generation als Meisterin galt, erscheint schon aufschlussreicher. Sie führt zu einer Beobachtung der Klänge, die die Zeilenbrechung begründen: Wir haben zwei sehr unterschiedlich klingende Verse vor uns, der erste enthält fast lauter Einsilber, viele mit „i" und „s" und vor allem konsonantisch akzentuierte Pausen zwischen den Wörtern, der zweite Vers dagegen weist vor allem Zweisilber auf mit vollen Vokalen a/e, i/e, a/o, a/e, die zweigliedrige Konjunktion „außer/daß" steht dazu auf den beiden Zeilen im Widerspruch. Während man die erste Zeile staccatohaft synkopiert und – vom letzten Wort abgesehen, das wie ein Versprechen auf die zweite Zeile vorbereitet – unsicher in den Akzenten, am ehesten monoton liest, gibt die zweite ein klar jambisches Maß vor. Ihre Verschiedenheit, besser Gegensätzlichkeit unterstützt die Wortsemantik: Zwei absolute Aussagen – „nichts" in der ersten und „alle" in der zweiten Zeile – schließen einander irritierend aus und werfen die Frage nach dem Zusammenhang, der untereinander aber auch mit dem Titel besteht.

Auf den Zwang zum Schreiben, zur Mitteilung, d.h. auf die wenig angenehme Situation des Textsprechers, hier als Briefschreiber vorgestellt, antwortet dieser mit zwei Aussagen: Der ersten Reaktion, es gäbe nichts mitzuteilen, widerspricht das der Verweigerung entgegen gesetzte, klingende Stimmungsbild. Das Ich entspricht dem Zwang zum Brief und berichtet: Alle Kinder tragen Ahornnasen. Ahornnasen sind jene doppelflügligen Früchte des Ahornbaumes, bei denen die flachen Samen von dickeren Deckblättern umschlossen sind; weil man diese Pflanzenteile aufklappen kann und die Innenseite leicht klebrig ist, setzen Kinder sie sich seit Generationen auf ihren Nasenrücken; weil sie im Spätsommer reifen, verbindet sich mit dem bescheidenen Kinderspiel eine besondere Stimmung, vor allem dann, wenn alle sich beteiligen und wie Nashörner gegeneinander laufen: Das Nashorn, anagrammatisch in den Ahornnasen enthalten, ist ein aggressives, ein wehrhaftes Tier. Für den Beobachter eröffnet sich ein sehr weiter Assoziationsraum!

Je nachdem was der Leser mit den beiden Komposita verbindet, dem so umständlich erklärbaren im Text und dem Titel mit einem aus Kindertagen vertrauten Zwang zu Dankesbriefen, beginnen die zwei Zeilen hinsichtlich ihres Sinnes zu changieren: Der muss sowohl für den ersten Lektor als auch für die Redakteure der Zeitung und der anspruchsvollen Literaturzeitschrift Assoziationen geweckt haben. Es kann eine Art Naturgedicht vorliegen, ein Nachsommerbild sein, mit dem der Absender des Briefes viel über sich aussagt. Es kann aber auch ebenso ein Zeichen des Widerstands sein, ein Ausweichen auf eine ganz beiläufige und nur dem Textsprecher zufällig gegenwärtige Situation, die erlaubt, den Zwang zu unterlaufen. Das „Briefschreibenmüssen“ würde sich dann den vielen lyrischen Naturbildern zuordnen, mit denen deutsche Dichter auf die durch und durch politisierte Gesellschaft zweier totalitärer Systeme reagierten. Naturmotive fehlen jedoch im Werk der Reinig.

Ich konnte Frau Reinig die alternativen Verstehensweisen vorlegen und nach ihrer Reaktion fragen. Als Antwort schilderte sie die Entstehung: Sie war dabei, jenen schmalen weißen Band für den Fischer-Verlag zusammen zu stellen, als eine neue Sammlung Bobrowski-Gedichte erschien, deren Niveau mehrere von ihr zur Veröffentlichung vorgesehene Gedichte verwerfen ließ. Sie hatte also neue zu schreiben: Das Gedicht-Schreibenmüssen war der Anlass, der Blick aus dem Souterrainfenster auf den Hinterhof bescherte ihr das Bild mit dem weiten Assoziationsraum.

Bert Brecht sagt in seinem schon zitierten Essay *Über das Zerpflücken von Gedichten*: „Ein Gedicht verschlingt manchmal sehr wenig Arbeit und verträgt manchmal sehr viel.“[15] Ich denke das gilt auch hier. Mit dem spannungsvollen Doppelsinn, der Umkehr durch die jeweiligen Bezüge zum Titel war die Dichterin einverstanden. Der Laudator beim Bremer Literaturpreis hatte einen der Sprache ihrer Gedichte „innewohnenden Widerspruch zwischen dem vordergründigen Ausdruck und der hintergründigen Meinung“ bestätigt – „einen dialektischen Vorgang“.[16]
Unter dem Begriff „Die Dialektik“ fordert Brecht anhand einer Interpretation der „Internationale“ einen den Texten innewohnenden Widerspruch.[17]

Zum Abschluss noch ein persönliches Wort zu den Texten: In der *Zeit* erhob neulich ein Rezensent erhebliche Einwände gegen ein neues Buch über Stefan George: Die Überschrift lautete: „Reime Dichter, denke nicht!“[18]

Dahinter steht, so befürchte ich, eine Tendenz, gegen die man die Tradition der lyrischen Klänge aufrufen sollte, in denen sich ein klares Denken formuliert.

Anmerkungen

1 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 4. Aufl. Bern 1956, 339.
2 Ebenda, 343.
3 Ebenda, 336.
4 Ebenda, 18.
5 Ebenda, 11.
6 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. V. Suhrkamp Verlag in Zus.arb. mit E. Hauptmann. Frankfurt/M. 1967. Bd. 19, 392f.
7 Ebd. Band 9, 647.
8 Edgar Marsch: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München 1974, 24.
9 Ebenda, 275.
10 Ebenda, 16.
11 Vgl. Anm. 6, Bd. 9, 602, 722f., 743f.
12 Christa Reinig: Gedichte. Frankfurt 1963, 41.
13 Christa Reinig: Feuergefährlich. Neue und ausgewählte Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach. Berlin 2010, 74f.
14 C. Buchwald u. K. Wagenbach (Hg.): 100 Gedichte aus der DDR. Berlin 2009.
15 Vgl. Anm. 6, Bd. 19, 392.
16 W. Emmerich (Hg.): Der Bremer Literaturpreis 1954-1987. Bremerhaven 1988 (edition die horen), 113.
17 Vgl. Anm. 6, 19, 394f.
18 Alexander Cammann in *Die Zeit* Nr. 35 vom 26. August 2010, 48.

Im Fluss
Über Lyrik und Geschichte

von Hubert Lengauer (Klagenfurt)

für Wolfgang Wiesmüller

„Lange haben / Das Schickliche wir gesucht“ (Hölderlin, Der Ister)
„What’s the matter with me /
I don’t have much to say [...] But right now I’ll
just sit here contentedly / And watch the river
flow“ (Bob Dylan, Watching the River Flow)

Anregung und Motiv

Es geziemt sich, zu Beginn den Ursprung und die Quelle zu dem Thema zu nennen, das ich Wiesmüllern zugedacht habe. Am Anfang stand nämlich Hans Höller, der mir vor Jahren ein seither sehr lieb gewordenes Gedicht von Peter Rühmkorf übersandte.

Früher, als wir die großen Ströme noch ...
Früher, als wir die großen Ströme noch
Mit eigenen Armen teilten,
Ob, Lena, Jenissei, Missouri,
Mississippi, Elbe, Oste,
und mit Gesang den Hang raufgezogen
und mit Gesang auch wieder herab.
Immer den Augen hinterher und Hyperions
Leuchtenden Töchtern,
des Tages Anbruch Röte
und des Mondes Aufzugs Beginn –
Heute: drei Telefongespräche und der Tag ist gelaufen.

Ja, man steht noch in Korrespondenz, das wohl ...
Paar Gedankenstriche zu einer Ästhetik des Flickworts,
eine Hoffnung.
Etwas Zuspruch aus zahnlosen Mäulern,
ein Gewinn.
Dies nervöse Verflackern der fleißigen alten Kerle
Kurz vorm Abschiednehmen,
ohne dass noch mal jemand richtig Reisig nachwirft –
aber es ist immerhin nicht das erste Mal, dass du seufzt
und hoffentlich nicht das letzte,
irgendsoeine blindgeborene Mickymaus

wird sich schon noch finden,
die deine Anlagen würdigt.[1]

Es ist diese Mischung aus Selbstheroisierung, Selbstmitleid, Selbstironie, Memento Mori und Zweifel an der Teilhabe wie am guten Ausgang der Geschichte, welche diese Zeilen so anziehend wohl für Höller, sicher für mich, vielleicht auch für den Jubilar macht.

Ein österreichischer Philosoph hat ein ganzes Buch „mit ständiger Rücksicht auf Adorno" verfasst, was bewundernswert ist.[2] Ich will nicht den ganzen Vortrag „mit ständiger Rücksicht" – nicht auf Wiesengrund, sondern auf Wiesmüller – bestreiten. Es liegt vielmehr an ihm, was er davon auf sich wenden und annehmen kann. Rücksicht auf ihn zu nehmen muss heißen: nichts für das Leben unterstellen, sondern das Potenzial, das was sein könnte und gewesen sein könnte, wachzurufen. Das ist ja schließlich die Aufgabe der Kunst.

Wiesmüller sei aber – dies die Arbeitshypothese – mit Hannes Höller in unserm Bunde der dritte. „Laß den Anfang mit dem Ende / Sich in *eins* zusammenziehn", sagt Goethe in einem einschlägigen Gedicht, auf das wir noch kommen werden. Was folgt, ist nun eine kleine, knapp kommentierte Anthologie zu dem im Titel genannten Thema, in Mischung und Reduktion einem Tiroler Gröstl vielleicht nicht unähnlich.

Einschlägig ist jenes erwähnte Goethe-Gedicht, weil es die Flussmetapher Heraklits aufgreift, allerdings um ein Carpe diem argumentativ zu unterfüttern. Auch dies sei also dem Jubilar mitgegeben:

Willst du nach den Früchten greifen,
Eilig nimm dein Teil davon!
Diese fangen an zu reifen,
Und die andern keimen schon;
Gleich mit jedem Regengusse
Ändert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.

Gleichzeitig mahnt Goethes Gedicht, gerade in Betreff der Kunst uns nicht dem Zeitlichen völlig anheim zu geben:

Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.[3]

Die folgenden gehaltlichen Anmerkungen wenden sich allerdings stärker an Wiesmüllers Busen, den sinnlichen Anteil in Individualgeschichte und Historie, weniger an seinen Geist, der unvergänglich ist.

Historisch

Hölderlin wäre voll von Flüssen. Auch er stellt – ziemlich unvermittelt und in einer Art postulierter Evidenz – die Analogie zwischen den Strömen einerseits und den Grunderfahrungen menschlicher Existenz wie der poetischen Produktion anderseits her, im Gedicht *Andenken*, zum Beispiel:

> An Traubenbergen, wo herab
> Die Dordogne kommt,
> Und zusammen mit der prächtigen
> Garonne meerbreit
> Ausgehet der Strom. Es nehmet aber
> Und gibt Gedächtnis die See,
> Und die Lieb' auch heftet fleißig die Augen,
> Was bleibet aber, stiften die Dichter.[4]

Wollte man auf die Formen der Lyrik im 20. Jahrhundert hinaus (wie ursprünglich geplant) und mit ständiger Rücksicht auf Wiesmüller vorgehen, müsste man hier die Flüsse vorübergehend verlassen und zu Reinhard Prießnitz abzweigen, der den Schluss von Hölderlins *Andenken* aufnimmt und in die Arbeitsgebiete Wiesmüllers überleitet. Das entsprechende Gedicht heißt:

> in stanzen
> des innren lebens wunderliches pflanzen,
> des äussren lebens widerliches tönen,
> es öffnet schliesslich sich dem schleissig ganzen
> als saure sterne am vermeintlich schönen,
> mit essig und mit öl garniert zu stanzen,
> beginnt es wirklich nerven zu durchföhnen,
> wenn es, unwissentlich, aus seinen chören
> das weitre immer wörtlich meint zu hören:
> nämlich das wissen, dass, mit dichten stiften,
> was dichter stiften, stifter dichten: [...][5]

Ein Beitrag sowohl zur Form der Stanze im 20. Jahrhundert als auch zur Stifter-Rezeption.[6]

Wir kehren aber zu den Flüssen zurück.

Man steigt nicht nur nicht zweimal in den selben Fluss; man steigt – altersgemäß – in verschiedene Flüsse. Die Flüsse repräsentieren so in gewisser Weise die Geschichte des Ich, oder wie Höller – Ingeborg Bachmann folgend – sagen würde: die Geschichte im Ich.

Für Wolfgang Wiesmüller – um weiter auf ihn Rücksicht zu nehmen – kommen in Frage: Ybbs, Ysper, Ister und Inn, wovon ich nur von der Ysper, an der Wiesmüllers Jugend verrauschte, ein Bild bringen kann, vielleicht der unbekannteste von Wiesmüllers Lebensflüssen, hier allerdings die große Ysper.[7]

Auch Nikolaus Lenau hat so manche melancholische Stunde an Bächen, im Schilf oder an großen Flüssen (bis hin zum Susquehanna und Niagara) verbracht, wo die Ströme und Katarakte zu Sinnbildern für Kontinuität wie ruinöse, „revolutionäre" Abbrüche in der Geschichte werden.[8]

Immersion

Wir gehen an diesen Beispielen vorüber. Claudio Magris, ein Experte nicht zuletzt für Wasser, grenzt in einem Interview die Möglichkeiten sinnlicher wie historischer Erfahrung an den Verhältnissen ab, die wir im Wasser oder am Wasser spüren. In einem Interview mit einer Diplomandin, Frau Elisa Moro, begründet er die Sache so:

> Das Wasser ist der Grundstoff unseres Lebens. [...] Zuerst lernen wir, in dem Mutterleib, zu schwimmen und erst später zu laufen. Ich spüre das Wasser wie ein Schmelzen, dargestellt durch das Meer. Das Meer verkörpert für mich die Ewigkeit, während das Wasser des Flusses für mich die Zeitlichkeit symbolisiert. Ich verspüre das Wasser wie Entspannung und Verlassen [...] für [Joseph] Conrad bedeutet das Meer eine Herausforderung, der man sich aufrecht gegenüber stellen muss. Dagegen bedeutet für mich das Meer [den] Ort, in dem man sich verlieren kann und dem man sich in einer horizontalen Lage nähern muss. [...] Das Bild des Meers ist nach meiner Lebenserfahrung unauflöslich mit der Sexualität und dem Eros verbunden [...]. Mir gefällt auch das schlammige Wasser des Teiches, in dem die Kinder mit den Händen rühren oder Pipi machen. Ich bin nicht zimperlich: mir gefällt diese Vertraulichkeit mit der Jauche des Lebens.[9]

In der Differenziertheit dieser Erfahrung wird dem Wasser des Flusses die Melancholie („das melancholische Wasser des Flusses") zugeordnet, die Trauer über das Vergehen der Zeit und den Verlauf der Geschichte. Die Entgrenzung in den stehenden Gewässern hingegen wird lustvoll erfahren.

Vielleicht hat Magris auch Grillparzer gelesen. Der Grillparzer-Forscher / die Grillparzer-Forscherin kommt in dieser Hinsicht nicht an *Des Meeres und der Liebe Wellen* vorbei, vor allem nicht an jener Stelle, in der die Entgrenzungs-Erfahrung zunächst des Religiösen, aber schließlich auch der Liebe von Hero in ihrer Ambivalenz beschrieben wird:

> Wo – wie der Mensch, der müd' am Sommerabend
> Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad,
> Und, von dem lauen Strome rings umfangen,
> In gleiche Wärme seine Glieder breitet,

So daß er, prüfend, kaum vermag zu sagen:
Hier fühl' ich mich und hier fühl' ich ein Fremdes –
Mein Wesen sich hindangibt und besitzt.
Aus langer Kindheit träumerischem Staunen
Bin ich hier zum Bewußtsein erst erwacht;
Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle
Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck.
Wer, wenn er mühsam nur das Land gewonnen,
Sehnt sich ins Meer zurück, wo's wüst und schwindelnd?[10]

Hero beschreibt ihren Eintritt in das Priesterinnenamt als eine solche Ich-auflösende, quasi-erotische Immersion, die sie paradoxerweise zugleich als Land-Gewinn, Gewinn von Boden unter den Füßen, erfährt, dagegen ihre Vorgeschichte nun zum Meer wird, „wo's wüst und schwindelnd."

Vielleicht hat Magris, wie Grillparzer, auch Hegel gelesen, wo eine ähnliche Immersions-Erfahrung (anlässlich der Tätigkeit Johannes' des Täufers) etwas trockener formuliert wird:

> Es gibt kein Gefühl, das dem Verlangen nach dem Unendlichen, dem Sehnen, in das Unendliche überzufließen, so homogen wäre als das Verlangen, sich in einer Wasserfülle zu begraben; der Hineinstürzende hat ein Fremdes vor sich, das ihn sogleich umfließt, an jedem Punkt seines Körpers sich zu fühlen gibt, er ist der Welt genommen, sie ihm, er ist nur gefühltes Wasser, das ihn berührt, wo er ist, und er ist nur, wo er es fühlt; es ist in der Wasserfülle keine Lücke, keine Beschränkung, keine Mannigfaltigkeit oder Bestimmung; das Gefühl derselben ist das unzerstreuteste, einfachste; der Untergetauchte steigt wieder in die Luft empor, trennt sich vom Wasserkörper, ist von ihm geschieden, aber er trieft noch allenthalben von ihm; sowie es ihn verlässt, nimmt die Welt von ihm wieder Bestimmtheit an, und er tritt gestärkt in die Mannigfaltigkeit des Bewusstseins zurück.[11]

Bertolt Brecht, der als Augsburger das Meer wohl erst später kennen lernte, legt in seinen Fluss-Gedichten historische und individuelle Erfahrung auseinander. Im *Lied von der Moldau* wird der Fluss mit seinen am Grund rollenden Steinen zum Sinnbild für die historische Veränderung, liefert aber keinen Grund zur Melancholie. Es ist die sanfte Gewalt des Wassers, die angespielt wird, und gegen die „kein Gewalt", das heißt: keine menschliche Durchsetzung von Macht und Gewalt hilft, und aus der die Zuversicht erwächst:

Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.[12]

Im frühen Gedicht *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen* schiebt sich hingegen die individuelle, entgrenzend-sexuelle Erfahrung in den Vordergrund; „wir liegen still im Wasser, ganz geeint“, heißt es, und:

> Natürlich muß man auf dem Rücken liegen
> So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
> Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
> Gehöre man einfach zu Schottermassen.
> Man soll den Himmel anschaun und so tun
> Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.[13]

Für den Sprung in das große Ganze, in die Geschichte, braucht Brecht (wenn nicht die unten geschobenen Schottermassen wie in dem *Lied von der Moldau* das „Naturgesetz“ der Geschichte symbolisieren), in ironischer Weise den lieben Gott, der nach unserm Ebenbilde, „Ganz ohne großen Umtrieb [...] am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.“[14]

Thomas Anz hat über diesen Text (*Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*) das Verhältnis Bertolt Brechts zur Psychoanalyse beschrieben.

Brecht könne sich nur in der „Haltung der belehrenden Überlegenheit“ des „man muss, man soll usw. [...] jene Wunschphantasien völliger Hingabe an und symbiotischer Verschmelzung mit der Umwelt artikulieren“, er suche die Balance und den Kompromiss zwischen Nähe und Distanz in den Beziehungen zur Natur und der Gesellschaft, zur Kunst, zur eigenen Arbeit, zum Publikum, zur Partei oder auch zu Frauen.“
Und weiter:

> Brecht war gewiss kein Verächter sexueller Lust, doch wo er über sie schrieb, scheint auch er sie nur zuzulassen, wo sie das Ich nicht außer Kontrolle geraten lässt. [...] Nur so konnte er die Darstellung der die Autonomie des Subjekts bedrohenden Sexualität in einer Weise zulassen, wie sie die deutsche Literatur zuvor kaum kannte: ‚Als du das Vögeln lerntest, lehrt ich dich / So vögeln, daß du mich dabei vergaßest ...‘ [...] Oder: ‚Am besten fickt man erst und badet dann...‘.[15]

Soweit Anz über Brecht.

Eros und Thanatos

Indem wir in dieser Sache die „Haltung der belehrenden Überlegenheit“ vermeiden, aber auch andere Rücksichten außer Acht bzw. walten lassen, wenden wir uns abschließend noch zwei Varianten des Motivs zu. Kenneth Rexroth liefert die eine, Theodor Kramer die andere.

Kenneth Rexroth hat Bertolt Brecht in Kalifornien kennengelernt.

> I said, "[...] The fundamental principle of Bert's aesthetics is duplicity."
> Bert, who understood English perfectly well, asked, "What did he say?" Karl [Korsch, H.L.] translated.
> With his typical sly smile of a paroled convict outwitting his parole officer, Bert corrected me: "Multiplicity."[16]

Brecht ist also nicht eindeutig, obwohl manche der oben zitierten Aussagen diese Auffassungen nahelegen.

Auch Rexroth vermag in seinen Gedichten der erotischen Unmittelbarkeit eine andere, zweite Ebene zu unterlegen, nicht die der „belehrenden Überlegenheit" gegenüber der Partnerin oder der Leserin, sondern – bei Aufhebung der Distanz zwischen den Liebenden – jene der mythologischen oder traditionell-literarischen Anspielung, die den Liebesakt überhöht und die Melancholie des Vergänglichen einfließen, verfließen lässt. Ein Fluss mäandert auch hier um die Liebenden:

> Kenneth Rexroth
> Floating
> Our canoe idles in the idling current
> Of the tree and vine and rush enclosed
> Backwater of a torpid midwestern stream;
> Revolves slowly, and lodges in the glutted
> Waterlilies. We are tired of paddling.
> All afternoon we have climbed the weak current,
> Up dim meanders, through woods and pastures,
> Past muddy fords where the strong smell of cattle
> Lay thick across the water; singing the songs
> Of perfect, habitual motion; [...]
> Sing to me softly, Westron Wynde, Ah the Syghes,
> Mon coeur se recommend à vous, Phoebi Claro;
> Sing the wandering erotic melodies
> Of men and women gone seven hundred years,
> Softly, your mouth close to my cheek.
> Let your thighs lie entangled on the cushions,
> Let your breasts in their thin cover
> Hang pendant against my naked arms and throat;
> Let your odorous hair fall across our eyes;
> Kiss me with those subtle, melodic lips.
> As I undress you, your pupils are black, wet,
> Immense, and your skin ivory and humid.
> Move softly, move hardly at all, part your thighs,
> Take me slowly while our gnawing lips
> Fumble against the humming blood in our throats.

> Move softly, do not move at all, but hold me,
> Deep. Still, deep within you, while the time slides away,
> As this river slides beyond this lily bed,
> And the thieving moments fuse and disappear
> In our mortal, timeless flesh.[17]

Man muss – zum Nutzen oder Schaden der lesenden grünenden Jugend – vielleicht nicht alles erklären; wichtig erscheint das Widerspiel oder auch der Widerspruch zwischen dem Statischen oder doch Verzögernden und der Unerbittlichkeit der verrinnenden Zeit, an die der Fluss erinnert. Wie in der einleitenden Erzählung kann man eine Zeit lang die Illusion aufrecht erhalten, gegen den schwach strömenden Fluss zu paddeln; das Ende, in der paradoxen Fügung vom „mortal, timeless flesh", in das die Momente eingehen und verschwinden, ist unmissverständlich.

Ein Carpe diem anderer Art legt Theodor Kramers Gedicht *Alter Mann am Kanal* nahe. Ich zitiere es ohne Rücksicht auf Wiesmüller, weil er noch jung ist. Ansonsten wäre es (trotz seiner Liebe zu Kanälen)[18] eine Rücksichtslosigkeit ihm solches anzudeuten oder anzudichten.

Flüsse haben immer auch die Grenze zur Unterwelt, oder sagen wir: zu einer anderen Zeit gebildet, die häufig als anderer Raum: als Jenseits, jenseits des Flusses gedeutet wurde. Der Fluss, dessen Fließen wir beobachten, suggeriert ein mehr oder minder lineares, bestenfalls mäanderndes Zeitverständnis. Das „Jenseits" hat jedoch eine andere Zeit, ist ein anderer Raum. Das haben wir, sagt John Berger, im Zuge des 19. Jahrhunderts vergessen und verlernt.

> Until the nineteenth century all world cosmologies – even including that of the European Enlightenment – conceived of time as being in one way or another surrounded or infiltrated by timelessness. This timelessness constituted a realm of refuge and appeal. It was prayed to. It was where the dead went. It was intimately but invisibly related to the living world or time through ritual, stories and ethics.[19]

Mit der Darwinschen Evolutionstheorie sei die lineare Verzeitlichung total geworden, gerade dies sei aber in Frage zu stellen. Berger fordert „a radical questioning of [...] the view of time developed by, and inherited from the nineteenth-century European capitalism."[20]

Berger spricht den Bildern, der Kunst die Fähigkeit zu, die Zeitlosigkeit zu evozieren: „the language of pictorial art, because it was static, became the language of such timelessness. Yet what it spoke about – unlike geometry – was the sensuous, the particular and the ephemeral. Its mediation between the realm of the timeless and the visible and tangible was more total and poignant than that of any other art. Hence it's iconic function, and special power."[21]

In der Literatur, so behaupte ich, leisten gerade die Fluss-Bilder die Bestätigung der linearen Zeit, aber auch den Widerstand dagegen: in ihrer Melancholie, ihrem Innehalten, ihrer Suche nach einem Halt im Anblick des Flusses.
Ich schließe mit einem Gedicht Theodor Kramers aus dem Jahr 1935.

Theodor Kramer, der wahrscheinlich nicht ans Jenseits in einem religiösen Sinn glaubte, hat ein solches Bild festgehalten. Die Szene ist „materialistisch", indem sie vom nahen Tod, vom Verschwinden im Nichts spricht; sie ist aber auch von mythischer Prägnanz, Styx, Acheron und Lethe, die drei Flüsse der antiken Unterwelt, könnten einem in den Sinn kommen, Kramer vermeidet jedoch den pompe funèbre, den diese Gewässer mit sich führen, ermäßigt sie zum prosaischen „Kanal".

> Alter Mann am Kanal.
> Oft wird mir ganz schwarz vor den Augen, es rinnt
> nur sacht der Kanal, man wird wieder zum Kind.
> Gut tut es, zu ruhn und nach nichts mehr zu fassen
> und nur in der Sonne sich braten zu lassen,
> zu Häupten den Wind und zu Füßen die Flut,
> selbst fast schon ein Nichts. Am Kanal ist mir gut.[22]

So sollten wir aufhören können.

Anmerkungen

1 Peter Rühmkorf: Tabu. Tagebücher 1989-1991. Reinbek bei Hamburg 1995, 527-529, Zitat 527-528.
2 Konrad Paul Liessmann: Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno. Wien 1991.
3 Goethe. Poetische Werke 1. Bearb. von Regine Otto. Berliner Ausgabe 3. Aufl. Berlin 1976, 83-84.
4 Hölderlin. Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beissner. Stuttgart 1944 ff. Bd. 2, 1953, 196-198, Zitat 197-198.
5 Reinhard Priessnitz: vierundvierzig gedichte. Hg. v. Heimrad Bäcker. Linz, Wien 1986 (= werkausgabe, band 1), 42.
6 Vgl. dazu Michael Klein / Wolfgang Wiesmüller: Adalbert Stifter. Der 200. Geburtstag im Spiegel der Literaturkritik. Unter Mitarb. von Monika Klein. Mit einem Orig. Beitrag von Ulrich Dittmann. Wien 2009 (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption 7).
7 http://de.wikipedia.org/wiki/Ysper.
8 Nikolaus Lenau: Sämtliche Werke und Briefe. In zwei Bänden. Hg. v. Walter Dietze. Frankfurt 1971. Vgl. etwa die Gedichte *Das Mondlicht* (13-14), *Das Posthorn* (15-17), *Der Indianerzug* (105-108), *Die drei Indianer* (108-109), alle Bd. 1.
9 Elisa Moro: Das Bild Mitteleuropas in Claudio Magris' Werken. DA. Klagenfurt 2009, 79.
10 Franz Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen. Werke. Hg. v. Helmut Bachmaier. Dramen 1828-1851. Frankfurt/Main 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 20), 16.
11 Georg W. F. Hegel: Der Geist des Christentums. Werke in zwanzig Bänden. Red. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Auf d. Grundlage d. Werke von 1832-1845 neu ed. Ausg. Theorie-Werkausgabe 1. Frühe Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, 391.
12 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 15 (Gedichte 5). Berlin, Frankfurt: Aufbau, Suhrkamp 1988, 92.
13 Bertolt Brecht: Werke. Bd. 11, 1993, 72f.
14 Bertolt Brecht: Werke. Bd. 11, 1993, 73.

15 Thomas Anz: Bertolt Brecht und die Psychoanalyse. Rückblicke aus Anlass des Brecht- und des Freud-Jahres 2006. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9778; Zugriff 22.2.2011.
16 Kenneth Rexroth: An Autobiographical Novel. Ed. by Linda Hamalian. New York 1991, 441.
17 Kenneth Rexroth: The Collected Shorter Poems. New York 1966, 144.
18 Mündliche Mitteilung von Lisi Wiesmüller, H.L.
19 John Berger: The Sense of Sight. Writings by John Berger. Edited and with an introduction by Lloyd Spencer. New York 1985, 208.
20 Ebenda.
21 Ebenda, 209.
22 Theodor Kramer: Gesammelte Gedichte 1, 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Hg. v. Erwin Chvojka. Wien 1989, 186.

Wiederentdeckt
Die Lyrikerin Josephine von Knorr

von Ulrike Tanzer (Salzburg)

für Wolfgang Wiesmüller

Die österreichische Literatur der liberalen Ära ist von der Forschung erst in den letzten zwanzig Jahren wieder verstärkt in den Blick genommen worden. 1992 legte Karlheinz Rossbacher eine umfangreiche Studie mit dem Titel *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien* vor.[1] Im Jahr 2000 erschien als Ergebnis eines trilateralen Forschungsprojekts ein materialreicher Sammelband zum literarischen Leben in Österreich von 1848 bis 1890, herausgegeben von Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner.[2] Darin finden sich Beiträge zu den historischen Voraussetzungen und literarischen Bezügen der Epoche ebenso wie zu Gattungsfragen und zu den spezifischen Verhältnissen des literarischen Marktes in der Habsburgermonarchie. Ludwig Anzengruber, Franz Michael Felder, Peter Rosegger, Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar sind Vertreter/innen eines österreichischen ‚Realismus', der nach der Gründerzeit unter anderen staatlich-politischen und gesellschaftlichen Bedingungen hervortrat als in Deutschland und in der Schweiz. Der Fokus beider Untersuchungen liegt auf der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts und deren Leistungen.[3]

Die Auffindung eines privaten Nachlasses durch die Verfasserin erlaubt es nun, dieses Panorama um eine weitere Facette zu ergänzen. Am Beispiel der Baronin Josephine von Knorr und ihrer Familie soll gezeigt werden, welche Rolle die Künste, vor allem Literatur, Theater und Malerei, in diesem adeligen Milieu einnahmen.[4]

Josephine Freiin von Knorr wurde am 16. April 1827 als die älteste von drei Töchtern des k.k. Staatsrates und Gutsbesitzers Josef Freiherr von Knorr und seiner Gattin Emilie, geb. Freiin von Metzburg, in Wien geboren. Sie erhielt schon früh eine ungewöhnlich sorgfältige Erziehung, die sich deutlich von der oberflächlichen Komtessenerziehung, wie sie ihre Freundin Marie von Ebner-Eschenbach immer wieder beklagte[5], abhob. Im Unterschied zu ihren Standesgenossinnen lernte sie nicht nur moderne Sprachen, sondern erhielt auch eine, üblicherweise den Buben vorbehaltene, humanistische Ausbildung. Im *Lexikon deutscher Frauen der Feder* aus dem Jahre 1898 wird eigens festgehalten, dass Josephine von Knorr Vergil im Original lesen konnte und Italienisch, Englisch und Französisch beherrschte.[6] Sie verlor früh ihre Eltern: Ihr Vater starb bereits 1839, ihre Mutter 1856, die in zweiter Ehe den Diplomaten und Wirtschaftspolitiker Graf Ferdinand Colloredo-Mansfeld[7] geheiratet hatte. Die drei Töchter Josephine, Emilie und Marie erbten den Besitz, darunter Schloss Stiebar in Niederösterreich, das zu Lebzeiten der Eltern und danach zahlreiche prominente Besucher anzog. So kam 1826 etwa der Kronprinz und spätere Kaiser Ferdinand in Begleitung des Herzogs von Reichstadt, Sohn Napoleons I., und ließ sich das Schloss zeigen. 1834 besuchte Kaiser Franz I., von

seiner Sommerresidenz Schloss Weinzierl bei Wieselburg an der Erlauf aus, gemeinsam mit Kaiserin Karoline Auguste und seiner Tochter Marie Louise, Schloss Stiebar. 1886 waren Erzherzog Karl Ludwig, der Bruder Kaiser Franz Josephs, und dessen Sohn Erzherzog Franz Ferdinand zu Gast. Die Gästeliste verzeichnet darüberhinaus neben Angehörigen des Adels und des Klerus auch Vertreter außereuropäischer Diplomatie aus Brasilien und Japan. Die Schlossherrin Emilie Knorr-Colloredo öffnete ihr Haus vor allem aber für Künstler: Sie pflegte intensiven Kontakt zu den Malern Josef Kriehuber und Johann Nepomuk Ender sowie zur Malerfamilie Alt, die vor den Revolutionswirren in Wien nach Gresten geflüchtet war. Der Landschaftsmaler Franz Alt wurde geradezu „Stiebar'scher Hofmaler". Er erhielt eine ständige Sommerwohnung, gab Mal- und Zeichenunterricht im Schloss und schuf unzählige Aquarelle und Zeichnungen von Gresten und Umgebung.[8]

Diese kunstsinnige Tradition wurde von ihrer Tochter Josephine weitergeführt, die selbst bereits in jungen Jahren als Schriftstellerin hervortrat. Zwanzigjährig verfasste sie, angeregt durch Lord Byron, dessen *Manfred* sie später übersetzte, das epische Gedicht *Irene*. 1863 entstand, zurückgehend auf eine Legende, der lyrisch-epische Bilderzyklus *Die heilige Odilia*. Zudem schrieb Josephine von Knorr zahlreiche Gedichte. Ein erster Band *Gedichte* erschien 1872 im Verlag J. Dirnböck in Wien, ein weiterer Band *Neue Gedichte* im Wiener Verlag L. Rosner 1874. In diesem Band finden sich auch Übersetzungen albanischer Volkslieder und Gedichte des amerikanischen Lyrikers Henry Longfellow, der zu den populärsten amerikanischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts zählte. 1882 veröffentlichte Josephine von Knorr im Verlag Theodor Daberkow unter dem Titel *Abendgedanken* einen Band Aphorismen, drei Jahre später im Verlag Rosner einen weiteren Band Lyrik, *Sommerblumen und Herbstblätter* (1885). 1902 erschien, gleichsam als Summe ihres Schaffens, eine Sammlung *Gedichte* im Verlag Cotta.

Josephine von Knorr wurde von ihren Zeitgenoss/inn/en als Lyrikerin geschätzt. Zu ihren Freund/inn/en und Förderern zählten etwa die Schriftsteller/innen Franz Grillparzer, Betty Paoli, Ada Christen, Helene Fürstin v. Massalsky-Koltzoff, genannt Dora d'Istria, Karl Emil Franzos, Ludwig August Frankl von Hochwart, der Maler Franz Alt, die Tänzerin Fanny Elßler, der Historiker Adam Wolf und der Politiker Ignaz Freiherr von Plener. Mit Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar verband sie eine besonders enge Beziehung. Beide besuchten die Freundin des öfteren auf Stiebar. Besonders Saar genoss für längere Zeit die Gastfreundschaft Josephine von Knorrs, die neben Fürstin Marie zu Hohenlohe, Altgräfin Elisabeth Salm-Reifferscheidt und Josephine von Wertheimstein zu seinen wichtigsten Mäzeninnen zählte.[9] So fand Saar, tief getroffen und verzweifelt nach dem Selbstmord seiner Frau, Aufnahme auf dem Schloss. „Nach einigen Wochen", so heißt es in Anton Bettelheims Saar-Biographie, „löste sich allmählich seine Erstarrung: ‚wie Sie sehen' (so schrieb er am 1. September 1884 an Marie Ebner) ‚weile ich bei unserer guten Sephine in Stiebar. Die freundliche, echt österreichische Gegend, das trauliche Schloß und die Menschen, die darin leben,

tun meinem Herzen sehr wohl.'"[10] In dieser Zeit entstand unter anderem auch Saars Gedicht *Arbeitergruß*, das die Eisenwerke der Umgebung thematisch aufnimmt.[11]

Auch Josephine von Knorr blieb von herben Schicksalsschlägen nicht verschont. (Ihre Gedichte sprechen diesbezüglich eine eindeutige Sprache.) Sie verlor durch den Börsenkrach 1873 einen großen Teil ihrer Wertpapiere. Ab 1876 nahm sie zeitweiligen Aufenthalt in Paris, wo sie das Ehepaar Johann Strauß und die schwedische Pädagogin Ellen Key kennenlernte. Zwei Jahre später, 1878, wurde sie Ehrenstiftsdame des k.k. Damenstifts in Brünn. Sie war – wie die Dichterinnen Auguste Hyrtl, Marie von Najmajer und Marie Eugenie delle Grazie – Mitglied der Gesellschaft „Iduna", eines konservativen Kreises von Wiener Schriftsteller/inne/n (1891-1904), der sich gegen den naturalistischen Einfluss in der Literatur der Jahrhundertwende wandte.[12] 1894 erhielt Josephine von Knorr vom französischen Unterrichtsministerium die Auszeichnung „Palmes d'Officier d'Academie". In ihrer Heimat blieb ihr, die von literarischen Größen wie Betty Paoli hochgeschätzt wurde[13], eine ähnliche Anerkennung allerdings verwehrt.

Am 30. Mai 1908 starb Josephine von Knorr auf Schloss Stiebar an den Folgen eines Schlaganfalls. Im Nachruf im Abendblatt der *Neuen Freien Presse*, verfasst von der Schriftstellerin und Übersetzerin Marie Herzfeld, auf „die bekannte Dichterin Josefine Knorr" heißt es: „Kein Glück, weder im großen noch im kleinen. Dennoch hing sie am Leben, weil sie an ihren Wünschen hing, weil sie an ihren Arbeiten hing, weil sie an Stiebar, weil sie an ihren Erinnerungen hing, weil sie ein starkes Herz hatte, das viele Menschen umspannte, und einen sprühenden Geist, der weite Gebiete des Daseins übersah." Der Nachruf findet sich auch eingeklebt im Anhang des Jahres 1908 im Tagebuch Marie von Ebner-Eschenbachs, darunter die handschriftliche Anmerkung: „Es sollte heißen: Die zu unserer Schande, viel zu wenig bekannte."[14] Jahre später würdigt die hochbetagte Schriftstellerin ihre verstorbene Freundin in einem ihrer letzten Werke auf besondere Weise. In der autobiographischen Schrift *Meine Erinnerungen an Grillparzer*, wenige Monate vor Ebner-Eschenbachs eigenem Tod am 12. März 1916 in *Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften* erschienen[15], wird Josephine von Knorr an entscheidenden Stellen erwähnt. Sie ist es nämlich, die Ebner-Eschenbach mit Franz Grillparzer bekannt macht und sie im Hause der Schwestern Fröhlich einführt. Sie gehört zum engeren Freundeskreis des Dichters und seiner Umgebung. Wie groß die Verbundenheit mit Grillparzer gewesen sein muss, zeigt sich in der Beschreibung der Festfeiern anlässlich seines 80. Geburtstages am 15. Jänner 1871. Die Aufzählung der zahlreichen Ehrungen von Seiten des Kaiserhauses, der Regierung und der Bevölkerung Wiens kulminiert in einem Gedicht Josephine von Knorrs, das von Ebner-Eschenbach in extenso zitiert wird.

> Wir feiern dich, und während wir dich krönen,
> Umweht ein Hauch dich der Unsterblichkeit,
> Es wird dein Name durch die Nachwelt tönen,
> Befreit vom Fluche der Vergessenheit.

Mitfühlen sollst du – darfst ihn miterleben –
Der eignen Größe schwer erworbnen Ruhm;
Wie einen Heros, um den Wolken schweben,
Grüßt dich das Land in deinem Heiligtum. –

Und doch, mich dünkt, daß du mußt bitter lächeln
Zu jenem Weihrauch, den die Menge bringt;
Daß dich berühren muß ein eisig Fächeln,
Daß dir ein Mißton durch die Lüfte klingt,

Daß man dich quält mit der Apotheose;
Denn dieser Festtag, dies olympsche Spiel –
Kann es erwecken auch nur eine Rose
An deines Lebens abgeblühtem Stiel?

Dieweil sie laut zujauchzen deinen Liedern
Und in den Städten künden deinen Preis,
Weilst du daheim mit altersschwachen Gliedern,
Ein müder Mann, ein achtzigjährger Greis.

Ein selger Geist auf glorreich lichten Sonnen,
Erlöst von Weh und Tod, der mag verklärt,
Verdoppelt fühlen seine Himmelswonnen,
Wenn man auf Erden sein Gedächtnis ehrt.

Wer aber dasteht an der dunklen Grenze,
An seiner Menschenjahre letztem Ziel,
Den mahnen Lorbeer- nur an Grabeskränze,
Den dünkt der Nachruhm fast ein eitles Spiel.

Dem ist das alles nur ein Untergehen,
Ein überglühend letztes Abendrot –
Für seine Jugend gibt's kein Auferstehen,
Und alle Hoffnung ist für ihn im Tod.

Es war „das einzige" unter den vielen Huldigungsgedichten, so Marie von Ebner-Eschenbach in ihren Erinnerungen, „in dem er ein grenzenlos mitfühlendes Verständnis, Stimmung von seiner Stimmung wiedergefunden hätte", das ihm aber nicht „in seine Hände gelegt werden [konnte]".[16] Tatsächlich fällt das Gedicht aus dem Rahmen, vergleicht man es etwa mit Ferdinand von Saars Festgedicht zur Enthüllung des Grillparzer-Denkmals am 23. Mai 1889 in Wien. Saar besingt darin den Nachruhm Grillparzers, seine Zeitgenossenschaft mit Goethe und Beethoven und damit das

Erbe der Klassik. Zugleich sieht er in der Denkmalserrichtung auch eine Geste der Versöhnung, die das komplizierte Verhältnis des Dichters zu seiner Heimatstadt im Lichte einer neuen Generation in Wohlgefallen auflösen soll.

> Und so hat Wien auch alte Schuld getilgt!
> Nicht ist es mehr das ‚Capua der Geister',
> Dem der Erhabene so oft gezürnt –
> Und das er doch so treu, so tief geliebt.[17]

Die Apotheose des Dichters mündet in eine Apotheose der Stadt. Ganz anders bei Josephine von Knorr. Ihr Gedicht – wohlgemerkt ein Geburtstagsgruß! – wird vom Motiv der Vanitas dominiert. Im Blick sind die körperlichen Gebrechen des Jubilars, schonungslos offengelegt („altersschwache Glieder", „müder Mann"), ohne Trost und Perspektive. Die Rede von Ruhm, Unsterblichkeit und Größe erscheint der 44jährigen Dichterin angesichts von Tod und Vergänglichkeit wie „ein eitles Spiel". Damit klingen auch Grillparzers berühmte Verse aus dem Märchendrama *Der Traum ein Leben* an: „Und der Ruhm ein leeres Spiel, / Was er gibt, sind nichtge Schatten, / Was er nimmt, es ist so viel."[18]

Die Gedichte Josephine von Knorrs sind in Vergessenheit geraten, ihr Name nicht einmal in Fachkreisen mehr bekannt. Eine grobe Gliederung umfasst Natur- und Bekenntnislyrik, religiöse Lyrik und Elegien, Zeit-, Motto- und Huldigungsgedichte. Der Aufenthalt in Paris spiegelt sich in einer Reihe poetischer Texte ebenso wider wie Japan, das Josephine von Knorr selbst nie bereist hat, sondern nur aus Erzählungen kennt. Viele der Gedichte sind melancholisch getönt und erinnern an Lenaus Herbstgedichte ebenso wie an die Lyrik Ferdinand von Saars. Einsamkeit, Gealtert-Sein, Vergänglichkeit sind einige der Themen, die mit Bildern aus der Natur verschränkt werden. Die Gedichte *Im Sommer, Spätherbst, Der Alpensee, Sterne* und *Melancholie* sind Beispiele dafür.

> Melancholie
>
> Was sollen mir diese Penséen,
> Vergißmeinnicht zu dieser Zeit?
> Des Schlummers Mohn soll mich umwehen,
> Die Blume der Vergessenheit!
>
> Laßt jene munt're Bäche säumen
> Und blühen in der Gärten Pracht –
> Ich will vergessen, ich will träumen,
> Und schlafen will ich heute Nacht.
>
> Vergißmeinnicht heißt treu Gedenken –
> Doch welche Seele ist mir wach?

Penséen heißt Erinn'rung schenken –
Wozu hilft mein Erinnern, ach!

Doch diese Mohne, die da schwanken
Durchsichtig roth im Aehrengold,
Die wiegen sanft ein die Gedanken
Und machen meine Träume hold.[19]

Der Titel des vierstrophigen, konventionell gebauten Gedichts ist Programm, die literarischen Verfahrensweisen exemplarisch für Josephine von Knorrs poetisches Schreiben. Die rhetorische Frage gleich zu Beginn verweist auf einen krisenhaften Zustand des lyrischen Ichs („Was sollen mir diese Penséen, / Vergißmeinnicht zu dieser Zeit?"), die darauf folgende Antwort auf Resignation, ja Depression („Des Schlummers Mohn soll mich umwehen"). Die Blumenbilder, symbolisch aufgeladen, evozieren Gegensatzpaare, die sich durch das ganze Gedicht ziehen: Tag – Nacht, Munterkeit – Schlaf, Erinnern – Vergessen. Das lyrische Ich, gefangen in Isolation und Einsamkeit, sehnt nur mehr Schlaf und Vergessen herbei. Der Schmerz, der betäubt werden soll, ist ein existenzieller, die Verlassenheit radikal: Es gibt keinen Anderen, weder einen, der sich an das Ich erinnert, noch einen, an den es sich zu erinnern lohnt. Eine Bedeutungsebene bleibt allerdings unausgesprochen. Mohnblumen, in der Antike der Unterweltgöttin Persephone geweiht, sind auch als Zeichen für Tod und Vergänglichkeit lesbar. Die Todessehnsucht wird nur angedeutet, aber nicht explizit formuliert.

Das Abendgedicht *Herr, bleib' bei mir...* nimmt den Melancholiediskurs auf und erweitert ihn um eine religiöse Dimension.

Herr, bleib' bei mir, 's will Abend werden!
Die Schatten ziehen lang und breit –
Es dämmert rings – 's wird kühl auf Erden,
Es kommt die nächt'ge Dunkelheit.

Ich bin allein; die mit mir waren,
Sie sind gegangen, sie sind todt
Ich blicke nach der Flucht von Jahren,
's ist meines Lebens Abendroth.

O Herr, tritt ein! Fass' meine Rechte
O du mein Gastfreund, du mein Gast:
Du weißt, es drohen finst're Mächte
Beschütze mich in deiner Rast![20]

Das Gebet um Beistand am Ende des Lebens zitiert das Wort der Emmaus-Jünger: „Bleib doch bei uns; denn es wird bald Abend, der Tag hat sich schon geneigt." (Lk

24,29) und antizipiert damit die Begegnung mit dem Auferstandenen. Josephine von Knorrs religiöse Lyrik, die auch einige Mariengedichte umfasst, ist mehr als eine Form „literarischen Betens".[21] Dichtung ist ihr nicht Religionsersatz wie dies Hugo von Hofmannsthal in seinem Aufsatz *Der Dichter und diese Zeit* (1906) formuliert hat, sondern poetisches Sprechen mit Gott. Und Gedichte sind für Josephine von Knorr eine Form der Lebensbewältigung. Sigmund Freuds Diktum „Der Glückliche phantasiert nie" trifft auch hier zu. Nach dem frühen Verlust der Eltern, dem unerwarteten Tod der jüngsten, nur kurz verheirateten Schwester und der schweren Erkrankung der zweiten Schwester sieht sie sich in der Familie ihre Schwagers als Fremde und als letzte ihres Geschlechts. Das elegische Gedicht *Der Hain* (1893) schreitet noch einmal die Familiengeschichte der Knorrs ab, am Abgrund des Zukünftigen rührend: „O wird mein Lied – so seufzt es durch mein Trauern – / So lang wie diese letzten Eichen dauern?"[22]

Josephine von Knorr verwendete wie zum Beispiel Annette von Droste-Hülshoff Versschemata und Strophenformen aus der Tradition. Auch thematische Ähnlichkeiten lassen sich in den Gedichten der beiden Autorinnen aus aristokratisch-katholischem Milieu aufspüren. Wie andere Lyrikerinnen des 19. Jahrhunderts, die Uta Treder analysiert hat, stand auch Knorr in der Spannung von Sehnsucht nach Geborgenheit und „Ausbruchsfantasien", von „Sich-Bescheiden und Entgrenzungsträumen".[23] In Blumen-, Vogel- und Schmetterlingsmetaphorik verdichtet sich die Sehnsucht nach Freiheit und Verstanden-Werden, nach einem anderen Leben.

Genügen

Nicht um nach Ruhm zu ringen
Erhebt sich mein Gesang,
Mich freut bei meinem Singen
Des eig'nen Liedes Klang.

Mich freut's, den Hauch zu fühlen,
Frisch wie der Gruß vom Meer,
Der mir die Stirn will kühlen,
Wenn sie gedankenschwer.

Mich freut es, mich zu heben
Als hätt' ich Schwingen an
Und zöge durch das Leben
Auf fesselloser Bahn.

O Wonne, sich zu wiegen
Wie es die Falter thun,
Aus Blüthen aufzufliegen,
Auf Blumen auszuruh'n!

Als sei's beim Elfenmahle,
Zu trinken Maienthau
Zu wandern mit dem Strahle
Durch reinstes Aetherblau!

Im Zauber der Gestalten,
Im Purpur und Karmin,
Die Wolken festzuhalten
Wenn Sie vorüberzieh'n![24]

Im Unterschied zu Ada Christen, die mit ihren *Liedern einer Verlorenen* (1868) einen bisher aus weiblichem Mund nicht gehörten bekenntnishaften Ton angeschlagen hatte – Ferdinand von Saar nannte ihre Gedichte „lyrische Schreie"[25] –, blieb Josephine von Knorrs lyrisches Sprechen in verhüllender Symbolik verhaftet. Nur selten findet sich etwa in ihren Gedichten direkte Kritik am konventionellen Frauenbild. Das Begehren nach Freiheit wird etwa im oben zitierten Gedicht in keiner Weise konkretisiert. Saar, der für beide Autorinnen Mentor, Berater, letztlich korrigierend-zensierende Instanz war, bilanziert in einem Brief an Marie von Ebner-Eschenbach nüchtern:

> Die Gedichte der guten Sephine sind im Ganzen schön; auch ziemlich rein; nur bedaure ich, daß sie sich, namentlich das erste, fast ganz in alten Formen und Ideengeleisen bewegen. Der Gesichtskreis der Dichterin scheint sich nicht erweitern zu wollen und sie greift nicht hinein ins volle Menschenleben; ein Vorzug, den Sie vor allen anderen dichtenden Frauen, um nicht auch zu sagen Männern, besitzen.[26]

Ebner-Eschenbach ist in ihrem Urteil positiver. Sie sieht „in der Stimmung große Aehnlichkeit"[27] mit den Gedichten Saars. Die fehlende Resonanz, unter der Josephine von Knorr vor allem in den späten Jahren leidet, führt Ebner-Eschenbach auf den veränderten Kritiker- und Publikumsgeschmack zurück:

> Wenn die Sturmflut die über uns hereingebrochen ist, verrauscht sein und die Lesewelt der Schilderung des Krassen und Abjecten müde, sich nach einer Poesie zurücksehnen wird, die erhebt und läutert, dann wirst Du mit manchen Andern erst wieder zu Worte kommen. Der Tod der echten Poesie ist immer nur ein Scheintod.[28]

Beide Autorinnen teilen die skeptische, ja ablehnende Haltung gegenüber den Autoren der jüngeren Generation. In einem Brief vom 30. Jänner 1897 an die Freundin wird Marie von Ebner-Eschenbach sehr deutlich: „Gott im Himmel! gestern ist mir einmal wieder übel geworden bei Gedichten des H. v. Hofmannsthal. Es war mir heute eine hygienische Maßregel, in Deinen Bdn zu lesen."[29] Es ist dies nicht die einzige Äußerung

der um die Jahrhundertwende vielfach Geehrten, die unverblümt auf die Diktion der Antimodernisten zurückgreift.

Josephine von Knorr war nicht nur Lyrikerin, sondern auch Übersetzerin und Briefpartnerin. Mit Marie von Ebner-Eschenbach verband sie eine lebenslange Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen den beiden Schriftstellerinnen zählt zu den wichtigsten Teilen des Nachlasses. Er umfasst insgesamt über 770 Briefe und Karten und wird derzeit im Rahmen eines FWF-Projekts am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg ediert.[30] Die umfangreiche Korrespondenz ist bislang von der Forschung unbeachtet geblieben. Der Schreibzeitraum, der die Jahre 1851 bis 1908 umfasst, dokumentiert die lebenslange Verbindung der beiden Freundinnen, ihre schriftstellerische Existenz und ihr privates und gesellschaftliches Umfeld.

Die Korrespondenz der beiden beinahe gleichaltrigen adeligen Frauen beginnt im Jahre 1851. Josephine von Knorr lebt zu diesem Zeitpunkt in Wien und auf Schloss Stiebar; Marie von Ebner-Eschenbach in Klosterbruck bei Znaim, wohin die Wiener Militär-Ingenieur-Akademie, an der ihr Mann Moritz als Ingenieur-Leutnant lehrt, ein Jahr zuvor verlegt worden war. Beide jungen Frauen sind vom Wunsch beseelt, Schriftstellerin zu werden. Josephine von Knorr hat ihr episches Gedicht *Irene* bereits vorgelegt und verkehrt wie ihre Mutter in Künstlerkreisen. Ihre Erbschaft erlaubt ihr ein hohes Maß an Unabhängigkeit, sie ist unverheiratet und wird es bleiben. Marie von Ebner-Eschenbach hingegen ist jung verheiratet und als ‚supporting wife' ihrem Mann von der Haupt- und Residenzstadt in die mährische Provinz gefolgt und damit fernab vom gesellschaftlichen und künstlerischen Leben, vom Theater und vom geistigen Austausch mit Gleichgesinnten. Einziger Kontakt besteht mit den Kollegen ihres Mannes und deren Familien. In Jetty von Tunkler, der Ehefrau des Hauptmanns Tunkler von Treuimfeld, findet sie eine Freundin; im Dramatiker Josef Weil (Pseudonym: Josef von Weilen), der 1855 als Professor der deutschen Literatur nach Klosterbruck versetzt wird und später auch Kronprinz Rudolf in literarischen Angelegenheiten beraten sollte, einen Ratgeber.[31]

Die Zeilen, die Marie von Ebner-Eschenbach mit zierlicher Handschrift zu Papier bringt, sind an eine gleichgesinnte Freundin gerichtet, an eine der wenigen ihres Standes, die den schriftstellerischen Ambitionen nicht ablehnend gegenübersteht, ganz im Gegenteil: die sie vielmehr teilt. Die Briefe, Handbillets und Karten, sorgfältig gefaltet, kuvertiert und versiegelt, an die Aufenthaltsorte Wien, Stiebar, Salzburg und Paris adressiert, durchbrechen die Isolation der Znaimer Jahre, sind Ausbruch aus dem häuslichen Alltag und Atempause von familiären Belastungen. (Bereits zu diesem Zeitpunkt wird Ebner-Eschenbach als Tochter, Schwiegertochter und Schwägerin stark in Anspruch genommen.) Josephine von Knorr ist Vertraute, Ratgeberin und Tor zur literarischen Welt. „Wie glücklich bist Du Betty Paoli kennen gelernt zu haben! [...]", heißt es in einem Brief aus Znaim, datiert mit 10. Mai 1853, „Ich habe niemals den Umgang einer öffentlich als Dichterin bekannten, und anerkannten Frau genoßen, und beneide Dich um dieses Glück, obwohl ich es gar Niemanden so gönnen würde als Dir."[32] Es ist eine Beziehung auf annähernd gleicher Augenhöhe, eine Form geistiger Nähe bei gleichzeitiger körperlicher

Abwesenheit, die sich deutlich von Ebner-Eschenbachs späterer Korrespondenz mit dem Verleger Julius Rodenberg oder der wesentlich jüngeren Schriftstellerkollegin Enrica von Handel-Mazzetti abhebt. Wenngleich sich auch hier bereits Unterwerfungs- und Verkleinerungsgesten festmachen lassen, so ist der Umgangston dennoch herzlich und vertraut. Es werden familiäre Neuigkeiten, Reise- und Schreibpläne ausgetauscht, über Korrekturen und Arbeitsfortschritte penibel berichtet.

Die Briefe aus den 1850er Jahren geben detailliert Auskunft über zahlreiche Schreibprojekte. Ebner-Eschenbach arbeitet in diesem Jahrzehnt an einem Versepos mit dem Titel *Segeste*, das sich an einem antiken Stoff um Octavian orientiert, am Trauerspiel *Strafford* aus der englischen Geschichte und am „Gedicht" *Stauffenberg*, das auf einer Sage aus Achim von Arnims Zeitroman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810)[33] basiert. Sie schreibt an einem nicht näher bezeichneten Roman, der auf eine Episode im Leben ihrer Freundin, der k.k. Hofschauspielerin Louise Neumann (verheiratete von Schönfeld) zurückgeht, an historischen Aufsätzen und an einem Lustspiel *Ovid bei Hofe* nach Wilhelm Heinrich von Riehls gleichnamiger Novelle aus dem Jahre 1855. Mit Ausnahme der 1858 anonym publizierten Schrift *Aus Franzensbad*, die Ebner-Eschenbach in einem Brief an die Freundin als „das tolle Kind einer übermüthigen Laune"[34] bezeichnet, bleiben die genannten Texte (vermutlich) unvollendet und unveröffentlicht, die Manuskripte gelten als verschollen. Die Briefe Ebner-Eschenbachs an Josephine von Knorr sind deshalb für diese frühe Schreibphase von eminenter Bedeutung. Sie verweisen auf Themen und Quellen, enthalten teilweise Handlungsskizzen und zeigen eine weitaus größere formale Bandbreite als bislang angenommen. Darüber hinaus spiegelt sich in der Korrespondenz das Lektürespektrum der Schriftstellerin wider. Zum Missfallen der tief religiösen Freundin liest sie etwa die Schriften Immanuel Kants und Georg Forsters:

> Die philosophischen Studien gebe ich nicht auf, sie interessieren mich in einem Grade, den ich nicht beschreiben kann und sind für mich von um so größeren Nutzen, als ich weiß daß ja das echte Wissen, zu Gott führen muß, und nicht von ihm abhanden. Du darfst die Schriften, die ich lese, nicht ein „Zeug" nennen, es sind die Früchte tiefen und klaren Denkens und meistentheils aufrichtiger Gesinnung.[35]

Die vielsprachige Josephine von Knorr macht Ebner-Eschenbach wiederum auf die englische Literatur aufmerksam, auf Lord Byron, auf Charlotte Brontë, Charles Dickens, Henry Longfellow und Harriet Beecher-Stowe. Sie liest die Gedichte Annette von Droste-Hülshoffs, um deren Rezeption in Österreich sich Betty Paoli verdient gemacht hat, und die Romane der Gräfin Hahn. Josephine von Knorr arbeitet an den Versepen *Athenais*, *Camilla* und *Helena*. Sie sammelt – auch dies zeigen die Briefe – mit Leidenschaft Autographen und Fotos von Persönlichkeiten aus der hohen Aristokratie, Rokokomöbel und Briefmarken. Im Schloss wird zudem von Familienmitgliedern und Gästen Theater gespielt, *Der Komet* von Iffland und Grillparzers *Sappho* mit Josephine von Knorr in der

Titelrolle. Ihre Schwester Marie schreibt sogar zwei *Theaterscherze* (1841). Zu Josephine von Knorrs Bekanntenkreis zählt auch die erste Welt- und Forschungsreisende Ida Pfeiffer. Ihr eigener Aktionsradius bleibt allerdings beschränkt, nicht zuletzt aufgrund gesellschaftlicher Konventionen und eines Augenleidens, das ihr ab den späten 50er Jahren zu schaffen macht.

Lesen und Schreiben bleiben dennoch lebensnotwendig. In einem vom 10. November 1861 datierten Brief aus Stiebar heißt es:

> Dieß kommt auch daher, weil unser dermaliges *interieur* ein so einsames, daß man sehr auf sich angewiesen bleibt. Ich danke nur Gott, daß ich d. Jahr ungleich wohler bin, als v. Jahr und daher geistige Zerstreuungen habe, die über vieles hinaushelfen; denn manche *lecture* kann für Gesellschaft gelten und ein wenn auch flüchtiger Musenbesuch wiegt manchen *salon* auf.[36]

Marie von Ebner-Eschenbach, die unter dem „Kreislauf der Fatalität“[37] leidet, weder ihre ‚Bestimmung‘ als Frau noch als Schriftstellerin erfüllen zu können, bewundert die selbständige Existenz ihrer Lebensfreundin Josephine von Knorr, ja stilisiert sie zur Wunschprojektion: „Eine solche Königin der Unabhängigkeit wie Du! So frei, so ganz ihre eigene Herrin [...].“[38] Die beneidete Freundin Josephine von Knorr sah dies wohl nüchterner. Sie leidet unter den patriarchalen Strukturen des Familienverbandes. In einem ihrer Gedichte aus demselben Jahr heißt es vielsagend-resignativ:

> O wär’ ich Mann! Was soll ich hier beginnen,
> Ich bleiches Mädchen mit dem ernsten Geist,
> Das man mit seinem Wollen, Streben, Sinnen
> Stets unbarmherzig an Beschränkung weis’t?
> [...]
> Ich möchte Arbeit, möchte Lehrer, Richter,
> Mein Geist ist frisch und meine Seele kühn!
>
> Nicht immer nur auf diese Wände schauen –
> In der Gemächer trüben Alltagszwang,
> Mich nicht verzehren in dem Kreis der Frauen,
> Vom Morgen bis zum Sonnenuntergang!
> Auf’s Meer hinaus, wo weiß die Segel schwellen,
> Zum Morgenland, dort wo der Halbmond glänzt!
> Den Wolken nach, den Schwalben nach, den schnellen,
> Zu Griecheninseln, von der Fluth begrenzt!
> Nur hier nicht mehr, so schattig auch die Buchen,
> Ich werde traurig auf den Alpensee’n,
> Bin sehnsuchtskrank – laßt mich das Heilkraut suchen:
> Ich muß es finden – oder untergehn![39]

In keinem anderen Text hat Josephine von Knorr ihr Schicksal als ‚femina clausa' so offen beklagt, ihre Sehnsucht nach Freiheit so explizit formuliert. Die Heimat, Ort der Geborgenheit und Kindheit, wird hier zum Gefängnis, die Fremde zum Ort der Sehnsucht stilisiert. Die Wunschziele sind der Byron-Lektüre geschuldet. Intertextuelle Bezüge lassen sich aber auch zur Lyrik Annette von Droste-Hülshoffs herstellen. In Drostes Gedicht *Am Thurme* [...] findet sich ebenfalls die Dichotomie ‚männliche Tatkraft' versus ‚erzwungene weibliche Passivität'.

> Wär ich ein Jäger auf freier Flur,
> Ein Stück nur von einem Soldaten,
> Wär ich ein Mann doch mindestens nur,
> So würde der Himmel mir rathen;
> Nun muß ich sitzen so fein und klar,
> Gleich einem artigen Kinde,
> Und darf nur heimlich lösen mein Haar,
> Und lassen es flattern im Winde![40]

Unabhängigkeit – und Josephine von Knorr ist ein prägnantes Beispiel dafür – blieb auch für eine adelige Frau des 19. Jahrhunderts zumeist eine unerreichbare Illusion.

Anmerkungen

1 Vgl. Karlheinz Rossbacher: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien 1992.
2 Vgl. Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848-1890. Wien, Köln, Weimar 2000 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 1).
3 Von Karlheinz Rossbacher ausgefaltet und exemplarisch weitergeführt: Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle. Wien 2003 (= Literatur und Leben, Bd. 64).
4 Vgl. Ulrike Tanzer: ‚Ew. Gnaden könnten mir auch ein Mahl wieder schreiben, wissen Sie das?' The Correspondence between Marie von Ebner-Eschenbach and Josephine von Knorr. In: Austrian Studies 16 (2008), 172-187.
5 Ein besonders prägnantes Beispiel dafür sind Ebner-Eschenbachs „Komtessennovellen", *Komtesse Muschi und Komtesse Paula* (1885).
6 Vgl. Sophie Pataky (Hg.): Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 ersch. Werke weibl. Autoren, nebst Biographieen der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme. Berlin 1898, 439.
7 Graf Ferdinand Colloredo-Mansfeld (1777-1848) wurde 1838 Generalhofbaudirektor, gründete 1840 den Niederösterreichischen Gewerbeverein und führte 1848 für kurze Zeit als Kommandant die Akademische Legion. Vgl. Richard und Maria Bamberger, Ernst Bruckmüller und Karl Gutkas (Hg.): Österreich-Lexikon in zwei Bänden. Bd. 1. Wien 1995, 197.
8 Otto Seefried: Geschichte des Marktes Gresten in Niederösterreich. Gresten 1933. Neuauflage anlässlich der 750-Jahr-Feier Grestens 1982, 22-25, hier 24.
9 Vgl. Rossbacher (Anm. 1), 95-102.
10 Anton Bettelheim: Ferdinand von Saars Leben und Schaffen. Leipzig 1908 (= Ferdinand von Saars Werke in zwölf Bänden. Hrsg. v. Jakob Minor, Bd. 1), 120.
11 Vgl. Ferdinand von Saar: Sämtliche Gedichte. Hg. v. Jakob Minor. Leipzig 1908 (= Ferdinand von Saars Werke in zwölf Bänden. Hrsg. v. Jakob Minor, Bd. 2), 110f. Vgl. handschriftliche Ergänzung zur in einer

Sammlung von Großstadtlyrik gedruckten Notiz: „Jul 3 1884". I.N. 18311 (Wien Bibliothek im Rathaus, Handschriftenabteilung).

12 Vgl. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hg. v. Eduard Castle. 3. Bd.: 1848-1890. Wien 1930, 732.

13 Marie von Ebner-Eschenbach schreibt in ihrem Brief vom 4. Jänner 1885 an die Freundin: „[...] ‚Das steht fest' – sagte Betty Paoli neulich. ‚Baronin Knorr ist heute unsere einzige wirkliche lyrische Dichterin' [...]". Privatbesitz.

14 Marie von Ebner-Eschenbach: Tagebücher VI (1906-1916). Kritisch hg. u. komm. von Karl Konrad Polheim und Norbert Gabriel. Tübingen 1997 (= MvEE. Kritische Texte und Deutungen), Anhang 1908, 124f.

15 Marie von Ebner-Eschenbach: Meine Erinnerungen an Grillparzer. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. Bd. 119, H. 711 vom November 1915, 363-372; Heft 712 vom Dezember 1915, 511-518.

16 Marie von Ebner-Eschenbach: Meine Erinnerungen an Grillparzer. In: MvEE: Erzählungen. Autobiographische Schriften. München 1958, S. 886-916, hier: S. 907f. Zum Verhältnis Josephine von Knorrs zu Franz Grillparzer siehe auch Fritz Lemmermayer: Aus dem Tagebuche der Freiin von Knorr. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 5 (1895), 327-334.

17 Ferdinand von Saar: Grillparzer. Bei der Enthüllung des Denkmals in Wien gesprochen vom Hofburgtheater-Direktor Dr. Förster: 23. Mai 1889. In: Ferdinand von Saars sämtliche Werke in zwölf Bänden, hg. v. Jakob Minor. 2. Bd: Gedichte. Leipzig: Max Hesses Verlag [1908], 220-222, hier 220. – Auch in den Wiener Elegien widerruft Saar Grillparzers scharfes Diktum: „War es ein Capua auch, war es doch keines des Geists." (VI) Grillparzers „Abschied von Wien" wird – so Karl Wagner – „in ein demonstratives Hierbleiben umgeschrieben". Vgl. K. W.: Nachwort. In: F. v. S.: Wiener Elegien. Hg. und mit einem Nachwort von Karl Wagner. Wien 1997, 61-79, hier 72.

18 Franz Grillparzer: Der Traum ein Leben. In: F. G.: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher. Bd. 2, München 1961, V. 2654-2656, 179.

19 Josephine von Knorr: Sommerblumen und Herbstblätter. Wien 1885, 16.

20 Josephine von Knorr: Ebenda, 22.

21 Rossbacher (Anm. 3), 381.

22 Josephine von Knorr: Gedichte. Stuttgart 1902, 206-210, hier: 210.

23 Uta Treder: Das verschüttete Erbe. Lyrikerinnen im 19. Jahrhundert. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. München 1988, 27-41, hier 28.

24 Knorr (Anm. 19), 4f.

25 Saar (Anm. 17), 368, 8.3.1869.

26 Saar an Ebner-Eschenbach, Blansko, 7.9.1872. In: Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar: Briefwechsel. Hg. von Heinz Kindermann. Wien 1957, 26ff., hier 27.

27 „Die Gedichte Saar's haben sehr oft in der Stimmung große Aehnlichkeit mit den Deinen, mehr als eine Person hat das schon gefunden." Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Wien, 28.2.1882, Privatbesitz.

28 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 4.2.1897, Privatbesitz.

29 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 30.1.1897, Privatbesitz.

30 Die Briefe Josephine von Knorrs (251 Briefe und Karten) befinden sich im schriftlichen Nachlass der Marie von Ebner-Eschenbach im Familienarchiv Dubsky im Mährischen Landesarchiv in Brünn (Brno), die Briefe Ebner-Eschenbachs (ca. 520 Briefe und Karten) in Privatbesitz. Eine Edition des Briefwechsels und die wissenschaftliche Aufarbeitung des Nachlasses Josephine von Knorrs sind in Arbeit. Projektleiterin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Projektmitarbeiterinnen: Dr. Irene Fußl, Bakk.phil., Lina Maria Zangerl, Bakk.phil.. Irene Fußl danke ich für wichtige Hinweise.

31 Vgl. Anton Bettelheim: Marie von Ebner-Eschenbachs Wirken und Vermächtnis. Leipzig 1920, 76-107.

32 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 10. Mai 1853, Privatbesitz.

33 *Peter von Staufenberg* ist eine mittelhochdeutsche Versnovelle, die um 1310 von dem Elsässer Egenolf von Staufenberg geschrieben wurde. Die Novelle, eine Geschlechtssage der Staufenbergs, ist der Melusinen-Sage nahe verwandt. Auf Betreiben des letzten Staufenbergers verfasste Johann Fischart eine Neubearbeitung des Werkes (1588). Arnim hatte im ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn* (1806) eine auf sieben Romanzen gekürzte Version des Fischartschen Textes unter dem Titel *Ritter Peter von*

Stauffenberg und die Meerfeye veröffentlicht. Vgl. Achim von Arnim: Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M. 1989 (= Achim von Arnim Werke in sechs Bänden, Bd. 1), 806.

34 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 24. Oktober 1858, Privatbesitz.

35 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 20. September 1856, Privatbesitz.

36 Josephine von Knorr an Marie von Ebner-Eschenbach, Brief v. 19. November 1861, Privatbesitz.

37 Barbara Duden: Das schöne Eigentum. Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Kursbuch 47 (1977), 125-140, hier 138.

38 Marie von Ebner-Eschenbach an Josephine von Knorr, Brief v. 3. September 1878, Privatbesitz.

39 Josephine von Knorr: Evarista. Fragmente (1878). In: Knorr (Anm. 19), 1885, 133f.

40 Annette von Droste-Hülshoff: Am Thurme. In: A.v.D.-H.: Gedichte zu Lebzeiten. Tübingen 1985 (= HKA Hg. v. Winfried Woesler, Bd. I,1), 78.

Mondene Traumvisionen
Über Georg Trakls Prosagedicht *Offenbarung und Untergang*

von Károly Csúri (Szeged)

Vorbemerkungen

Der Aufbau der Textwelt[1] zahlreicher Trakl-Gedichte lässt sich durch einen Komplex abstrakter Konstruktionsprinzipien charakterisieren. Zu ihnen gehören die Spaltungs- und Verfremdungsprozesse des Ich, die Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten, die Transparenzakte, die Verfalls- oder Untergangsvorgänge wie auch ihre verschiedenen Kombinationen, die sich oft zu einer Art von poetisch-apokalyptischem Modell im strukturellen Sinne zusammenschließen.[2] Diese Prinzipien dürften zwar annähernd die narrative Konstruktion der einzelnen Gedichte erklären, sie vermögen jedoch der veränderten Rolle und Bedeutung, die ihnen und ihren Komponenten in den zyklischen Strukturen häufig zukommt, nicht oder nur teilweise gerecht zu werden. Es fragt sich daher, ob in Trakls Dichtung nicht auch weitere, umfassendere Prinzipien zu beobachten sind, die die Semantik der Gedichte nach den Gesetzen von übergeordneten Systemen wie Teilzyklen, Zyklen oder Gesamtwerk modifizieren, bzw. virtuell ‚überschreiben'. Als ein solches globales Konstruktionsprinzip kann m. E. das Mondene betrachtet werden. Die Untersuchung seiner Struktur bildenden Rolle und Funktionsweise in dem späten Prosagedicht *Offenbarung und Untergang* (1914)[3] bildet den zentralen Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Obwohl dieser Text keinen Zyklus im engeren Sinne darstellt, wird allein schon durch die Gattungsbezeichnung nahe gelegt, dass hier neben bzw. gegenüber dem Lyrischen der narrative Zusammenhang der Abschnitte eine bestimmende Rolle spielt. Bevor jedoch das Prosagedicht eingehender untersucht wird, soll gezeigt werden, dass dem Mondenen vereinzelt und latent bereits in Trakls früher Dichtung metaphorische Bedeutung zukommen kann. Im Anschluss daran wird anhand mehrerer Textbeispiele aus dem Zyklus *Sebastian im Traum* verdeutlicht, dass und wie der wiederholten Thematisierung des Mondenen in den zyklisch geordneten Gedichten der reifen Dichtungen eine besondere semantische Relevanz zugestanden werden kann. Die Kurzinterpretationen zu Beginn sollen den zweiten Teil der Arbeit vorbereiten, in dem versucht wird, der oft als unverständlich angesehenen Prosadichtung *Offenbarung und Untergang* eine kohärente Erklärung zuzuordnen.[4]

Über die Funktion des Mondenen in Trakls Lyrik

Mond und monden haben ein schillerndes Bedeutungsspektrum in Trakls Dichtung. Im Folgenden soll nur der imaginäre Schwester- und Ich-Bezug näher betrachtet werden.[5] Unschwer zu erkennen ist diese Verbindung dort, wo die Schwester und das Ich, bzw. ihre Varianten explizit mondene Eigenschaften besitzen: „Ein Dornenbusch tönt / Wo deine mondenen Augen sind" (*An den Knaben Elis*), „Immer schreit im kahlen Gezweig der nächtliche Vogel / Über des Mondenen Schritt" (*Anif*) oder „Immer tönt der Schwester mondene Stimme" (*Geistliche Dämmerung*). In den meisten Fällen

lässt sich jedoch der Mond-Bezug nur indirekt, über stereotype Schema-Eigenschaften des Mondenen oder motivische und intertextuelle Beziehungen in und zwischen den Textwelten ausweisen. Es handelt sich dabei vornehmlich, wie angedeutet, um zyklische Zusammenhänge, um thematische oder strukturelle Entsprechungen in verschiedenen Entwicklungsphasen des Lebenswerkes oder um sonstige text- und werkexterne Bezüge. Als ein frühes Beispiel für die Präsenz des Mondenen und seine metaphorische Rolle kann unter anderem das Jugendsonett *Das Grauen* aus der Sammlung von 1909 angeführt werden. In einer albtraumhaften Vision des zweiten Teils erscheint dem Ich im Spiegel das Antlitz Kains. Der biblische Verweis macht eindeutig, dass das Ich im Bild mit einem unsichtbaren bösen Aspekt seiner selbst, dem Mörder seiner Seele, konfrontiert wird:

> Aus eines Spiegels trügerischer Leere
> Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre
> Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!
>
> Sehr leise rauscht die samtene Portiere,
> Durchs Fenster schaut der Mond gleichwie ins Leere,
> Da bin mit meinem Mörder ich allein.

Die Selbsterkenntnis des Ich ein gespaltenes Wesen – Kain- und Abel-Figur zugleich zu sein – ließe sich weiter präzisieren, wenn man das Gedicht nicht mehr isoliert, sondern im Kontext mit dem Gesamtwerk betrachtet. Liest man nämlich *Das Grauen* in Kenntnis des *Sebastian*-Zyklus (1915) und der *Brenner*-Veröffentlichungen (1914/15), dann ist mit großer Wahrscheinlichkeit zu vermuten, dass und warum das Erblicken des unsichtbaren Kain-Aspekts des Ich im Spiegel – zumindest virtuell – mit dem Erscheinen des durchs Fenster schauenden Mondes zusammenfällt. Einerseits kann ihre Verbindung textintern erklärt werden, indem das Kain-Antlitz, das sich langsam aus der Leere eines Spiegels, aus „Graun und Finsternis“ hebt, eine strukturelle Parallele mit dem aufsteigenden Mond und dem Mondgesicht bildet. Zum anderen lässt sich die Relevanz der Entsprechung, der spiegelbildlichen Gleichsetzung des Kain-Antlitzes mit dem Mondgesicht, allein durch spätere inhaltliche und bildliche Strukturen der Traklschen Dichtung beleuchten. Erst in seiner reifen Poesie wird nämlich deutlich, dass das verschwiegene, stets wiederkehrende Schuldgefühl des Ich, direkt, motivisch oder intertextuell, immer in verschiedenen kosmisch-mondenen Imaginationsfiguren der Schwester visualisiert wird. Betrachtet man *Das Grauen* aus dieser Perspektive, dann ist im Kain-Antlitz nicht nur das Böse des Ich, sondern auch dessen Ursache als latente Schwester-Erinnerung im aufsteigenden Mond zu erkennen, der, ins Zimmer schauend, gleichsam den bildlichen Ursprung des sich aus dem Spiegel hebenden Kain-Antlitz bildet. Die vermeintliche Schuld des Ich, dessen gespaltene Seele Opfer und Mörder gleichzeitig beherrschen, gegenüber der Schwester, bleibt zwar unausgesprochen, aber sie ist aus der Perspektive der späteren Dichtungsperiode unschwer zu entschlüsseln.

Obwohl eine direkte Entsprechung zwischen Mond und Schwester in *Das Grauen* noch nicht nachweisbar ist, wird ihre später enge Beziehung in der Verknüpfung des Spiegelbildes mit dem Ich, dem Kain-Antlitz, dem Mond und dem Mörder bereits hier vorweggenommen. Dass es sich nicht um eine unbegründete ‚Überinterpretation' des Frühwerks im Rückblick handelt, ergibt sich vor allem aus der Schuld-Problematik, die untergründig Trakls ganzes Oeuvre durchwebt und durch zahlreiche Motive, hier durch das Kain-Antlitz des Ich, auch schon in der Jugenddichtung präsent ist. Eine vergleichbare Rolle spielt der Mond in dem Gedicht *Der Wanderer* (1913) aus dem Zyklus *Sebastian im Traum*, wo er als „ein erstorbenes Antlitz", als „Sichelmond in rosiger Schlucht" dem Knaben folgt. Zunächst scheint „der blühende Wind", „die Vogelstimme des Totengleichen", zu erwachen, das Tote erneut aufzuleben und auch die Schritte des Knaben „ergrünen leise im Wald". Die imaginäre Neubelebung einer paradiesisch anmutenden Vorzeit ist allerdings kurzlebig, der Mond versinkt wieder „glänzend in traurigen Wassern", um seinen Wanderweg, seinen ewigen Kreislauf fortzusetzen: „Jener kehrt wieder und wandelt an grünem Gestade, / Schaukelt auf schwarzem Gondelschiffchen durch die verfallene Stadt". Das erstorbene Antlitz, der Sichelmond, die in altem Gestein aus kristallenen Augen schauende Kröte[6], der in traurigen Wassern versinkende Mond und das schwarze Gondelschiffchen, die in ihrer strukturellen Verbindung alle als verschiedene metaphorische Modelle des Mondes betrachtet werden können, erscheinen in der Rolle des ‚Verfolgers': durch den täglich vergehenden und wiederkehrenden Mond wird das Ich, das ihn stets beobachtet und ihm daher – paradoxerweise – gleichsam selbst die Rolle des Verfolgers zuordnet, an etwas Trauriges und Menschliches erinnert. Als würde das Ich seine Gewissensqual, sein tief liegendes Schuldgefühl, in ständig wechselnde mondene Visionen projizieren. Auch hier bleibt noch unausgesprochen, ob und wie dieses Schuldgefühl mit der Schwester zusammenhängt. Eine mögliche Verbindung deutet sich nur mittelbar, durch das vielfältige Strukturnetz des Gesamtzyklus *Sebastian im Traum*, an. Unter diesem Aspekt ist auch die Möglichkeit einer metaphorischen Referenzerweiterung von Mond und Mondenem in *Ruh und Schweigen* (1913) zu überlegen. Eingebettet in den Prozess von Sonnenuntergang, Abenddämmerung und Nachteinbruch stellen sich in der Textwelt des Gedichts verschiedene Etappen einer mythisch verkleideten Individual- und Menschheitsgeschichte dar. Die einzelnen Phasen repräsentieren die Abwandlungen und verschiedenen Manifestationsformen des Ich, das unter anderem als ‚Hirte', ‚Fischer', ‚bleicher Mensch', ‚Schauender', ‚erloschener Engel' und ‚strahlender Jüngling' im narrativen Verlauf erscheint. Gleich zu Beginn wird eine arkadische Sonnenzeit durch eine christlich-nächtliche Mondzeit von Leiden und Buße abgelöst. Das härene Netz, in dem der Fischer „den Mond aus frierendem Weiher" zieht, zitiert mittelbar den Stoff der mönchischen Bußbekleidung und weist damit unterschwellig auf das Problem der Schuld hin. Der Schuldige kehrt in Strophe 2, dem nächsten Abschnitt der Leidens- und Buße-Periode, als bleicher Mensch wieder, der „in blauem Kristall" – einem Modell des Himmel-Schemas gleichzeitig als Transparenz und Versteinerung – wohnt. Vor die Alternative gestellt, in seinem Verhalten dem Muster der untergehenden Sonne

zu folgen, indem er „das Haupt in purpurnem Schlaf“ neigt, oder die Hoffnung zu bewahren, indem er „die Wang’ an seine Sterne“ lehnt, wendet er sich den Sternen, seinen Hoffnungsschimmern, zu. Den Blick in den Himmel gerichtet erscheinen sie ihm dann in Strophe 3 als „das Heilige blauer Blumen“. Das heißt, das hoffnungslose Umschlossensein des bleichen Menschen vom blauen Kristall wird hier vom Schauenden durchbrochen. Der gestirnt-erblühende Nachthimmel wird ihm als heilige Sphäre transparent. Das Bild vom Heiligen blauer Blumen erinnert – man denke nur an das Gedicht *An Novalis* aus derselben Zeit – an Mathilde aus der ersten Traum-Szene in *Heinrich von Ofterdingen* und beschwört durch den intertextuellen Novalis-Bezug auch an dieser Stelle eine Frauengestalt herauf, die allerdings noch unsichtbar-imaginär bleibt. Während sich der Schauende gedanklich weiter dem Tode, der „nahe[n] Stille“ nähert, wird ihm eine ehemalige, längst vergessene Sphäre „erloschene[r] Engel“ gegenwärtig. Die hier nur noch gedachten Engel-Figuren sind als Vormotive des strahlenden Jünglings und der Schwester in Strophe 4 anzusehen, die die für einen Augenblick transparent gewordene Welt des eigenen ehemaligen Engelseins und die imaginierte Rückkehr in diese mythisch-unschuldige Einheitswelt seelisch-metaphysischer Sphäre mitten „in Herbst und schwarzer Verwesung“ repräsentieren. In diesem Zusammenhang soll die Rolle des Mondenen wieder hervorgehoben werden. Im Eröffnungsvers der letzten Strophe wiederholt sich variiert das Schlussbild der ersten Strophe: während dort „der Mond aus frierendem Weiher“ gezogen und damit die Zeit der Buße eingeführt wurde, nachtet hier die Stirne wieder „in mondenem Gestein“, das heißt sie wird trotz gelungener virtueller Durchbruchsversuche letztlich eher noch tiefer eingebettet ins Mondene und damit der Hoffnungslosigkeit preisgegeben. Der blaue Kristall des gestirnten Abendhimmels in Strophe 2 verdunkelt sich nun zum mondenen Gestein des Nachthimmels. In diesem Himmel-Schema des Kosmisch-Nächtlichen repräsentieren die nachtende „Stirne“ und das ‚mondene‘ Gestein – angesichts der Vorgeschichte mit dem Mond und dem Heiligen blauer Blumen sowie der Nachgeschichte mit der Epiphanie des strahlenden Jünglings als Schwester – ganz offensichtlich das büßende Ich und die leblos-steinerne Schwester aus einer schuldhaften Vergangenheit. Die sichtbar werdende androgyne Jüngling-Schwester-Gestalt als engelhaftes Lichtphänomen ist ein letzter imaginär-erfolgreicher Ausbruchsversuch aus der Schuld, der jedoch gleichzeitig im endgültig-tödlichen Untergang von „Herbst und schwarzer Verwesung“ endet.

Eine andere Variation des Bezugs zwischen Ich und der mondenen Schwester ist in dem Gedicht *Passion* (1914) zu beobachten. Der Orpheus-Bruder imaginiert die tote Eurydike-Schwester nicht nur dank der Kraft von Musik und Gesang, sondern auch durch das Transparentmachen der kosmischen Erscheinungen und Prozesse des Tageszeiten-Zyklus. Gleichzeitig mit der Abenddämmerung, dem Sonnenuntergang und dem Mondaufgang wird die Schwester als himmlisch-mondenes Wesen, als „zarte[r] Leichnam […] / Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar“ und zuletzt als Mond-Metapher in der Figur der Büßerin vergegenwärtigt. Der zyklische Ablauf der Tageszeitenwechsel sowie der sich täglich wiederholende Mondaufgang sichert zwar ihre ewige Wiederkehr für den Bruder, doch bleibt ihre Wiederbegegnung am „Tritonsteich“

oder „in der steinernen Stadt“ durch die Trennung kosmisch-himmlischer und irdisch-menschlicher Sphäre, und nicht zuletzt durch die angedeutete Schuld, nur eine virtuelle Heimkehr der Schwester aus der Schattenwelt, eine sich immer neu entfaltende orphisch-poetische Imagination des Bruders. Als eine Art Überführung zur Erklärung des Prosagedichts sei abschließend bereits hier eine Szene aus *Offenbarung und Untergang* zitiert, die gerade durch die mondenen Visionen mit dem *Abendland*-Gedicht (1914) zusammenhängt und in vieler Hinsicht zu dessen Deutung beiträgt: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn. Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondenen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden.“ Das Erscheinen der Schwester entspricht hier bildstrukturell dem Erscheinen des Mondes am Anfang des Gedichts *Abendland*: „Mond, als träte ein Totes / Aus blauer Höhle, / Und es fallen der Blüten / Viele über den Felsenpfad. / Silbern weint ein Krankes / Am Abendweiher, / Auf schwarzem Kahn / Hinüberstarben Liebende“. Im Mond, der als Menschliches, als ein aus himmlisch-blauer Höhle tretendes „Totes“ erscheint, wird vom Ich, so unsere Annahme, die tote Geliebte imaginiert. Nicht zufällig inszeniert sich das Ich als ein Krankes, das silbern, das heißt wie vom Mondschein umhüllt, weint, und nicht zufällig wird am (irdisch-himmlischen) Abendweiher des schwarzen Kahns gedacht, auf dem einst Liebende hinüber starben. Wichtig ist, dass es hier um ehemalige Liebende geht, die in der Gegenwart als die mondene Vision eines Toten im Himmlischen und als ein weinendes Krankes im Irdischen präsent sind, weil die alternative zweite Strophe von *Abendland* ausdrücklich dem Heraufbeschwören von Elis, der kindlich-paradiesischen Unschuldfigur des Ich im hyazinthenen, himmlisch-blauen Hain gewidmet ist. Im Kontrast zu der durch Weinen, von „kristallenen Tränen“ wiedergeborenen elishaften Unschuld lässt sich die ‚Krankheit‘ des Ichs auch unausgesprochen als ein Zustand von Schuld und Bösem von einst begreifen, das ihm durch die Visualisierung der toten Geliebten in der Maske des im himmlischen Abendland der Imagination erscheinenden Mondes auch sinnlich wahrnehmbar in Erinnerung gerufen wird.

Trakls *Offenbarung und Untergang*
Über den globalen Aufbau des Prosagedichts

Der Interpretation sei folgende These vorangestellt: In den sechs Abschnitten des Prosagedichts geht es, in eine „nächtige Wanderschaft“ gebettet, um die zunehmende Spaltung des schuldigen und büßenden, des engelhaften und teuflischen Aspekts des Ichs einerseits und um den ebenfalls zwiespältigen Rache- und Erlösungsaspekt der imaginierten Schwester andererseits. Dabei werden die konträren Aspekte und die Schwester-Beziehung des Ichs mittelbar, durch die mediale oder modellhafte Vermittlung des Mondenen, in den Schemata der Tagszeitenwechsel gleichsam als apokalyptische Steigerung vergegenwärtigt. Neben der graduellen Verschärfung der Zerrissenheit des Ichs spielt im Strukturverhältnis der Abschnitte auch ihr jeweils gegensätzlicher Ausgang eine wichtige Rolle. Am Ende der Abschnitte 1, 3 und 5 erscheinen immer

wieder Varianten des Offenbarungs-Motivs, die Schlussbilder der Abschnitte 2, 4 und 6 stellen hingegen lauter Untergangs-Szenen dar:

Abschnitt 1:

> Leise trat aus kalkiger Mauer ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling – die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts. Mondesweiß umfing die Kühle des Steins die wachende Schläfe, verklangen die Schritte der Schatten auf verfallenen Stufen, ein rosiger Reigen im Gärtchen;

Abschnitt 2:

> [...] und eine schwärzliche Wolke umhüllte mein Haupt, die kristallenen Tränen verdammter Engel; und leise rann aus silberner Wunde der Schwester das Blut und fiel ein feuriger Regen auf mich;

Abschnitt 3:

> Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallnen Augen an, daß ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe;

Abschnitt 4:

> [...] und schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt, erschrecken schaurige Blitze die nächtige Seele, zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir;

Abschnitt 5:

> [...] und es hob sich der blaue Schatten des Knaben strahlend im Dunkel, sanfter Gesang; hob sich auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen das weiße Antlitz der Schwester;

Abschnitt 6:

> [...] und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stütze hinabsank, flockiger Schnee.

Die Zuspitzung ihrer Kontrastbeziehung führt dazu, dass Offenbarung und Untergang am Ende radikal und endgültig voneinander getrennt werden, indem sie sich als seelische Auferstehung und Wiedergeburt bzw. als seelische Vernichtung des Ichs konkretisieren.

Abschnitt 1

Ausdrücke wie ‚nächtige Pfade des Menschen', ‚Nachtwandeln', ‚der schwarze Schatten der Fremdlingin', die ‚am Fenster blau aufgeblühte Hyazinthe', ‚der weiße Sohn im Tod meines Vaters', oder ‚ein aus kalkiger Mauer leise tretendes unsägliches Antlitz –

ein sterbender Jüngling' schaffen eine Art Schwebezustand zwischen tatsächlicher und imaginärer Wirklichkeit und zeigen zugleich Träume und Albträume, Hoffnungen und Todesahnungen des Protagonisten, wie sie sich in untergründig-mondenen Visionen vollziehen. Das Ende des Abschnitts, ein Zustand zwischen Wachen und Schlafen, bestätigt diese Annahme: „Mondesweiß umfing die Kühle des Steins die wachende Schläfe, verklangen die Schritte der Schatten auf verfallenen Stufen, ein rosiger Reigen im Gärtchen". Im Rückblick ist zu erkennen, dass bereits Nachtwandeln zu Beginn auf die latente Präsenz des Mondenen hindeutet. Die scheinbar konkrete Figur der Fremdlingin erweist sich ebenfalls als mondene Traumvision der Schwester, die von Abschnitt 2 an auch namentlich im Gedicht erscheint. Nicht die Fremdlingin selbst, nur ihren Schatten bemerkt nämlich das Ich. Auch geht es nicht um eine einmalige Erscheinung, sondern um ihr wiederholtes Auftreten: „[...] und da ich frierend aufs Lager hinsank, stand zu Häupten wieder der schwarze Schatten der Fremdlingin und schweigend verbarg ich das Antlitz in den langsamen Händen". Das Verbergen des Antlitzes lässt sich in diesem Kontext als ein Zeichen für das unruhige Gewissen des Ichs gegenüber der Fremdlingin deuten. Der Blick wendet sich dann zum Fenster, an dem blau die Hyazinthe aufgeblüht war. Wiederum ist das konkrete Bild zugleich auch metaphorische Abbildung des Übergangs von der Abenddämmerung zum blauen Sternenhimmel. In Abschnitt 5 heißt es ja später: „Da ich in den dämmernden Garten ging, und es war die schwarze Gestalt des Bösen von mir gewichen, umfing mich die hyazinthene Stille der Nacht". In der Hyazinthe, der blauen Blume als möglichem Novalis-Verweis deutet sich mittelbar auch die Figur der Geliebten im Himmlischen an, was im Gedicht von Abschnitt 2 an explizit der Fall sein wird. Wie die motivischen Beziehungen zu den Abschnitten 5 und 6 später zeigen werden, liegt auch den Bildern – „ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling" – das Schema des Mondenen zugrunde. Während bei der Erscheinung der Fremdlingin der Mond seinen Schatten durch das Fenster ins Zimmer wirft, wird hier seltsamerweise von der „kalkige[n] Mauer", aus der der Mond bildhaft als „ein unsägliches Antlitz – ein sterbender Jüngling" leise hervortritt, die Rolle des Fensters übernommen. Zwischen dem „weiße[n] Sohn im Tod meines Vaters" und dem „sterbende[n] Jüngling", der, „aus kalkiger Mauer" tretend, als „ein unsägliches Antlitz" erscheint, stellen ebenfalls die Todesfarbe ‚weiß' und das rätselhafte Sphinx-Gesicht des Mondes die Entsprechung her.

Ähnlich dem toten Vater ist auch die Mutter nur eine Halluzinationsfigur: „In blauen Schauern kam vom Hügel der Nachtwind, die dunkle Klage der Mutter, hinsterbend wieder." Der ausgedehnte Familienkreis verstärkt das Schuldgefühl des Ichs, dessen Schicksal formal die Leidensgeschichte Christi imitiert, die mit dem Gebet am Ölberg beginnt und mit der Auferstehung zu Ende geht. In diesem Bezug ist die Rolle des „alte[n] Gebet[s]" zu verstehen, das gleichsam von selbst „auf die purpurne Lippe des Odmenden" tritt. Als wäre es von der ‚blau aufgeblühten Hyazinthe am Fenster', das heißt von den erblühenden Sternen am blauen Himmel inspiriert. Der ganze 5. Abschnitt steht dann exemplarisch für eine imaginierte Auferstehung und quasi-androgyne Vereinigung des Ich mit der Schwester im Medium des Mondenen. Im Kontext der

Passion verwandelt sich das Bild mit dem „Nachtwind“, der „[i]n blauen Schauern“ vom „Hügel“ kommt, just als „die dunkle Klage der Mutter“ das Ich erreicht, somit virtuell in eine biblische Landschaft. Der Hügel lässt sich als Ort der Passion begreifen, die Mutter übernimmt gleichsam die Rolle Marias, die auf dem Kalvarienberg ihren Sohn „beklagt“. In den „blauen Schauern“ ist der blaue Mantel Marias zu erkennen, der, ähnlich dem Wind, den ganzen Hügel bedeckt. Gegenüber der biblischen Geschichte gibt es jedoch eine wesentliche Änderung: Es geht hier nicht um den Sohn, um das Ich, sondern um die Schwester. Umso weniger als das Ich, das die Klage aus den „blauen Schauern“ des „Nachtwind[s]„ gleichsam heraushört, sich nicht auf dem Hügel, am Ort der Kreuzigung, befindet. Ferner erkennt es auch gerade in dem Augenblick, als die „dunkle Klage“ der Mutter „wieder“ hinstirbt, „die schwarze Hölle“ in seinem Herzen und gibt sich dadurch ausdrücklich als Kontrahent Christi zu erkennen.

Parallel zum Schuldgefühl und zur Bußgeschichte des Ich zeichnet sich in der Textwelt auch die virtuelle Gegentendenz einer Hoffnung auf Erlösung ab, die in Abschnitt 5 mit dem sich ins Himmlische hebenden „blaue[n] Schatten des Knaben“, der strahlenden, engelhaft-seelischen Gestalt des Ich endet. Erste Zeichen dieser Sphäre sind die ‚blau aufgeblühte Hyazinthe‘, „das alte Gebet“, mittelbar die „kristallne[n] Tränen […] um die bittere Welt“ oder der „[i]n blauen Schauern“ kommende „Nachtwind“. In diese Motivreihe gehören ferner auch „die Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts“ und das eine mögliche Wiedergeburt seelischer Kindheit suggerierende Schlussbild: „ein rosiger Reigen im Gärtchen“. Dieses Bildfragment vom wieder gewonnenen Eden bildet zugleich den Kontrapunkt zur Entdeckung der „schwarzen Hölle“ im eigenen Herzen wie auch zur endgültigen Vernichtung des Bösen im Ich als ‚Engelssturz‘ in der Schlussszene des Gedichts.

Abschnitt 2

Zu Beginn des Abschnitts entfaltet sich die motivisch vorbereitete Passions- und Kreuzigungsszene mit der Schwester als Leidende im Mittelpunkt. Im Anschluss daran, parallel zu dem in stets tiefere Melancholie sinkenden Ich, nehmen die Erinnerungen immer mehr die Kontur einer ungenannten, ehemaligen Schuld an. Zum Ende erfolgt der erste imaginäre Racheakt der Schwester, indem das aus ihrer „silberne[n] Wunde“ rinnende Blut als „feuriger Regen“ auf das Ich fällt. Die ‚verlassene Schenke‘ am Anfang, in der das Ich „unter verrauchtem Holzgebälk […] einsam beim Wein“ sitzt, wird in die Vision einer virtuellen Kreuzigung umgeformt: „ein strahlender Leichnam über ein Dunkles geneigt und es lag ein totes Lamm zu meinen Füßen“. Im Bild des „verrauchte[n] Holzgebälk[s]“ sind die Kreuzbalken am Richtplatz Golgatha zu erkennen, der ‚strahlende Leichnam‘ und das ‚tote Lamm‘ gehören üblicherweise zur ikonographischen Darstellung von Christi Tod. Dem Ich, das als „ein Dunkles“ zwischen dem ‚strahlenden Leichnam‘ und dem ‚toten Lamm‘ ins Zentrum der Szene gerückt wird, weist allein schon die emblematische Farbe des Bösen eine schuldhafte Rolle zu. Die Frage von Schuld und Opfer, eng verflochten mit dem Kreuzigungsbild, wird gleich in der anschließenden Szene auf das Verhältnis des Ich mit der Schwester

übertragen: „Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt der Schwester und also sprach ihr blutender Mund: Stich schwarzer Dorn." In welchem Sinne ist nun die Schwester-Figur als Metamorphose des ‚strahlenden Leichnams', des toten Christus am Kreuz zu betrachten? Der gekreuzigte Christus mit dem Strahlenkranz um sein Haupt wird für das Ich im Schema des strahlenden Mondes als tote menschlich-mondene Gesichtsmaske am Abendhimmel transparent. So entsteht zugleich auch eine unmittelbare Bildkohärenz mit der „bleiche[n] Gestalt der Schwester" als mondene Vision, die aus „verwesender Bläue" heraustritt und das Ich gleichsam zur wiederholten Aufführung der ehemaligen Schuld auffordert: „Stich schwarzer Dorn." Der stechende „Dorn" verweist einerseits auf Christi ‚Dornenkrönung' und Leidensweg, zum anderen spielt seine kaum verborgene sexuelle Konnotation im Ich-Schwester-Verhältnis auf die Art der ehemaligen Gewalttat an. Ähnlich dem aus seinen Nagelwunden blutenden Christus spricht hier der ‚blutende Mund' der Schwester. Auch die nachfolgenden Imaginationen des Ich fügen sich in diese, durch „Mondenes" gefärbte, Metaphorik von Sexualität, Gewalt, Leiden und Grauen ein: „Ach noch tönen von wilden Gewittern die silbernen Arme mir. Fließe Blut von den mondenen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden, darüber schreiend die Ratte huscht." Die gesamte Vor- und Nachgeschichte der Szene mit der „verwesende[n] Bläue", der „bleiche[n] Gestalt der Schwester", ihrem „blutende[n] Mund" oder dem ins Haus ‚einbrechenden roten Schatten mit flammendem Schwert' lässt kaum noch daran zweifeln, dass es sich einst, wenn auch nicht direkt ausgesprochen, nur im Rückblick des Ich angedeutet, um etwas Gewalttätiges, um einen Sexualakt als Gewalttat gehandelt haben dürfte. Mit der mondenen Erinnerung an Leiden und Schuld, wie auch an das „Blut", das „von den mondenen Füßen" fließt und „auf nächtigen Pfaden" des Bösen blüht, wird das Ich, und dies erklärt den inneren Zwang, das mondsüchtige Nachtwandeln stets zu wiederholen, Tag für Tag, eigentlich Nacht für Nacht konfrontiert.

Die Kreuzigungs-Vision der Schwester endet mit einer Gewalttat des Ich und dem symbolischen Tod der Schwester: „Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in das Haus, floh mit schneeiger Stirne. O bitterer Tod". Im nächsten Teil des Abschnitts wird die Heraufbeschwörung imaginärer Schuld- und Sühneakte aus der Perspektive des Ich fortgesetzt:

> Und es sprach eine dunkle Stimme aus mir: Meinem Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick, da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang; die Schatten der Ulmen fielen auf mich, das blaue Lachen des Quells und die schwarze Kühle der Nacht, da ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild; in steinerner Hölle mein Antlitz erstarb.

Es findet hier ein innerer Kampf zwischen dem bösen und dem guten Aspekt des Ichs, seiner triebhaft-sexuellen Aggression und deren sühnender Ablehnung statt. Die Verfolgungsszene ist als metaphorische Vorgeschichte der Schwester-Ich-Beziehung und als eigentlicher Hintergrund der virtuellen Passion der ‚Schwester' anzusehen: „da

ich ein wilder Jäger aufjagte ein schneeiges Wild“. Die „steinerne Hölle“, in der das „Antlitz erstarb“, lässt sich dabei einerseits als gesteigerte Variante der „schneeige[n] Stirne“ des fliehenden „Schattens“ bzw. des Ausrufs „O bitterer Tod“ begreifen. Zum anderen ist sie ein Vormotiv des in Abschnitt 6 „mit zerbrochenen Armen“ „steinerne Stürze“ hinabsinkenden, sich in „flockige[n] Schnee“ verwandelnden „mondene[n] Gebilde[s]“, des satanisch-bösen Aspekts des Ich.

Das Schlussbild kehrt zum Auftakt des Abschnitts zurück, wo das Ich „einsam beim Wein“ saß. Andererseits nimmt es auf die Szene Bezug, in der die Schwester das Ich mit „blutende[m] Mund“ anspricht und Blut von ihren „mondenen Füßen“ fließt. Die Verbindung kommt durch „Blut“ und „Wein“ zustande, wobei das Mondene als ‚Schimmerndes‘ die Mittlerrolle spielt: „Und schimmernd fiel ein Tropfen Blutes in des Einsamen Wein“. Hier wiederholt sich variiert die Darstellung des eucharistischen Opfers aus der Kreuzigungsikonografie: in zahllosen Kruzifix-Bildern halten zwei Engel Kelche unter die Hände des Gekreuzigten, um das Blut aus seinen Wunden aufzufangen.[7] Eine Änderung gegenüber dem Passionsbild bedeutet, dass hier das Ich vom „Wein“ auch trinkt und dieser ihm „bitterer als Mohn“ schmeckt, das heißt durch seine Bitterkeit stärker als ein Rauschmittel auf ihn wirkt. Indem nämlich ein „Tropfen Blutes“ der mondenen Schwester in den „Wein“ des Ich fällt und mit ihm symbolisch eins wird, wird das Ich des schwesterlichen Schicksals teilhaftig und nimmt ihr Leiden als Buße für die begangene Schuld auf sich. Das Melancholische der „schwärzliche[n] Wolke“, die nun sein „Haupt“ umhüllt, und die „kristallenen Tränen verdammter Engel“ markieren den Höllengang des Ich, das selbst zum verdammten Engel, zum höllischen Wesen geworden ist. Der „feurige [...] Regen“ am Ende ist eng mit der früheren Schwester-Vision verbunden: Als würde sich das „aus silberner Wunde der Schwester“ leise rinnende „Blut“ in einen „feurige[n] Regen“, in eine Art göttlich-schwesterliche Strafe für die Freveltat des Ich verwandeln. Die ‚silberne Wunde‘ und das ‚rinnende Blut‘ beschwören einerseits die Leiden Christi herauf, andererseits machen sie im profanen Kontext des Ich und der Schwester einen vornehmlich sexuellen Bezug sichtbar. Auf diese Weise werden in der nächtlichen Vision Himmlisches und Irdisches miteinander verbunden und es wird die monden-silberne „Wunde“ der Schwester und das aus ihr rinnende „Blut“ als Freveltat des Ich stufenweise in dessen seelische Selbstvernichtung durch „feurige[n] Regen“ überführt.

Abschnitt 3

Der ‚nächtige Pfad des Menschen‘ ist von vornherein als Bußweg des Ich zu begreifen: „Am Saum des Waldes will ich ein Schweigendes gehn, dem aus sprachlosen Händen die härene Sonne sank“. Der sonderbar-persönliche Sonnenuntergang repräsentiert mittelbar, wie dies auch „häre“ nahe legt[8], das Schuldigwerden. Des ‚Fremdlings‘ Wandern am Waldrand führt aus dem menschlich-zivilisatorischen Bereich in Richtung einer transzendentalen Sphäre himmlisch-jenseitiger Abgeschiedenheit: Es „folgen die zögernden Schritte der blauen Wolke am Hügel, ernsten Gestirnen auch“. Als das Ich den ‚nächtigen‘ Felsenpfad hinabsteigt, gerät es, wie dies sein ausbrechender

„Wahnsinn“ und lautes ‚Schreien‘ zeigen, einer inneren Spaltung und dem Tod immer näher. Die seltsame Szene, in der es sich „mit silbernen Fingern“ „über die schweigenden Wasser“ biegt und „die weiße Stimme“ es auffordert, sich zu töten, lässt sich erneut mit der Wirkungskraft des Rauschhaft-Mondenen erklären. Bereits zu Beginn des Hinabsteigens wird das Ich vom gleichsam personifizierten Wahnsinn ergriffen, dann mit „silbernen“ Fingern „über die schweigenden Wasser“ gebogen. Nur „silberne“, das heißt vom Mondenen gelenkte „Finger“ können diese unnatürliche Akrobatik ausführen. Wahnsinn und lautes Schreien in der Nacht sind gesteigerte Motiv-Varianten des mittelbar ebenfalls vom Mond ausgelösten Schlafwandelns des Ichs im 1. und des aus den „purpurnen Augen“ des Rappen springenden ‚Wahnsinns‘ im 2. Abschnitt. Die „weiße Stimme“ lässt sich als die vom Ich, dem „weiße[n] Sohn“ halluzinierte Stimme der mondenen Schwester-Vision identifizieren. Der Bezug zu ihrer früheren Aufforderung „Stich schwarzer Dorn“ unterstreicht diese Wahrscheinlichkeit. Dort war es die Heraufbeschwörung der Schuld, hier ist es die Strafe. In der „silbernen“ Gegenwart des Mondes und des über die Wasser geneigten Ich könnte das das Ich gerade verlassende „Antlitz“ mit dem früheren „unsägliche[n] Antlitz“ – es geht doch um die Widerspiegelung des Mondes in den „schweigenden Wassern“ – das irdisch-menschliche und das abgeschiedene Ich, den „sterbende[n] Jüngling“ repräsentieren. Das mondene Spiegelbild, dieses ‚unsägliche Antlitz‘ ist es, das das Ich in den „schweigenden Wassern“ als das eigene, es verlassende Antlitz erkennt. Sich selbst zu töten bedeutet die Befreiung von seiner schuldhaft-irdischen Existenz und öffnet den Weg für die „Schönheit eines heimkehrenden Geschlechts“. Dieser Augenblick mündet nämlich in eine Vision, die motivisch die himmlische Heimkehr- bzw. Wiedergeburtszene des Ich in Abschnitt 5 vorwegnimmt: „Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallnen Augen an, daß ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe.“ Während aber in der Imagination des Ich die aus ihm schattenhaft ausscheidende unschuldige Kindheit mit dem Himmlischen verschmilzt und ihn „strahlend aus kristallenen Augen“ ansieht, sinkt das Ich umgekehrt „weinend unter den Bäumen“, „dem gewaltigen Sternengewölbe“ hin. Im Gegensatz zu diesem Bild werden die imaginierte Wiedergeburt des Ich in Gestalt des strahlend „blauen Schattens des Knaben“ in Abschnitt 5 und sein imaginierter Tod im „kindlichen Leichnam“ und im „mondenen Gebilde“ in Abschnitt 6 als apokalyptische Vollendung vorweggenommen.

Abschnitt 4

Der Aufbau dieser Episode beruht grundsätzlich auf dem abstrakten Schema des Tageszeitenwechsels: der anfängliche Sonnen- und Tagesuntergang wird in Abenddämmerung und Nachteinbruch mit Mondaufgang überführt. Elemente dieses Übergangs sind die ‚Abendweiler‘, die „heimkehrenden Herden“, die „sinkende Sonne auf kristallner Wiese“ und der „einsame Schrei des Vogels“, der „in blauer Ruh“ erstirbt. Eine strukturelle Imitation des Mondaufgangs, der eine Art Gegenbewegung zur sinkenden Sonne darstellt, ist in dem Erscheinen des „du“ zu erblicken:

> Aber leise kommst du in der Nacht, da ich wachend am Hügel lag, oder rasend im Frühlingsgewitter; und schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt, erschrecken schaurige Blitze die nächtige Seele, zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir.

Dass es um den aufsteigenden Mond geht, in dem das Ich, ähnlich der ‚Fremdlingin', ‚der bleichen Gestalt der Schwester', ‚dem strahlenden Leichnam' oder ‚der weißen Stimme', die Schwester imaginiert, deutet auch der adversative Auftakt an: „Aber leise kommst du in der Nacht…". So wird der sinkenden Sonne das „du" – als aufkommender Mond „in der Nacht" – auch sprachlich gegenüber gestellt. Die zweite Hälfte der Aussage – „da ich wachend am Hügel lag, oder rasend im Frühlingsgewitter" – zeigt, dass auch hier nicht ein einmaliger Akt stattfindet. Die personifizierende „Du"-Anrede zeigt den Mond-Bezug zugleich als Schwester-Bezug. Gerade ihre Einheit, die täglich wiederkehrende und es heimsuchende Schwester-Vision, löst im Ich ein immer stärkeres Schuld- und Reuegefühl aus, das letztlich zu Wahnsinn und Spaltung der Persönlichkeit führt. Der Aufforderung „Töte dich!" wird jedoch nicht unmittelbar nachgekommen: ‚das abgeschiedene Haupt umwölkt immer schwärzer die Schwermut', ‚die nächtige Seele erschrecken schaurige Blitze' und ‚die atemlose Brust' zerreißen „deine Hände". Im zerstörerischen Gewitter-Bild wird die mondene Schwester als eine mythologische Erinnyen-Figur imaginiert. Wie die Erinnyen treiben die wiederkehrenden Visionen der mondenen Schwester das Ich immer mehr in den Wahnsinn und zwingen es beinahe zum Selbstmord. Der mythologische Zusammenhang macht die anonyme Schuld noch eindeutiger: Die Erinnyen strafen vor allem die Versündigungen gegen Götter, Eltern und Geschwister, namentlich die Blutschuld.

Abschnitt 5

Das Ich wird in einen „dämmernden Garten" geführt, wo es, im Gegensatz zur „friedlose[n] Wanderschaft" zuvor, im „süße[n] Frieden", umgeben von der „hyazinthene[n] Stille der Nacht", „auf gebogenem Kahn über den ruhenden Weiher" fährt. Die „schwarze Gestalt des Bösen" wich bereits von ihm. Das Töten seines schuldhaften Wesens im Racheakt der Schwester, das heißt seine innere Spaltung, hat sich bereits vollzogen. Damit scheint sich auch die Vorbedingung für die virtuelle Rückkehr in eine schuldlose Kindheit himmlischer Geborgenheit zu erfüllen. Die Fahrt „über den ruhenden Weiher" ist konkret und symbolisch zugleich. Sie findet zwar im Irdischen statt, doch richtet sie sich bereits auf das Himmlische. Der „gebogene Kahn", ein Abbild des Sichelmondes, bereitet das gemeinsame, sich ins Himmlische hebende Mond-Bild des im Dunkel ‚strahlenden' „blaue[n] Schatten[s] des Knaben" und des „auf mondenen Flügeln" schwebenden „weiße[n] Antlitz[es] der Schwester" am Ende des Abschnitts vor. Das ‚anschauende Hinsterben' in den „blaue[n] Himmel […] voll von Sternen" ist die imaginäre Vereinigung der beiden Aspekte des Ich, von Tod und Wiedergeburt, im Transzendentalen. Das Zusammenfallen von Sterbe- und Auferstehungsprozess zeigt sich auch darin, dass sich „der blaue Schatten des Knaben" ausgesprochen im

Augenblick des Hinsterbens des Ich „strahlend im Dunkel“ hebt. Wie seine Passion, die das Ich „der Schmerzen tiefste[n]„ nennt, hört an diesem Punkt auch die Angst vor der Rache der Erinnyen-Schwester auf. Die Szene als Ganzes ist grundsätzlich von Mondenem und Himmlisch-Sternhaftem bestimmt. Parallel zur mondenen Reise, zu der Fahrt „auf gebogenem Kahn“ und „mondenen Flügeln“ herrschen in der Szene ‚blau‘ und ‚sternhaft‘, das heißt grundlegende Eigenschaften des Himmel-Schemas vor: in der „*hyazinthene[n]* Stille der Nacht“, unter dem „*blaue[n]* Himmel […] voll von *Sternen*“ steigt „der *blaue* Schatten des Knabens“ „*strahlend im Dunkel*“ auf. Gleichzeitig mit dem engelhaften Emporsteigen hebt sich „auf mondenen Flügeln“ auch „das weiße Antlitz der Schwester“; an beiden Bildern lässt sich die virtuelle Identität von „Schwester“ und „Mond“ nun auch rückwirkend ablesen – „über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen“, das heißt über das Irdische hinaus in die himmlische Sphäre. Metaphorisch vollzieht sich in der visionären ‚Offenbarung‘ auch eine androgyne Wiedervereinigung des rein seelischen Knaben-Ich mit der monden schwebenden Schwestern-Seele.[9]

Abschnitt 6

Gegenüber dem ‚heimkehrenden Geschlecht‘ steigt das Ich hier „mit silbernen Sohlen“ die „dornigen Stufen“ hinab und tritt „ins kalkgetünchte Gemach“. Das Nachtwandeln des Ich vom Anfang hört endgültig auf. Wie in jedem Zimmer dort „ein stilles Lämpchen“ brannte und das Ich vor der „Fremdlingin“ schweigend das „Antlitz in den langsamen Händen“ verbarg, so ähnlich brennt auch hier im letzten Gemach „ein Leuchter“ und ähnlich verbirgt das Ich schweigend „in purpurnen Linnen […] das Haupt“. Wie schon die „purpurne Lippe des Odmenden“ zu Beginn oder später die „purpurnen Augen“ des Rappen“, aus denen „der Wahnsinn sprang“, deutet „purpurn“ auch in dieser Szene Schuldhaftes an: das „in purpurnen Linnen“ verborgene „Haupt“ stellt insgesamt ein Angstgefühl und ein Verwachsensein mit der Sünde dar. Die zunehmende Spaltung des Ich im narrativen Verlauf mündet nun in den endgültigen Zerfall. Die imaginäre Umformung des Anfangs beschwört gleichsam die Atmosphäre und Requisiten eines Sterbeprozesses herauf: das „kalkgetünchte Gemach“ wird zur Totenkammer, das Nachtlager zur Totenbahre und der „stille“ brennende „Leuchter“ zum Kerzenlicht. Aus dem Schatten des Ich tritt „ein […] kindliche[r] Leichnam“, „ein mondenes Gebilde“, das „mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze“ hinabsinkt und sich als „flockiger Schnee“ auflöst. Diese Todesart rekurriert auf frühere Motive wie das Fliehen „mit schneeiger Stirne“, das Aufjagen eines „schneeige[n] Wild[es]“ oder das Ersterben des ‚Antlitzes‘ des Ich „in steinerner Hölle“ und erweist sich damit als die Vernichtung des ‚gefallenen Engels‘, des bösen und gewalttätigen Aspekts des Selbst. Imitiert wird dabei der ‚Engelssturz‘, das Abfallen Luzifers von Gott, das in Bildern wie „die schwarze Hölle in meinem Herzen“, die „steinerne Hölle“ oder „die kristallenen Tränen verdammter Engel“ virtuell von Anfang an präsent ist. Merkwürdig ist dabei, dass die seelische Wiedergeburt in Abschnitt 5 und die seelische Vernichtung in Abschnitt 6 gleichermaßen im Zeichen des Mondenen geschieht. Es geht dabei um den guten und bösen Aspekt des Mondenen, um seine Mittelstellung zwischen Irdischem und Himmlischem sowie um die Erlösungs-

und Rachefunktion der mondenen Schwester-Figur. Einerseits handelt es sich um die in Unschuld wiedergeborene Kindheit des Ich, um die erlösende seelisch-androgyne Vereinigung von Ich und Schwester als himmlisch-mondene Erscheinung. Zum anderen geht es um die in Schuld verstorbene, gleichsam zurückgenommene Existenz des Ich, um die endgültige Vernichtung seines monden-höllischen Wesens, das selbst die Erde wieder auswirft. Zu beachten ist dabei, dass der Vertreibung und apokalyptischen Vernichtung seines toten „mondenen Gebildes" die mondene Heimkehr des Ich in seine paradiesisch-heimische Sphäre formal vorausgeht, so dass das Prosagedicht letztlich mit dem Untergang und nicht mit der Offenbarung schließt. In diesem Sinne entspricht es allerdings auch der im Titel festgelegten Reihenfolge: *Offenbarung und Untergang* und in diesem Sinne wird auch die Struktur der *Offenbarung des Johannes* teils verfolgt, teils abgewandelt, indem Erlösung und Verdammnis zwar auf der Folie der Passionsgeschichte erfolgen, aber nicht vom himmlischen Christus, sondern, über das Medium des Mondenen, von der himmlischen Schwester vollzogen werden.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu: Moritz Baßler: Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist. In: Hans-Georg Kemper (Hg.): Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart 1999 (=Reclam Universalbibliothek 17511), S. 123-141.
Albert Berger: Dunkelheit und Sprachkunst. Studien zur Leistung der Sprache in den Gedichten Georg Trakls. Wien 1971.
Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole (1989). Augsburg 2002.
Károly Csúri: Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – Zum Gedicht *Gesang einer gefangenen Amsel*. In: Hans-Georg Kemper (Hg.): Gedichte von Georg Trakl. Stuttgart 1999 (=Reclam Universalbibliothek 17511), S. 169-188.
Károly Csúri: Zur semantischen Konstruktion von Trakls Gedichten. In: Georg Trakl. Nouvelles recherches. Études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg. Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche (= Publications des Universités de Rouen et du Havre, No. 65-66), 2008, S. 75-96.
Iris Denneler: Erinnerung – ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa. In: Text+Kritik 4/4a: Georg Trakl. Vierte, erweiterte Auflage, 1985, S. 53-66.
Dietmar Lüdke (Hg.): Grünewald und seine Zeit. Ausstellungs-Katalog. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 – 2. März 2008; (anlässlich der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg „Grünewald und seine Zeit"). München 2007.
Hans-Georg Kemper: Georg Trakls ›Schwester‹. Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen 1992, S. 77-105.
Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen 1959.
Gunther Kleefeld: Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Salzburg-Wien 2009 (= Trakl-Studien XXIV).
Eduard Lachmann: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1954 (= Trakl-Studien I).
Gebhard Rusch/Siegfried J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig-Wiesbaden 1983 (= Konzepte empirischer Literaturwissenschaft 6).

2 Siehe dazu u. a. Csúri 1999, S.168-174, bzw. Csúri 2008, S. 77f.

3 Sämtliche hier besprochenen Trakl-Gedichte werden aus: Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. von Walther Killy und Hans Szklenar (2., ergänzte Auflage), Salzburg 1987 zitiert.

4 Die Schwerverständlichkeit von Trakls Dichtung wird in der Forschungsliteratur immer wieder thematisiert. Den Ausgangspunkt bildet die Auseinandersetzung von Killy mit der christologischen Deutung Lachmanns (s. Killy, S. 21-37, bes. 35, und Lachmann, S. 96-100). Einen umfassenden Überblick über verschiedene Aspekte der Problematik bieten u. a. Berger und Rusch/Schmidt. Die Prosagedichte

scheinen selbst innerhalb der Schwerverständlichkeit ein gesondertes Kapitel darzustellen: während man trotz der Schwierigkeiten immer wieder neue Erklärungsmöglichkeiten für die Lyrik anbietet, werden die Prosadichtungen in der Trakl-Philologie kaum behandelt. Laut Denneler finden sich unter den etwa 3000 Arbeiten über Trakls Werk in der Bibliographie Walter Ritzers insgesamt neun Titel über die Prosa (s. Denneler, S. 53). Nach der ausführlichen Behandlung von *Traum und Umnachtung* stellt sie anhand von *Offenbarung und Untergang* fest, dass auch in diesem Fall Trakls eigene Lebensgeschichte erzählt, mythologisch überhöht und „auf der Folie literarischer Vorlagen figurativ" gedeutet wird (ebd., S. 64). Wie in *Traum und Umnachtung* erscheint auch hier das „Thema des Wahnsinns, der geistigen Umnachtung". Auch hier erzählt das Ich eine „Genealogie unter dem Zeichen der Schuld", nur dass „in diesem Text im Vergleich zur vorangehenden Erzählung schon rein optisch die Kohärenz" fehlt (ebd., S. 64). Im Prosagedicht greift Trakl laut Denneler neben den mythologisch und figurativ kontextualisierten biographischen Ereignissen auch auf eigene Dichtungen zurück (ebd., S. 65). So tauchen in den einzelnen Abschnitten unter anderem Bilder und Figuren aus *Traum und Umnachtung, Verwandlung des Bösen, Wanderschaft, Abendland, An Johanna, Elis* oder *Winternacht* auf (ebd. S. 65). Über diese Beobachtungen und manche theoretischen Bemerkungen, die man an sich gut akzeptieren kann, geht Denneler jedoch nicht hinaus. Für sie lassen sich die aufgezählten Fragmente, wie schon angedeutet, zu keinem kohärenten System zusammenfügen, vielmehr soll ihre Vielfalt und Vielschichtigkeit gerade die grundsätzliche Zusammenhanglosigkeit des Prosagedichts begründen und veranschaulichen, dem höchstens Trakls Lebensgeschichte eine Art von Ordnung, Sinn und Interpretationsmöglichkeit zuzuweisen vermag.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch Baßlers Dekonstruktionsanalyse von Trakls *Verwandlung des Bösen*. Obwohl er *Offenbarung und Untergang* nicht explizit erwähnt, können seine Thesen mutatis mutandis auch auf diesen Text übertragen werden. Am Beispiel von *Verwandlung des Bösen* wird versucht zu zeigen, dass „die Textanalyse von der Destruktion überkommener Textzusammenhänge auf die weitgehend autonomen semantischen Elemente der Traklschen Textur" führt (s. Baßler, S. 137). So schwächt etwa die Methode „asyndetischer Setzung [...] übergreifende Strukturmuster, die einen integralen ‚Inhalt' konstituieren könnten", und resultiert in „einer Autonomie und Dominanz der Einzellexeme" (ebd., S. 138). Ergänzt man dieses Verfahren durch Einbeziehen von „Assonanzen, Alliterationen und rhythmischen Muster[n]", dann wird damit „eine spezifische Textur beschrieben, die in diesem wie in vielen anderen Texten Trakls noch einmal je individuell durch syntaktische und rhetorische Muster sekundär strukturiert wird" (ebd., S. 139). Als das Endresultat der Untersuchungen gilt für Baßler, dass es die „Dominanz der Textur" erlaubt, „ganzheitlich-hermeneutische Sinndeutungen" aufzuheben, vor allem weil sie „dem Verfahren des Textes unangemessen" sind (ebd., S. 140). Die Wichtigkeit der Textur ist zwar nicht anzuzweifeln, doch dürfte sie allein kaum ausreichen. Die Analyse von *Offenbarung und Untergang* sollte demonstrieren, dass eine umfassend-konsistente Erklärung nicht unmöglich ist – selbst wenn es sich um eminent schwere Prosagedichte handelt. Neben den „klanglichen Verfahren" (ebd., S. 125) an der Oberfläche des Textes sollen allerdings auch jene zugrunde liegenden abstrakt-narrativen Konstruktionsprinzipien erschlossen werden, mit deren Hilfe – trotz der hochgradigen syntaktischen und semantischen Ambiguitäten – eine zuverlässige Orientierung in der schwer überschaubaren Welt Traklscher Dichtung ermöglicht werden kann. (Zur Kritik von Baßlers Ansichten s. auch Kleefeld, S. 9ff.)

5 Über die Rolle des Mondenen anhand der Schwester bzw. des Bruder-Schwester-Bezugs in der neueren Trakl-Literatur siehe u. a. die Studie von Kemper. Zu der Vielfalt mondener Beziehungen äußert sich auch Kleefeld, wenn er schreibt: „Der Mond, der in ‚Ruh und Schweigen' wie an vielen anderen Stellen als Schwesterrepräsentanz fungiert, kann bei Trakl auch ganz andere Rollen übernehmen, so die Mutterrolle oder auch die des maskulinen Jägers. Nur die Interaktionsfiguren liegen fest, die Besetzung der Rollen ist variabel" (s. Kleefeld, Fn. 204). Auf sein Buch, in dem er die hermetische Lyrik des Dichters, seine ubiquitäre Inzest-, Passions- und Androgyniethematik grundsätzlich auf die Tradition okkulter Wissenschaften wie Theosophie, Gnosis des Bösen und Alchemie zurückführt und damit einen neuen geistigen Hintergrund für das Trakl-Verständnis entwirft, kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Zu bemerken ist an dieser Stelle nur, dass Kleefelds Studie zwar zahlreiche neue und aufschlussreiche Einsichten in Trakls Poesie enthält, dabei aber die Gedichte als selbständige Strukturen meist nur wenig beachtet werden. Im Mittelpunkt seines Interesses stehen eher Einzelbilder oder Bildstrukturen aus dem Gesamtwerk, die manchmal überaus frei miteinander und dem unterschwelligen „okkulten Erbe" verknüpft werden und daher nur teilweise zu überzeugenden, das heißt kohärenten und konsistenten Interpretationen führen.

6 In der altchinesischen Symbolik und der alchemistischen Bilderwelt gilt der Frosch/die Kröte auch als Symboltier des Mondes. Für Einzelheiten s. z.B. Biedermann, S. 153f. und 255f.

7 Vgl. z.B. Meister von Meßkirch: Kreuzigung Christi (um 1525/30), Künzelsau, Sammlung Würth; Meister E.S.: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (um 1450/60), Kupferstich, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; Albrecht Dürer: Christus am Kreuz (aus der „Großen Passion", Blatt 8, um 1498), Holzschnitt, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Siehe dazu Kapitel III.1 „Die ›Kreuzigung‹ des Tauberbischofsheimer Altars im Kontext der Bildtradition" in „Grünewald und seine Zeit. Große Landesausstellung Baden-Württemberg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8. Dezember 2007 - 2. März 2008. Ausstellungskatalog. Hrsg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalogred. Jessica Mack-Andrick u.a. München-Berlin: Dt. Kunstverlag 2007, 218-220, 228-231 und 234-235. Interessant ist im letzten Falle, dass dort drei große Engel auftreten, zwei von ihnen fangen in den Kelchen das aus den Wunden der Hände strömende Blut auf, ein dritter kniet hingegen am Kreuzesstamm und fängt das Blut der Nagelwunde an Christi Füßen auf. Diese Bildtradition bildet eine ferne Parallele zu der hiesigen Szene, in der allerdings dieses einheitliche Bild zweigeteilt ist: einerseits handelt es sich um das Blut der Schwester, das von ihren „mondenen Füßen" fließt, zum anderen, formal unabhängig davon, ist die Rede von einem „Tropfen Blutes", der „in des Einsamen Wein" fällt und quasi wie in einem Kelch aufgefangen wird.

8 Vgl. dazu auch *Ruh und Schweigen*, wo der „Fischer", nachdem die „Hirten die Sonne", die mythische Sonnenzeit „in kahlem Wald" begruben, „in härenem Netz" den „Mond", gleichsam die mondene Bußezeit der Gegenwart aus „frierendem Weiher" zieht. Zur Deutung von „hären" s. Lachmann, S. 193.

9 Anhand dieser Metaphorik lässt sich offenbar eine gewisse Entsprechung zu jenem theosophisch-esoterischen Hintergrund beobachten, den Kleefeld an verschiedenen Stellen seines Buches, so auch auf S. 51ff. darstellt.

„Sie reden die Luft zwischen den Wörtern“ (Härtling) Biblisch-lyrische Gespräche über Engel

von Susanne Gillmayr-Bucher (Linz)

„Sie reden / die Luft / zwischen den Wörtern. / Sie haben / ihre Geschichte / vergessen.“ Mit dieser Beschreibung fasst Peter Härtling das Phänomen der Engel treffend zusammen. Engel sind zwar als Symbolfiguren auch in der Lyrik weiterhin präsent[1], aber sie existieren wie in Härtlings Gedicht vor allem in Beschreibungen, ihre Botschaft ist von außen nicht wahrnehmbar und von innen zudem in Vergessenheit geraten. Nur an der Grenze von Traum und Leben, so fährt das Gedicht fort, „gewinnen sie, was wir verlieren: Leben“. Die Subjektivität der Engelwahrnehmung tritt damit deutlich in den Vordergrund. Erst an der Grenze von Vergangenheit und Zukunft, der Gegenwart, die nie bestimmbar ist, an der Grenze von Traum und Wirklichkeit, dort wo Sehnsüchte Gestalt annehmen, beginnen sie zu existieren.

Engel standen in der christlich-jüdischen Tradition nie im Zentrum der offiziellen theologischen Lehrgebäude, umso lebendiger und vielfältiger jedoch scheinen sich Engelvorstellungen zu entfalten, und umso leichter können sich verschiedenste Vorstellungen aus anderen Kulturen mit den biblischen Engelgestalten vermischen. Anders als die Rede von Gott erlaubt die Rede von den Engeln einen weitaus offeneren Zugang. Als Gestalten, die zwar durch die Tradition hindurch dem göttlichen Bereich angehören, rücken sie dennoch nicht in unerreichbare Ferne, sondern bleiben als Mittlergestalten („Kommunikationstechniker“)[2] zwischen einer göttlichen und menschlichen Welt präsent. Ihre Erscheinung markiert die Grenze zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, ihre Gestalt bildet „eine transparente Fläche, auf der das abstrakte Geistwort anschaubare Formen gewinnt.“[3] Engel erscheinen nicht nur als Träger einer Botschaft, sondern sie verwandeln diese in eine Erscheinung.

Wenngleich Engel nicht mehr als Garanten des Zusammenhangs von Himmel und Erde angesehen werden, so werden sie weiterhin als Zeichen der Suche nach etwas, das über die Welt hinausweist, das der Welt Struktur und Sinnhaftigkeit verleiht, verstanden. „Engel scheinen dem Bedürfnis nach einer sinnhaften Ordnung und einer Ästhetik jenseits des Rationalen, jenseits der sichtbaren Oberfläche unserer Wirklichkeit zu entsprechen.“[4]

Versucht man die Vorstellungen von Engeln und ihre Verweisfunktion in moderner Lyrik in einem semiotischen Dreieck zu fassen, so erweist sich ihre Zeichenfunktion auf allen Ebenen – als Signifikant, als Signifikat und als Referent – als fragil. Der Engel als Signifikant, als Zeichenträger, wird dabei am wenigsten problematisiert. Das Vorstellungsbild (Signifikat) jedoch, auf das damit verwiesen wird, ist geprägt von einer subjektiven Vielfalt, die sich zudem aus unterschiedlichen Traditionen zusammensetzt. Vorstellungen der klassischen Antike finden sich darin ebenso wie Bilder der jüdisch-christlichen Tradition. Der Referent schließlich, das Objekt oder die Sache, auf die verwiesen wird, ist im Fall der Engel äußerst fragwürdig geworden. Der Verweis richtet

sich nicht mehr notwendig auf die göttliche Sphäre allein, vielmehr können die Engel auch auf die menschliche Sphäre zurückverweisen und auf diese Weise versuchen, menschliche Erfahrungen zu deuten. Gerade diese Problematik des Verweises zeigt sich als ein zentrales Thema, das auch in der lyrischen Rede von den Engeln immer wieder aufgegriffen wird.

Die Rede von den Engeln macht sich das hohe kommunikative Potenzial, das diesen Figuren immer noch zukommt, zunutze. Fragt man jedoch, welche Tradition im Einzelnen aufgegriffen wird, und versucht man dieser Figuren im intertextuellen Raum habhaft zu werden, so entziehen sie sich rasch diesem Versuch. Die Verweise und Anspielungen lassen sich meist weder einer biblischen Erzählung noch einer bestimmten Tradition zuordnen. Engel verweisen auf ein Vorstellungssystem, das in sich in seiner langen Tradition wiederum vielschichtig ist.

Die folgenden Beispiele und Überlegungen erheben nicht den Anspruch, die Rede von den Engeln in moderner Lyrik umfassend darzustellen. Sie beschränken sich darauf, anhand einiger exemplarisch ausgewählter Gedichte den Dialog mit den Engelbildern der modernen Lyrik von biblischer Seite aus zu führen.

Engel als Boten

Blickt man in moderne deutschsprachige Lyrik nach 1945, so erscheinen Engel häufig als ein Verweis auf eine andere Wirklichkeit, die jenseits der Alltagserfahrung liegt. In unterschiedlicher Art und Weise lassen sie diese Wirklichkeit erahnen. Sie können als Vermittler und Boten agieren und in dieser Funktion ebenso eine warnende Stimme erheben. Engel stehen zudem auch zeichenhaft für eine vergangene oder verlorene Wirklichkeit, die in einem mitunter wehmütigen Rückblick evoziert oder begehrend erhofft wird. Dabei spiegelt sich in den Engeln darüber hinaus der Verweis auf eine fremde Welt jenseits der Alltagserfahrung. In ihnen bleibt die Sehnsucht nach jener Welt offen.[5] Doch erweist sich diese andere Welt als brüchig und kaum tragfähig und in der Folge wird auch die Figur des Engels sowie seine Botschaft problematisiert.

In den biblischen Erzählungen durchbrechen engelhafte Boten die geschilderte Alltagswirklichkeit und eröffnen mit ihrer Botschaft oder ihrer Anwesenheit eine unerwartete, verändernde, verheißungsvolle mitunter aber auch bedrohliche Perspektive. Die biblischen Texte zeigen jedoch keine einheitlichen Vorstellungen von Engeln, sondern eine Vielfalt, die sich vor allem in späterer Zeit rasch ausdifferenziert.[6] Als Boten überbringen Engel eine Nachricht, die die Gegenwart deutet und erklärt, die unmittelbare Zukunft erfahrbar macht und damit zugleich neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet bzw. erzwingt. Nach der Begegnung mit einem der Boten Gottes und der Konfrontation mit seiner Botschaft ist nichts mehr so, wie es vorher war. Die Rolle des Engels ist ganz auf den Aspekt des Boten Gottes konzentriert, auf der Figur des Engels selbst liegt hingegen kein Schwerpunkt. Er bildet einen Teil der göttlichen Wirklichkeit wobei sogar die Grenze zwischen Gott und seinem Boten häufig verschwimmt.[7] Im Neuen Testament finden sich Engel ebenfalls in der Rolle von Boten, die mit ihrer Perspektive die Weltsicht ihrer AdressatInnen von Grund auf verändern. Besonders deutlich wird

dies in der Ankündigung der Schwangerschaft Marias in der Kindheitserzählung bei Lukas (Lk 1) oder der Engelserscheinung am leeren Grab (Mk 16; Mt 28). Eine etwas andere Funktion hat der sog. Deuteengel, der „angelus interpres", der Zeichen, Visionen, Bilder oder Ereignisse, die den BetrachterInnen nicht unmittelbar zugänglich sind, erläutert.[8] So beispielsweise die Visionen Sacharjas (Sach 1-6) oder Daniels (Dan 7-12); in ähnlicher Weise korrigiert ein Engel die Vorstellungen und Pläne des Josef (Mt 1), und auch in der lukanischen Darstellung der Auffindung des leeren Grabes erklären zwei Engel den Frauen das, was sie sehen und nicht einordnen können.

Während die Rolle des Boten Gottes als Vermittlungsinstanz zwischen den Menschen und Gott klar dargestellt wird, bleibt die äußere Erscheinung der Engel unklar. Sie erscheinen mitunter als furchterregend (so z.B. Ri 13; Dan 10,5-6), doch sind den Engelboten keine typischen Attribute zugeordnet und sie werden in ihrem Aussehen auch nicht beschrieben: weder Körperbau, Gestik noch Stimmlage.[9] Diese Ausgestaltung erfolgte erst später in der Kunst, die dazu auf Motive aus anderen Kulturen zurückgreifen musste.[10]

So beispielsweise in Rose Ausländers Gedicht *Die Tauben*[11], in dem sich zwei traditionelle Botengestalten, nämlich Engel und Tauben, überlagern. Das Gedicht beginnt die Beschreibung der Tauben mit einem Verweis auf die Engel: „Engel schlummern in ihnen / Längst haben sie / ihre Mission erfüllt / Briefe befördert / Frieden verkündet". Beide, so die erste Strophe des Gedichts, haben ihre Aufgabe bereits erfüllt. Somit zeigt sich der Blick auf Tauben und Engel als ein Rückblick auf etwas, das in der Gegenwart des Gedichts nur noch schlummernd angedeutet wird. Dieses Motiv des Schlafs setzt sich in der zweiten Strophe, in einem weiteren Rückblick auf ihre Erschaffung fort: „Gott hat sie wohl / im Schlaf erschaffen / in einem Traum ihre Gestalt erfunden". Das Traumhafte scheint den Engeln und Tauben von Anfang an zu eigen zu sein. Die zunächst noch stärker verschwimmende Gestalt von Tauben und Engeln löst sich erst anschließend auf, und die Beschreibung kehrt zu den Tauben zurück. Die letzte Strophe greift noch einmal die Vorstellung des in den Tauben schlafenden Engels auf – „Längst ist der Engel / schlafen gegangen / in ihren Federn" – und betont damit noch einmal sowohl die Verbindung der beiden Botengestalten als auch die zeitliche Dimension der Vergangenheit. So erscheinen die Tauben als Wesen, die in ihrer Gestalt zwischen göttlicher und menschlicher Welt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln: „Ihre Seele schwebt über Noah / Ihr Fleisch hungert nach Mais". Das Zeichen des Engels bleibt in diesem Gedicht zwar gewahrt, aber es wird in die Vergangenheit gerückt. So ist der Engel nicht direkt gegenwärtig, nur in den Tauben schlummert er noch zeichenhaft.

Die Verbindung von Tauben und Engeln wird auch in dem Gedicht „Engel" von Jürg Beeler verwendet.[12] Biblische Anklänge finden sich allerdings nicht mehr. Die Assoziation läuft vielmehr über Metaphern, die ihre Bilder aus der Alltagswelt und sprichwörtlichen Redewendungen nehmen. Die Figur des Engels wird nur im Gedichttitel explizit erwähnt und kann im Folgenden als lyrisches Ich des Gedichts vermutet werden. Das Gedicht kreist um eine unsichere und fragmentarische Identität des lyrischen Ichs, eine Bewegung, die auch mit dem Verweis auf die traditionellen Vorstellungen des

Engels als Bote zwischen Himmel und Erde weiter geführt wird: „du weißt schon, der Himmel, diese räudige Katze, / mein Mund dieser Taubenschlag". Die Funktion des Engels als Vermittler wird zwar angedeutet, aber zugleich sehr kritisch in den Blick genommen. Die Metapher vom Himmel als räudige Katze lässt wenig Illusionen bzgl. der anderen Welt offen. Der Himmel ist keine heile Welt, sondern selbst krank und von Parasiten befallen und auch das metaphorische Bild vom Mund als Taubenschlag dient nicht dazu, Orientierung, Stabilität oder Kontinuität zu suggerieren. Zu viele Boten und Botschaften drängen sich auf engem Raum, es herrscht ein ständiges Kommen und Gehen. Signifikat und Referent werden zwar angedeutet, aber gleichermaßen dekonstruiert und stellen damit das lyrische Ich selbst in Frage.

Die Funktion eines Engels als Bote dient in zahlreichen Gedichten dem Verweis auf eine Sehnsucht nach einer anderen Welt, die von der subjektiven Erlebniswirklichkeit aus jedoch nicht mehr erreichbar ist. Die Engel bleiben einzig als Symbol der Sehnsucht übrig.

Die Vermarktung der Sehnsüchte des Menschen bringt Günter Kunert mit den „schwunglosen Engeln" in Verbindung[13], die nicht einmal mehr als Symbol für das Begehren dienen können. Die Ursache für ihre schwindende Symbolkraft wird in der fehlenden Distanz zur Alltagswelt verortet und in einem räumlichen Bild zum Ausdruck gebracht: „[...] so schweben wir über der Erde / eine Handbreit stets."[14] Die schwunglosen Engel spiegeln den Zustand der Menschen, deren Sehnsucht sich in einer Überfülle rasch zu befriedigender Wünsche zu erschöpfen droht. Die Verweisfunktion der Engel ist darin zwar noch deutlich erkennbar, die Distanz zu jener Wirklichkeit, auf die sie zu verweisen beanspruchen, ist jedoch bereits sehr groß und sie laufen Gefahr sich im Irdischen zu verlieren.

Die schwindende Distanz zur Welt der Menschen und ihrer Geschichte stellt die Funktion der Engel und damit ihre Identität in Frage. Sie drohen in der Welt unterzugehen, wie Heiner Müller es in zwei Gedichten vom „glücklosen Engel" ausdrückt: „Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem."[15] Getrieben, der Geschichte hilflos ausgeliefert und beinahe am eigenen Wort erstickt erscheint der unglückliche Engel in der Schilderung eines anonymen, distanzierten Beobachters. Obwohl der Engel zunehmend den Blicken entzogen und zugeschüttet wird, endet sein Flug doch nicht in der Erstarrung in der Geschichte. Das „Rauschen mächtiger Flügelschläge" zeigt am Ende des Gedichts den erneuten Flug des Engels an[16], um dann, im Gedicht *Der glücklose Engel 2*, auch in der Wahrnehmung des lyrischen Ichs zu verschwinden und in der Anonymität und Bedeutungslosigkeit unterzugehen.[17] Der glücklose Engel zeigt das Scheitern einer Utopie, der Verweischarakter ist zu schwach und erlischt: „Der Engel ich höre ihn noch / Aber er hat kein Gesicht mehr als / Deines das ich nicht kenne".

Während diese Gedichtbeispiele Engel als Verweis auf etwas Begehrens- und Erstrebenswertes belassen, haben die Engel Alfred Brendels im Gedicht *Auf einer*

Insel[18] zwar ebenfalls eine Verweisfunktion, allerdings mit einer explizit negativen Konnotation. Sie erweisen sich mit ihrer Botschaft als ein Trugschluss. Das Gedicht beginnt mit einem deutlichen Hinweis auf die Außenseiterrolle, die Irrelevanz der Engel und anderer Fabelwesen. Jenseits der bekannten Welt, „abseits aller Geographie / zwischen Einhörnern und Basilisken / wohnen die letzten Engel / höhere Wesen / die nicht wahrgenommen haben, / daß der Geist nicht mehr weht". Dennoch, so fährt das Gedicht fort, verändern sie ihr Wirken nicht: „Mit heiligem Ernst / gehen sie ihren Geschäften nach". Was den Engeln jedoch weiterhin zukommt, ist eine Verbindung zur Welt der Menschen. Denn diese Engel verweisen nicht nur durch ihre Anwesenheit auf eine andere Welt, sondern sie laden dazu ein „seraphisch zu werden". Damit wird nicht nur das Tun der Engel ad absurdum geführt, sondern zugleich ein anklagender Ton eingeflochten. Das Bestreben, zur Nachfolge in einen unbewohnten Himmel aufzurufen, erweist sich nicht nur als eine sinnlose Aufforderung. In der metaphorischen Beschreibung des Himmels – „einen Theaterhimmel / von der Bühnentechnik verlassen / einen Schnürboden / ohne Schnüre" – wird die Verblendung der Engel zugleich zur Verführung. Die Wirklichkeit, auf die zu verweisen die Engel in diesem Gedicht beanspruchen, wird dekonstruiert und als gefährliche Illusion enthüllt.

Die Engel verweisen in ihrer Rolle als Boten und Vermittler auf eine Wirklichkeit, die kaum oder gar nicht mehr zugänglich ist. Dadurch ist die Beziehung zwischen der traditionellen Vorstellung von Engeln (Signifikat) und dieser Wirklichkeit (Referent) meist nicht mehr gültig, und die Engel werden in der Folge auf ihre Verweisfunktion reduziert. Gleichzeitig wird mit der Auflösung des Referenten die Verweisfunktion offener, sowohl vager als auch vielfältiger. Engel bleiben ein Verweis auf eine Wirklichkeit, die sich allerdings einer allgemeinen Bestimmung entzieht.

Engel als Grenze

Engel werden nicht nur als Vermittler geschildert, die sich mitunter im allzu menschlich Alltäglichen zu verlieren drohen, sie treten in anderen Gedichten auch als strenge, eifersüchtige Hüter der Grenze zwischen den Welten auf. Dabei schließt sich diese Vorstellung an die vorangegangene an, im Mittelpunkt steht weiter ein Begehren, das nicht erfüllt werden kann. Doch ist der Ort nicht verloren, sondern verschlossen. Anstatt eines Begehrens, das keinen Ort mehr weiß, ist dieser nun verwehrt.

Die Vorstellung von geflügelten Wesen und Mischwesen, die ein himmlisches oder irdisches Heiligtum bewachen, hat eine lange Tradition. In den biblischen Erzählungen tritt ein Cherub, der nach der Vertreibung das Paradies mit dem flammenden Schwert bewacht, bereits am Beginn der Geschichte der Menschheit auf. Damit ist die Erfahrung eines königlich-paradiesischen Gartens zum Traum geworden, zum Ort der Sehnsucht, der unwiederbringlich verloren ist.

In jenen Gedichten, die diese Vorstellung aufgreifen, verändert sich die Verweisfunktion des Engels, er wird nun zu einem Teil des Systems, das er beschützt und auf das er verweist. Die Sehnsucht entfaltet sich hinter dem Rücken des Wächterengels. Es geht um die „Überwindung" des Engels und damit des Systems, das

dieser repräsentiert. Im Vergleich zur biblisch-altorientalischen Funktion erweist sich das als ein Perspektivenwechsel. Nicht der Schutz, sondern die Ausgrenzung und in der Folge auch deren Überwindung stehen im Zentrum des Interesses.

Christine Busta spricht den Wächterengel in ihrem Gedicht *Mit einem Apfel in der Hand*[19] als negativ erfahrene Grenzsetzung an. Wie es für zahlreiche ihrer Gedichte typisch ist, verwendet Busta biblische Motive und Bilder, um Kritik an gesellschaftlichen, auch kirchlichen Missständen ihrer Zeit zu üben, wie Wolfgang Wiesmüller gezeigt hat.[20] Die Paraphrasierungen, Umgestaltungen, Verfremdungen und kritischen Auseinandersetzungen mit biblischen Texten in den Gedichten von Christine Busta zielen oft auf Irritation einer vertrauten kirchlichen Auslegungspraxis.[21] So auch in diesem Gedicht. Die Ausgangsfrage greift die kausale Erklärung des Schicksals der Menschen der biblischen Erzählung (Gen 3) auf: „Wenn es wahr ist, daß unser Elend / mit einem Apfel begonnen hat, / könnten wir ihn nicht zurückerstatten?" Die Geste der Wiedergutmachung, das Zurückgeben des Apfels, erweist sich im Gedicht als eine kleine Geste des Widerstands und der Kritik. Denn erst dadurch werden die zahlreichen „Gärten des Mißtrauns" sichtbar. Die Gärten des Misstrauens bauen eine Distanz auf, die abschreckt, zurückweist und den Garten des Paradieses kaum noch erahnen lässt. Mehr noch als der Wächterengel erscheint dieses Misstrauen als die eigentliche Barriere. Dennoch hält das lyrische Ich an der Hoffnung fest, dass es gelingen könnte, den Paradiesesgarten zu finden, und dass dann auch „der Engel sein feuriges Schwert entschärft".

Rose Ausländer greift in dem Gedicht *Hunger*[22] ebenfalls den Wächterengel auf, stellt das lyrische Ich jedoch an einen anderen Perspektivenstandpunkt. Nicht ausgeschlossen, sondern eingeschlossen, versucht es ein Stück des Paradieses in die Zelle zu holen. „Verstohlen pflanz ich / das Wort in der Zelle / beschwör den Apfel / zu wachsen". Wort, Apfel und Baum verschmelzen und wachsen „hinter dem Rücken des automatisch wachsamen Engels".[23] Die Anspielung auf die verbotene Frucht, die traditionell als Apfel dargestellt wird, verstärkt dabei den Aspekt des Heimlichen, Verbotenen, dem dennoch, wie in der Paradieserzählung, die große Sehnsucht der Menschen gilt. „Hinter dem Rücken / des automatisch wachsamen Engels / traumhoch / der Baum". So liest das Gedicht auch die biblische Schöpfungserzählung kritisch. Nicht zufällig sondern ganz bewusst, wie es am Anfang des Gedichts auch explizit formuliert wird: „Im Kerker träume ich den Apfel / Herr erlaub mir die Sünde". Nicht die Bewahrung der gesetzten Grenze, sondern erst ihre Überwindung ermöglicht Menschsein. Die Entgrenzung, die das verstohlen gepflanzte Wort ermöglicht, verweist hier auf die Sehnsucht nach schöpferischer Teilhabe und Verwirklichung.

Engel als Beistand, Begleitung und Schutz

Engel bewachen nicht nur die Grenze zwischen den Welten, sie tragen auch dazu bei, dass die Menschen sich innerhalb ihrer Welt sicher und behütet fühlen können. Sie übernehmen damit ein Stück der Schöpfungsverantwortung, welche die geordnete Welt

als Lebensraum dauernd erhält und damit die Unterscheidung zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Leben und Vernichtung bewahrt.

In den biblischen Texten richtet sich die Hoffnung auf eine ordnungsstiftende und ordnungserhaltende Instanz meist an Gott selbst. Nur an wenigen Stellen taucht die Vorstellung auf, dass diese Aufgabe an Engel delegiert wird.[24] Die erste Erzählung, in der ein Schutzengel eine zentrale Rolle spielt, findet sich erst im Buch Tobit. Der Reisebegleiter des jungen Tobias ist der Engel Rafael, der ihn beschützt und seine Reise gelingen lässt. Erst in dieser späten biblischen Erzählung (ca. 200 v. Chr.) zeigt sich die Tendenz einer zunehmenden Individualisierung der Schutzvorstellung, die in den folgenden Jahrhunderten in der jüdisch-christlichen Tradition noch weiter ausgebaut und differenziert wird.[25] Deutlicher noch als die Vorstellung der Engel als Boten betont die Schutzengelvorstellung die Grenze zwischen der göttlichen und menschlichen Welt. Die Engel bilden eine zunehmend stärkere Pufferzone, die den direkten Kontakt zwischen Mensch und Gott zurückdrängt.

In der modernen Lyrik spiegelt sich im Motiv des Schutzengels nicht nur die Sehnsucht nach persönlicher Sicherheit und Geborgenheit, sondern auch der Wunsch nach einer Instanz, die Orientierung vermittelt. Die Ideale, die von den Engeln verkörpert werden, haben dabei mitunter auch appellativen Charakter. Es sind ethische Ansprüche und Forderungen nach einer kritischen Reflexion der Gegenwart. Doch auch die Schutzengel selbst, insbesondere ihre Handlungsfähigkeiten werden kritisch in den Blick genommen.

Ein Beispiel für die Sehnsucht nach der beschützenden Kraft des Schutzengels ist das Gedicht *Bin in der Fremde* von Nelly Sachs.[26] Der Fremde wird ein Behütet-Sein zugesprochen, das ihre Bedrohlichkeit mildert, es ist eine Fremde, „die ist behütet von der 8 / dem heiligen Schleifenengel“. Die Engelvorstellung wird gleich zu Beginn über die Ähnlichkeit der Form der Zahl 8 und des mathematischen Zeichens für Unendlichkeit (∞) entgrenzt. Zugleich erhält der stets gleichbleibende Kreislauf der als Schleifen geschriebenen 8 bzw. ∞ mit der angelischen Dimension einen neuen Verweischarakter, der den Aspekt des Schützens hervorhebt. Der Schleifenengel greift nicht von einer Welt außerhalb des lyrischen Ichs ein, sondern setzt vielmehr im lyrischen Ich selbst eine neue Wirklichkeit.[27] Innen und außen changiert dabei ebenso wie Engel und lyrisches Ich. Der Schleifenengel stiftet Unruhe: „Der ist immer unterwegs / durch unser Fleisch / den Staub flugreif machend“. Die Wirkung des Engels bannt die Gefahr nicht, aber sie führt sie in neue Bahnen, indem sich die im Staub anklingende Vergänglichkeit und die Aufbruchsbereitschaft mit der steten Bewegung des Schleifenengels verbinden. Behütet-sein wird nicht als statischer Zustand, sondern ganz als dynamische Bewegung beschrieben, welche der Flüchtigkeit einen Rhythmus und eine Form gibt. Darin klingt ein Grundthema der Lyrik von Nelly Sachs an, nämlich Heimatlosigkeit und Verwandlung. Immer wieder finden sich Hinweise auf eine sinnvolle Verwandlung, als ein hoffnungsvolles Element, das aller Verhärtung, Heimatlosigkeit und Flucht entgegensteht.[28] In der Form der (liegenden) 8, der unendlichen Schleife, bleibt die Entgrenzung in einem geschlossenen Kreislauf, der trotzdem verwandeln kann.

Die leitende und Orientierung vermittelnde Funktion der Engel wird in einigen Gedichten ebenfalls thematisiert. Als Symbol für eine Orientierung, für ein Wertesystem, geraten sie jedoch in Vergessenheit bzw. in Kontrast zur Alltagswelt. Sie dienen in ihrem vergeblichen Mühen einmal mehr als ein Zeichen für die Sehnsucht nach etwas, das verloren ging.

Mit Blick auf ein Land müht sich ein Engel im Gedicht *Früher Mittag* von Ingeborg Bachmann ab.[29] „Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt, sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß". Die Vorstellung vom Schutzengel eines Landes bildet einen Kontrast zur geschilderten Entwicklung dieses Landes, das eine rasche und dabei oberflächliche Rückkehr zur Normalität anstrebt. Der Engel dient als kritische Reflexionsgestalt, wobei die Größe seiner sorgenden Aufgabe der Machtlosigkeit des enthaupteten Engels gegenübersteht.

Die Erwartung einer leitenden und bewahrenden Funktion der Schutzengel spricht auch Erich Fried im *Wiegenlied*[30] im Zusammenhang mit der Frage von Werten und ethischen Richtlinien an. Mit dem Verschwinden der Engel geht Unheil und Chaos einher. Am Anfang des Gedichts wird bereits ein Bild erschöpfter Engel präsentiert, die sich „heisergebetet" haben, die aufgrund der Ablehnung „abgemagert" sind, „denn die Seelen bleiben verschlossen". Die Gefährdung der Engel wird hier in der Wahrnehmung der AdressatInnen verortet. Die Verweisfunktion der Engel bleibt zwar in der Perspektive des Betrachters aufrecht, doch werden sie selbst und die Wirklichkeit, auf die sie verweisen, von den im Gedicht direkt angesprochenen AdressatInnen nicht mehr wahr- und ernst genommen und damit löst sich ihre Zeichenhaftigkeit auf.

Während in Frieds Gedicht das Verschwinden der Engel an den Folgen ihrer Wirkungslosigkeit gezeigt wird, muss sich das lyrische Ich in Franz Hodjaks *Morgengedicht* ganz unmittelbar mit der plötzlich offensichtlich werdenden Machtlosigkeit des Schutzengels auseinandersetzen. Die umgangssprachliche Eröffnung des Gedichts „Was machst du [...] mit einem Schutzengel, der ..." dreht die erwartete Rollenverteilung der Akteure um. Anstatt das Chaos zu beseitigen, welches das lyrische Ich angerichtet hat und von dem es nonchalant berichtet, stürzt der Schutzengel vom Himmel auf den Balkon und bleibt tot liegen. Damit ist der Engel ganz unerwartet körperlich in die Welt des lyrischen Ichs eingedrungen. Die doppelte Reaktion des lyrischen Ichs, die Alltagsreaktion: „Zuerst denkst du, / Gottseidank, er hat mich / nicht erschlagen" und die unmittelbar daran anschließende Frage: „Und dann?" lassen die Verweisfunktion des toten Schutzengels in den Mittelpunkt rücken. Und so verweist der vom Himmel gefallene Engel nicht mehr auf eine andere Welt, sondern auf die Situation des lyrischen Ichs.[31] Der Tod des Engels wird zum Zeichen für den Verlust der eigenen Lebensmöglichkeiten.[32] Signifikat und Referent bleiben zunächst erhalten, aber der Signifikant (das Zeichen) zerbricht. Damit hat der Verweis auf eine andere Wirklichkeit, der auch Schutzengel angehören, keinen Zeichenträger mehr. Der Engelssturz, der mit dem Tod des Engels endet, stellt die Engel grundsätzlich in Frage, erscheinen sie doch ihrer Aufgabe nicht mehr gewachsen. Die Distanz zwischen Himmel und Erde ist

unüberbrückbar geworden. Das Zerbrechen dieser Verbindung wird mit dem Zerbrechen des Zeichens körperlich inszeniert.

Nicht die Machtlosigkeit, sondern das Ausbleiben der Schutzengel nimmt Heiner Müller in dem Gedicht *Motiv bei A.S.*[33] anklagend in den Blick und stellt es in die Linie des Verrats an einer leitenden Idee. Parallel zu Debuisson und Robespierre, die ihre Revolution verraten, liegt am Beispiel von Jeanne d'Arc der Verrat auf Seiten der Engel. Der Legende nach von einem Engel beauftragt, wird Jeanne d'Arc am Ende im Stich gelassen, wie Debuisson und Robespierre wenden sich auch die Engel von ihrer Idee ab. Der mit den Engeln verbundene Verweis auf ein schützendes und unterstützendes Eingreifen erweist sich somit als ein lebensgefährlicher Trugschluss. Das Gedicht bleibt jedoch nicht beim Beispielhaften, es wird zudem eine weitere Verallgemeinerung hinzugefügt: „Immer bleiben die Engel aus am Ende". Damit wird die Zeichenhaftigkeit der Engel grundsätzlich umgedeutet, sie sind kein Zeichen für Schutz und Beistand, sondern für Betrug und Verrat.

Engel als Mahner

Zur Bewahrung der Grenze und der Aufrechterhaltung der Ordnung gehört auch die Funktion des Mahners und Warners, der die Zeichen der Zeit entsprechend zu deuten weiß. Das ist eine Aufgabe, die in biblischen Texten Propheten aber auch Engeln zugeschrieben wird. Ihre Verbindung zu einer anderen Welt gestattet ihnen eine andere Perspektive, die sie als Warnung weitergeben.

Dieses Motiv des warnenden Engels[34] erscheint beispielsweise in Durs Grünbeins *September-Elegien.*[35] In diesem Gedicht bildet der Engel den Verweis auf eine deutende Instanz in der Beschreibung der Rückkehr zur Normalität im Nachklang der Ereignisse vom 11. September 2001. „Daß Flugzeuge Bomben sind, stört kaum den technischen Schlaf. / Beschämt sieht man manchmal zum Himmel auf. Was dort fliegt, / Könnte ein Erzengel sein, unterwegs zum gewohnten Fanal." Nur an dieser Stelle wird in die Aneinanderreihung verschiedener Folgen eine Reflexionsebene eingeschoben. Der Blick zu dieser Ebene ist ein verhaltener, er ist beschämt, und dennoch erfolgt mit diesem Vergleich eine grundlegende Umdeutung. Dadurch, dass der Erzengel unterwegs zu einer „gewohnten" Handlung ist, verliert das Ereignis zunächst seine Einzigartigkeit. Der Vergleich mit einem Fanal, einem Feuer und Rauch-Signal, bleibt ganz im Bild der zerstörten Türme des World Trade Center, die damit zu einem kommunikativen Zeichen werden. Die Bedeutung des Ereignisses verweist über das Geschehene hinaus, sie liegt nicht in ihm selbst, sondern in seiner Zeichenhaftigkeit. Der Verweis auf eine engelhafte Dimension eröffnet in diesem Gedicht eine neue Perspektive. Erst durch das Zeichen des Engels hindurch wird die Zeichenhaftigkeit der Ereignisse deutlich. Da es dieses Gedicht vermeidet, einen Engel explizit darzustellen und diese Vorstellung nur als eine Deutungsmöglichkeit heranzieht, bleibt die Frage, ob es dieses Zeichen gibt und in welcher Form es gegenwärtig ist, offen. Es bleibt ein beschämter Blick, der ein engelhaftes Zeichen in Erwägung zieht.

Engel als „Alter Ego"

Die Begegnung zwischen Mensch und Engel verdichtet sich in jenen Texten, die von einer Auseinandersetzung berichten. Es ist nicht nur die Begegnung mit einer anderen Welt, die Sehnsucht nach dieser, sondern es findet auch ein Ringen statt. „Erst im Ringen mit dem Leben wird die andere Seite, der Mangel, der uns als Menschen begleitet, deutlich. Als dynamische und lebenstragende Kraft nötigt uns das Begehren dieses Ringen auf."[36]

Die biblischen Erzählungen par excellence, in denen sich dieser Kampf spiegelt, finden sich im Jakobszyklus.

An den beiden entscheidenden Wendepunkten dieser Erzählung, die Jakobs fluchtartiges Verlassen der Heimat und seine Rückkehr schildern, wird jeweils von Engeln berichtet.

An der Schwelle zwischen Heimat und Fremde sieht Jakob in einem Traum die Verbindung zwischen Himmel und Erde in Gestalt der Engel (Gen 28). Er macht sich behütet auf, doch Jahre später muss er sich seine Rückkehr erringen (Gen 32). Dieser Kampf zwischen Jakob und einem Unbekannten, mit dem er bis zum Morgen ringt, bleibt lange unentschieden und endet kurz vor der Morgendämmerung mit einer Verletzung, aber auch einem Segen für Jakob. Erst in einem Dialog am Ende des Kampfes, in dem Jakob sein neuer Name „Israel" gegeben wird, wird deutlich, dass Jakob nicht mit einem gewöhnlichen Mann gekämpft hat. In der Rezeption dieser Erzählung wird aus diesem unbekannten Mann häufig ein Engel, dem Jakob sein Leben erst abringen muss.[37]

Eine Inszenierung des Jakobskampfes findet sich auch in Hans Magnus Enzensbergers Gedicht *Die Visite*.[38] Die biblische Erzählung dient als strukturelle Vorlage für die im Gedicht geschilderte Begegnung. Das lyrische Ich schlüpft in die Rolle Jakobs, der unerwartet mit einem Engel konfrontiert wird. Plötzlich – und zwar in einer Zeit des Anfangs, in der die unmittelbare Zukunft noch ganz ungewiss ist – und überfallsartig beginnt die Konfrontation: „Als ich aufsah von meinem leeren Blatt, / stand der Engel im Zimmer." Wie in der biblischen Erzählung so zielt auch bei Enzensberger der Angriff auf Vernichtung und verstärkt die im leeren Blatt bereits angedeutete Leere. Die Rede des Engels zeigt dem lyrischen Ich seine Entbehrlichkeit in vier Vergleichen: Er beginnt mit dem Spektrum der Farbe Blau, führt dann über ein häufig vorkommendes Mineral (den Feldspat), eine Galaxie (die große Magellansche Wolke) bis zu einer häufig vorkommenden Sumpfpflanze (dem gemeinen Froschlöffel). Alle Vergleiche, egal aus welchem Bereich sie genommen werden, verwenden Vergleichsspender, die eine sehr große Verbreitung und entsprechend einen eher geringen Wert haben. Wenn all diese Dinge, so die Rede des Engels, wesentlich unentbehrlicher sind als das lyrische Ich, unterstreicht dies die Aggressivität, mit der das Ich mit seiner (angeblichen) Bedeutungslosigkeit konfrontiert wird. Die Körperlichkeit der Auseinandersetzung, wie es die biblische Erzählung schildert, wird im Gedicht nicht aufgegriffen. Der Ringkampf wird im Medium der Sprache eröffnet, wobei die naturwissenschaftlich exakte Sprache der Auseinandersetzung die Distanz vergrößert und durch den Überraschungseffekt, den diese Sprachwahl im Mund eines Engels bewirkt, zugleich ironisch bricht. Bevor

eine Reaktion des lyrischen Ichs geschildert wird, folgt zunächst die Einschätzung der Situation: „Ich sah es an seinen hellen Augen, er hoffte / auf Widerspruch, auf ein langes Ringen." An dieser Stelle wird die biblische Erzählung von Jakobs Kampf als Deutung der Situation eingespielt und angezeigt, dass das lyrische Ich die Begegnung als Herausforderung erkennt. In der biblischen Vorlage ist Ziel der Begegnung die Auseinandersetzung selbst. Es ist das Ringen um eine Perspektive, die es so noch nicht gibt, und die auch nicht vom Engel einfach mitgeteilt wird. Vielmehr muss sie erst errungen und erkämpft werden. Im Gedicht allerdings wird dieses Motiv auf einen Wunsch des Engels reduziert und damit dem lyrischen Ich ein Handlungsspielraum eröffnet. So bricht die im Folgenden geschilderte Reaktion mit der biblischen Vorlage und verweigert die Auseinandersetzung: „Ich rührte mich nicht. Ich wartete, / bis er verschwunden war, schweigend." Damit endet die Vision.

Zwei Unterschiede zur biblischen Erzählung werden damit besonders deutlich: Es findet kein Kampf statt und der Engel lässt auch keinen Segen zurück. Obwohl das Ringen mit dem Engel nicht Teil der erzählten Vision ist, fällt es nicht einfach weg, sondern es findet vielmehr im Gedicht selbst, als poetologische Reflexion, statt. Ähnlich verweist der schweigende Engel darauf, dass ein Segen nicht erzählt, nur errungen werden kann. Dies ist ebenfalls im Gedicht selbst der Fall, und am Ende des Ringens, das vor einem leeren Blatt begann, steht ein Gedicht. Die Vision wird so zur metaphorischen Schilderung des Ringens im Gestaltungsprozess, die Engelfigur dient als Alter Ego, das in Frage stellt, in dem die Zweifel Gestalt annehmen, aber auch überwunden werden können, indem deren Verschwinden abgewartet wird.

Zusammenfassung

Ähnlich der biblischen Rede von Engeln zeigt sich moderne Lyrik ihnen gegenüber zurückhaltend. Als Reflexionsfiguren bleiben die Engel jedoch erhalten. Selbst wenn die Welten, die sie verbinden, sich verändert haben oder verloren gingen, blieb ihre Zeichen- und Verweisfunktion lebendig. In den Engeln spiegelt sich sowohl der kritische Blick auf die Realität als auch das Begehren (désir), das innerhalb der alltäglichen Wirklichkeit nie erfüllt werden kann. An dieser Schnittstelle zwischen Alltagserfahrung und Vorstellungswelten verweisen die lyrischen Engelfiguren auf die jeweils andere Wirklichkeit und halten diesen Blick auf eine doppelte Perspektive wach. Dabei wird auch das Funktionieren und Zerbrechen ihrer Zeichenfunktion in immer neuen Varianten reflektiert und dadurch zugleich im Bewusstsein gehalten. Die Engel der modernen Lyrik scheinen ihre – ihnen in der Bibel zugesprochene – beunruhigende, irritierende und dadurch perspektiven-eröffnende Funktion beibehalten zu haben.

Anmerkungen

1 Seit den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts erleben Engel in der gesamten populären Kultur des Westens eine spürbare Renaissance. So finden sich auch in der Literatur zahlreiche Spuren der Engel. Vgl. Erich Jooß: Engel. In: Heinrich Schmidinger (Hg.): Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Formen und Motive. Mainz 1999, 527-542, hier 532. Trotz einer immer stärker erklärbaren Welt scheint das Bedürfnis nach einer orientierenden Einordnung weiterhin zu bestehen. „Der säkulare Mensch erlebt die gestiegene Kontingenz als dauernde Frustration durch nicht berechenbare Ereignisse." Johann

Hafner: Von Sachbearbeitern zu transzendenten Kuscheltieren. Schutzengel und himmlische Begleiter. In: Welt und Umwelt der Bibel 50, 2008, Heft 4, 34-39, hier 38. – Peter Härtling: Ohne Auftrag. In: P. H.: Gesammelte Werke, Bd. 8. Hrsg. von Klaus Siblewski. Köln 1999, 486.

2 Heinz-Georg Held: Engel: Geschichte eines Bildmotivs. Köln 1995, 10.

3 Held (siehe Anm. 2), 11.

4 Markwart Herzog: Einleitung: Rückzug und Wiederkunft der Engel. In: Ders. (Hg.): Die Wiederkunft der Engel. Beiträge zur Kunst und Kultur der Moderne. Stuttgart u.a. 2000 (Irseer Dialoge: Kultur und Wissenschaft interdisziplinär Bd. 2), 9-17, hier 17.

5 Das menschliche Bedürfnis, das sich in diesen Texten spiegelt, lässt sich psychoanalytisch mit Lacan als „désir“, Begehren beschreiben. Lacan geht davon aus, dass der Mensch Fiktionen, Gedanken, Bilder, Träume und Wünsche braucht, um zu sich selbst zu kommen. Diese müssen allerdings vom, wie es Lacan nennt, „Großen Anderen“ bestätigt werden, sie müssen sich am Anderen / am Großen Anderen bestätigen. Ohne den Anderen als Garanten der Fiktionen verliert das Begehren seine innerpsychische Verwurzelung und das Subjekt seine personale Stabilität (Guido Meyer: Begehrend glauben, glaubend begehren. Christentum als Kultur des Begehrens. Berlin 2010, 73). In diesem Sinne konnten die Engel in der christlichen Tradition als Zeichen auf den „Großen Anderen“ verweisen.

6 Vgl. die Darstellung bei Erhard Gerstenberger: Boten, Engel, Hypostasen: Die Kommunikation Gottes mit den Menschen. In: Markus Witte (Hg.): Gott und Mensch im Dialog. Festschrift für Otto Kaiser. Berlin 2004 (Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 345,1), 139-154, hier 140-144; ebenso Aaron Schart: Der Engelglaube in der biblischen Tradition mit Ausblicken in die Religionsgeschichte. In: Markwart Herzog (Hg.): Die Wiederkunft der Engel. Beiträge zur Kunst und Kultur der Moderne. Stuttgart u.a. 2000 (Irseer Dialoge: Kultur und Wissenschaft interdisziplinär Bd. 2), 35-69.

7 So lässt sich beispielsweise in der Erzählung von Hagar in Gen 16 der Bote kaum von Gott unterscheiden. Er gibt sich nicht als Bote zu erkennen, und er eröffnet Hagar einen Blick auf eine großartige Zukunft mit zahlreichen Nachkommen ohne dabei auf Gott zu verweisen. Umgekehrt benennt auch Hagar im Anschluss an die Begegnung den Ort als Ort ihrer Gottesschau.

8 Vgl. Karin Schöpflin: God’s Interpreter. The Interpreting Angel in Post-Exilic Prophetic Visions of the Old Testament. In: Friedrich V. Reiterer; Tobias Nicklas, Karin Schöpflin (Hg.): Angels. The Concept of Celestial Beings – Origins, Development and Reception. Berlin u.a. 2007 (Deuterocanonical and Cognate Literature. Yearbook 2007), 189-203.

9 Mt 28,3; Mk 16,5 und Lk 24,4 erwähnen nur ein weißes bzw. strahlendes Gewand.

10 „Ohne die geflügelten Götter- und Botenwesen, ohne die halbgöttlichen Mittler zwischen Oben und Unten, wie sie die Griechen als wirkende Gestalten erfuhren, imaginierten und bildeten, wäre die Gestalt des christlichen Engels niemals zu solcher Fülle und Reife gediehen.“ Alfons Rosenberg: Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes. 2. Aufl. München 1986, 22. Zur künstlerischen Entwicklung der Gestalt der Engel vgl. ebenso Herbert Vorgrimler: Wie sieht ein Engel aus? Das Engelbild in der Geschichte der Kunst. In: Ders; Ursula Bernauer; Thomas Sternberg: Engel, Erfahrungen göttlicher Nähe. Freiburg, Basel, Wien 2008, 18-75.

11 Rose Ausländer: Die Sichel mäht die Zeit zu Heu. In: Helmut Braun (Hg.): Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 2. Frankfurt a. M. 1985, 199.

12 Jürg Beeler: Engel. In: Das Gedicht. Zeitschrift für Lyrik, Essay und Kritik 9, 2001, 60.

13 Günter Kunert: Unterwegs nach Utopia. Gedichte. München, Wien 1977, 39.

14 Ebd. 39.

15 Heiner Müller: Rotwelsch. Berlin 1982, 87.

16 Den Hintergrund für das Gedicht von Müller bildet Walter Benjamins Interpretation des Angelus Novus von Klee. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Rolf Tiedemann (Hg.): Gesammelte Schriften 1,2. Frankfurt a. M. 1974, 691-704, hier 697. Dabei fällt Müllers Leseart des Geschichtsengels noch etwas düsterer aus als die Leseweise von Benjamin. Doch unterscheidet sich Müllers glückloser Engel auch vom Angelus Novus. „Der Angelus Novus verkörpert die Geschichte, während der unglückliche Engel lediglich in einem Geschichtsverlauf steht, am Scheitelpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft, nämlich in der Gegenwart.“ Stefanie Stockhorst: Geschichtsfähigkeit als Menschheitstraum. Geschichtsphilosophische Perspektiven in Heiner Müllers dramatischer Historiographie. In: Daniel Fulda; Silvia Serena Tschopp (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin u.a. 2002, 515-540, hier 517.

17 Heiner Müller: Glückloser Engel 2. In: Sinn und Form (SuF) 43 (1991) 5, 852.
18 Alfred Brendel: Spiegelbild und schwarzer Spuk. Gesammelte und neue Gedichte. München u.a. 2003, 79.
19 Christine Busta: Wenn du das Wappen der Liebe malst. Salzburg 1982, 118.
20 Wolfgang Wiesmüller: Das Gedicht als Predigt. In: Sprachkunst 20 (1989), 199-226.
21 Ebd. 204.
22 Rose Ausländer: Hügel aus Äther unwiderruflich. In: Helmut Braun (Hg.): Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 3. Frankfurt a. M. 1984, 29.
23 Das Gefängnis und die dahinter stehende Ordnungsmacht werden durch den Engel repräsentiert. Die Überwachung wird durch den Verweis auf einen Engel verstärkt.
24 So beispielsweise in den Erzählungen von Lot (Gen 19,1-17), von Elija (1 Kön 19,5-7) oder den drei Männern im Feuerofen (Dan 3,24-30). Ein Engel tritt in schützender und begleitender Funktion dem Volk Israel auf dem Weg durch die Wüste an die Seite (Ex 23,20; 32,34; ebenso Ex 14,19), ähnliche Hoffnungen prägen auch den Vertrauenspsalm Ps 91. Die Vorstellung der Schutzengel für ein Volk tritt in der jüdischen Tradition ab dem 5. Jh. v.Chr. verstärkt auf. Vgl. dazu Hannah Darrell: Guardian Angels and Angelic National Patrons in Second Temple Judaism and Early Christianity. In: Friedrich V. Reiterer (Anm. 8), 413 - 435, 418-423. Von einem Reiseengel spricht Abraham, als er seinen Knecht beauftragt, in das Land seiner Familie zu reisen, um dort eine Frau für seinen Sohn Isaak zu finden (Gen 24,7.40).
25 Vgl. den Überblick zu dieser Entwicklung bei Beate Ego: Die dem Menschen zugewandte Seite Gottes. Vorstellungen zu Engeln in der hebräischen Bibel und im frühen Judentum. In: Welt und Umwelt der Bibel 50 (2008), Heft 4, 11-17; ebenso Darrell, Guardian Angels (Anm. 24), 423-428.
26 Nelly Sachs: Glühende Rätsel. Späte Gedichte. Frankfurt 1965, 203.
27 Motté spricht deshalb von einem „Engel als inneres Selbst". In der Figur des Engels spiegelt sich „die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst, das Ringen um die eigene Identität, das Streben nach einem Ideal des eigenen Selbst und nach vollkommener Harmonie". Magda Motté: „Irgendwo muß doch der Engel stehn". Anmerkungen zum Motiv des Engels in der modernen Literatur. In: Stimmen der Zeit 1, 2000, 54-66.
28 Matthias Krieg: Schmetterlingsweisheit. Die Todesbilder der Nelly Sachs. Berlin 1983, 5.
29 Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit. München 1957, 25-26.
30 Volker Kaukoreit; Klaus Wagenbach (Hg.): Erich Fried: Gesammelte Werke Bd. 1: Gedichte 1. Berlin 1993, 45-46.
31 Der Engelssturz rückt den Engel jedoch nicht in die Nähe des Dämonischen, sondern bringt ihn näher an die Welt der Menschen. Franz Hodjak: Morgengedicht. In: Das Gedicht. Zeitschrift für Lyrik, Essay und Kritik 9, 2001, 40. Vgl. Dieter Heidtmann: Die Engel. Grenzgestalten Gottes. Über die Notwendigkeit und Möglichkeit der christlichen Rede von den Engeln. Neukirchen-Vluyn 1999, 30.
32 Ebd. 29. Ein ähnliches Motiv findet sich auch im *Barlach*-Lied von Wolf Biermann: „Was soll aus uns noch werden / Uns droht so große Not / Vom Himmel auf die Erden / Falln sich die Engel tot." In: Rolf Biermann: Alle Lieder. Köln 1991, 93-94.
33 Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller: Werke. Bd. 1: Die Gedichte. Frankfurt a. M. 1998, 290f.
34 Ähnliche Motivkonstellation kommen auch in Gedichten vor, die sich einer apokalyptischen Thematik annehmen.
35 Durs Grünbein: September-Elegien. In: Christoph Buchwald; Lutz Seiler (Hg.): Jahrbuch der Lyrik 2003. München 2002, 30f.
36 Meyer (Anm. 5), 52.
37 So finden sich beispielsweise in der biblisch geprägten Welt vieler Gedichte von Rose Ausländer immer wieder Anspielungen auf Jakobs Ringen mit den Engeln. Diese Auseinandersetzung ist ein Teil dieser Welt, die in einer mythischen Vergangenheit erinnert wird, aber ebenso einen Fluchtpunkt für das lyrische Ich bieten kann.
38 Hans Magnus Enzensberger: Kiosk. Neue Gedichte. Frankfurt a. M. 1995, 118f.

Unheimliche Autorschaft
Zu Ruth Klügers „Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater“

von Hans Höller (Salzburg)

Dass „die besten Werke [...] in Wahrheit von ihrer Geburt“ „erzählen“

Einen – nicht sehr gut übersetzten – Satz von Boris Pasternak habe ich, seit ich ihn vor dreißig Jahren las, nicht mehr vergessen: Dass das „Klarste, im Gedächtnis Haftendste und Wichtigste in der Kunst [...] ihre Entstehung“ ist, und dass „die besten Werke der Welt, die vom Verschiedensten künden“, „in Wahrheit von ihrer Geburt“ „erzählen“.[1] Ich hatte damals, als ich über das Werk von Ingeborg Bachmann zu arbeiten begann, den Satz neben ihre Interview-Sätze zur Entstehung von *Malina* gestellt: „Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht“.[2]

In Bachmanns Nicht-verstehen-Können der eigenen Autorschaft, im Zurückdenken zu einem „ältesten“, „verschütteten“ Wissen, das sich schon beim Gedichte-Schreiben nicht abweisen ließ, in der Dominanz der „männlichen Position“, die ihr im Schreiben bewusst wird, stecken nicht nur individuelle schreibbiographische Probleme. In diesen sie verstörenden Fragen geht es letztlich um die Dramatik der Geschichte des Ich, genauer, um das Ich „*in* der Geschichte“ und um die „Geschichte *im* Ich“, so Bachmanns einprägsame Kürzeln in ihrer dritten Frankfurter Poetik-Vorlesung: *Das schreibende Ich*.[3]

Diese Ich-Geschichte wird nicht nur von den Dichterinnen verhandelt, sie spielt sich, mehr oder weniger dramatisch, im Leben jedes einzelnen ab, wird in Therapien bearbeitet oder in den Gespensterbeschwörungen der Familienaufstellungen verhandelt und sie tritt uns in den Träumen gegenüber, wenn wir im Schlaf alle zu Autoren oder Autorinnen werden und die Portalfiguren unserer Autorschaft, die Väter und die Mütter, in unseren Traumgebilden am Werk sehen. Aber am „Klarsten“ begegnen wir dieser nicht geheuren Geschichte von der komplizierten „Geburt“ unserer Herrschaft in den Werken der Literatur. Und von dort, vor allem aus der Tragödie des Ödipus, hat auch Sigmund Freud, der Wiener Experte der Rede über die unheimliche Autorschaft, seine Ich-Analyse als Kulturanalyse gewonnen.

Totenköpfe und Gespenster

In Bachmanns *Malina* schaut ein schreckliches Vaterbild in das Schreiben der Tochter herein, und die Geschichte der eigenen Autorschaft erscheint in eine Verbrechens- und

Kriminalgeschichte verflochten. In dem frühen Gedicht – es trägt den Titel *Ängste*, im Jahr 1945, nach dem Krieg geschrieben – ist die Literatur der „dunkle Schatten", dem das Ich „seit Anfang" folgt. Der Weg zur eigenen Autorschaft, den das Gedicht „erzählt", ist eine gespenstische Reise, die in einen eisigen Winterwald führt. Dort wird angehalten: „Blaue Gespenster springen in den Raum", sie erweisen sich als die Vorgänger in der Literatur, die „Abgeschiedenen", die „herrengleich" nicht mehr und nicht weniger von dem weiblich gedachten Ich verlangen, als das Leben.[4]

In einem anderen Gedicht über den Geisterwald der eigenen Autorschaft, es stammt von Thomas Bernhard und heißt ironischerweise *In silva salus*, liegt das (Un)Heil der eigenen Herkunft im Wald. In dieser anderen Geschichte der Vatersuche nach 1945 bestimmt eine karnevalistische Schauerdramatik vom ersten Vers an das Gedicht, das außerdem ein Hamlet-Motto trägt. Der bestimmende Refrain heißt: „Nach meinem Vater frag ich / den Totenschädel im Wald ... / Vater ...". Unter den vielen Stimmen, die im Wald sind, kann das Dichter-Ich die Antwort des Vaters nicht hören: „Wie soll ich denn aus den Büschen hören, / was du mir antwortest, wo soviel Stimmen sind?"[5]

Solche Texte wissen um etwas „Entsetzliche[s] und Zugrunderichtende[s]"[6] von Anfang an, um hier, im Arbeitsbereich von Wolfgang Wiesmüller, an einen andern unheimlichen, weit in die Geschichte des Ich zurücktastenden Stifter-Text zu erinnern, von dem sich leicht Verbindungslinien zu psychoanalytischen Reflexionen über die Autorschaft ziehen lassen.

Das Rettende bei diesem Ausgesetztsein an eine diffuse Frühzeit der Gewalt oder der ozeanischen Ich-Auflösung dürfte auch Stifter im Schreiben gesehen haben, in Bild und Wort – der Domäne der Herrschaft des Künstlers, die sich dem Verfließenden und der Destruktion gegenüber zu behaupten verstehen: „und dann war ein Bild", heißt es auf den wenigen Seiten von *Mein Leben*, „das so klar vor mir jetzt dasteht, als wäre es in reinlichen Farben auf Porzellan gemalt". Den strafenden Müttern ausgesetzt – Mutter und Großmutter waren in dem Erinnerungsbild da – sieht er einen Kornhalm. Das „Entsetzliche und Zugrunderichtende" ist gewichen, und in der Erinnerung sieht er den „hohen schlanken Kornhalm so deutlich", als ob er nicht nur ein Porzellanbild wäre, sondern, wie Stifter schreibt: „als ob er neben meinem Schreibtisch stände".

Aufgepflanzt wie ein Szepter der Autorschaft repräsentiert der Kornhalm die biedermeierliche Variante des „Stabs", der in den komödiantischen Dekonstruktionen Elfriede Jelineks für die Autorschaft steht, für die Selbstbehauptung gegenüber den allgegenwärtigen Müttern und für die Nachfolge der verschwundenen Väter und für die schwierige Autorschaft der Tochter im Raum der Geschichte. „Sie" – Jelineks Klavierspielerin – habe, als sie auf die Welt kam, weil der Vater verschwand, dessen Erbe übernommen: „Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab." Erika trat auf, der Vater ab. Aber wie in einem Albtraum oder in einem historischen Schauerdrama steht die Mama „groß" vor dem Zimmer der Tochter und „stellt Erika. Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person, in Staat und Familie einstimmig als Mutter anerkannt. Die Mutter forscht, weshalb Erika erst jetzt, so spät, nach Hause findet".[7]

Wir sind in die tabuisierten Zonen einer ‚entsetzlichen, zugrunderichtenden' Geschichte von Gewalt, „Tod" und „Sex" geraten, von der die Werke, „die vom Verschiedensten künden", erzählen. Und doch ist das ‚Verschiedenste', von dem erzählt wird, nicht gleichgültig für die Geschichte vom Ursprung des Werks und der Autorschaft des Ich. – Und um diese Differenz soll es in meinem Vortrag gehen.

„hinterfotzig"

Mit den thematischen Wörtern „Tod" und „Sex" beginnt Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend:*

„ERSTER TEIL / WIEN / I / Der Tod, nicht Sex war das Geheimnis, worüber die Erwachsenen tuschelten, wovon man gern mehr gehört hätte. Ich gab vor, nicht schlafen zu können, [...] hatte den Kopf unter der Bettdecke und hoffte, etwas von den Schreckensnachrichten aufzufangen, die man am Tisch zum besten gab."[8]

Der erste Satz der Autobiographie bezeichnet eine Szene im familiären Raum eines 1931 geborenen jüdischen Mädchens im nationalsozialistischen Wien. Der Erzählbeginn – er erinnert an die Urszenen des Lesens in anderen Biographien – verschränkt die Ich-Geschichte mit dem Terror der NS-Zeit und indirekt auch mit der Kulturgeschichte Wiens, insofern das Wien Freuds auch der Raum einer spezifischen analytischen Kultur war, die wenige Jahre davor das literarische Feld auf eine andere, befreiende Weise besetzt hatte.

In der Sprache Stifters und Bernhards fühlt sie sich im „Tonfall einer vertraut hinterfotzigen Kindersprache" angeredet (66), Schnitzler nennt sie ihren „Ahnherrn", der ihr „sein Wien vermacht" habe (21). Ihre Sprache habe mit dem Wien ihrer Herkunft zu tun hat und sie sei Teil ihres Denkens: „ich stamm aus Wien". „Wien" lasse „sich nicht abstreifen, man hört es an der Sprache": „Wien ist ein Teil meiner Hirnstruktur und spricht aus mir, während Auschwitz der abwegigste Ort war, den ich je betrat", „ein Fremdkörper in der Seele", „ein gräßlicher Zufall" (139).

Inwiefern ihr eigenes Schreiben aber an *beiden* Orten Anteil hat, genauer: an der inkommensurablen Verbindung dieser zwei Ortschaften als „Zeitschaften" (79) des letzten Jahrhunderts, möchte ich an der Frage der Autorschaft am Beispiel eines Gedichts zeigen. Dieses Gedicht, *Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater,* tut zwar harmlos, hat es aber in sich, jedenfalls mehr, als ihm die Autorin zugestehen will:

Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater wurde in der Zeit geschrieben, als die in die USA emigrierte Autorin am Beginn ihres Germanistik-Studiums in den frühen sechziger Jahren wieder in die Sprachwelt ihrer Jugend zurückfinden wollte und „auch die Stadt wieder da" war, die sie „etwa zwanzig Jahre davor unfreiwillig verlassen hatte": Wien, „die Stadt, von der aus ich in den Tod fahren sollte und nicht in den Tod gefahren bin." (67) Klüger erzählt in *weiter leben* die Entstehung dieses Gedichts an einem schönen kalifornischen Abend, wo sie sich auf einem Spielplatz „auf eine Schaukel" setzte, deren Bewegung sich dem Rhythmus der Verse mitteilte. Was ihr gefalle, sei „das bißchen gelungene Technik, nicht das Ausgesagte." (37)

Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater

Gestern abend stöbert' ich durch alte Bilder,
Und da fand ich eins von dir als junger Mann.
So wie ich dich kannte, nur ein wenig wilder,
Sahst du mich vergnügt und höflich an.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Heute morgen hatt' ich noch kein Brot gebrochen,
Und ich starrte in mein Wasserglas.
Hab als kleines Mädel dir etwas versprochen,
Und ich kann mich nicht besinnen, was.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Rollt Erinnerung wie Wolle auf der Spule
Zu Kastanienbaum und Straßenbahn.
Meine Kinderhand in deiner breiten, kühlen –
Doch der Faden bricht in rätselhaftem Wahn.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Dunkel wird's am Ende eines Spieles,
Dessen Pfand und Regeln ich vergaß.
Ohne dich und schluchzend stolpr' ich ziellos
Über Straßen von zerbrochnem Glas.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Meine Kerze will dein Augenlid berühren,
Wenn dein Aug sie auch nicht sehen kann.
Blinde Väter barfuß durch die Welt zu führen,
Steht sich leider nur für Königstöchter an.
Wind weht vom Stillen Ozean.

Um verlornes Spielzeug möchte ich dich bitten,
Das der Rost mit roten Zähnen fraß.
Und ich lauf dir nach mit kurzen Kinderschritten,
Der die Zeit mit Siebenmeilenstiefeln maß.
Auf den Küstenhügeln wächst ein salzig-braunes Gras.

Doch du lachst mich aus und läßt dich nicht mehr stören.
Sag, wie lacht man ohne Lippe, Zunge, Zahn?
Meine Kerze will dich einmal noch beschwören.
Denn was fang ich sonst mit deinem Lachen an?
Wind weht vom Stillen Ozean.

(36f.)

Die „hinterfotzige Sprache“ dieses Gedichts lässt einen nicht los, trotz – oder wegen? – der Sätze, mit denen die Autorin es als harmlos und unzuständig für ihr Thema abtut. Dem „Stillen Ozean“ ist nicht zu trauen, und auch die Autorin traut ihm nicht, denn in einem anderen Gedicht, das man in *weiter leben* dreißig Seiten später findet, ist wieder der Wind vom Meer da, aber jetzt in einer rätselhaften Verbindung mit dem Wiener Esterhazy-Park, in welchem „ein Kind“ dem Nazi-Terror ausgesetzt war:

> Sengende Sonne über den Schaukeln
> blendet; blinde
> Stadt, die ein Kind
> sandigen Auges verbannte,
> menschenleere:
>
> was soll mir dieser Wind
> von einem andern Meer?

„Es sollte offen bleiben“, hat die Autorin zu diesem Gedicht angemerkt, „ob der Wind vom Pazifik der Gegenwart herwehte oder vom trägen Gewässer der Gespensterstadt, wo ich keinen lebenden Menschen mehr kenne.“ (68) Klügers Verteidigung der Zweideutigkeit des Winds bei dem anderen Gedicht zeigt vielleicht, dass sie uns auf Umwegen zu einem weniger harmlosen Verständnis ihres Vater-Gedichts führen will. Die hier angesprochene Geschichte des blinden – geblendeten – Vaters, der Ödipus-Stoff in der fünften Strophe, drängt einen, ihrer abweisenden Haltung gegenüber gerade diesem Gedicht etwas anderes entgegenzusetzen. Nirgends sonst wird ja in *weiter leben* die Vorgeschichte eines Gedichts so ausführlich erzählt. Diese Vorgeschichte ist die Zeit, als der Vater in Wien noch für sie da war, und es ist die Zeit seines Verschwindens, als er wegging aus Wien und sie nicht mitnahm auf seine Flucht.

Die Mutter und Tochter, die in Wien blieben, überlebten. Sie wurden von dort deportiert, kamen über Theresienstadt nach Auschwitz und konnten bei Kriegsende aus Christianstadt (Groß-Rosen) flüchten, während er in Frankreich verhaftet und in Auschwitz umgebracht wurde. Sie habe später nie, liest man in *weiter leben*, diese beiden Realitäten, Leben und Tod des Vaters, in Verbindung bringen können, die Vatergestalt der Kindheit war in keinen Zusammenhang zu bringen mit seinem Tod in der Gaskammer. *Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater* lehnt sie als Produkt eben dieser Verdrängung ab: „gedächtnisfreundliche Verse“, heißt es in *weiter leben*, geschrieben, „um wegzudenken, abzulenken“ von der Tatsache, „daß er wirklich vergast worden ist“ (35).

„der unreine Reim“

Akzeptabel erscheinen der Autorin an ihrem Gedicht höchstens noch der „unreine Reim und der wechselnde Refrain“, also „das bißchen gelungene Technik, nicht das Ausgesagte.“ Der Reim in Klügers Gedichten ist aber gerade das, was einem

aus dem Blickwinkel der modernen Lyrik als retrograd und literarisch naiv erscheinen kann. In *weiter leben* wird diese Vorliebe für eine in der Moderne überholte Struktur biographisch als quasi rituelle Form der Selbstbehauptung erklärt. Mithilfe dieser sprachlichen Struktur, die schon das Kind geradezu manisch exerzierte, sei es ihr möglich gewesen, sich zunächst in Wien, als sie in eine immer größere Isolation geriet und alle herkömmlichen sozialen Beziehungen zerbrachen, wenigstens im sprachlich-symbolischen Handeln an eine deutliche – und noch dazu schöne – Form und Ordnung anhalten zu können. Das rituelle Gedichte-Aufsagen und Reimen im Kopf erwies sich dann in der leeren Langeweile der Konzentrationslager als ein Mittel des Überlebens.

Aber ist der Reim in *Jahrzeitlicht* wirklich unrein? Liegt das Unheimliche des Textes nicht gerade in der Reimerei von „-glas" – „Gras" – „vergaß" und „fraß", die in der exzessiven Wiederholung – fast wie in einer Freudschen Lehranalyse – demonstrativ das Verdrängte, das Wort „Gas", verdrängt? Mit dieser ganz anderen Unreinheit des Reims ist das „Ausgesagte" hinterfotziger, mehrdeutiger –, körniger und sandiger' wünschte es sich die Autorin (vgl. 34) –, als es ihre Kritik den angeblich verharmlosenden kindlich-träumerischen Versen zugesteht. Sie meint, dass sich im „Kinderstandpunkt", den sie im Gedicht einnimmt, „eine Tücke" verbirgt. Indem sie sich „den beschränkten Blick kindischer Unwissenheit genehmige", gelinge es ihr – eine Formulierung, die sie aus dem Gedicht übernimmt – „‚den Faden in rätselhaftem Wahn abzubrechen', genau dort, wo es unbequem wird." – Ja, vielleicht, andrerseits sehen wir als Leser wie gerade auf der Ebene des reinen Reims etwas Latentes, Nicht-Gesagtes, einspringt, etwas, das die schöne Reimfassade unterminiert und die latente Ursache dieses Abbrechens enthält.

So ganz harmlos, wie die Autorin behauptet, ist übrigens auch das im Gedicht „Ausgesagte" nicht: „ich kann mich nicht besinnen"; „der Faden bricht in rätselhaftem Wahn", „ich vergaß"; „Straßen voll zerbrochnem Glas", in solchen Bildern für Gedächtnis und Erinnerung ist von einer tiefgreifenden Störung die Rede, von Unfähigkeit und Vergessen, vom Zerbrechen des Kontinuums des Erinnerungsprozesses und von dem, was zerbrochen liegen bleibt. Kein Weg führt mehr zurück in die Kindheitsstadt als der des Totengedenkens, und der Stille Ozean ist auch ein geographischer Name für den weit entfernten Ort des Exils.

„Sigmund Freuds Stadt"

Wien soll bei diesem literaturwissenschaftlichen Match gegen die Erzählerinnenkommentare als „Sigmund Freuds Stadt" (22) und Welthauptstadt der Analyse mitspielen: „heimatlich unheimlich" sei ihr Wien, und eben diese irritierende Zweideutigkeit ist auch ihrem Gedicht zurückzuerstatten. „Heimatlich" und „unheimlich" bzw. „heimlich" und „unheimlich" sind Wörter, die eine avancierte theoretische Diskussion in den Kulturwissenschaften aufrufen, die uns, in der Freud-Rezeption bei Kristeva, Cixous oder Derrida auf den Zusammenhang von Wiederholung und Verdrängung verweist, auf das Unheimliche als die andere Seite des Heimlichen, auf das, was hervorkommt aber abgewiesen wird.

Wir haben gesehen, wie das im Gedicht Abgewiesene vom Leser wahrgenommen wird und welche Rolle dabei das literarische Mittel des Reims spielt. Übersehen werden sollte aber auch nicht die gespenstische Gegenständlichkeit des Symbolisierten. Dass dieses „real vor uns hintritt", darin hat Freud in seiner Studie über das Unheimliche ein „gutes Stück" der „Unheimlichkeit" gesehen, „die den magischen Praktiken anhaftet."[9]

Ich zitiere diesen theoretischen Hintergrund, weil er die geradezu thematische Rede von der „Gespensterbeschwörung" verstehen hilft, die in Klügers *weiter leben* die Auseinandersetzung mit der traumatischen Vergangenheit bestimmt. In den Bildern magischer Praktiken wird der der Psychoanalyse verwandte Versuch sinnfällig gemacht, im künstlerischen Wort genauso wie in der Alltagsrede die starren, fremden Vergegenständlichungen der vergangenen Traumen in Bewegung zu setzen, sie dem Bewusstsein und der sprachlichen Verfügung des Ich zugänglich zu machen.

In der rhetorischen Frage in der Schlussstrophe des Gedichts, wo das scheinbar kindliche Ich den Vater wie ein Gespenst fragt, wie man „ohne Lippe, Zunge, Zahn" denn lachen kann, liegt die Grundfrage, was man mit dem Nicht-wieder-gut-Zumachenden anfangen kann, wie man einen lebensbestimmenden Verlust so verwandeln kann, dass man damit weiter leben kann. Wenn der letzte Vers in *Jahrzeitlicht* vor dem Schlussrefrain fragt, was denn das weibliche Ich sonst mit dem Lachen des Vaters anfangen kann, als ihn mit ihrer „Kerze" „einmal noch beschwören", weiß ihre Frage schon die Lösung. In den „magischen Praktiken" (Sigmund Freud), der Verwandlung des Unheimlichen im Schreiben liegt auch der Ursprung des Gedichts. Das Gedicht „erzählt" von seiner „Geburt" (Boris Pasternak), von der symbolischen Verwandlung des Lachens des ermordeten Vaters im Gedicht der Tochter. Im literarischen Schreiben kann sie mit dem für immer Abwesenden etwas ‚anfangen'. Es ist nicht zufällig die Totengräber-Szene des *Hamlet*, die im szenischen Raum mitspielt und damit auf die Mittel der Kunst verweist. Sie sind es, die dazu beitragen, dass das Ich aus der Fixierung auf die Fremdheit des Todes sich lösen lernt. Im Schreiben, im literarisch-intertextuellen Spiel und in den Reimen und Refrains – mit dem „bißchen Technik" eben, das der Autorin gefällt – hören die „Gespenster" auf, nur als ‚entsetzliche und zugrunderichtende' Macht zu wirken und ein „gutes Stück" der „Unheimlichkeit" (Sigmund Freud) verwandelt sich in die befreienden „magischen Praktiken" der Kunst.

„aber bitte" – „Ödipus auf Kolonos"

„In der fünften Strophe hab ich mich in eine Antigone verwandelt, aber bitte, in eine Antigone in Kolonos", liest man im erzählerischen Gedicht-Kommentar von *weiter leben*. (37) Wenn Ödipus ins Spiel gebracht wird, spielt aber, so oder so, der erste, anstößige Teil der Tragödie mit, noch dazu, wenn im Gedicht der Kulturfortschritt verhandelt wird, der in jeder Kindheit noch einmal zu leisten ist, mit anderen Worten, dass „Lippe, Zunge, Zahn" des Vaters von nun an nur auf symbolischer Ebene ihre Herrschaft zu behaupten haben.

Die als „Kerze", „Stab" oder „Kornhalm" von den Autorinnen und Autoren beanspruchten Symbole der Autorschaft bezeichnen das Mittel des Siegs über die

vergangene Übermacht des Vaters und die Transponierung der Herrschaft auf eine andere, sprachlich-symbolische Ebene. Das Werk hat die Geschichte von Schuld, Blindheit und Gewalt in der Vorzeit, die in jeder Kindheit wiederholt wird, zu verwandeln und aus diesen verborgenen unheimlichen Vorgängen seine Dynamik und seine Einsicht zu gewinnen, um die der refrainartig wiederholte Vers „Wind weht vom Stillen Ozean" zu wissen scheint.

Klügers Gedicht erzählt, ohne es zu wissen, unter der schönen Geschichte des *Ödipus auf Kolonos*, wo die Töchter dem blinden Vater ein Grab im Frieden besorgen, auch die Bruchstücke einer anderen Geschichte, die der jüdischen Katastrophe der NS-Zeit, in die sie das erste Ödipusdrama hineinverflochten hat. Das Gedicht weiß um die mehrdeutigen Blicke zwischen dem jungen, „ein wenig wilder" als sonst sie ansehenden Vater und der Tochter, es weiß um das Ende eines Spiels, dessen „Pfand und Regeln" vergessen sind, es imaginiert eine symbolisch verwandelte Berührung mit dem Vater, der seiner Männlichkeit und Menschlichkeit beraubt wurde, und es erstattet sie ihm symbolisch im Text zurück, indem sein Lachen in ihrem Werk auf andere Weise wieder aufersteht und weiter wirkt. Aber das Gedicht weiß vor allem auch um die Gewalt, um die Angst und den Schrecken der Vernichtung, durch die das antike Ödipus-Drama in allen seinen Teilen eine neue Aktualität bekommt. Nach 1945 ist auch *Ödipus auf Kolonos* so aktuell wie nie geworden, weil es dort um die Frage eines würdigen Grabs für den Toten geht und um das Überleben der Töchter: *weiter leben*, das ist auch die Erzählung davon, wie schwer es ist, nicht bei den Toten, sondern „am Leben" geblieben zu sein (245).

„hausbackener Kaddisch"

Fast alles, was Klüger in *weiter leben* zu ihrem Gedicht angemerkt hat, läuft, wie erwähnt, auf dessen Verwerfung hinaus: Dem Gedicht fehle die „knirschende Wut", die man haben muss, „um den Ghettos, den KZs und den Vernichtungslagern gerecht zu werden"; es fehle „die Einsicht, daß sie eine einzige große Sauerei waren". Wenn man „diese Wut" gehabt hat, „wird man keine solchen Gedichte mehr schreiben", „keinen Exorzismus der Gaskammern, Beschwörung mit Kerzen und anderem Spielzeug". Das Gedicht verdränge, dass hinter den Sätzen „oft wieder ein anderer Sinn lauert", der, in ihrem Fall, aus einer zähneklappernden Angst besteht, sich der Wahrheit zu stellen". „Und doch" – es ist eine der wenigen Einschränkungen bei der Demontage ihres Gedichts – könne sie „diesen hausbackenen Kaddisch der Tochter" „nicht ganz verwerfen" – „hausbacken im wörtlichen Sinn" erklärt sie, „das heißt in keinem Tempel gelernt und gesprochen. Besser als nichts, solche gebastelten Mythologien, Phantasien." (38)

Dass der „hausbackene Kaddisch der Tochter" den patriarchalischen Ritus des Totengebets im Gedicht einer Tochter dekonstruiert, ist die eine Seite, die andere ist die mit dem Wort „hausbacken" intendierte Alltäglichkeit, die provokant wirkt, weil sie die Gebets- und Gedenkkultur in die Kommunikation des gelebten Alltags zurück holt. Der „hausbackene Kaddisch" ist eine Möglichkeit, über den ermordeten Vater und den Judenmord zu sprechen. Ein solches Sprechen – solche selbst „gebastelten Mythologien,

Phantasien“ – ist nicht länger Männersache, es vermeidet den abgehobenen ehrfürchtigen Ton und impliziert als Denk- und als Lebensform eine Kommunikation, in die wir als Leser einbezogen werden. Zu Klügers „hinterfotzigem“ Erzählen gehört nämlich, dass es auf die Mitarbeit des Lesers vertraut, der halt – „bitte schön“ – die von ihr als harmlos und hausbacken abgekanzelten Gedichte weniger harmlos lesen sollte, oder sie mindestens so ‚hinterfotzig‘ ‚hausbacken‘ wie die Hexenküche verstehen sollte, in die uns die Erzählerin einlädt, „um die Brühe, die unsere Väter gebraut“, „anzurühren“ und „neu aufzugießen“. „Zaubern ist dynamisches Denken“ – eine Variation von Freuds Wort von „den magischen Praktiken“ –, „und der Stoff dieser Zaubereien sorgt schon dafür, daß es nicht „zu bequem wird“. „Wir fänden Zusammenhänge (wo vorhanden) und stifteten sie (wenn erdacht).“ (79)

So wird die alte befreiende Heinesche Kochkunst fortgeführt in einer Kommunikations-Kultur, die das Vergangene nicht tot sein lässt und es ins Gespräch zurückholt. In dieser neuen Form eines Gesprächs nach der Shoah wird nicht zuletzt die Frage des Gedichte-Schreibens und des Gedichte-Lesens neu verhandelt. Es gehört, wie *weiter leben* zeigt, und wie es fast alle großen literarischen und theoretischen Texte über die Shoah zeigen – Primo Levi, Cordelia Edvardson, Fred Wander, Imre Kertész –, zum Leben und bekommt nach 1945 eine neue Notwendigkeit. Sogar die überlieferte Literatur wird neu lesbar, und die Frage des kulturellen Erbes nimmt eine vorher so nie dagewesene Notwendigkeit an.

In einer literaturwissenschaftlichen Studie über *Goethes fehlende Väter* hat Ruth Klüger in Fausts alchimistisch-technischer Erbschaft von der Vaterseite her letztlich von der eigenen, viel schwierigeren Kunst der Erbschaften in der Zeit nach 1945 gesprochen. So „treiben auch“, heißt es in dem erstmals 1996 in *Frauen lesen anders* publizierten Aufsatz, „die Väter in Goethes Werken ein untergründiges Unwesen [...] oder spuken unheimlich als Dämonen in den Gedanken der Kinder.“ Aber anders als in der eindimensionalen Alchemie des Vaters gehe es bei Faust, dem Sohn, darum – und es ist eine jüdische Tochter als Philologin, die in ihrer Faust-Lektüre nach 1945 diesen Akzent setzt – auf eine neue, aktuelle Weise „die Geister, die die Welt zusammenhalten, zu beschwören“.[10]

Anmerkungen

1 Zit. n. Ute Maria Oelmann: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 74), 262.

2 Ingeborg Bachmann: Interview mit Toni Kienlechner. In: I. Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München und Zürich 1983, 99f.

3 Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, in: Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. IV, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München und Zürich 1978, 230.

4 Ingeborg Bachmann: Ängste [Nachlaß, Bl. 6188], zit. n. Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999 (= rm 50545), 38.

5 Thomas Bernhard: In silva salus. In: Th. Bernhard: Gesammelte Gedichte. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main 1991, 328f.

6 Adalbert Stifter: Mein Leben. In: A. Stifter: Gesammelte Werke in 14 Bänden. 14. Band: Vermischte Schriften. Basel-Stuttgart 1972, 116-221; hier zit. nach Wolfgang Matz: Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. München und Wien 1995, 12.
7 Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Roman. Reinbek bei Hamburg 1983, 7.
8 Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend. München 1994 (= dtv 11950), 9. Die weiteren Seitenzahlen werden hinfort im Fließtext direkt nach den Zitaten angefügt.
9 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: S. Freud: Studienausgabe, Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1970, 241-274, 272.
10 Ruth Klüger: Goethes fehlende Väter. In: R. Klüger: Frauen lesen anders. Essays. München 1996, 105-128, 110.

„Maria auf dem Heiligen Strich“ Edwin Wolfram Dahl und die religiöse Komponente in seinem Werk

von Cornelius Hell (Wien)

Man kann seinen elften Lyrikband veröffentlichen, man kann in über 50 Anthologien vertreten sein, darunter so prominenten wie *Nachkrieg und Unfrieden* (herausgegeben von Hilde Domin), in der *Frankfurter Anthologie* oder in Karl Otto Conradys bekannter Sammlung *Das große deutsche Gedichtbuch* sowie in dem von Marcel Reich-Ranicki herausgegebenen Band *1000 Gedichte und ihre Interpretation*, man kann sich erinnern an große Besprechungen von Karl Krolow, Heinz Piontek, Otto Knörrich, Rüdiger Görner und vielen anderen in führenden Medien wie *Neue Zürcher Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder sogar in der in Oklahoma erscheinenden Zeitschrift *World Literature today* – und trotzdem wird der neue Band kaum rezensiert, geschweige denn verkauft, und Lesungen finden schon gar nicht statt. So ist man 83 Jahre alt geworden und weniger beachtet als nach dem ersten Gedichtband.

Schlechte Zeiten für Lyrik

Die Rede ist von Edwin Wolfram Dahl[1], aber er ist kein Einzelfall, denn auch das gehört heute zu den Horizonten eines Genres: Lyrik wird in den Leitmedien nicht mehr rezensiert, wenn es öffentliche Diskussionen über Literatur gibt, so herrscht ein diskussionsloses Einverständnis, dass dabei über Lyrik nicht verhandelt wird. Tot ist die Lyrik deswegen nicht, es gibt Poetry Slams und Poesiefestivals, es gibt eine neue poetische Subkultur, aber im traditionellen Literaturbetrieb sind Lyriklesungen mittlerweile so gut wie undenkbar. Das bedeutet natürlich auch, dass uns die Beurteilungskriterien, ja sogar die Vokabeln abhandenkommen werden, mit denen wir über Gedichte noch sprechen können, d. h. zumindest mehr zu sagen als „gefällt mir“ oder „ich kann nichts damit anfangen“.

Für diesen Beitrag bedeutet das wohl, dass ich Edwin Wolfram Dahl als einen Unbekannten vorstellen muss. Das mag natürlich auch daran liegen, dass er in Deutschland weniger wahrgenommen wird, seit er in einem österreichischen Verlag publiziert, während österreichische Medien ihn ignorieren, weil er ein Deutscher ist. Etliche österreichische Zeitungen konzentrieren sich, soweit sie Literatur überhaupt noch wahrnehmen, auf österreichische; vor einigen Jahren hat Franz Haas die Wochenendbeilage *Spectrum* der Tageszeitung *Die Presse* deswegen als „Zentralorgan für kulturelle Österreichhuberei“ bezeichnet.[2] *Die Presse* und andere Medien reagieren damit freilich auch darauf, dass deutsche Medien sehr vieles aus Österreich und der Schweiz nicht wahrnehmen, ohne in den Verdacht der „Deutschland-Huberei“ zu geraten.

Aber nicht vom Elend der Literaturkritik oder gar von den Niederungen der Medienlandschaft soll jetzt die Rede sein[3], sondern von Edwin Wolfram Dahl. In den

Mittelpunkt meiner Vorstellung möchte ich jenen Band stellen, mit dem meine Lektüre Dahls begonnen hat: den 1989 erschienenen *Von Staunen einen Rest*. Ich habe ihn vom Autor als Manuskript bekommen und konnte ihn als Lektor im Salzburger Otto Müller Verlag unterbringen. Dahl ist 1928 in Solingen geboren und lebt seit 1980 in München; obwohl er seit seiner Jugend schrieb, debütierte er erst 1966 bei den *Neuen Deutschen Heften* in Berlin, seine zweite Veröffentlichung folgte 1967 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Als er zum Otto Müller Verlag wechselte, hatte er bereits vier Gedichtbände veröffentlicht: Drei im Bechtle Verlag (Esslingen/München): *Zwischen Eins und Zweitausend* (1970), *Gesucht wird Amfortas* (1974) und *Außerhalb der Sprechzeit* (1978) sowie einen Band in der von Heinz Piontek herausgegebenen Münchener Edition des Schneekluth-Verlages: *Zum Atmen bleibt noch Zeit* (1984). Die vier Bände hatten das eingangs bereits skizzierte breite Echo gefunden. Doch beide Verlage kamen dem Autor abhanden, er musste wieder auf Verlagssuche gehen. Alle vier Bände sind längst vergriffen; auf den ersten 100 Seiten seines jüngsten – 2008 erschienenen – Bandes *Wasserzeichen in Augen* hat Dahl die für ihn im Rückblick wichtigsten Gedichte daraus ausgewählt.

Möchte man Dahl in der Lyriklandschaft seiner Anfänge, der 1960er Jahre, verorten, so gehört er sicher nicht zu den sprachexperimentellen Autoren. Das gerne geübte Zerlegen bekannter Namen, vor allem Ortsnamen, in ihre Bestandteile, ist wohl Dahls einziges poetisches Verfahren, mit dem er Elemente der herkömmlichen Sprache neu arrangiert. Dahl gehört aber ebenso wenig zu den Schöpfern einer opaken Metaphernwelt, obwohl in diese Richtung seine größten Sympathien als Leser gehen – Paul Celan und Ingeborg Bachmann sind in etlichen Zitaten und Anspielungen präsent. Dahl ist aber auch keineswegs der gerade in den späten 1960er Jahren blühenden politischen Lyrik zuzuschlagen, wenn man damit die Auffassung verbindet, Lyrik müsse generell politisch sein; die Diskussionen um den Tod der Lyrik oder gar der Literatur hat Dahl nicht mitgemacht. Politische Gedichte freilich sind ein essenzieller Bestandteil seines Oeuvres. Der in den 1970er Jahren en vogue gewordene Parlando-Ton und die programmatische Verwendung der Alltagssprache in der Lyrikproduktion ist an Dahls Werk zwar nicht spurlos vorübergegangen, aber auch keineswegs zu einem konstitutiven Teil seines Schaffens geworden.

In der folgenden Darstellung konzentriere ich mich vor allem auf die vier Lyrikbände, die im Otto Müller Verlag erschienen sind: *Von Staunen einen Rest* (1989), *An einem einzigen Tag* (1991), *Und niemand ist Zeuge* (1998), *Wasserzeichen in Augen* (2008), sowie auf Selbstaussagen des Autors in dem als Privatdruck erschienenen Band *Zweiseelenhaus. Ausgewählte Prosa* (1996). Auf die drei ebenfalls bei Bechtle als Privatdruck erschienenen Bände *Frühe Bilder späte Spiegel. Ausgewählte frühe Gedichte und frühe Hörspiele* (1995), *Lichtstaub. Gedichte* (1998) und *Rosenschweigen. Gedichte und Hörspiele* (2000) kann nur sporadisch eingegangen werden.

Dahls Formensprache

Was ist nun also das Spezifische der Lyrik von Edwin Wolfram Dahl? In formaler Hinsicht findet sich ein zeittypischer Zug: Die Gedichte sind in der Regel nicht gereimt und weisen einen freien Rhythmus und unregelmäßige Strophenformen auf. An wenigen Beispielen zeigt Dahl aber immer wieder, dass er sich auf den Reim und die regelmäßige Strophenform versteht – aber das hat dann in jedem Fall eine spezifische Funktion. Ein konstituierendes Formelement der Lyrik Dahls sind jedoch die zahlreichen Assonanzen, manchmal auch gepaart mit einem einzelnen Reim; ein gutes Beispiel für viele ist der sechste Teil des Zyklus *Übungen um zu widerstehen* im Band *Von Staunen einen Rest* (S. 39):

> Gespielt gezielt
> mit Degen
> ohne Schild
> im Spiegelbild
>
> Das Du als Ich
> verblutet sich

Sehr gut versteht sich Dahl auf Variationen von Verszeilen, auf variierende Wiederholungen, die den Inhalt einer oder mehrerer Verszeilen erweitern, verändern oder auch in sein Gegenteil verkehrten. Ein gutes Beispiel dafür ist das Gedicht *Schlafen und Wachen* im Band *An einem einzigen Tag* (S. 82).

Schon ein flüchtiges Anlesen von Dahls Gedichtbänden zeigt seine Vorliebe für Zyklen, und gerade den Zyklen kommt die Variation sehr entgegen. Die drei großen Zyklen *Wiener Psalmen*, *Collage de Paris* und *Venedig unsere Nachlässe dort* machen allein dem Umfang nach mehr als die Hälfte des Bandes *Von Staunen einen Rest* aus. Ersterer ist im Zusammenhang mit der religiösen Komponente in Dahls Werk von besonderem Interesse.

Dahls Themen

Geht man auf die inhaltlichen Spezifika von Dahls Lyrik ein, so zeigt sich einmal, dass seine Gedichte oft von Orten, besonders von Städten, angeregt sind – selten hingegen von Landschaften. 1992 hat Dahl den Kulturpreis seiner Geburtsstadt Solingen erhalten. In der Dankansprache fiel der Satz: „Es gibt keine unentdeckten Archipele mehr.“[4] Gegen diese geheimnislos offenliegende und verfügbare Welt setzt Dahl seinen poetischen Kosmos als Gegenentwurf: „Du nimmst dir / noch einmal / die Welt vor“ endet eines der schönsten Gedichte des Bandes *Und niemand ist Zeuge* (S. 98). Und dies gilt zunächst durchaus auch im topographischen Sinn: Auffallend oft sind es konkrete Orte, aus denen Dahl die Funken seiner Bilder schlägt. Die ganze erste Abteilung dieses Gedichtbandes versammelt höchst unterschiedliche „ortsgebundene“ Bildwelten, und

den Schlussstein bildet der 25-teilige Griechenlandzyklus *Und lauschten griechisch im Licht* (S. 99-113).

Eine besonders auffällige Komponente stellt die Musik in Dahls Gedichten dar. Anspielungen an Werke, Variationen auf Musiktitel oder auch Einzelheiten aus Musiker-Biografien durchziehen alle Gedichtbände. Es ist immer wieder erstaunlich, von welchen kleinen Details und scheinbaren Seiteneinstiegen her sich Dahl der Musik nähert. Wie er zum Beispiel plötzlich in der kargen Szenerie des Gedichtes *Chopin hörend* (*Wasserzeichen in Augen* S. 137) die Frage stellt: „Wie lange / schöpft der Ton / mir Hoffnung ab?" Und oft reibt sich die Musik-Welt mit der realen Welt, wenn etwa ein Gedicht nach der Strophe „Rachma- / ninows Zweite / verschachtelt mir / den Kopf" übergangslos konstatiert: „Ruanda / bleibt / Ruanda".

Besondere Intensität erreicht Dahl, wenn er sich immer wieder an das schwierigste, weil „abgenutzteste" Thema der Lyrik wagt: die Liebe. Als ein eindrucksvolles Beispiel unter vielen sei hier nur das Eröffnungsgedicht des Bandes *Von Staunen einen Rest* genannt – *Und du in meinem Leben* (S. 9):

> Dass ich
> in deinen
> Träumen
> vorkomme
>
> ich dein
> Traum-
> gänger
>
> Und du
> in meinem
> Leben
>
> Engel mit
> geschultertem
> Gewehr

Die aufs äußerste verknappten Verszeilen sind wirkungsvoll vor allem durch die Brechung einer Erwartung: Man rechnet nämlich in der vierten Strophe mit einem ähnlichen Kompositum mit „Leben", wie es in der zweiten Strophe aus „Träumen" gebildet wurde; anstatt dessen folgt jedoch die Beschreibung, wie das Du im Leben des Ich vorkommt – und das Bild des Engels mit geschultertem Gewehr ist höchst doppeldeutig, denn hier kann man an einen quasi militärisch aufgerüsteten Schutzengel, der dieses Ich verteidigt, ebenso denken wie an einen potenziellen Angreifer, der das harmlose Aussehen eines Engels hat.

Oft fallen die Schrecken der Geschichte und der Politik ein in Dahls Poesie: Wer ahnt schon, dass ein Gedicht, das mit der leisen Frage „Vielleicht weiß es der Baum / den sie fällen wollen“ beginnt, eine Spur nach Maidanek legt. Auschwitz, die deutsche Teilung und Wiedervereinigung, aber auch einzelne Ereignisse der internationalen Politik – darauf reagieren Dahls Gedichte immer wieder. Das war das Sympathische an seinen politischen Gedichten schon in den 1970er Jahren, als dieses Genre en vogue war: dass er sich gegen einen inneren Widerstand und nur deshalb zur Politik äußert, weil die Umstände es ihm abverlangen. Und dass er mehr Fragen stellt als Antworten gibt. „Die eingeflogenen Antworten: / unser täglicher Tod“ (*Wasserzeichen in Augen* S. 31) – auch das steht schon in einem der frühen Gedichte. Und die gültige Maxime: „Halte die Zweifel / im Anschlag“ (*Wasserzeichen in Augen* S. 58). Dahl ist nicht reduzierbar auf einen „politischen Dichter“, und schon gar nicht auf eine (partei-)politische Position. Apropos Position – er hat sie in einem Gedicht des Bandes *Und niemand ist Zeuge* (S. 33) so auf den Punkt gebracht:

WO DU STEHST
Jenseits von
rechts und von
links

Und gegen
die Mitte

Und stehst
wo man kniet

Und kniest
wo man geht

Kreativer Umgang mit Religion

Durchgehend ziehen sich durch Dahls Werk religiöse Bilder, Anspielungen und Fragestellungen. Sie kommen durchwegs aus einer skeptischen, kirchenkritischen und einzelgängerischen Position; und Religion kommt dabei nicht als sakraler Bezirk in den Blick, sondern als Dimension der Weltwahrnehmung und der Kunst. Wie sehr poetisches Verfahren und religiöses Fragen bei ihm zusammenhängen und aus einem Impuls kommen, hat Dahl 1974 in einem Selbstinterview auf den Punkt gebracht: „Für mich gibt es Verdichtungen, die für alles übrige stehen. Und diese Verdichtungen gilt es zu finden, ohne Ehrgeiz, ohne faustisches, experimentelles Bemühen. Vielleicht die Sisyphosarbeit eines ‚Gläubigen‘, der im Paradoxen seinen hoffenden Halt entdeckt.“[5]

Man kann die präzise Knappheit der Sprache Dahls und die genaue Kalkulation seiner Variationen bewundern und man mag staunen über die Vielfalt der Themen, die er gestaltet hat; was ihn bedeutend macht, ist vor allem sein eigener und unverwechselbarer

Blick auf die Welt. Nicht zuletzt zeigt er sich daran, wie er mit den genormten Bildern und Bedeutungen religiöser Traditionen umgeht. „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat“[6], war Friedrich Schlegel überzeugt. Eine solche originelle Sicht bezeugen die Gedichte Dahls in vielen Bildern und Formulierungen. Im Gedichtband *Und niemand ist Zeuge* weckt ein Gang durch Erfurt die Assoziation: „Wenn eine Hostie / jetzt schriee / Erbarmen für / ein verpfändetes Volk“, um dann mit einem harten Schnitt die Aura der berühmten Kirchen mit der Wirtschaftswelt zu kontrastieren: „Spät in der Krämergasse / ich schlug mich / mit einem fernen Gott“.[7]

Ein formal wie inhaltlich besonderes interessantes Beispiel für Dahls poetische Verarbeitung religiöser Traditionen ist der siebzehnteilige Zyklus *Wiener Psalmen* im Band *Von Staunen einen Rest* (S. 55-68), der in der langen Reihe von Psalm-Gedichten in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts[8] einen besonderen Platz einnimmt. Dem Titel gemäß „verarbeiten“ sie zahlreiche konkrete Orte in Wien, vor allem aber Details der Musik, Sprache und Kultur dieser Stadt. Die für die biblischen Psalmen gattungskonstitutive Du-Anrede Gottes erscheint hier als Anrede eines geliebten Du, aber auch in zahlreichen Fragen, die an keinen bestimmten Adressaten bzw. an den Sprecher selbst gerichtet sind. Besonders fällt auf, dass der Zyklus bevorzugt Frauen in den Blick rückt: nicht nur die geliebte Frau (besonders in den beiden letzten Teilen), sondern auch eine Bettlerin (Teil 4), Ingeborg Bachmann (Teil 11), vor allem aber Variationen der Madonnen-Figur. Besonders auffällig ist dabei die erotische Aufladung der Madonna. In Teil 8 ist es „die Dienstboten- / madonna // die uns walzer- / tanzen läßt“, in Teil 13 wird die Madonna schon durch das erste Wort „Schutzmantelschnitt“ mit der Geliebten überblendet; und Teil 14 zeigt die Madonna als Hure:

> Was geben wir
>
> die um Verlorene
> wirbt und hurt
>
> Marien
> auf dem Heiligen
> Strich
>
> von unserem Staunen?

Wie oft in den Gedichten von Dahl gehen Religion und Erotik hier eine offene und positive Verbindung ein – nicht über den katholischen Umweg der Aufstachelung der Lüste durch das Verbot oder über die Hintertür der Anprangerung der Sünde. Hier wird die Madonna erotisiert und zur Hure, und gleichzeitig wird die Hure sakralisiert und zur Madonna. Eine ähnliche Verschmelzung von sakralem und sexuellem Vokabular fand

bereits in Teil 9 in der zitierten Frage „Was opferst du / deiner Bettelhur / auf dass sie / geil wird auf dich?“ statt.

Das wohl interessanteste Beispiel der poetischen Erotisierung der Madonna bei Dahl ist der Gedichtzyklus *Semana Santa* aus dem Band *Lichtstaub* (S. 72-76). Ist der erste Teil eine sprachmächtige Variation von Prozessionsszenen, so steht das lyrische Ich im zweiten Teil in der Nacht der am Vortag durch die Straßen getragenen „Zigeunermadonna“ allein gegenüber; im Dialog mit ihr entfaltet sich ihre geradezu aggressive Sexualität. Teil 3 entlarvt das als Traumszene, und im Dialog am Schluss ist die Madonna „lichterstill“. Teil 4 führt diesen Dialog in Erwartung der kommenden Nacht fort, und das sprechende Ich schlüpft in Verbindung mit der nackten Madonna („Deine schwarzen Lippen / oben wie unten“) zumindest stellenweise in die Jesus-Rolle, während sich die Madonna höchst eigenständig durch Relikte der Passionsgeschichte bewegt („Dem krähenden Hahn / wirst du den Hals umdrehen“). Am Ende spricht das Gedicht noch die weit über das Sexuelle hinausgehende Subversivität dieser Madonna an („Wilder erschien mir / kein heilig Weib“) und spannt mit dem letzten Satz die Szenen in die Passionsgeschichte ein („Jesus fällt zum dritten Mal“).

Im Gedichtband *An einem einzigen Tag* findet sich ein weiterer aus acht Teilen bestehender Marien-Zyklus: *Maria schlaflos* (S. 60-65). Durchgehend wird Maria angesprochen und am Anfang wie am Schluss aufgefordert, Dogmen und Worte hinter sich zu lassen und die Bilder zu schützen. In kurzen Staccato-Sätzen changiert Maria zwischen Beschützerin und Domina, und gegen christliche Idealisierungen und Überhöhungen soll sie, wie die dritte Sequenz sie auffordert, vor allem eine Frau sein:

> Maria ob sie
> gebären ob sie
> abtreiben ob sie
> rebellieren sei
> mitten unter
> den Frauen

Und sie ist, wie die Madonna der *Wiener Psalmen*, geradezu eine erotische Missionarin – gegenüber dem biblischen Thomas („küß / ihn gläubig / für einen Tag“), aber auch in Bezug auf ihr Kind Jesus, wenn sie aufgefordert wird: „bring / ihm bevor es / nach der Wahrheit / schreit und stirbt / das Masturbieren bei / Die Gott- / ferne ist namen- / samen- / los“.

In der Verbindung mit Erotik findet die religiöse Komponente in der Lyrik Dahls ihre individuellste und überzeugendste Ausprägung, aber sie ist nicht darauf zu reduzieren. Immer wieder findet sie originelle Kontexte für die Vokabel „Gott“. Einen besonders vielschichtigen baut das Gedicht *Norge* im Band *Und niemand ist Zeuge* (S. 21) auf:

Tief fällt
der Fels

Tief schläft
der Fjord

Drachenschnell
das Schiffsaug

Steil oben
vergletschert
der Gott

Das fragmentarische Aufblitzen einer norwegischen Fjordlandschaft mündet in einen der archaischsten Orte für eine Gottheit: einen Berg. Aber ob Gott nun die Krönung dieser Landschaft ist, ob er sich geradezu inkarniert in dieses besondere Stück Natur, oder ob „vergletschern" hier bedeutet: unzugänglich und leblos sein, verstummen und veröden – das ist schwer auszumachen. In der Doppeldeutigkeit dieses Bildes liegt gerade seine besondere Kraft.

Auch wenn die religiöse Bildwelt durchgängig präsent ist in Dahls Lyrik – ihn als religiösen Dichter zu bezeichnen, wäre missverständlich und hieße, ihn auf eine „Sparte" zu reduzieren. Außerdem müsste man dazu Ambivalenzen wie die eben dargestellte unzulässig vereindeutigen. Das „Religiöse" an Dahls Lyrik ist das in vielen Variationen (bis in den Titel eines Gedichtbandes hinein) ausgedrückte Staunen über die Welt, das oft – etwa im Gedicht *Schlussakkorde* des Bandes *Wasserzeichen in Augen* (S. 130) – mit einem Verstummen einhergeht, aber nie mit einer traditionell „religiösen" Interpretation. Im Gedicht *Wolken* des Bandes *Wasserzeichen in Augen* (S. 128) lehnt das lyrische Ich eine solche sogar ausdrücklich für sich ab.

Dichten bedeutet für Dahl eine Unbedingtheit und Intensität, die im Innewerden von Bildern und in Erlebnissen wurzelt, die mit dem Wort mystisch nur oberflächlich und missverständlich bezeichnet wären. „Als küßten ihn Himmel / Und niemand ist Zeuge" heißt es lapidar im titelgebenden Gedicht des Bandes *Und niemand ist Zeuge* (S. 50). Der Kontrast von Pathos und lakonischer Verknappung, von ekstatischer Intensität und bewusster Reduktion gibt manchen Gedichten Dahls etwas Archaisches und zugleich sehr Heutiges, macht sie lebendig und unmittelbar. Er misstraut den Antworten der Religion; aber er hält ihre Fragen wach.

Anmerkungen

1 Einen Überblick über sein Werk geben: Otto Knörrich: Pathos und Artistik. Zur Lyrik von Edwin Wolfram Dahl. In: Literatur und Kritik 145/146 (Juni/Juli 1990), 270-274; Ernst Josef Krzywon: Gedichte gegen den Tod in der Welt. Zum lyrischen Gesamtwerk von Edwin Wolfram Dahl anlässlich seines 70. Geburtstages. In: Orbis Linguarum Vol. 12 (Legnica 1999), 96-105 und Cornelius Hell: Gegen die Verfügbarkeit der Welt einen poetischen Kosmos setzen. Der Lyriker Edwin Wolfram Dahl. In: NEuropa Nr. 97/99 (1999), 47-50.

2 Franz Haas: Österreichischer Solipsismus. In: Franz Haas, Hermann Schlösser, Klaus Zeyringer: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Innsbruck: Haymon Verlag 2003, 38-41, hier 40.
3 Vgl. dazu: Cornelius Hell: Gibt es eine Krise des Kulturjournalismus? In: Erna Lackner (Hg.): Finanzkrise = Kulturkrise? Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2010 (= Band 9 der Reihe „Kultur und Wirtschaft", hg. von Erhard Busek), 103-108.
4 Edwin Wolfram Dahl: Zweiseelenhaus. Ausgewählte Prosa. Esslingen am Neckar: Bechtle-Druck 1996, 99.
5 Ebd. 82.
6 Friedrich Schlegel: Fragmente und Ideen. In: Friedrich Schlegel 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften, hg. v. J. Minor. Wien 1906, Bd. II, Nr. 13, 290.
7 Vgl. dazu die Interpretation von Beatrice Eichmann-Leutenegger in: Orientierung 62 (1998), Nr. 6, 61f.
8 Vgl. dazu Cornelius Hell / Wolfgang Wiesmüller: Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten. In: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Heinrich Schmidinger. Bd. 1: Formen und Motive. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1999, 158-204.

Anbiederungen. Beinahe
Beim Auslaufen der Signaturen der Transzendenz
Vermischtes aus Anlass eines jüngst veröffentlichten Briefes von Gertrud Fussenegger an Ernst Jünger

von Michael Sallinger (Innsbruck)

Die folgenden Überlegungen sind Biografie und Versuch zugleich. Sie verweben Themen und Begriffe zu Teilen eines Mosaiks, mit denen sich der Verfasser seit vielen Jahren immer wieder befasst hat. Die darin verwendeten Begriffe folgen keiner bestimmten Lehre, keinem System und sind keine Wissenschaft. All dies ist auch literarische Autobiografie. Das Leben nimmt sich die Themen, um die es sich legt, und die Themen suchen sich Leben aus, in denen das wirkt. Wer Wissenschaft erwartet, den möchte der Verfasser bitten, die folgenden Seiten zu überschlagen. Wer Anregung finden und Widerspruch üben möchte, der wird ausreichend Gelegenheit finden.

I

Die Frage, ob man alte Kontroversen noch einmal aufgreifen solle, ist müßig in dem Augenblick, in dem das erste Wort niedergeschrieben wird und da steht. Manche dieser Kontroversen stehen, ganz im Übrigen, von selbst auf; aus dem Papier, in das sie vor Jahrzehnten gebannt worden sind.

Das nämlich ist die Wirkung des Geschriebenen, dass es, wo immer es das Licht der Welt – oder sagen wir ruhig, ihr Dunkel – erblickt hat, für sich selbst lebt und zeugt. So ist das Geschriebene immer ein Licht- und Schattenbild und spricht ganz für sich; mit sich aber zugleich für den Urheber, den Autor, den, der es schrieb. Von Gedrucktem kann man sich nicht mehr lösen; nur das Gedruckte löst sich von einem und entwickelt sich.

Nach Jahrzehnten, ja nach Jahrhunderten mag es wieder einmal aufleuchten, sich aus dem Schlafe erheben und zugleich Zeugnis ablegen von jenen, die einmal daran geschrieben und in dem Geschriebenen an es gedacht haben. Das ist Segen und Fluch der Literatur zugleich.

Die Betrachtung der Literatur ist, wie alles heut, professionell geworden; der reflektierende Autor gerät in das Hintertreffen, an seine Stelle treten die Fachleute. Es sind diese beileibe nicht nur *Eunuchen, die über die Liebe schreiben*. Nein, das sind sie nicht nur.

Und doch: es entwickeln sich Begriffe und in ihnen lebt eine eigene Sprache weiter, eine *Metasprache*, die aus den unterschiedlichsten Begrifflichkeiten und Bezüglichkeiten, den unterschiedlichsten Formen und *Präskriptionen* gespeist, eigene Folien über das Gelesene wie über das Erlebte zieht. Das ist die Sprache der Wissenschaft; von ihr handeln wir hier nicht.

Wir sprechen von der Sprache des Autors, der nichts gelernt hat, außer in und – schlechterdings auch mit – seiner Empfindsamkeit zu leben, der, wie immer und wo

immer, dazu gezwungen ist, sein *Material kalt zu halten* und der sich in einem Leben hält, in dem er unterschiedlichsten Anfechtungen, Versuchungen, Irrungen, Spaltungen und Verwerfungen ausgesetzt ist, zumal dann, wenn er in der kleinen Form arbeitet, sich nicht dem *common sense* andienert, weil er *den Alleingang wählt*.

Dieser *Alleingang* – Thomas Bernhard – hat unterschiedliche Gestalt. Immer aber heißt er, die einem zugewiesene Substanz als Erfahrung zum Durchbruch zu führen, ihr dorthin zu verhelfen, egal, was dabei heraus kommt. *Schreiben bedeutet, das ist die essentielle Differenz, nicht rechnen*. Wo das Schreiben beginnt, sich zu verziffern, wo es rechnet und berechnet und wo es auf eine Wirkung hin abzielt, verkümmert es zum Umsatzgeschäft.

Das ist zulässig und keineswegs unredlich; aber es geht am Kern vorbei. Die Lohn- und Gefallschreiberei ist nicht nur in unserer Zeit vorhanden; sie gehört zu einer jeden Zeit wie die Kette, der Schmuck, der Ring und der Putz; sie gehört, gleich, ob Talmi oder Brillant, zum Schöpferischen ansich, das nach Ausdruck strebt und, um gehört zu werden, jeden Preis zu zahlen willens ist, den es gibt. Spät erst erfährt man den Sinn der Einsamkeit, die Kraft der Stille und die Ruhe der Einsamkeit; dort nämlich, wo die Gefallsucht endet und die wenigen und kurzen Augenblicke auftreten, in denen man sich im Spiegel sieht und daraus blicken einem Augenpaare wieder und wider, die einem sagen: *Das bist Du*.

Daher ist die Reflexion künstlerischer Arbeit, die gern in so genannten Versuchen zusammengefasst wird, keine Aufgabe bloßer Referenz und schon gar nicht eines wissenschaftlichen Kalküls. Das ist eine Herangehensweise. Die andere ist die des Künstlers. Diese ist assoziativ, umkreisend, das ganze wie eine Orange aufgebaut sagt der *Ptolemäer*. Das rechnet nicht nach Sinnen, nach Systemen, nach Gruppen und nach Grüppchen, nach dem Dazugehören und nicht nach der Reflexion. Das rechnet nur nach dem Eindruck und nach dem Einbruch des Gedankens. Damit hebt es zugleich die Zeit auf: zurück versetzt in die Unmittelbarkeit des Erlebten, des Gelesenen und des Gefühlten spricht etwas aus der und in die Dichte. Keine Verzifferung. Reale Präsenz.

II

Das sind nicht nur die Leiden, das sind die Möglichkeiten des Bibliophilen zugleich. Im Aufschlagen eines Beitrages, in der Begegnung und der Wieder-Begegnung liegen sie. Es sind Augenaufschläge über das Sichtfenster der verzifferten Zeit hinaus. Manches Mal legt einem die Lektüre den Weg.

In diesem Fall ist es ein Brief Gertrud Fusseneggers an Ernst Jünger, der jüngst in einem Auswahlband abgedruckt worden ist, der unterschiedlichste Autorenzuschriften an Jünger seit dem Jahre 1945 vereint.

Marbach hat Jünger ja nun in den letzten Jahren hochleben lassen: mit einer Ausstellung des (einzigartigen) Nachlasses und der Betreuung der Renovation des Hauses in Wilflingen auf der Schwäbischen Alb, das neulich unter viel öffentlicher Teilnahme wiedereröffnet wurde. Nun kann man im Weltnetz – das Wort trifft es besser

– auch Ernst Jüngers Badewanne besichtigen, samt Duschvorhang in rosa und Vorleger in derselben Farbe.

Da schien es einem fast, als würde soviel ungeteilte Harmonie nie recht stimmen. Immerhin, noch 1982, im Jahre der Verleihung des Goethepreises der Stadt Frankfurt, und noch 1995, im Jahre des einhundertsten Geburtstages mischten sich durchaus kritische Stimmen in das öffentliche Konzert, das man in Deutschland immer dann als *Diskurs* zu bezeichnen beliebt, wenn es um die Tagespolitisierung von allem und jedem sub specie der Forderungen einer freilich täglich sich häutenden Korrektheitsvorstellung geschuldet ist, einer Korrektheit, die sich unter dem Eindruck moderner Umfragen und ihrer Ergebnisse bisweilen in kürzesten Abschnitten neu justiert.

So schien mir die Veröffentlichung dieser – im Regelfall freundlichen, meist sogar sehr freundlichen – Anschreiben an Jünger bei Wallstein als eine besondere Beigabe aus den Archiven Marbachs, hier aus dem Briefarchiv Jüngers. Seht her, so will das Bändchen sagen, den Jünger mochten ja die unterschiedlichsten Leute, von Hermann Hesse bis zu Karl Korn und sogar Hans Mayer hat sich nicht unfreundlich geäußert, im Gegenteile, es ging ihm um die Korrektur eines Missverstehens.

So kann man es sehen. Dieser Band also, eine kleine Rechtfertigungspublikation zu dem Stahlhelm, in dem nun die Marbacher Inventarnummer eingeklebt ist, der aber wieder zurück gekehrt ist in das Jüngersche Arbeitszimmer und dort über den diversen kleineren Lexika und alten Dudenausgaben in trauter Eintracht mit dem Helm eines englischen Offiziers liegt, den Jünger im ersten Weltkriege wohl erschossen hat; freilich: sonst hätte jener ihn erschossen und davon spricht man nicht gern, schon gar nicht in dichterlichen Lebensviten. Stahlhelm an Stahlhelm, beide mit einer Nummer versehen, sehen nun aus dem Fenster, hinüber auf das Stauffenbergische Schloss in einem seelenlosen Haus, das eine Gedenkstätte geworden ist.

Nun, frisch hergerichtet, gemalt und gepflegt, seiner Anbrüchigkeit enthoben, haben Haus und Inhalte viel Zeit, sich aufeinander einzurichten. In den leeren Nächten und den kalten Winterabenden, wenn alles verschlossen ist, werden sich die vierzigtausend Käfer nicht wenig zu berichten haben, die, aus der ganzen Welt zusammen gekommen, nun in Wilflingen, Schrank an Schrank, Lanze an Lanze nebeneinander warten, im Duft von Chloroform: ja, auf was eigentlich?

Dass das eine oder andere Mal ein kenntnisreicher Besucher eine Lade geöffnet bekommt und die Carabiden und die Cincindelen im freundlichen Kleide sich von der besten Seite zeigen; einmal noch erinnernd an ihren Sammler, Meister und Herren, der nun selbst fast zu einem Exponat geworden ist.

Die *Cicindela (Juengeria) juengeriorum* als eine der ersten; sie freilich kann man, von Mandl vortrefflich und in alle Einzelheiten aufgemalt, auch auf einer Postkarte sehen, die Jünger gern versandte. Dies alles also; das gibt es, um das Motto der ersten Fassung des abenteuerlichen Herzens noch einmal zu zitieren.

III

In dieses alles hinein fällt zugleich der eine Brief, der das Zeitfenster öffnete: der Brief Gertrud Fusseneggers an Ernst Jünger, dem sie, als Anlage, einen Aufsatz aus *Wort im Gebirge* anlegte, einen Aufsatz über Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Diesen also, diesen Aufsatz zog ich aus meiner Sammlung der *Wort im Gebirge*-Hefte und durfte dabei feststellen, erneut, dass die Folge der Hefte, selbst aus unserer Sicht, besser ist als der Spott, den Erika Mann darüber vergossen hat; sie wird die Hefte sogar gekannt haben, womöglich. Lange genug hatte sie in Ehrwald ein Haus. Von diesem Briefe und seinen Strahlungen sprechen wir im Folgenden. Im zweiten Jahrgang von *Wort im Gebirge* finden wir unter dem Titel *Sinnesverkehrungen* auf den Seiten ab 57 einen Aufsatz, der sich dem eben erschienen *Faustus*-Roman von Thomas Mann widmet.

Es ist die Hochphase der Polemik, damals. Thomas Mann, dem man es *1933 nicht eben schön gemacht hat* und dem das Emigrantentum nicht auf den Leib, und schon gar nicht auf die Seele geschnitten war, hatte sich nach langen Jahren der Wanderschaft in Californien installiert.

Das Haus dort, in 1550 San Remo Drive, steht noch. In der Nähe wohnt Armin Mueller-Stahl. Es ist eine schöne, wenngleich nicht reiche Gegend, in der die Häuser dort stehen; sie sind besser gebaut als der Durchschnitt. Es ist lange nicht so groß, wie man aus den Bildern schließen könnte; in seinen Grundlinien und in der Grundhaltung der Architektur ist es noch vorhanden.

An einem warmen Augusttag bin ich dort gewesen; es ist bewohnt, die Eigentümer ertragen solche Betrachter geduldig; man durfte in den Garten gehen. Gewiss: eine Gegend, in der man es, von dem Herzasthma der Sprachlosigkeit einmal abgesehen, schon aushalten konnte.

Von dort also, wo er – bis an die Grenzen seiner Physis – seinen *Lebensroman* vom Dr. Faustus geschrieben hatte, von dort also sollte er nun, vertrieben aus allen bürgerlichen Ehren, den Ehrendoktor der Universität Köln aberkannt – was hatte Ernst Bertram dazu gesagt, was hat er dazu gedacht – enteignet von seinem Haus in der Poschingerstraße 1 in München, seinem Ferienhaus in Nidden, verfemt und ausgebürgert, nach Deutschland zurück. Der aus dem deutschen Rotary Ausgeschlossene, dem in einem so genannten *Protest der Richard Wagner Stadt München* bedeutet wurde, wo er nun stünde, nämlich ganz allein. Sollte es einen wundern, dass ein Mensch wie Thomas Mann dies bei sich behielt, und mag es in aller Gebrochenheit geschehen sein; es ist geschehen. Eben dieser sollte nun zurück nach Deutschland.

Zu *Heil und Versöhnung*. Die Protagonisten dieser Versöhnungseinladung, nun ja: Walther von Molo, Frank Thiess und wie sie hießen. Die Herren, die sich in jener Kontroverse laut vernehmen ließen, hatten in jenen Jahren, ja: *in jenen Jahren*, weitergemacht in Deutschland.

Gewiss, man kann darüber den Stab nicht brechen, wie auch, wenn man in eine Vergangenheit zurück blickt, die einem nicht *vorstellbar* ist, ja, gar nicht sein kann. Immerhin, sie waren geblieben und sie waren Teil einer Deutschen Kultur geblieben, die sich aufgehoben hatte gegen die Zeit.

Dass nämlich Kultur dort wäre, wo Menschen, aus welchem Grunde immer, barbarisch verfolgt, ja *ausgerottet* werden, das gibt es, damals wie heute, nicht. Nun aber, nach dem Kriege und in Not sollte der Eine zurückkommen, seine Verbundenheit bezeugend; nicht mit Einzelnen, mit dem Volke als ganzem. Thomas Mann kam erst im Goethe-Jahr 1949 wieder.

Am 25. Juli 1949 in der Paulskirche in Frankfurt am Main, und, was man heut gern vergisst, auch in einer Deutschen Demokratischen Republik wurde sie gehalten, in Weimar, im selben Jahr und aus demselben Grund, im Rahmen der selben Reise. Zwei Goethepreise und eine verschweigende Stille zu Buchenwald, das noch *arbeitete*. Dazwischen ein Krieg und eine nicht vorstellbare Katastrophe. Deutsche Realität, nun.

IV

Thomas Mann hatte – anders als man es heute zu wissen vermeint – gerade in jenen Jahren nach dem Krieg hierzulande und überall, wo man Deutsch sprach und spricht, von der Schweiz einmal abgesehen, keinen hohen Kurs. Er galt als ein Emigrant, er galt vor allem als ein *Asphaltliterat*. *Felix Krull* war ein Buch, das den hohen Anspruch einer eben wieder gewonnenen deutschen Innerlichkeit nicht zu befriedigen vermochte.

In diese Epoche fiel der längere Aufsatz, von dem wir hier sprechen. Seine Autorin, noch jung damals, eine Begabung von Rang gewiss, indes 1938 lyrische Befürworterin eines so genannten Anschlusses, Autorin einer Prager Reisebeschreibung, die an Düsternis nicht zu überbieten ist – geliebt habe ich sie als alte Frau dennoch – spiegelt Thomas Manns *Faustus* den vier Josephsbänden, stellt sie gegeneinander und illustriert, auf eine nicht wenig gekonnte Weise, das, was Hans Egon Holthusen viel platter als eine Welt ohne Transzendenz zu brandmarken wusste. Ist es wert, all dies noch einmal heraus zu holen? Noch einmal in den Biografien zu wühlen, noch einmal aufzuzeigen, welches Leben sich wo verirrt hat, in jener Zeit?

Bei aller Mühe: ja.

V

Worauf nämlich jener Disput *in nuce* zurück kommt und was seines Wesens Kern ist, ist wichtig zu erkennen: die Anrufung einer transzendenten Figur als des Arkanums des deutschen Denkens.

Der Bogen ist weit gespannt: er reicht von Rilkes Mühle in Muzot, geht über Stefan George und seinen Kreis eines *Geheimen Deutschland* und langt bis hin zur arkanischen Staatsrechtslehre des Carl Schmitt aus San Casciano in Plettenberg im Sauerland; ein zweiter Machiavelli als Charismatiker und Polytechniker der Macht. Er reicht bis zu Martin Heidegger, der – im badischen Freiburg und auf seiner Hütte – davon überzeugt war, dass nur die Deutsche Sprache das Denken zu den Ursprüngen im alten Griechenlande ermögliche und rechtfertige. Dass also eine andere Sprache nicht in der Lage sei, dorthin zu führen; dass eine mythische Verbindung zwischen dem Griechischen und dem Deutschen bestehe, die in die Lichtung der Unverborgenheit

führe nur anhand und mithilfe dieser Sprache. Überall also diese Begriffe: Transzendenz, Arkanum, Geheimnis.

An diesen Identifikationschiffren zog sich eine ganze problematische Generation sprichwörtlich aus der *Affaire*, zog einen Graben zwischen sich und die Untaten und geriet so in eine beinahe hohepriesterliche Lage: der sich selbst zugesprochene Anspruch erhob über die Masse und aus der Zeit.

Darin verbirgt sich zweifach die Sprache: im Zuspruch und im Anspruch ist die Sprache selbst, die, auf solche Weise vernutzt, plötzlich zu einem Kennzeichen des Verrats wird. In anderen Ländern und anderen Traditionen kennt man solches nicht, überall dort, wo die Freiheit des Einzelnen vor dem Kollektiv zu den wirklichen wenigen Gütern einer Gesellschaft gehört und wo das Aufgehen im Ganzen einer (Volks-) Gemeinschaft nicht zu den Traditionen der rituellen Selbstentblößung führt.

Ein letztes Mal: nach 1945. Nochmals die Anrufung der Figur der Transzendenz; diesmal zur Rettung vor sich selbst und aus der eigenen Geschichte. Das Material aber muss man kalt halten und sich selbst auch. Wie soll das geschehen – fragt nicht nur die Gestalt im Vorlauf des *Magnificats*, sondern fragt vor allem der Mensch in der Depression der Vernichtungserkenntnis. Als Leugnen, zumindest für den leidlich Ehrlichen nichts mehr nutzte, zu nichts mehr verhalf.

VI

Nicht jeder Roman hätte zu solch wütenden Protesten geführt, wie dieser. Thomas Mann ist es auf seine sehr starke Weise gelungen, eine Anatomie des Deutschen zu zeigen, einen Aufriss: einen Aufriss just jener Anrufung der transzendenten Figur an ihrem anderen Ende: am Teufel. Hier versteht sich der Teufel nicht als eine Gestalt christlicher Prägung, sondern als das Sinnzeichen der Kälte – der *Kälte* der Verschwörung.

Indem der Roman kein Heil verheißt und keine Heilung anbietet; indem er keinen guten Geist entgegenstellt, indem das Übel bei sich verbleibt und der Leser in die Stille einer grausigen Erfahrung entlassen wird, versagt sich Thomas Mann jeder Seelenspeise (Hermann Hesse) und jedes Glasperlenspiels von guten Mächten, die – und mag es im Verborgenen sein – letzte Rettung gewähren. Dies ist *ein letzter Gott, der uns noch retten kann*.

Das weist in tiefe und weit hergebrachte idealistische Gegenwelten, die, in der Anrufung Goethens und Hölderlins als ihrer Paten, vermeint, es müsse zu allem ein gutes Ende geben, weil dies dem Schicksale, der Schickung, wenn nicht einer Sendung [sc. des Deutschen] entspreche.

Da eben in Thomas Manns Buch: kein Gott, der uns noch retten kann. Nicht einmal der Gott, dem man sich anvertraut hätte; der ein und derselbe ist, einmal und für immer, in aller Entzogenheit, in allem Sein und in allem Nichtsein.

VII

Gertrud Fussenegger hat in ihrem Aufsatz viel Enttäuschung gezeigt; Enttäuschung. Was sagt das? Es sagt, dass man sich etwas verspricht und es dann nicht eintritt. Es sagt

aber zugleich: dass man sich täuscht an jemandem oder etwas und darüber erschrickt. Erschrocken darüber, dass man trostlos zurück bleibt in der *Erkenntnis des Desasters der Kälte* und Thomas Mann sich allenthalben verweigert: kein letztes, gutes Wort, kein dennoch, kein

> Ja es werde, spricht auch Gott,
> und sein Segen senkt sich still,
> denn er macht den nicht zum Spott
> der sich selbst vollenden will.

So sprach Friedrich Rückert. Nicht aber Thomas Mann. Das Kind Echo – der Name steht für die Einsicht – stirbt einen qualvollen Tod. Es stirbt ihn sinnlos, scheinbar: Prämie der Kälte. Viele Kinder, viele Echos sind gestorben, in den Kinderlagern, auf den Kindertransporten. Wie man sie in meiner oberösterreichischen Heimat hingebracht hat, geschlachtet, das will ich nicht schreiben; ich könnte es nicht ohne einen Zerbruch.

VIII

Dies Erschrecken ist auf dem Grund der Enttäuschung. Nicht von ungefähr geht ein Heft mit dem Aufsatz nach Ravensburg, wohin sich Jünger in die französische Zone zurückgezogen hat.

Dort, so scheint es, hat man Zuspruch und Zusagen vermutet. Das spricht Bände.

Gewiss: es sollten damals neue Linien gezogen, Verbindungen gegründet, und *Belles Alliances* geschmiedet werden. In dieser Hinsicht sollte die Figur der Transzendenz die sinnstiftende Mythe sein, die alle jene verbinden sollte, die ins Centrum des Anderen Deutschland eintreten wollte.

Dass dies – im Kern – vor allem immer Konservative betraf, mögen sie nun Johannes R. Becher heißen oder eben Hans Egon Holthusen, liegt auf der Hand; dass die Herren in jenem anderen, dem zweiten und angeblich demokratischen Deutschland [und die Damen auch] eben die Transzendenz des Materialismus als ihre Figur erhoben, darf nur angemerkt werden.

IX

Allein: es hielt nicht und hielt nicht mehr. So konnte es zu keinem Anbiedern mehr kommen; der Versuch scheiterte im Ganzen.

Denn: *alles ist anders gekommen*: Gertrud Fussenegger hat später ihre Thomas Mann-Kritik zurück genommen, Ernst Jünger hat Thomas Mann souverän nicht beachtet und seinen eigenen Kosmos geschaffen, über den anders zu handeln sein wird und in den Jahren – spätestens – nach 1968 ist die Anrufung der Transzendenz als des Großen Bären aus dem öffentlichen Diskurs verschwunden. Nur noch in Blättern und Büchern und Erinnerungen lebt sie fort: die Figur der Transzendenz als die Figur der Chiffre des deutschen Idealismus.

Friedrich Heers utopischer Roman *Der achte Tag* (1950) im frühen Presseecho

von Dennis Lewandowski (Paderborn)

Friedrich Heer (1916-1983) hat viel geschrieben.[1] Dass zu seinem Gesamtwerk auch sechs Romane zählen, dürfte weniger bekannt sein. Bereits im Sommer 1949 verfasste er einen utopischen Roman, den er mit Pseudonym unter dem Titel *Der achte Tag* veröffentlichte.[2] Dieser *Roman einer Weltstunde* (so sein Untertitel) thematisiert im Gegensatz zu den zeitgenössischen utopischen Klassikern die Rolle des Christentums in der Weltgesellschaft des Jahres 2074. Ein fiktives Tagebuch schildert die Herrschaft eines totalitären Weltstaates, der sich nach dem Untergang von Christentum und Kirche etabliert hat. Aus dem Untergrund heraus wirkt eine Schar Gläubiger, die sich als Keimzelle eines neuen und lebendigen Christentums versteht. Obwohl schweren Verfolgungen ausgesetzt, will sie in der gottlosen Zukunftswelt Not und Elend der Menschheit lindern.

Heers früher Roman beklagt den Zustand von Kirche und Christentum in seiner Gegenwart. Im Gewand einer negativen Utopie fordert er zu einer radikalen Reform auf, um die Welt vor Gottlosigkeit zu bewahren. Heers in den ersten Nachkriegsjahren 1945-1949 entwickelte Ekklesiologie untersteht dem Leitgedanken *In dieser Stunde* – oder in den Worten des Romans: in dieser Weltstunde. Auf den Zweiten Weltkrieg reagierend, überlegt er, was in dieser Stunde zu geschehen habe, um eine Abkehr vom Unglauben zu bewirken. In der Tradition des utopischen Mainstreams um Jewgenij Samjatins *MY* (1920), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *1984* (1949) will *Der achte Tag* eine breite Leserschaft für die Existenzfrage des Christentums sensibilisieren. Auch wenn Heer selbst keinen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Werken sah, seinen Roman vielmehr als kirchenkritisches Pamphlet charakterisierte, ganz im Stile von Ida Friederike Görres *Brief über die Kirche* (1946), erkannte schon die frühe Literaturkritik die inhaltlichen Parallelen. Sie besprach das Werk unter anderem als Zeugnis der utopischen Tradition.[3] Die negative Utopie, Anti-Utopie oder Dystopie genannt, hatte sich in den Nachkriegsjahren als bewährtes Mittel der Zeitdiagnose etabliert, analysieren die Autoren doch ihre eigene Gegenwart hinter der Maske der Zukunft.

Heer veröffentlichte den Roman im Sommer 1950 im Tyrolia-Verlag unter dem Pseudonym Hermann Gohde.[4] Das Werk sorgte vor allem in Österreich für Aufsehen, erschienen doch Besprechungen in der Presse und in katholischen kulturkritischen Zeitschriften.[5] Der linkskatholische Flügel, vertreten durch die *Frankfurter Hefte*, kündigte noch im Juni 1951 an, er wolle „die beachtlichen Äußerungen dieses uns geistesverwandten Österreichers in einem der nächsten Hefte besprechen".[6] Eine Besprechung erfolgte allerdings nie. Immerhin kürten die *Salzburger Nachrichten* das Werk im Juli 1950 zum „Buch des Monats" und für Franz Vetter gehörte es „zu den bemerkenswerten utopischen Romanen der Gegenwart".[7] Dagegen bejubelte ihn Kurt

Ziesel als „österreichische Neuerscheinung von europäischer Bedeutung“, mit der der Verfasser „einen entscheidenden Schritt in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Literatur getan“ habe.[8] Während die deutsche Ausgabe nach nur wenigen Monaten ausverkauft war, erschienen in den nachfolgenden Jahren Ausgaben in französischer, spanischer und niederländischer Sprache.[9]

Heute existiert keine aktuelle Ausgabe, weder die deutsche noch eine ausländische. Das Buch ist nur über Antiquariate zu beziehen. Zwar kündigte die Tyrolia im Orwelljahr 1984 einen Neudruck des Romans an, dennoch kam ein solcher bis heute nicht zustande.[10]

Im Jahr 2001 – mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Veröffentlichung des Romans – meinte ein fast ganzseitiger Artikel in der Furche, es lohne sich, „Heers Anti-Utopie wieder zu entdecken“[11] – eine Anregung, der sich der vorliegende Beitrag verbunden weiß.

Der achte Tag als Gegenstück zu Orwells 1984

Der achte Tag ist von der frühen Kritik vorwiegend in zwei Richtungen interpretiert worden: zum einen als Zeugnis der europäischen Anti-Utopien, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an Veröffentlichungen hervorbrachten, zum andern als Imagination einer neuen Rolle des Christentums in der Gesellschaft.[12] Teilweise entstand der Eindruck, Huxley habe mit seinem 1932 in englischer Sprache erschienenen Roman *Brave New World* dieses Genre begründet, obwohl diese literarische Tradition bereits im Jahre 1920 mit Samjatin beginnt: *MY* ist eine versteckte Kritik an den negativen Seiten der Russischen Revolution von 1917. Das Buch wurde in der Sowjetunion verboten, doch kam das Manuskript auf unbekannten Wegen nach Westeuropa. Auch wenn Huxley zeitlebens bestritt, *MY* als Vorlage verwendet zu haben, sind die Parallelen nicht zu leugnen. Orwell, Autor des bekanntesten utopischen Romans des 20. Jahrhunderts, verwies bereits im Januar 1946 auf die Ähnlichkeit zwischen den Büchern von Huxley und Samjatin.[13] Seine 1948 entstandene Utopie *1984* sah er selbst in der Nachfolge Samjatins.[14]

Heers *Der achte Tag* wurde von nicht wenigen Rezensionen in der Nähe Orwells verortet. Tatsächlich waren seine utopischen Momente nicht zu leugnen: Ein gottloser Weltstaat entsteht, setzt auf Technik und Kontrolle, unterdrückt den freischaffenden Menschen, wird aber von einer heimlichen Opposition im Untergrund gestört. Solche und ähnliche Momente sind für den utopischen Roman charakteristisch. Auch *Der achte Tag* lebt von diesen Bausteinen. So stellt Eugen Thurnher fest: „Es ist ein utopischer Zukunftsroman in der Art Aldous Huxleys oder George Orwells, wobei Heer alles Licht auf die Problematik des religiösen Lebens sammelt“.[15] Ähnlich urteilt eine Romanbesprechung in *Christ und Welt*: „Auch dieser Zukunftsroman gehört in die Reihe der Höllen-Utopien, die gipfelnd in Orwells düsterer Satire ‚1984‘, heute beinahe zu einer eigenen Literaturgattung geworden sind“.[16] Martin Rathsprecher bewertet Heer negativ als „Nachahmer“ Orwells, da beide Romane die gleiche „leichtfertige Technik“ verwenden, die er selbst als „Narrerei“ begreift: „Was es in der Sowjetunion nicht gibt

und im Kommunismus nicht geben kann, dennoch als Produkt der ‚Entwicklung' in einer späteren Zeit als gegeben, als tatsächlich anzunehmen und dagegen zu polemisieren".[17]

Der Heers Roman beherrschende kirchenkritische Geist wird besonders vom katholisch-konservativen Münchener Literaturkritiker Curt Hohoff verurteilt. Das grauenhafte Szenario im vermeintlichen Zukunftsbild sei nicht mit der von Heer propagierten christlichen Weltsicht vereinbar.[18] Hohoff stellt Heers *Der achte Tag* zu Zukunftsvisionen wie *1984*, um die gesamte utopische Vision als „Schreckbilder"[19] und „Schwarzmalerei"[20] abzutun. Er warnt vor diesen Werken, da es in der Gesellschaft viele Kreise gäbe, die das von den Utopisten erträumte Wunschszenario tatsächlich ersehnten.[21] Einzig die ironisch-humorvolle Umsetzung von Huxleys *Brave New World*, die er – sachlich unrichtig – als erste negative Utopie charakterisiert, kann Hohoff für diese neue Form des Zukunftsromans erwärmen.

Heinz Piontek billigt Heers Werk in seiner Besprechung in *Die Neue Zeitung* als „echte dichterische Vision, ein Zukunftsbild, das allerdings erst nach der erschütternden, von Orwell geschriebenen Utopie ‚1984' entworfen werden konnte".[22] Obwohl *Der achte Tag* der Orwell'schen Methode gleiche, entwickle er dessen Theorien und Erkenntnisse weiter, um zu einer eigenen Konzeption zu gelangen. Diese bestehe darin, dass er die „christliche Problematik von Sünde und Gnade leitmotivisch entfaltet. [...] Und das ist das Anliegen des Romans: zu zeigen, in welcher Weise die Kirche und ihre Glieder sich zu erneuern haben, um als wirksame Macht der Entwicklung zur Unfreiheit, zum Satanischen entgegenzuwirken".[23] Zwar weise *Der achte Tag* auch Mängel auf, dennoch handle es sich um „ein Buch, dem man eine gute Wirkung wünschen möchte".[24] Heer selbst begrüßte diese „freundliche Kurzbesprechung", beklagte jedoch den „leidigen Verweis" auf Orwell, den er „bis heute nicht gelesen habe", wie er dem befreundeten Reinhold Schneider im Juli 1951 mitteilte.[25] Heers Buch „war im Konzept bereits fertig, als Orwells ‚1984' erschien".[26]

Eine der wichtigsten Rezensionen zu *Der achte Tag* stammt von dem österreichischen Kunstkritiker Jörg Mauthe, der in Heers kulturpolitischem Heimatblatt *Die Furche* auf die Nähe zu Orwell verwies.[27] Für nicht wenige Autoren war aber Heers Werk von höherer literarischer Qualität als Orwells Roman, da *Der achte Tag* phantasievoller geschrieben sei, und Heer als ausgewiesener Historiker galt.[28] Viel wichtiger war für Mauthe allerdings, dass Orwells und Heers Gegenwartsdiagnosen unterschiedlich ausfallen: Im Orwell'schen Dilemma existiere kein Entrinnen mehr vor dem ‚Großen Bruder', zugleich verpuffe eine letzte Hoffnung auf Widerstand, die zu einer „Entmenschlichung [...] bis zum Äußersten" führe.[29] Heers leidenschaftlich geschriebener Roman dagegen entwickle eine „christliche Résistance", die auf Feindes- und Nächstenliebe fußt.[30] Dieser theologische Schwerpunkt wird von einer zweiten Interpretationsrichtung hervorgehoben, die es nun zu betrachten gilt.

Der achte Tag als Kritik an Christentum und Kirche

Während die literarischen Rezensionen den Roman mit der utopischen Tradition in Zusammenhang bringen, interpretiert die katholische Presse Heers Buch als Zeugnis

von Kirchenkritik. Denn „die Kritik an der Christenheit gehört zu den stärksten Seiten dieses Romans“[31], und dies ist auch die tatsächliche Intention des Werkes, wie Heer wiederholt unterstreicht.[32] Offensichtlich schrieb er seinen *Der achte Tag* als Mahnung, um die Christenheit wachzurütteln: „Bekehren wir uns zu Christus, lassen wir jene üblen Spiele, in denen wir das Christentum zu einer Ideologie diverser Machtcliquen verkehren, zu einem Wandschirm, mit dem wir uns bei Gott gegen Gott, bei Gott gegen den Nächsten, beim Nächsten gegen Gott zu versichern streben“.[33] Seinen Roman verstand er „allein als Pamphlet, […] gegen die Christenheit der Gegenwart, die die Dimension des Glaubens weithin verloren und zerstört hat, und ihr mangelndes spezifisches Gewicht durch Schiebungen etc. zu ersetzten sucht“.[34] Im Gewand eines utopischen Romans präsentiert *Der achte Tag* eine „Gegenwartsschau“[35], nicht eine Prophetie für das Jahr 2074. Geschrieben ist der Roman „für die innerlich Jungen, für alle jene, die illusionslos wissen wollen: wo stehen wir wirklich in der Christenheit?“[36]

Auch Viktor Suchy versteht das Werk weniger als „echte Utopie“ denn als „Diagnose der Gegenwart, deren Möglichkeiten zu Ende gedacht werden“.[37] In den Statuten der „autonomen Menschheits-Gesellschaft“ sieht Suchy ein eigenartiges Gemisch aus Amerikanismus, Nationalsozialismus und sowjetischem Kommunismus; die zivilisatorische Organisation erinnert an Amerika, der Nationalsozialismus manifestiert sich in der Rassenlehre und im (preußischen) Militarismus, während der sowjetische Kommunismus den Kollektivismus beiträgt. In der „autonomen Menschheits-Gesellschaft“ des Jahres 2074 n. Chr. sind diese drei „zu einer grauenhaften Einheit verschmolzen“.[38] Nach Suchy handelt es sich um ein Buch, „das seiner Form nach vielleicht weniger den Titel eines Romans als vielmehr den eines aufregenden Pamphlets wider die Mitschuld der Christenheit an dieser entarteten Welt verdient“.[39]

Für Franz Jantsch ist *Der achte Tag* nicht nur ein bescheidenes „Pamphlet“, sondern ein „prophetisches Buch“, das von einem überzeugten und praktizierenden Katholiken geschrieben wurde; der Autor ist nicht Dichter (wie die Verfasser der zeitgenössischen utopischen Romane), sondern Historiker und Journalist.[40] „Die Geister aufzuwecken und zum Nachdenken zu bringen“, ist nach Jantsch das Ziel des Romans, das vollständig erreicht worden ist.[41] Dass das Buch in katholischen Kreisen „einen ungesunden Defaitismus erzeugen könnte“, schließt Jantsch aus, da nach grausamer Christenverfolgung, ein „prophetisches Buch, […] das drohen und zur Entscheidung drängen will, […] das Recht [hat], auch düster zu malen“. Heer ersehnt nicht den Untergang der alten Kirche; vielmehr wird in *Der achte Tag* „symbolisch gesprochen, und das darf nicht missdeutet werden“.[42] Heer fordere die Entscheidung zu einem „lebendigen Christentum“, das nicht im „konfessionellen Bruderkampf“ der Gegenwart stehen sollte.[43] Deshalb werde der Leser „nicht unberührt bleiben von der warmen Kirche, die eben doch sehr stark aus diesem Buch spricht“ – meint Margarete Schmid im damals einflussreichen literaturkritischen Organ *Die Zeit im Buch*, obwohl sie in einigen Punkten deutliche Schwächen vermerkt.[44]

Ein beachtliches Echo erhielt Heer für seinen Roman aus dem Kreis der Jesuiten. Zwar lehnt Georg Wolf SJ Heers Ekklesiologie zunächst als „Häresie“ ab; dennoch

„wäre es falsch, diesen Roman negativ zu sehen. Er warnt vor Möglichkeiten und ruft zur Selbstbesinnung auf. Und er ist voll Hoffnung, denn das lichte Element siegt über die Schatten der Dämonie".[45] Später spricht sich Heinrich Bacht SJ für die Werke der utopischen Tradition aus und würdigt die Romane von Heer und Orwell als „gewichtigen Beitrag zur Wesenserhellung unserer eigensten Situation".[46] Dies seien nämlich Romane, die mit „unwiderstehlicher Einprägsamkeit die drohende Selbstzerstörung des Menschen [enthüllen], der bei dem Streben nach einer bloß humanen, weil von den religiös-jenseitigen Bezügen losgelösten Humanität einer radikalen Inhumanität und einem grauenvollen Untermenschentum verfällt".[47] Auch wenn die Zukunft noch nicht geschehen ist, glaubt Bacht zu wissen, dass es „nur eine Hoffnung" gibt – nämlich, „daß der Mensch sich wieder auf Gott besinnt und daß er wieder einsieht, daß Gott nicht der Neider seiner Größe sondern der einzige Garant seiner unantastbaren Würde ist" – und das sei nichts anderes als das Anliegen von Heers Roman.[48] Mit zu den schönsten Worten, die zu *Der achte Tag* je geschrieben wurden, mag vielleicht die Rezension von Rupert Müller SJ zählen.

> Es ist ein apokalyptisches Buch, dem Urteil und Verurteilung ferne liegt. Es will prophetisch sein, aber nicht in Aussagen über eine Zukunft, sondern wie Jonas für Ninive, Besinnung und Entscheidung in der Gegenwart. Es ist eine herrliche Illustration zu dem Wort über die Kirche Christi: ‚Die Pforten der Hölle werden sie nicht überwältigen!' Dieses Buch ist ein Trompetensignal![49]

Gloria Dei, eine bis 1954 verlegte Zeitschrift für Theologie und Geistesleben, bewundert den Autor als feinfühligen Kopf, der „mit sicherem Zugriff die eigentlichen Nervengänge unserer Zeit"[50] erkenne. Dieser zeige in *Der achte Tag*, in welche Richtung sich die Christenheit bewege, wenn sie nicht umdenke. Heers Roman ziele auf „eine sehr ernste Erneuerung, [...] eine innere Reform der Christenheit und Kirche. Auf eine unabdingliche Notwendigkeit dieser Reform hinzuweisen, ist das eigentliche Anliegen des Verfassers – und dadurch bekommt dieser Roman eine sehr ernstzunehmende theologische Bedeutung".[51] Dass diese „ernstzunehmende theologische Bedeutung" vor allem in der katholischen Presse nicht auf Gegenliebe stieß, konnte Heer voraussehen. Sein in *Der achte Tag* entwickeltes Reformprogramm war seiner Zeit voraus. Wäre er allein von katholischen Verlagen abhängig gewesen, wäre bis 1950 noch keine einzige Zeile aus seiner Feder im Druck erschienen, äußerte er selbst einmal.[52] Daher verwundert es nicht, dass die katholische Monatsschrift *Hochland* eine Behandlung seines Romans ablehnte, nannte dessen Herausgeber Franz Josef Schöningh den Roman doch „eine verwirrende Utopie", die „er nicht in seiner Zeitschrift" besprochen sehen will.[53]

Theodor Schultz' Beitrag im *Wiener Literarischen Echo* bewertete die propagierte „Reform der Kirche" ebenfalls skeptisch, zumal „man mit intellektuellen Diskussionen die Seelen überhaupt nicht wecken kann" und weil „es notwendig ist, beim Menschen anzufangen, wenn man um seine Seele wirbt, und nicht bei der Kirche".[54] Wie ein Großteil der katholischen Rezensenten untersuchte auch Karl Thieme den Roman

weniger als literarisches Werk denn als „historisch-soziologische bzw. ekklesiologische [...] Kritik“.[55] Das von Heer gewünschte lebendige Christentum, in *Der achte Tag* aus dem Katakombenzustand der Christenheit emporgestiegen, ist für Thieme „gnostische Spekulation, nicht christliche Verkündigung“; die Leser werde es „abstoßen oder verwirren“.[56]

Selbst Heers Kollege Ignaz Zangerle, Leiter des Katholischen Bildungswerkes in Innsbruck, beklagte in einem Leitartikel des *Tiroler Volksboten* die in seinen Augen „tiefe Unbekehrtheit weiter Schichten auch des katholischen Volkes“; den Zukunftsromanen unterstellte Zangerle „übertriebenen Spiritualismus“ und „literarischen Eschatologismus“, dessen Wirkung bei vielen Christen der Gegenwart eine Art Lähmung hervorrufe.[57] Denn die Schilderung einer „Entchristlichung der Welt und [...] das unaufhörliche Einhauen auf die Mitchristen, das dauernde Schwarzmalen und Angstmachen kann das Gegenteil der Bekehrung bewirken“.[58] Hauptadressat dieser Schelte war zweifellos Heer und dessen Roman *Der achte Tag;* bezog sich Zangerle doch auf die Parolen jener „Laienführer, Schriftsteller, Journalisten und Intellektuelle[n] in allen Berufen [...], die geeignet sind, die Abwehrkräfte zu schwächen“.[59] Diese Kritik wertete Heer als „innere Zersplitterung des katholischen Lagers“, er veröffentlichte eine Gegendarstellung in der *Furche* und beschwerte sich zugleich in einem Brief beim Verlag.[60] Obwohl Heer eine Diskussion insgesamt begrüßte, empfand er Zangerles Ton und die Art und Weise seiner Kritik als unpassend. Tatsächlich gehörte der *Volksbote* zur Tyrolia und Zangerle kritisierte damit einen Roman, der im eigenen Verlag erschien, ohne jedoch Autor und Titel zu nennen. Heer und Zangerle beharrten auf ihren Standpunkten. Heer stand weiterhin für ein lebendiges Christentum, wie im Roman dargestellt, während der Innsbrucker Volksbildner in seiner Replik vom 24. September 1950 solchen Werken noch die „theologische Glaubwürdigkeit“ absprach.[61] Die Debatte endete ohne Kompromiss und entfremdete die beiden voneinander.

Fazit

Der achte Tag ist im Sommer 1950 vor allem in Österreich wahrgenommen worden. Der frühen Kritik galt das Werk als utopischer Roman mit religiösem Hintergrund. Die vorwiegend katholische Presse ging auf die von Heer erwünschte Reform der Kirche ein. Eine kritische Betrachtung der implizierten Kirchenreform schien im katholisch geprägten Österreich nicht verwunderlich. Heer selbst verstand seinen Roman als Pamphlet bzw. Diskussionsstoff, über dessen Inhalt *in dieser Stunde* zu sprechen sei, um eine zukunftsträchtige Christenheit zu erwecken. Seinen Roman begriff er als „künstlerisch wertlos [...], die Anliegen aber sind da und sollten diskutiert werden“.[62] Zwar gab es deutlich kritische Stimmen aus dem christlichen bzw. katholischen Lager, doch würdigten mehrere Jesuiten Heers Ekklesiologie – auch wenn sie ihr nicht zustimmen wollten. Heer wusste genau, dass seine Glaubensgenossen zum Teil „dermaßen in Haß-, Angst- und Ressentimentkomplexen verstrickt sind, ein großer Teil des Klerus inbegriffen, daß man beim Umgang mit ihnen äußerste Vorsicht walten lassen muß“.[63] Auf kritische Stimmen war er gefasst. Denn die Kritik begann schon vor

der eigentlichen Veröffentlichung. Die Tyrolia hatte wohl „Bedenken“.[64] Offensichtlich bemängelte die katholische Redaktion „mißverständlich erscheinende Stellen“ im Werk.[65] Heer sah sich gezwungen, seinen als Pamphlet geplanten Roman zu zensieren. Als Begutachter verpflichtete die Tyrolia vermutlich Karl Rahner SJ.[66] Rahner, damals Professor für Dogmatik und Dogmengeschichte in Innsbruck, hatte Verbindung zur Verlagsanstalt, die ebenfalls in Innsbruck ansässig war. Obwohl die Gutachterwahl nicht mehr eindeutig zu klären ist, lässt sich dennoch festhalten: Dieser theologische Kritiker schlug „einige Korrekturen“ vor, denen Heer wohl nachkommen musste.[67]

Weshalb der Roman in der Folgezeit von der Bildfläche verschwand und nicht neu verlegt wurde, kann nur vermutet werden. Im ersten Jahr seines Erscheinens war die „erste Auflage so gut wie ausverkauft“; trotzdem aber verzichtete die Tyrolia auf eine zweite Auflage, wahrscheinlich spielte auch die informelle Zensur eine Rolle; zugleich wirkte die katholische Reaktion hemmend, war sie doch „zu sauer“, wie Heer bemerkte.[68] Tatsächlich waren die Widerstände im Verlag groß. Deshalb versuchte Heer den Roman in einer deutschen Lizenzausgabe herauszubringen, aber in den 1950er Jahren fand sich kein Verlag.[69] Bis 1954 erschienen Ausgaben in französischer, spanischer und niederländischer Übersetzung. Nur die südamerikanische Ausgabe (Argentinien) erfuhr im Januar 1955 eine zweite Edition. Ein weiterer Faktor kam hinzu: Während der junge Heer mit seiner energischen Vielseitigkeit als Literat und Wissenschaftler hervortrat, etablierte er sich später als Publizist und Autor zahlreicher historischer Bücher. Seine insgesamt sechs Roman-Manuskripte nehmen im Gesamtwerk keinen großen Raum ein. Hätte Heer seine Schriftstellerei als Hermann Gohde weiter intensiviert, wäre eine spätere Neuauflage von *Der achte Tag* vielleicht zustande gekommen. Offenbar fehlte ihm auf dem Gebiet der literarischen Prosa einfach die nötige Reputation, die eine spätere Neuauflage des Romans gefördert hätte.

Sein im Frühjahr/Sommer 1950 unter dem Pseudonym Hermann Gohde verfasstes zweites Romanmanuskript *Stand ein Schloß – Der Anfang ist im Ende* fand keinen Verleger. Als Romancier blieb Heer größtenteils unbekannt, und zwar bis in die Gegenwart. Doch in seinem tiefsten Inneren verspürte er vermutlich stets den Drang, literarische Prosa zu verfassen. Deshalb begann er im Juli 1972 in Santa Barbara (Kalifornien) erneut mit dem Schreiben. Mittlerweile als „Außenminister“ am Wiener Burgtheater etabliert, trat er 1974 mit *Scheitern in Wien* wieder als Romanautor an die Öffentlichkeit.[70] „Nur Kenner Heers haben noch den Roman ‚*Der achte Tag*‘ in Erinnerung, der 1950 erschienen ist“, konnte man in der Besprechung lesen, die Ingeborg Drewitz Heers Wien-Roman widmete.[71] Der im Sommer 1974 begonnene *Tristan und Isolde*-Roman, den Heer mit dem Typoskript-Titel *Isôt, Tristan* angibt, fand wie zuvor *Stand im Schloß* keinen Verlag. Schließlich wurde 1976 *Aster und der Alte* publiziert, zugleich Heers letzter (veröffentlichter) Roman. Denn sein spätes (und wohl letztes) Romanfragment *Noch ein Atmen, im August* fand ebenso keinen Verleger.

Es lässt sich festhalten: *Der achte Tag* ist heute praktisch vergessen, obwohl die zeitgenössische Kritik durchaus anerkennende Worte gefunden hatte.

Anmerkungen

1 Die hier zusammengetragenen Ergebnisse stammen aus der Dissertation des Verfassers, die voraussichtlich im ersten Quartal 2012 im Peter Lang Verlag (Frankfurt Main) veröffentlicht wird. Ihr Titel lautet: Hermann Gohde, Der achte Tag (1950): Friedrich Heers Roman einer Weltstunde im Kontext zeitgenössischer Literatur. Anzumerken sei darüber hinaus, dass der Verfasser viele Auskünfte zu Friedrich Heer Herrn Dr. Adolf Gaisbauer (Wien) verdankt.

2 Hermann Gohde: Der achte Tag. Roman einer Weltstunde. Innsbruck-Wien 1950.

3 Brief von Friedrich Heer an Tyrolia bzw. Volksbote, Wien, 6. September 1950, Brenner-Archiv, Signatur 41.17.48 (Ungedruckte Quelle). Heer nennt darin die bekannten kirchenkritischen Beiträge von Görres, Le Fort und Roegele. Es seien wie sein Roman *Der achte Tag* Veröffentlichungen, „die an den Kern der Dinge, so wie sie heute liegen, rühren." Es handelt sich um folgende Beiträge: Ida Friederike Görres: Brief über die Kirche. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik 1, 1950, Heft 8. Frankfurt am Main, S. 715-733; Gertrud von Le Fort: Der Kranz der Engel. München 1946; Otto Bernhard Roegele: Der deutsche Katholizismus im sozialen Chaos. Eine Bestandsaufnahme. In: Hochland 41, 1948/49. München, S. 205-233.

4 Friedrich Heer: Offen. Ein Brief. In: Die Furche, 9. September 1950, Nr. 37. Wien, S. 4-6; der Geburtsname von Heers Mutter, Gohde, diente als Pseudonym. Heer wollte den Untergang des Abendlandes auf zwei formal getrennten Bahnen untersuchen; zunächst wissenschaftlich als Historiker Friedrich Heer in seiner Habilitationsschrift *Aufgang Europas* (1949), sodann auf literarischer Basis als Hermann Gohde in *Der achte Tag*.

5 Die Tyrolia-Verlagsanstalt versendete schon im Juni 1950 an die jeweiligen Redaktionen der Zeitungen und Zeitschriften Belegstücke des Buches, und bat um eine ausführliche Besprechung. In einem kleinen neutralen Rundschreiben (das vermutlich vervielfältigt an die entsprechenden Redaktionen versendet wurde) gab sie zudem Hinweise zum Pseudonym „Hermann Gohde" und zum Stellenwert des Romans: „Hinter dem Namen Hermann Gohde verbirgt sich ein bekannter österreichischer Historiker und fesselnder Schriftsteller. Ein Zeichen für die Bedeutsamkeit seines Werkes mag sein, daß sich schon vor Erscheinen des Romans bekannte Verlage und führende Zeitungen und Zeitschriften des Auslands das Recht der Übersetzung und Herausgabe erbaten."

6 Eugen Kogon und Walter Dirks (Hg.): Mitteilungen. Zu den Beiträgen dieses Heftes. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik 1, 1951, Heft 6. Frankfurt am Main, S. 448.

7 H.M. Waasen: Das Buch des Monats: Der achte Tag. Roman einer Weltstunde von Hermann Gohde. In: Salzburger Nachrichten 6, 7. Juli 1950, Nr. 155. Salzburg, S. 4; Franz Vetter: Hermann Gohde: Der achte Tag. Roman einer Weltstunde. In: Buch der Bücherei. Hefte für das österreichische Volksbüchereiwesen, 1950, Heft 5. Wien, S. 150.

8 Kurt Ziesel: Die Welt im Jahre 2074 n. Chr. Hermann Gohde: „Der achte Tag" – Eine österreichische Neuerscheinung von europäischer Bedeutung. In: Neue Wiener Zeitung, 8. Juli 1950. Wien, S. 6; Ziesel stützte sich vermutlich auf die Verlagsauskunft der Tyrolia, die den Stellenwert des Buches im Ausland deutlich anhob; vgl. Anm. 5.

9 In Paris erschien Heers Roman 1952 unter dem Titel *le huitième jour*; in Belgien, Hasselt, als niederländische Ausgabe, 1954, unter dem Titel *De achtste Dag*, als südamerikanische Ausgabe in Argentinien, Buenos Aires, 1954 unter dem Titel *El 8º Día*. Einzig in Argentinien erschien eine zweite Auflage, und zwar im Januar 1955.

10 Kurt Kahl: Buchmacher. Nicht hoffnungslos. In: Kurier, 3. März 1984, Beilage „Freizeit". Wien, S. 40.

11 Christian Mertens: Friedrich Heers Bild von Wien nach dem Untergang des Christentums. Lückenlose Herrschaft des „Büros". In: Die Furche, 18. Januar 2001, Nr. 3. Wien, S. 6.

12 Josef P. Mautner: „Der achte Tag". Versuch einer prophetischen Antiutopie. In: Richard Faber (Hg.): Offener Humanismus zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Über den Universalhistoriker, politischen Publizisten und religiösen Essayisten Friedrich Heer. Mit persönlichen Erinnerungen von Carl Amery und Reinhold Knoll. Würzburg 2005, S. 53.

13 George Orwell: Review. We by E.I. Zamyatin, 1946. In: Sonia Orwell and Ian Angus (Ed.): The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Vol. IV: In Front of Your Nosem, 1945-1950. London 1968, S. 72.

14 George Orwell: Letter to Gleb Struve, 1944. In: Sonia Orwell and Ian Angus (Ed.): The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Vol. III: As I Please, 1943-1945. London 1968, S. 95.
15 Eugen Thurnher: Ansätze zu einer neuen Dichtung: Heer – Busta – Stibill. In: Derselbe: Katholischer Geist in Österreich. Das österreichische Schrifttum im zwanzigsten Jahrhundert. Bregenz 1953, S. 127.
16 o. Verf.: Hunderttausend Prußkopfs: der neue Großauftrag. Einsatzbefehl im Künstlerlager Pallas II / Ein Ausschnitt aus der Welt des Jahres 2074 n. Chr. In: Christ und Welt 4, 8. November 1951, Nr. 45. Stuttgart, S. 10.
17 Martin Rathsprecher: Literarische Angstträume. In: Tagebuch, 30. September 1950. Wien, S. 3.
18 Curt Hohoff: Utopische Schreckbilder. Der Sog zum Ameisenstaat im modernen Roman. In: Rheinischer Merkur, 2. Dezember 1950, Nr. 49. Koblenz, S. 9. In einem Brief an den Verfasser dieses Beitrages vom 26. Januar 2009 bekräftigte der nunmehr 96jährige Hohoff nochmals, dass er „keine Beziehung" zu Friedrich Heer und dessen „dicken Büchern" hatte. Hohoff verstarb am 14. Februar 2010 in seiner Wahlheimat München, nur wenige Wochen vor seinem 97. Geburtstag.
19 Ebenda.
20 Curt Hohoff: Kleine Rundschau. Gefährliche Utopien. In: Neue Schweizer Rundschau 19, 1951, Heft 8. Solothurn, S. 517.
21 Ebenda, S. 516.
22 Heinz Piontek: Heitere und ernste Utopien. Hermann Gohdes Roman ‚Der achte Tag'. In: Die Neue Zeitung. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung, 14./15. Juli 1951, Nr. 163. Berlin-Dahlem, S. 11.
23 Ebenda.
24 Ebenda.
25 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien 18. Juli 1951, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle). Reinhold Schneider, 1903-1958, war ein deutscher Schriftsteller, der später als Mitglied des „Freiburger Kreises" wegen seiner anti-nationalsozialistischen Gedichte als „Gewissen der Nation" galt. Eine Anklage wegen Hochverrats kam aufgrund des Zusammenbruches des Nationalsozialistischen Deutschen Reiches nicht mehr zur Verhandlung. Nach Kriegsende setzte sich Schneider vehement gegen eine Remilitarisierung der Bundesrepublik Deutschland ein. Für diese Einstellung (und zahlreiche Friedensaufsätze) erhielt er den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (1956); indessen erfuhr er wegen seiner Kritik eine vollkommene berufliche Isolierung. In Heers *Die Furche* schrieb Schneider einige Beiträge; aus dieser Zusammenarbeit entstand eine Freundschaft, die bis zu Schneiders Tod anhielt.
26 An die Redaktion der *Neuen Zeitung* München ist ein vom 12. August 1951 datierter Brief gerichtet, der „eine Ergänzung der Besprechung Heinz Pionteks" anregt. Dieser anonyme Brief eines „langjährige[n] Freund[es] des Autors" Friedrich Heer stammt vermutlich von Heer selbst. Ob er nun tatsächlich die Münchner Redaktion erreichte, bleibt aber unklar; vgl. Brief an die *Neue Zeitung* München, 12. August 1951, P.E.N.-Archiv Wien (Ungedruckte Quelle).
27 Aus einer 1946 begonnenen Mitarbeit bei der *Furche* wird für Heer „eine wachsende Präsenz von Leitartikeln und Buchbesprechungen bis zu Theaterrezensionen und schließlich, ab 1948, eine Zugehörigkeit zur Redaktion, die bis zum Sommer 1961 bestehen sollte." Vgl. Adolf Gaisbauer: Europäische Kultur in der Krisis. Heers Anfänge als öffentlicher Redner. In: Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung 19, 2010, Heft 1-4. Wien, S. 14.
28 Jörg Mauthe: Der Mensch stirbt nicht. Der achte Tag. Roman einer Weltstunde. In: Die Furche, 16. September 1950, Nr. 38, Beilage „Die Warte". Wien, S. 3; vgl. Georg Wolf: Heile und unheile Welt. Gedanken zu zwei Romanen. In: Stimmen der Zeit. Monatsschrift für das Geistesleben der Gegenwart, 1950, Bd. 148, Freiburg, S. 469-470; vgl. Ludwig F. Jedlicka: Vom Büchermarkt. Hermann Gohde: „Der achte Tag". In: Der Student: Organ der FÖST (Freie Österreichische Studentenschaft) 6, November 1950, Folge 2. Wien, S. 15.
29 Ebenda (Mauthe).
30 Ebenda.
31 Vgl. Anm. 17.
32 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien, 18. September 1950, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle); vgl. Anm. 4, S. 5.
33 Vgl. Anm. 4, S. 4.

34 Vgl. Anm. 32 (Heer an Schneider, 18. September 1950).
35 Vgl. Anm. 33.
36 Ebenda; auch im bereits angefügten Brief an die Neue Zeitung München (vgl. Anm. 26) wird die Charakterisierung der Arbeit als „Utopie“ und „Zukunftsvision“ bestritten, stattdessen vielmehr auf die Intention als „Gegenwartsbuch“ und „Pamphlet“ verwiesen. Denn „alle Szenen sind Transponierungen persönlicher Erfahrungen und Erlebnisse“, heißt es dort weiter.
37 Viktor Suchy: Zukunftsvisionen des 20. Jahrhunderts. Der utopische Roman der Gegenwart als Diagnose der Zeit. In: Wissenschaft und Weltbild 5, 1952, Heft 1. Wien, S. 25.
38 Ebenda.
39 Ebenda.
40 Franz Jantsch: Die Zukunft der Kirche. Zum Buch „Der achte Tag“ von H. Gohde. In: Der Seelsorger 21, 1951, Heft 7. Wien, S. 331.
41 Ebenda, S. 332.
42 Ebenda, S. 333.
43 Emmanuel J. Reichenberger: Wider Willkür und Machtrausch. Erkenntnisse und Bekenntnisse aus zwei Kontinenten. Graz 1955, S. 100.
44 Margarete Schmid: Zu Hermann Gohdes Der achte Tag. In: Die Zeit im Buch. Besprechungsblätter, Bericht und Kritik, 1950, Heft 4. Wien, S. 59.
45 Vgl. Anm. 28 (Wolf 1950, S. 470).
46 Heinrich Bacht: Die Selbstzerstörung des Menschen im Spiegel des modernen Zukunftsromans. In: Stimmen der Zeit. Monatszeitschrift für das Geistesleben der Gegenwart, 1953. Bd. 153, Freiburg, S. 13.
47 Ebenda.
48 Ebenda, S. 24.
49 Rupert Müller: Gott steigt herab in den Abgrund. In: Der große Entschluß 6, Dezember 1950, Heft 3. Wien, S. 85-88.
50 o. Verf.: Der achte Tag. In: Gloria Dei. Christliche Zeitwende. Zeitschrift für Theologie und Geistesleben 5, 1951, Heft 1. Wien, S. 80.
51 Ebenda.
52 Vgl. Anm. 32 (Heer an Schneider, 18. September 1950).
53 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien, 25. Oktober 1950, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle).
54 Theodor Schultz: Romane. Hermann Gohde: Der achte Tag. In: Wiener Literarisches Echo. Kritische Vierteljahresschrift für Dichtung und Geistesgeschichte 2, 1950, Heft 4. Wien, S. 90.
55 Karl Thieme: Der achte Tag und der jüngste Tag. In: Wort und Wahrheit. Monatszeitschrift für Religion und Kultur 6, 1951, Heft 1. Wien, S. 154.
56 Ebenda, S. 156.
57 Ignaz Zangerle: Was wir uns nicht leisten können! Zur innerkatholischen Auseinandersetzung in Österreich. In: Der Volksbote 50, 3. September 1950, Nr. 35. Tirol, S. 1; 3 (veröffentlicht unter dem Pseudonym „Christianus“).
58 Ebenda, S. 3.
59 Ebenda, S. 1.
60 Vgl. Anm. 3; vgl. Anm. 4; Brief von Friedrich Heer an die Verlagsleitung der Tyrolia, 5. Dezember 1949, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur 188/B13 (Ungedruckte Quelle).
61 Ignaz Zangerle: Ebenso offen? Eine Antwort. In: Der Volksbote 50, 24. September 1950, Nr. 38. Tirol, S. 5.
62 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien, 26. Januar 1951, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle).
63 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien, 28. September 1950, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle).
64 Vgl. Anm. 61.
65 Brief von Friedrich Heer an die Verlagsleitung der Tyrolia, 5. Dezember 1949, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur 188/B13 (Ungedruckte Quelle).
66 Heer kontaktierte nämlich einen namentlich nicht bekannten Jesuiten-Professor in Innsbruck und monierte darin die „Zensur“ seines Werkes. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dem Adressaten

um Karl Rahner SJ handelt; Brief von Friedrich Heer an „Verehrter Herr Professor“, 3. Dezember 1949, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur 188/B12 (Ungedruckte Quelle).

67 Vgl. Anm. 61.

68 Brief von Friedrich Heer an Reinhold Schneider, Wien 31. Mai 1951, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Signatur K 2875 (Ungedruckte Quelle).

69 Ebenda; ein weiterer Versuch Heers folgte im November 1956. In einem Schreiben an den Leiter des S. Fischer Verlags fragte er an, ob Interesse an der Herausgabe einer deutschen Taschenbuchausgabe von *Der achte Tag* bestünde. Auch diese Initiative verlief ergebnislos. Woran sie scheiterte, bleibt unklar; Brief von Friedrich Heer an Rudolf Hirsch, Wien, 24. November 1956, Deutsches Literaturarchiv Marbach (Ungedruckte Quelle).

70 Gerhard Klingenberg: Die Realität. In: Derselbe: Kein Blatt vor dem Mund. Die kritische Autobiographie eines Theatermannes. Wien, S. 353. Als Klingenberg 1971 die Leitung des Burgtheaters übernimmt, befördert er Heer vom Chefdramaturgen zum „Außenminister“.

71 Ingeborg Drewitz: Friedrich Heer: ‚Scheitern in Wien‘. In: Neue Deutsche Hefte 21, 1974, Heft 1. Berlin, S. 604.

Literarischer Intoleranzdiskurs Joseph Zoderers Roman *Die Walsche* (1982) aus sozialpsychologischer Sicht

von Tomas Sommadossi (Ranzo di Vezzano)

Einführung[1]

Seit seinem Erscheinen hat der Roman *Die Walsche* (1982) von Joseph Zoderer (geb. 1935 in Meran/Südtirol) für lebhafte Diskussionen inner- und außerhalb der Germanistik gesorgt – und zugleich für ziemlich viel Empörung, vor allem unter Südtiroler Rezensenten.[2] Der Nestbeschmutzungsvorwurf gegen den Autor ließ nicht auf sich warten, als dieser von der Heimat aus die Dorfidylle demontierte und die deutsch-italienischen Beziehungen an der Tiroler Grenze als ein konfliktgeladenes Nebeneinandersein beschrieb. Südtiroler Kritiker haben den Roman auf seinen Wahrheitsgehalt geprüft und ihr negatives Urteil nicht verschwiegen. Mit den Schlagworten ‚Realitätsferne' und ‚Klischeehaftigkeit' lassen sich beispielsweise die Urteile von Werner Menapace und Kurt Lanthaler zusammenfassen, die unmittelbar nach der Veröffentlichung des Romans auf den Seiten der Südtiroler Kulturzeitschrift *Sturzflüge* gefällt wurden.[3] Nicht weniger radikal und gleichermaßen ablehnend hat sich Gerhard Riedmann über Zoderers Südtirol-Bild geäußert: „(Billiger) Pseudorealismus und Häufung des Häßlichen greifen in erzählerischer und in kritischer Hinsicht ins Leere, und Zoderer folgt hiermit nicht wirklichen Erfaßbarkeiten, sondern epigonenhaft festen Mustern der ‚Anti-Heimatliteratur' und läßt Negativitäten in der Beschreibung der Figuren und in der Darstellung der Verhältnisse ausufern".[4]

Es wäre jedoch einschränkend, Zoderers Roman ausschließlich aus dem Südtirol-Bezug heraus zu deuten. Wenn sich die gesamte Romanhandlung auch vor dem Hintergrund der deutsch-italienischen Grenzlandschaft abspielt und onomastisches bzw. topografisches Material unmittelbar darauf hinweist, verschiebt sich der Fokus von Zoderers Buch dennoch vom persönlichen Erlebnishorizont des Autors auf „ontologische Fragestellungen"[5], in deren Rahmen die thematisierten „Orte [...] bei genauerer Leseübung keine kartographisch logischen Angaben" sind[6], sondern sich als allgemeiner zu erfassende „soziale Bereiche"[7] erweisen. Zoderers Absicht ist es, über die lokale Verankerung hinausgehend Probleme interkultureller Verhandlung in Kontaktzusammenhängen und deren Niederschlag auf individuelle Schicksale in den Vordergrund zu rücken und differenzierend zu veranschaulichen. Der Autor geht aus der ‚deutschen' Perspektive, mit der er selbst als deutschsprechender Südtiroler besser vertraut ist, an den ethnischen Antagonismus zwischen deutsch- und italienischsprachiger Bevölkerung heran;[8] allerdings „ergreift [er] für keine der zwei Seiten Partei", sondern leistet vielmehr „die genaue Darstellung des Konflikts auf der Ebene der handelnden Personen und der Gruppierungen, denen sie angehören".[9] Im Zentrum der Handlung steht eine weibliche Figur namens Olga, die als Mädchen nach der Trennung der Eltern ihr deutsches Heimatdorf verlässt, mit der Mutter in

die Stadt zieht und dort als Erwachsene eine Beziehung mit einem Italiener führt, sprich: mit einem ‚Walschen', denn so werden Italiener von Südtirolern abwertend genannt. Olga, die in der erzählten Gegenwart ins Dorf zurückkehrt, um die Trauerfeier für ihren verstorbenen Vater zu organisieren, wird von der Dorfgemeinschaft, zu der sie genealogisch, sprachlich und kulturell gehört, diskriminiert, als wäre sie ein Fremdling und eine Verräterin. Die Hauptfigur wird als Projektionsfläche für das Herauskristallisieren von Konfliktmechanismen umfunktioniert. An ihrem Beispiel wird gezeigt, wie eine ethnische Gruppe mit der Erhebung der Intoleranz zur legitimen Widerstandsmaßnahme auf das Risiko kultureller Hybridisierung reagiert.

Die im Roman behandelte Diskriminierungs- und Ausgrenzungsproblematik soll im Folgenden anhand ausgewählter Begriffe bzw. analytischer Modelle der Sozialpsychologie erörtert werden. Dies scheint mir nicht nur methodisch zulässig, sondern auch ergiebig, da der Roman, wenn auch ästhetisch gefiltert, allerlei Themenkomplexe mit soziologischer Relevanz mit einbezieht. In vorliegender Analyse sollen die folgenden drei Aspekte der Intoleranzfrage behandelt werden: Anhand einer Definition des Begriffs der sozialen Identität werden zunächst die Mechanismen der Gruppendifferenzierung und der Herausbildung von Gruppenidentität, wie diese im Roman dargestellt werden, nachgezeichnet; ausgehend davon wird zur eigentlichen Intoleranzfrage übergegangen und dabei zur Veranschaulichung des Diskriminierungsdiskurses auf das Modell des sogenannten ‚black sheep effect' zurückgegriffen werden.[10] Zuletzt wird der Begriff der ‚multigroup membership'[11] eingeführt, um damit ausblickartig auf eine positive und konstruktive Auffassung des interkulturellen Zusammenseins hinzuweisen, die sich jenseits aller Bitterkeit der Romanhandlung aus einigen Textpassagen ex negativo herauskristallisieren lässt.

Konstruktionen von Heimat und Identität zwischen Mystifizierung und Missdeutung

Grenzen sind der Inbegriff kultureller Diskontinuität. Unabhängig davon, ob es sich um eine sprachliche, ethnische, religiöse, geopolitische, oder all dies umfassende handelt – die Grenze markiert zugleich Anfang und Ende zweier Kulturräume und determiniert demnach eine Kontaktsituation. Ein Kulturraum existiert als solcher, wenn Individuen relevante Identitätsgehalte teilen und sich (als Einzelne) in den anderen (als Gruppe) widerspiegeln und wiedererkennen können. Diese Projektion des Einzelnen in die übergeordnete Struktur der Gruppe ist die Grundlage für die Herausbildung sozialer Identitäten. Der Sozialpsychologe Henri Tajfel beschreibt soziale Identität ausgehend von einem Zugehörigkeitsbegriff als „den *Teil* des Selbstkonzeptes eines Individuums [...], der sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in sozialen Gruppen und aus dem Wert und der emotionalen Bedeutung ableitet, mit der diese Mitgliedschaft besetzt ist".[12] Von dieser Definition lässt sich eines indirekt ableiten, was für unsere Fragestellung von Bedeutung ist. Das Teilhaben an einer Gruppe, von jedem einzelnen Mitglied als eine „shared representation of who one is" verstanden[13], impliziert zugleich das Bewusstsein der Gemeinsamkeit und der Differenz: Jede Form

von Mitgliedschaft schlägt sich in eine Alternative zwischen einem Wir-Raum (ingroup) und einem fremden Raum (outgroup) nieder, wobei in letzteren alle hineingehören, die ‚unsere' gemeinsamen Eigenschaften nicht teilen und folglich anders sind als ‚wir'. Die Vernetzung von Individuen, aus welchem Grund auch immer diese erfolgen mag, und die damit zusammenhängende Herausbildung von Gruppen sind die grundsätzliche Realisierungsform menschlicher Sozialisation. Zum Aufbau sozialer Grenzen und Schwellen, und zwar zur Unterscheidung des Eigenen vom Fremden, richten sich Gruppen im Großen und Ganzen nach einem binären Kriterium, anhand dessen alle Arten sozialer Vergleiche auf Gegensatzpaare reduziert werden – nach dem Motto: „we are what we are because ‚they' are not what we are".[14] Das Anstellen von sozialen Vergleichen mündet in die Kristallisierung von gewissen Außengruppen-Semantiken, deren Hauptfunktion die einer „positive differentiation of a social group from relevant outgroups" ist.[15]

Wie erfolgt nun diese positive Selbsteinschätzung der Einheimischen zu Ungunsten alles über die Grenze Hinausreichenden? Zoderer erläutert dies am Beispiel des seinen Roman dominierenden ‚Walschtum'-Begriffes und ermöglicht damit ertragreiche Einblicke in ein gängiges Modell sozialer Kategorienbildung. Dadurch, dass die italienischen Mitbürger von deutschsprachigen Südtirolern „walsche[] Idioten"[16] genannt werden, wird unmissverständlich auf die tief verankerte pejorative Evaluation Bezug genommen, die mit dem Begriff des ‚Walschen' einhergeht. Solch negativ konnotierte Semantik des Fremden hat ihre Ursache in einem auf historischen Hintergründen aufbauenden, reale Umstände jedoch verklärenden Stereotyp:[17] Es wird unkritisch angenommen, dass die ‚italianità' eine Gefahr für die deutsche Heimat und den Zusammenhalt des lokalen, deutschsprachigen Volkes bedeute – inwieweit dies der Fall sein soll und worin die Bedrohung konkret besteht, soll dahingestellt bleiben, denn, wie Zoderer sich zu zeigen vornimmt, zerplatzen fremdenfeindliche Schlagworte wie Seifenblasen, wenn man sie auf ihren Rechtfertigungsgrund prüft.

Denn was ist diese Heimat überhaupt, die es vor den Anderen, den *Walschen*, zu schützen gilt? Worauf lässt sich jene „komische, […] unbegreifliche Vaterlandsstimmung" (W 18) zurückführen, an der die Familie der Protagonistin gescheitert und – in übertragenem Sinne – der Vater gestorben ist? Wie lässt sich also erklären, dass gerade Olgas Vater, der ehemalige Dorflehrer, der „als Findelkind, als ein Mensch ohne Familie […] wie ein Fremder aufgezogen worden war", „wahrscheinlich mehr noch als andere eine Heimat gesucht und sich dann, als er unter diesen Leuten keine hatte finden können, nur noch an den Begriff, an das Wort Heimat geklammert" hat (W 22)?

Anstatt Antworten auf diese nach wie vor brisanten Fragen zu liefern, warnt Zoderer vor dem drohenden Verfall der Wortbedeutung von Heimat, wenn mit dem Begriff eine Institutionalisierung des Intoleranzdiskurses einhergeht. Eine der zahlreichen Rückblenden auf das Leben von Olgas Vater[18], eines dem Alkohol verfallenen Heimatverteidigers, ist der Anlass für eine tiefgreifende Reflexion über den Heimatbegriff und die damit zusammenhängenden, ins Leere treffenden Mystifizierungen und Missdeutungen:

> Die Heimat ist in Gefahr, in Gefahr ist die Heimat, deklamierte er [der Vater] wie die anderen, die Wahlstimmen sammelten, er, der Machtlose und die Ohnmacht genießende Mensch, plapperte den Politikern nach, als bekäme er dafür eine Rente. Und ebenso sang er auch mit den deutschen Urlaubern nach dem zweiten oder dritten Liter: *Und kommt der Feind ins Land herein ... und solls der Teufel selber sein...!* Aber da kein Feind in Sicht war, konnte es kein anderer sein als der walsche [...]. Er wußte, daß diese Heimat für die meisten nur noch zum Geldschaufeln herhalten mußte, daß sie aufgeteilt war in ausgezirkelte Kuchenstückchen zum Kosten und Verzehren: in Skiautobahnen, in Loipen und in lauter Klein- und Großhotels mit Heustadelgiebeln. [...] *Die Heimat ist in Gefahr*, aber die Heimat kam in Wirklichkeit nur durch die Heimatverteidiger in Gefahr, sie war eine Gefahr für ihn und für viele andere, die über das nächste Tal nicht hinausschauen wollten, und er war auch nicht der einzige, der seine Hoffnungen in einer Tiroler Tracht einsargte und mit einer Nelke oder neuerdings mit einem Gamsbart verzierte. (W 22 f.)

Zoderer greift mit diesen Worten Konstruktionen sozialer Identität an, die sich bloß auf für Sensation sorgende Schlagworte (die Heimat, das Fremde, der Feind, die Gefahr) gründen, jedoch keine konkreten Inhalte ausdrücken. Das Bild des ‚gesamtdeutschen' xenophoben Chorgesanges, an dem sich Olgas Vater begeistert beteiligt, ist dabei äußerst einprägsam: Indem es eine abartige, aus dem Suff entstehende Gruppenidentität parodiert, wirft es indirekt die Frage auf, was und wie viel an Tradition und Geschichte Südtiroler, die an einer nicht leicht überschaubaren gesamtdeutschen Identität teilhaben wollen, mit der bundesrepublikanischen bzw. österreichischen Mehrheit gemeinsam zu haben behaupten.[19] Nostalgische Projektionen und pauschale (Vor)Urteile gegen einen in der Tat nicht vorhandenen Feind versteht Zoderer als die eigentliche Gefahr, vor der in Südtirol gewarnt werden müsse, denn dadurch würde die Geschichte einer Region, deren eigentlichen historischen und kulturellen Mehrwert die Faszination der germanisch-romanischen Grenze ausmachte und immer noch ausmacht, einem faden Heimatmythos zuliebe unkritisch getilgt werden. Was die Heimat bedroht, ist nicht die bei jeder Wahlkampagne immer wieder ausgegrabene, undifferenzierte Feindkonstellation, sondern eher die schön polierte und mit den ‚Fetischen' der Tradition ausgeschmückte Widerstandsdialektik gegen die kulturelle Kontamination – wobei offensichtlich ist, dass hinter der unzeitgemäßen Mythisierung der Differenz nicht gerade Verbundenheit mit Tradition und Vaterland, sondern vielmehr Geldgier steckt, die sich in der bedenkenlosen touristischen Vermarktung der Heimat niederschlägt.

Die (auf beiden Seiten) herrschende Mentalität des „*Mir sein mir*" (W 23) setzt Distanzierung und Ablehnung interethnischer Kontakte als Schutzmaßnahme voraus. Die Umfunktionierung des Zugehörigkeitsgefühls als Norm sozialen Verhaltens macht Zoderer einer demagogischen Politik zum Vorwurf, denn unter der gängigen Devise „Deutschbleiben und beieinanderbleiben" (W 18) sei die hohl klingende Buchstabenkette H-e-i-m-a-t zum Ausdruck der Konformität und Anstifter der Feindseligkeit gemacht

worden. Zeithistorisch betrachtet hat sich in Südtirol die Philosophie der Trennung-statt-Integration in der Nachfolge der längeren, von Separatisten konzipierten und durchgeführten Terroraktionen, die in den 1950er und 1960er Jahren die Region erschütterte[20], als ein (politisch gesehen) erfolgreiches Modell für die interethnische Konfliktlösung erwiesen. Wie dem Zweiten Autonomiestatut Südtirols von 1972 zu entnehmen ist (die Handlung von Zoderers Roman ist in diesen historischen Rahmen einzuordnen), besteht der Südtiroler Kompromiss in knappen Worten darin, Autonomie- und Selbstbehauptungsansprüchen beider Gruppen nicht durch Maßnahmen zur Verstärkung der interethnischen Kooperation, sondern durch eine rigide, verfassungsrechtlich gewährleistete Machtverteilung Genüge zu tun.[21]

Wie allerdings Wildner anmerkt, sind „Erstarrung und Verhärtung der ethnischen Fronten" „die Folgen der institutionalisierten ethnischen Grenzziehung"[22], was mit Zoderers Darstellung des Südtiroler Alltags im Ganzen übereinzustimmen scheint. Dadurch, dass sich mit dem Einverständnis der lokalen bzw. nationalen und internationalen Politik aus dem Nebeneinandersein kein Miteinandersein hat entwickeln können[23], hat sich die Grenze zwischen der germanischen und der romanischen Tradition weiterhin verstärkt, was wiederum trotz der örtlichen Unmittelbarkeit der jeweiligen Lebensräume die Begegnung mit dem Nachbarn erheblich erschwert. Die Politik der ethnischen Absonderung trägt entschieden zur grundsätzlichen Identitätsdichotomie bei, die Zoderer seinerseits mit kritischem Auge als Beispiel misslungener multikultureller Interaktion inszeniert. Die Sozialpsychologie hat empirisch nachgewiesen, dass „even where there is no explicit or institutionalized conflict or competition between the groups, there is a tendency toward ingroup-favoring behavior"[24] – geschweige denn, wenn zusätzlich zu den ethnischen Unterschieden auch noch eine die kulturelle Konkurrenz fördernde Gesetzgebung vorliegt. Da das Verzichten auf Kontakte der Stabilität des zweipoligen Systems, das man auf beiden Seiten der Sprach- und Kulturgrenze aufrecht zu erhalten bemüht ist, eine Grundvoraussetzung bedeutet, setzt sich anstelle jeglichen Toleranzdiskurses eine Metaphysik des Fremdseins durch. Was dadurch gefördert wird, sind „processes of social categorization", die in die Pauschalisierung von „ingroup identification and outgroup hostility" münden[25] – und dies über Generationen hinweg. Interkulturalität als solche ist nicht vorhanden. Jeder ist für jeden ein Fremder; zwischen Dorf und Stadt (so im Roman), zwischen Sprache und Sprache, zwischen den Kulturen lässt sich kein für den Austausch taugliches Terrain finden.[26]

Die Intoleranzfrage bleibt bei Zoderer nicht im Vagen. Ihm geht es im Grunde um das Risiko, dass das Schicksal und die Selbstbehauptung von Einzelnen der Verabsolutierung des Heimatbegriffes als starrem Identitätshorizont zum Opfer fallen können. Als Beispiel dafür soll nun anhand Olgas Geschichte von der Gruppen- zur individuellen Identität übergegangen werden.

Konformität und Ausgrenzung

Mit Ausgrenzung ist ein Mechanismus gemeint, den eine soziale Gruppe einsetzt, um sich selbst und ihre Identität vor schädlichen Elementen in ihrem Inneren zu schützen.

Sozialpsychologen bezeichnen dieses Phänomen als ‚black sheep effect' und fassen es als in einem Kausalzusammenhang mit der Herausbildung sozialer Identität stehend auf: „derogation of unlikable ingroupers is a cognitive-motivational strategy to purge from the group those ingroup members who negatively contribute to social identity."[27]

Ausgrenzung ist, so könnte man sagen, der Preis für den Nonkonformismus. Gerade davon legt die conditio humana der Olga in Zoderers Roman Zeugnis ab. Ihre Außenseiterposition ist durch den Schimpfnamen ‚die Walsche' markiert. Da sie mit diesem Namen zum Mitglied der *outgroup* abgestempelt wird, sieht sich Olga des Status' einer Zugehörigen und aller damit verbundenen identitätsstiftenden Eigenschaften beraubt. Mit genau durchdachten Details markiert Zoderer die ablehnende Einstellung der Dorfbewohner Olga gegenüber. Er schildert zum Beispiel, wie übliche, kleine Gesten des sozialen Umgangs wie das Händefassen in der Folge von Olgas ‚Verrat' an der Heimat mit verklemmter Befangenheit vollzogen werden, oder in anderen Fällen sogar absichtlich ausbleiben. Olga ist sich dessen bewusst, dass sie von der Trauergemeinde, die sich um den verstorbenen Vater versammelt hat, nur widerwillig geduldet wird: „Wer seine Stunde für den Toten abgebetet hatte, kam heraus und gab ihr die Hand, obwohl er ihr vielleicht sonst nie die Hand gegeben hätte, ihr, die nicht mehr die Olga, sondern die Walsche war, auch für die Kinder, die nichts von ihr wußten" (W 10). Selbst Dorfbewohner, mit denen Olga wegen der bevorstehenden Trauerfeier rein geschäftlichen Umgang hat, bringen ihr als zahlender Kundin nur Misstrauen entgegen: „Für die schöpsene Suppe, die beim Totenessen im Gasthaus aufgetischt werden sollte, hatte sie [...] ein Schaf beim Lackner gekauft und abstechen lassen. Und obwohl sie die Käuferin war und für das zu schlachtende Tier gleich im voraus bezahlen wollte, lud sie der Lackner nicht in die Stube ein, sondern redete mit ihr, ohne ihr die Hand gegeben zu haben, draußen neben dem Brunnentrog" (W 13). Im Selbstbedienungsladen und im Gasthaus drücken die schrägen Blicke von Olgas jeweiligem Gegenüber lediglich feindliche Zurückhaltung aus: „Undeutlich nahm sie die Blicke wahr, die [...] aus den Augenwinkeln, auf sie zielten. Die einen hatten ihr Reden, die anderen ihr Schweigen darüber fortgesetzt, und Gerauntes bezog sie auf sich wie einen Gruß" (W 34 f.).

Die Schwierigkeit von Olgas Schwellenexistenz im Spannungsfeld von Marginalisierung und kultureller Unbehaustheit wird an einer weiteren Situation genauer pointiert. Als Olga den Frisiersalon im Dorf aufsucht, wird sie von der Friseuse Helene nicht wie eine ehemalige, lange nicht mehr gesehene Schulfreundin empfangen, sondern wie eine persona non grata: „ohne zu lächeln hatte Helene sie erkannt und gegrüßt" (W 74). In diesem Rahmen wird im Text zweimal angemerkt, dass die Friseuse Olga nicht direkt ins Gesicht schaut, sondern bloß mit deren Spiegelbild interagiert. Eine solche, vom Spiegel erzeugte „Doppelung des Sichtbaren"[28] bestätigt metaphorisch Olgas doppelbödige Existenz am Scheideweg zwischen Heimat und Fremde, wobei deutlich erkennbar wird, dass die hier durch die Friseuse pars pro toto vertretene Dorfgemeinschaft Olga nicht als Menschen wahrnimmt, sondern nur als eine verzerrende Projektionsfläche für die eigenen Vorurteile und Voreingenommenheiten.

In ihrer Rolle als Sündenbock erlebt Olga am eigenen Leib, dass Kulturkontakt nicht selbstverständlich mit einer Bereicherung zu assoziieren ist. Die Flucht vom Dorf und die nicht unproblematische Auseinandersetzung mit dem Fremden (siehe ihre Beziehung mit dem Italiener Silvano) erfolgen im Zeichen des Verzichtes und der Entwurzelung. Ihre Gegenwart ist gekennzeichnet durch ein Pendeln zwischen wahrgenommener Diskriminierung und mühsamen Integrationsversuchen in die italienische Welt, was unmittelbar in Identitätsverlust mündet. Olga versteht sich als „eine Einsame im doppelten Sinne“[29], denn als „Grenzlandbewohnerin kann sie sich zwischen den zwei Welten nicht einrichten. Ihre Entfremdung ist ein Produkt der Überschneidung zweier verschiedener Kulturen auf einem Grenzgebiet“.[30]

Die andere Seite der Ausgrenzungs-Medaille ist eben die Assimilationsfrage, welche Zoderer im Hinblick auf Olgas Außenseiterposition in der italienischen Welt vor dem Hintergrund der Sprachbarriere erörtert. Im Umgang mit ihrem Verlobten Silvano und dessen Freunden kommt sich Olga trotz aller Bemühungen immer wieder wie eine Nichtdazugehörende vor, da sie nicht im Stande ist, ihren Gedanken in der Fremdsprache Ausdruck zu verleihen. Mit der Feststellung der nicht zu überbrückenden Inkongruenz zwischen den labyrinthischen Gedankengängen in der Innerlichkeit und der erlittenen sprachlichen ‚Amputation‘, die ihre Selbstbehauptung in der ihr fremden, städtischen Umgebung verhindert, ist Olga in die „Rolle der Sprachbehinderten“ (W 87) gezwungen und dazu verurteilt, „nur halb für die anderen zu existieren“ (W 87).

Die Problematik der Sprache, durch die sich Zoderers Roman mit gutem Recht in die Tradition der sprachkritischen österreichischen Literatur einordnen lässt, verdiente an sich genauere Berücksichtigung, kann hier allerdings aus arbeitspragmatischen Gründen nicht behandelt werden. Es sei nur angemerkt, um somit auf den dritten und letzten Punkt zu sprechen zu kommen, dass Sprachreflexion (in Verbindung mit der Identitätsfrage) Zoderers Roman wie ein Leitmotiv durchzieht. Es geht dem Autor dabei nicht einfach um allgemeine Formen der Kommunikation; dadurch wird vielmehr auf einer höheren Abstraktionsstufe das dringende Bedürfnis nach einem Kode der interkulturellen Verständigung betont.

Ausblick: Plädoyer für eine ‚multigroup membership‘

Wenn Olga über ihr grenzüberschreitendes Dasein und ihre alles andere als einfache Liebesbeziehung mit dem Süditaliener Silvano nachdenkt, konkretisieren sich ihre Gedankengänge in einer Wunschvorstellung: „Sie wünschte sich, daß Silvano das, was er war, blieb, daß er aber zugleich deutsch denken und sprechen könnte wie sie“ (W 54). Der Hinweis auf die Sprache wird zu einer Metapher für die zu fordernde Gemeinsamkeit der hier miteinander konfrontierten ethnischen Gruppen. Was Zoderer an der zitierten Textstelle formuliert, lässt sich als der Idealfall einer ‚multigroup membership‘ auffassen. Darunter versteht man „methods of ‚crossing‘ the membership of groups, so that some individuals find themselves belonging to one group on the basis of one set of criteria and to a traditionally hostile group according to other criteria“.[31]

Was Olga von Silvano unausgesprochen erhofft, ist die Einleitung eines Dialogs, bei dem trotz aller Differenz die nötigen Bedingungen für die interkulturelle Verhandlung auf einer gemeinschaftlichen Basis geschaffen werden. Kulturelle Differenzen sollen nicht ausgeglichen werden (Silvano soll *das* bleiben, was er ist), sie sollen jedoch auch nicht zum Mittel der Distanzierung und Grenzenziehung werden. Damit die Begegnung mit dem Anderen nicht gleich zum Verlust wird und für das ausgegrenzte Subjekt „ein langsames Vernichtetwerden" (W 102) zur Folge hat, soll der interethnische „Ambivalenzbereich"[32] zum privilegierten Ort des Austausches und der (Selbst)Erfahrung werden. Somit können über die Grenze hinausreichende Identitäten entstehen, welche sich nicht lediglich aus Gegensätzen bzw. aus der Verabsolutierung der Unterschiede speisen, sondern die kulturelle Überlappung zu ihrem Fundament machen.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen der Jahrestagung der Modern Austrian Literature and Culture Association (Wien 2010) präsentiert. Ich danke an dieser Stelle der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und der Österreich-Bibliothek Trento, die mir durch ihre großzügige Förderung die Teilnahme an der Tagung ermöglichten.

2 Zur Rezeption von Zoderers *Die Walsche* in der Presse vgl. Ruth Esterhammer: Joseph Zoderer im Spiegel der Literaturkritik. Wien 2006 (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption 2), 27-42.

3 Kurt Lanthaler: Die schummerigen Flecken auf dem Schuppendach. In: Sturzflüge 1982, 1, 60-62; Werner Menapace: Joseph Zoderer – Die Walsche. Ebenda, 59-60.

4 Gerhard Riedmann: Joseph Zoderer oder der unaufhaltsame Abschied von der (deutschen) Sprache. In: Sprachkunst 1990, 21, 313-324, hier 317f.

5 Siegrun Wildner: Ethnizität und Identität in deutschsprachiger Literatur aus und über Südtirol. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2004, 15, ohne Paginierung. http://www.inst.at/trans/15Nr/05_08/wildner15.htm (Zugriff am 02.06.2011).

6 Joachim Hoßfeld: [Rezension von *Die Walsche*]. In: Literatur und Kritik 1984, 185-186, 323.

7 Ebenda.

8 Hätte sich Zoderer für die italienische Perspektive entschieden, hätte sich an seiner Bilanz vom Südtiroler Alltag nichts Wesentliches geändert. Einschlägige, empirische Studien haben in der Tat gezeigt, dass Vorurteile gegenüber der fremden Gruppe auf Gegenseitigkeit beruhen; vgl. Dora Capozza, Emiliana Bonaldo, Alba Di Maggio: Problems of Identity and Social Conflict. Research on Ethnic Groups in Italy. In: Henri Tajfel (Hg.): Social Identity and Intergroup Relations. Cambridge 1982 (European Studies in Social Psychology), 299-334, hier 313-334. Auf die angespannte Stimmung auf beiden Seiten der Sprachgrenze weist auch Zoderer hin: „*Mir sein mir*, das wollten alle, das wollten auch die anderen von sich sagen können, alle, auch Silvanos Freunde wollten nichts als dazugehören, und in beiden Sprachen verdickte sich dann der Bizeps" (W 23f.).

9 Werner Thuswaldner: Ein Autor nestelt am Südtirol-Paket. In: Salzburger Nachrichten 4.12.1982, 27.

10 Vgl. José M. Marques, Dario Paez: The 'Black Sheep Effect'. Social Categorization, Rejection of Ingroup Deviates, and Perception of Group Variability. In: European Review of Social Psychology 1994, 5, 37-68.

11 Vgl. Henri Tajfel: Social Psychology of Intergroup Relations. In: Annual Review of Psychology 1982, 33, 1-39, hier 29.

12 Vgl. Henri Tajfel: Gruppenkonflikt und Vorurteil. Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen. Hg. von Wolfgang Stroebe. Bern 1982, 102.

13 Richard Jenkins: Social Identity. 3. Ausgabe. London 2008 (Key Ideas), 112.

14 Henri Tajfel: Human Groups and Social Categories. Studies in Social Psychology. Cambridge 1981, 297. Vgl. dazu auch Bertram Gawronski, Galen V. Bodenhausen, Rainer Banse: We Are, Therefore They Aren't. Ingroup Construal as a Standard of Comparison for Outgroup Judgments. In: Journal of Experimental Social Psychology 2005, 41, 515-526.

15 Tajfel (Anm. 11), 22.

16 Joseph Zoderer: Die Walsche. Frankfurt am Main 2009, 17. Zitate aus diesem Roman werden künftig als W mit Seitenzahl nachgewiesen.

17 Den historischen Hintergrund der so genannten Option, als die deutschsprachigen Südtiroler im Rahmen eines von Hitler und Mussolini geschlossenen Abkommens die absurde Entscheidung treffen mussten, entweder deutsch zu bleiben (und demnach ins Dritte Reich zu übersiedeln) oder Italiener zu werden (und demnach aufgrund der nationalistischen Politik der faschistischen Regierung auf die eigene Kultur und Sprache zu verzichten), hat Zoderer in seiner autobiografischen Erzählung *Wir gingen* (Bozen 2004, 18f.) folgendermaßen dargestellt: „In die Fabriken, die der Duce auf die niedergewalzten Obst- und Weinäcker hinsetzen ließ, zogen die ‚Walschen', die Italiener, ein, aus dem Veneto, aus Ligurien, vom südlichsten Stiefelabsatz wurden sie heraufgelockt und kamen immer noch an und nahmen die Heimat weg. Die Faschisten sprachen nur italienisch, also waren die Italiener und die Faschisten ein und dasselbe, sie zerstörten mit den Fabriken den Heimatboden, und sie verboten die deutsche Sprache, es war strafbar, öffentlich deutsch zu sprechen, es gab keine deutschen Schulen mehr, meine Eltern redeten mit meinen Geschwistern und später natürlich auch mit mir, hinter den eigenen vier Wänden, deutsch, im Haus, in der Küche, im Schlafzimmer sprachen wir deutsch, aber auf der Straße durfte uns niemand dabei erwischen, durfte kein Faschist uns deutsch reden hören, dabei hätten wir gar nicht italienisch sprechen können, ja, ein wenig radebrechend, ein Kauderwelsch brachten meine Mutter und mein Vater zuwege, und auch meine älteren Geschwister, doch untereinander so komisch zu reden, hätte uns ununterbrochen zum Lachen gereizt."

18 Im Roman lassen sich drei Erzählstränge unterscheiden. In der Gegenwart der Erzählung wird Olgas Aufenthalt auf dem Dorf anlässlich des Begräbnisses geschildert. Durch Rückblenden ermöglicht Zoderer dem Leser Einblicke einerseits in das Erlebte von Olga in der Stadt und in ihre Beziehung mit Silvano sowie andererseits in Olgas Jugend im Dorf. Hier finden auch fragmentarische Erinnerungen ans damalige Familienleben Platz.

19 Mahmut Karakus vertritt die Auffassung, Zoderer werfe der Südtiroler deutschsprachigen Bevölkerung ein „mit dem nationalsozialistischen Begriff des ‚großdeutschen Reiches'" vergleichbares Heimatverständnis vor. Vgl. Mahmut Karakus: Wie heimatlich ist die Heimat? *Der Fremdling* von Yakub Kadri und *Die Walsche* von Joseph Zoderer. In: Manfred Durzak, Beate Laudenberg (Hg.): Literatur im interkulturellen Dialog. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. Bern 2000 (IRIS 15), 329-351, hier 335. „Die Gleichsetzung von Heimat mit (NS-)Deutschland" (ebenda, 336) mag Karakus an den nationalistischen Liedern festmachen, die die Dorfbewohner singen. Mir scheint eher, dass Zoderer an keinerlei Textstelle (ausgenommen natürlich in den historischen Rückblenden, in denen von der NS-Zeit die Rede ist) vom Südtiroler Nationalismus auf eine pauschal nationalsozialistisch anmutende Mentalität schließt. Besagte Lieder sind wiederum keine Nazi-Lieder, sondern auf den Ersten Weltkrieg zurückgehende österreichische Soldatenlieder bzw. Südtiroler Volkslieder.

20 Auf den Terrorismus weist auch Zoderer hin, wenn von einem ‚Damals' die Rede ist, „als die Strommasten im Land in die Luft flogen und auf die Villa des Maresciallo aus dem Wald heraus geschossen worden war" (W 111). Zum Terrorismus in Südtirol vgl. Hans Karl Peterlini: Südtiroler Bombenjahre. Von Blut und Tränen zum Happy End? Bozen 2005.

21 Zum Südtiroler Autonomiestatut vgl. Lukas Bonell, Ivo Winkler: Südtirols Autonomie. Beschreibung der autonomen Gesetzgebungs- und Verwaltungszuständigkeiten des Landes Südtirol. Bozen 2000. Einen kompakten, dennoch informativen Überblick dazu bietet Sabine Witt: Identitätssuche im interkulturellen Bereich. Joseph Zoderer und die Südtirolproblematik. In: Regina Schleicher, Almut Wilske (Hg.): Konzepte der Nation. Eingrenzung, Ausgrenzung, Entgrenzung. Bonn 2002 (Forum junge Romanistik 8), 145-155.

22 Wildner (Anm. 5).

23 Für die Wiederaufnahme der Verhandlungen zwischen Italien und Österreich zum Zweck des sogenannten Südtirol-Pakets plädierten die Vereinten Nationen mit der Resolution Nr. 1497 vom 1. Oktober 1960.

24 Tajfel (Anm. 11), 24.

25 Marilynn B. Brewer: Ingroup Identification and Intergroup Conflict. When Does Ingroup Love Become Outgroup Hate? In: Richard D. Ashmore, Lee Jussim, David Wilder (Hg.): Social Identity, Intergroup Conflict, and Conflict Reduction. Oxford 2001 (Rutgers series on self and social identity 3), 17-41, hier 35.

26 Die Stadt, die Zoderer, ohne sie namentlich zu erwähnen, thematisiert, ist Bozen. Zwischen den Zeilen verweist der Roman auf die langjährige, deutsch-italienische Polemik um das sogenannte Siegesdenkmal (auf deutscher Seite auch abwertend Faschistendenkmal genannt), das auf Mussolinis Initiative hin in Erinnerung an den Anschluss Südtirols an Italien errichtet und 1928 durch den italienischen König Vittorio Emanuele III. eingeweiht wurde: „das Denkmal stand aufrecht und breitbeinig auf der anderen Seite der Brücke, nicht ein einziges Mal hatte sie daran gedacht, daß es einen Sieg bedeuten sollte und also eine Niederlage für die anderen, und daß sie, Olga, zu den anderen, also den Besiegten gehörte, daß überhaupt hier jemand gesiegt haben mußte und jemand anderer besiegt worden war und daß dem Sieger jenseits des Flußes ein Denkmal, ein Siegestempel mit weißen Säulen und verziert mit Rutenbündeln, aus denen ein Beil hervorragte, erbaut hatte werden müssen noch vor dem letzten Krieg. Weitum stand nichts anderes so unübersehbar da wie das Denkmal, aber erst Jahre später, als ein hoher Drahtzaun rund um die untersten Stufen errichtet und eine Alarmanlage angebracht wurden, verstand sie, warum dieses Monument im Wege war und auf jeden Fall eine bessere Aussicht verstellte“ (W 41). Nach einem Beschluss der Gemeinde Bozen wurde der Platz, auf dem das Denkmal steht, im Dezember 2001 von Siegesplatz in Friedensplatz umbenannt. Allerdings schrieben rechte Parteien umgehend eine Volksabstimmung aus, woraufhin der alte Name im August des folgenden Jahres wieder hergestellt wurde.
27 Marques, Paez (Anm. 10), 38.
28 Ralf Konersmann: Spiegel. In: Rudolf Eisler (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 9. Darmstadt 1995, 1379-1383, hier 1379.
29 Ursula Homann: Ein exemplarisches Schicksal. In: Der Literat 1982, 24, 325.
30 Ewa Aleksandra Tobiasz: Zwischen zwei Welten. Entfremdung im kulturellen Grenzgebiet. Joseph Zoderer: *Die Walsche*. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2004, 169-176, hier 175.
31 Tajfel, (Anm. 11), 29.
32 Wildner (Anm. 5).

Neues von Peter Engelmann (Ps. Peter Eng) und Anny Engelmann (Ps. Suska)
Die Geschwister von Paul Engelmann, Figuren einer verschwundenen europäischen Moderne

von Ursula A. Schneider (Innsbruck)

Im Rahmen des von Allan Janik im Brenner-Archiv geleiteten Forschungsprojektes über den Architekten und Kulturphilosophen Paul Engelmann (1891, Olmütz / Olomouc – 1965 Tel Aviv) erschien 1999 ein erster Sammelband. In einem Beitrag habe ich versucht, die im Zuge meiner Forschungen zusammengetragenen Wissens-Steinchen zu einem Mosaik zusammenzuführen.[1] Dabei habe ich den Geschwistern Paul Engelmanns, seinem Bruder Peter Eng und seiner Schwester Anny Engelmann, einigen Raum gewidmet, da sie nicht nur wichtige ProtagonistInnen in Paul Engelmanns Leben gewesen sind, sondern auch interessante Persönlichkeiten der kulturellen Welt in Olmütz / Olomouc und darüber hinaus zu sein schienen.



Abb. 1. Ernestine Engelmann [o.D.], Beschriftung von Paul Engelmann

In Paul Engelmanns bekannten Nachlassteilen fehlen Zeugnisse seiner Familie. Da der Nachlass zu verschiedenen Zeitpunkten in verschiedene Archive (u.a. das Forschungsinstitut Brenner-Archiv) gelangte, ist allerdings möglich, dass sich weitere Teile noch in Privatbesitz befinden.[2] In den Beständen, die bei Abfassung des vorliegenden Aufsatzes bekannt waren, sind keine Briefe von der Familie enthalten (die er nach seiner Auswanderung 1934 bekommen haben muss), kaum Erinnerungsstücke. In seinen Schriften gibt es nur marginale Mitteilungen über Leben und Wirken seiner Mutter Ernestine Engelmann geb. Brecher, den Vater Max, seine Geschwister Peter und Anny, seine gelehrte Verwandtschaft mütterlicherseits. Sein Buch über Psychologie (*Psychologie graphisch dargestellt*, 1922-1946[3]) enthält keinen Hinweis auf den Onkel Guido Brecher, den Arzt und Psychoanalytiker.[4]

In einem Fragment – dem Konvolut seiner Erinnerungen an Ludwig Wittgenstein zugehörig – findet sich eine der seltenen Erwähnungen seiner in Europa zurückgelassenen Familie:

> In den folgenden Jahren [nach der Auswanderung, US] bildete sich durch die Zeitereignisse ein eiserner Vorhang zwischen mir und meiner Vergangenheit. Der Untergang meiner Angehörigen in Europa, in der Hitlerzeit, und meine Unfähigkeit, ihnen zu helfen, haben mich auf lange Jahre innerlich gelähmt.[5]

Wie kulturgeschichtlich bedeutsam die Geschwister Paul Engelmanns sind, war 1999 den Forschenden nicht möglich zu beurteilen. Ludvík Václavek, emeritierter Germanist und Pionier der Forschung über deutschsprachige mährische Literatur, hatte immerhin wiederholt auf ihre Relevanz hingewiesen.

Seit dem Erscheinen des Sammelbandes sind über zehn Jahre vergangen. In dieser Zeit trug das Brenner-Archiv den Entwicklungen des Internet Rechnung und bietet Informationen zu seinen Beständen auf der Homepage und in Katalogen online an. Als Betreuerin der Paul Engelmann-Materialien erhalte ich immer wieder Anfragen. Eine davon kam aus Amerika und gab den Anstoß zu diesen Forschungen: Nuna McDonald, die im Nachlass ihrer Großmutter Florence Lincoln Washburn, der Gattin des amerikanischen Gesandten in Wien, Karikaturen von Peter Eng gefunden hatte, fragte an, ob das Brenner-Archiv Interesse daran hätte.[6] Sie hatte ihn im Internet gesucht und war einerseits auf das Brenner-Archiv, andererseits auf einen deutschsprachigen Wikipedia-Artikel gestoßen, in dem Peter Engs Wirken als Trickfilmzeichner – uns bislang unbekannt – kurz beschrieben war. In diesem Artikel war eine Veröffentlichung von Thomas Renoldner und Lisi Frischengruber (*Animationsfilm in Österreich*)[7] als Quelle genannt, die ich in keiner Bibliothek finden konnte; ich wandte mich also an die herausgebende Institution ASIFA (= Association International du Film d'Animation) Austria. Es antwortete mir Thomas Renoldner, dem Peter Engs familiärer und kultureller Zusammenhang unbekannt war. Ich konnte ihm für eine in Vorbereitung befindliche neue Veröffentlichung[8] Informationen, aus dem Brenner-Archiv Fotos und Karikaturen zur Verfügung stellen. Im Gegenzug erhielt ich Informationen von seiner Seite sowie Kopien von Artikeln und Broschüren, die sich mit Engs Wirken als Pionier des österreichischen Trickfilms befassen. Weitere Recherchen zu Peter Eng und die erneut begonnene Suche nach Spuren von Anny Engelmann folgten. Das Internet hat es möglich gemacht, zwei parallel verlaufende Forschungsunternehmungen in sehr unterschiedlichen Bereichen der Kulturwissenschaft miteinander in Beziehung zu setzen.

In diesem Beitrag fasse ich mein Wissen über Peter Eng und Anny Engelmann zusammen, trenne falsche und zweifelhafte Angaben aus der Literatur von nachgewiesenen und gesicherten und versuche damit einen tragfähigen Zwischenboden für künftige Forschungen einzuziehen.[9] Ich danke herzlich allen Personen, die mich mit Informationen, Hinweisen und ihren z.T. noch unveröffentlichten Forschungsergebnissen versorgten. Ihre Beiträge werden im Detail nachgewiesen.

Es zeigt sich jetzt, dass die Forschenden bei der Bemühung, auch das Umfeld zu erfassen, den Suggestionen Paul Engelmanns gefolgt, ja erlegen waren. Mit wie wenigen Strichen auch immer, er zeichnete seine Geschwister – wie sich selbst – als ProtagonistInnen

der Hochkultur. Sie allerdings waren eher KreativarbeiterInnen in der Alltagskultur.

Das Missverhältnis zwischen der Darstellung von Paul (dem Mitarbeiter und Adepten von Karl Kraus) und der Arbeitswirklichkeit des Bruders Peter ist krass: Wie im folgenden dargestellt wird, war Peter Eng zwar Karikaturist, vor allem aber Gebrauchsgraphiker im Bereich der Werbung (damals: „Reklame“). Er fertigte Unmengen von Werbegraphiken an und war ein Pionier des Trickfilms der Stummfilmzeit, wobei seine Filme ebenfalls Werbemittel waren. Seine Fähigkeiten setzte er außerdem in Satiren und (offenbar selbst komponierte) Chansons um. Womöglich hatte der Kontakt zu Eng auch einen Einfluss auf Wittgenstein, der bisher nicht beachtet werden konnte.



Abb. 2. Peter Eng [vor 1920]

Anny Engelmann wiederum hat, auch dies ist neu, mit ihren Illustrationen von Kinderbüchern die Grenzen der deutschsprachigen Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit weit überschritten. Sie illustrierte zeitgleich deutschsprachige und tschechische Bücher, und ihre bisher nicht bekannte Verbindung zu Milena Jesenská ist ein wenn auch knapper Beitrag zur Frage nach den Kontakten zwischen emanzipatorisch gesinnten deutsch- und tschechischsprachigen Frauen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit.

Wie ihr Bruder Paul, doch anders als dieser und auf sehr unterschiedliche Weise, trugen Peter Eng und Anny Engelmann zur europäischen Moderne bei. Wie die Moderne der Hochkultur wurde auch die der Alltagskultur in Österreich, der Tschechoslowakei und Deutschland durch den Faschismus zerstört. Peter Eng (vielleicht auch seine Frau Anna Eng, ihr Hintergrund ist nicht bekannt) und Anny Engelmann wurden ihrer jüdischen Herkunft wegen zu Opfern der Vernichtung.

Als Hintergrund für die Ausführungen gilt zu bedenken, dass von keiner dieser Personen, und auch nicht zu ihren im weiteren erwähnten Kontakten (Milena Jesenská, Erik Jan Hanussen) ein Nachlass vorhanden ist, der die Beziehungen, Umstände und Zeitpunkte erhellen würde.

Peter Eng

Peter Anton Engelmann wurde als jüngerer Bruder Paul Engelmanns am 21.05.1892 in Olmütz / Olomouc geboren.[10] Er besuchte das dortige Gymnasium, nachgewiesen ist er als dessen Schüler bis zum Schuljahr 1907/08.[11]

Die erste bekannte Signierung mit seinem Künstlernamen „Eng“ stammt von 1915.[12] 1920 erschien in der Zeitschrift *Die Filmwelt* in Wien unter dem Titel *Der Trickfilm* ein Artikel von Peter Eng, in dem er über sich selbst schreibt:[13]

> Berlin hat mit Ausnahme der beiden Vexierfilmzeichner [...] keinen namhaften Kinozeichner. Wien dagegen einige; so in erster Linie der so populäre Lausi-und-Mausi-Zeichner und akademische Maler Peter Eng. Dieser war auch schon in München, Kopenhagen, Berlin und Nordamerika tätig, zeichnete über achtzig Trickfilms für Sascha, Filmag und Astoria und verfolgt in seinen Karikaturen dasselbe Prinzip wie die Amerikaner. Er verzichtet auf die Illusion. Dann zweitens Ladislaus Tuszynski [...].

Es folgen noch Absätze zu zwei weiteren Trickfilmzeichnern. Diese im Stil des Berichtes verfasste aber als Eigenwerbung erkennbare Selbstaussage ist eine Hauptquelle zu Peter Engs frühem Werdegang. Kaum lassen sich die erwähnten Informationen belegen oder entkräften.

Bei der (doppeldeutigen und deshalb wohl bewusst verwendeten) Bezeichnung „akademischer Maler“ dürfte es sich um die Berufsbezeichnung handeln, eine akademische Ausbildung wird nirgends erwähnt. In den Meldeunterlagen der Stadt Wien ist Peter Eng als „Kunstmaler“ erfasst, in *Lehmanns Adreßbüchern* als „Maler“.[14] Ob die erwähnten Tätigkeitsorte „München, Kopenhagen, Berlin und Nordamerika“ mit einer Ausbildung zusammenhängen, ist unklar. Ein (nicht belegter) Hinweis nennt als weitere Orte Wien und Weimar.[15] Ein Aufenthalt in Philadelphia, USA, und die Mitarbeit bei der Tageszeitung *Philadelphia Evening Telegraph* ist jedenfalls durch eine 1912 dort erschienene Karikatur belegt (nachgedruckt 1918 in Engs erster selbständiger Sammlung *Die Welt als Unwille*).[16]

Die Publikation von Peter A. Schauer (*Jüdische Filmpioniere* 2, 1965), die völlig ohne Quellennachweise auskommt, gibt an, Peter Engelmann hätte 1906 die Schule verlassen und sei von Verwandten (die nirgends sonst erwähnt werden) in die USA, nach New York, eingeladen worden. Dort habe er nicht, wie vorgesehen, an der Wall Street das Finanzgewerbe gelernt, sondern am Broadway als Straßen-Schnellzeichner begonnen und bald in mehreren Zeitungen seine Comic Strips publiziert. Seine „reizenden Bildgeschichten“ habe er u.a. im *Philadelphia Evening Telegraph* mit großem Erfolg veröffentlicht, Comic-Hefte gezeichnet, in der Werbung gearbeitet, als Porträtmaler reussiert und Messegestaltungen übernommen.[17]

Wie auch immer: Peter Eng war in den USA, und er muss dort mit dem Trickfilm in Verbindung gekommen sein und die aktuellen Techniken der Animation gelernt haben.

Wann er nach Europa zurückkehrte, ist nicht bekannt. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Sommer 1914 liegt als einschneidender Moment nahe. Peter Engs Bruder Paul berichtet in seinen Erinnerungen an Ludwig Wittgenstein, im Jahr 1916 habe Peter Eng wie Wittgenstein „in einer halbmilitärischen Stellung in Olmütz“, doch nicht – wie

er selbst – bei seinen Eltern gelebt.[18] Peter Eng habe sich aber an den Abenden, die Engelmann und Wittgenstein mit Freunden verbracht hätten, kaum beteiligt:

> Wittgenstein, der in späteren Jahren in Wien mit ihm [Eng, US] freundschaftlich verkehrte, hatte damals in Olmütz, nicht ohne eine gewisse Berechtigung, eine starke Aversion gegen ihn, die gegenseitig war. Wittgenstein hatte auch keine Vorliebe für seine Karikaturen, die überaus boshaft und überaus treffend waren und die er als zeichnerische Leistung nicht schätzte; dagegen fand er die sprachliche Formulierung der kurzen Texte zu seinen Zeichnungen besonders gelungen.[19]

Über die Abwesenheit seines Bruders dürfte Paul Engelmann nicht unfroh gewesen sein: „Er [Friedrich Pater, US] hielt sich ebenso wie mein Bruder von unseren Abenden fern, was mir nicht unangenehm war, da es sonst bestimmt bald zu unerfreulichen Auseinandersetzungen <gekommen wäre>“, heißt es in einem Fragment Paul Engelmanns.[20] Wittgenstein schätzte eher – wie sein Biograph Brian McGuinness schreibt – sanftmütige und wenig durchsetzungskräftige „Schüler oder Jünger“ wie eben Paul Engelmann.[21]

Über Peter Engs Teilnahme am Ersten Weltkrieg ist nicht mehr bekannt. Recherchen im Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchives wären notwendig.

Noch vor 1918 soll er im „Deutschen Casino“ der Garnison in Olmütz eine Lesung aus eigenen Satiren gehalten und dort als Teil der Veranstaltung Personen aus dem Publikum karikiert haben.[22] 1918 erschien unter dem Namen Peter Engelmann seine erste Karikaturensammlung im Verlag Lányi in Wien: *Die Welt als Unwille*. Der „Verlag der Buchhandlung Richard Lányi“ ist eng mit dem Namen von Karl Kraus verbunden. Die Buchhandlung selbst war seit 1915 die Vorverkaufstelle für die Kraus-Lesungen in Wien. Im Verlag erschien im gleichen Jahr wie Engs erstes Buch Leopold Lieglers *Karl Kraus und die Sprache*; ein Viertel der Gesamtproduktion des Verlages hatte „direkt oder indirekt mit Karl Kraus zu tun“.[23] Ob dies für *Die Welt als Unwille* auch zutrifft? Immerhin war Paul Engelmann, Bruder des Autors, ja Mitarbeiter von Kraus.

Abb. 3. Peter Eng und Anna Eng, geb. Engländer-Pölz

Peter Engelmann lebte seit Juli 1918 in Wien.[24] Das Pogrom im weniger als 50 km von Olmütz entfernten Ort Holešov / Holleschau, bei dem zwei Juden getötet wurden, fand zwar erst am 3./4. Dezember 1918 statt, doch: „the Jewish national Council stressed that

Abb. 4. Anna Eng: Eitelkeit muß leiden, o.J.

‚opinions expressed in the local press had fed the anti-Jewish atmosphere for some time'".[25] Es dürfte kein Zufall sein, dass Peter Eng zu dieser Zeit nach Wien übersiedelte, in Wien ist er von Anfang an als katholisch gemeldet.[26] Aus der Israelitischen Kultusgemeinde ist er erst 1919 ausgetreten.[27] Bei der Neuregelung der Staatsbürgerschaft für die Republik Deutschösterreich (Gesetz vom 5.12.1918) dürfte Eng – als ehemaliger Bürger des Kronlandes Mähren – sich mit seiner Niederlassung in Wien für die Österreichische Staatsbürgerschaft entschieden haben – anders als seine Geschwister Paul und Anny, die in Olmütz wohnen blieben und damit StaatsbürgerInnen der Tschechoslowakei wurden.

Im Dezember 1919 heiratete er die am 6.9.1886 in Wien geborene Anna Pölz, auch „Anna Engländer-Pölz" und „Anna ‚Pölz (Engländer)'".[28] Anna Pölz und Peter Engelmann hatten keine Kinder.

Engländer ist ein häufiger Name, der auf einen jüdischen Hintergrund hinweisen könnte. Im Melderegister der Stadt Wien ist Anna Pölz als katholisch eingetragen. Sie soll in New York ihre Ausbildung zur Malerin erhalten haben.[29] Sie war von 1909 bis 1913 in Wien gemeldet, mit 26 Jahren (im April 1913) wurde sie nach Paris abgemeldet. Ihre Mitarbeit in der Zeitschrift *Muskete* ist belegt. In *Lehmanns Adreßbüchern* ist sie unter dem Namen „Anna Engelmann" als „Malerin" verzeichnet. Sie hat unter dem Namen „Anna Eng" veröffentlicht, Gebrauchsgraphik, wie ihr Mann. Für Gender-ForscherInnen keine Überraschung: Von ihrem Schaffen sind noch weniger Zeugnisse überliefert als von dem ihres Mannes. Anna Eng fehlt in Lexika wie in Internet-Ressourcen.

Peter Eng galt vor allem aufgrund der Aussage seines Bruders Paul („Mein Bruder, der [...] in Wien unter dem Namen Peter Eng ein sehr bekannter Karikaturist wurde"[30]) als Karikaturist. 1999 lagen mir bis auf einen nicht belegten Hinweis noch keine Belege für die Tätigkeit Engs als Trickfilmzeichner vor.[31] Mittlerweile muss dieses Bild revidiert werden. Peter Eng war *auch* Karikaturist.[32] Als solcher veröffentlichte er in den Zeitschriften *Die Muskete* und *Der Faun*[33] sowie in *Die Filmwelt*[34] und veranstaltete im Glaspalast in Wien (d.i. das Palmenhaus im Burggarten, in dem auch Ausstellungen stattfanden) eine „internationale Karikaturenausstellung". In diesem Zusammenhang hielt er am 16.5.1931 „einen Radiovortrag über den Sinn der Karikatur".[35] Seinen Unterhalt dürfte er jedoch mit Aufträgen aus der Werbebranche bestritten haben. In der zitierten Selbstdarstellung

von 1920 erwähnt er, er sei „der so populäre Lausi-und-Mausi-Zeichner".[36] Lausi und Mausi sind verschollen, es dürfte sich um Comic Strips gehandelt haben, die als Serie in einer Zeitung („daily strips") oder als Serie für die Werbung erschienen. In der Zeitschrift *Österreichische Reklame* von 1928 sind, in einem Heft mit dem Schwerpunkt „Humor", das eigentlich einen Schwerpunkt Peter Eng setzte, zwölf Bildwitze von Peter Eng für das Produkt „Reife westindische Bananen" präsentiert. Im ‚Bananen-Zusammenhang' durfte Josephine Baker, die 1927 in einer Show performativ in einem Rock aus Bananen aufgetreten war, selbstverständlich nicht fehlen.[37] In der redaktionellen Vorbemerkung *„Dar Peter Eng"!* auf der ersten Seite heißt es:

> Er wird viel gelobt und viel beschimpft. Das mag ihn kalt lassen, denn es ist Tatsache: von Floridsdorf bis Rudolfsheim und von Simmering bis Grinzing ist „dar Peter Eng" ein Begriff geworden. Er hat die Lacher auf seiner Seite und damit auf der des Werbenden. [...] jeder, der eine Reklame Peter Engs sieht, [sagt] vor allem [...]: „Aha, was Neues von Peter Eng." Dann erst wird er durch die genauere Betrachtung auf die Ware selbst aufmerksam gemacht [...]. Nicht jede Ware verträgt den Peter Eng. Bananen – das ist eine Ware nach seinem Sinn. [...] Es ist keine Übertreibung, wenn man den nicht kleinen Bananen-Konsum zu einem guten Teil auf das Konto der Engschen Anzeigen-Serie schreibt.[38]

Man kann sich auch hier des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass Eng auch diesen Text entweder geschrieben oder sehr gut vorbereitet hat – der Spott über den Verbreitungsraum ebenso wie die Ironisierung der Übertreibung sprächen dafür.

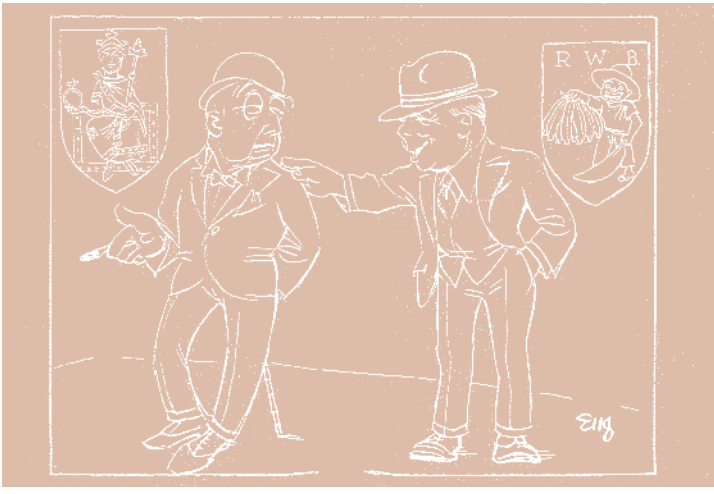


Abb. 5. „Ich speise nur bei Leuten, die Ahnen haben." – „Und ich nur bei Leuten, die Ban-anen haben. Reife, westindische Bananen."

Für die Kulturgeschichte aber ist Peter Eng vor allem als Trickfilmzeichner relevant[39], er gilt als einer der Pioniere des Trickfilms in Österreich. Das *Kleine Lexikon des österreichischen Films* von 1959 verzeichnet ihn als „Karikaturist, Illustrator, Maler u. Schriftsteller (Humoresken u. Satiren). Pionier des Zeichenfilms, Herstellung v. österr. Reklame- und Trickfilmen seit der frühen Stummfilmzeit (um 1920)".[40] In den „euphorischen frühen zwanziger Jahren erlebte in Österreich auch der künstlerische Trickfilm als autonome Kunstform eine kurze und intensive Blütezeit".[41]

Eng ist einer der wichtigsten Protagonisten. Der Filmtheoretiker und -produzent L'Estrange Fawcett nennt in seinem Buch *Die Welt des Films* (dt. 1928) in dem Kapitel über den Trickfilm Eng und Tuszyński: „Österreich besitzt zwei einfallsreiche Künstler in Ladislaus Tuszynski und Peter Eng" und nennt die beiden sogar „große Meister".[42]

„Der Trickfilm soll eine für das Kino bestimmte ‚Illustration' sein und je einfacher und ‚skizzierter' die Karikatur aussieht, je verblüffender und effektvoller wird die Veränderung" schreibt Eng in seinem Text von 1920.[43] In diesem Beitrag gibt er an, selbst „über achzig Trickfilms" gezeichnet zu haben und nennt in diesem Zusammenhang die Studios „Sascha, Filmag und Astoria".[44] Eng warb beharrlich für den Trickfilm und versuchte dem Publikum Interesse für diese neue Form der Unterhaltung zu wecken. Dazu gehört die Beschreibung der zeichnerischen Ziele (wie im Beitrag von 1920) oder auch der technischen Umstände (wie in einem Artikel von 1936[45]):

> Was für den Mohammedaner der Satz: „Allah ist groß" bedeutet, ist für den Trickfilmzeichner der Glaubenssatz: „Ein Meter hat 52 Bilder", und dem Nachsatz „... und Mohammed ist sein Prophet", entspricht der dogmatische Nachsatz: „... und dauert zwei Sekunden in der Projektion!"

Um sein Metier (und sich selbst) bekannter zu machen, trat er bei der „Wiener Kino-Messe" 1921 im „Trickfilm-Pavillon" auf: Er karikierte einzelne Besucher und „verwandelt[e]" dann „vor den Augen des Publikums" die Karikatur „in einen Trickfilm", „welchen die Besucher am nächsten Tage im selben Pavillon vorgeführt bekommen" konnten:

> Die Hauptwand des Pavillons ist mit den originellen Trickfilmfiguren des Herrn Eng beklebt und zwar dass die einzelnen Phasen der verschiedenen Bewegungen zum Ausdrucke kommen. Herr Eng arbeitet täglich vor dem Aufnahmeapparat und diese Arbeiten erwecken das grösste Interesse der zahlreichen Besucher dieses hochinteressanten Pavillons.[46]

Die „kurze österreichische Trickfilmblüte" dauerte von 1920 bis etwa 1922/23.[47] Bereits 1923 dürfte es schwierig gewesen sein, Aufträge für (Werbe-)Filme zu bekommen. In der Filmbeilage der Zeitschrift *Die Muskete* beschreibt Eng 1923 „die Verzweiflung an seinem Beruf, der ihm angesichts der Kinokrise immer weniger Geld einbringt".[48] Ähnliches sollte er 1928 auch über seine Tätigkeit als Reklame-Graphiker schreiben:

> Wer hat Humor? Derjenige, der sich 10 Jahre lang, 10 Stunden täglich plagt und versucht, eine deprimierte Stadt durch Aufsätze, Karikaturen und Plakate in bessere Laune zu versetzen, nicht einen einzigen staatlichen oder städtischen Auftrag erhält, der nicht einmal ein Atelier hat, der schließlich feststellen muß, daß die einzige Behörde, die sich für sein Schaffen interessiert – die Steuerbehörde ist und doch nicht Selbstmord begeht, der hat Humor.[49]

Eng hatte in Wien 1918 mit der selbst verantworteten Herstellung von Trickfilmen begonnen, und zwar in der 1910 gegründeten Firma „Sascha-Film“ des Filmpioniers und Autorennfahrers Alexander Kolowrat-Krakowsky (1886-1927, Entdecker u.a. von Marlene Dietrich und Willi Forst):

> Einer der idealsten Trickfilmunternehmer war Graf Kolowrat. Er hatte nämlich eine Eigenschaft, die ich nie, nie wieder bei einem Filmindustriellen fand. Er begnügte sich damit, dem Zeichner das Material zur Verfügung zu stellen und hatte niemals „witzige Ideen“. Er gab mir einen Operateur, einen Zeichner und eine Kamera und kam zur Vorführung. Das war alles. Das war im Jahre 1918. Jeden zweiten Tag schrieb ich ihm folgenden rekommandierten Brief: „Hochgeehrter Herr Graf! Geben Sie mir 50 Leute und ich verpflichte mich, Ihnen innerhalb zweier Monate ein abendfüllendes Lustspiel herzustellen“, worauf prompt die Antwort kam: „Mein lieber Peter Eng! Wir sind nicht in Amerika, vielleicht später einmal. Ihr Sascha Kolowrat.“ Zehn Jahre später ging man in Hollywood daran, die Sache mit Erfolg zu „organisieren“.[50]

Heute sind selbst SpezialistInnen nur mehr zwei Filme bekannt, die eindeutig von Eng sind: *Der geistige Arbeiter* (1922) und *Ja, warum fahrns denn net?* (1925).[51] „Ein weiterer Film zeigt so große stilistische Ähnlichkeit mit den genannten Filmen, dass wir ihn heute Peter Eng zuschreiben: *Die Entdeckung Wiens am Nordpol* (1923).“[52] Dieser Film sei, so Renoldner weiter, „mit fast 10 Minuten ungewöhnlich lang“.[53] Weitere Filme von Eng werden in der Literatur namentlich genannt, doch ohne Hinweise auf Aufführung, Fundort oder Verbleib.[54]

Im Kino wurden die kurzen Trickfilme neben den Realfilmen gezeigt, sie sollten „eine Seite Witzblatt für das Kino“ darstellen, und Eng führt aus: „da sich hier alles bewegt, wie schon der Name ‚moving pictur[e]‘ sagt, ein bewegliches Witzblatt“;[55] er verschweigt, dass auch viele dieser Filme im Dienst der Werbung standen – von Eng sind nur Werbefilme bekannt. Als Werbemittel und damit Gebrauchsartikel fanden nur wenige Filme den Weg in (Film-)Archive.

Die Entdeckung Wiens am Nordpol enthält einige Szenen Realfilm; in einer davon steigt die Hauptfigur, ein Lappe, der die Wiener Internationale Messe besucht, aus einem Eisenbahnwaggon und verlässt den Bahnhof gemeinsam mit anderen PassantInnen. Eine dieser Personen ist, so behaupte ich, Peter Eng selbst. *Ja, warum fahrns denn net?*, ein Werbefilm für die Wiener Innenstadtbusse, ist ebenfalls eine Kombination aus Trick- und Realfilm. Kennt man den Film, sieht man auch, dass die Themen, Figuren und Gags der Werbeplakate, die Eng 1929 anfertigte[56], diesem vier Jahre zuvor entstandenen Film entnommen sind. *Der geistige Arbeiter* wurde als Werbefilm für die „Speisehäuser des Gemeinschaftsküchen-Vereines (Schwarzwaldküchen)“ der „Österreichischen Freundeshilfe, Aktion Dr. Eugenie Schwarzwald“ produziert. Ein halb verhungerter Mann geht von seinem Dachstübchen in das Speiselokal, dort herrscht angenehme Atmosphäre, auf den Tischen Tischdecken und Blumen, eine Kellnerin mit Schürzchen



Abb. 6. Der platzende geistige Arbeiter (1922)

und Häubchen bringt zu essen und zu trinken, und der Mann isst, bis er innerhalb kürzester Zeit dicker und dicker wird und schließlich platzt – ein Klassiker in Zeichentrickfilmen. Der Film (er hat etwa anderthalb Minuten Länge) lässt vermuten, dass Eng in den fortschrittlichen intellektuellen Kreisen Wiens der Zwischenkriegszeit verkehrte. Der Kontakt könnte über seinen Bruder Paul Engelmann zustandegekommen sein: Dieser war Loos-Schüler und -Mitarbeiter, und Loos war nicht nur Lehrer an Schwarzwalds Mädchengymnasium, sondern war Eugenie Schwarzwald und ihrem Mann auch privat engstens verbunden.[57]

In Zusammenhang mit der Planung und dem Bau des Hauses für Wittgensteins Schwester Margret Stonborough durch Paul Engelmann und Ludwig Wittgenstein 1926-28 waren Peter Eng und seine Frau Anna auch mit Ludwig Wittgenstein in Kontakt. Anders als Jahre zuvor bestand ein gutes Verhältnis. Paul Engelmann erinnert sich an die Wirkung einer Satire von Peter Eng auf Wittgenstein:

> Als Beispiel aus einer späteren Zeit, da Wittgenstein in Wien gerne abends mit meinem Bruder und dessen sehr lieber Frau, einer aus Wien stammenden, in Amerika aufgewachsenene Malerin, zu Gast war und bei denen er sich wohl fühlte, wage ich es nur, eine kurze dramatische Satire zu erwähnen: „Ein Abend im Hause Stonborough". [...] Dort wird Tolstoi als eine Art sehenswürdiges Untier unter dem Namen Lew Fux Nikolajewitsch Tollhaus, wie ein Bär an einer Kette, vorgeführt. Das Ärgste in dieser Satire war natürlich die Verhöhnung von Wittgensteins Weltanschauung. Der Tolstoi-Verehrer Wittgenstein ist, als ihm mein Bruder, nur in meiner und der Gegenwart seiner Frau, diesen Sketch unzensuriert vorlas, ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen Benehmen, vom Sofa geglitten und hat sich, von Lachkrämpfen geschüttelt, buchstäblich auf dem Teppich gewälzt [...].[58]

Ob Anna Engländer-Pölz und Peter Eng einander bereits in den USA kennen gelernt hatten oder ob der USA-Aufenthalt einfach eine Gemeinsamkeit zwischen Anna Pölz und Peter Eng bildete, ist nicht zu klären – nicht ausgeschlossen, dass sie erst in der Wiener Gesellschaft aufeinander trafen, auch wenn die Skizzierung Engs in der Lebensbeschreibung von Peter A. Schauer („So eroberte der schlanke, immer elegant ge-

kleidete, Peter Eng die Herzen der Wiener und der Wienerinnen im Sturm [...]“), nicht wörtlich zutreffen muss.[59] Peter und Anna Eng hielten in Wien jedenfalls Kontakt mit den USA, personifiziert im Gesandten der Vereinigten Staaten Albert Henry Washburn (1922-1930) und vor allem in dessen Frau, Florence Lincoln Washburn. In der Hinterlassenschaft von Florence Lincoln Washburn fanden sich drei Karikaturen und zwei Briefe Engs[60], die diesen Kontakt belegen und zeigen, dass Peter und Anna Eng mehrfach Gäste des Salons von Florence Lincoln Washburn in der Krugerstraße 10[61] waren. Die Belege für diesen Kontakt stammen aus der Zeit zwischen Juni 1927 und November 1929. Zu diesem Zeitpunkt lebten Peter und Anna Eng bereits in Berlin:[62] In einem Notizbuch Paul Engelmanns, das Eintragungen aus der Zeit von Juni bis September 1929 enthält, findet sich unter anderen Notizen die Adresse von Peter Engelmann in Berlin.[63] Auch Florence Lincoln Washburn antworten die beiden im November 1929 aus Berlin. Ihre Adresse in Wien haben sie bis mindestens 1931 behalten;[64] in den Berliner Adressbüchern von 1929 bis 1934 finden sich Peter und Anna Engelmann nicht.[65] Offiziell meldeten sich beide im Mai 1930 von Wien nach Berlin ab.[66] Paul Engelmann erwähnt in einem Brief an Ludwig Wittgenstein die Anwesenheit seines Bruders in Olmütz im August 1930:



Abb. 7. Peter Eng: An Incredible Memory (1928): Florence Lincoln Washburn

> Mein Bruder war bis vor einigen Tagen hier. Er tut mir sehr leid. Er muß, bei seiner verdrehten inneren Situation, wenn er überhaupt existieren und sich erhalten will *), eine Haltung einnehmen, die ihm den Zugang zu allem Besseren und Vernünftigen versperrt. [...] *) Daß er dann noch freiwillig ein Übriges tut und mehr Unsinn begeht, als zu seiner Erhaltung nötig wäre, ist auch verständlich.[67]

Dies ist nicht nur ein Hinweis auf die angespannte berufliche Situation, in der sich Peter Eng befand, es ist vielmehr der einzige Hinweis in Paul Engelmanns Briefen und in seinem Nachlass, der als vorsichtige Kritik am Beruf oder an der Berufswahl seines Bruders gelesen werden kann. Er schreibt, dass sein Bruder „ein sehr bekannter Karikaturist [...] und [...] ein vielseitig künstlerisch hochbegabter Mensch“[68] gewesen ist, aber nirgendwo, in keinem Brief, in keinem seiner autobiographischen Fragmente in seinem Nachlass, erwähnt der Krausianer, Loos-Schüler und Wittgenstein-Freund,

dass sein Bruder auch Trickfilmzeichner, Cartoonist und, vor allem: Werbegraphiker war – und zwar einer der bekannteren Werbegraphiker Wiens. Gerade diese Tätigkeit ließ sich kaum mit dem Kraus'schen Ethos und der Loos'schen Ästhetik verbinden, wie sie Engelmanns Überlegungen durchwegs leiten: „Wenn Theodor Häcker [...] [auch er Kraus-Adept, US] eine Hauptschuld am noch tieferen Niedergang des Geistes im Gesellschaftsleben dem Film zuschreibt [...] und wenn er darin [...] ein Hauptsymptom der geistigen Zerstörung sieht, so hat er recht", und: „Das Hauptmittel zur Verbreitung gesellschaftlicher Ideale, die Propaganda, ist fast durchwegs Phrase."[69]

Ob Wittgenstein bei den Treffen mit Eng über den Film als künstlerisches und moralisches Mittel gesprochen oder gar „philosophiert" hatte, über Wildwestfilme (die er sich mit Paul Engelmann in Wien oft ansah), über den Stummfilm und den Tonfilm? Engelmann schreibt über Wittgenstein und den Film – der Name seines Bruders fällt nicht.[70]



Abb. 8. Das letzte Bild im Büchlein *Sittengeschichte* – ein Insider-Witz: „Ettliche arge schelm / nennent sich Filmleut und hausen am neybau. Eng 1429". Im 7. Wiener Bezirk (Neubau) befand sich der Sitz der „Sascha-Film". Bei der mittleren Figur könnte es sich um Sascha Kolowrat handeln.

Dass Eng 1929 gemeinsam mit seinem Bruder Paul Engelmann an einer Theorie der Karikatur arbeitete[71], ist nicht belegt. Bibliographisch sind von Peter Eng vier selbständig erschienene Werke nachweisbar, allesamt enthalten sie Karikaturen.[72] *Sittengeschichte*, 1929 in Wien erschienen, prangert im Stil von Flugblättern des Humanismus Missstände in Wien an – etwa die Falschheit und Bestechlichkeit von Hausmeistern, Kurpfuscherei, die Vivisektion an Hunden, die körperliche Züchtigung von Kindern, die lüsterne Hatz auf Prostituierte im Namen der Tugend. Der Autor von Bild und Wort hat, wie er in der Vorrede klarstellt, eindeutig pädagogische Absichten: „Wenn schließlich alle dargestellten Situationen unactuell/ das heißt historisch geworden sind/ dann ist die Absicht des Zeichners ganz erfüllt."

Die 1930 im Gurlitt-Verlag in Berlin erschienene Lithographienmappe *Lache, Medusa* enthält ein Vorwort von Erik Jan Hanussen (d. i. eines der Pseudonyme des Illusionisten, Hellsehers und Trickkünstlers, der als Hermann Chaim Steinschneider 1889 geboren wurde und aus einer angesehenen jüdischen Familie aus Prostějov / Proßnitz

in der Nähe von Olmütz stammte). Hanussen beginnt das Vorwort mit dem Hinweis, seit „20 Jahren“ mit Peter Eng befreundet zu sein.[73] Hanussen, der vorgab, dänischer Herkunft zu sein, sympathisierte mit dem Nationalsozialismus. Seine jüdische Herkunft wurde entdeckt und er wurde von der SA in der Nacht vom 24./25. März 1933 ermordet – direkt nach der Verabschiedung des Ermächtigungsgesetzes.

In Peter Engs Karikaturen ist ein ambivalentes Verhältnis zum Judentum festzustellen;[74] dieser Aspekt bekommt durch seine Verbindung zu Steinschneider / Hanussen einen politisch problematischeren und menschlich tragischen Akzent. „Eng soll auch eine satirische Zeitschrift herausgegeben haben, die den Namen ‚Judol‘ trug und jüdische Persönlichkeiten zum Gegenstand ihres Spottes machte.“[75] War es Opportunismus aus Not, war es die entgleiste Folge einer (über)betonten Assimilierung der Familie und des privaten Umfelds an die christliche Umgebung, war es eine spöttische Reaktion auf die Haltung des Bruders? Paul Engelmann und seine Freunde, darunter Ludwig Wittgenstein, hatten in Olmütz während des Ersten Weltkrieges gemeinsam das Neue Testament gelesen[76] – und doch stand für Paul Engelmann der Zionismus außer Frage.

Abb. 9. Peter Eng [vor Mai 1936]

Anna und Peter Eng zogen im Oktober 1934 von Olmütz nach Wien; es liegt nahe, dass sie Berlin Richtung Olmütz 1933 verlassen hatten – nach der Machtergreifung Hitlers, nach dem Ermächtigungsgesetz, nach der Ermordung von Erik Jan Hanussen?

In Wien trat er mit Chansons auf.[77]

> Peter Engs Kleinkunst
> Wir hatten vor kurzem Gelegenheit, den bekannten Karikaturisten als geistvollen und kapriziösen Chansonautor kennenzulernen. Jedes dieser von ihm gedichteten und komponierten Chansons ist in kleinstem Rahmen ein Erlebnis, ob es nun heiter, tragisch oder etwas sentimental ist. Dazu begleitete dieses Universalgenie alle Künstler selbst am Klavier. [...] Es war ein Abend erlesenster Kleinkunst [...].

Der Artikel erschien in der März-Nummer der Zeitschrift *Tonfilm Theater Tanz* 1938.[78] Wie bei den anderen Artikeln über Peter Engs Schaffen muss auch hier offen bleiben, ob er nicht vom Besprochenen selbst stammt. Am 2. April meldeten sich Peter und Anna Eng in die Tschechoslowakei ab.[79] Eng hat den Artikel vermutlich noch gesehen,

und damit auch das Foto von Leni Riefenstahl, das als Werbung für einen Schi-Film der NS-Regisseurin und Schauspielerin diente und das direkt neben der Eng-Besprechung plaziert ist. Peter und Anna Eng versuchten angeblich 1938/39 in Palästina Fuß zu fassen; sie sollen jedoch in die Tschechoslowakei zurückgegangen sein, da Anna Eng das Klima nicht vertragen und das Milieu nicht gemocht hatte.[80] Beim Einmarsch der deutschen Truppen in die Resttschechoslowakei im März 1939 nahmen sich beide das Leben. Kurze Zeit später sollen die Dokumente, die ihnen eine Auswanderung in die USA ermöglicht hätten, per Post eingetroffen sein.[81] Am selben Tag nahmen sich in Olmütz offenbar weitere fünf Personen das Leben.[82]

Anny Engelmann (Ps. Suska)

Auch zu Anny Engelmann (geb. am 3.2.1897 in Olmütz[83]) gibt es neue Fakten, gleichwohl nicht so überraschende und viele wie von ihrem älteren Bruder Peter. Ebenso wie bei Anna Engländer-Pölz ist zu beobachten, dass der Aufwand, Dokumente zu ihrer privaten wie künstlerischen Biographie zu finden, höher ist als bei den männlichen Angehörigen. Der weibliche Lebenszusammenhang, in den auch sie, die unverheiratete Künstlerin und Erwerbstätige, selbstverständlich eingebunden war (und der sie möglicherweise das Leben kostete, da sie bei der Mutter blieb) wird in patriarchalen Gesellschaften selten dokumentiert. Es gibt von Anny Engelmann bis dato kein Foto. Eines lässt sich jedoch sagen: Anny Engelmann dürfte durchaus nicht nur so zurückgezogen gelebt haben, wie ihr Bruder Paul in seinen Erinnerungen nahelegt. Dass sie an dem Kreis um Paul Engelmann (und Ludwig Wittgenstein) in Olmütz nicht teilnahm (und wenn, dann nur als zur Mitwirkung überredete Darstellerin weiblicher Rollen in einer von Engelmanns Dilettantenaufführungen[84]), kann auch als Reaktion auf die männlich dominierte Bildungsbürgerlichkeit der jungen Frege- und Tolstojleser gesehen werden.

Über Anny Engelmanns Ausbildung ist nichts bekannt. Das „K.k. deutsche Staats-Gymnasium in Olmütz“, das ihre Brüder besuchten, stand ihr als Mädchen nicht offen. Ob sie eine Lehrerinnenbildungsanstalt – in Olmütz existierte eine solche zumindest von 1894-1904[85] –, oder eine der Mädchenbildungseinrichtungen in Brünn, Wien oder anderswo[86] besuchte, sollten weitere Forschungen zeigen. Sie hat jedoch mit einiger Sicherheit eine künstlerische Ausbildung erhalten, was für eine Frau entweder mit Privatunterricht oder an speziellen Bildungseinrichtungen möglich war, wie sie etwa in Wien (u.a. Verein Kunstschule für Frauen und Mädchen), München (u.a. Künstlerinnen-Verein München) oder Berlin bestanden – ein Aufenthalt von Anny Engelmann in Berlin für 1917 ist belegt.[87]

Ihr Bruder zeichnet sie in seinen Erinnerungen als hochbegabte, depressive Malerin.[88] Bisher jedoch konnte kein malerisches Werk Anny Engelmanns gefunden werden, auch nicht als Abbildung. Da sie Jüdin war, waren ihr Mitgliedschaften in diversen Berufsvereinigungen verwehrt, etwa im „Verein der deutschen Malerinnen in der Tschechoslowakei“. Im Katalog tschechischer öffentlicher Kunstsammlungen ist sie nicht repräsentiert. Die tschechische Nationalgalerie führt in ihrem Katalog ein

undatiertes Stück von einem/r „A. Engelmann“[89] (Lithographie, Porträt Carl von Linné), doch ist die Urheberschaft von Anny Engelmann keineswegs sicher. In einem Katalog zur Mährischen Malerei wird Anny Engelmann als „Illustratorin“ bezeichnet.[90] Die einzige belegte Präsentation ihrer Arbeiten in der Öffentlichkeit war eine Ausstellung der „Gesellschaft der Kunstfreunde in Olmütz“, die am 31.10.1920 eröffnet wurde und in der Illustrationen zu Kinderbüchern gezeigt wurden. Es dürfte sich um ihre erste und um eine Einzelausstellung gehandelt haben.[91]

Wie ihr Bruder Peter Eng widmete sich Anny Engelmann der angewandten Kunst, wie bei ihm wird dies in den Erinnerungen des Bruders Paul nicht erwähnt. In den 1920er Jahren lebte sie immer wieder in Wien.[92] Sie veröffentlichte auch als „Suska“ (d.i. tschech. Susannchen), das Pseudonym ist mit ihrer ersten bibliographisch erfassten Veröffentlichung für spätestens 1923 belegt.[93] Die Ausstellung von 1920 in Olmütz legt nahe, dass Anny Engelmann bereits zuvor ihre Illustrationen in Kinderbüchern veröffentlicht hatte, doch ist bisher keine Publikation mit gesichertem früherem Erscheinungsdatum bekannt.[94]



Abb. 10.

Konnte ich 1999 noch 14 Bücher bibliographisch erfassen[95], so gelang es im Lauf des vergangenen Jahres, mehr als 35 von Anny Engelmann oder Suska illustrierte Bücher bibliographisch zu erfassen und z.T. auch zu dokumentieren (dazu Zweitauflagen).

Zu den bemerkenswerten gehören ohne Zweifel die tschechischen Erstausgaben[96] von James Mathew Barries Peter Pan in drei Bänden: „Petr Pan v Kensingtonském Parku“ (1927; Peter Pan in Kensington Gardens, OA 1906) und „Petr Pan a Wendy“ (1926 Bd. 2 und 1927 Bd. 3; Peter and Wendy, OA 1911). Diese Jugendromane waren von Jirka Malá übersetzt worden und in der Reihe „Dětská četba“ („Die Kinder lesen“) erschienen, die von Milena Jesenská herausgegeben wurde.[97] Dass es sich dabei tatsächlich um die bekannte Journalistin und Autorin Milena Jesenská (1896 Prag – 1944 Ravensbrück) handelt (die im deutschen Sprachraum hauptsächlich als Adressatin der Briefe von Franz Kafka bekannt ist), belegen die Erinnerungen ihrer Tochter Jana Černá, die in ihrem Erinnerungsbuch über die Mutter schreibt, dass diese „die Edition ‚Kinderlektüre’ [begündete], in der als erster Band […] „Peter Pan und Wendy“ erschien […]. Weitere Bände dieser Edition erschienen nicht.[98] Anny Engelmann hat sowohl

den illustrierten Einband für die gesamte Reihe „Dětská četba“ als auch das innen abgebildete Reihensignet gestaltet.

Dass die Herausgeberin sowohl die Übersetzerin als auch die Illustratorin persönlich kannte ist anzunehmen. Einen zweiten Hinweis auf diesen Kontakt könnte die Korrespondenz zwischen Otto František Babler und Anny Engelmann geben, in der Engelmann erwähnt haben soll, dass sie zumindest ein Gedicht von Babler illustriert und Kindergedichte Bablers an „Frl. Jesenská“ verliehen habe.[99] Da die Verbindung zu Milena Jesenská und ihrer Kinderbuchreihe bisher nicht bekannt war, blieb diese Erwähnung ohne Nachhall.

Die Veröffentlichungen in Jesenskás Kinderreihe lassen annehmen, dass Anny Engelmann zu einem Netzwerk fortschrittlicher künstlerisch arbeitender Frauen gehörte, das – auch weil seine Protagonistinnen als Jüdinnen oder Kommunistinnen vielfach zu Opfern des Nationalsozialismus wurden – nicht systematisch dokumentiert ist, jedenfalls nicht in deutscher Sprache.

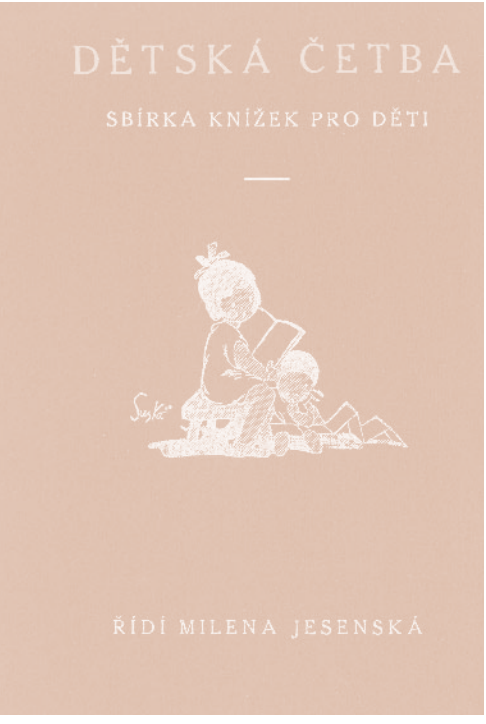


Abb. 11.

In der Literatur wurde bisher die Ansicht vertreten, dass sich Anny Engelmann, als sich nach 1933 der Nationalsozialismus in Deutschböhmen immer mehr ausbreitete, weigerte, (deutschsprachige) Bücher mit nationalsozialistischer Tendenz zu illustrieren. Deshalb hätten ihr nun bestimmte Verlage als Publikationsforen gefehlt, und sie wäre dazu übergegangen, tschechischsprachige Bücher in tschechischen Verlagen zu illustrieren.[100] Diese sich offenbar auch auf einen Brief Engelmanns an Babler stützende These einer zeitlichen Abfolge wird nicht nur durch die Veröffentlichungen in Jesenskás „Mini-Reihe“ von 1926/27 widerlegt, sondern auch durch eine noch frühere Veröffentlichung. Im Jahr [1923] erschien im Prager Obelisk-Verlag Hans Christian Andersens Märchen *Der Schlafgott* (auch bekannt unter dem Namen *Der Sandmann*) sowohl in deutscher als auch in tschechischer Sprache (*Uspavač*), beide Ausgaben mit Illustrationen von Suska.[101]

Suska illustrierte auch fremdsprachige Kinderbücher: *A travers le Monde* [1925], *Voulez-vous jouer avec moi?* [ca. 1925], *Nos tout Petits* [ca. 1930], *Holiday Jinks* [ca. 1930] – allesamt im Löwensohn Verlag in Fürth bei Nürnberg erschienen.[102] Eine Produktreihe des Löwensohn-Verlages waren laut Werbung des Verlages „Bilderbücher in allen Sprachen“[103], und es ist an-

zunehmen, dass zu jedem Titel in einer Fremdsprache auch eine deutschsprachige und womöglich eine weitere fremdsprachige Ausgabe vorlag. Auf diese Weise konnte der Verlag die in der Herstellung teuren Farbillustrationen mehrfach verwenden. Ohne die Möglichkeit zur Autopsie muss es hier aber bei der Vermutung bleiben, dass etwa die Bilder des (nur bibliographisch erfassten) Buches *Rings um die Erde geht der Ritt* (Fürth: Löwensohn [1925]) und *A travers le monde* identisch sind. Wie Edel Sheridan-Quantz anhand des Molling-Verlages gezeigt hat, gelang die Mehrfachverwendung von Illustrationen in Kinderbüchern auch mittels internationaler Kooperationen. Der ausländische Verlag ließ in der für die Qualität bekannten deutschen Druckerei drucken, die Illustrationen stammten aus dem der Druckerei zugehörigen Verlag.[104] Dies trifft auch auf den Löwensohn-Verlag bzw. auf Suskas Illustrationen zu. Zwei Bücher belegen, dass Anny Engelmann auch außerhalb des tschechischen und des deutschen Verlagsraums veröffentlicht wurde, nämlich in Holland: *Elsje doet inkoopen* (Text von M. Koster, „Platen van Suska". Gouda: G. B. van Goor zonen 1925. 24 S.) und in England bzw. den USA: *Around the World with Dot and Jack*. (Text von Mary Carolyn Davies, "Illustrations by Suska". New York, London: Funk & Wagnalls o.J., „Printed in Bavaria").[105] Letzteres enthält dieselben Illustrationen wie *A travers le Monde* aus dem Löwensohn Verlag. Für *Susi kauft ein! Ein neues Bilderbuch*. (Bilder von Suska, Verse von Marie Sauer, ohne jede Angabe in einem Antiquariatsangebot) und *Elsje doet inkoopen* dürfte dasselbe gelten, aber beide Bücher sind nicht greifbar.

Abb. 12. „Aber der Tod ist ja der prächtigste Sandmann!" heißt es in einer deutschsprachigen Übersetzung von Andersens Märchen *Der Sandmann*.

Nach Fertigstellung dieses Beitrages wurde mir mitgeteilt, dass wesentlich mehr Bücher in deutscher, tschechischer, englischer und französischer Sprache sowie auch russische, polnische, dänische und schweizerdeutsche Bücher mit Illustrationen von Anny Engelmann vorliegen.[106]

Ob die Information über die letzte Abmeldung aus Wien am 19.12.1931 und eine Annahme zum Todesjahr des Vaters aufgrund des Briefes von Paul Engelmann an Hermine Wittgenstein vom 9.1.1932[107] zur Überlegung konstruiert werden dürfen, dass Anny Engelmann nach dem Tod ihres Vaters Max zur Mutter Ernestine zurückgekehrt

ist? Paul, der Älteste, lebte von 1934 an in Palästina; Peter und seine Frau lebten in Wien und Berlin. Den verzweifelten und tragischen Tod Peter und Anna Engs 1939 in Olmütz hat Ernestine Engelmann, hat wohl auch ihre Tochter Anny dicht mit erlebt. „Anna Engelmannova“ wurde am 30.6.1942 von den Nationalsozialisten mit dem Transport AAg von Olmütz nach Theresienstadt deportiert und von dort mit dem Transport AAx am 14.7.1942 in das Todeslager Maly Trostinec bei Minsk weiterverschickt[108], wo alle Verschleppten „sofort erschossen“ worden sein sollen.[109]

Ernestine Engelmann („Arnostka Engelmannova“), geb. am 4.11.1866[110], wurde vier Tage nach ihrer Tochter am 4.7.1942 mit dem Transport AAm von Olmütz nach Theresienstadt deportiert. Das Theresienstädter Gedenkbuch vermerkt ihren Tod am 15.7.1942[111], einen Tag zuvor war ihre Tochter Anny von dort ins Todeslager Minsk deportiert worden.

> In seinem Aufsatz über Paul Engelmann schreibt Elazar Benyoëtz, daß dieser über alles seine Liebe zum Land Israel – zu „Erez Jisrael“ – setzte. Demgemäß habe er seine Auswanderung lange und gut vorbereitet und nach dem Tode seiner Mutter, die er nicht verlassen wollte, ging er endgültig nach Palästina.[112]



Abb. 13.

Dieser Fehlerinnerung seines wesentlich jüngeren Freundes und Nachlassverkäufers Benyoëtz dürfte Engelmanns Korrespondenz mit Wittgenstein zugrunde liegen. Die Mutter Ernestine spielt darin eine gewisse Rolle – der Vater Max gar keine. Wenn ein Elternteil Engelmanns vor seiner Auswanderung 1934 starb, kann es aber nur der Vater gewesen sein. Er ist weder in den Unterlagen in Yad Vashem noch im Theresienstädter Gedenkbuch erwähnt.[113]

Paul, der Bruder und Sohn, saß in Palästina und konnte nichts tun. Was er von all dem erfuhr, was er unternahm, wie er reagierte – ich weiß es nicht. Seine Bekanntschaft zu notorischen Größen der österreichischen Kulturgeschichte hat seine Überlieferung erleichtert – die Forschungen zu seiner Familie sind schwieriger, da ein eklatantes Überlieferungsproblem besteht. Doch eine Ausweitung lohnt sich, sie bereichert die österreichisch-jüdische und die mährische Kulturgeschichte mit neuen Aspekten.

Anmerkungen

1 Ursula A. Schneider: Vom „Wittgensteinhaus“ zum „Café Techelet“. Die sichtbaren und die unsichtbaren Werke Paul Engelmanns. In: Ursula A. Schneider (Hg.): Paul Engelmann (1891-1965). Architektur. Judentum. Wiener Moderne. Wien, Bozen: Folio 1999, 115-154. (Online unter http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/links/schneider/schneider-engelmann-1999.pdf.) Informationen in Wikipedia, Artikel Peter Eng (letzter Aufruf 18.3.2011) und in der Deutschen Fotothek, Künstlerdokument 70035351 (letzter Aufruf 18.3.2011) gehen zum Teil auf diesen Aufsatz zurück, jedoch ohne ihn zu zitieren. Auch andere Informationen in diesen beiden Artikeln sind ohne Quellennachweise.

2 Vgl. dazu Judith Bakacsy, Allan Janik, Ursula A. Schneider: Tradition und Revolution. Begleittext zum Faksimile aus dem Brenner-Archiv 6: Titelblatt des Typoskripts „Das Wesen der Revolution“ von Paul Engelmann. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2008, 7. – Erst kürzlich erwarb das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek den Vorlass von Elazar Benyoëtz – darin enthalten der Kryptonachlass des Dramatikers Max Zweig (vgl. ÖNB Newsletter 2/Mai 2011, 7). Dieser war wie Engelmann aus Olmütz, die beiden wohnten in Tel Aviv jahrelang zusammen. Es dürften sich zahlreiche bisher nicht offenbarte Engelmanniana in diesem Bestand befinden.

3 Paul Engelmann: Psychologie graphisch dargestellt. Hg. v. Gerd Graßhoff und Timm Lampert. Wien, New York: Springer 2005. Datierung in der Einleitung, 4.

4 Zu Guido Brecher (1877, Olmütz – 1942, Zamosc), dem bisher nicht identifizierten Onkel der Engelmann-Geschwister (Bruder von Ernestine Brecher und Mündel von Max Engelmann) vgl. Lexikonartikel Guido (Quido) Brecher, in: Gert Kerschbaumer: Gedenkbuch der Juden und Konvertiten aus Stadt und Land Salzburg (noch nicht erschienen) und Personeneintrag Guido Brecher auf der Internet-Plattform der Wiener Psychoanalytischen Akademie http://www.psyalpha.net/biografien/wiener-psychoanalytische-vereinigung-bis-1938/guido-brecher-1877 (letzter Aufruf: 11.5.2011).

5 Dossier 233, Jewish National and University Library, Nachlass Paul Engelmann, zit. nach: Wittgenstein – Engelmann. Briefe, Begegnungen, Erinnerungen. Hg. v. Ilse Somavilla unter Mitarbeit von Brian McGuinness. Innsbruck, Wien: Haymon 2006, 164; das Dossier ist offenbar undatiert. – Die Beschriftung des Fotos von Ernestine Engelmann (s. Abb. 1) gibt Hinweise auf eine Suche nach Überlebenden seiner Familie.

6 Nuna McDonald schenkte die Sammlung ihrer Großmutter im Namen ihrer Familie dem Brenner-Archiv und stellte zahlreiche Informationen zum Leben und Wirken von Florence Lincoln Washburn zur Verfügung.

7 Thomas Renoldner, Lisi Frischengruber: Animationsfilm in Österreich. Begleitheft zur Filmschau. Teil 1, 1900-1970. Wien: ASIFA Austria [2004].

8 Christian Dewald, Sabine Groschup, Mara Mattuschka, Thomas Renoldner (Hg.): Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1832 bis heute. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2010.

9 Texte und Bilder von Peter Eng bzw. ihn betreffend, sowie Illustrationen von Anny Engelmann werden im Internet in der „Brenner-Bibliothek online“ angeboten; eine von mir zusammengestellte Bibliographie ihrer Veröffentlichungen findet sich online unter der Adresse http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/links/schneider/bibliographie_anny_engelmann.pdf.

10 Schneider: Vom „Wittgensteinhaus“ ... (s. Fn. 1), 120 (Quelle: Melderegister der Stadt Wien). Eine neuerliche Anfrage beim Wiener Stadt- und Landesarchiv (historische Wiener Meldeunterlagen) erbrachte detailliertere Informationen (eine Folge der Digitalisierung). Der zweite Vorname Peter Engs ist belegt in den Meldeunterlagen von Anna Engelmann (Meldeauskunft, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 30.3.2011). In der Folge wird nur noch auf die neuen Quellen rekurriert. – In der Literatur wird mehrfach fälschlich Wien als Geburtsort angegeben (ohne Quellennachweis). Diese Angabe geht vermutlich zurück auf: Kleines Lexikon des österreichischen Films. Im Auftrag der österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft und Filmwirtschaft. Hg. u. redigiert v. Ludwig Gesek unter Mitarbeit von Otto Wladika. (= Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Nr. 22-30, 1959.) Eintrag Peter Eng im Namenlexikon, 11. (Hinweis auf dieses Lexikon aus Wikipedia, Artikel Peter Eng.)

11 Vgl. Programme des k.k. deutschen Staats-Gymnasiums in Olmütz, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres, Jahrgänge 1903-1916 (Recherche Judith Bakacsy, 1998). – Renoldner und Frischengruber (Animationsfilm, s. Fn. 7) nennen, ohne Quellenangabe, Wien als Ort des Schulbesuchs. Das muss nicht

falsch sein, Eng könnte in Wien eine höhere Schule besucht haben. Die naheliegende k.k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien war es allerdings nicht (vgl. Mail v. Klaus Walder, Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien XIV, 21.3.2011).

12 In: Peter Engelmann [sic!]: Die Welt als Unwille. Erster Abschnitt. Wien: Lanyi 1918, 10; auch abgebildet in Schneider: Vom „Wittgensteinhaus" ... (s. Fn. 1), 122.

13 P. E. [= Peter Eng]: Der Trickfilm. In: Die Filmwelt, Jg. 1920, Nr. 35, 5-8, hier: 7. (Kopien erhalten von Thomas Renoldner.) – Die Zuordnung erfolgt nicht nur wegen der Initialen, sondern ergibt sich aus der Tatsache, dass die meisten der Abbildungen von Peter Eng stammen oder ihn selbst darstellen.

14 Auskunft Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 31.3.2011. *Lehmanns Adreßbücher*: Internet-Ressource Lehmann Online, Wienbibliothek im Rathaus. Zu den Recherchen in Lehmanns Adreßbüchern vgl. Fn. 64.

15 Murray G. Hall, Franz Kadrnoska, Friedrich Kornauth, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): Die Muskete. Kultur- und Sozialgeschichte im Spiegel einer satirisch-humoristischen Zeitschrift 1905-1941. Wien: Edition Tusch 1983, 227 (zit. auch in Schneider: Vom „Wittgensteinhaus" ... (s. Fn. 1), 126). Die Kurzbiographien in diesem Band sind ohne Quellenangaben. Es ist zu vermuten, dass sie auf von den AutorInnen selbst verfassten und in der Zeitschrift publizierten Angaben beruhen.

16 Der *Philadelphia Evening Telegraph* erschien bis 1918. Die Zeitung ist nicht digitalisiert und nur in einer US-amerikanischen Bibliothek vollständig zu finden. Vgl. Internet-Ressource Chronicling America, Library of Congress (letzter Aufruf 18.3.2011). – Eine Suche in digitalisierten Passagierlisten der Schiffspassagen ergab, dass ein Peter Engelmann (geb. 1892) am 8.4.1913 von Hamburg nach New York reiste. (Recherche Gert Kerschbaumer in ancestry.de, mitgeteilt im Mail v. 18.2.2010.)

17 Vgl. Peter A. Schauer: Peter Eng. Wien: Jüdische Filmzentrale 1965 (Reprint 1998) (= Jüdische Filmpioniere 2), 7-10. (Kopien erhalten von Thomas Renoldner.) – Die von Schauer erwähnte „Weltausstellung" in St. Louis (eig. „Louisiana Purchase Exhibition", auch „Saint Louis World's Fair") fand allerdings bereits 1904, zum Anlass der hundertjährigen Zugehörigkeit Louisianas zu den Vereinigten Staaten (gemeinsam mit den Olympischen Sommerspielen) statt. Zu diesem Zeitpunkt war Peter Eng 12 Jahre alt (und ging selbst laut Schauer noch in die Schule). Möglicherweise ist die Weltausstellung, die 1915 in San Francisco, Kalifornien, stattfand („Panama-Pacific Exhibition", zur Feier der Fertigstellung des Panamakanals) gemeint. Schauer hat offenbar an dieser Stelle interpretierend die Angabe aus Gesek, Wladika: Kleines Lexikon (s. Fn. 10) übernommen. Diese schrieben: „Ausstellungen, u.a. bei der Weltausstellung in St. Louis".

18 Paul Engelmann: Erinnerungen an Ludwig Wittgenstein, in: Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 89.

19 Ebda; hier außerdem die Beschreibung einer Karikatur des Wittgenstein-Engelmann-Kreises. – Ernestine Engelmanns Briefe an Wittgenstein beschreiben Abendgesellschaften in ihrem Olmützer Haus. Dabei erwähnt sie stets Freunde ihres Sohnes Paul, jedoch nie ihre Kinder Peter und Anny.

20 Paul Engelmann: Dossier 233, Jewish National and University Library, Nachlass Paul Engelmann. Veröffentlicht in und zit. nach einer Fußnote der Herausgeberin I. Somavilla in: Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 89.

21 Brian McGuinness: Wittgensteins frühe Jahre. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992 (= stb 1014), 381.

22 Ludvík E. Václavek: Der Engelmann-Kreis in Olmütz. In: Schneider (Hg.): Paul Engelmann (s. Fn. 1), 79-91, hier 82-84 (ohne Nachweis).

23 Murray G. Hall: Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938. Bd. 2. Belletristische Verlage der Ersten Republik. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1985, 229-233, Zitat: 233. Online unter: http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/.

24 Eng zog am 17.7.1918 von Olmütz, Josef-von-Engel-Gasse 8, zu und war bis 1930 in Wien gemeldet (Meldeauskunft Peter Eng, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 31.3.2011).

25 Tatjana Lichtenstein: Making Jews at Home. Jewish Nationalism in the Bohemian Lands, 1918-1938. Toronto: PhD-Thesis 2009, 32. (Online unter: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/17793/1/Lichtenstein_Tatjana_200906_PhD_thesis.pdf, letzter Aufruf 11.5.2011). Vgl. dazu auch Christoph Leitgeb: Engelmann erinnert sich nicht nur an Wittgenstein: Nationalitätenkampf, Assimilation und Philosophie in Olmütz nach dem Ersten Weltkrieg. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 17/1998, 32-46.

26 Meldeauskunft Peter Eng, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 31.3.2011.

27 Information von der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (Wolf-Erich Eckstein an Gert Kerschbaumer), zur Verfügung gestellt von Gert Kerschbaumer, Mail v. 17.2.2010.

28 Datum der Eheschließung und alle Namen: Meldeauskunft Anna Pölz, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 30.3.2011.

29 Vgl. Hall, Kadrnoska, Kornauth, Schmidt-Dengler: Die Muskete (s. Fn. 15), 227. – Digitalisierte Passagierlisten von Schiffspassagen vermerken die Überfahrt einer Anna POLZ mit dem Geburtsjahr 1887 am 31.5.1902 von Hamburg nach New York (Recherche in ancestry.de durch Gert Kerschbaumer, mitgeteilt im Mail v. 18.2.2010).
An dieser Stelle sollen nur zwei Funde – nach wilden Recherchen im Internet – erwähnt werden, die Hinweise auf die Herkunft von Anna Engländer-Pölz geben könnten.
Der „Verein zur Unterstützung dürftiger Schüler" des deutschsprachigen Realgymnasiums in Karlsbad veranstaltete 1893 (Anna Engländer-Pölz war sieben Jahre alt) eine „musikalisch-declamatorische Soiree zu Gunsten der dürftigen Schüler im Curhause". Die „Mitglieder des hiesigen Stadttheaters" stellten „ihre künstlerischen Kräfte unentgeltlich zur Verfügung"; genannt werden an dieser Stelle u.a. „Frau Carla Engländer-Pölz" und „Eduard Pölz". (Nachweis 1)
Eduard Pölz ist auch der Name eines Komponisten: Die *New York Times* nennt in einer Konzertkritik von 1898 „a prelude by Eduard Poelz, directed by the composer", und gibt an, „the new instrumental music was all of German-American origin". Im Publikum saßen Repräsentanten „of the best German-Americans in this city. Men like [...] Ludwig Engländer [...], whose faces every one knows". (Nachweis 2) Ludwig Engländer (1853-1914) wiederum war ein aus Wien stammender in New York ansässiger Operettenkomponist. Sein Nachruf informiert, dass er in New York unverheiratet gestorben ist. (Nachweis 3) Möglich also, dass es sich bei Carla Engländer-Pölz um die Mutter, bei Eduard Pölz um den Vater und bei Ludwig Engländer um den Onkel Anna Engländer-Pölz' handelte. Der Hinweis auf einen New York-Aufenthalt würde dadurch plausibler.
Nachweis 1: Zweiter Jahres-Bericht des städt. Kaiser Franz Josef-Realgymnasiums in Karlsbad für das Schuljahr 1893-94. Karlsbad: Selbstverlag des städtischen Kaiser Franz Josef-Realgymnasiums 1894. Kap. V. Unterstützung der Schüler, 12. (http://openlibrary.org/books/OL23550224M/Beitr%C3%A4ge_zur_Beurtheilung_des_unechten_Schlusses_von_Euripides%27_Iphigenie_in_Aulis; letzter Aufruf 6.4.2011).
Nachweis 2: [N. N.]: Mr. Conried's Festival. A Gala Night at the German Theatre in Irving Place. Drama, Music and Speeches. The Twenty-fifth Year of Heinrich Conried's Service as an Actor-Manager Celebrated with Much Ado. In: The New York Times, 24.2.1898 (http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F50613FA355416738DDDAD0A94DA405B8885F0D3; letzter Aufruf 6.4.2011).
Nachweis 3: [N. N.]: Ludwig Englander dies. Noted Composer Passes Away in 64th Year – Wrote 35 Comic Operas. In: New York Times, 14.9.1914 (http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F40B13FC3E5912738DDDAD0994D1405B848DF1D3; letzter Aufruf 6.4.2011).

30 Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 89.

31 Im kommentierten Personenverzeichnis von Hall, Kadrnoska, Kornauth, Schmidt-Dengler: Die Muskete (s. Fn. 15), 227. – Allein die angegebene Anzahl seiner Werke („Verfaßte über 600 Zeichentrickfilme") ließ die Mitteilung als zweifelhaft erscheinen, zumal in der Literatur kein vergleichbarer Hinweis gefunden wurde. Auch in den vom Projekt gesammelten Erinnerungen von ZeitzeugInnen fanden sich keine Hinweise auf die Tätigkeit Peter Engs als Trickfilmzeichner. – In der nun bekannten zeitgenössischen Veröffentlichung von Leo Unger: „Dar Peter Eng"! (in: Österreichische Reklame, 2. Jg., H. 11-12, Mai-Juni 1928, 7-10, hier: 7; Hinweis aus Deutsche Fotothek (s. Fn. 1)) ist die Rede von „38 Reklame-Spielfilms und über 900 Reklame-Trickfilms".

32 Ausführliche Hinweise dazu und zu den u.a. im Wiener Museum für Angewandte Kunst, Grafiksammlung, aufbewahrten Plakaten, finden sich in Schneider: Vom „Wittgensteinhaus" (s. Fn. 1), 123-125.

33 Hinweis auf die Mitarbeit im *Faun* (ohne Nachweis): Schauer: Peter Eng (s. Fn. 17), 13.

34 Vgl. Gesek, Wladika: Kleines Lexikon (s. Fn. 10), 11.

35 Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 82 beruft sich auf das Programm. – Im Radioprogramm der RAVAG vom 16./17.5.1931 konnte diese Sendung nicht identifiziert werden (durchsucht: Neue Freie Presse, 16.5.1931).

36 Peter Eng: Der Trickfilm (s. Fn. 13), 7.
37 Österreichische Reklame 1928 (s. Fn. 31), 8-10. – Adolf Loos (dessen Schüler und Mitarbeiter Peter Engs Bruder Paul Engelmann war) entwarf 1928 ein Haus für Josephine Baker, das allerdings nicht realisiert wurde.
38 Leo Unger: „Dar Peter Eng"! (s. Fn. 31), 7.
39 Dieser Tatsache trägt auch die PND (Personennamendatei) Rechnung, die Eng vor allem als Trickfilmzeichner listet, doch auch die Berufsbezeichnungen Karikaturist und Zeichner nennt (PND, Datensatz 133861740, letzter Aufruf 18.3.2011).
40 Gesek, Wladika: Kleines Lexikon (s. Fn. 10), 11.
41 Renoldner, Frischengruber: Animationsfilm (s. Fn. 7), 14.
42 L'Estrange Fawcett: Die Welt des Films. Unter Mitwirkung des Wiener Filmbundes für die deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt v. C. Zell u. S. Walter Fischer. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1928, 213. Zit. nach Renoldner, Frischengruber: Animationsfilm (s. Fn. 7), 18.
43 Eng: Der Trickfilm (s. Fn. 13), 6. Zitiert auch in: Renoldner: Was ist Animation? In: Dewald, Groschup, Mattuschka, Renoldner (Hg.): Die Kunst des Einzelbilds (s. Fn. 8), 11-39, hier: 19.
44 Eng: Der Trickfilm (s. Fn. 13), 7.
45 Peter Eng: 18 Jahre Trickfilm – unbedingt. In: Tonfilm Theater Tanz. Wiener Musik- und Theaterzeitung. Jg. 4, 1936, Nr. 5 (Mai), 1-2. Das folgende Zitat: 1.
46 [N.N.]: Rundgang durch die Wiener Kino-Messe. Der Trickfilm-Pavillon. In: Die Filmwelt, Jg. 1921, Nr. 19/20, 9. (Kopie erhalten von Thomas Renoldner.)
47 Thomas Renoldner: Animation in Österreich – 1832 bis heute. In: Dewald, Groschup, Mattuschka, Renoldner: Die Kunst des Einzelbilds (s. Fn. 8), 71 und 74.
48 Peter Eng: Die Entstehung des Karfiol Reklame Trickfilms. In: Filmbeilage zu Die Muskete, Juni 1923, S. IIIf., zit. nach Renoldner: Animation in Österreich (s. Fn. 47), 74.
49 Ein Brief Peter Eng's über den Humor in der Reklame. In: Österreichische Reklame, 2. Jg., H. 11/12, Mai – Juni 1928, 7. (Hinweis von: Deutsche Fotothek.)
50 Peter Eng: 18 Jahre Trickfilm (s. Fn. 45), 2.
51 Renoldner: Animation in Österreich (s. Fn. 47), 41-153, Kapitel 3.3. Peter Eng, 71-76, hier: 71. – *Der geistige Arbeiter*: Österreichisches Filmarchiv; *Ja, warum fahrns denn net?* ebd., Publikation: Videokassette Animationsfilm in Österreich. Teil 1, 1900 – 1970. Wien: ASIFA Austria [2004]. Alle Filme zur Verfügung gestellt von Thomas Renoldner.
52 Renoldner: Animation in Österreich (s. Fn. 47), 71. – Auch dieser Film ist auf der Videokassette Animationsfilm in Österreich [2004] wieder veröffentlicht.
53 Renoldner: Animation in Österreich (s. Fn. 47), 72.
54 Die Internet-Ressource filmportal.de nennt (ohne Angabe von Quellen) den in Deutschland 1919 von der Firma „Filma" produzierten „Spielfilm" *Die Entfettungskur* ohne weitere Angaben (Suche: Peter Eng, letzter Abruf: 18.3.2011). Peter Eng wird hier (mit falschem Geburtsdatum und -ort) als Regisseur genannt. – Schauer: Peter Eng (s. Fn. 17), 15-16, nennt als die bekanntesten Peter Eng-Filme im Rahmen der Astoria-Produktion *Die Frau und die Mode*, *Kinotypen* und *Aus der Werkstatt des Films*. – Die bei Schauer lose dem Film *Kinotypen* zugeordnete Zeichnung „Die Diva" (S. 21), die laut Schauer den von Eng verehrten US-Filmstar Mabel Normand abbildet, könnte, betrachtet man ihr Foto, ebensogut Engs Ehefrau, Anna Eng, darstellen, von deren Existenz Schauer nichts zu wissen scheint.
55 Eng: Der Trickfilm (s. Fn. 13), 6; vgl. auch Renoldner: Was ist Animation? (s. Fn. 44), 20.
56 Vgl. Schneider: Vom „Wittgensteinhaus" (s. Fn. 1), 123f.
57 Alle Schwarzwald-Informationen von der Schwarzwald-Biographin Deborah Holmes.
58 Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 89 f. – Man beachte die Charakterisierung Anna Engs als „Malerin", die sich bisher nicht bestätigen lässt; es dürfte sich um eine Parallele zur Darstellung von Peter Eng und Anny Engelmann handeln.
59 Schauer: Peter Eng (s. Fn. 17), 13, fährt fort: „[...] und es war in Wien ein offenes Geheimnis, daß so manche Dame der besten Wiener Gesellschaft für eine von Engs Aktstudien als Modell fungiert hatte." Eng soll für „Herrenmagazine" „Traumfrauen für einsame Männerherzen" gezeichnet haben. Schauer geht so weit nahezulegen, dass „die Figur des Modemalers in Willi Forsts Meisterwerk *Maskerade* dem

Bonvivant Peter Eng nachempfunden war". – Womöglich ist das Bild, das er von Peter Eng zeichnet, zu sehr an Willy Forst orientiert. Die Premiere des Films *Maskerade* fand 1934 statt.

60 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Teilnachl. Florence Lincoln Washburn (ohne Signatur).

61 Vgl. Allan Janik, Hans Veigl: Wittgenstein in Wien. Ein biographischer Streifzug durch die Stadt und ihre Geschichte. Wien, New York: Springer 1998, Kapitel „Amerikaner in Wien, I., Krugerstraße 10", 139f.. Hier auch eine Beschreibung des Hauses und des Interieurs der Wohnung von 1928.

62 In Berlin soll Eng „Schriftleiter" der *Berliner Maler-Zeitung* gewesen sein (vgl. Václavek: Der Engelmann-Kreis, s. Fn. 22, 81). – Diese Zeitung trug lt. dem Bibliothekskatalog KVK den Untertitel „Illustrierte Fachzeitschrift für Mal- und Anstrichtechnik" und erschien von 1900 bis 1941. Ob es sich bei dieser Angabe um einen Scherz Engs handelte, ob er diese Zeitschrift als Werbefachmann herausgab oder ob es sich schlicht um eine Fehlerinnerung eines Zeitzeugen (vermutlich Otto František Bablers) handelt, kann nicht gesagt werden.

63 „Peter Eng, Berlin NW 18, Altonaerstr. 29", Notizbuch Paul Engelmanns, Jewish National and University Library, Nachl. Paul Engelmann, Sig. Arc. Ms. Var. 335/214, S. 14. Hinweis aus internen Notizen von Judith Bakacsy und Ursula Schneider.

64 *Lehmanns Adreßbücher* (s. Fn. 12) listen zwischen 1926 und 1931 sowohl Peter Engelmann, Maler, als auch Anna Engelmann, Malerin, unter der gemeinsamen Adresse Gumpendorferstr. 63 A im 6. Bezirk. Diese Adresse findet sich auch auf dem gedruckten Briefkopf des Briefes an Florence Lincoln Washburn vom 6.3.1928.

65 Internetressource http://adressbuch.zlb.de/, Zentral- und Landesbibliothek Berlin: Suchen nach Anna Eng, Peter Eng, Anna Engelmann, Peter Engelmann. Einzig 1933 findet sich ein Peter Engelmann, Journalist, an der Adresse Friedenau, Wilhelmshöherstr. 25.

66 Meldeauskunft Anna Pölz, Peter Engelmann, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mails v. 30. und 31.3.2011.

67 Paul Engelmann an Ludwig Wittgenstein, 3.9.1930. In: Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 79.

68 Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 89.

69 Ebd., 132.

70 Paul Engelmann über Wittgenstein und den Film in ebd., 106f.

71 Vgl. Notiz von Judith Bakacsy in einer Chronik von Paul Engelmanns Leben (internes Manuskript, ohne Datum oder Quellenangabe).

72 Engelmann: Die Welt als Unwille (s. Fn. 12), weiters (unter dem Namen Peter Eng): H. H. H. Porträts. Wien: Gerold 1928; Sittengeschichte. Wien: Graphia 1929; Lache, Medusa. Berlin: Gurlitt 1930. Das Buch *Sittengeschichte* ist im vorliegenden Beitrag erstmals seinem Namen zugeordnet. Möglicherweise handelt es sich um jenes unidentifizierte Werk, auf das Otto František Babler Ludvík Václavek aufmerksam machte. Vgl. Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 81.

73 Erik Jan Hanussen: Einführung. In: Eng: Lache, Medusa (s. Fn. 72), [ohne Seitenangabe]; vgl. dazu auch Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 81. – Auch in dieser Künstlermappe gibt es Hinweise auf Engs Kritik an der Tötung von Tieren.

74 Vgl. dazu Schneider: Vom „Wittgensteinhaus" (s. Fn. 1), 120f. (mit Abbildung).

75 Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 81. Diese Zeitschrift ist auch mit heutigen Mitteln bibliographisch nicht nachweisbar.

76 Kommentar d. Hg. I. Somavilla in Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 176 unter Berufung auf McGuinness (s. Fn. 21), 394. – Auf S. 88 in Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18) auch der Hinweis auf private Bach-Konzerte durch Fritz Zweig in der leeren Olmützer Synagoge.

77 Zu den Chansons vgl. auch Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 84.

78 N.N.: Peter Engs Kleinkunst. In: Tonfilm Theater Tanz. Wiener Theater Zeitung. Jg. 6, 1938, Nr. 3 [März], 8.

79 In den historischen Meldeunterlagen ist festgehalten: „Heimatzuständigkeit: Olmütz". Dies widerspräche allerdings den Spekulationen über Engs Staatsbürgerschaft.

80 Vgl. Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 84, mit Verweis auf Aussagen von Zeitgenossen und Ludvík Václávek: Peter Engelmann (Pseudonym Peter Eng). In: Inge Fiala-Fürst (Hg.): Lexikon deutschmährischer Autoren. Olomouc 2002, [ohne Seitenangaben] (= Beiträge zur deutschsprachigen mährischen Literatur 2). – Im Nachlass von Paul Engelmann, der seit 1934 in Palästina lebte und arbeitete, ist kein Hinweis auf einen Aufenthalt seines Bruders in Palästina zu finden.

81 Vgl. Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 84 und Schneider: Vom „Wittgenstein-Haus“ (s. Fn. 1), 124, beide mit Berufung auf ZeitzeugInnen, Schneider ohne Ortsangabe. – Peter und Anna Engelmanns Tod ist in Wien 1938 nicht registriert (in keiner Friedhofsdatenbank). Information von der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (Wolf-Erich Eckstein an Gert Kerschbaumer), zur Verfügung gestellt von Gert Kerschbaumer, Mail v. 17.2.2010.

82 Kommentar der Hg. I. Somavilla, in: Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 181, unter Berufung auf eine Auskunft von L. Václavek.

83 Meldeauskunft Anny Engelmann, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 31.3.2011. Die Meldedaten der Stadt Wien nennen den Namen Anny, die Dokumente betreffend ihre Deportation 1942 (s.u.) den Namen Anna.

84 Vgl. Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 91.

85 Vgl. Internet-Ressource Ariadne, Frauen in Bewegung, Österreichische Nationalbibliothek: Seite „Mädchenbildung und Frauenbildungseinrichtungen“, Link „Privat-Lehrerinnenbildungsanstalt mit Öffentlichkeitsrecht, Olmütz“ (letzter Aufruf: 12.5.2011).

86 Anny Engelmann ist keine Schwarzwaldschülerin gewesen. Durchsucht wurden die Jahresberichte des Privat-Mädchen-Lyzeums der Frau Eugenie Schwarzwald (Wien I.) Wien: Reisser 1902- (mit etwas variierenden Titeln) für die Schuljahre 1901/02, 1902/03, 1905/06, 1906/07, 1907/08, 1908/09, 1910/11, 1911/12, 1912/13 (Internetressourcen Ariadne und ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek, Hinweis darauf von Deborah Holmes). Die durchsuchten Jahresberichte enthalten nach Klassen und Kursen geordnete Listen der Schülerinnen. Ein Besuch Anny Engelmanns für die recherchierten Jahre ist also auszuschließen.

87 Vgl. Paul Engelmann an Ludwig Wittgenstein, 4.4.1917: „Meine Mutter würde Sie grüßen lassen, aber sie ist nach Berlin gefahren, um meine Schwester nachhause zu bringen.“ In: Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 24. – Das biographische Lexikon zum prominenten „Verein der Berliner Künstlerinnen“ (gespeist aus „Aktenbeständen, Zeitungsartikeln, Ausstellungsrezensionen, Nachlässen und den wenigen erhaltenen Vereinsakten“) listet Anny Engelmann allerdings nicht. Vgl. Carola Muysers, Dietmar Fuhrmann: Käthe, Paula und der ganze Rest. Künstlerinnenlexikon. Berlin: Kupfergraben 1992 (Zitat S. 7).

88 Vgl. Engelmann: Erinnerungen (s. Fn. 18), 91.

89 Informationen erhalten von Anna Hábánová, Projekt Německo-české umění – Deutschböhmische Kunst, Liberec, Mail v. 9.5.2011.

90 „Das Leben der Olmützer Illustratorin Anny Engelmann endete wahrscheinlich im KZ Theresienstadt.“ Josef Maliva: Rudolf Mather [Ausstellungskatalog]. Moravská Třebová 1991, 4. Zitat zur Verfügung gestellt und übersetzt von Anna Hábánová, Mail v. 28.5.2011.

91 Vgl. Daniela Michalcová: Na výstavách Gesellschaft der Kunstfreunde in Olmütz. Olomouc: Bakkalaureatsarbeit, 50. Information und Zitat zur Verfügung gestellt von Anna Hábánová, Mail v. 28.5.2011.

92 Vgl. Meldeunterlagen, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Mail v. 31.3.2011: Oktober 1920 bis März 1921, Oktober 1926 bis März 1927, Oktober 1930 bis Juni 1931, Oktober bis Dezember 1931. Das Muster in diesen Meldedaten könnte auf eine Lehrtätigkeit Anny Engelmanns verweisen, wiewohl zu bedenken ist, dass die dem Magistrat gemeldeten Daten nicht mit den tatsächlichen übereinstimmen müssen. Eine im Brief von Ernestine Engelmann an Ludwig Wittgenstein vom 12.4.1919 erwähnte geplante Übersiedelung Anny Engelmanns nach Wien ist hier z.B. nicht belegt, wobei der Plan ja auch verschoben hätte werden können. – Recherchen in den historischen Meldeunterlagen der Städte Olmütz und Prag stehen noch aus.

93 Hans Christian Andersen: Uspavač. Übers. v. Jaroslav Vrchlický, Ill. Suska. Praha: Obelisk [1923]. Erfasst im Online-Katalog der Mährischen Landesbibliothek Brünn: Moravská Zemská Knihovna Brno.

94 Die (Klein-)Kinderbücher, die Anny Engelmann illustrierte, enthalten als bibliographische Angabe oft nur den Namen des Verlags. Die von mir genannten Erscheinungsdaten entnehme ich Bibliothekskatalogen oder Angeboten in Internet-Antiquariaten. Für den Fall, dass ich Angaben durch Abbildungen oder durch Autopsierung ergänzen konnte, gebe ich dies an.

95 Vgl. Schneider: Vom Wittgenstein-Haus (s. Fn. 1), 118f.

96 Frühere tschechische Ausgaben wurden nicht gefunden (Recherche im Online-Katalog der Tschechischen Nationalbibliothek Prag: Národní knihovna České republiky).

97 J. M. Barrie: Petr Pan a Wendy. Z angličny přeložila Jirka Malá. Illustr. Suska. Praha: Tiskem a nákladem Pražké akciové tiskárny, Bd. 2 1926, Bd. 3 1927 (Reihe Dětská četba, hg. v. Milena Jesenská). J. M. Barrie: Petr Pan v Kensingtonském Parku. Z angličny přeložila Jirka Malá. Illustr. Suska. Praha: Tiskem a nákladem Pražké akciové tiskárny 1927 [= Bd. 1] – Die Bücher lagen mir vor.

98 Jana Černá: Milena Jesenská. Aus dem Tschechischen von Reinhard Fischer. Frankfurt a. M.: Neue Kritik 1985, 81f.

99 Interne Notizen von Judith Bakacsy (vermutl. 1998) mit Verweis auf (nicht zugängliche) Forschungen von Ludvík Václavek und Veronika Pragerová. Betreffend „Frl." Jesenská: Milena Jesenská hatte 1918 zum ersten und 1927 zum zweiten Mal geheiratet. Sie veröffentlichte unter ihrem Geburtsnamen.

100 Václavek: Der Engelmann-Kreis (s. Fn. 22), 84f. Ähnliches auch im Kommentar zu Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 174. – Václavek (85) erwähnt die Verlage Grafická unie und Tribuna in Prag.

101 Beide Veröffentlichungen ohne Erscheinungsdatum, die Mährische Landesbibliothek Brünn nennt in ihrem Online-Katalog für die tschechische Ausgabe das erschlossene Erscheinungsdatum 1923. Die deutschsprachige Ausgabe ist bibliographisch nicht nachweisbar und einzig durch ein Antiquariatsangebot im Internet belegt, das allerdings Fotos des Buches enthält. Die Fotos zeigen, dass dem Exemplar die Titelseite fehlt, es ist also auch keinE ÜbersetzerIn eruierbar. Für die tschechische Ausgabe griff der Verlag auf eine Übersetzung von Jaroslav Vrchlický (1853-1912) zurück. Dessen Gedichte wurden von Anny Engelmanns Großvater Adolf Brecher aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzt. Zu Adolf und Gideon Brecher vgl. Schneider: Vom „Wittgenstein-Haus" (s. Fn. 1), 121f.

102 Diese Bücher sind in Internet-Antiquariaten mit Fotos beworben worden.

103 Barbara Ohm: Was geht uns heute das Leben im Industriezeitalter an? Herausforderungen an die Heimatpflege. In: http://www.bay-bezirke.de/downloads/046a0da7156dc3c969b4ad3881c91b43_Was%20geht%20uns%20heute%20das%20Leben%20im%20Industriezeitalter%20an.pdf. Der Löwensohn-Verlag wurde 1937 „arisiert", die Eigentümer in Auschwitz ermordet. Ein Archiv des Verlages existiert nicht. (Auskunft der Stadtheimatpflegerin B. Ohm, Fürth, Mail v. 9.6.2011.)

104 Vgl. Edel Sheridan-Quantz: „Das Reich der Kinder". Bilderbücher des Molling-Verlags, Hannover. In: Schramm, Hans-Peter (Hg.): Hannoverscher bibliophiler Abend – 51. bis 75. Abend. Hannover 2011, 50-61. Der Molling-Verlag gehörte zu einer innovativen Druckereifirma. Er wurde 1939 „arisiert", die Besitzer konnten fliehen. Es gibt kein Archiv. (vgl. ebd.) E. Sheridan-Quantz nimmt an, dass ein von Suska illustriertes Buch (*Wir reisen auf den Mond! Eine fröhliche Geschichte mit Bildern von Suska und Versen von Marie Sauer* [ca. 1925]) aus der Produktion des Molling-Verlages stammt. (Mail v. 21.3.2011)

105 Mary Ann Davies war in den 1920er Jahren eine relativ erfolgreiche amerikanische Lyrikerin. Leider sind über sie kaum Informationen zu finden; ihr Nachlass ist nirgends gelistet.

106 Brief von Edith Duschka, 23.6.2011. Detaillierte Informationen finden sich in der in Fn. 9 erwähnten Online-Bibliographie.

107 In einem Absatz referiert Paul Engelmann seine Situation als Erhalter der Familie: „Ich bin sehr zufrieden daß es mir bisher gelungen ist, das Erforderliche für meine Familie und mich zu beschaffen, und daß auch für die nächste Zeit die Aussicht dafür besteht. Allerdings erfordert das unausgesetzt angestrengte Aufmerksamkeit, und ein freier Kopf für irgendetwas anderes außer dem Geschäftlichen und Beruflichen ist nicht zu erreichen." In: Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 80.

108 Terezínská pamětní kniha. Židovské oběti nacistických deportací z Čech a Moravy 1941-1945. Praha: Melantrich 1995, 654. (Theresienstädter Gedenkbuch. Jüdische Opfer der Nazi-Deportationen aus Böhmen und Mähren 1941-1945.) Daten übermittelt von Gert Kerschbaumer in Mail vom 13.2.2010. Vgl. auch Kerschbaumer: Guido Brecher (s. Fn. 4).

109 Ludvík Václavek: Anny Engelmann (eig. Anna Engelmann). In: Lexikon deutschmährischer Autoren (s. Fn. 80).

110 Datum: Terezínská pamětní kniha (s. Fn. 108), 705. Der Kommentar zu Engelmann: Briefe und Begegnungen (167) (s. Fn. 5) nennt als Geburtsdatum den 2.5.1867. Dort ist auch zu lesen, dass sie kurz vor der Auswanderung Paul Engelmanns (1934) gestorben sein müsse. Zugleich wird angegeben, dass sie vom Prager Landesausschuß am 21.7.1947 für tot erklärt wurde.

111 Terezínská pamětní kniha (s. Fn. 108), 705.

112 Kommentar der Hg. I. Somavilla in Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 168. Bei dem Aufsatz handelt es sich um: Elazar Benyoëtz: Engelmann. Der andere. Ein Teppich, aus Namen geknüpft, zu seinem Gedenken aufgerollt. In: Wittgenstein Jahrbuch 2001/2002. Frankfurt/M.: Peter Lang 2003, 369-427.

113 Über Max Engelmann vermerkt der Kommentar zu Wittgenstein – Engelmann (s. Fn. 5), 171: „Geb. 21.3.1856, Parfuss (Bosonohy) bei Brünn, seit 30.10.1874 in Olmütz seßhaft, wohnte mit seiner Familie in einer Wohnung im dritten Stock auf dem Niederring Nr. 45 (Angaben der Volkszählung von 1900) und führte ein Geschäft mit Manufakturwaren am Niederring (vermutlich ebenfalls Nr. 45); nachdem er bankrott machte – damals eine Schande in den Augen des Bürgertums – zog die Familie in das Haus am Mauritzplatz. Später scheint Max Engelmann als Versicherungsagent tätig gewesen zu sein. Weitere Daten nicht ermittelt. Vermutlich ist Max Engelmann während der Zeit des Nationalsozialismus umgekommen." – Dass Max Engelmann Versicherungsvertreter war, schreibt Paul in seinen Erinnerungen selbst (s. Fn. 18, 85). Dass der unangebrachte Euphemismus betreffend die Verbrechen der Nationalsozialisten („umgekommen") ein Indiz dafür sein kann, warum etwas „nicht ermittelt" bleibt, sei hier nur angedeutet.

Fassungen, Gattungen und „Atzungen“
Christine Bustas Notizen aus dem Nachlass

von Christine Tavernier (Innsbruck)

Christine Bustas Nachlass – am Forschungsinstitut Brenner-Archiv (FIBA) in Innsbruck und am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien – enthält eine große Menge Notizen, vor allem aus den letzten Lebensjahren. Dem FIBA wurden sie gemeinsam mit den anderen Teilen des Nachlasses als lose Blätter in Schachteln übergeben; ob Busta selbst sie so hinterlassen hatte, ist heute allerdings nicht mehr zu eruieren. Im Zuge der Nachlassordnung nach RNA-Richtlinien[1] wurde nach Werken, Korrespondenzen, Lebensdokumenten und Sammlungen sortiert; bei den Werken wurden Typoskripte, Notizen und Manuskripte unterschieden: Dabei können die *Typoskripte* im Nachlass als von Busta ‚autorisierte‘ Werke betrachtet werden, wie noch zu zeigen ist. In vielen Fällen (knapp 400) gibt es dazu in irgendeiner Form handschriftlich notierte Vorstufen. Als *Notizen* werden Texte behandelt, die handschriftlich, zumeist auf ‚Schmierzetteln‘, vorhanden sind. Die Notizen sind von unterschiedlicher Qualität und unterschiedlichem Ausreifungsgrad. Die Bandbreite reicht von fragmentarischen Texten, die abbrechen bzw. Wort- und Satzvarianten enthalten, ohne weiterverarbeitet zu werden, über Texte, die zwar als abgeschlossen betrachtet werden können, aber im Stadium der Handschrift verblieben sind, bis hin zu Texten, die sich weiterentwickelt auch an anderer Stelle im Nachlass (etwa als weitere Handschrift, als Typoskript) oder in einer Buchveröffentlichung wiederfinden. Hier soll unter anderem die Frage gestellt werden, ob diese als Fassungen bzw. als Vorstufen von Gedichten zu sehen sind. Eine Zwischenstufe nehmen die *Manuskripte* ein: Sie sind zwar ebenfalls handschriftlich vorhanden, aber in Reinschrift abgefasst.[2] Dass sie nicht in maschinschriftlicher Form vorliegen, ist wohl der Abwesenheit einer Schreibmaschine zuzuschreiben. Vielleicht sollten sie auch zu einem späteren Zeitpunkt abgetippt werden. Aufgrund der Schönschrift und Datierung kann vermutet werden, dass Busta sie als abgeschlossen betrachtete; ob sie sie deswegen auch für weitergebens- oder veröffentlichenswert hielt, muss dahingestellt bleiben.

Die digitale Nachlasserfassung im Zuge des FWF-Projektes „Poetik – Religion – Politik. Neue Perspektiven auf Werk und Leben von Christine Busta auf der Grundlage ihres Nachlasses“ (Leitung: Annette Steinsiek) am FIBA konzentrierte sich in einem ersten Schritt auf die veröffentlichten und unveröffentlichten Texte, die in *maschin*schriftlicher Form vorliegen. Hinweise auf die Arbeitsweise Bustas und die Entstehung ihrer Texte, auf das Experimentieren mit Textsorten, die nicht zur Veröffentlichung oder ins Stadium des Maschinschriftlichen gelangen sollten, sind jedoch nur aus den – oft schwer zu lesenden – Notizen Bustas zu gewinnen. Im Folgenden sollen eine Sichtung dieses Bestandes vorgenommen und einige Erkenntnisse anhand ausgewählter Beispiele dargestellt werden. Dabei wird im Wesentlichen unveröffentlichtes Material vorgestellt. Wo Veröffentlichungen vorliegen, sind sie nachgewiesen.

Zustand und Fülle des Materials erschweren den Überblick erheblich. Busta schrieb nur in seltenen Fällen in Schreibhefte oder auf Notizblöcke, der überwiegende Teil des Konvoluts besteht aus losen Zetteln in allen Größen und Formen. Busta notierte, meistens mit Kugelschreiber, auf der Rückseite und am Rand von Briefen und Drucksachen, auf aufgerissenen Kuverts, auf Zigarettenpapier und Geschenkpapierbögen, auf Papierservietten und kleinen Notizzetteln, immer wieder auch in Kurzschrift. Die Handschrift der letzten Lebensjahre ist schwer lesbar, zuweilen unleserlich; Phasen von Krankheit oder großer Erschöpfung lassen sich deutlich feststellen. Viele Notizen sind ohne erkennbaren Anfang und Schluss, wie sie sich z. B. durch einen Titel oder eine Datierung ergäben, manche beginnen in der Mitte der Seite und werden am Anfang der Seite und am Seitenrand fortgeführt, verschiedene Texte sind in- und übereinander geschrieben. Eine genaue Anzahl der einzelnen Notizen ist dadurch schwer zu ermitteln, die Abgrenzung verlangt Erfahrung mit Bustas Verfahrensweisen sowie einiges an Textkenntnis und bleibt dennoch ein Ratespiel. Will man trotzdem Zahlen nennen, so kann man die Anzahl der am FIBA vorhandenen Notizen mit ca. 2000 beziffern, knapp 300 Notizen befinden sich am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

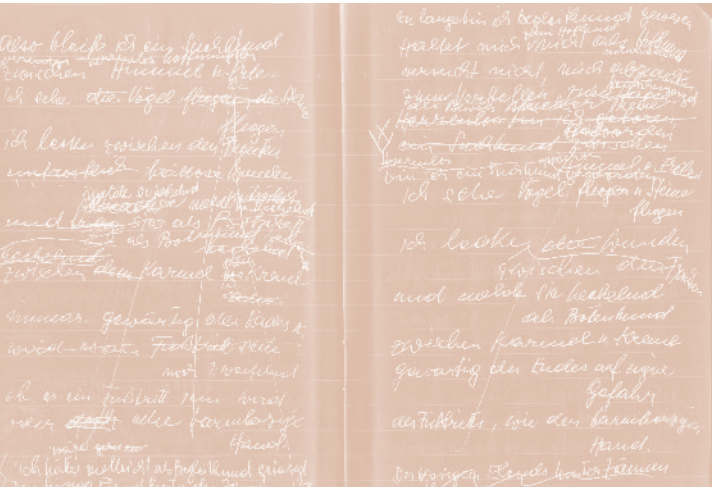


Abb. 14. Steckbrief in eigener Sache, 1. Fassung

Während Busta ihre Typoskripte und Manuskripte in den allermeisten Fällen datiert hat, sind die meisten Notizen undatiert. Aufgrund von Form und Inhalt der Notizen lässt sich jedoch dennoch auf ihre Entstehungszeit, vermutlich Bustas letzte Lebensjahre, schließen: Zum einen unterscheidet sich Bustas ‚Altershandschrift' deutlich von der in jüngeren Jahren, zum anderen beziehen sich viele der Notizen direkt oder indirekt auf eine Liebesbeziehung am Ende ihres Lebens (ab 1983). Das ließe vermuten, dass Busta im Alter vermehrt auf die Form der Notiz zurückgegriffen hat; vielleicht hat sie aber auch in den Jahren davor Textvorstufen vernichtet, sobald sie sich zum fertigen Gedicht entwickelt oder als unbrauchbar erwiesen hatten. Die Datierungen der Notizen reichen bis Ende Oktober 1987, sodass mit ihnen die letzten Textzeugnisse der Dichterin vorliegen.[3] Sie bestätigen, dass Busta bis zu ihrem Tod ihre Gedanken schriftlich formuliert hat; die Fülle an Material lässt die Vermutung zu, dass dies jeden Tag geschah und auch in man-

chen Nächten: Vor allem, wenn es sich um frühe Morgenstunden handelte, erwähnte Busta gelegentlich auch die Uhrzeit im Zuge der Datierung.[4]

Anhand solcher Textzeugen lässt sich Bustas Arbeitsweise gut nachvollziehen. Ein Beispiel ist das Gedicht *Steckbrief in eigener Sache*, das 1981 in *Wenn du das Wappen der Liebe malst* im Otto Müller Verlag veröffentlicht wurde und sich mit drei hand- und drei maschinschriftlichen Textzeugen (letztere wiederum teilweise mit an anderer Stelle eingeordneten Durchschlägen) im Nachlass am FIBA befindet.

Auf der dritten Doppelseite eines vollgeschriebenen Notizhefts mit orangefarbenem Umschlag (es versammelt Entwürfe zu Gedichten und einer Rede sowie Tagebucheintragungen aus den Jahren 1976/1977) hat Busta ein Gedicht niedergeschrieben – ohne Titel und ohne Datierung –, das alle Motive des späteren *Steckbriefs in eigener Sache* enthält.[5] Der erste Satz auf der linken Seite, „Also bleib ich ein Suchhund", eignet sich trotz seiner Position nicht als Gedichtanfang, da das Adverb ‚also' in seiner Funktion als kausaler Konnektor die Stellung zwischen zwei (Teil-)Sätzen nahelegt. Dies und die Tatsache, dass fast alle Motive doppelt vorkommen, legt den Schluss nahe, dass der Gedichtanfang an anderer Stelle zu suchen ist bzw. dass Busta auf dieser Doppelseite zwei Gedichtfassungen nieder- und ineinandergeschrieben hat. Dieses Muster ist bei vielen Notizen Bustas zu finden: Ein Gedicht beginnt in der Mitte der Seite und wird dann, wenn am unteren Ende der Seite der Platz nicht mehr ausreicht, am oberen Blattrand weitergeführt, bis sein Ende mit dem Beginn zusammenstößt. Bei der Entschlüsselung der Reihenfolge solcher Texte helfen Titelgebung und Datierung; sind diese nicht vorhanden, kann man allenfalls noch auf kleine Zeichen in der Handschrift zurückgreifen (erste Zeilen sind oft etwas schöner oder größer geschrieben), die Kenntnis des Werks, vor allem eventueller Folgetexte oder motivverwandter Texte, ist jedenfalls hilfreich. Im vorliegenden Fall kann man sagen, dass Busta die dichterische Freiheit gehabt hätte, einen kausalen Konnektor wie ‚also' auch am Gedichtanfang zu verwenden, sie aber in den mehreren Tausend Texten, die vorliegen, nie genützt hat. Das legt den Schluss nahe, dass das Gedicht an anderer Stelle beginnt, vermutlich auf der rechten Seite oben, vielleicht sogar erst mit der zweiten Zeile, die motivisch auch dem Beginn der Folgefassungen entspricht. In diesem Fall wäre die erste Zeile nachträglich darüber eingefügt worden und auch die Zeilen am unteren Rand der linken Seite „Ich hätte vielleicht als Begleithund getaugt" bzw. – als eigener Teil oder dem vorhergehenden zugehörig – „Das bissige Elend hinter den Zäunen / hat mich schon immer verdrossen", die mit einem X bzw. einem Pfeil als der rechten Seite zugehörig gekennzeichnet sind. Letztlich lässt es sich jedoch nicht mit Sicherheit rekonstruieren, in welcher Reihenfolge Busta die Einzelteile niederschrieb.

Die Motive, die das lyrische Ich verwendet, um seine vermittelnde, ja dienende Rolle zu beschreiben, sind in dieser frühen Fassung schon dieselben wie in der Endfassung: der ‚Nicht-Hofhund', der „Begleithund", der „Suchhund" im Krieg, der „Botenhund", der zu Tode geprügelte oder aus Barmherzigkeit von seinem Leiden erlöste Hund. Allein in Bezug auf den „Begleithund" hat es (schon in dieser ersten Fassung) eine grundlegende

Änderung in der Bedeutung des Motivs gegeben: von „zu lange bin ich Begleithund gewesen“ zur Alternative „Ich hätte vielleicht als Begleithund getaugt“ (sogar mit der durchgestrichenen Variante: „wäre gern ein“), die sich in späteren Fassungen durchgesetzt hat.

Im Unterschied zur Motivik hat die Perspektive größere Veränderungen durchlaufen, zu Beginn ist die Aussage imperativisch an ein Kollektiv gerichtet: „Haltet mich [...] nicht als Hofhund“, „versucht nicht, mich abzurichten“. Der rebellische Duktus ist im weiteren Verlauf der frühen Fassung (in den späteren Fassungen dann von Anfang an) zugunsten einer deskriptiven Perspektive aufgegeben worden; auch das wertende „Das bissige Elend hinter den Zäunen / hat mich schon immer verdrossen“ (gestrichene Variante: „Des bissigen Elends hinter Zäunen müde“) ist in späteren Fassungen ersetzt durch „Dem bissigen Elend hinter den Zäunen / bin ich schon früh entlaufen“. Vermutlich widersprach das dadurch evozierte Bild eines Hundes, der die anderen wütend verbellt, dem angestrebten Bild des Hundes als selbstlosem Helfer.

Von der ersten Fassung an ist die Position des ‚Dazwischen‘, die dem lyrischen Ich zukommt, Motor des Gedichts im Wortsinn, sie hält es in einer Hin-und-Her-Bewegung, die sein Leben charakterisiert: Es läuft ebenso „zwischen Himmel u. Erde“ wie „zwischen Karmel u. Kreml“ und „zwischen den Fronten“; die drei Wendungen haben semantische Überschneidungen, wohl auch der Grund dafür, dass „zwischen den Fronten“ in späteren Fassungen weggelassen wird. Demgegenüber steht die – scharf abgelehnte – Position „hinter den Zäunen“, als „Hofhund“, der einen immer gleichen Platz (und Besitz) verteidigt. „Treue“ beweist das lyrische Ich, auch wenn es „herrenlos“ ist und eine Aufgabe als „Begleithund“ Fiktion bleibt, vielmehr durch den Dienst des Boten, des Helfenden und des Heilenden (oder zumindest Heilung Vermittelnden). Es bleibt dabei auf dem Posten eines Beobachters („Ich sehe Vögel u. Steine fliegen“), der nicht wertet: Adjektive wie „untröstlich“, „heillos[...]“ und „hoffnungslos“ zur Kennzeichnung derer, denen geholfen wird, sind schon in der frühen Fassung gestrichen. Seines ungewissen Endes ist sich das lyrische Ich in dieser Fassung bewusst und es übernimmt selbst die Verantwortung dafür – „auf eigne Gefahr“. Davon bleibt als Variante und in späteren Fassungen der „Zweifel“ übrig, den das lyrische Ich „nicht aufgibt“, nämlich, „ob es ein Fußtritt sein wird / oder eine barmherzige Hand“.

Diese früheste erhaltene Fassung des Gedichts ist durchgestrichen. Auf der nächsten Doppelseite im selben Notizheft findet sich das Gedicht erneut, diesmal mit dem Titel: *Steckbrief* (durchgestrichene Variante: *Selbstporträt*) *in eigener Sache* und der Datierung: „Wien, 2./3. 11. 76“.[6]

Die Niederschrift ist vermutlich kurze Zeit nach der ersten Fassung erfolgt und unterscheidet sich in Teilen erheblich von dieser. Das Motiv des Suchhunds, der „Wunden [...]leckt“ und sie „den Samaritern [...]meldet“, ist ausgebaut, und es ist entkoppelt von dem des „Botenhund[s], / hechelnd zwischen Karmel u. dem Kreml“, der sich jedoch keinen Dank von seiner Vermittlung zwischen Kirche und Politik, zwischen Gläubigen und Ungläubigen, Diesseitigem und Jenseitigem erhofft: „Mich erwartet kein rühmliches Ende“ (gestrichene Varianten: „ich erwarte kein rühmliches Ende“ bzw. „ich

werde kein rühmliches Ende nehmen“).

Bis auf wenige Ausnahmen ähnelt diese neue Fassung den weiteren erhaltenen Fassungen sowie dem letztlich veröffentlichten Gedicht. Die Unsicherheit bezüglich der Präposition in der ersten Zeile „Ich eigne mich nicht als [gestrichene Variante: zum] Hofhund“ zieht sich auch durch die späteren Fassungen (in zwei der drei Typoskriptfassungen ist „zum“ als Variante zu „als“ mit Fragezeichen in Klammer angefügt und teils dann handschriftlich gestrichen worden).[7] Lediglich eine Typoskriptfassung führt nur die auch veröffentlichte Variante mit „als“ an.[8] „[Z]wischen Erde u. Himmel“ wird mit einem Vertauschungszeichen wieder zur geläufigeren Variante „zwischen Himmel u. Erde“, wie sie auch in der ersten Fassung vorkommt. (In der dritten handschriftlichen Fassung findet sich dann nochmals ohne Korrektur die Variante „zwischen Erde u. Himmel“, bevor Busta sich dann in allen Typoskriptfassungen und in der Veröffentlichung für „zwischen Himmel und Erde“ entscheidet.)

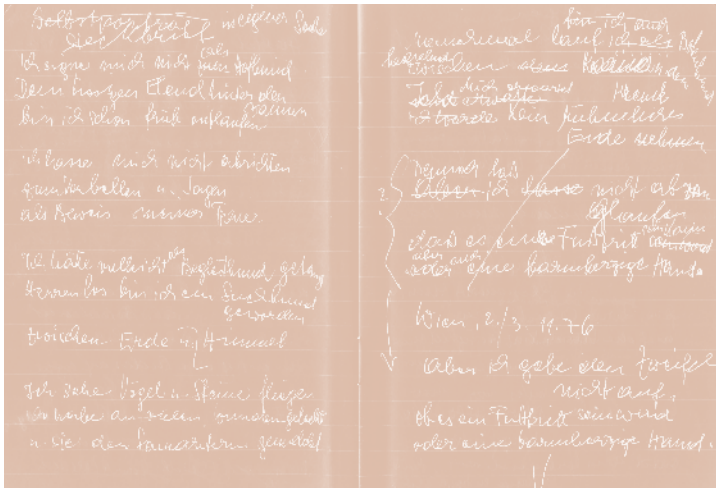


Abb. 15. Steckbrief in eigener Sache, 2. Fassung

Offensichtliche Bearbeitung erfährt in dieser zweiten handschriftlichen Fassung vor allem der Schluss, der zuerst in folgender Formulierung erscheint: „Dennoch laß ich [gestrichen: Aber ich lasse] nicht ab zu glauben [überschrieben: vom Glauben] / daß es ein Fußtritt sein kann [gestrichen: sein wird] / aber auch [gestrichen: oder] eine barmherzige Hand.“ Der Absatz ist mit einer geschweiften Klammer und einem Fragezeichen am Rand versehen und wurde gestrichen, dennoch folgen, gewissermaßen als Schlusspunkt, Ort und Datum. Die Bearbeitung ist aber noch nicht abgeschlossen: Ein Pfeil verweist auf eine nächste Bearbeitungsstufe unterhalb der Datumsangabe, die mit dem letzten Absatz der Endfassung ident ist. Ein Häkchen bildet den Abschluss. Christine Busta kennzeichnete viele der handschriftlichen Gedichte so – als Zeichen für die ‚Freigabe‘ zum Abtippen oder aber zur Veröffentlichung.

Die dritte Fassung findet sich als loses Blatt im Nachlass.[9] Dass Busta – wie auch über viele ihrer Typoskripte – an dessen oberen Rand ihren Namen und ihre Adresse schrieb, ist als Indiz dafür zu sehen, dass diese Handschrift als Manuskript und nicht mehr als Notiz zu werten ist. Auch enthält der Text nur mehr geringfügige Änderungen bzw. Änderungsansätze gegenüber den späteren maschinschriftlichen Fassungen. So sind dem Titel die gestrichenen Varianten *Steckbrief zwischen den Stühlen* bzw. *od. aus der Hundeperspektive* beigegeben, die sich jedoch beide nicht durchgesetzt haben. Auch

konnte sich Busta am Anfang der vierten Strophe nicht entscheiden, was die Stellung der Infinitivgruppe betraf: „Ich sehe Vögel u. Steine fliegen“ (gestrichene Variante: „Ich sehe Vögel fliegen u. Steine“); dieselbe Korrektur wird auch in einer der späteren Typoskriptfassungen (TS1) vorgenommen.

Neben den drei handschriftlichen Fassungen sind drei Typoskriptfassungen im Nachlass überliefert: TS1 mit einer Fotokopie (die im Folgenden nicht besprochen wird), TS2a mit zwei Durchschlägen (TS2b,c) und TS3a mit einem Durchschlag (TS3b). Die Reihenfolge der Typoskripte wurde rekonstruiert; dazu wurden vor allem Art und Anzahl der von Busta eingefügten hand- und maschinschriftlichen Korrekturen herangezogen. Die Typoskriptfassung TS1[10] enthält außer der bereits erwähnten Variante „zum?“ statt „als“ in der ersten Zeile des Gedichtes außerdem am Beginn der sechsten Strophe die gestrichene Formulierung „Aber ich gebe die Hoffnung nicht auf“, die durch „den Zweifel nicht auf“ ersetzt wird. Da diese Variante in keiner anderen Fassung vorkommt, stellt sich die Frage, ob Busta sie ernstlich erwogen hat oder ob die geläufigere Redewendung ‚die Hoffnung nicht aufgeben‘, die durch die Verwendung des Wortes „Zweifel“ (vermutlich bewusst) zerstört wird, sich beim Tippen vielleicht unbeabsichtigt durchgesetzt hat. Die weitere maschinschriftliche Abschrift TS2[11] weist als Unterschied zur Veröffentlichung nur mehr die Variante „zum“ statt „als“ in der ersten Zeile auf (wobei im Original und auf einem Durchschlag das „zum“ gestrichen ist, auf dem zweiten Durchschlag nicht). Das dritte[12] Typoskript TS3 schließlich enthält keinerlei Korrekturen mehr und ist mit der in *Wenn du das Wappen der Liebe malst* veröffentlichten Fassung ident – bis auf eine Ausnahme: Die Veröffentlichung enthält in der vierten Strophe keine Elision beim Verbum „haben“: „An vielen Wunden habe ich geleckt“ (ohne Elision erscheint das Wort auch in TS2).

Diese insgesamt sechs Blätter (TS1, TS2a–c, TS3a–b) befinden sich in verschiedenen von Busta gebildeten Konvoluten.[13] Deren nähere Betrachtung gibt Aufschluss darüber, wie Busta mit Gedichten, die für sie als abgeschlossen galten, weiter verfuhr. TS1a (mit Adressangabe am oberen, Orts- und Datumsangabe am unteren Blattrand) befindet sich in einer von Busta folgendermaßen beschrifteten Mappe: „Schon Abgeschriebenes – 1975/76/77 – Exemplare zum Verschicken u. Loses zum Aussuchen“.[14] Busta fertigte von ihren Gedichten stets etliche Durchschläge und Abschriften für Verlage sowie für Leserinnen und Leser an. In derselben Mappe findet sich auch eine handschriftliche Liste, betitelt mit „Zum Verschicken“.[15] Der *Steckbrief* ist an dritter Stelle angeführt und wie weitere Titel mit der Zahl 2 versehen. Andere Gedichte tragen die Zahl 1 oder 3, eines auch 4; dabei handelt es sich vielleicht um einen Hinweis auf Sammlungen von Zweit-, Dritt- und Viertexemplaren von Gedichten.

TS2c befindet sich – wie TS3a – in der Mappe „Neue Gedichte 1975/76/77 – 3.Ex.“[16], letzteres darin in einem eigenen Konvolut „Neue Gedichte zu [!] aufteilen u. einreichen“. In dieser Mappe sind vermutlich Drittexemplare von Gedichten versammelt, darauf weist auch die mit Bleistift (höchstwahrscheinlich durch die Autorin) angebrachte Beschriftung „3.Ex. 3“ am rechten oberen Blattrand hin. Eine in derselben Mappe befindliche handschriftliche Liste mit der Überschrift „Entnommen der Mappe 3.Ex“, in

der der *Steckbrief in eigener Sache* an 16. Stelle aufgeführt ist[17], sowie TS2b, in einer anderen Mappe zum Konvolut „Nur je 2 Ex – 1 schon in 3.Ex. eingereiht“ gehörend[18], liefern einen weiteren Hinweis darauf, dass Busta größte Ordnung in der Menge an losen Typoskripten zu halten versuchte, notierte, was sie wo entnahm, und darauf achtete, nur Exemplare aus der Hand zu geben, die sie mehrfach besaß.

Busta erstellte aus den vorhandenen Durchschlägen auch Konvolute für Lesungen, oft noch vor der Veröffentlichung der Gedichte in einem Band. Ein solches Konvolut für eine Lesung 1979 enthält den *Steckbrief* (TS3b) mit der handschriftlichen Nummerierung „11“ zusammen mit anderen Gedichten in der Mappe „Rundfunklesung 1979 – Aufn. 18. 10. 79 Sdg 22. 11. 79 – Ö1 – 16h30“.[19] Die dazugehörige handschriftliche Titelliste (allerdings mit leicht veränderter Reihenfolge) befindet sich in einer anderen Mappe, betitelt mit „Hiesel – Rundfunk – Nov. 1979“.[20] *Steckbrief in eigener Sache* ist an zehnter Stelle angeführt, versehen mit einem „M“ ohne Seitenzahl. Die mit „M“ (vermutlich für ‚Manuskript‘) versehenen Gedichte sind erst 1981 in *Wenn du das Wappen der Liebe malst* erschienen, die anderen Titel lassen sich durch Anfangsbuchstaben und eine Zahl einem schon veröffentlichten Band zuordnen. Ursprünglich geplant war der *Steckbrief* offenbar schon für eine (Rundfunk-?)Sendung am 30. 12. 1977, wie eine handschriftliche Liste im Nachlass[21] beweist; allerdings ist der Titel *Steckbrief*, der sich an siebter Stelle der Liste befindet, durchgestrichen und durch den Titel *Offener Brief* – ein anderes Gedicht – ersetzt.

Das die Veröffentlichung vorbereitende Konvolut[22] schließlich enthält mit einer Ausnahme[23] sämtliche im *Wappen der Liebe* erschienenen Gedichte. Busta hatte dafür verschiedene Abschriften, Durchschläge und Abdrucke der Gedichte aus ihrem Fundus in die von ihr gewünschte Reihenfolge gebracht, handschriftliche Korrekturen (Streichungen von Datierungen, Änderungen von Titeln, Streichungen oder Hinzufügungen von Widmungen) und Kommentare für den Satz und den Druck eingefügt (beispielsweise „auf 2 Seiten drucken“) und sie handschriftlich nummeriert: Der *Steckbrief* (TS2a) trägt wie in der Veröffentlichung die Seitenzahl 82 (gestrichen: 84). Busta ordnete offenbar immer wieder um, die Nummerierungen sind mehrmals überschrieben bzw. durchgestrichen, entsprechen aber in der Endfassung genau dem veröffentlichten Band – so genau, dass man sich fragen muss, ob Bustas endgültige Nummerierung nicht nachträglich eingefügt wurde. Das beigefügte handschriftliche Inhaltsverzeichnis jedenfalls führt die Gedichte noch in leicht geänderter Reihenfolge auf (der *Steckbrief* beispielsweise ist hier noch für die Seite 84 geplant).

Steckbrief in eigener Sache

Ich eigne mich nicht als Hofhund.
Dem bissigen Elend hinter den Zäunen
bin ich schon früh entlaufen.

Ich lasse mich nicht abrichten
zum Verbellen und Jagen
als Beweis meiner Treue.

Ich hätte vielleicht als Begleithund getaugt.
Herrenlos bin ich ein Suchhund geworden
zwischen Himmel und Erde.

Ich sehe Vögel und Steine fliegen.
An vielen Wunden habe ich geleckt
und sie den Samaritern gemeldet.

Manchmal lauf ich als Botenhund,
hechelnd zwischen Karmel und Kreml.
Mich erwartet kein rühmliches Ende.

Aber ich gebe den Zweifel nicht auf,
ob es ein Fußtritt sein wird
oder eine barmherzige Hand.[24]

Nicht nur wer auf die Spurensuche nach Gedichtentwürfen geht, wird in Bustas Notizen fündig. Die Sammlung der handschriftlichen Textzeugen offenbart auch, dass Bustas Texte ein weit größeres Gattungsspektrum abdecken als gedruckt vorliegt. Die Veröffentlichungen zeigen uns eine Schriftstellerin, die vor allem Gedichte geschrieben hat – dabei im Laufe ihres Lebens von strengeren zu freieren und knapperen Formen vorstoßend – und darüber hinaus zwei erfolgreiche Kinderlyrikbände sowie einen Band mit kurzer Prosa, als „Legenden" untertitelt, vorgelegt hat.[25] Die Notizen bereichern dieses Bild erheblich. Neu ist vor allem der Aspekt des Spielens mit Sprache, des Humors, der uns zwar in Bustas Briefen begegnet, aber in den Gedichtveröffentlichungen (mit Ausnahme vielleicht der Kinderlyrik) keine Rolle spielt.

So lassen sich aus den Notizen interessante Aspekte von Bustas Rezeption der experimentellen Literatur rund um die Wiener Gruppe ableiten. Bustas Verhältnis dazu war ambivalent: Einerseits schien sie Lust am Sprachspiel zu empfinden, andererseits schien ihr die bewusste Zerstörung sprachlicher Strukturen Unbehagen zu bereiten. Anfang 1966 versuchte sie sich etwa in einem Lautgedicht, das in der Tradition von Christian Morgenstern und Kurt Schwitters steht, aber auch die erhöhte Aufmerksamkeit für das onomatopoetische Gedicht reflektieren könnte, die in den Jahren vor und nach 1966 beispielsweise rund um Ernst Jandls Sprech- und Lautgedichte vorhanden war. Busta nannte ihr Gedicht *Verse gegen das Spinnen*, ergänzt durch den Zusatz: „Bei Bedarf

laut, langsam u. genüßlich zu rezitieren!“, und merkte dazu an: „Für Solostimmen u. Sprechchor geeignet“:

> Biffzi, baffzi, umanaffzi,
> emsi, umsi, ramabumsi,
> zomsi, zlimsi, aurokumsi,
> rumpli, pumpli, serengumpli,
> herenefzi anaplaumsi,
> kelepefzi umtamaumsi,
> biri, bari, elesari,
> ohntanari, plemplemplem![26]

Vor 1966, dem Erscheinungsjahr seines Bandes *Laut und Luise*, war Ernst Jandl mit seinen Sprechgedichten, die auf großes Echo beim (lesenden und hörenden) Publikum stießen und die Kritik polarisierten, an die Öffentlichkeit getreten.[27] Busta kannte (traditionelle) Gedichte von Jandl nachweislich schon von ihrer Jurytätigkeit für die österreichischen Jugendkulturwochen 1955 und für den Förderungspreis für Lyrik 1956. Vermutlich hatte er hierfür Texte eingereicht, die 1956 in seinem Band *Andere Augen* erschienen sind (wie etwa das von Busta in einer ihrer Beurteilungen angesprochene Gedicht *Zeichen* nahelegt). Damals bewertete sie diese sehr positiv: „Wirklich moderne Gedichte, straff in der Form, präzise und intelligent im Ausdruck, ohne Klischee, verblüffend in der fast unerwarteten Wendung ins Dichterische. Bildstark. Herausstellen!“[28] bzw. „Interessante Gedichte, bemüht, Schrecken und Zauber des Lebens in nüchternen Fakten aufzuspüren. Am schönsten dort, wo sie dem lyrischen Aphorismus nahe kommen: Z. B. ‚Zeichen‘. Aber doch mehr intellektuelle Reportage als dichterische Schau. +2“.[29]

1968 schrieb sie jedoch an ihre Freundin Hilde Grether: „Wenn man liest, was ‚Wort u. Wahrheit‘ von Jandl abdruckt, weiß man, daß man nichts mehr zu verlieren hat. Da sag ich Gott lieber unter 4 Augen, wenn ich Steine u. Erden prüfe od. Blumen in einer Vase zum vergänglichen Gedicht stecke, ‚das hast Du gut gemacht u. das ist immer noch ein Lob u. eine Hingabe wert‘ u. sinne mich ins Geheimnis wortloser Zusammenhänge.“[30] Ernst Jandl hatte im Jahrgang 23 der genannten Zeitschrift sein *Lateinisches Gedicht*[31] publiziert, das zwar nicht mit einer Zerstörung der Laut- und Silbenstruktur, aber doch der grammatischen Struktur arbeitet. Busta, für die, so wird es im Brief angedeutet, die Anordnung der Worte in einem Gedicht dem Arrangement von Blumen in einer Vase vergleichbar war, stieß sich offenbar an dieser neuen Form. Ebenfalls Unbehagen dürfte ihr der eindeutig erotische Inhalt des Gedichts bereitet haben – ihr bevorzugter Gegenstand der (lyrischen) Betrachtung, so formuliert sie es im Brief, ist die Schöpfung; anderes solle im Wortlosen verbleiben. Auch hatte Busta vermutlich 1957 den Skandal um die Veröffentlichung von Jandl-, Rühm- und Artmann-Gedichten in der Zeitschrift *Neue Wege* mitverfolgt, in dessen Folge der Herausgeber Friedrich Polakovics die Redaktion verlassen musste; ebenso 1964 den Eklat nach der Veröffentlichung von Bayer- und Rühm-Texten durch Gerhard Fritsch in der Zeitschrift *Wort in der Zeit*.[32]

In ihren Briefen und Tagebüchern finden diese Ereignisse keinen Niederschlag. Gedichtnotizen Bustas am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Versuche in Richtung experimenteller Poesie, zeigen allerdings, dass auch weniger progressive Autorinnen und Autoren wie Busta nicht umhin kamen, sich mit dieser neuen Art der Lyrik zu beschäftigen, wobei die Texte durchaus als Persiflage auf die experimentelle Poesie gelesen werden könnten:

> Die Wiener Gruppe. unkonventioneller Würdigungsversuch einer buchstäblichen Sprachrevolution. von Computessa Barbarina[33]
>
> $s_1\ p_2\ r_3\ a_4\ c_5\ h_6\ e_7$
>
> 4 3 5 6 7
> 1 2 4 3 7
> 4 3 2
> 3 4 1 5 6 7
> 3 4 5 6 7
> 2 7 5 6
> 4 3 1 5 6

oder auf der Rückseite des Blattes

> Die Wiener Gruppe od. die großen Kunsten
> Burzkesprechung
>
> a b x c
> a b y c
> a b y d
> a b z d

Der „Schlüssel", den Busta der *Burzkesprechung* mitliefert, „a = ar / b = schwisch / c = aucher / d = iecher / x = t / y = r / z = v"[34], offenbart ihr offenbar kritisches Verhältnis zur experimentellen Lyrik.

Wenn Busta in *10 zu 4 oder Vorschlag für eine Laudatio* (gestrichen: ~~die 5 Schwierigkeiten beim Jandln (Eine Laudatio)~~), geschrieben am 15. 3. 1972, den Nachnamen Jandls anagrammatisch folgendermaßen abwandelt: „Ja Ja da da / na na la la / dn dn lj lj / a a"[35], dann arbeitet sie zwar mit denselben Mitteln wie er, doch lässt vor allem die letzte Zeile – ‚A-a' umschreibt bekanntlich in der Kindersprache das Ergebnis eines Ausscheidungsvorganges – die Vermutung zu, dass sie diese Art von Poesie weniger geschätzt hat.[36] 1976 nahm sie dann – auf weniger verschlüsselte und weniger provokante Art und durchaus lustvoll-spielerisch – in ihrer *Glosse zur*

Avantgardetheorie (Variante: *Literatur[theorie])* die Nachkriegsavantgarden wiederum aufs Korn:

> Ein Fundevogel mit einer Findelfeder
> schrieb epochal [gestrichen: ~~originell~~] nur ein einziges Wort:
> Entweder.
> Ohne oder entwendets ihm
> nicht ein jeder
> [gestrichene Ergänzung: ~~dachte er.~~]
>
> Aber ein Findevogel fundelfederte kläglich
> bis er das odern ervogelte ohne Entwedern
> seither reformelts in der Literatur tagtäglich
> und die Leser lesen bald nichts als gerupfte Federn.[37]

Ein weiteres Beispiel für Bustas Freude am Sprachspiel sind ihre Schüttelreime, die sich in den Notizen befinden (z. B. *Die Verliebte / Verliebtes Hippiemädchen*: „Gleich einen ganzen Rosenhain / stickt sie in seine Hosen rein."[38]), und Limericks, die auch als Typoskripte[39] und als Tonbandaufnahme einer Lesung aus dem Jahr 1980[40] im Nachlass erhalten sind.

> Ein Kavalier
>
> Er stochert zwar mit der Gabel
> in den Zähnen u. kratzt sich den Nabel,
> rülpst ganz ungeniert,
> wenn er konversiert,
> doch sein Bankkonto ist recht passabel.[41]

Der Limerick mit seinem festgelegten Silbenschema und der Pointe am Ende eignet sich gut zum mündlichen Vortrag. Auch wenn eine Veröffentlichung in Buchform ausblieb, Busta hat ihre Kreationen mündlich durchaus einem Publikum zugänglich gemacht, nicht ohne jedoch am Beginn einer ihrer Lesungen zu erklären: „So, dann kann ich ein paar Limericks lesen, nur als Hetz – sie haben also Titel, also bitte, ist aber nicht ernst, ist also reiner Spaß – eine Sprach- und Blödelübung sozusagen."[42] Busta sah offenbar in der Titelgebung die Markierung eines ‚ernstzunehmenden' Gedichts.

Ebenfalls in der mündlichen Tradition steht das Dialektgedicht, das bei Busta, so zeigt ihr handschriftlicher Nachlass, einen besonderen Stellenwert einnahm. Knapp 150 Dialektgedichte[43] sind von Busta erhalten, die meisten handschriftlich, einige als Typoskripte und einige als Lesung auf einem Tonband[44], das Busta – vermutlich 1973 oder später – privat besprochen und aufgenommen hat. Es scheint, als habe

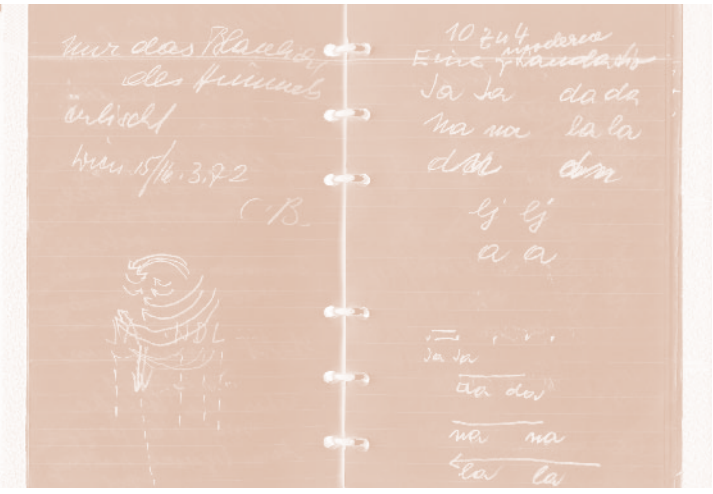


Abb. 16. 10 zu 4 oder Vorschlag für eine Laudatio, Seite 1

sich Busta phasenweise dem Dialektgedicht zugewandt, vor allem in den 1970er Jahren (1971 bis 1973 und dann noch einmal 1976/1977) und Anfang der 1980er Jahre (hier vor allem 1982/1983). Thematisch umfassen diese Gedichte Episoden aus der Kindheit[45], Liebesgedichte[46], vor allem aber die ‚Lebensweisheiten' der sogenannten ‚kleinen Leute'. Busta nahm die Inspiration von alltäglichen Wortwechseln, indem sie den Menschen ‚aufs Maul schaute', in den Jahren vor 1974 beispielsweise im Altersheim, in dem ihre Mutter vor deren Tod untergebracht war.[47] Sie nennt die Gedichte mehrfach „Aufgschnoppts für meine Freind" und legt damit sowohl Herkunft als auch Adressaten dieser Texte fest. Auf einem Deckblatt zu einem Konvolut mit Dialektgedichten führt sie auch ihre Motivation zum Schreiben im Wiener Dialekt noch weiter aus: „Aufgschnoppts / wiedagebn zan Luft mochn / A Dichtalesung für / meine Freind / aus an Biachl des i ned / schreim ko nua redn / mid hochdeutsche Titeln / daß mas bessa vasteht".[48] Als ein Beispiel sei das Gedicht *Milde Zurückweisung* zitiert:

Wos haums xogt daß ma föht?
De feinarn Antennen?
Fia so an wia Se sans no füü z'fein!

Bassns nur auf
Se hochgschdochana Bleampl
dos mia nix oobricht!

Ihnere Suagn mechti hom!
Antennen! Mid so an Grafflwerch
kennans mia ned imponiern!

Wos Se brauchatn
wara bißl Vastaund
Se Zniachterl, Se oams
Rewegerl![49]

Obwohl die Verwendung des Wiener Dialekts in der Lyrik durch H. C. Artmann und seine Mitstreiter längst salonfähig geworden war[50], publizierte Busta keinen einzigen ihrer Mundart-Texte. Allerdings finden sich zu publizierten Texten auch Varianten im Dialekt. Das Gedicht *Die ganze Wahrheit*, 1975 in *Salzgärten* veröffentlicht,

> Wir haben gesehn,
> wie die Amseln
> gierig den gelben Krokus
> zerfetzten.
>
> Wir hören
> die schwarzen Kehlen
> niederkommen
> als Licht.[51]

erscheint zum Beispiel auf dem von Busta 1983 aufgezeichneten Tonband unter dem gleichen Titel so:

> Host gsehng,
> wia die Amsln den Krokus zfetzt hom?
> De schwoazn Luadan!
> Heast,
> wias singan?[52]

Es ist nicht zu eruieren, welche der beiden Fassungen zuerst entstanden ist. Vermutlich hat Busta ausprobiert, ob der Inhalt in schriftsprachlicher oder dialektaler Form besser zu vermitteln wäre. Beide wirken durch einen sowohl sprachlichen als auch inhaltlichen Bruch zwischen Grausamkeit und Schönheit. In der mündlich-dialektalen Fassung ist dieser durch die Intonation deutlich unterstrichen; auf den wütenden Fluch folgt die leise, zärtlich ausgesprochene Frage, in der der Gesang gleichsam mitschwingt.

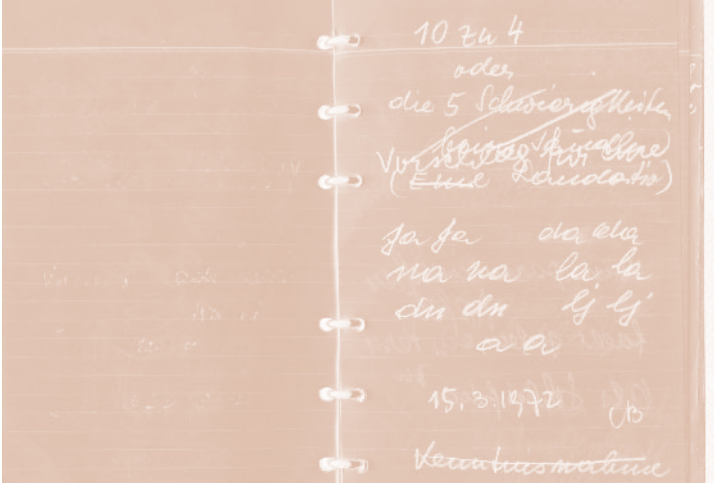


Abb. 17. 10 zu 4 oder Vorschlag für eine Laudatio, Seite 2

In dieser Zeit verfasst Christine Busta eine „Erklärung“ an ihre Zuhörer, die sich als Liebeserklärung im Dialekt an den Dialekt und beinahe als Poetologie gesprochener Lyrik liest:

Erklärung

Warum i auf aamoe Gedichta moch,
de ma nua hean kan, ned lesn?
Weus a Sproch gibt,
de lebt net von Bukstam,
de lebt nua von Mund zu Mund.
De is fest wiara Leiwand
u. grob wiara Kotzn,
de kan in an aanzign Odm
brenna u. blosn,
lochn u. wana.
Und d Gscheitheid fir olle Doog
sagts da so unaufföllig,
daß das beinoh fir an Gschbaaß hoedst
[Variante auf Tonband: oes Gschbaaß nimmst]
und damit lebst so
söbstvastendlich
wia mit da eigenen
Haut u. dein Bluat.[53]

Mehr als ein Jahrzehnt später versucht sie in einem schriftsprachlichen Gedichtfragment in ein Bild zu fassen, was sie mit dem Dialekt verbindet. Das Ursprüngliche des Dialekts gilt ihr als lebendig und ungekünstelt, der (lyrischen) Schriftsprache hingegen wird die Seele abgesprochen, die Leserschaft erscheint als verwöhnt:

Dialekt
[Varianten: Untertauchen im / Eintauchen in den Dialekt]

Aus gepflegten Aquarien springen
zurück in den rauschenden Wildbach [Variante: die wirbelnde Wasserwildnis]
sich freischwimmen wieder lustvoll
nichts als nackte Forelle sein
über Kieseln [Variante: blanken Kieseln] und rauhen Steinen
das Netz vergessen die glatten Fallen
auf denen man die Schicksalsgefährten [Variante: entseelten Gefährten]
a la carte mit Kräuterbutter

u. Zitronenscheiben u. Peter-
silienstäußen verziert
[Variante/Ergänzung: den quengelnden Gourmets serviert – a la carte][54]

Die Gedichte in Bustas zeitgleich erschienenem Gedichtband *Inmitten aller Vergänglichkeit* (1985) bleiben dennoch in der schriftsprachlichen Tradition; ihre Absicht, Natürlichkeit zu transportieren, hat Busta aber umgesetzt: Kritiker attestieren den Gedichten, „ohne den Makel des Artifiziellen“[55] zu sein: „Hier werden keine besonderen Worte gemacht. Ohne Aufwand ist alles zu sagen: das Private und die allgemeine Überlegung“.[56]

„Das Private und die allgemeine Überlegung“ – das könnte auch die Überschrift einer Abhandlung über die Kurz- und Kürzestformen in Bustas Notizen sein. Im Folgenden werden alle im Nachlass vorhandenen und auch publizierten Kurzformen in den Blick genommen, um die Notizen im Hinblick auf ihre Gattungsrelevanz einschätzen zu können. Es stellt sich die Frage, ob es sich um Notate von Gedanken und Einfällen handelt, die Busta zu einem späteren Zeitpunkt in lyrischer Form auszugestalten gedachte, oder ob sie im Gegenteil dem Bemühen um allgemeingültige Aussagen und deren größtmögliche literarische Verknappung entspringen, also als eine Art gesammelte (Alters-)Weisheiten zu sehen sind.

Es ist festzuhalten, dass auch die Kurzformen eine große Variationsbreite in Form und Qualität aufweisen. Einige von ihnen können tatsächlich in die Nähe von Aphorismen gerückt werden; sie erfüllen die für die Gattung postulierten „notwendigen Kriterien“ der kotextuellen Isolation (sie stehen also für sich selbst und sind nicht aus einem größeren Kontext herausgelöst) ebenso wie die der Prosaform und der Nichtfiktionalität und weisen mindestens eines der folgenden „alternativen Merkmale“ auf: die Form des Einzelsatzes und/oder die Konzision und/oder die sprachliche Pointe und/oder die sachliche Pointe.[57] In Hinblick auf Bustas Notizen ist vor allem das Merkmal der Prosaform uneindeutig: Busta formulierte viele ihrer kurzen Gedanken auch mit Zeilensprüngen, was die Texte als Epigramme ausweisen könnte[58], inhaltlich ist jedoch kein Unterschied zu den in Prosaform aufgezeichneten Kurztexten auszumachen; zuweilen ist anhand der Niederschrift nicht festzustellen, ob der Zeilensprung bewusst gesetzt wurde oder dem knapp bemessenen Platz auf dem (Notiz-)Blatt geschuldet ist. Laut Fricke ist es eines der wesentlichen Merkmale für den Aphorismus, dass sein Autor oder seine Autorin ihn als solchen gekennzeichnet hat oder dass zumindest vermutet werden kann, dass ein Text als Aphorismus konzipiert ist. Ein eindeutiges Zeichen dafür seien entsprechende Überschriften.[59] Eine Überprüfung ergibt, dass Busta nur in seltenen Fällen ihre (veröffentlichten oder unveröffentlichten) kürzeren Formen mit bestimmten Gattungsnamen versieht und wenn, dann unterschiedliche Bezeichnungen verwendet.[60]

Busta verwendet nur selten die Bezeichnung „Aphorismen“, überdies sind es höchst verschiedenartige Gedichte, die diese Bezeichnung tragen: einerseits die in

klassischen Versmaßen (in fünfhebigen Jamben bzw. Trochäen und daktylischem Pentameter) abgefasste Gedichttrilogie *Lyrische Aphorismen* aus dem Jahr 1947 (eine andere Abschrift trägt den Titel *Erlebnis*)[61], andererseits die *Lainzer Aphorismen*, eine Sammlung von vier Lebensweisheiten im Dialekt[62], die inhaltlich jedenfalls in die Nähe des Sinnspruchs oder Aphorismus zu rücken sind.

Häufiger nennt Busta ihre Kurzformen „Sätze", etwa folgenden: „Die Treue im Bett kann viel sein, / aber sie ist nicht alles. / Die Treue im Geist ist mehr, / sie beflügelt das Bett."[63] Weitere Beispiele sind die Sammlungen *Sätze für Freunde*[64] oder *Sätze für Hieronymus*.[65] Die von Anton Gruber in *Der Atem des Wortes* postum herausgegebenen *Sätze*[66] befinden sich zum großen Teil als Typoskripte an verschiedenen Stellen in Bustas Nachlass.[67] Diese Texte sind zu sehr verschiedenen Zeitpunkten entstanden; kein einziger davon befindet sich in einem Konvolut, das mit „Sätze" übertitelt ist. Die Vermutung liegt nahe, dass Titelgebung und Zusammenstellung durch den Herausgeber erfolgt sind und nicht durch Busta selbst.

Auch wenn allein der Titel *Sätze* die Texte in die Nähe der Prosa rückt, spricht bei den oben genannten Beispielen die Versgliederung strenggenommen gegen eine Einordnung als Aphorismen; sie sind formal eher als Epigramme zu werten. Inhaltlich folgen einige der „Sätze", insbesondere der *Sätze für Freunde*, dem für den Aphorismus gängigen Muster der Definition[68] (zum Beispiel: „Leben ist Provokation / Gottes Erbarmen mit dem Nichts"[69]), die in *Inmitten der Vergänglichkeit* gesammelten *Sätze* fallen hingegen aus dem für den Aphorismus inhaltlich festgelegten Rahmen, indem sie zum Beispiel ein Du ansprechen („Lies auch zwischen den Zeilen"[70]).

Kurztexte von Busta begegnen uns auch unter der Bezeichnung „Sprüche". Aphorismusartig sind dabei vor allem ihre *Partezettelsprüche*.[71] Der Titel und das Entstehungsdatum (1985) rücken sie in die Nähe eines literarischen und biographischen Vermächtnisses, das sich in allgemeingültigen („Keiner kann mehr erreichen / in dieser Welt, / als jemandes Du zu sein.") wie in persönlich gefärbten („Leider ist es mir nicht gelungen, / so gut zu sein, wie ich wollte.") Aussagen manifestiert. Unter „Randbemerkungen" versammelt Busta eine Reihe von (längeren) Gedichten politischen und sozialkritischen Inhalts.[72]

Die Texte, die Busta „Splitter" nennt, sind am ehesten als klassische Aphorismen nach Fricke'scher Definition zu werten, unter anderem weil sie eindeutig nicht über eine Versgliederung verfügen. Ein Beispiel, vermutlich von 1967: „Die Schönheit eines Nashorns wird nur der ganz verstehn, der ein Nashorn gemacht hat. Dies ist die Gerechtigkeit des Schöpfers, nach der alle Kreatur verlangt, und nicht Lohn od. Strafe."[73] Interessanterweise begegnet uns ebendieser Text mit kleineren Korrekturen auch in Versgliederung.[74]

In den Notizen finden sich schließlich die Bezeichnungen *Aphorismen / Notizen / Atzungen* mit dem Zusatz „Zum Spaß u. auch ein bißl ernst" auf einem Kuvert, in dem kurze, aphorismusähnliche Texte auf verstreuten Blättern versammelt sind.[75] Busta gebrauchte das Bild der ‚Atzung' für manche ihrer Kurztexte vielleicht in Analogie zu den kleinen Happen, mit denen Vögel einander füttern oder gefüttert werden.[76] Das

Substantiv erscheint ansonsten in keinem ihrer Texte, sehr wohl aber das Verb ‚atzen' in manchen ihrer (Liebes-) Gedichte[77]; es scheint für sie einen intimen Beiklang zu haben. Die im Kuvert enthaltenen Blätter (es ist nicht zu eruieren, ob der Inhalt genau so von Busta hinterlassen wurde) versammeln die unterschiedlichsten Texte. Neben einem Goethe-Zitat und einer stenographierten Notiz finden sich darunter – leicht humoristische – Gedanken über die Treue der Männer, einerseits als Prosa über mehrere Zeilen, andererseits zum Vers verknappt.[78]

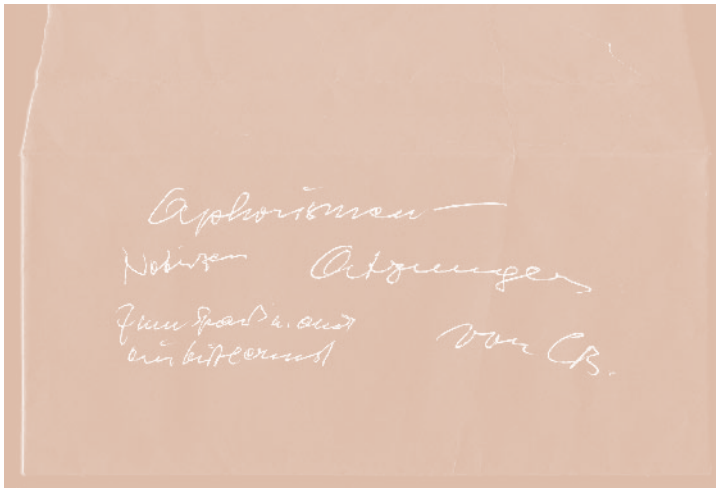


Abb. 18. Kuvert *Aphorismen / Notizen / Atzungen*

Selbst die Texte, die im Sammeltitel einen Hinweis auf die Nähe zur Textgattung ‚Aphorismus' enthalten (*Aphorismen*, *Splitter*, *Sprüche*, *Sätze*, *Randbemerkungen*, *Atzungen*), weisen also eine große Heterogenität in Form und Inhalt auf. Ein Merkmal, das zumindest einigen von ihnen gemeinsam ist, ist das Auftreten als Sammlung unter einem gemeinsamen ‚gattungsbezeichnenden' Titel. Die einzelnen Texte in diesen Sammlungen jedoch weisen nicht oder nur in manchen Fällen Merkmale des Aphorismus auf. Dazu kommt eine große Menge weiterer Texte ohne explizite Gattungsbezeichnung. Viele von ihnen reichen nicht über das Stadium des Gemeinplatzes hinaus („Das Leben wäre ja schön, / wenn es einem [!] nur nicht so oft / grausam behandelte"[79]), manche rücken in die Nähe von Sprichwörtern, Spruchweisheiten oder Redensarten („Wer sich an / Schmetterlingen / freut / muß auch die Raupen / dulden"[80]), andere lesen sich wie Tagebuchaufzeichnungen („Werde selbständig, daß du es ihnen leichter machst, dich allein zu lassen, um sich um andere zu kümmern."[81]). Die Qualität dieser Art von Notizen ist durchwachsen – auch nach Bustas eigener Einschätzung, wie sie uns bezeichnenderweise in einer Notiz begegnet:

> Nach u. nach
> habe ich mich für die
> Direktheit der Sprache
> entschieden u. scheue
> die Banalität nicht mehr.
> Sie ist das Geheimnis,
> von dem wir leben.

Der Gedanke erscheint in einer Vorstufe oder weiteren Bearbeitung auf der Rückseite des Blattes:

> Nach u. nach
> habe ich mich für die
> Direktheit der Sprache
> entschieden.
> Die Banalität ist das
> unerschöpfliche Geheimnis
> des Lebens.[82]

Der schmale Grat zwischen „Direktheit" und „Banalität" wird im Vergleich der veröffentlichten Gedichte mit den Notizen offenbar. Die soeben besprochene Notiz ist ein gutes Beispiel für eine Aussage, die im Banalen verbleibt. Busta konnte die Qualität ihrer Arbeiten sehr wohl einschätzen und behielt Texte unter einem bestimmten Niveau für sich: Der weitaus überwiegende Teil der Notizen würde einer qualitativen Überprüfung nicht standhalten und ist mit gutem Grund in der Schublade geblieben. Die Texte sind im Stadium der Vorstufe steckengeblieben, die Verfasserin hatte nicht das Bedürfnis oder nicht die Kraft zur Weiterentwicklung, sie sind die Spreu, aus der Busta den Weizen ausgesondert hat.

Die vorliegende Untersuchung von Bustas Notizen ergibt das Bild einer Schriftstellerin, die unermüdlich ihre Gedanken zu Papier brachte, besonders in den letzten Lebensjahren – über die Arbeitsweise in früheren Jahren können nur eingeschränkt Aussagen gemacht werden. Nur manche der (späten) Notizen wurden inhaltlich und formal weiterbearbeitet und veröffentlicht. War ein Gedicht abgeschlossen, wurde es mit der Maschine mehrfach getippt – auch die Typoskripte konnten noch kleinere, meist handschriftliche Bearbeitungen erfahren – und in mehreren Durchschlägen aufbewahrt. Die Durchschläge wurden von Busta in verschiedene Konvolute zur Weitergabe an Verlage und zur Vorbereitung von Lesungen und Veröffentlichungen eingeordnet. Dies erklärt, warum uns Bustas Gedichte im Nachlass immer wieder in verschiedenen Kontexten begegnen.

Das Gattungsspektrum reicht weit über das der bisher bekannten Veröffentlichungen hinaus. Im Nachlass begegnet uns eine Christine Busta, die mit Sprache spielt, sich – kritisch – mit experimenteller Literatur auseinandersetzt und besonders das Dialektgedicht für sich entdeckt hat, während sie sich in ihren Veröffentlichungen großteils als Dichterin der Hochsprache präsentiert. In Form, Funktionsweise und Inhalt dieser zum Teil recht gelungenen Dialektgedichte – auch und besonders unter Berücksichtigung der Tendenzen zu ‚neuen' Verwendungsweisen des Wiener Dialekts rund um H. C. Artmann – weiter Einsicht zu nehmen, wäre durchaus lohnend.

Auch Bustas Tendenz zur Kurz- und Kürzestform im Alter ist in den Notizen dokumentiert. Es wäre jedoch zu viel, die späte Christine Busta als Aphoristikerin auf

dem Gipfel ihrer literarischen Entwicklung zu sehen: Weder kann anhand der Notizen eine ausschließliche Konzentration auf die Kurzform nachgewiesen werden, noch sind sie durchgehend von hoher literarischer Qualität. Vielmehr ist festzustellen, dass Busta zwischen den durchschnittlichen und den gelungenen ihrer (Kurz-)Texte durchaus zu unterscheiden wusste.

Anmerkungen

1 Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA). Betreut von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna_berlin_wien_mastercopy_08_02_2010.pdf, Download 30. 6. 2010.
2 Dies betrifft über 100 Gedichte aus den 1920er und 1930er Jahren in Kassette 3 (bis 1942, vereinzelte dann noch aus den 1950er und 1960er Jahren) sowie 55 Gedichte, die in den Tagebüchern der 1930er Jahre festgehalten sind und in Kassette 25 („Lebensdokumente“) aufbewahrt werden.
3 Busta starb am 3. 12. 1987.
4 Zum Beispiel: Ich habe die Lust nie verleugnet, datiert mit „16. 2. 86 2h morgens“. Handschr., FIBA, 183/10/2, 16. 2. 1986.
5 Handschr., FIBA, 183/9/6, undat.
6 Handschr., FIBA, 183/9/6, 2./3. 11. 1976.
7 So in TS1 und TS2 (siehe Anm. 10 und 11). Das Duden Stilwörterbuch (2010) verzeichnet übrigens beide Varianten.
8 Masch., FIBA, 183/5/8 (TS3a), undat.; Durchschlag in FIBA, 183/8/9 (TS3b).
9 Handschr., FIBA, 183/9/5, 2./3. 11. 1976.
10 Masch., FIBA, 183/5/10 (TS1a), 2./3. 11. 1976. Das Exemplar ist ein Durchschlag. In derselben Mappe findet sich das abgeschnittene untere Ende des Originals, das nur mehr die Datumsangabe enthält. Vermutlich wurde das Gedicht von Busta versandt (sie entfernte oder strich konsequent Datierungen bei den zum Versand vorgesehenen Exemplaren). Fotokopie in FIBA, 183/2/6 (TS1b).
11 Masch., FIBA, 183/5/16 (TS2a), 2./3. 11. 1976; Durchschläge in FIBA, 183/5/11 (TS2b) und FIBA, 183/5/8 (TS2c).
12 Masch., FIBA, 183/5/8 (TS3a), undat.; Durchschlag in FIBA, 183/8/9 (TS3b).
13 Bei der Erschließung des Nachlasses hatte man eindeutige Konvolute als solche erhalten.
14 FIBA, 183/5/10.
15 Handschr., FIBA, 183/5/10, undat.
16 FIBA, 183/5/8.
17 Handschr., FIBA, 183/5/8, undat.
18 FIBA, 183/5/11.
19 Masch., FIBA, 183/8/9, undat.
20 Handschr., FIBA, 183/5/8, [November 1979?]. Franz Hiesel war von 1951 bis 1960 Bustas Arbeitskollege bei den Wiener Städtischen Büchereien und mit ihr befreundet, von 1977 bis 1983 war er Leiter der Produktionsabteilung Hörspiel und Literatur des ORF Landesstudio Wien. http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Hiesel, Download 16. 7. 2010.
21 Handschr., FIBA, 183/5/11, [November 1977?]. Der Titel der Liste ist: *Zur Sendung 30. 12. 77 Aufn. 24. 11. 77*.
22 Masch., FIBA, 183/5/16.
23 Anstatt des später tatsächlich verwendeten Gedichts *Von der Sonnenblume* war für die Seite 7 das – danach unveröffentlicht gebliebene – Gedicht *Vorwort* geplant.
24 Christine Busta: Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte. Salzburg 1981, 82. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Otto Müller Verlages, Salzburg.
25 Die Sternenmühle. Gedichte für Kinder und ihre Freunde. Ill. v. Johannes Grüger. Salzburg 1959; Die Zauberin Frau Zappelzeh. Gereimtes und Ungereimtes für Kinder und ihre Freunde. Ill. v. Hilde Leiter. Salzburg 1979; Der Regenengel. Legenden. Ill. v. Doris Pacher. Salzburg 1988.

26 Handschr., FIBA, 183/8/15, 4. 3. 1966.
27 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Einleitung. In: Volker Kaukoreit, Kristina Pfoser (Hg.): Die österreichische Literatur seit 1945: eine Annäherung in Bildern. Stuttgart 2000, 16–19, hier 18.
28 Handschriftliche Jurynotizen von Christine Busta. FIBA, Nachlass Strand/Prov. Senn, ÖJKW 1955. Zit. n.: Christine Riccabona: „Junge Literatur" der 1950er Jahre. In: Christine Riccabona, Erika Wimmer, Milena Meller: Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950–1969 in Innsbruck. Ton Zeichen : Zeilen Sprünge. Innsbruck 2006, 19–68, hier 50.
29 Masch., FIBA/183/8/3, [1956]. „+2" ist die Note, die Busta vergab.
30 Brief von Christine Busta an Hilde Grether, 9. 9. 1968. FIBA, 183/44/4.
31 Ernst Jandl: Lateinisches Gedicht. In: Wort und Wahrheit. Zeitschrift für Religion und Kultur. Hg. v. Otto Mauer, Otto Schulmeister, Karlheinz Schmidthüs und Anton Böhm. Wien 1968, Jg. 23, 306f.
32 Vgl. Roland Innerhofer: Der Dichter und sein Verein. Ernst Jandl und die „Grazer Autorenversammlung". In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1996, H. 129, 84–92, hier 87.
33 Handschr., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 1.1.3.2; 202/W20, undat.; ‚Auflösung': *arche / spare / arp / rasche / rache / pech / arsch*.
34 Handschr., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 1.1.3.2; 202/W20, undat.; ‚Auflösung': *arschwischtaucher / arschwischraucher / arschwischriecher / arschwischviecher*.
35 Handschr., FIBA, 183/8/17, 15. 3. 1972, mit einem zusätzlichen Textzeugen und einigen graphischen Versuchen auf der vorhergehenden Seite.
36 Das einzige veröffentlichte Lautgedicht von Busta hingegen, ein weiteres anagrammatisches Gedicht auf Ernst Jandl unter *Private Glossen und Hommagen* im postum herausgegebenen Band *Der Himmel im Kastanienbaum*, liest sich frei von kritischen Andeutungen. Das Entstehungsdatum ist unbekannt. Christine Busta: Der Himmel im Kastanienbaum. Gedichte. Gesammelt und hg. v. Franz Peter Künzel. Salzburg 1989, 21.
37 Handschr., FIBA, 183/9/6, 30. 10. 1976.
38 Handschr., FIBA, 183/9/6, [nach 16. 12. 1977]. Das Gedicht befindet sich auf einem Kuvert mit dem Poststempel 16. 12. 1977.
39 Masch., FIBA, 183/2/10, Juni 1980.
40 Tonband, FIBA, 183/36/8, Juni 1980: „C. B. in Lyrik, Limerick und Witz. Ein Porträt vom Juni 1980. Originalaufnahme". Transkription: C. T.
41 Handschr., FIBA, 183/9/9, 23. 6. 1980.
42 Tonband, FIBA, 183/36/8, Juni 1980: „C. B. in Lyrik, Limerick und Witz. Ein Porträt vom Juni 1980. Originalaufnahme". Transkription: C. T.
43 Insgesamt sind es, den Bestand am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek eingerechnet, 100 nur handschriftliche und 26 auf Tonband gesprochene Dialektgedichte, weitere 20 existieren (auch) als Typoskript.
44 Tonband, FIBA, 183/36/27, [1973/1983?]: „C. Busta. Dialektgedichte". Die auf dem Tonband aufgenommenen Dialektgedichte sind von 1972/1973, zwei ebenfalls dort befindliche Kindergedichte von 1983. Die Aufnahme scheint zu verschiedenen Zeitpunkten erfolgt zu sein.
45 Zum Beispiel: Meine Firmung. Handschr., FIBA, 183/8/17, undat.; Bei uns host ka Speiskoatn lesn miassn. Handschr., FIBA, 183/8/17, undat.
46 Zum Beispiel: Liebesbrief auf Wienerisch. Handschr., FIBA, 183/8/17, 15. 7./15. 8. 1983; Eine ehrliche Antwort. Handschr., FIBA, 183/8/17, undat.
47 Zum Beispiel: Disziplin. Handschr., FIBA, 183/8/17, undat.; Ein Todesfall im Altersheim. Handschr., FIBA, 183/8/17, undat. Bustas Mutter Magdalena Busta starb am 23. 3. 1974.
48 Handschr., FIBA, 183/8/17, undat. ‚Übertragung' (C. T.): *Aufgeschnapptes / wiedergegeben zum Luftmachen / eine Dichterlesung für / meine Freunde / aus einem Buch, das ich nicht / schreiben kann, nur reden / mit hochdeutschen Titeln / damit man es besser versteht*.
49 Handschr., FIBA, 183/8/17, [Oktober / November 1972?]. Das Gedicht befindet sich in einem Konvolut mit dem Deckblatt „Aufgschoppts [!] fia meine Freind. Neiche Texte voun da Busta Christl. Einexogt ins Mikrofaun von ia söwa. Mid hochdeitsche Titeln daß ma bessa vastehd wias gmaant is. Okt. Nov. 1972", vermutlich das Manuskript zu einer Tonbandaufnahme. ‚Übertragung' (C. T.): *Was haben Sie gesagt, dass*

mir fehlt? / Die feineren Antennen? / Für so einen wie Sie sind sie noch viel zu fein! // Passen Sie nur auf / Sie hochgestochener Dummkopf / dass mir nichts abbricht! // Ihre Sorgen möchte ich haben! / Antennen! Mit so einem Plunder / können Sie mir nicht imponieren! // Was Sie bräuchten / wäre ein bisschen Verstand / Sie Wicht, Sie arme / halbe Portion!

50 Die Transliteration „xogt" verweist auf die Kenntnis von Artmanns *med ana schwoazzn dintn*, das 1958 wie Bustas Gedichtbände im Otto Müller Verlag erschien.

51 Masch., FIBA, 183/1/32, April 1970 u. ö. (die Standorte der weiteren Abschriften und Durchschläge im Nachlass können über die während des Projektes entwickelte Datenbank eingesehen werden); handschr., FIBA, 183/3/4, undat. Veröffentlicht in Christine Busta: Salzgärten. Gedichte. Salzburg 1975, 84. Mit freundlicher Genehmigung des Otto Müller Verlages, Salzburg.

52 Tonband, FIBA, 183/36/3. Transkription und ‚Übertragung' (C. T.): *Hast du gesehen / wie die Amseln den Krokus zerfetzt haben? / Die schwarzen Luder! / Hörst du, / wie sie singen?* Ein weiteres Beispiel ist das (unveröffentlichte) Gedicht *Verhexter Wald* (handschr., FIBA, 183/9/1, Oktober 1972), das in (wörtlicher) dialektaler Übertragung als *Bestandsaufnahme im Hexenwald* (handschr., FIBA, 183/9/1, 6. 11. 1972) wiederkehrt.

53 Handschr., FIBA, 183/8/17, [1973?]. Die *Erklärung* befindet sich in einem Konvolut mit Dialektgedichten von 1973 (gleiches Papier, gleicher Stift); Tonband, FIBA, 183/36/27, [1973/1983?]. (Transkription der Variante auf Tonband: C. T.). ‚Übertragung' (C. T.): *Warum ich auf einmal Gedichte mache / die man nur hören kann, nicht lesen? / Weil es eine Sprache gibt / die lebt nicht von Buchstaben, / die lebt nur von Mund zu Mund. / Die ist fest wie eine Leinwand / und grob wie eine Kotze* [wollene Decke] */ die kann in einem einzigen Atem / brennen und blasen / lachen und weinen. / Und die alltägliche Weisheit / sagt sie dir so unauffällig / daß du sie beinahe für Spaß hältst* [Variante: *als Spaß nimmst*] */ und damit lebst du so / selbstverständlich / wie mit der eigenen / Haut und deinem Blut.*

54 Handschr., FIBA, 183/10/2, [1985?]. Die Notiz befindet sich auf der Rückseite einer Buchbesprechung mit Erscheinungsdatum 1985.

55 Hubert Lendl: Rezension zu Christine Busta: Inmitten aller Vergänglichkeit. In: Bücherbund, Graz, 4. 11. 1985, o. S. (Zeitungsausschnitt in FIBA, 183/31/26).

56 Karl Krolow: Einmal wichtig sein ... Lyrik von Christine Busta. In: Stuttgarter Zeitung, 31. 8. 1985, o. S. (Zeitungsausschnitt in FIBA, 183/31/26).

57 Vgl. Harald Fricke: Aphorismus. Stuttgart 1984 (Sammlung Metzler 208), 14ff.

58 Vgl. ebd., 13f.

59 Vgl. ebd., 10. Kritiker von Frickes Ansatz haben später jedoch auch einen wirkungsästhetischen Ansatz gefordert, der zusätzlich die Rezeption der Gattung in den Blick nimmt. Vgl. Stefan H. Kaszyński: Philosopheme als Denkmuster des österreichischen Aphorismus. In: Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Innsbruck 2008 (Innsbrucker Beiträge zur Literaturwissenschaft; Germanistische Reihe 71), 153–160, hier 153.

60 Im Folgenden werden der Vollständigkeit halber auch Typoskripte im Nachlass sowie Veröffentlichungen berücksichtigt.

61 Unter dem Titel *Lyrische Aphorismen*: masch., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, I/6/4/204, 22. 9. 1947; unter dem Titel *Erlebnis*: masch., FIBA, 183/2/18, undat.

62 Handschr., FIBA, 183/8/17, [1983?]. Auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein Gedicht mit der Datierung 17. 7. 1983 (gleicher Stift).

63 Masch., FIBA, 183/2/15, [Jänner 1985?]. Auf demselben Blatt befinden sich Gedichte vom Jänner 1985.

64 Masch., FIBA, 183/2/21 u. ö., undat.; darüber hinaus als bibliophiler Sonderdruck der St.-Georgs-Presse in limitierter Auflage 1980 gedruckt; veröffentlicht in Christine Busta: Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte. Salzburg 1981, 106f.

65 Masch., FIBA, 183/6/8, 12.–27. 4. 1984; veröffentlicht als *Sätze* in Christine Busta: Inmitten aller Vergänglichkeit. Gedichte. Salzburg 1985, 47ff.

66 Christine Busta: Der Atem des Wortes. Gedichte. Aus dem Nachlaß hg. v. Anton Gruber. Salzburg 1995, 64f.

67 Gleichgültig ist das Gesetz. Handschr., FIBA, 183/2/21, undat.; Wenn du kein Jäger bist. Masch., FIBA, 183/2/2, 8. 1. 1972; Anrufung. Masch., FIBA, 183/2/14, September 1984; Durst. Masch., FIBA, 183/6/4,

April 1983; Trost. Handschr., FIBA, 183/3/3, 6. 2. 1964; Unsere Wohltaten. Masch., FIBA, 183/2/3, 1973; Jugend. Masch., FIBA, 183/2/2, 9. 1. 1972; Den Menschen um seinetwillen lieben. Masch., FIBA, 183/2/7, 8. 7. 1977.

68 Vgl. Fricke (Anm. 57) 1984, 143.

69 Masch., FIBA, 183/2/21 u. ö., undat. Veröffentlicht in: Christine Busta: Wenn du das Wappen der Liebe malst. Gedichte. Salzburg 1981, 106.

70 Christine Busta: Inmitten aller Vergänglichkeit. Gedichte. Salzburg 1985, 48.

71 Masch., FIBA, 183/2/15, September/Oktober 1985 u. ö.; handschr., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek; als weiteres Beispiel sei lediglich genannt: Ausspruch. Masch., FIBA, 183/2/8, das als *Willst du über die Zäune fahren* bei den *Sätzen für Freunde* wieder auftaucht.

72 Masch., FIBA, 183/2/7, 12.–14. 8. 1977.

73 Masch., Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 1.1.2.7./1; 202/W10, [1967?]. Das Gedicht befindet sich auf demselben Blatt wie ein Gedicht, das mit 3./4. 12. 1967 datiert ist.

74 Masch., FIBA, 183/2/15, undat. Busta merkte dazu an: „unlängst auf einem Zettel gefunden, vermutlich zwischen 1965 und 1975 Niedergeschrieben [!]".

75 FIBA, 183/10/2.

76 ‚Atzung', ein Wort aus der Jägersprache, bedeutet laut Duden (2006) ‚Fütterung, Nahrung [junger Greifvögel]'.

77 Zum Beispiel: Einübung. Masch., FIBA, 183/2/15, 8. 1. 1985; Vertrauliches aus dem Stephansdom. Masch., FIBA, 183/6/3, 16. 5. 1985; Meditation zur Handkommunion. Masch., FIBA, 183/2/15, 26. 8. 1985.

78 Die Männer sind besser als ihr Ruf. Handschr., FIBA, 183/10/2, undat.; Entwicklungsstufen der Neutralität (Titelvarianten: Mehrdeutig / Widerrufe). Handschr., FIBA, 183/10/2, [1985?]. Der Text befindet sich auf der Rückseite eines Briefes vom 29. 8. 1985.

79 Handschr., FIBA, 183/10/2, undat.

80 Handschr., FIBA, 183/10/2, undat.

81 Handschr., FIBA, 183/9/14, 27. 3. 1985. Der Text ist der erste in einer Sammlung mehrerer Kurztexte.

82 Handschr., FIBA, 183/10/2, 22. 5. 198[6]. Die letzte Ziffer der Jahreszahl ist nicht mehr lesbar, im gleichen Konvolut (gleiche Schreibunterlage, gleicher Kugelschreiber) befinden sich jedoch Notizen mit der Datierung 22. 5. 1986.

Die Forschungen wurden finanziert vom Austrian Science Fund (FWF): P 20606-G12

„Nur einen Augenblick – dann ist alles gut“
Die Abschiedsbriefe des Widerstandskämpfers Walter Krajnc an Gertrud Theiner-Haffner

von Anton Unterkircher (Innsbruck)

Gertrud Theiner-Haffner gehörte schon zu ihrer Zeit, in den 1950er und 1960er Jahren, nicht gerade zu den Bekanntesten der Schriftstellerinnenzunft. Dazu war sie auch schon für die damaligen Verhältnisse zu streng katholisch gestimmt. Ihre Bücher trugen ausnahmslos das Imprimatur der Kirche. Umso schwieriger sind ihre Werke einem heutigen jungen Lesepublikum zu vermitteln, wie dies in einer Lehrveranstaltung versucht wurde.[1] Da herrschte bald Einverständnis über die ästhetischen Schwächen der Texte, in denen viel zu viel mit erhobenem Zeigefinger gearbeitet wird. Manche Textpassagen waren den Teilnehmerinnen aber schlicht und einfach unzugänglich, weil ihnen das religiöse Hintergrundwissen fehlte. Dies zeigte sich beispielsweise am Band *Marienleben*, gestaltet nach den Gesichten der Anna Katharina Emmerick, die Clemens Brentano aufgezeichnet hat.[2] Und doch gab es bei der Lektüre des 1959 erschienenen Buches, das den resignativen Titel *War denn alles umsonst?*[3] trägt, ein beeindruckendes Leseerlebnis. Zwar zeigt sich Theiner-Haffner auch hier durchaus glaubenstreu, aber viele der Texte beinhalten zugleich eine Gegenperspektive. Theiner-Haffner schaut sich um in ihrer Gegenwart und fragt sich angesichts des Bösen in der Welt, ob zweitausend Jahre Christentum nicht tatsächlich umsonst gewesen wären. Überall sieht sie nur Scheinchristentum. Was haben all die Propheten und Heiligen, die frommen Frauen und Männer, auch die Künstler denn schon bewirkt? Ein achtjähriges Mädchen muss für eine Semmel seine Unschuld verkaufen, eine Mutter hat für ihren Jungen weder Zeit noch Liebe, neunundneunzig Gerechte erweisen sich als Heuchler, verlogene Christen präsentieren sich als Wölfe im Schafspelz. Der Hässlichkeit und Perversität der Sünde steht aber letztlich immer noch die göttliche Gnade gegenüber. Ausgangspunkte ihrer *Worte in die Zeit* – so der Untertitel des Buches – waren konkrete Vorfälle, die tagtäglich in den Zeitungen zu lesen waren. Vielleicht weil es ein Theiner-Haffner-Text war, wurde dem Buch im Juni 1959 bereitwillig und wahrscheinlich ohne genauere Lektüre das Imprimatur erteilt, das eine kirchliche Lektüreempfehlung darstellte. Nach dem Einlangen von Beschwerden nahm die Apostolische Administratur Innsbruck das Imprimatur im November 1959 wieder zurück. Grund dafür war die unverblümte, drastisch derbe Wortwahl, einige Gedichtinhalte wurden sogar als pornographisch angesehen.[4] Die im Nachlass von Theiner-Haffner enthaltenen rund 30 Besprechungen zum Buch – erschienen überwiegend in religiösen Zeitschriften und Zeitungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz – sind hingegen fast durchwegs positiv. Mehrere bringen aber den Hinweis, das Buch nur reiferen Lesern in die Hand zu geben, einige finden die Erteilung des Imprimatur als mutig.

War denn alles umsonst? war auch schon Theiner-Haffners letztes Buch. Ein groß angelegtes Engelbuch (*Die goldene Stimme*), Hymnenzyklen und mehrere Spiele, etwa

Wir alle heißen Jedermann und Christus im Fernsehschirm blieben unveröffentlicht. Lediglich die in Buchform erschienene *Passio Mystica*[5] wurde 1961 von einer Laienspielgruppe in Innsbruck aufgeführt.[6] Damit sie ihre Werke überhaupt unterbringen konnte, verlangte der Verleger Rauch ein männliches Pseudonym, denn „niemand würde glauben, daß eine Frau etwas von Theologie versteht."[7] Das Pseudonym Gabriel d'Esquilino spielt wohl auf den Erzengel Gabriel und den Esquilin (einen der sieben Hügel Roms) an.

Gertrud Theiner-Haffner (1912-1989), Tochter des Universitätsprofessors August Haffner und der Lydia Haffner (geb. Hepperger), hatte 1937 das Studium der Geschichte und Musikgeschichte in Innsbruck mit dem Dr. phil. abgeschlossen. Bis 1938 war sie Sekretärin des Tiroler Mädchenverbandes, von 1939-1942 arbeitete sie in der Kanzlei der Apostolischen Administratur Innsbruck als Führerin der weiblichen Jugend der Diözese. Sie sah ihre Aufgabe darin, „den jungen Menschen Antwort und Aufklärung auf die Propagandaflut und die unsinnigen Schulungsprogramme der HJ und des BDM" zu geben, und war überzeugt, dass der Nationalsozialismus in Tirol gar nicht hätte aufkommen können, „wenn wir nur echte Christen gewesen wären – nicht die müden Scheinkatholiken der Systemzeit".[8] Sie wurde wegen ihrer Jugendarbeit von der Gestapo verfolgt, es kam zu Hausdurchsuchungen, von Ende Oktober bis Mitte November 1940 war sie in Haft. Aus gesundheitlichen Gründen musste sie 1942 ihre Arbeit aufgeben und studierte bis 1944 Medizin an der Universität Innsbruck (ohne Abschluss). Ende 1944 heiratete sie den Stabsarzt Gebhard Theiner, der 1946 im Kriegsgefangenenlager Sambor an Fleckfieber verstarb. Nach dem Krieg arbeitete sie als Lektorin im Tyrolia- und im Rauch-Verlag in Innsbruck. Seit ca. 1964 lebte sie als freie Schriftstellerin in Innsbruck. Felix Braun, mit dem sie seit 1960 in brieflichem und persönlichem Kontakt stand, vermittelte ihr 1964 eine monatliche Unterstützung des Unterrichtsministeriums. Sie war Mitglied des Turmbunds, wo sie mehrmals aus ihren Werken vortrug.

Theiner-Haffner war mit dem Haller Widerstandskämpfer Walter Krajnc (1916-1944) befreundet. Er war Mitglied der Innsbrucker „Katholisch deutschen Studentenverbindung Vindelicia", wo er Theiner-Haffner kennenlernte. Er wurde im Herbst 1938 zum Dr. jur. promoviert und trat 1939 der Kampfgruppe „Tirol" der österreichischen Widerstandsbewegung bei. Nach kurzer Gerichtspraxis wurde er als politisch unzuverlässig entlassen und 1940 zur Wehrmacht einberufen. Nach der Ausbildung in der Tschechoslowakei kam er zu einer Funkkompagnie nach Frankreich.[9] Über die näheren Umstände seiner Verhaftung und Hinrichtung 1944 in Avignon gibt es widersprüchliche Berichte. Jedenfalls nicht zutreffend ist, dass Krajnc aufgrund seiner Weigerung, an einer Geiselerschießung mitzuwirken, verurteilt worden wäre.[10] Plausibler ist die Version, dass diese Verweigerung zur Verhaftung geführt hat und erst in der Folge die Verbindung zur Resistance aufgedeckt worden ist.[11] Wohl in den Bereich der Legende zu verweisen sind Krajnc' angeblich letzte Worte im Kugelhagel: „Es lebe Österreich, es lebe die Freiheit!"[12], aber auch seine Ablehnung, bei der Erschießung eine Augenbinde zu tragen und an einen Pfahl gefesselt zu werden.[13] Laut den – allerdings

sehr späten – Aufzeichnungen von Albrecht Englert[14], einem Morsefunker derselben Funkkompagnie, wurde in dieser Einheit nie jemand zu Geiselerschießungen angehalten. Krajnc hatte aber als Mitglied eines kleinen Orchesters der Funkkompagnie Kontakte zu hohen Offizierskreisen, er gab auch Konzerte als Cellist in der Kirche (Rue de Agricole) in Avignon. Seine Informationen gab Krajnc per Funk an die Alliierten weiter, er hatte direkten Kontakt mit der französischen Widerstandsbewegung. Krajnc wurde bei einer Gegenüberstellung enttarnt und beging bei der Verhaftung einen Selbstmordversuch.[15] Das Todesurteil wegen Hochverrats wurde am 29.7.1944 um 17 Uhr vollstreckt: Krajnc war gefesselt und an einen Pfahl gebunden. Nach der Verlesung des Urteils wurde Krajnc gefragt, ob er noch etwas zu sagen habe, was er verneinte. Dann wurde er von seinen Funkkameraden erschossen.

An seinem Grab in Les Angles bei Avignon fanden mehrmals Gedenkveranstaltungen statt, so 1958, 1980 und 2003, an denen Mitglieder der Resistance und Vertreter der österreichschen Botschaft teilnahmen. In Hall wurde 1965 eine Straße nach Krajnc benannt.

Im Nachlass Theiner-Haffner hat sich ein Krajnc-Konvolut erhalten, das neben den unten abgedruckten Abschiedsbriefen auch einige Fotos von Krajnc und ein Typoskript enthält: *Letzte Aufzeichnungen für meine Mutter, Maria Berger, Hall in Tirol, Stadtgraben 1*, abgefasst im Gefängnis vom 20.-29.7.1944.[16] Darin hält Krajnc Rückblick auf seine Jugenderlebnisse, seine Studienzeit im Franziskanergymnasium in Hall, und berichtet, wenn auch wenig, über seine Haft:

> Eingekerkert unter der furchtbarsten Anklage, durch ein Zusammentreffen heilloser Umstände in sehr bedrohlicher Lage, ja selbst den schimpflichen Tod einer Hinrichtung vor Augen. [...] Aufgewühlt und durchgeschüttelt von der höchsten Not der Seele und des Leibes, in wenigen Augenblicken alles verloren, was nach bürgerlichen Begriffen die Güter menschlichen Lebens ausmacht, die Achtung der Mitmenschen, das Vertrauen der Vorgesetzten, die Zuneigung der Kameraden, die primitivsten menschlichen Rechte, stand ich innerhalb kurzer Zeit da, wie ein Baum auf einsamer Heide, in den ein Blitz gefahren ist und ihm das Lebensmark zersplittert hat.

Krajnc sitzt mit einem des Mordes angeklagten Mithäftling in einer Zelle, mit dem er gut auskommt und der jedes Stück Brot mit ihm teilt und wartet auf das nächste Verhör. Geplagt wird er von Ungeziefer, vor allem von Fliegen und Flöhen. Krajnc wird von einem Pfarrer betreut, der ihm das Neue Testament mitbringt und ihn öfters besucht. Beim Verhör legt er schließlich ein Geständnis ab. Die Untersuchungsorgane gehen offenbar fair mit ihm um. Konkretes ist allerdings wenig zu erfahren und es lässt sich nicht mehr nachprüfen, ob diese eher vagen Formulierungen der Angst vor der Zensur geschuldet sind.

Ich habe mir durch unglaublichen Leichtsinn und falsch angebrachtes Vertrauen auf die Zusicherungen eines Menschen diese Suppe eingebrockt, und ich muß sie auch selbst auslöffeln. [...] Nicht aus niederen Motiven, aus Geldgier oder anderen Beweggründen habe ich diese Schuld des Landesverrates auf mich genommen. Ein verkehrter Idealismus verbunden mit mangelnder Einsicht über die Tragweite meiner Handlungen haben mich in dieses unselige Spiel hineingetrieben.

Am 28.7. richtet Krajnc einen Abschiedsbrief an seine Eltern, der sich in einigen Passagen mit den Briefen an Theiner-Haffner deckt. Er endet mit der Bitte an seine Mutter: „Bitte, nimm Gertrud, wenn sie zu Euch kommt, wie eine Tochter auf. Sie stand außer Euch mir am nächsten und ist ein guter und großer Charakter."

Walter Krajnc an Gertrud Theiner-Haffner

24.7.44.

Meine Gertrud!

Du meine liebste Freundin, ich habe Dir seit meinem letzten Urlaub nicht einen einzigen Brief geschrieben. Und doch habe ich oft mit Dir gesprochen, wenn ich eine stille Stunde hatte, oder ich holte mir das Programm unseres letzten Abschiedskonzertes hervor und dachte des wunderschönen Abends in Deinem Hause. Gertrud, ich fühle, es war das letztemal, daß ich mit Dir zusammensein durfte. Du kennst das Motto, das Beethoven über die ersten drei Schläge seiner Schicksalssymphonie schrieb: „So klopft das Schicksal an der Menschheit Pforte." Ich habe dieses Pochen gehört und ich rüste mich zum großen Aufbruch.

Gertrud, ich muß Dir eine Tatsache mitteilen und bitte Dich, stark zu bleiben: Seit 14 Tagen liege ich im Gefängnis und sehe meiner Verurteilung entgegen. Über den Ausgang hege ich keinen Zweifel. Der Grund? Ich habe mich durch eigenen Leichtsinn und blindes Vertrauen auf die Versprechungen eines Menschen in ein böses Abenteuer verstricken lassen aus dessen Schlingen ich nun nicht mehr heraus kann. Du kennst mich gut genug, Gertrud, daß ich Dir nicht zu versichern brauche, daß ich noch derselbe bin, als der ich von Dir geschieden und daß keine niederen Motive mich dazu verleitet haben.

Doch nein, jetzt habe ich Dir nicht die Wahrheit gesagt. Ich bin nicht mehr der Gleiche, als den Du mich in den letzten Jahren kanntest. Die ungeheure seelische Erschütterung, die ich durchmachte, hat seit langem verschüttete Kanäle in mir wieder freigelegt. Ich habe wieder zu Christus zurückgefunden, ich habe wieder beten gelernt. Und ich bete nicht mehr: „Herr, rette mich, rette mich!", denn ich weiß, daß Gott mein Schicksal vorgezeichnet hat und es wäre töricht, versuchen zu wollen, ihn von seinem Plan abzubringen. Vielleicht ist gerade ein solcher Abschluß für mich notwendig, um nicht auf ewig verloren zu gehen. Denn in einem geregelten, bürgerlichen Leben hätte ich mich wahrscheinlich immer weiter von Ihm entfernt und wäre in Lauheit und Gleichgültigkeit versunken. Öfters schon hatte Christus versucht, mich zu sich zurückzuführen. Ich verstand

seine sanfte Mahnung nicht, wollte sie nicht verstehen und blieb bockig. Da nahm er mich schließlich bei den Haaren und stellte mich zurecht. Ja, und jetzt verstehe ich. Und ich bin ganz klein geworden und sage nur mehr: „Herr, nicht mein, sondern dein Wille geschehe." Und, Gertrud, ich bin jetzt gar nicht mehr verzweifelt oder ängstlich, ich habe die Kraft gefunden, meine Lage als Buße für mein bisheriges Leben auf mich zu nehmen und Gott wird mir auch die Kraft geben, mich männlich zu betragen, wenn es zum letzten geht. Das ist die einzige Gnade, worum ich ihn noch bitte, solange ich auf Erden bin.

Und Hand aufs Herz, Gertrud, ist es denn wirklich so schlimm, ein paar Jahre früher oder später von dieser Erde zu scheiden? Ich habe früher den Ausdruck „Jammertal" immer für eine Übertreibung gehalten. Aber wer wollte heute noch bestreiten, daß er zutreffend ist? Die Vernichtung rast, wohin wir sehen und das Ende wird vielleicht noch schrecklicher werden. Nein, Gertrud, das was uns hier herunten noch erwartet, ist nicht das Höchste, wonach wir streben sollen. Wir wissen aber, daß unser Wesen nicht ausgelöscht ist, wenn unser Körper der Erde zurückgegeben wird. Wir wissen, daß wir uns in der anderen Welt wiedersehen werden. Dort will ich auf Dich warten, Gertrud, und ich glaube fest, daß wir dann auch wieder zusammen Musik machen können. Die Frühlingssonate, gelt?

Weißt Du noch die zwei Lichter am Christbaum? Eines brannte rasch ab, wir glaubten, es wäre das Deine, in Wirklichkeit war es das meine.

Nun habe ich Dir noch einiges zu sagen. Ich werde Dir zwar in meiner letzten Nacht noch einmal schreiben, aber wer weiß, ob ich da nicht auf manches vergesse. Ich habe nämlich eine große Bitte an Dich: Wenn Du meinen zweiten Brief bekommst, dann gehe zu meinen Eltern hinunter (Du brauchst es Ihnen nicht mitzuteilen, das besorge ich schon selbst) und leiste ihnen ab und zu Gesellschaft. Sie werden Ablenkung dringend nötig haben, die Armen. Sei ihnen etwas Tochter, da sie einen Sohn wieder verloren haben. Das wäre mein größter Wunsch, daß die liebsten Menschen, die ich auf Erden habe, sich gegenseitig näher kommen mögen. Du wirst in meinen Eltern bestimmt nicht die kleinbürgerlichen Seelen finden, mit denen Du schon oft schlechte Erfahrungen gemacht hast. Ich liebe sie über alles und ich würde, ach, so viel darum geben, noch einmal mit ihnen oder mit Dir sprechen zu können. Aber ich habe nichts mehr zu verschenken. Gern würde ich Dir das Cello hinterlassen, das ich hier habe, aber ich sehe keinen Weg, um es in die Heimat gelangen zu lassen. Ich werde jedoch veranlassen, daß Dir etwas aus meinen Sachen als Andenken übergeben wird.

Gertrud, während ich an Dich schreibe, tauchen die Erinnerungen an alle schönen Stunden auf, die wir mitsammen verbracht haben. Weißt Du noch das Kränzchen der „Vindelicia" wo ich das erstemal mit Dir sprach? Damals dachte ich nicht, daß Du in meinem Leben noch einmal eine solche Rolle spielen würdest. Und dann später, die traulichen Teestunden an dämmerigen Winternachmittagen im Gespräch mit „August" und Mutter? Manchmal spieltest Du dann auf Schallplatten einige Chöre der Pfarrjugend oder eine Predigt des Präses Wolker. Und wir

begeisterten uns zusammen an diesem neuen Stil der streitbaren Kirche Gottes. Oder wir brachten die Nachmittage in nachdenklichen Gesprächen über die letzten Dinge der menschlichen Erkenntnis zu. Herrgott, wie waren wir damals noch jung und unverbraucht, obwohl diese Zeit erst 6 Jahre zurückliegt! Und dann später, weißt Du noch Deinen ersten Besuch in Wien, wo wir in Alberts Wohnung feierten? Kurze Zeit später kam ich wieder für einige Monate nach Hall zurück, um darauf für immer zu scheiden. Wenn wir uns in der Folgezeit noch sahen, so stand hinter der Freude des Wiedersehens doch schon wieder die Wehmut des Abschieds. Und doch gab es auch damals schöne Stunden, wie unseren Ausflug auf die Hungerburg, oder unsere beiden Abschiedskonzerte.
Vorbei! Es gibt für mich nur noch eine Vergangenheit, die Gegenwart besteht aus 4 Kerkermauern und die Zukunft starrt mich aus hohlen Augen an. Trotzdem bin ich Gott dankbar, daß er mich eine schöne Jugend verleben ließ und daß er Dich in mein Leben stellte. Du bist heute außer meinen Eltern der einzige Mensch, an den ich schreibe und an den meine Gedanken bis zur letzten Stunde hängen werden.
Gertrud, es gibt ein Wiedersehen! Für heute grüße mir Lydia herzlichst, auch ihr meinen Dank für alle schönen Stunden.
Leb wohl für heute!
Walter

28.7.44.

Liebste Gertrud!
Bevor ich dazugekommen bin, meinen ersten Brief abzusenden, muß ich bereits den zweiten und letzten an Dich schreiben und füge ihn bei. Die Ereignisse sind schneller gekommen, als ich gedacht habe. Heute vormittag hatte ich Verhandlung, das Urteil überraschte mich nicht. In wenigen Tagen, vielleicht morgen schon, werde ich die dunkle Schwelle überschreiten. Gott tröste meine armen Eltern. Ich sterbe nicht zu schwer Gertrud, die Todesangst wird noch kommen, ich weiß es, aber vorläufig bin ich noch sehr gelassen. Gott wird mir auch weiter Kraft geben. Mit Ihm habe ich glatte Rechnung gemacht, ich hoffe auf seine Barmherzigkeit, er wird mich nicht verstoßen. Wenn Du diesen Brief erhältst, dann setze Dich ans Klavier und spiele: „Komm, süßer Tod!“ Ich werde Dir dann zuhören. Weinen darfst Du, Gertrud, aber nicht verzagen. Denn Christus hat mich dadurch, daß er mir einen bitteren Tod gab, vom ewigen Tod errettet. Sein Name sei gebenedeit!
Ich danke Dir nochmals für alles Gute, was ich in Deinem Hause genoß und besonders für Deine Freundschaft. Wenn ich diese manchmal in unziemlicher Weise ausnutzte – Du weißt, was ich meine, so verzeih mir dies. Es war nicht recht von mir.
Gertrud, mein Leben geht zu Ende, auch Deines wird früher oder später seine Grenze finden, aber uns bleibt die Hoffnung, nein die Gewißheit, daß wir uns dereinst wieder treffen und nicht nur für einige Stunden, nein, für die Ewigkeit. Ewigkeit – ein Begriff, den wir mit unserer schwachen Erkenntnis nicht zu

durchdringen vermögen. Bald werde ich ihn jedoch fassen können, wie auch manche andere Geheimnisse der letzten Erkenntnisse. Ist das nicht auch schön und begehrenswert? Der Tod – er scheint mir wie eine kurze Operation, durch die dem geistigen Auge die volle Sehkraft wiedergegeben wird. Wie man Angst vor einer Operation hat, so hat man auch Angst vor dem Tode. Aber nur einen Augenblick – dann ist alles gut.

Leb wohl, geliebte Freundin, grüß mir die Heimat und freue Dich, wie ich mich, auf unser Wiedersehen. Leb wohl!

Walter

Anmerkungen

1 „Vom Umgang mit Nachlässen", geleitet vom Verfasser, Institut für Germanistik, WS 2010/11. Die Teilnehmerinnen haben im Rahmen dieser Lehrveranstaltung den Nachlass Theiner-Haffner geordnet (http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/theinerhaffner.html), einen Lexikonartikel erstellt (http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=200902022) und eine erste Entzifferung der unten abgedruckten, in Kurrentschrift abgefassten Briefe von Krajnc versucht.

2 Das Marienleben. Nach den Gesichten der Anna Katharina Emmerick. Aufgezeichnet von Clemens Brentano. Neu bearbeitet von Gertrud Theiner-Haffner. Einl.: Franz Lackner. Innsbruck: Marianische Vereinsbuchhandlung und Buchdruckerei 1952.

3 War denn alles umsonst? Worte in die Zeit. Innsbruck: Rauch 1959.

4 Mail von Diözesanarchivar Martin Kapferer an die Lehrveranstaltungsteilnehmerinnen Stephanie Andrea Schießl und Ana Maria Schlupp, 11.1.2011.

5 Passio Mystica Domini Nostri Jesu Christi. Eine dramatische Dichtung. Vorw.: Franz Lackner. Innsbruck, Wien, München: Tyrolia 1954.

6 Vgl. den Bericht in den Innsbrucker Nachrichten, 20.3.1961.

7 Theiner-Haffner an den Verlag Siegfried Hacker, 4.3.1980, Nachlass Theiner-Haffner, Signatur: 125-6-24.

8 Lebenslauf, verfasst 1945. Nachlass Theiner-Haffner, Signatur: 125-7-3.

9 Vgl. Widerstand und Verfolgung in Tirol 1934-1945. Eine Dokumentation. Hg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Bd. 2. Wien: Österreichischer Bundesverlag; Wien, München: Jugend und Volk, 1984, S. 450.

10 45 Jahre Vindelicia. Innsbruck 1946, S. 50f.; Volksblatt, 4.7.1966.

11 Mitteilung seiner Schwester Elisabeth, 18.10.1974. Diese ist auf ein Blatt getippt, auf dem sich auch noch Mitteilungen von Heinz Berger (23.9.1969) und Othmar Sterr (11.4.1972) befinden. Nachlass Theiner-Haffner, Signatur: 125-6-18. Berger erwähnt ebenfalls die Verweigerung der Geiselerschießung; eine ähnliche Version findet sich in: Zeugen des Widerstandes. Eine Dokumentation über die Opfer des Nationalsozialismus in Nord-, Ost- und Südtirol von 1938-1945. Bearbeitet von Johann Holzner, Anton Pinsker, Johann Reiter und Helmut Tschol. Innsbruck, Wien, München: Tyrolia 1977, S. 44-46, hier S. 45.

12 Zeugen des Widerstandes, S. 45.

13 45 Jahre Vindelicia, S. 51

14 Albert Englert: Aufzeichnungen aus dem Gedächtnis nach 61 Jahren. Betr: Spionage des Obergefreiten Dr. Walter Krajnc, Juli 2005. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 51429.

15 Den Selbstmordversuch bestätigt Krajnc auch im Bericht an seine Mutter; ein Hinweis darauf findet sich auch in einem Bericht von Jean Clamon (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 8915).

16 16-seitiges Typoskript (Durchschlag), Nachlass Theiner-Haffner, Signatur: 125-6-18. Krajnc spricht im Brief an seine Eltern vom 28.7.1944 (in Auszügen publiziert in: Alfons Penz: Walter Krajnc. Widerstandskämpfer in Frankreich. 1916-1944. In: Große Gestalten der Kirche in Tirol. Lebensbilder. Hg. Hanns Humer, Werner Kunzenmann: Innsbruck: Verlag Kirche 2002, S. 53f. hier 54) von diesen Aufzeichnungen. Ob die erhaltenen Aufzeichnungen so von Krajnc im Gefängnis getippt wurden oder ob später erst eine Abschrift davon hergestellt wurde, muss offen bleiben.

Zwei Briefe über den unverwechselbaren „Trakl'schen Ton"

von Johann Holzner (Innsbruck)

In ihrer Dissertation, die Ursula Fischer 1948 in Kiel eingereicht hat, einem frühen Zeugnis der werkimmanenten Interpretationsmethode, einer Studie über *Die Sprache Georg Trakls als Ausdruck seiner geschichtlichen und geistigen Stellung*, kommt sie zu dem Ergebnis, dass von einer Entwicklung im Werk Trakls kaum die Rede sein könne; seine unverwechselbare „sprachliche Gebärde" bewirke, dass schon das erste Gedicht Trakls dem letzten nahe sei, immer gebe es ein Widerspiel „zwischen dem Leben im Bild und dem Todesvollzug im Vergehen".

Zwei Briefe, die der jungen Studentin damals im Hinblick auf die Argumentationslinien ihrer Arbeit eine Stütze gewesen sind, hat Dr. Ursula Fischer (mehr als ein halbes Jahrhundert später) dem Brenner-Archiv übergeben:

Das erste Schreiben stammt von Ludwig v. Ficker (aufgegeben in Innsbruck-Mühlau am 6. August 1947). Erschöpft von „Schicksalsschlägen" und „Existenzsorgen", wie Ficker offen einräumt, sieht er sich zunächst ganz außerstande, auf die „Anfrage bezüglich Trakl" angemessen einzugehen, zumal Fischer schon die siebente Studentin sei, die ihn mit ihren Fragen konfrontiere ... ehe er dann doch weit ausholt, um den „Trakl'schen Ton" zu charakterisieren: „Zu sehr hing er der Gestaltwerdung seiner eigenen Gesichte nach, dieser einsamen Gesichte, seiner Leiderfahrung, als daß ihm der Expressionismus, der zumeist sehr echauffierte und nach außen gekehrte, seiner Zeit- und Altersgefährten hätte zusagen können. Einige hat er geschätzt – um der tragischen Schicksalssubstanz willen, die ihre Dichtung spiegelte: Heym z.B., die Lasker-Schüler."

Der Absender des zweiten Schreibens ist Kurt Horwitz, der Schauspieler, Regisseur, damals auch Schauspielleiter des Stadttheaters Basel, mit Ficker eng verbunden. Er schreibt an Ursula Fischer am 16. März 1948, was Ficker über Trakl geäußert habe, sei schon „das Wesentlichste, das über den Dichter erschienen ist", und warnt sie zugleich vor jeder pseudo-psychologischen Betrachtungsweise der Gedichte Trakls. Dieser habe geglaubt, „dass Christus Gottes Sohn ist. Dadurch unterscheidet er sich von seinen Zeitgenossen. Darum ist er grösser, als diese. Und darum lebt er intensiver, und darum wissen diejenigen von ihm, die von Kierkegaard, Rimbaud und von Dostojewski wissen. Gegen Trakl sind Rilke, Hofmannsthal und George ästhetisch. [...] Ohne Christus ist Trakl nicht zu begreifen; Brot und Wein, die Engel, alles dies muss im vollen Sinne wörtlich genommen werden. Trakls Dämonie hat nichts mit Decadence zu tun [...]."

In ihrer Arbeit führt Fischer schließlich aus, dass es ganz verkehrt wäre, Trakl dem Expressionismus zuzurechnen; sie greift dabei sowohl die von Ficker wie auch die von Horwitz dargelegten Positionen, darüber hinaus aber auch die aus ihrer Sicht zentralen „Kennworte" der Gedichte Trakls auf.

Über die Trakl-Deutung, der Ludwig von Ficker auch noch in der ersten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg die Richtung vorgegeben hat, lässt sich und ließe sich wohl weiterhin, Jahrzehnte später, trefflich streiten. Aber diese Briefe sind bemerkenswert

noch aus einem ganz anderen Grund: Sie dokumentieren, mit welchem Ernst, mit welcher Hochachtung zu ihrer Zeit Ludwig von Ficker und Kurt Horwitz (noch dazu beide unter enormem Zeitdruck) einer ihnen völlig unbekannten Doktoratsstudentin begegnet sind: als wäre eine derartige Haltung Studierenden gegenüber das Selbstverständlichste von der Welt.

Rezensionen und Buchzugänge

Marlen Haushofer: Die Wand. Roman. Illustriert von Susanne Theumer. Mit einem Nachwort von Klaus Antes. Frankfurt a.M., Wien und Zürich: Büchergilde Gutenberg 2010. 352 S. ISBN 978-3-7632-6300-4. 21,90

Über den hervorragenden Rang dieses erstmals 1963 erschienenen, inzwischen schon wiederholt neu aufgelegten Romans im Kanon der österreichischen Literatur gibt es in der Kritik längst schon einen Konsens; es sollte genügen, hier die wichtigsten neueren Arbeiten über Marlen Haushofer zu nennen:

Anke Bosse, Clemens Ruthner (Hrsg.): *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...". Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen: A. Francke 2000. Daniela Strigl: *Marlen Haushofer - Die Biographie*. München: Claassen Verlag 2000. Jörg Kaiser: *Marlen Haushofers Roman „Die Wand" als Darstellung eines psychischen Ausnahmezustands*. Diplomarbeit, Graz 2003. Sabine Seidel: *Reduziertes Leben. Untersuchungen zum erzählerischen Werk Marlen Haushofers*. Dissertation, Passau 2006.

Die Geschichte einer Frau, die sich, nachdem sie von der übrigen Welt urplötzlich durch eine unüberwindbare Wand abgetrennt wird, in der ihr verbliebenen menschenleeren Natur ähnlich wie seinerzeit Robinson einrichtet ... und dabei kaum mehr riskieren kann, sich in den Schlaf fallen zu lassen („Es könnte einer ans Fenster schleichen, der wie ein Mensch aussieht und eine Hacke auf dem Rücken verbirgt", denkt sie), diese Geschichte bedarf, so möchte man meinen, eigentlich keiner Illustration; der Text ist anschaulich genug. Susanne Theumer, Absolventin und Meisterschülerin des Fachbereichs Graphik der Hochschule für Kunst und Design Burg Giebichenstein in Halle an der Saale, hat sich dennoch von diesem Roman zu Zeichnungen, zu Radierungen inspirieren lassen. Aber diese Radierungen, die in der vorliegenden Ausgabe abgedruckt sind, erweisen sich als ganz eigenständige Arbeiten: als Reflexionen über die Schauplätze der Handlung und über die (keineswegs gebrochene) Haltung der Protagonistin, als Darstellungen von uferlosen Ängsten und Träumen. – Die Büchergilde Gutenberg hat damit wieder einmal eine besonders schöne, exklusive Ausgabe auf den Markt gebracht.

Theumer hat sich mit ihren Zeichnungen und bibliophilen Arbeiten längst einen Namen gemacht. Ihre künstlerischen Auseinandersetzungen mit Jakob Michael Reinhold Lenz, Georg Büchner, Elias Canetti, Imre Kertész oder Wulf Kirsten zeugen von ebenso intensiven wie eigenwilligen Lektüren, von einer kreativen Rezeption par excellence. – Von den in dieser Ausgabe abgedruckten 25 Kaltnadelradierungen gibt es 13 Abzüge, die, ergänzt durch handgesetzte Textauszüge, in einer Kassette zusammengefasst und direkt bei der Graphikerin erhältlich sind: Susanne Theumer, Platz der Friedens 7, D-06719 Höhnstedt. www.susanne-theumer.de

J.H.

HinterNational. Johannes Urzidil. Ein Lesebuch von Klaus Johann und Vera Schneider. Potsdam: Deutsches Kulturforum östliches Europa e. V. 2010, mit beiliegender CD (Der böhmische Akzent. Johannes Urzidil und das Radio. Audiofeature von Ingo Kottkamp. Mit Originalaufnahmen in Ausschnitten). 369 S. ISBN 978-3-936168-55-6. 15,30

„Meine Heimat ist, was ich schreibe." (Johannes Urzidil)

Klaus Johann und Vera Schneider, die sich in den letzten Jahren in vielerlei Hinsicht um den hierzulande beinahe vergessenen Johannes Urzidil verdient gemacht haben (erwähnt sei ein Symposium 2010 in Aussig/Tschechien sowie die groß angelegte, noch in Arbeit befindliche Werkausgabe), haben nun ein Lesebuch über ihn herausgegeben, das den „letzten großen Erzähler alten Stils" (Hilde Spiel) im deutschen Sprachraum wieder bekannt machen soll, hatte doch auch Wendelin Schmidt-Dengler 1997 gefordert, ihn „endlich auf den Buchmarkt zurückzuholen".

Urzidil, 1896 als Sohn eines deutschnationalen katholischen Ingenieurs und einer tschechischen Jüdin als Prager Deutscher geboren, gilt als jüngster Vertreter des berühmten ‚Prager Kreises' und zählte Max Brod, Franz Werfel und Franz Kafka zu seinen Freunden (für Letzteren war er 1924 einer der drei Auserwählten, eine Totenrede zu halten, die auszugsweise in diesem Band abgedruckt ist). Nach der Besetzung seiner Heimatstadt flüchtete Urzidil als ‚Halbjude' und Ehemann einer Rabbinertochter nach New York, wo er bis zu seinem Tod seinen Wohnsitz hatte. Dort schrieb er nicht nur seine erfolgreichsten Bücher (*Die verlorene Geliebte*, *Das Prager Triptychon*), sondern bewegte sich auch souverän in der amerikanischen Society um die Journalistin und engagierte Nazi-Gegnerin Dorothy Thompson (sie ist in seinem Werk und in diesem Band – im Auszug „Brackwasser" – als Barnabe Nichols porträtiert und verewigt) und pflegte ebenso freundschaftlichen Kontakt mit Exilanten wie Maxim Kopf und Carl Zuckmayer. Auch mit seinen FreundInnen in Europa blieb er bis zu seinem Tod in intensivem brieflichen Kontakt (wie aus dem umfangreichen Verzeichnis an KorrespondenzpartnerInnen am Ende des Bandes hervorgeht); groß angelegte Lesereisen führten ihn zudem regelmäßig nach Deutschland, Österreich, in die Schweiz, auch u. a. nach Frankreich, Großbritannien, Israel und Italien, wo er im Juli 1970 seinem Herzleiden erlag und in Rom begraben wurde. Seiner böhmischen Heimat stattete er keinen Besuch mehr ab.

In einer umfangreichen (55 Seiten umfassenden) und akribisch angelegten „biografischen Reise" zu Beginn des Buches, einer Art ‚Collage', in der (‚autobiografische') literarische Texte Urzidils und Erinnerungen seiner ZeitgenossInnen sowie Fotografien und Erläuterungen der HerausgeberInnen ineinander gefügt wurden, werden nicht nur die wichtigsten Stationen seiner Biografie zusammengefasst, es wird außerdem ein erster Einblick in sein Werk gewährt. Sogleich erhält man den Eindruck eines unermüdlich Schreibenden, der sich sowohl in großem Maße seiner eigenen Geschichte

wie auch jener seiner Verwandten im Geiste verpflichtet fühlte. Diesen „Gestalten" – so der Titel des dritten Kapitels – ist eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl an literar- und kunsthistorischen Texten Urzidils, gemischt mit Erzählungen, gewidmet, die nicht nur deren Werke und ihr Wirken, sondern auch immer die Menschen dahinter sichtbar machen. „Der Sinn [...] aller meiner Bemühungen war immer: Verbindungen herzustellen, Brücken zu schlagen, das Vereinigende zu zeigen und zur Wirkung zu bringen", hielt er in seiner Dankesrede zur Verleihung des Andreas-Gryphius-Preises 1966 fest. Vorträge, Aufsätze, Beiträge für Zeitungen und Zeitschriften sowie Auszüge aus breiter angelegten Arbeiten über Adalbert Stifter, die Autoren des ‚Prager Kreises' (Kafka nimmt mit drei Texten einen Schwerpunkt ein), Johann Wolfgang von Goethe, über den ihm mit seinem literarhistorischen Opus magnum *Goethe in Böhmen* ein Standardwerk mit mehreren Auflagen gelungen ist, oder Henry David Thoreau und Walt Whitman bringen uns gleichzeitig wiederum Urzidil ein Stück näher, der immer wieder seine persönlichen Bezüge erläutert. Die Auszüge aus seinen literarischen Werken (neben einem Roman zum großen Teil Erzählungen) – in Kapitel zwei mit „Stationen" überschrieben – bestätigen die enge Verbindung zwischen Leben und Werk. Gerne betonte der „Dichter der Erinnerung" selbst, dass er nur das zum Gegenstand literarischer Darstellung mache, was von ihm persönlich erlebt worden sei. Trotzdem (so betonen auch die HerausgeberInnen) dürfe man nicht Gefahr laufen, die hier ausgewählten und zum Teil in die „biografische Reise" eingewobenen literarischen Texte Urzidils als dessen Autobiografie zu rezipieren, müsse man doch – auch wenn die Texte noch so stark autobiografisch fundiert seien – immer mit Verfremdungen, Vertauschungen und Zuspitzungen rechnen.

Ganz zu schweigen davon, dass man Urzidils Texten Unrecht täte, wollte man sie nur auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin untersuchen. Denn die Erzählungen und Romankapitel zeigen einen Dichter, der mit einer selten gewordenen Liebe zu den Einzelheiten Situationen und Dialoge zeichnet, diese manchmal augenzwinkernd und spöttisch, dann wieder nachdenklich stimmend mit Humor versetzt und damit den Leser und die Leserin für sich einzunehmen weiß. Die Erzählungen sind nicht bloße Memoiren, sondern gespickt mit klugen und geistreichen, zuweilen philosophischen Betrachtungen, die Sprache ist klar und pointiert, die Worte sind stets mit Bedacht gewählt, wenn er sich in den Textauszügen der Zeit der Kindheit und Jugend in Prag sowie der (amerikanischen) Gesellschaft und ihren Umgangsformen und Wertvorstellungen annähert. Seine Fähigkeit, dabei die entscheidenden Dinge ins Auge zu fassen und sie detailgetreu wiederzugeben, ist zuweilen verblüffend. Dass es sich in seinen Arbeiten nicht nur um Erinnerungen handelt, zeigt auch die Erzählung *Kafkas Flucht*, in der Kafka als 80-jähriger Witwer „immer noch" als Gärtner auf Long Island lebt und sich „listig lächelnd" darüber amüsiert, dass niemand seine Flucht vor 40 Jahren bemerkt hat und so mancher Professor sich weiter mit seinem Werk auseinandersetzt. „Spielen heißt, einander gegenseitig ins Unendliche Vergnügen bereiten", erfreut sich Kafka an seinen Enkeln, die er mit seinen „komisch erfundenen Tieren, Menschenmarionetten und abstrusen Gegenständen und Verwicklungen" abseits des Literaturbetriebs fasziniert. Ein Szenario, das scheint's auch für Urzidil manchmal nicht unangenehm gewesen wäre.

Dass er sein ganzes Erwachsenenleben dem Schreiben gewidmet hat, zeigt die Literaturliste am Ende des Bandes, wo außerdem Kurzbiografien aller KorrespondenzpartnerInnen und FreundInnen angeführt sind. Die „Stimmen" von ZeitgenossInnen und ‚UrzidilianerInnen' sowie die Beiträge von Hartmut Binder, Peter Demetz und dem wohl bekanntesten Urzidil-Forscher Gerhard Trapp „ründen" das Lesebuch und bieten Hintergrundinformationen zu seinem Werk. Die beigelegte CD eines Audiofeatures (von Ingo Kottkamp) mit Auszügen aus dem Werk sowie Originalpassagen aus Interviews mit dem Autor machen Urzidil und das Prager Deutsch auch akustisch wieder lebendig.

Peter Demetz hatte mit dem abgedruckten Beitrag bereits 1995 Urzidil wieder ins Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit zu rücken versucht. Denn bis heute ist Urzidil zwar in Frankreich, Italien, Spanien und vor allem seit 1989 in Tschechien ein viel rezipierter Autor, im deutschen Sprachraum scheint er aber kaum mehr gelesen und bekannt zu sein. Das vorliegende Lesebuch soll nun helfen, Urzidil wiederzuentdecken. Um dem berühmten deutschen Literaturkritiker Joachim Kaiser das letzte Wort (aus dem Jahre 1958!) zu geben: „Wir sollten zur Kenntnis nehmen, daß Prag uns noch einen ungewöhnlichen Erzähler mehr schenkte, als wir bisher glaubten. [...] Es macht Mühe, sich vorzustellen, ein Autor, der schreibt und empfindet wie Johannes Urzidil, sollte [...] nicht noch sehr viel mehr Leser gewinnen können."

Verena Zankl (Innsbruck)

Johann Herbst: Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht. Hg. von Toni Bernhart. Wien, Bozen: Folio Verlag 2010. 128 S. ISBN 978-3-85256-535-4. 19,90

Warum ediert jemand heute, ja gerade heute, ein unbekanntes Stück eines unbekannten Autors aus dem Vinschgau, das im Jahr 1805 niedergeschrieben wurde? Ist es möglich, dass die Menschen zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach Texten über das Böse, die Sünde und Gott verlangen? Gerade in letzter Zeit wird dem Bösen in der Literatur wieder mehr Beachtung geschenkt. 2010 erscheint Peter-André Alts *Ästhetik des Bösen*[1], ein Werk, das sich mit einer „in Verbrechen, Trieb und Gewalt schwelgenden Literatur"[2] beschäftigt. 2010 erscheint auch Terry Eagletons *On Evil*. Eagleton spricht davon, dass „postmoderne Kulturen trotz ihrer Faszination für Ghule und Vampire wenig über das Böse zu sagen"[3] haben. Er liefert einen möglichen Grund dafür: „Vielleicht liegt es daran, dass postmoderne Männer oder Frauen – cool, für alles offen, gelassen und dezentriert – nicht die Tiefe besitzen, die für echte Destruktivität erforderlich ist. Für die Postmoderne ist nichts wirklich der Erlösung bedürftig."[4] Trotzdem – die Vermutung liegt nahe – ist die Sehnsucht nach Erlösung groß. Es gibt wohl wenig Genres, die sich so eindringlich mit dem Bösen, der Sünde und der Erlösung bzw. dem Scheitern oder Fehlen der Erlösung beschäftigen wie das Volksstück.

Toni Bernhart legt die Edition von Johann Herbsts Volksstück *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* vor. Der Laaser Jedermann, wie Herbsts *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht*, auch genannt wird, lässt Tod und Teufel, die Gottesmutter Maria, Gottvater und den reichen Mann aufmarschieren. Herbst greift auf einen Stoff zurück, den Hans Sachs 1549 zu einem literarischen Höhepunkt im deutschsprachigen Raum bringt.

> Der Reich Mann spricht:
> Der Richter ist der schröcklich Gott,
> zu dem muß gehen ich durch den Todt;
> noch heint muß ich für diesen Richter.[5]

Jedermann-Stoffe gelangen vor allem im Mittelalter und später mit Hans Sachs, der sich auf die englische Everyman-Traditon stützt, zu einer Blüte. Mitte des 16. Jahrhunderts gibt es eine Vielzahl an Elckerlyc, Hecastus und Homulus-Bearbeitungen. Im Vorwort zu *Vom Sterben des reichen Mannes*[6] sind schriftliche Fassungen des Stoffes zwischen 1477 und 1669 aufgelistet. Erst 1901 nach William Poels *Everyman*-Aufführung in London kommt es zu einer neuerlichen Belebung des Stoffes. Dazwischen ist nun zeitlich, im Jahr 1798, das vorliegende Stück angesiedelt. Welche Erwartungen kann man an ein Stück haben, das schon zur Zeit seiner Entstehung als veraltet bezeichnet werden muss?

Antwort könnte ein Blick auf die Überlieferungsgeschichte und das Stück selbst geben: Toni Bernhart stößt im Nachlass Anton Dörrer, einem an Volksschauspielen sehr interessierten Historiker und Volkskundler, auf eine Transkription des Germanisten Oswald Zingerle. Da die Originalhandschrift verschollen ist, bezieht sich Bernhart auf eine Transkription von Zingerle. Der Sohn von Ignaz V. Zingerle beschäftigt sich neben sozialhistorischen Aspekten wie Inventaren von Burgen, Kirchen, Klöstern und Bürgerhäusern, Burgenbau oder Medizin, volkstümlichen Überlieferungen und dem Tiroler Brauchtum auch mit Tiroler Volksschauspielen. Er gibt 1885 zum Beispiel die Sterzinger Spiele (1512–1535) von Vigil Raber neu heraus. Sein Nachlass, der sich in Innsbruck teils im Brenner-Archiv (Nachlass Ignaz Vinzenz Zingerle), teils im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (vor allem Briefe des Vaters Ignaz Vinzenz Zingerle) und teils im Tiroler Landesarchiv in der Sammlung Oswald Zingerle[7] und dem Nachlass Anton Dörrer befindet, enthält u.a. Transkriptionen neuzeitlicher Theaterstücke. Eines dieser Stücke nimmt sich Toni Bernhart in seiner Ausgabe *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* an. Der Vinschgauer Literaturwissenschaftler und Autor gibt 1999 Johannes Ulrich von Federspiels *Hirlanda* heraus. Die Laaser Handschrift von 1791 dient als Vorbild des später entstandenen *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* von Johann Herbst. Das geht soweit, dass Textteile übernommen werden.[8] *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* zählt, so der Herausgeber, zu den Jedermannspielen. Der Tod und das Jüngste Gericht, das Leben nach dem Ableben, beschäftigen die Menschen immer wieder. Schön ist deshalb auch die Einleitung mit dem Hanswurst, der die Zuschauer auf die großen Themen vorbereitet. Der arme Hanswurst wird von seiner Liebsten um

sein Geld geprellt. Es folgt das Thema, das gleichsam dem Zuseher den Sinn des Spiels offenlegt:

O sinder petrachte wohl,
waß dir wird angedeit,
all deine sin erhol,
dich zu der pueß pereit,
hab gott allzeit in herzen,
dich mit kein sind verfel,
solst du die zeit verscherzen,
weh deiner armen sel. (S. 10)

Der Mensch, dem das „schene päredeiß“ (S. 10) nach dem Sündenfall verschlossen ist, soll sich seiner Sünden bewusst werden. Im Stück treten Gott Vater, Gott Sohn, Maria und Luzifer samt Teufel auf. Angeklagt ist das menschliche Geschlecht. Luzifer versucht die Schlechtigkeit des Menschengeschlechts vor Gott zu beweisen, der zu Gericht sitzt.

Im zweiten Teil folgen Episoden aus verschiedensten Menschenleben, die zwischen Himmel und Hölle schwanken:

Ein Kaufmann besucht einen Schriftgelehrten. Der Reichtum, den der Kaufmann bisher angehäuft, ist ihm nicht genug. Er will der reichste Mann der Welt werden und hört nicht auf die mahnenden Worte des Schriftgelehrten. Die Warnungen vor dem Tod und den Folgen seiner Wucherei nimmt der Kaufmann erst an, als ihm der Tod eines Jüngeren vor Augen geführt wird. Der Jüngling tritt den Tod verspottend auf.

dass ich von dag zu dag
der pöste under alln
ser fröhlich leben mag
nach meinem wohlgefalln. (S. 29)

Alles Reden des Todes hilft nichts, der Jüngling lacht über ihn und wähnt ihn weit entfernt. Auch als sich der Schriftgelehrte des Jünglings annimmt und mahnend spricht, hat das keinen Einfluss auf dessen Übermut. Der Tod holt sich den Jüngling

Dein zeit ist nun verflosßn,
mein macht wird dir zu thel
auf dich wird abgeschosßn
iezt mein gespanteß pfeil. (S. 37)

Der „wirmen speiß“ (S. 37) ist nun der Jüngling und die Teufel reißen seine Seele an sich. Gott Vater übergibt Luzifer den Sünder, der noch auf dem Weg zum „höllen prand“ (S. 41) nach Rache schreit, all jenen, die ihn bei seinen Sünden unterstützt haben. Der

Kaufmann nimmt sich die Geschichte des Jünglings zu Herzen und verachtet von nun an das von ihm so geliebte Geld. Er verspricht Jesus zu dienen.

Vier „spihlpuebn“ (S. 43) und eine Kellnerin sind in der Stube. Beim Würfelspiel lassen es sich die vier gut gehen, sie essen und trinken, was Küche und Keller zu bieten haben. Doch bald schon wird der Verlierer ungehalten und ruft den Teufel an.

> Der teifl hol wirfl und allß,
> so kann ich kein einzigß gewinen,
> mich auch noch darzue allenfallß,
> wan mir solt dass fierte misslingen. (S. 55)

Trotz der Ermahnungen der Mitspieler lässt der erste das Fluchen nicht sein. Als er abermals verliert, packt ihn der Luzifer am Schopf. Seine Mitspieler und die Kellnerin können ihm nicht mehr helfen. Auch er schreit nach Rache gegenüber den „sorglosen leit“, den Menschen, die sich nicht um sein Tun gekümmert und ihn sogar noch darin befördert haben.

Den dritten Teil leitet wiederum der Hanswurst ein. Er will mit Schaufel und Pickel nach dem Schatz suchen. Auf einer kleinen Truhe sitzt ein Teufel. Hanswurst schlägt ihn und als der Teufel von der Truhe aufspringt, schnappt sich der Hanswurst die Beute und läuft vom Teufel und drei seiner Gefährten verfolgt davon.

Die letzte Stunde der Menschen rückt näher. Der Teufel Luzifer sitzt auf dem Thron. Er will eine gute Seele auf dem Totenbett doch noch auf seine Seite ziehen. Seine Teufel raten ihm, wie er es anstellen sollte. Einer rät zu Zweifel an der Existenz Gottes, ein anderer zu einer unvollkommenen Beichte, einer zu Verzweiflung und der vierte zur Unkeuschheit. Luzifer schickt sie aus, um das Vorgeschlagene in die Tat umzusetzen. Dem gegenüber singt ein Engel vom letzten Gericht:

> Mit schröken wird empfangen
> Der mensch dass uhrtheil klar
> Allß, waß er hat pegangen
> Wird werden ofenpar.
> Die fromen gehen mit freiden
> In schenen himel ein,
> die pöse zu dem leiden
> ach in der höllisch pein. (S. 70)

Zwei Sterbende werden als Beispiel gebracht. Dem ersten steht ein Priester zur Seite. Auf dem Totenbett betet der gute Mensch um den Beistand Jesu. Die Teufel wollen ihn nun vom rechten Weg abbringen. Die Bemühungen sind umsonst, der Sterbende übergibt seine Seele Gott. Ein Engel verjagt die Teufel und nimmt die Seele mit vor den Thron Gottes. – Dem zweiten Sterbenden stehen die Teufel zur Seite.

O grausamkeit, o schrökn,
die höll steht mir schon ofn,
ich tarf mich nit erkökn,
noch eine gnad zu hofn, (S. 85)

Kurz bevor der Sterbende dem „höllenhund“ (S. 87) die Seele übergibt, erscheint ein Engel und mahnt ihn, doch auf Gottes Barmherzigkeit zu setzen. Der Sterbende hat dafür kein Ohr:

Verfluecht, verdamt, vernicht
Seind alle deine wort,
ist nur ein pfafengedicht,
ihr teifl reißt mich vort. (S. 97)

Nach Eagleton wäre die Ziellosigkeit, die fehlende Ordnung, der fehlende Sinn der Grund dafür, warum der zweite Sterbende sich an das armselige Glück klammert, gegen das Gesetz – in diesem Fall das Gottes – zu verstoßen, um ein wenig Leben zu verspüren.[9]

Zurück beim Jüngsten Gericht verflucht Gott die Seele in alle Ewigkeit. Der Prologus beschließt das Spiel mit dem Kreuz in der Hand.

Iezt ihr menschliche näturn
habt ihr alle ser wohl gesechn
durch diese vorgestelte figurn,
waß erschröklicheß oft kann geschechn

Im Kommentar findet der Leser Worterklärungen, die sich neben der Etymologie zum Teil auch mit der Wortverwendung in der Mundart beschäftigen. Dazu kommen Bemerkungen zu den Figuren, zum Beispiel eine kurze Erläuterung zum Auftreten und zur theatergeschichtlichen Entwicklung des Hanswursts. Auch religionsgeschichtliche Aspekte kommen zur Sprache: „der Juden wuet“ (S. 18) wird mit „Anspielung auf die pauschale Anschuldigung gegen die Juden, für den Kreuzestod Jesu Christi verantwortlich zu sein“ (S. 107) kommentiert. Die Verweise auf biblische Textstellen ergänzen das Bild. Schließlich gibt es noch Anmerkungen und Kommentare zur Transkription Zingerles. Hilfreich sind die Literatur- und Quellenangaben; der Benutzer bekommt so z.B. einen Eindruck vom Schaffen des Transkriptors Zingerle. Die Quellenlage und die Überlieferung sind soweit dies das Material erlaubt sehr gut aufgearbeitet und bieten Fragen an, die sich im Rahmen der Edition ergeben haben. Die ausführliche Abhandlung zum Verfasser und zum Zeitpunkt der Entstehung vermittelt einen Eindruck über die Art und Weise, wie die historische Einordnung erfolgt ist. Auch über den Transkriptor Oswald Zingerle erfährt der Leser Details über Leben und Stellung. Wünschenswert wären zwei oder drei ausführlichere Sätze zur Nachlasslage an sich gewesen, gerade, weil es sich um einen unvollständigen Kryptonachlass handelt.

Interessant ist, dass das Stück bereits zur Aufführung gelangte. Toni Bernhart führte selbst Regie. In einem Interview zum Thema Volksstück geht er auf den Laaser Jedermann ein. Auf die Frage, ob er sich bei der Inszenierung an den Text gehalten habe, antwortet der Autor:

„Sklavisch, würde ich fast sagen. Wenn es um den Text geht. Also ich habe mit allen Schauspielern – und wenn die Rolle noch so klein war – ganz am Anfang eine Einzelleseprobe gehalten, wo ich ihnen den Text zerdröselt habe. Auch so, wie sollen sie das sagen, ... irgendwie sieht es aus wie Dialekt und wenn man das geschrieben sieht, ist das Irrsinn, man ist das nicht zu lesen gewohnt. Ich wollte ihnen die Angst nehmen, aber ich wollte auch eine sprachliche Genauigkeit, eine sprachgeschichtliche Genauigkeit."[10]

Eagleton spricht an einer Stelle davon, dass „das Böse jene Grausamkeit ist, die bestrebt ist, einen schrecklichen Mangel, eine quälende Leere zu beheben".[11] *Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht* geht in diese Richtung, auch oder gerade weil die gezeichnete, dialektische Welt von Himmel und Hölle, Gut und Böse, Gott und Teufel nicht mehr existiert.



Abb. 19. Szene aus der Aufführung der Volksbühne Laas.

Barbara Hoiß (Innsbruck)

Anmerkungen

1 Peter-André Alt: Ästhetik des Bösen. München 2010.
2 Maximilian Probst: Gemeines aus dem Oberseminar. In: Die Zeit, 21.10.2010.
3 Terry Eagleton: Das Böse. Berlin 2011, S. 26.
4 Ebenda.
5 Hans Sachs: Ein comedi von dem reichen sterbenden menschen, der Hecastus genannt. In: Vom Sterben des reichen Mannes. Die Dramen von Everyman, Homulus Hecastus und dem Kauffmann. Hg. von Helmut Wiemken. Bremen 1965 (= Sammlung Dieterich, Band 298), S. 186.
6 Vom Sterben des reichen Mannes. Die Dramen von Everyman, Homulus Hecastus und dem Kauffmann. Hg. von Helmut Wiemken. Bremen 1965 (= Sammlung Dieterich, Band 298), S. XL.
7 Die Sammlung Oswald Zingerle besteht aus sieben Kisten. In ihnen befinden sich u. a. die Belege für Zingerles Buch: Oswald Zingerle: Mittelalterliche Inventare aus Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1909.
8 Vgl. Johannes Ulrich von Federspiel: Hirlanda. Durch falschheit zu feier verdamte unschuld. Hg. v. Toni Bernhart. Wien, Bozen 1999, Zeilen 5425–5605 mit Johann Herbst: Das Laaser Spiel vom Eigenen Gericht. Hg. v. Toni Bernhart. Wien, Bozen 2010, S. 7.
9 Vgl. Terry Eagleton: Das Böse. Berlin 2011, S. 129, 139.
10 Nachzulesen ist das ganze Interview auf: http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/einblicke.html, 28.6.2011.
11 Terry Eagleton: Das Böse. Berlin 2011, S. 132.

Alois Brandstetter: Zur Entlastung der Briefträger. Roman. St. Pölten: Residenz 2011. 400 S. ISBN 978-3701715657. 24,90

In der guten alten Zeit, als es in Munderfing im oberösterreichischen Innviertel noch eine Post und sogar einen Pfarrer gegeben hat, in dieser Zeit ist auch schon ziemlich viel passiert, was nicht hätte passieren dürfen. Aber am Briefträger-Stammtisch im Munderfinger Kirchenwirt wird vor allem über die jüngsten Modernisierungsschübe geredet und gestritten: über die Ausbreitung der Schamlosigkeit in der Gesellschaft, über die Schließung der Postämter und die Aktivitäten der so genannten Postpartner, über alte Redensarten und neue Bräuche, über ausgestorbene Berufe, über Skandale, über Bestseller, über das Thema Nr.1, kurz über Gott und die Welt, wie sie sich so darstellt für die drei Briefträger Karl Deuth, Franz Blumauer und Ferdinand Ürdinger, die alle drei längst in Pension sind.

Anders als in seinem ersten Briefträgerroman *Zu Lasten der Briefträger*, der in diesem Buch gelegentlich zitiert wird, lässt Brandstetter die Briefträger diesmal selbst zu Wort kommen, reden und reden, ohne ihnen, was manches Mal gar nicht geschadet hätte, ins Wort zu fallen und die Leviten zu lesen. Es wäre trotzdem verkehrt zu denken, seine Protagonisten hätten nichts anderes im Sinn als mitzuteilen was alles ihren Autor bekümmert und irritiert. Denn sie sind ganz eindeutig Übertreibungskünstler, Karl Deuth könnte sogar aus Ohlsdorf kommen.

So sind es denn auch nicht allein die Geschichten und Anekdoten, die diesen Roman in eine spezifisch-österreichische Tradition rücken, die von Friedrich Torberg bis Thomas Bernhard reicht. Die zahllosen Anspielungen und die manchmal mehr manchmal weniger versteckten Nachreden auf Persönlichkeiten namentlich des politischen und des literarischen Lebens (darunter auch: Otto Grünmandl) gehören untrennbar dazu: eine vom Autor angelegte Tiefenschicht, die – wie die magische Zahl 33 – der von seinen Figuren getragenen Oberflächenschicht des Stammtisch-Gesprächs ein Fundament gibt und gleichzeitig auch Grenzen setzt.

J.H.

Hans Biesenbach: Anspielungen und Zitate im Werk Ludwig Wittgensteins. Publications from the Wittgenstein Archives at the University of Bergen, Bd. 22. Bergen: The Wittgenstein Archives at the University Bergen 2011. ISBN: 978-82-91071-25-1. 446 S. 400 NOK (ca. 51,17 EUR)

Ludwig Wittgenstein wird häufig als bahnbrechender Denker dargestellt, der eigenständig und ohne sich auf seine Vorgänger/innen zu berufen die Philosophie zum linguistic turn zwingt und so das Hauptaugenmerk der Philosophen auf die Sprache lenkte. Dabei wird oft übersehen, dass er zum einen selbst von sich sagt, dass er von vielen Menschen beeinflusst wird und [bloß] neue Gleichnisse erfindet (z.B. in MS

154, 15v), und dass er zum anderen in seinen Werken auch auf die Schriften anderer (beispielsweise Augustinus, Bertrand Russell und Gottlob Frege) verweist. Es gibt also genügend Belege, dass Wittgenstein seine Philosophie nicht neu entwickelt hat, sondern – um Bernhard von Chartres aufzugreifen – dass auch er auf den Schultern von Riesen steht. Wer sind nun diese Riesen? Und gibt es solche, von denen er stark profitiert hat, die aber nicht ausdrücklich erwähnt sind?

Um solche Fragen beantworten zu können, ist das neu erschienene Buch *Anspielungen und Zitate im Werk Ludwig Wittgensteins* von Hans Biesenbach sehr hilfreich. Das Buch umfasst neben der Vorbemerkung, welche auch den editorischen Bericht beinhaltet, dem Index und dem Anhang einen Hauptteil. In diesem sind ersichtliche und nicht-ersichtliche Anspielungen und Verweise im Nachlass Wittgensteins samt – sofern bekannt – dem dazugehörigen Original aufgelistet. Von der Aufzählung ausgenommen sind nur Zitate von Russell, aber auch Hinweise auf Werke von Frege, Frank P. Ramsey und George E. Moore sind eingeschränkt angeführt, da „Wittgensteins lebenslange Auseinandersetzung mit diesen drei Autoren [...] in seinem Nachlaß eine solche Fülle anspielender Spuren [hinterlässt], daß sie alle zu entdecken und zu identifizieren wohl unmöglich ist" (S. 5).

Biesenbach hat bei Wittgenstein 2600 Stellen ausfindig gemacht, in denen er sich auf ein Werk eines anderen Urhebers bzw. einer anderen Urheberin – insgesamt 167 Personen – bezieht. Jede zitierte Stelle bekommt eine Kennung, die aus dem Namen und einer fortlaufenden Zahl besteht (z.B. „Shakespeare 2"). Die Stelle im Nachlass Wittgensteins, welche auf die Originalpassage anspielt, wird sodann unter der Kennung angegeben. Wird eine Stelle im Nachlass öfters verwendet, so werden diese untereinander aufgelistet. Für „Shakespeare 2", eine Stelle aus *MacBeth* („What's done cannot be undone"), sind deswegen auch zwei Stellen (MS 127, 123 bzw. TS 222, 16 und MS 148, 40v) angeführt. Den Abschluss der Ausführung zu der Originalpassage bildet der Originaltext mit – falls nötig – dessen deutscher Übersetzung.

Biesenbach interessiert sich aber nicht nur für die Hinweise auf Texte, sondern auch für die Verweise auf Musik und darstellende Kunst. So finden sich hier auch Abdrucke musikalischer Noten (beispielsweise für das Leitmotiv aus Wagners *Der Fliegende Holländer* auf S. 387) und Abbildungen (beispielsweise Picassos *Liegende Frau – Femme couchée* auf S. 412). Zwischen Text und Bild im Sinne eines Gemäldes findet man noch Hinweise auf beispielsweise Wilhelm Buschs comicartige Illustrationen. Leider werden Musiker/innen nicht vollständig behandelt, sondern nur Mozart, Schubert und Wagner werden in die Sammlung aufgenommen. Ob bei den bildnerischen Künstlern eine Einschränkung vorliegt, kann aus dem editorischen Bericht nicht herausgelesen werden.

In dem ca. 20.000 Seiten umfassenden Nachlass Wittgensteins allen Verweisen nachzugehen, wovon die meisten nur als Bruchstücke ohne Quellenverweise (geschweige denn Quellenangaben) vorhanden sind, ist selbst im Zeitalter der schnellen, digitalen Suchmaschinen à la Google eine sehr aufwendige Arbeit. Fremdsprachige Originalpassagen werden auch in den eigenen Sprachen wiedergegeben, so sind die

Originalpassagen bei Tolstoi auf Russisch in kyrillischer Schreibweise samt deutscher Übersetzung abgedruckt.

Das Buch zeugt von Biesenbachs großer Sorgfalt und seiner Liebe zum Detail. Das vorliegende Werk stellt nicht nur einen guten Überblick über die Quellen dar, die Wittgenstein verwendet hat, sondern ist darüber hinaus auch ein guter Beginn für die Erstrecherche, besonders wenn das Verhältnis Wittgensteins zu einer bestimmten Person behandelt werden soll. Angesichts der soliden Bearbeitung und des Umfangs, den das Buch bereits aufweist, verstummen die Kritiken, dass Kommentare zu den zitierten Stellen fehlen würden oder dass es neben den angeführten Stellen keine weiterführende Information gäbe.

Ulrich Lobis, Joseph Wang (Innsbruck)

Ivar Oxaal: On the Trails to Wittgenstein's Hut. The Historical Background of the Tractatus Logico-Philosophicus. New Brunswick/London: Transaction Publishers 2011, XIV + 204 S. ISBN 9781412814249. 35,99

Ivar Oxaal, Humananthropologe und Soziologe aus den Vereinigten Staaten mit norwegischer Wurzel, geht, gepackt mit breitem Wissen über die Kulturgeschichte der Jahrhundertwende, der Frage nach, warum Wittgenstein ausgerechnet in Norwegen (und nicht – sagen wir – in Island oder Spanien) eine Hütte gebaut hat und wie sich das Judentum im Allgemeinen und der Spinozismus im Speziellen auf sein erstes Hauptwerk auswirken. Das Buch gliedert sich neben dem Vorwort, den Anmerkungen, dem Literaturverzeichnis und dem Sachregister in einen Prolog, vier Teile mit jeweils zwei Kapiteln (nur der erste Teil hat drei Kapitel), ein Nachwort und einen Appendix.

Bereits an den Titeln der einzelnen Kapitel dieses Buches merkt man seinen albumartigen Charakter. Ein Album zeichnet aus, dass es zu einem Thema Inhalte aus verschiedenen Gebieten zusammenstellt. Üblicherweise neigt es dazu, für die Leserinnen und Leser unübersichtlich zu werden, da die einzelnen Stücke von unterschiedlicher Qualität und Wichtigkeit sind. Ohne den roten Faden vor dem Lesen schon gekannt zu haben, läuft man Gefahr, sprichwörtlich vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sehen zu können. Zwar könnte Oxaals Buch auch diese Art der Unübersichtlichkeit vorgeworfen werden, denn – um bei dem Bild des Waldes zu bleiben – Oxaal beschreibt z.T. die Blätter sehr genau, überspringt aber auch schon mal große Waldgebiete; wenn sich Leserinnen und Leser geduldig von Oxaal leiten lassen, dann fügen sich die einzelnen Teilstücke zu einem großen kulturhistorischen Hintergrundbild zusammen, vor dem der *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgensteins entsteht.

Schon im Prolog bereitet Oxaal den Stoff großräumig vor: Den Abhandlungen über Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* und über die Tagebucheinträge David Pinsents folgen historische Bemerkungen über die österreichischen Nordpol- (und später auch Südpol-) Expeditionen. Die Schilderung der weniger bekannten Reise Wittgensteins mit

Pinsent nach Island (unter der Unterüberschrift *The Expedition to Iceland*) bildet den Schluss des Prologs.

In ähnlicher Manier geht Oxaal auch im ersten Teil *Antisemitism in the German Lands* vor. Anmerkungen über Martin Luther, über antisemitische Aussagen berühmter Deutscher aus dem 17. bis 19. Jahrhundert und über die Anfänge des Wirtschaftsliberalismus Hayekscher Prägung, dem auch Karl Wittgenstein, Ludwig Wittgensteins Vater, anhängt, werden im ersten Kapitel *The Origins of the Wittgensteins* lose aneinander gereiht.

Erst im zweiten Kapitel *Vienna: A City of Dreams* wird ersichtlich, dass es in dem ersten Hauptteil eigentlich um die jüdische Herkunft Wittgensteins geht: Inwiefern ist Wittgenstein Jude? Hierzu gehört natürlich die Schilderung des Antisemitismus in Wien am Beginn des 20. Jahrhunderts. Statt Thesen zu nennen, streift Oxaal in kleinen Absätzen verschiedene Aspekte des Antisemitismus. Er lässt selbst Kaiser Franz Joseph (als Gegner der antisemitischen Einstellung) zu Wort kommen, indem er aus dem Tagebuch der Tochter des Kaisers zitiert (S. 38). Die eigentliche Antwort auf die Frage nach Wittgensteins jüdischer Seite gibt Oxaal in dem wieder abgedruckten Artikel von Peter Stirk *What Does It Mean to Be a Jew?* (S. 42-44). Diese Seite sollte demnach als „psychische Konstitution" oder „platonische Idee" aufgefasst werden; die biologische Herkunft oder das religiöse Bekenntnis einer Person spielt für ihr Dasein als Jude nur eine untergeordnete Rolle.

Das letzte Kapitel des ersten Teils *Ludwig in the Prussian Kaiserstadt* ist dem Zeitraum 1907/08 gewidmet, in dem Wittgenstein an der Technischen Hochschule in Berlin studiert. Da bekannterweise kaum Notizen Wittgensteins aus dieser Zeit erhalten sind, schildert Oxaal das kulturelle Leben in Charlottenburg in kleinen Passagen, um den Lesern und Leserinnen einen tieferen Einblick in das Milieu geben zu können, in dem Wittgenstein in Berlin gelebt hat. Hierzu lässt es sich Oxaal nicht nehmen, zur jüdischen Gemeinde, zu den Theater- und Opernhäusern und zur Szene der Homosexuellen im damaligen Berlin etwas zu schreiben.

Der zweite Hauptteil *Manchester to Trinity College, Cambridge* ist dem kulturellen Hintergrund Großbritanniens zur Jahrhundertwende gewidmet. Im vierten Kapitel *Racisms and Pessimism in the British Empire* zeigt Oxaal auf, dass es unter den Intellektuellen (und hier insbesondere unter den Philosophen, Philosophinnen und Mathematikern) Personen gibt, die rassentheoretische Überlegungen mit scheinbar vernünftigen Argumenten untermauern und so die Überlegenheit der „Arier" gegenüber anderen Menschen bekräftigen. Weil das British Empire sehr viele Völker umfasst und somit diese Theorien den unterschiedlichen Bedürfnissen der in verschiedenen Regionen vorherrschenden politischen Verhältnisse genügen sollen, gibt es auch die unterschiedlichsten Auslegungen dafür, wer denn als „Arier" gezählt werden sollte. Dass Wittgenstein von diesen Überlegungen etwas gewusst haben muss, zeigt ein kleines Kapitel im Buch (S. 70f), in dem Oxaal schildert, wie auch einige enge Bekannte und Freunde Wittgensteins aktiv an dieser Debatte teilnehmen. Dank der Tagebuchaufzeichnung Pinsents wissen wir, dass Wittgenstein vor der Teilnahmslosigkeit Angst hatte: „Wittgenstein has an enormous horror of what he calls a ‚Philistine' attitude towards cruelty and suffering – any callous

attitude – [...]." (S. 71) Zu weiteren Ausführungen darüber, was Wittgenstein tatsächlich über den Rassismus gedacht haben könnte, kommt Oxaal allerdings aus Mangel an Materialien nicht.

Das Paradebeispiel für den Albumcharakter dieses Buches stellt wohl das fünfte Kapitel *Mysticism in Trinity* dar. Um Bertrand Russells Umgang mit Mystik und Wittgensteins Meinung hierzu wiedergeben zu können, geht Oxaal zunächst auf den Fortschritt in den Naturwissenschaften in Deutschland und Österreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Gemeinhin wird Mystik der Naturwissenschaft gegenübergestellt, Oxaal vermag jedoch in Spinozas Philosophie, der er zwei Absätze im Buch widmet, eine Brücke zwischen den beiden „Disziplinen" zu erkennen. Weiters erzählt er in diesem Kapitel von den verschiedenen Versuchen Russells, Mystik mit seiner auf Logik ausgerichteten Philosophie in Einklang zu bringen, und von der Kritik Wittgensteins an diesem Unternehmen Russells. Oxaal schildert, wie Wittgenstein nach seiner Island-Reise in das Zimmer Russells stürmte und diesen beschuldigte, dass er die Prinzipien der Exaktheit verraten und willentlich *vage* Ausdrücke verwendet hätte. Später soll Russell zugegeben haben, dass er Wittgenstein halb zugestimmt hätte.

Der dritte Hauptteil des Buches trägt den Titel *Norway (1913-1914) and the End of the War*. In Kapitel sechs *The German Kaiser and Wittgenstein in Norway* berichtet Oxaal zunächst von der Reiseplanänderung Wittgensteins. Ursprünglich planen Pinsent und Wittgenstein eine Reise nach Spanien. Kurz bevor sie diese Reise antreten sollten, ändert Wittgenstein seine Meinung. Plötzlich sieht sich Pinsent vor die Wahl gestellt, ob sie nach Andorra, zu den Azoren oder nach Bergen in Norwegen fahren sollen. In Pinsents Tagebuch ist vermerkt, dass Wittgenstein sich zwar bemüht hätte, diese drei Wahlmöglichkeiten als gleichrangig hinzustellen und dass Pinsent selbst die Wahl treffen sollte; aber es war Pinsent gleich klar, dass Wittgenstein Bergen bevorzugte. *Warum* Wittgenstein das Reiseziel ändern wollte, wusste auch Pinsent nicht. Um diese Frage beantworten zu können, fängt Oxaal an, von der Verbindung des deutschen Kaisers Wilhelm und seiner Liebe zu Norwegen zu berichten. Wilhelm besuchte Norwegen jährlich und entging sogar einem Attentat, welches von der Gruppe *Schwarze Hand*, die auch Franz Ferdinand ermorden ließ, geplant war. Eine 12-Meter-große Statue eines Wikinger Helden Fridtjof auf einem 14-Meter-hohen Sockel in Sognefjord, Norwegen, wurde 1913 vom Kaiser selbst eingeweiht. Die Zeremonie fand unter der Anwesenheit einer beachtlichen Zahl deutscher Marine-Soldaten statt und wurde auch von englischen Medien aufgenommen. Oxaal vermutet nun, dass diese Statue mit ein Grund für Wittgensteins Reise nach Bergen war. Während seines Aufenthalts in Island musste der 24-jährige Wittgenstein, der schon als Dreizehnjähriger Ibsen gelesen hatte, vom Untergang der *Titanic* und von der aufregenden Polarexpedition erfahren haben. Und nun war auch die Fridtjof-Statue in aller Munde: Für die „Männergesellschaft" in Berlin eine „colossal, gay icon" (S. 103). Alle diese Eindrücke müssen Wittgenstein so inspiriert haben, dass er bald darauf den Plan einer Einsiedler-Hütte in Norwegen schmiedete. Und so fügen sich einige Albumteile zum ersten Mal im Buch zu einem größeren Bild zusammen.

Oxaal bleibt nicht bei dieser Erkenntnis stehen, sondern geht einen Schritt weiter. Im siebten Kapitel *Daniel Deronda, in Brand Country, and on the Eastern Front* geht er der Frage nach, wie Wittgenstein mit seinem Judesein „auskommt". Während der Norwegen-Reise schenkte Wittgenstein Pinsent das Buch *Daniel Deronda* von George Eliot. Oxaal glaubt, dass Wittgenstein dieses Buch nicht einfach so ausgesucht hatte, sondern Pinsent damit etwas sagen wollte. Deronda, der wie Wittgenstein jüdische Wurzeln hat, hat einen Freund Meyrick, der (intellektuell) stark von Deronda profitiert. Man muss nun kein Literaturwissenschaftler sein, um die Parallelen zwischen Deronda und Meyrick einerseits und Wittgenstein und Pinsent andererseits zu erkennen. Ohne erkennbare Schlüsse daraus gezogen zu haben, schildert Oxaal nun das weitere Leben Wittgensteins: Wittgenstein fing an, seine Hütte in Norwegen zu bauen, brach mit Russell, kehrte nach Wien zurück, gab dem Herausgeber des *Brenner* Geld und – statt mit Pinsent eine weitere Reise zu unternehmen – meldete er sich zur Armee. Pinsent starb im Krieg, und Wittgenstein geriet in italienische Gefangenschaft. Er schickte Keynes das Manuskript seiner *Logisch-philosophischen Abhandlung* und fing nun mit Russell an, über den Inhalt des Buches zu diskutieren.

Und so leitet Oxaal zum letzten Hauptteil *On the Tractatus Logico-Philosophicus* über. Das achte Kapitel *In the Hague (1919)* ist dem Treffen von Russell und Wittgenstein im Dezember 1919 gewidmet. Bevor *Die logisch-philosophische Abhandlung* publiziert wird, diskutieren die beiden freundschaftlich, jedoch auch heftig über den Inhalt des Buches. Zwar sind uns keine Aufzeichnungen über dieses Treffen überliefert, für Oxaal ist es jedoch plausibel, dass Russell und Wittgenstein gerade über die Mystik debattierten. Zum einen ist Den Haag der Sterbeort von Spinoza, und zum anderen ist das erste Hauptwerk Wittgensteins, und hier v.a. die Abbildtheorie, für Oxaal ein Versuch, den alten Streit zwischen Mythos und Logos zu beenden und beide Teile des Lebens miteinander zu vereinen (S. 127).

Und in dem letzten Kapitel *On the Origin of the Title* begründet Oxaal seine Behauptung, dass dieses Werk Wittgensteins im Grunde genommen eine Abhandlung über das Logische und das Mystische sei. Zunächst gilt es, Spinoza, welcher bei den Wittgensteinexpertinnen und -experten relativ wenig Beachtung gefunden hat, wieder ins Zentrum der Betrachtung zu rücken. Und das – so glaubt Oxaal – gelingt mit dem Hinweis auf die jüdische Wurzel Wittgensteins. Außerdem ist bekannt, dass zunächst zwei Titel für die englische Übersetzung der *Abhandlung* zur Diskussion standen: Von Russell kommt der Vorschlag *Philosophic Logic*, und für G. E. Moore ist es klar, dass der lateinische Titel *Tractatus logico-philosophicus* besser ist. Bemerkenswert ist nun, dass vielfach (u.a. auch von Charles Ogden, dem Verleger des *Tractatus*) der lateinische Titel spinozistisch genannt wird, da er an das Werk Spinozas *Tractatus Theologico-Politicus* erinnert. Wittgenstein selbst bevorzugt den lateinischen Titel, nicht weil dieser, wie er in einem Brief an Russell schreibt, ideal wäre, sondern weil die Alternative *Philosophic Logic* unsinnig sei. Aus dem Besagten und aus der unstrittigen Prämisse, dass Schopenhauer für Wittgenstein zeit seines Lebens ein wichtiger Philosoph war und auch dieser Spinoza geschätzt hatte, will Oxaal den Einfluss Spinozas auf Wittgenstein festgestellt wissen.

Hierzu bemerkt er schließlich weiter, dass nicht nur Schopenhauer, sondern auch Moore und Russell sich dezidiert mit Spinoza beschäftigt haben. Dass Wittgenstein nach 1919 noch weitere Norwegenreisen unternommen hat, erfahren wir dann im *Postscript*. Erst 1922 konnte er seine Hütte vollenden, und danach verbrachte er etliche Jahre seines Lebens dort. Überraschend nimmt der Nationalsozialismus in Norwegen in diesem straffen Kapitel einen weiten Raum ein.

Ob Oxaal damit Recht hat, dass Wittgensteins Judesein eine große Rolle bei der Entstehung des *Tractatus Logico-Philosophicus* hatte? Und ist die Antwort auf diese Frage – wie Oxaal sich selbst fragt (S. 136) – überhaupt von Bedeutung? Ob des großen Wissens und ob der Fülle an Materialien kann man nur staunen, wie Oxaal meisterhaft die scheinbar nicht-zusammenhängenden Albumteile miteinander verbindet und so ein konsistentes Bild des jungen Wittgenstein zeichnet. Über orthografische Ungereimheiten in deutschsprachigen Passagen (S. 37, S. 139) sieht man hinweg, die Spekulationen, die Oxaal in diesem Buch tätigt, geben einem jedoch für längere Zeit zu denken. Viele Verbindungen, die Oxaal in seinem Buch aufgezeigt hat, sind nur durch Indizien angedeutet; andere sind schwer nachvollziehbar. Und selbst wenn man alle Fäden aufnehmen würde, die Oxaal in dem Buch gelegt hat, ist sein Schluss, dass Wittgenstein mit dem *Tractatus Logico-philosophicus* eine Brücke zwischen dem Logischen und dem Mystischen schaffen wollte, mehr als gewagt. Die Wahrheit spielt in diesem Buch keine zentrale Rolle, vielmehr ist die unorthodoxe Sichtweise Oxaals auf die Kulturgeschichte das Erfrischende dieser Literatur. Wer nicht vor Spekulationen zurückschrickt und für sich einen Weg sucht, der die Naturwissenschaften und die Mystik in der Philosophie miteinander verbindet, der wird Oxaals Buch mit Kurzweil und Gewinn lesen können.

Joseph Wang (Innsbruck)

Agnes Pistorius: „kolossal montiert". Ein Lexikon zu Karl Kraus „Die letzten Tage der Menschheit". Wien: Ibera 2011. ISBN 978-3-85052-285-4. 583 S. 18,00

Dass es den liberalen deutschen Politiker Ablaß (V, 10) tatsächlich gegeben hat, wird jede Leserin der *Letzten Tage der Menschheit* annehmen; in diesem Lexikon (S. 17) findet sie zudem, dass ‚Ablaß' als jüdischer Name verstanden werden kann – auch Kraus könnte dieser Meinung gewesen sein (wiewohl der 1942 im schlesischen Hirschberg verstorbene Bruno Ablaß kein Jude gewesen zu sein scheint). Einen deutschen Politiker namens „Zulauf" hat es laut diesem Lexikon nicht gegeben, dieser Name ist also die wortspielhafte Erfindung eines Gegenstücks zu Ablaß. Das zufällig herausgegriffene Beispiel beweist den Nutzen der Arbeit von Agnes Pistorius für die Würdigung der *Letzten Tage der Menschheit* als Sprachkunstwerk.

Solche Funde lassen sich zwischen Ablaß und Zulauf an vielen Stellen machen – in mancher Hinsicht scheint mir das Werk weniger ein Lexikon zu Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* zu sein als ein begleitendes Lesebuch, mehr dazu geeignet

Zusammenhänge sichtbar zu machen als Details von Kraus' kolossaler Montage zu erklären. Selbstverständlich findet die Leserin hier eine Menge Informationen zu solchen: Auch wer die *Letzten Tage der Menschheit* gut kennt, wird schwerlich etwas über die „dänischen Papierdecken" (92) wissen, noch wird ihm das Wort „Ersatzkörper" (122) geläufig sein. Nicht-Österreicherinnen (und vermutlich schon jüngere Österreicherinnen) werden bei „sich eintegeln" (116), „notig" (349) und „talkat" (483), erst recht bei „montiert sein" (329) und „Mistbauer" (325) aufs Erraten mithilfe des Kotexts angewiesen sein, noch mehr bei den häufigen Wörtern aus dem so genannten ‚jüdischen Jargon' (bei denen es auch auf den Stilwert ankommt). Hier wird viel erklärt – nicht anders als im Bereich der Kriegsereignisse von Asiago bis Wladimir-Wolinsky. Selbst wenn man zum Verständnis von Kraus' ohnehin nicht chronologisch aufgebautem Drama nicht unbedingt wissen muss, von welcher konkreten Schlacht jeweils die Rede geht, helfen solche Informationen um zu begreifen, wie konkret alles in diesem Stück ist. Dasselbe gilt für politische Fakten und für Personen – auch der nur nebenbei einfließende Hohn auf Erzherzog Otto ist eben nicht aus der Luft gegriffen (367).

Lesebuch-Charakter hat das Buch von Agnes Pistorius insofern, als die Anordnung der Stichworte mit jeweils mehreren (wohl selten allen) Belegen Querverbindungen zwischen Szenen herstellt, leitmotivische Strukturen erkennbar macht, wie sie sich z. B. durch wiederholte Bezüge auf die Nibelungen und auf die ‚Nibelungentreue' ergeben (343ff.); andere Beispiele sind leicht zu finden.

Unter dem Stichwort ‚Namen' finden sich auch allgemeine Überlegungen zu Stilmitteln der *Letzten Tage der Menschheit*.

Wirkliche Fehler habe ich kaum gefunden; „Tabes" (483) ist freilich nicht das, was man gemeinhin unter ‚Schwindsucht' versteht, sondern eine als Spätfolge der Syphilis eintretende schwere Nervenkrankheit, die bei Berufsoffizieren besonders häufig gewesen sein soll.

Lücken lassen sich in einem Buch wie diesem immer ergänzen, etwa wäre bei den „Cheruskern in Krems" der „i. a. B." (‚inaktiver Bursch', ein schon älteres, aber noch nicht im Berufsleben stehendes Mitglied) ebenso zu erklären gewesen wie der Gruß „Hedl!" (‚Heil!'); die „Resitant" ist nicht nur die ‚Tante Therese', sondern ein Witzfigurentyp.

Manchmal neigt Frau Pistorius zu Spekulationen – etwa wo sie typisierende Namen unbedingt bestimmten historischen Personen zuordnen will, so, weil er in Zusammenhang mit Lederlieferungen an die Armee fällt, den häufigen jüdischen Familiennamen ‚Katz' einem „Franz Katz" (250) oder die in der Schlagzeile eines Skandalblättchens vorkommende (und vielleicht tatsächlich erfundene) „Frau von Knesebeck" einer Dame dieses Namens aus dem frühen 19. Jahrhundert (260). Ebenso wenig dürfte der in II, 33 fallende Name Kulka etwas mit dem (1897 geborenen) Autor gleichen Namens zu tun haben, den Kraus nach dem Krieg wegen eines Jean Paul-Plagiats bloßstellen sollte (283). Den Doktor Kunze in II, 8 hat es gewiss gegeben; er könnte mit enormer Mühe aufgrund des von ihm verfassten und in der Szene gesprochenen Leserbriefs identifiziert werden – ihn einfach mit einem Oberstabsarzt Dr. Erich Kunze gleichzusetzen (284)

geht aber nicht an. Die Assoziation einer Stelle aus dem Epilog mit einem (damals wohl wenig bekannten) Gedicht von Hesse scheint mir gleichfalls spekulativ (326).

Eher erheiternd ist ein grafisches Missgeschick: Die zwei vorkommenden „protestantischen Kirchen" stehen unter dem Stichwort „Prostituierte".

Insgesamt ein nützliches Buch, das für mit dem Gegenstand wenig vertraute Leserinnen eine Fülle von Informationen enthält, aber auch die Kennerin Neues an Kraus' Werk entdecken lässt.

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

„Du bist dunkel vor Gold". Kete Parsenow und Karl Kraus. Briefe und Dokumente. Herausgegeben von Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein Verlag 2011 (Bibliothek Janowitz, Bd. 19). 254 S., 38 Abb. ISBN 978-3-8353-0984-5. 25,60

Für Max Reinhardt war sie „einer der liebsten, reinsten und sorglosesten Menschen", die ihm je begegnet sind. Else Lasker-Schüler hat ihr ein wunderbares Gedicht gewidmet, *Die Königin*. Auch Adolf Loos, Peter Altenberg und Frank Wedekind haben sie verehrt. Die längste Zeit aber war sie mit Karl Kraus freundschaftlich verbunden: Die Schauspielerin Kete Parsenow (1880 – 1960) startete um 1900 eine vielversprechende Karriere, die sie allerdings bald abbrach, um ihrem ersten Ehemann, einem wohlhabenden, aus England stammenden Kaufmann, nach New York zu folgen. 1911 kehrte sie nach Deutschland zurück; schließlich verließ sie ihren Mann und ihre beiden Kinder endgültig, 1914 heiratete sie den Altphilologen Walter F. Otto. Die Hoffnung, wieder auf einer deutschen Bühne Fuß zu fassen, musste sie allerdings begraben.

Die 150 erhalten gebliebenen Briefe und Postkarten, die sie zwischen 1910 und 1930 an Kraus geschickt hat, Zeugnisse einer Beziehung, die (das Mindeste zu sagen) eine sehr freundschaftliche Beziehung gewesen ist, werden in dieser von Friedrich Pfäfflin mit der ihm eigenen Sorgfalt herausgegebenen Edition nicht nur abgedruckt und wie gewohnt sachkundig und umsichtig kommentiert, sondern auch eingebunden in einen größeren Kontext von Schriftstücken, die dazu beitragen, die Lebensbeziehungen von Kete Parsenow wie auch jene von Kraus, dessen Antworten verloren gegangen sind, zu erhellen: Viele der hier präsentierten Korrespondenzstücke verraten weit mehr mittelbar *zwischen* als unmittelbar *in* den Zeilen. In dem Brief, den Kete Parsenow am 12. Juli 1926 an Kraus geschrieben hat, verrät sie indessen mehr, wohl weit mehr, als ihr am Ende lieb gewesen ist.

Wie mit derartigen Archiv-„Materialien" grundsätzlich zu verfahren wäre: wie einerseits das Interesse der Forschung angemessen zu berücksichtigen und andererseits der rein private Bezirk der Korrespondenzpartner dezent zu wahren ist, das zeigt diese Ausgabe beispielhaft.

J.H.

Bericht des Institutsleiters

Das Forschungsinstitut Brenner-Archiv war im Studienjahr 2010/11 vor allem mit zwei großen Ausstellungen öffentlich präsent: zum einen mit der Ausstellung *Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner“* (2010 in Innsbruck im Ferdinandeum, 2011 auf Schloss Tirol) und zum andern (als Kooperationspartner) mit der Ausstellung *Ludwig Wittgenstein. Verortungen eines Genies*, die das Schwule Museum in Berlin anlässlich des 60. Todestages des Philosophen vom 18. März bis zum 13. Juni 2011 gezeigt hat (Konzept und künstlerische Leitung: Jan Drehmel und Kristina Jaspers, Berlin).

Informationen über die Resonanz dieser Veranstaltungen sind unter folgenden Adressen zu finden:

http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/ausstellung/
http://www.ludwig-wittgenstein.com/index.php

Es mag noch immer Literaturarchive geben, die sich wohl fühlen unter der Decke des Geheimnisses, das sie mit Argusaugen hüten und vor jeder Öffentlichkeit zu verbergen trachten, nicht zuletzt, um sich die Verfügungsgewalt über das in der Einrichtung Aufbewahrte möglichst lang zu sichern. Das Brenner-Archiv verfolgt eine andere Politik: von einer Kultur, die nur das Speichern kennt, hin zu einer Kultur der permanenten Literaturvermittlung. Dennoch, die Arbeit, die Tag für Tag geduldig erledigt wird, weil sie im Archiv erledigt werden muss (von der Ordnung der Materialien und Transkription wichtiger Handschriften bis zur Auswahl und Digitalisierung der Kernbestände), nimmt gewöhnlich weit mehr Zeit in Anspruch als jene Aktivitäten, die in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

Die Forschungsleistungsdokumentation des Instituts ist festgehalten unter:

http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/ FLD Brenner-Archiv

Personalangelegenheiten

Gerti Kratzer ist am 30. April 2011 in den Ruhestand getreten. Sie war über ein Jahrzehnt am Institut beschäftigt. Sie hat zunächst im Literaturhaus-Team mitgewirkt, in den letzten Jahren aber vor allem Nachlass-Materialien in den Österreichischen Verbundkatalog eingegeben und für das Digitale Archiv gearbeitet; auch die Finanzbuchhaltung des Brenner-Forums und die Betreuung der Mitglieder des Vereins lagen in ihren Händen – und waren damit bestens aufgehoben.

Für Fragen und Auskünfte, die das Brenner-Forum betreffen, ist seit dem 1. Mai 2011 Barbara Halder zuständig.

Eleonore De Felip arbeitet an einem neuen Projekt: *Zeitgenössische Lyrik in/aus (Gesamt-)Tirol* (Leitung: Holzner; Finanzierung: Autonome Provinz Bozen-Südtirol, Abt. für Bildungsförderung, Universität und Forschung – Zuweisung im Rahmen der 1. Wettbewerbsausschreibung für wissenschaftliche Projekte; Beginn: 1.2.2011).

Wieder im Team sind Barbara Hoiß (Sparkling-Science-Projekt *Frau Mundes Todsünden* und Franz-Tumler-Projekt), Bettina Rahm (Christine-Busta-Projekt) und Irene Zanol (Georg-Paulmichl-Projekt).

Die AGA (Arbeitsgemeinschaft Archiv), die in den letzten beiden Jahren von Annette Steinsiek mit großem Engagement eingerichtet worden ist, wird seit dem Frühjahr 2011 von Eberhard Sauermann geleitet.

Archivierungsarbeiten und Forschungsprojekte

Zu den wichtigsten Neuerwerbungen des Instituts zählen Nachträge zur Sammlung Familie Kestranek (Schenkung Miguel Herz-Kestranek), die Sammlung Antonia Riha, der Nachlass Rudolf von Ficker (aus dem Antiquariat Gallus, Innsbruck), der Nachlass Ludwig Mahnert, große Sammlungen aus dem Nachlass Franz Glück (Korrespondenzen Ludwig von Ficker, Josef Leitgeb, Max Stefl aus dem Antiquariat Nebehay, Wien), der Nachlass Kristian Sotriffer (Schenkung Gritli Sotriffer), Stücke aus dem Nachlass von Carl Dallago, ein großer Teil des Vorlasses von Maridl Innerhofer (Marling/Meran), die Tumler-Sammlung der Franz-Tumler-Gesellschaft in Laas, die Sammlung Hermann Kilga sowie der Nachlass Hubert Mumelter (Schenkung, über Vermittlung von Dr. Marjan Cescutti).

Hier sind auch zwei Diplomarbeiten anzuführen, die im Zuge der Erschließung unserer Sammlungen zuletzt entstanden sind:

Regina Seiwald: Tourismuskritik in den Werken von Hans Haid
Eckehart Schmidl: Wandlungen einer Volksbühne [Geschichte der Exl-Bühne]

Im Planungsstadium sind folgende Forschungsprojekte:

1. *Ludwig von Ficker als Kulturvermittler* (Leitung: Sauermann)
2. *50 Jahre Geschichte der Österreichischen Gesellschaft für Literatur* (Leitung: Holzner, in Verbindung mit dem Institut für den Donauraum und Mitteleuropa)
3. *The Tyrol / The South Tyrol – A literary Topography* (Leitung: Holzner, gemeinsam mit Ingrid Fürhapter und Iris Kathan)
4. *Prosa der Gegenwart aus Nord-, Ost- und Südtirol* (Leitung: Holzner, gemeinsam mit Barbara Siller; in Verbindung mit den bereits laufenden Projekten *Theorien und Probleme regionaler Literaturgeschichtsschreibung* und *Zeitgenössische Lyrik in/aus (Gesamt-)Tirol.*

Das Ernst-von-Glasersfeld-Archiv, das Univ.-Prof. Dr. Theo Hug (Universität Innsbruck) und Univ.-Prof. Dr. Josef Mitterer (Universität Klagenfurt) im Sommer 2011 aus den USA nach Österreich gebracht haben, soll ab 1.1.2012 an das Brenner-Archiv angeschlossen werden.

Öffentlichkeitsarbeit

In der *Edition Brenner-Forum* sind zuletzt erschienen:

Sandra Unterweger, Roger Vorderegger, Verena Zankl (Hg.): Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945-1955. Innsbruck: StudienVerlag 2010 (Bd. 5)

Johann Holzner / Barbara Hoiß (Hg.): Franz Tumler. Beobachter – Parteigänger – Erzähler. Innsbruck: StudienVerlag 2010 (Bd. 6)

Dragica Rajčić: Warten auf Broch. Text über Text. Innsbruck: StudienVerlag 2011 (Bd. 7)

Die jüngsten Neuerscheinungen aus dem Institut:

Paul Feyerabend an Wolfgang Stegmüller, vermutlich 28. Juli 1970. Dazu: Michael Schorner: Anything goes? Ein spannender Moment in der Geschichte der Wissenschaftstheorie. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2011 (Faksimiles aus dem Brenner-Archiv, hrsg. von Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek, Nr. 7)

Christine Riccabona / Anton Unterkircher gem. mit Studierenden der Universität Innsbruck (Hg.): Jup Rathgeber, Die verwaltete Zeit. Innsbruck: Skarabaeus 2011

Erika Wimmer: Krista Hauser – Kulturjournalistin und Dokumentarfilmerin. Ein Porträt. Innsbruck: StudienVerlag 2011

Die Literaturhaus-Veranstaltungen und -Publikationen sind unter http://www.uibk.ac.at/literaturhaus/ verzeichnet.

Weitere Veranstaltungen, die am Brenner-Archiv stattgefunden haben:

Elektronische Edition mit XML/TEI Kurs:14.10.-2.12.2010 (Leitung: Joseph Wang; Organisation: Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek)

ÖVK-NAH-Arbeitstreffen 24.-25.2.2011 (Leitung: A. Unterkircher und Eva Komarek)

Internationales Wittgenstein-Symposion 5.- 6.5.2011 (Leitung: Allan Janik)

Graduiertenkolloquium 19.-20.5.2011 (Leitung: J. Holzner und Stefan Neuhaus)

Poetik-Vorlesung Alois Hotschnig 25.-27.5.2011

Zu Dank verpflichtet sind wir nach wie vor den Kulturabteilungen des Landes Tirol, des Landes Vorarlberg und der Autonomen Provinz Bozen Südtirol sowie dem Kulturamt der Stadt Innsbruck; könnten wir nicht auf die Unterstützung dieser Institutionen bauen, wären viele Projekte, Publikationen und Veranstaltungen kaum oder überhaupt nicht durchzuführen.

J.H.

Neuerscheinungen

Dragica Raičić: Warten auf Broch. Text über Text. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2011 (Edition Brenner-Forum 7). 93 S. ISBN 978-3-7065-5106-9. 19,90

In ihrer unverwechselbaren Sprache, die sich vor den traditionellen Regelungen des Sprechens und Denkens niemals duckt, präsentiert Dragica Raičić eine sehr persönliche, poetische und humorvolle Auseinandersetzung mit Hermann Broch sowie mit der Philosophie und Literatur seiner und unserer Zeit. Monologe und Dialoge, die alle nur-analytischen Betrachtungsweisen aufheben und zugleich überwinden, die statt der Frage nach dem Sinn der Schrift die Frage nach dem Sinn des Schreibens in das Zentrum rücken. Der Text entwickelt sich zu einem Laboratorium, in dem sinnlich erfahrbar wird, was das Faszinierende an der Literatur, ihre Illusionen, ihre Grenzen, ihre Möglichkeiten ausmacht.

„Die erste grosse Liebe, immer wieder komme ich zu diesem Augenblick wenn wir in unsere Seele, diese Seligkeit spüren, wenn von Aussen und Innen keine Trennung mit der Welt besteht. Seine unglaubliche Beschreibungen der Natur, ein Buch aus Bergweltnaturbeschreibungen. Reine Poesie. Muss ich Musil auch zitieren als Kontrapunkt zu Broch? Er hätte keine Freude."

Dragica Raičić, geb. 1959 in Split (Kroatien), lebt seit 1978 (mit Unterbrechungen) in der Schweiz; nach dem Studium der Soziokultur als freie Schriftstellerin und Lehrbeauftragte für literarisches Schreiben in Zürich. Für ihre deutschsprachigen Lyrikbände erhielt sie mehrere Auszeichnungen, u.a. den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis und den Lyrikpreis der Stadt Meran. Bücher: Halbgedichte einer Gastfrau (1986 und 1994); Lebendigkeit Ihre züruck (1992); Nur Gute kommt ins Himmel (1994); Post bellum (2000); Buch von Glück (2004). Theaterstücke: Ein Stück Sauberkeit (1993); Auf Liebeseen (2000).

Erika Wimmer: Krista Hauser – Kulturjournalistin und Dokumentarfilmerin. Ein Porträt. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2011. 187 S, mit zahlreichen Abbildungen. ISBN 978-3-7065-5017-8. 19,90

Krista Hauser hat über Jahrzehnte die Kultur in Tirol, in ganz Österreich und darüber hinaus beobachtet und vermittelt: als Kulturchefin der *Tiroler Tageszeitung*, dort auch verantwortlich für die Beilage *horizont*, und als vielfältig engagierte Kulturredakteurin beim ORF in Wien. Sie hat zahlreiche Artikel und Beiträge für Zeitschriften und Kataloge geschrieben, Dokumentarfilme gedreht und einige Bücher herausgebracht. Als Journalistin arbeitete sie sachbezogen, doch war sie keineswegs nur Berichterstatterin, sondern gestaltete mit, mischte sich ein, gab kulturpolitische Meinung ab und exponierte sich. Wo immer sie arbeitete, hielt sie Ausschau nach authentischen künstlerischen Äußerungen, nach Niederschlägen eines weltoffenen und fortschrittlichen kulturellen Klimas. Immer wieder beschäftigte sie sich intensiv mit einzelnen Künstlerinnen und

Künstlern, mit Malern, Architekten und Schriftstellern; Monografien über Hubert Prachensky und Ruth Drexel sind entstanden. Ihre Dokumentarfilme, u.a. über H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Erich Fried, Eduard Goldstücker, Günter Brus, Franz West, Max Weiler, Heinz Tesar, Josef Lackner und Margarete Schütte-Lihotzky, bestechen noch heute. Das vorliegende Porträt bietet einen Überblick über die österreichische Kultur der 1970er bis 1990er Jahre. Was als besondere Qualität der journalistischen Arbeit Krista Hausers festgehalten werden kann: Der Information wird „ein Gesicht gegeben", der Nachricht Farbe verliehen, dem Bericht Geruch und Geschmack beigefügt.

Erika Wimmer, Literaturwissenschaftlerin und freie Autorin, ist Mitarbeiterin am Brenner-Archiv und hat wissenschaftliche Aufsätze und Dokumentationen vorwiegend zur Literatur in Tirol veröffentlicht. Sie hat sich wiederholt mit der Presse in Süd- und Nordtirol befasst und dazu publiziert. Zwischen 1997 und 2003 war sie Leiterin des Literaturhauses am Inn. Daneben ist sie seit 1992 auch literarisch tätig und veröffentlicht Texte in den Bereichen Prosa, Hörspiel, Drama und Lyrik. Zuletzt ist der Roman *Die dunklen Ränder der Jahre* (Folio 2009) erschienen.

Jup Rathgeber: Die verwaltete Zeit. Texte und Bilder. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv von Beatrice Hackl, Eva Janovsky, Reto Mündle, Daniel Pfurtscheller, Christine Riccabona, Simone Stefan und Anton Unterkircher. Innsbruck: Skarabaeus 2011. 120 S, zahlreiche farbige Abbildungen. ISBN 978-3-7082-3293-5. 19,90

Der Schwazer Lyriker Jup Rathgeber gehörte zu den Wegbereitern der avantgardistischen Schwazer Kunst- und Kulturszene, u.a. war er eine der zentralen Persönlichkeiten bei der Gründung der Eremitage und Weggefährte von Gert Chesi. Später betreute er viele Ausstellungen im Rabalderhaus und engagierte sich für Kunst und Literatur in Schwaz. Sein eigenes literarisches Werk hat Rathgeber zeitlebens nur vereinzelt in Zeitschriften und Anthologien und in zwei bibliophilen Gedichtbänden veröffentlicht, die in limitierten Auflagen der Galerie Eremitage in den 1960er Jahren erschienen sind. Seit 2007 wird der Nachlass Rathgebers im Brenner-Archiv verwahrt. Der Band versammelt eine Auswahl der Gedichte und Prosatexte aus dem Nachlass, zeigt zahlreiche Bilddokumente und künstlerische Beiträge, die Rathgeber gewidmet und in Zusammenhang mit der Textedition entstanden sind. Mit Beiträgen von Hans Aschenwald, Hellmut Bruch, Gert Chesi, Irmgard Mellinghaus, Martha Murphy, Herbert Rosendorfer, Martin Schwarz-Lahnbach und Roland Sila.

Faksimiles aus dem Brenner-Archiv (7). Paul Feyerabend an Wolfgang Stegmüller, vermutlich 28. Juli 1970. Mit einem Begleittext von Michael Schorner. Hrsg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2011. 3,00

In dem Brief kündigt das enfant terrible der Wissenschaftstheorie unter anderem das Erscheinen seines mittlerweile berühmten Buches *Against Method* an.

Franz Tumler: Volterra. Wie entsteht Prosa. Mit einem Nachwort von Johann Holzner. Innsbruck-Wien: Haymon 2011 (Haymon tb 86). 87 S. ISBN 978-3-85218-886-7. 9,95

Volterra. Der Text, der unter diesem Titel erstmals 1962 vom Suhrkamp Verlag herausgebracht und später wiederholt, auch in Anthologien, nachgedruckt worden ist, weckt immer wieder Assoziationen an das zauberhafte Lucca-Kapitel aus Heines *Reisebildern*; da wie dort verwunschene Plätze, da wie dort seltsame Prozessionen, da wie dort schlafende Figuren (die eigentlich hellwach sein sollten). Aber Tumler präsentiert kein Landschaftsbild, und das Stilmittel der Ironie ist ihm vollends fremd.

Johann Holzner / Barbara Hoiß (Hg.): Franz Tumler. Beobachter – Parteigänger – Erzähler. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2010 (Edition Brenner-Forum 6). 245 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7065-4793-2. 19,90

Diese Einladung zu einer neuen kritischen Lektüre der Werke Franz Tumlers bietet einen Rückblick auf die wichtigsten Stationen der Laufbahn des nicht unumstrittenen Autors und zugleich eine neue Darstellung der (Erzähl-)Strategien in seinen Werken, eine Darstellung von Strategien, deren Entwicklung in engem Zusammenhang zu sehen ist mit den intertextuellen Dialogen, die Tumler zeitlebens mit den verschiedensten Vorläufern und Zeitgenossen geführt hat. Der Band versammelt die Erträge eines Symposions, das in Bozen und Laas unter dem Titel *Stationen und Strategien. Über Franz Tumler* stattgefunden hat.

Mit Beiträgen von Toni Bernhart, Wilhelm Burger, Alessandro Costazza, Norbert Florineth, Sieglinde Klettenhammer, Christine Riccabona und Hans Dieter Zimmermann. Dazu kommen weitere neue Arbeiten von Christiane Böhler, Barbara Hoiß und Harald Stockhammer, Abbildungen von Linolschnitten Reiner Schiestls zur Erzählung *Schüsse auf Dutschke* sowie Texte von Gertrud Fussenegger, Reinhard Kaiser-Mühlecker und Joseph Zoderer.

Sandra Unterweger, Roger Vorderegger u. Verena Zankl (Hg.): Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945-1955. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2010 (Edition Brenner-Forum 5). 432 S., zahlr. schw.-w. Abb. ISBN 978-3-7065-4798-7. 39,90

Die Kulturpolitik der französischen Besatzung eröffnete für die Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg neue Perspektiven. Kulturelle Aktivitäten wie die „Internationalen Hochschulwochen in St. Christoph am Arlberg“ oder die Ausstellungen zur Klassischen Moderne belebten die Kulturwelt der oft noch vom Nationalsozialismus indoktrinierten Österreicher nachhaltig und boten ihnen Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Literatur und Kunst von Weltformat.

Vorträge und Lesungen, Theateraufführungen und Übersetzungen (von Sartre, Anouilh oder Saint-Exupéry) sowie die Werke von Picasso, Rouault oder Braque, von Le Corbusier, Cartier-Bresson oder Man Ray, die am Institut Français d’Innsbruck zu sehen

waren, beeinflussten in nicht geringem Maße Werk und Werdegang der heimischen Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler.

Neben Aufsätzen zum kulturellen Leben und zur Kulturpolitik in Westösterreich sowie zur geistigen Situation der Zeit enthält der Band auch Erinnerungen und Interviews mit Zeitzeugen, Abbildungen von kulturhistorisch bedeutenden Dokumenten sowie eine Auswahl von Lyrik, Hörspiel und Prosa. – Mit Beiträgen von Gertrud Ettenberger, Jutta Höpfel, Renate Lichtfuss, Peter Niedermair, Raffaela Rudigier, Oscar Sandner, Michael Schorner, Jürgen Thaler, Sandra Unterweger, Roger Vorderegger und Verena Zankl.

Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck (Hg.): Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner". (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung.) Innsbruck: innsbruck university press 2010. 368 S., zahlr. schw.-w. Abb. u. Farb-Ill. ISBN 978-3-902719-67-6. 24,90



Der Brenner gilt bis heute als herausragendes Zeugnis der Kulturgeschichte Österreichs. Der Entwicklungsbogen dieser Zeitschrift reicht von Aufrufen zu einer neuen Gewissensbildung angesichts der Verkrustungen des Althergebrachten, namentlich des monströsen Getriebes der öffentlichen Institutionen (Carl Dallago), von zahlreichen Anstößen vor allem zur Kultur der Moderne (Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Hermann Broch, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl) bis hin zu einer offenen, heftigen Auseinandersetzung um die Rolle der Kirche(n), die Zukunft des Christentums, das „Heil der abendländischen Menschheit" (Søren Kierkegaard, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner, Ignaz Zangerle). Die Beiträge dieses Buches versuchen unter Berücksichtigung der einschlägigen Forschungsliteratur die Geschichte der Zeitschrift zu skizzieren, Verdienste wichtiger Persönlichkeiten (Ludwig von Ficker, Max Esterle, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner) gesondert hervorzuheben und einige markante Positionen neu zu bestimmen: u. a. die Beziehungen der Zeitschrift zur Literatur der Moderne, das im *Brenner* entwickelte Kunst- und Literaturverständnis, die philosophischen und theologischen Auseinandersetzungen (die alle anderen gesellschaftspolitischen Diskurse dieser Zeit, z. B. die Anliegen und Forderungen der Sozialdemokratie oder auch der Frauenrechtsbewegung, ganz in den Hintergrund gedrängt haben), die Rolle der Zeitschrift als Bekenntnisschrift in der Spätphase der Donaumonarchie, in der Zwischenkriegszeit, in den Jahren bis 1954.

Der Band versammelt Texte von Johann Holzner, Allan Janik, Sieglinde Klettenhammer, Walter Methlagl, Christine Riccabona, Eberhard Sauermann, Ursula A. Schneider, Ilse Somavilla, Gerald Stieg, Anton Unterkircher, Wolfgang Wiesmüller und Erika Wimmer sowie Berichte aus Projekten des Brenner-Archivs.

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 200 weitere Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen, vor allem von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, vielfach aus Nord- und Südtirol, 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,
- Forschungsprojekte durchführt,
- Publikationen in Buchform und in elektronischer Form erstellt,
- ein Digitales Archiv ausbaut, das Originalmanuskripte und -fotos im Netz zugänglich macht,
- die Buchreihe *Edition Brenner-Forum* sowie
- einmal im Jahr die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* veröffentlicht und
- wissenschaftliche Kontakte mit zahlreichen Institutionen im In- und im Ausland unterhält.

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.

http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/

Abbildungen

Abb. 1. Sig. 178-08-35, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachl. Paul Engelmann.

Abb. 2. Aus: Die Filmwelt 35/1920, 8.

Abb. 3. Sig. 178-08-35, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachl. Paul Engelmann.

Abb. 4. Postkarte, Verlag Leo Stainer, Innsbruck, Privatbesitz.

Abb. 5. Aus: Österreichische Reklame, Mai/Juni 1928, 9.

Abb. 6. Aus: Peter Eng: Der geistige Arbeiter (1922), Filmarchiv Austria.

Abb. 7. ohne Sig., Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Teilnachl. Florence Belle Lincoln Washburn

Abb. 8. Aus: Peter Eng: Sittengeschichte. Wien: Graphia 1929, o. S.

Abb. 9. Aus: Tonfilm Theater Tanz 5/1936, S. 2.

Abb. 10. J. M. Barrie: Petr Pan v Kensingtonském Parku. Z angličny přeložila Jirka Malá. Illustr. Suska. Praha: Tiskem a nákladem Pražké akciové tiskárny 1927 [= Bd. 1], Umschlag.

Abb. 11. J. M. Barrie: Petr Pan a Wendy. Z angličny přeložila Jirka Malá. Illustr. Suska. Praha: Tiskem a nákladem Pražké akciové tiskárny [Bd. 2] 1926, Reihensignet.

Abb. 12. Hans Christian Andersen: Uspavač. Übers. Jaroslav Vrchlický, Ill. Suska. Praha: Obelisk [1923], [37].

Abb. 13. Mary Carolyn Davies: Around the World with Dot and Jack. Illustrations by Suska. New York, London: Funk & Wagnalls, o.J., Umschlag.

Abb. 14. Sig. 183-9-6, Nachl. Busta.

Abb. 15. Sig. 183-9-6, Nachl. Busta.

Abb. 16. Sig. 183-8-17, Nachl. Busta.

Abb. 17. Sig. 183-8-17, Nachl. Busta.

Abb. 18. Sig. 183-10-2, Nachl. Busta.

Abb. 19. Foto: Franz Grassl.