

Walter Methlagl:

»Der Brenner« — Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne. Texte, Bilder, Arbeitsbericht

Vorbemerkung

Im Rahmen einer Präsentation des Forschungsinstituts »Brenner-Archiv« fand am 13. April 1983 im Bundesländerhaus-Tirol in Wien ein eintägiges Seminar zum Thema »'Der Brenner' — Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne« statt. Die Arbeit verteilte sich auf folgende vier Arbeitskreise:

Kultur-, Kunst- und Zeitkritik im »Brenner« 1910-1925. (Ludwig v. Ficker, Karl Kraus, Carl Dallago, Adolf Loos, Max v. Esterle, Erich Lechleitner, Anton Santer, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner)

Leitung: Prof. Dr. Allan S. Janik

Sprache und Melos. Geistesgeschichtlicher Kontext künstlerischer Innovation. (Ferdinand Ebners Anteil an Josef Matthias Hauers Hölderlin-Vertonungen)

Leitung: Dr. Werner Schulze

Wortbild — Rhythmus — Klangbild. (Friedrich Hölderlin und Georg Trakl. 'Musikalität' in der Lyrik als Grundlage ihrer Beziehung)

Leitung: Doz. Dr. Walter Methlagl

Probe der Hölderlin-Lieder von Josef Matthias Hauer.

Leitung: Prof. Dr. Othmar Costa

Die Themen der Arbeitskreise waren auf wechselseitige Erhellung abgestimmt und sollten insgesamt die These erläutern, die dem Seminar zugrundelag:

Es hat im »Brenner« zwischen 1910 und 1925 einen 'Durchbruch zur Moderne' gegeben.

Durchbruch zur Moderne deutet an, daß sich (auch) im »Brenner« und in seinem engeren Umkreis in philosophischer Reflexion, weltanschaulicher Konfrontation, in Literatur-, Kunst- und Zeitkritik, sowie in Lyrik, Musik und Architektur eine radikale Verlegung von Ideen und künstlerischen Zielsetzungen inhaltlicher Art in die jeweiligen *Mittel* vollzogen hat, also von philosophischer Dialektik in gesprochene und reflektierte Sprache, von 'Motiven' in Rhythmen und Farben, von Ornament in Baumaterial. — Auf engstem Raum persönlicher Auseinandersetzung hat es in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg — und von diesem gewiß ausgelöst und gefördert — in denkender Besinnung und künstlerischer Praxis unverkennbare Annäherungen an eine puristische, der Synästhesie verhaftete geistige Vermittlung gegeben, die als eine wichtige Basis, als eine Art Prüfstein für alles weitere geistige Schaffen in Österreich anzusehen ist.

Mit dieser These ist ein konkreter Forschungszweig im Brenner-Archiv angesprochen. Sie ist freilich nicht darauf angelegt, das Phänomen dieser Zeitschrift im vollen Umfang zu erfassen. Höchstens ist damit eine Schicht ihrer Entwicklung freigelegt, eine dynamische Übergangsphase kenntlich gemacht, deren Auswirkungen freilich noch bis in die letzten Folgen der Zeitschrift (bis 1954) spürbar sind.

Innerhalb der gesamten Präsentation lieferte das Seminar die theoretische Argumentation zu einer Ausstellung von Bildern Max von Esterles und Erich Lechleitners, die gleichzeitig im Seminarraum zu sehen war, und zu einer Lesung und musikalischen Darbietung am Abend desselben Tages und im selben Raum. Das Seminarthema wurde also nicht nur diskursiv abgehandelt, sondern in künstlerischer Vermittlung auch konkret sinnfällig gemacht. — Die Lesung bestand aus einem Extrakt der nachstehenden Texte. Dem Besucher der Abendveranstaltung und insbesondere des Seminars eröffnete sich dadurch die Möglichkeit eines Vorverständnisses, das den Eigenwert der anschließend vorgetragenen

»Hölderlin-Lieder für Bariton und Klavier« von Josef Matthias Hauer (opus 23 und opus 40) und der Uraufführung »Gesang einer gefangenen Amsel« nach Georg Trakl für Flöte solo von Franz Schreyer zweifellos unterstrich.

Die nachstehend abgedruckten Texte waren den Seminarteilnehmern im vorhinein zugeschickt worden, sodaß mit einer annähernd gemeinsamen Diskussionsbasis gerechnet werden konnte. Die Auswahl der ausgestellten Bilder erklärt sich aus der unmittelbaren Nähe ihrer Entstehung und Thematik zu dem in den Texten dokumentierten Zusammenhang. Insgesamt bringt dieser dem Leser auch noch im Nachvollzug einen wichtigen kulturgeschichtlichen Aspekt dieser Zeitschrift nahe.

Erster Arbeitskreis Kultur-, Kunst- und Zeitkritik im »Brenner« 1910-1925

Biographische Hinweise:

Um Carl Dallagos willen haben Ludwig von Ficker und Max von Esterle 1910 den »Brenner« gegründet. Allen drei war eine kompromißlose kulturkritische Einstellung gemeinsam, die sie zunächst gegen lokale Mißstände, dann aber auch gegen Exponenten der liberalen bürgerlichen Kultur — etwa in Wien und München — geltend machten. Positives Gegenbild war in ihrem Sinne das von Carl Dallago im Anschluß an Gedanken von Nietzsche und Laotse gelebte Naturmenschentum. Der satirische Impuls wurde durch die bewußte Nähe zu Karl Kraus bestärkt. Viermal hielt Kraus auf Einladung des »Brenner« in Innsbruck Vorlesungen. — Schon zur Zeit der Gründung der Zeitschrift war Ficker Esterles starkes Engagement in der Erarbeitung und Kontrolle subtilster Farbunterschiede aufgefallen. Nach dem Mai 1912 wurde auch Trakl mit der konsequenten, auch von Karl Kraus geschätzten Bemühung dieses Malers bekannt, die angeblich 'weiße' Farbe des Schnees in verschiedenster Einstrahlung (auch bei Nacht) in ihre spektralen Bestandteile zu zerlegen. In Esterles Atelier entstand auch Trakls Selbstbildnis. — In Wien machte Trakl nicht nur die Bekanntschaft von Karl Kraus, sondern auch die von Adolf Loos, der Exemplare des »Brenner« in Wiener Kaffeehäusern verbreitete. Es war Trakl, der Manuskripte mit Beiträgen von Loos für den »Brenner« Ludwig von Ficker überbrachte. 1930/31 erschienen die Schriften von Loos als Gesamtausgabe erstmals im Brenner-Verlag. — Im Frühjahr 1913 widmete Hermann Broch seine »Notizen zu einer systematischen Ästhetik« Ludwig von Ficker. Darin ist die Funktion von Kraus' Preßkritik und von Loos' Kritik am Ornament erstmals im Zusammenhang einer allgemeinen Gesellschaftskritik und eines Systems einer expressionistischen Ästhetik dargestellt. Das gleichzeitige Vorkommen des 1911 erschienenen Werkes von Kandinskij »Über das Geistige in der Kunst« ist der einzige derzeit bekannte Hinweis darauf, daß Trakl dessen Inhalt, der seine eigene lyrische Farbbehandlung frappant erhellt, gekannt haben könnte. —

Der Krieg bewirkte im »Brenner«, der seit Herbst 1919 wieder erschien, einen radikalen Kulturpessimismus, den vor allem Ferdinand Ebner christlich motivierte. Dadurch geriet er in Grundsatz-Konflikte nicht nur mit seinem Freund, Josef Matthias Hauer, sondern auch mit Anton Santer, der als einziger im »Brenner« noch permanent Lyrik veröffentlichte, und mit dessen engem Freund, dem Maler Erich Lechleitner, den Ebner im August 1920 in Innsbruck persönlich kennenlernte. Daß und wie zu gewissen Zeiten sowohl Hauer als auch Lechleitner in ihrem jeweiligen künstlerischen Metier auf Farbkreistheorien zurückgriffen, und wieweit Ebner dabei eine Rolle spielte, bedarf noch näherer Untersuchung. Anton Santer hat nicht nur im »Brenner« der frühen zwanziger Jahre, sondern noch bis in die sechziger Jahre Versuche unternommen, sich den Bildern des Freundes als

schreibender Autor zu nähern, sie, wie er sich ausdrückte, »sprachlich zu begegnen«, um sowohl ihre sprachlose Eigenständigkeit als auch die Begrenztheit der eigenen sprachlichen Mitteilungsmöglichkeiten näher kennenzulernen.

Zur Diskussion:

- 1) Wie lassen sich die Motive der Gesellschafts- und Kulturkritik aus heutiger Sicht beschreiben?
- 2) Wie läßt sich die Reduktion der künstlerischen Praxis und der ästhetischen Theorien (weltanschaulichen Positionen) auf die Selbstdarstellung der *Mittel* (Farbe, Material, Melos) anhand von Einzelbeispielen beschreiben?
- 3) Ergibt sich daraus ein durchgängiger kultureller Impuls (Protest), an dem Dichter, Schriftsteller, Maler, Architekten und Musiker teilhatten, und den man als 'Durchbruch zur Moderne' bezeichnen kann?
- 4) Im einzelnen: Darf Trakls Lyrik als gesellschaftskritisch gelten? — Lassen sich die Loos'schen Grundsätze heute noch aufrecht halten? Gibt es Zusammenhänge zwischen Trakls »semantischer Reduktion« ('Unverständlichkeit') und der Verurteilung des Ornaments durch Adolf Loos? Verdeckt die Betitelung von Bildern Lechleitners und anderer Maler nicht die vom Maler intendierte Selbstdarstellung der Mittel?

Protokoll:

Allan Janik (bezugnehmend auf Frage 2) geht von Hermann Brochs »Notizen zu einer systematischen Ästhetik« aus:

a) »Nicht ein Stil will enden, eine Zivilisation schickt sich dazu an.«

b) »Alle Kunst strebt nach Erweiterung ihrer Mittel.«

In a) sei wohl die Zeitkritik sowohl der »Fackel« als auch des »Brenner« symptomatisch erfaßt; in b) sei wohl der Grund für die vielfache Überschreitung des herkömmlichen 'eigenen' Mediums einer Kunst und die Hinwendung zu synästhetischem Gestalten zu sehen.

Die Frage wird aufgeworfen, ob in Esterles Schneebildern eine neuartige Konzentration auf die Darstellungsmittel vor sich gegangen sei (Zerlegung des 'Weiß' des Schnees in seine farblichen Konstituenten, deshalb auch die thematische Schwerpunktbildung in seinem Werk). — Dagegen wurde angeführt, es handle sich eben doch um — wenn auch gediegene — Landschaftsmalerei im herkömmlichen impressionistischen Stil, der nichts grundsätzlich Neues anhafte; die diesbezüglichen Innovationen seien schon im 19. Jahrhundert erfolgt. Dem Einwurf, die motivliche Konzentration sei aber doch zu auffallend, zumal Esterle die Auseinandersetzung mit dem 'Schnee' in allen möglichen Techniken durchgeführt habe, wobei das landschaftliche Motiv eindeutig zugunsten der farb(technischen) Auseinandersetzung in den Hintergrund trete, wurde entgegengehalten, daraus ließe sich nicht ein künstlerisches Äquivalent für Esterles Kunst- und Zeitkritik im »Brenner« herleiten. Man müsse eben zwischen zwei 'Esterles' unterscheiden: dem Maler und dem Kritiker und Karikaturisten im »Brenner«. Das malerische Werk dürfe mit dem »Brenner« nicht in zu nahe Beziehung gebracht werden. Außerdem sei in solchen Fällen immer auch der internationale Maßstab wichtig.

Für Esterles Doppelbegabung wurde somit das verneint, was anderswo im »Brenner« — allerdings erst nach dem Ersten Weltkrieg — als versuchte Grenzannäherung zwischen bildender Kunst und Sprachkunst ganz offenkundig wurde, nämlich in den lyrischen Äußerungen Anton Santers zu Bildern des Malers Erich Lechleitner. Diese Annäherung kann sowohl als besonders unmißverständliche Grenzziehung als auch als Grenzüberschreitung gedeutet werden. (Vgl. die den Abbildungen nach S. 18 gegenübergestellten Gedichte Anton Santers auf S. 16f.)

Weiterführende Literatur:

Gerald Stieg: Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg: Otto Müller 1976 (= Brenner-Studien Bd. 3)

Sigurd Paul Scheichl: Aspekte des Judentums im »Brenner« (1910-1937). In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann u. Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, S. 70-121

Texte:

[Carl Dallago]

Geleitwort

Vielleicht ist schon der Beginn dieser Zeitschrift ein Fehlbeginnen, indem die Aussicht auf Bestand gering erscheint gemessen an den vorhandenen Mitteln und dem Zusammentun von nur Wenigen. Vielleicht ist auch für das Erscheinen der Zeitschrift keine Notwendigkeit da in dem Sinne, daß sie von vielen gewünscht wird. Aber es sind Unternehmungen von reger Beteiligung und größtem Aufwand von Mitteln gescheitert, und andere — ausgesetztere — haben sich durchgerungen und behauptet. Darum wollen wir trotz der wenig ermunternden Aussicht den Versuch wagen und gestützt auf ernstes Wollen in der Öffentlichkeit mit dem Unternehmen festen Fuß zu fassen suchen, indem wir uns bemühen, dasselbe so auszubauen, daß es uns die Begriffe: Kultur, Kunst, Dichtung lebendig und fruchtbar erhält. Es bedeutet uns im Kerne ein Unterbringen der menschlichen Natur — ein Unterbringen von Menschentum. Und zuletzt dünkt uns ein solcher Versuch schon eine Tat.

(»Der Brenner«, Jg. 1, H. 1, 1.6.1910)

Max von Esterle

An den Innsbrucker Gemeinderat

Meine Herren!

Zur richtigen Zeit eine altväterische Gemeindegewirtschaft in ein großzügiges Industrieunternehmen umzuwandeln, ist ein schönes Stück Arbeit, das juristischem Geiste — in der Verwaltung immer verhängnisvoll — nie geglückt wäre. Es ist ein großer Vorteil für die Stadt, welche Sie repräsentieren, daß Sie fast alle Kaufleute, Erwerber wirtschaftlicher Grundlagen, Verdienner, Besitzer sind, die nicht anders konnten, als ihre erfolgreiche Geschäftspraxis auch auf die Stadtverwaltung zu übertragen. Man kann heute behaupten, daß Innsbruck den Eindruck eines gutgeleiteten, reinlichen und rentablen Kaufhauses macht, worin nichts fehlt, was dem Durchschnittsbürger frommt, aber auch alles vermieden ist, was nicht dem banalen Zwecke eines Erträgnisses dient. Aber leider — Ideale finden in dieser Ordnung des Wohlstandes, der Hygiene und der Bequemlichkeit ebenso wenig Platz wie in einer beliebigen Stadt am Balkan.

Die Kunst z.B. — Begreiflich ist es ja, daß Ihren einfachen, stolzen und ein wenig kalten Profitnaturen die Kunst als etwas Entbehrliches erscheint, als ein Aufwand, der nur in der Welt, in der man Luxus treibt und Pleite macht, eine verführerische Rolle spielt. Aber schließlich sind auch die Werte, welche Sie selbst schaffen, nur dann bleibende, wenn sie — auch absichtslos — unsere Kultur fördern. Und der Gesamtbegriff der »Kultur« ist oh-

ne Kunst nicht denkbar, denn Kunst reinigt das Leben, wie Sonne die Luft, und ohne Kunst würde alles Leben erkranken. Ich nehme an, daß Sie, meine Herren, dies nicht gewußt haben und daß Sie jetzt einsehen werden, daß auch die Förderung alles dessen, was Kunst betrifft, zu den Pflichten einer Stadtverwaltung gehört. Diese Förderung hat bisher auf sich warten lassen. Im Gegenteil hat (um mich kaufmännisch auszudrücken) Ihre ablehnende Haltung eine bessere Disposition zur Bewegung aller Kunstwerke nicht aufkommen lassen, wobei noch die Mattheit in der Nachfrage trotz andauernd günstiger Auslandsmeldungen stark auf den hiesigen Markt drückte.

(»Der Brenner«, 1.7.1910)

Brief-Entwurf Ludwig v. Fickers an Otto Wachtler, Innsbruck-Mühlau, 8.12.1910

[. . .]

Ich danke Ihnen für die Offenheit, mit der Sie sich über Dallagos und meine Stellungnahme zu Greinz und Hirth etc. aussprechen. Aber die Möglichkeit, daß man uns eine beschädigende, aggressive Absicht »unterschieben« könnte, kann für mich unmöglich ein Grund sein, das zu unterdrücken; was ich auf dem Herzen habe, und das zu verschweigen, was in einem solchen Falle einfach im Interesse einer reinlichen Scheidung gesagt werden muß. Ich kann doch unmöglich von mir selbst verlangen, die Bedenken derer zu theilen, die ohne weiteres geneigt sind, die Lauterkeit meines Kunstempfindens und die Motive meiner Kampfesweise zu verdächtigen. Mit solchen Leuten hab' ich nichts gemein, und was sie über die Art meines Angriffes denken, kann daher für mich in keiner Weise beherzigenswert sein. Mißdeutungen ist jeder Mensch ausgesetzt, der sich in öffentlichen Diskussionen dem bon ton der großen Menge und ihrem eingefleischten Kollegialitätsbedürfnis widersetzt. Ich bin nun einmal so unbescheiden, dem eigenen Rückgrat mehr Widerstandskraft zuzutrauen als der eisernen Rückgratlosigkeit der Menge. Und nichts scheint mir entwürdigender als die Selbsterziehung zu einer Weitherzigkeit, die außer der gebotenen Rücksicht auf die eigene Gesinnung auch noch die Gesinnungen umgebender Majoritäten in sich beherzigt. Nichts hassenswerter als die Optik einer Weltbetrachtung, die einem geraden Blick das Schielen und einem offenen Scheuklappen angewöhnen möchte. Und daß die Auflehnung gegen derlei »ideale Forderungen« als Anmaßung und Präpotenz gebrandmarkt wird, ist in dieser kunterbunten und doch so farblosen Welt von Sachverständigen und Kollegen nur natürlich. Und es ist mir noch immer sympathischer, mit einem brausenden Schädel gegen die Wand der öffentlichen Meinung zu rennen, als mit einem erleuchteten gemächlich durch ihre offenen Thüren zu spazieren.

[. . .]

Karl Kraus

Dagegen haben sie [die Ausschnittbureaus] die Aufsätze einer Zeitschrift »D e r B r e n n e r« (Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur), die in Innsbruck erscheint, nicht auf mich bezogen. Die Verschwiegenheit des österreichischen Geisteslebens ist imponierend. Man weiß nicht nur im Ausland nicht, was hier geschieht: man weiß es auch hier nicht. Daß in Innsbruck eine Revue lebt; und aus einem literarischen Willen und sichtlich auf einem reineren Niveau, als jenes ist, auf dem in Berlin die um Fischer und Fleischl ihren Kohl bauen, weiß niemand in Wien. Ich sage das natürlich, weil das Blatt mich lobt. Und es hat offenbar in dieser Absicht gehandelt, indem es mir seine Kritiken so lange vorenthalten hat, bis der Zufall, der immerhin schneller arbeitet als ein Ausschnittbureau, mir die Kunde von ihnen zutrug. [. . .]

(»Die Fackel« Nr. 331/332, 30.9.1911)



Max von Esterle

Innsbrucker Kunstschau

Franz Niederwanger, Innichen: Portrait des »Monsignor Josef Walter, 76 Jahre alt, Doktor der Philosophie und Theologie, päpstlicher Hausprälat, Ritter des Ordens der eisernen Krone 3. Klasse, f.b. Schulkommissär, k.k. *Conservator für Kunst und historische Denkmale*, f.b. geistlicher Rat, Stiftsprobst, Dekan und Pfarrer in Innichen, ein Priester nach dem Herzen Gottes, ein Seelsorger von Gottes Gnaden«, eine langweilige Wachsfiguren-ähnlichkeit, ein verzuckerter Meisterschmarrn, eine gemalte Fotografie, eine Augenweide für Betschwestern und ähnliche Naturen. Maler und Modell befinden sich wohl, haben den Antimodernisteneid geleistet und schwärmen nur noch für mumifiziertes Leben.

(»Der Brenner«, 15.4.1911)

Ein wohlhabender Bürger hat vor einiger Zeit wieder eines seiner miserablen Dilettantenstücke ausgestellt. Eine wahre malerische Obszönität. Er übt eine zwingende Hypnose auf unsere Kunsthändler aus. »Habe die Ehre, Herr von Dingsda; ah, ist das aber schön, nein großartig! Diese Farben! Meisterhaft! Natürlich, wird sofort ausgestellt! Wir tun einfach den Plattner weg. Ist ja viel schöner, das Ihrige.« Keiner sagt ihm aufrichtig, daß ihm eigentlich nur ein Hosenbandel herabhängt, das jeden lachen macht, wenn er es exhibitivniert. Er soll malen soviel er will. Das ist seine Sache. Aber warum denn ausstellen? Warum denn so grün in ein Auslagenfenster spucken? Warum vor Verlassen seines Lokals die Kleider nicht ordnen?

(»Der Brenner«, 15.5.1911)

Otto Rasim: Drei Landschaften. Entschieden besser als die letzten. Immerhin haben sich Rasims Beziehungen zur Kunst nicht geändert. Ihm ist das Schneemalen nichts als ein höchst einfacher, schematischer Trick, den man sich von einem anderen abguckt. Mit diesem Trick in der Tasche begibt man sich zur Jagd auf Natur. Resultat: Bluff in Blau oder Esterle leicht gemacht. Es ist aber töricht, sich mit dem ernähren zu wollen, was ein *Anderer* verdaut hat. Durch den falschen Schluß wird Rasim verleitet, mit Trümpfen herumzwerfen, die keine mehr sind, Türen mit Vehemenz einzurennen, die längst offen sind. Wie der Parvenü, der in vornehmer Gesellschaft die guten Manieren übertreibt und gerade dadurch als unecht auffällt. Oder wie die klassische Zirkusfigur, die durch den Gegensatz zwischen Geschäftigkeit und Leistung zum Lachen zwingt.

(»Der Brenner«, 1.6.1911)

Thomas Walch: Porträt des Herrn Joh. Tob. Haid. Sehr ähnlich, sehr gut gezeichnet, sehr gut modelliert, sehr bewährt gemalt, sehr lebendig, sehr bieder — aber bei Gott sonst nichts!

(»Der Brenner«, 1.8.1911)

Franz Ferdinand Rizzi: Kollektivausstellung im Museum Ferdinandeum. Mit der gauklerischen Geschicklichkeit, die südliche Völker auszeichnet, geht der Maler die schwierigsten Probleme an. Seine Bilder sind wie italienische Gasthöfe: eine Marmortreppe, aber kein Abort. Viel Präntention, aber kein Abflußkanal für Verbrauchtes, Übles. Ein Konglomerat von Impetus und Impotenz, von Geduld und grandioser Leichtfertigkeit, von Temperament und Wahllosigkeit, in einem Klexensabbath Ödes und Gutes durcheinander tummelnd und verwirrend. Heimische Felsen tanzen demonstrativ zu der Totenstarre einzelner Häuser, überraschende Naturtreue wechselt mit leerer Manier, künstlerische Anfänge mit

geschmacklosestem Kitsch. Die Porträts sind entsetzlich in ihrer photographischen Ähnlichkeit und die richtige Kunst fürs Volk. Daneben ein paar Landschaften, die wenigstens in Details sehr gut sind. Wie die Ladinier Kunst betreiben, ist eben ein eigenes Kapitel. Sie sind unsere heimischen Amerikaner mit dem harten, kommerziellen Bewußtsein, das die Kultur im Geld und merkwürdigerweise das Geld in Kulturdingen sucht. Sie zählen zwar auch Tizian zu den ihren, aber erst die Späteren haben aus der Kunst Industrie gemolken und damit die Entwicklung des Kunstsinnes vorausgesehen. Trotzdem — was wäre Rizzi für ein prächtiger Gehilfe! Für größere, dekorative Arbeiten wäre er wie geschaffen als untergebener Mitarbeiter. Warum hat man die Unselbständigkeit der Maler abgeschafft? Um wie viel besser stünde so einer da als heute — nur Gott allein über sich!

(»Der Brenner«, 15.11.1911)

Professor Hans Larch: Kinderreigen, Plastik (Wagnersche Buchhandlung). Bitte eine Enquete einzuberufen, die darüber entscheiden soll, wer in ganz Innsbruck einen solchen Quark auszustellen und mit »Professor soundso« zu signieren wagt, wer sonst als ein k.k. Professor einer Staatsgewerbeschule! Einstweilen eine Ideenassoziation: Bildhauer — kann nix — also Staatsversorgung — Protektion — Professor — nicht mehr nötig — Schlaf — Hühneraugen auf Gesäß — geeichte Patzerei — volle Pension — Respekt! . . . Aber wozu ausstellen?

(»Der Brenner«, 15.11.1911)

In der Beurteilung kann man das Werk nicht von seinem Erzeuger trennen. In diesem liegen alle psychischen Ursachen, in jenem nur ihre Abbilder. Das eigentliche Objekt der Kritik ist nicht das zufällige Werk, das den Anlaß gibt, sondern das komplexe Menschentum des Künstlers, dessen Läuterung anzustreben die Absicht des Kritikers zu sein hat, weil daraus die Läuterung aller kommenden Werke erfolgen kann. Die Aufgabe des Kritikers besteht also eigentlich bloß darin, die Selbstkritik des Künstlers aufzustacheln. Was dieser vor seinem tiefsten Gewissen verantworten kann, halte ich für fehlerlos und urbedingt. Aber das Gewissen ist in unserer Zeit selten geworden, und ich sehe nicht ein, warum es gemein und unerlaubt sein soll, es wachzurufen. Wenn ich erkannt habe, daß — ein Beispiel für viele andere — Albert Plattner seine Entwicklung hemmt, indem er jeden seiner Striche bewundert und seinen lebhaften Kunstverstand zur Selbsttäuschung mißbraucht, muß ich ihn noch nicht für einen hoffnungslosen Fall halten. Nur glaube ich, ihn ganz besonders heftig bombardieren zu müssen, damit er endlich aus seiner Balance gerät, die nur mit falschen Gewichten hergestellt ist, und damit er dadurch zum Bewußtsein kommt, daß er es eine Zeit lang verliert. Ich muß seine Eitelkeit geißeln und ihn brutal an seinen wunden Punkten verletzen, damit er in Berserkerwut verfällt und im Rückschlag zur Demut findet. Bei ihm gelingt es mir auch trefflich, weil mich die Antipathie gegen seinen Charakter findig macht. Aber ich tue es trotzdem nicht aus Böswilligkeit, sondern in der Hoffnung, daß er verlorene Gnaden wiederfindet, und aus stillschweigender Achtung vor den Leiden, die ihn sonst erwarten. Daß diesem Trauerspiel ein bißchen Publikum zugafft und sich manchmal an Pointen ergötzt, ist mir widerlich, dem Betroffenen aber heilsam, da es ihm die Unzulässigkeit eines Grundes zeigt, auf dem er bauen wollte.

Für Tagesblätter, deren einzige Aufgabe der Bericht an das Publikum ist, wäre eine ähnliche Auffassung der Kunstkritik ungehörlich. Im »Brenner« ist sie die einzig mögliche. Und auch da kann sie nur ein Versuch bleiben, einigen Künstlern der Provinz das anzubieten, was die Großstadt vielfältiger ermöglicht: den Anschluß an ein geistiges Niveau, das vor der Gefahr des Untergehens ins Fettbürgertum rettet.

(»Der Brenner«, 15.4.1913)

Ludwig von Ficker

Max von Esterles Kunst

Leute, die dickhäutig genug wären, selbst Naturphänomenen mit der Ungläubigkeit der Besserwissenden gegenüberzustehen, sind frappiert von der Keckheit dieses Wasserblaus. Aber hat man nicht auch die blauen Schatten seiner Schneelandschaften angezweifelt? Hat er sie nicht selbst vielleicht im Anfang etwas angezweifelt? Bis er sich und uns daran glauben gelehrt. Bis wir sahen, daß diese Farbe nicht um ihrer selbst, ihres besonderen Va-
leurs willen im Bilde stand, sondern daß sie eine bewußte Funktion erfüllte, nämlich die: Form zu geben. Wie mir dies unbeschadet der eminenten koloristischen Vorzüge seiner Bilder als das Signum seines bisherigen Schaffens erscheint: Form aufzudecken. Und zwar mit einer Hingebung, fast Verbissenheit, die nicht immer alle Mühen zu verwischen vermag, aber im einzelnen Resultate zeitigt, die für seine Technik — und kaum für sie allein — bleibenden Gewinn bedeuten. Man kann bei ihm so sicher sein (ich würde dies nicht sagen, wenn es nur bei Dilettanten vorkäme), daß Schnee nicht Obersschaum, ein Stein kein Pappendeckel und Wasser nicht bestrichenen Blech ist.

Kann sein, daß sich Esterle noch zu ausschließlich an seine Mittel verliert, aber noch jeder Künstler hat seine besondere Art ursprünglich wie ein Panzerhemd getragen, in das es erst hineinzuwachsen galt; und je intensiver er, ohne in Manier und Selbstabklatsch zu fallen, das Spezifische seiner Mittel ausprägt, einen desto reineren Abdruck seiner künstlerischen Physiognomie wird er zu geben imstande sein. Und gerade dies — das unablässige Ringen um die Vervollkommenung seiner Mittel — bricht bei Esterle mit bezwingendem Ernst hervor. Man fühlt, daß er nur eines spielend und wie selbstverständlich meistert: die Farbe (wobei es belanglos ist, daß sein Auge vornehmlich auf Blau reagiert). Alles andere scheint er sich mit der Inbrunst dessen abzurufen, der sprach: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

(»Innsbrucker Nachrichten«, 3.6.1909)

Hugo Neugebauer

An Max von Esterle

Du wandtest dich von schmiegsam weichem Fleisch
zum stummen Trotze starrender Gesteine,
beschwichtigend des Blutes Brunstgeheiß
mit deiner Winter klarer, kalter Reine,
die dunkel flockend Grab an Grab bedeckt,
und stehst, verblickt in bleiche Sonnenscheine.

Dich lockt der Herbst nicht mehr, der, bunt gefleckt,
die Becher schwenkt, drin dumpfe Räusche lauern,
des Sommers Korn und was im Lenz sich reckt:

Du starrst, versenkt in stilles, weißes Trauern,
und all die Tode, die du schon erlebt,
umwerben uns mit heimlichem Erschauern,
wenn deine Hand dem Werke sie verwebt.

(»Der Brenner« 1.2.1913)

Adolf Loos

Ornament und Verbrechen

[. . .]

Der drang, sein gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der uranfang der bildenden kunst. Es ist das lallen der malerei. Alle kunst ist erotisch.

Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte. Ein horizontaler strich: das liegende weib. Ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann. Der mann, der es schuf, empfand denselben drang wie Beethoven, er war in demselben himmel, in dem Beethoven die neunte schuf.

Aber der mensch unserer zeit, der aus innerem drange die wände mit erotischen symbolen beschmiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es ist selbstverständlich, daß dieser drang menschen mit solchen degenerationserscheinungen in den anstandsorten am heftigsten überfällt. Man kann die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind. Beim kinde ist es eine natürliche erscheinung: seine erste kunstäußerung ist das bekritzeln der wände mit erotischen symbolen. Was aber beim papua und beim kinde natürlich ist, ist beim modernen menschen eine degenerationserscheinung. Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: *evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande*. Ich glaubte damit neue freude in die welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt. Man war traurig und ließ die köpfe hängen.

[. . .]

(1908; veröffentlicht in: *Trotzdem. 1900-1930. Innsbruck: Brenner-Verlag 2. Auflage 1931. = Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden. 2.Bd.)*

Hermann Broch

Notizen zu einer systematischen Ästhetik

[. . .]

Alle Kunst bewegt sich vom reinen Rhythmus, primitiven Stil zu rationalisierendem Naturalismus; die bildende Kunst geht vom reinen Ornament zu freier Naturauffassung, der Tanzgesang wird zur Dichtkunst. Überall strebt die Tendenz zur Anwendung freierer Mittel, denn die alten, allzubekannt, werden zum Klischee, werden zur Kapellmeistermusik.

Jeder Stil stirbt an diesem allzu großen Wissen; der leuchtende Ausdruck einer Wahrheit wandelt sich zu Hohlheit und wird zur Lüge, stirbt. Dann kommt der Totengräber, der Rationalist.

Jeder müden Kultur entsteht der Rationalist, der den gesunden Menschenverstand auf den alten Stil losläßt: die Griechen hatten ihre Sophisten, das Christentum seine Reformatoren, das Ancien Régime seine Aufklärer, doch diese Zeit versammelt die ganze Horde.

Denn diesmal ist es gründlicher. Nicht ein Stil will enden, eine Zivilisation schickt sich dazu an.

Was Kraus sehend aus Lokalberichten kündet, wird auch dem Kurzsichtigen in großzügiger Einfachheit vorgeführt. Diese weiße Zivilisation hat eine geographische Mission gehabt und die erfüllt sich nun: seit zweitausend Jahren rationalisiert sich diese Kultur ohne sich zu vertiefen [. . .]

[. . .]

Ist nicht auch die Kunst ein Zeichen dieser Zeit? soll das, was sich als neu und hoffnungsvoll ausruft, nicht auch als Merkmal des Endes gewertet werden müssen?

Alle Kunst (und auch damit entspricht sie noch der Definition der Ekstase) strebt nach Erweiterung ihrer Mittel. Das Ende muß auch ihr Erfüllung sein, muß ihr *alle* Mittel geben: der Expressionismus bringt sie ihr.

Es ist, als wäre der Expressionismus notwendiges Stadium der Kunst und der Zeit. Er ist mehr als eine Maltechnik, wie es der Impressionismus war, der Kubismus ist; er ist mehr als die Kindlichkeit des Verstandes im Futurismus (die Futuristen sind moderne Italiener!), *er ist letzte Folgerung des Ästhetischen*. Er hängt nicht wie der Futurismus an tausenden Automobilen und Aeroplanen, er steht nicht vor der Großstadt oder dem großen Lärm und schreit, wie »herrlich weit haben wir's gebracht« — er ist ein ernstes und tüchtiges Wollen und Kandinsky sei dafür gedankt.

Und doch Auflösung der Kunst.

Kandinskys Buch, *Über das Geistige in der Kunst*, kann — ohne es zum Beispiel herabzudrücken — durchaus zur Erläuterung unserer kritischen Untersuchung herangezogen werden. Durchaus erfüllt von der Einheit alles Geistigen und Ästhetischen, sieht es, vielleicht nur in zu priesterlicher Weise, als Aufgabe aller Kunst, diese Einheit zu äußern. Jedes Kunstmittel aber, sei es nun realistisch oder abstrakt, kann zu dieser Äußerung herangezogen werden; das Kunstwerk hat bloß »dem Gesetz der inneren Notwendigkeit« zu folgen und in dem Gesetz liegt die Einheit.

Unserer Untersuchung folgend erkennen wir aber im »Gesetz der inneren Notwendigkeit« den Satz vom Gleichgewicht, seine Universalität, und Kandinskys Schluß »Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl« wurde im Versuch der vergleichenden mathematischen Behandlung präzise festgelegt.

Der Expressionismus führt die Kunst ihrer letzten Wesenheit wieder zu, dem reinen Ausdruck vom Satz des Gleichgewichtes — sie nähert sich ihren Polen.

Der Stil, der konzise Ausdruck des Gleichgewichtes, wird überwunden und mit ihm das Ornament. Der Kristall verflüchtigt sich. Farbe und Ton entsteigen ihren Gesetzen und werden frei. Das kleine Gesetz wird verlassen, weil das über ihm stehende große erkannt wurde; doch ist das große Gesetz für unsere kleinen Mittel nicht zu weit?! Formelmäßiges öffnet sich zu ätherischer Geistigkeit und entschwebt. Die Erweiterung der Mittel ist am Ende; das Wissen um die Schönheit entkräftet das Begehren.

Darum halte ich es für unangebracht, aus der Unfähigkeit zum Ornament, aus dem Erfassen der Schönheit des Zweckvollen, der Maschine, das Kommen einer großen und neuen Kunst zu prophezeien. Und auch im Durchbruch des Geistigen vermag ich bloß einen notwendigen Abschluß zu sehen. Und viel eher denn eine große Kunst ahne ich eine Zeit der *décadence*, die das naive ernsthafte Pathos der alten Stile durch eine schöne Skepsis ersetzt.

Und dann? Welcher Anfang ist in dem Ende? In gewissem Sinn haben die Fortschrittsfreunde der Menschheit immer Recht.

(Ludwig v. Ficker »mit freundlichem Gruß gewidmet«; Beilage zu Brief H. Brochs an L. v. Ficker, 19.3.1913; zitiert nach H. Broch: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. Frankfurt 1975. = *Kommentierte Werkausgabe* 9/2)

Adolf Loos

Regeln für den, der in den Bergen baut

Baue nicht malerisch. Überlasse solche Wirkungen den Mauern, den Bergen und der Sonne. Der Mensch, der sich malerisch kleidet, ist nicht malerisch, sondern ein Hanswurst. Der Bauer kleidet sich nicht malerisch. Aber er ist es.

★

Baue so gut als du kannst. Nicht besser. Ueberhebe dich nicht. Und nicht schlechter. Drücke dich nicht absichtlich auf niedrigeres Niveau herab, als auf das du durch deine Geburt und Erziehung gestellt wurdest. Auch wenn du in die Berge gehst. Sprich mit den Bauern in deiner Sprache. Der Wiener Advokat, der im Steinklopferhans-Dialekt mit dem Bauer spricht, hat vertilgt zu werden.

★

Achte auf die Formen, in denen der Bauer baut. Denn sie sind der Urväterweisheit geronnene Substanz. Aber suche den Grund der Form auf. Haben die Fortschritte der Technik es möglich gemacht, die Form zu verbessern, so ist immer diese Verbesserung zu verwenden. Der Dreschflegel wird von der Dreschmaschine abgelöst.

★

Die Ebene verlangt eine vertikale Baugliederung; das Gebirge eine horizontale. Menschenwerk darf nicht mit Gotteswerk in Wettbewerb treten. Die Habsburgwarte stört die Kette des Wienerwaldes, aber der Husarentempel fügt sich harmonisch ein.

★

Denke nicht an das Dach, sondern an den Regen und Schnee. So denkt der Bauer und baut daher in den Bergen das flachste Dach, das seinen technischen Erfahrungen nach noch möglich ist. In den Bergen darf der Schnee nicht abrutschen, wann er will, sondern wann der Bauer will. Er muß daher ohne Lebensgefahr das Dach besteigen können, um den Schnee wegzuschaffen. Auch wir haben das flachste Dach zu schaffen, das unsere technischen Erfahrungen nach möglich ist.

★

Sei wahr! Die Natur hält es nur mit der Wahrheit. Mit eisernen Gitterbrücken verträgt sie sich gut, aber gotische Bogen mit Brückentürmen und Schießscharten weist sie von sich.

★

Fürchte nicht unmodern gescholten zu werden. Veränderungen der alten Bauweise sind nur dann erlaubt, wenn sie eine Verbesserung bedeuten. Sonst aber bleibe beim Alten. Denn die Wahrheit, und sei sie hunderte von Jahren alt, hat mit uns mehr innere Zusammenhänge als die Lüge, die neben uns schreitet.

(»Der Brenner«, 1.10.1913)

Georg Trakl

Antlitz eines Hauses: Ernst und Schweigen des Steins groß und gewaltig gestaltet
Adolf Loos in Bewunderung

Georg Trakl

(Eintragung in ein Gästebuch des 'Hauses am Michaelerplatz', Wien, Sommer oder Spätherbst 1913)

Karl Kraus

Der Abend [Kraus-Vorlesung am 16.1.1913] war von der Schriftleitung des »Brenner« (Ludwig v. Ficker) veranstaltet worden. Daß die einzige ehrliche Revue Österreichs in Innsbruck erscheint, sollte man, wenn schon nicht in Österreich, so doch in Deutschland wissen, dessen einzige ehrliche Revue gleichfalls in Innsbruck erscheint.
[. . .]

(»Die Fackel« Nr. 368/369, 5.2.1913)

Georg Trakl

Karl Kraus: weißer Hohepriester der Wahrheit,
Kristalline Stimme, in der Gottes eisiger Odem wohnt,
Zürnender Magier,
Dem unter schwarzem Mantel der blaue Panzer des Kriegers klirrt.

(Rundfrage über Karl Kraus, »Der Brenner«, 15.6.1913)

Hugo Neugebauer

In Flicker[s] Arbeitszimmer hängt ein Gemälde von Esterle: Trakl trunken im Schnee, von der Nacht überfallen. Die Kinder [Fickers] nennen es treffend den »Geist«. Es ist Trakls Geist, der da umgeht: schattenhaft, gespenstisch, unheimlich, ungeheuer, erschütternd. Wie tief vertraut mußte der Künstler mit dem Elend dieses Irrwanderers geworden sein, ehe er Unsichtbares aus innigstem Mitgefühl heraus so sichtbar gestalten konnte! Denn das ist ja gerade das Wesen der Kunst, daß sie Unsichtbares sichtbar macht. Es ist Trakls Geist, beschworen von Esterle. Ein Bild, auch darum merkwürdig, weil es wohl die einzige Landschaft Esterles ist, in der ein Mensch erscheint: zum Vorschein kommt. Wie aus ihr selbst heraus und wie auf dem Wege dahin zurück, woher er gekommen: in Nacht, Winter und Stille.

(Manus, unveröff., verm. um 1920; Forschungsinstitut »Brenner-Archiv«.)
Das Bild Esterles ist hier abgebildet nach S. 18.

Ludwig von Ficker

Erich Lechleitner, 1879 in Innsbruck geboren, ist mit seinem Werk nie an die Öffentlichkeit getreten. Aber wenn wir, der Wahrnehmung des Geleitworts folgend, unser Augenmerk auf nichts mehr richten, was mit Persönlichkeitskult zusammenhängt, sondern nur darauf, daß dies und das neugeboren wird und gegebenen Orts Resonanz findet — denn Resonanz ist Mitteilung —: dann ist diese Publikation am Platz, und die Bilder des Heimlichen und Unheimlichen, die sie aus der Fülle der gestalteten Gesichte eines Ungekannten in ihrem traumhaft Einleuchtenden aufscheinen läßt, diese Gleichnisse des Namenlosen im Daseinsausdruck der erschaffenen Welt, mögen unbetitelt wie sie sind als Legende seines Schaffens für sich selbst sprechen.

(Klappentext zu: Erich Lechleitner: Bild- und Schnitzwerk. Innsbruck: Brenner-Verlag 1924)

Nicht damit das Leben über dem Werke vergessen und verleugnet werde, sondern als Lebens Zeichen muß man Werke nehmen und die Namen dazu, und den ganzen Namen dem Lebendigen und seiner Freiheit geben, nicht — auch töricht unbewußter Weise nicht — seinem Werk. Und besser ist es, am Werke und dessen Namen zu zweifeln als am Leben, dessen Zeichen es ist oder war. Es führt die Einsicht in diese Pseudonymie menschlichen Schaffens am besten zum Werke für Schöpfer und Hörer, am weitesten von beirrendem Persönlichkeitskult, am nächsten zur Quelle, der auch noch das Leben anderer Völker mitentspringt, welche weder die Leiden des Einzelnen noch den Bekennerliteraten noch den Kunstverständigen kennen und kein Mitgefühl dafür haben, ob sich die atavistische Sehnsucht und Romantik eines Europäers mit ihnen abgibt, mit oder ohne Kunst-Verstand.

Wie viele Namen hat diese Einsicht in frommen Zeiten und wie wortlos gemeinsam war sie und kann sie wieder werden! Ich nenne sie heute die Bescheidenheit, welche das Unpersönliche, jenseitiges Leben Bezeugende am Werke hören und sehen lehrt, auch wo es aus der Enge des Einzelnen und aus seinen Gezeiten zu Tage gekommen ist, gleichviel ob bedingt durch die Heimatlichkeit eines Malers oder durch die Unruhe eines lyrischen Nomaden.

(Aus der Einleitung zu: Erich Lechleitner: Bild- und Schnitzwerk. Innsbruck: Brenner-Verlag 1924)

Tagebucheintragung Ferdinand Ebners, Innsbruck, 13. August 1920

[. . .]

Prof. Lechleitner sprach mit mir über den Brenneraufsatz »Kultur und Christentum«. Der Gedanke, daß innerhalb des Christentums die künstlerische Existenz Einstellung letzten Endes keine geistige Seinsberechtigung habe, geht ihm, in dem ein ehrliches künstlerisches Wollen und Suchen neben einer doch irgendwie christlich anmutenden demütigen Unterwerfung des ganzen Menschen besteht, nicht recht ein. Ich machte ihn auf meine eigene Bedenklichkeit gegenüber dieser meiner, mir vielleicht nur durch existentielle Beschränktheit unvermeidlich abgerungenen Entscheidung dieser Frage aufmerksam. Hier stehe ich an einem Punkt, wo mein Denken, beim besten Willen und aller Bedenklichkeitsbereitschaft, absolut nicht anders kann, weil ich eben wesentlich kein Künstler bin. Lechleitners Art aber, an solche Fragen, vor die er sich vor allem durch den Brenner gestellt sieht, heranzutreten, ist wahrlich verehrungswürdig.

[. . .]

Brief Ferdinand Ebners an Ludwig von Ficker, Gablitz, 15.12.1919

[. . .]

Es ist meine feste Überzeugung, daß eine im Geistigen wesentlich ästhetisch orientierte Welt eine Berührung mit dem Christentum nicht gut verträgt. Das Kreuz hat nicht aufgehört, den Griechen eine Torheit zu sein, den Juden aber ein Ärgernis. (Nebenbei: Diese Überzeugung verhindert mich nicht, auf die tiefe Schönheit der Gedichte Santers aufmerksam zu sein; was ich noch nachträglich zum Oktoberheft bemerken möchte)

[. . .]

Anton Santer

Zu Bildern des Malers E.L. [= *Erich Lechleitner*]

Begegnung

Umscheint das weite Licht die hohen Hügel
und ist es Abend worden vor dem Hause,
so einet das Gesicht die sich begegnen
nach ihrem Werktag noch in guter Pause.

Nach Reden und nach Schweigen von Genossen
weisen die langen Schatten in die Täler.
Der Himmel ohne Lasten lichtdurchflossen
beleuchtet gnädig Schweiger und Erzähler.

Und einer weiß, daß Christus schon erstanden,
und einer weiß es nicht — sie stehen beide
in einer Macht, der sie sich nie entwandten,
und tragen deren Leben tief im Kleide.

Sie sind einander Bilder nur und Zeichen,
aber sie glauben, daß sie beide leben
und hinter allem, dem sie weltlich gleichen,
sich einmal wie noch nie die Hände geben.

Rehe im Walde

Die weißen Rehe weiden im lichten Rasen,
die gleichen schlanken Stämme in jeglichem Licht
vom Hellen zum Dunklen umstehen das Einsame dicht,
das Friedliche rings in des stetigen Wachstums Maßen.

Kein Wesen lauscht so still und lieblich auf Erden,
wie Rehe im Walde belauschen des Waldes Ruh.
Kein Wesen schaut sanfteren Auges den anderen zu,
die auch im Walde geboren und gesättigt werden.

Gleichviel ob der Jäger es jagt in der kurzen Sekunde,
mehr als des Jägers ist seiner der Wald ohne Zeit.
Vorüber dem brechenden Aug fliehn Jäger und Hunde,
die Rehe grasen im Walde in Ewigkeit.

Gefilde

Das hohe und weite Gefilde vom Himmel beschaut,
mit weißen Gezelten, mit Hügeln und Bäumen bebaut,
ob seiner Höhe so rein, ob seiner Weite so still,
wie je in den niederen Landen ein Träumer es will.

Es schweigt mit den Leibern von Tieren und Hirten und harrt
keiner künftigen Zeiten in herrlicher Gegenwart.

Die nackten Nomaden mit schimmernden Leibern, sie ruhn,
sie baden in leuchtenden Lüften wie Seelige tun.

Noch ist kein Gott in dem Bilde, der leidet und stirbt,
kein Eifrer im hohen Gefilde, der Sünder umwirbt.

Ihr alle, ihr Büsser und Prediger, seid in der Zeit.

Vergeßt nicht der Erde erhabene Herrlichkeit!

(»Der Brenner«, Februar 1920)

Die betreffenden Bilder Lechleitners sind hier abgebildet nach S. 18.









Zweiter Arbeitskreis Sprache und Melos. Geistesgeschichtlicher Kontext künstlerischer Innovation (Ebners Anteil an Hauers Hölderlin-Vertonungen)

Biographische Hinweise:

Die Bekanntschaft zwischen Josef Matthias Hauer und Ferdinand Ebner geht auf das Jahr 1907 zurück. Um 1913 begann Ebner sich mit den Kompositionen Hauers näher auseinanderzusetzen, was einen lebhaften — auch brieflichen — Gedankenaustausch zwischen den beiden Freunden zur Folge hatte. Auch gegen Luise Karpischek und Ludwig von Ficker äußerte Ebner sich öfters über Hauer. 1913 machte Ebner den Komponisten auf die in Gedichten Hölderlins liegende »innere Musikalität« aufmerksam. Dies führte zur Vertonung von fünf Liedern nach Texten von Hölderlin opus 6 (Mai/Juni 1914). Hauers Schrift »Über die Klangfarbe« (ersch. 1918) ist stark von Ebner inspiriert. Im selben Jahr schrieb Ebner eine umfassende Klangfarbenanalyse zu Hauers 1913 entstandener »Apokalyptischen Phantasie«; darin vergleicht er dieses Werk auch mit Bildern von Johannes Itten. Gleichfalls 1918 arbeitete Ebner bereits auch an seinem Hauptwerk, den »Pneumatologischen Fragmenten«, die 1921 — nach Vorabdrucken einzelner Kapitel in der Zeitschrift — unter dem Haupttitel »Das Wort und die geistigen Realitäten« im Brenner-Verlag, Innsbruck, erschienen. Der Grundgedanke dieses Werks, daß die Sprache als »Vehikel zwischen Ich und Du« die einzige tragfähige Vermittlerin geistiger Realität sei, war eine Absage an die weltanschauliche Relevanz der Künste. Deren Produkte seien vielmehr Zeugnisse von »Icheinsamkeit« des Geistes, »Traum vom Geiste«. In diesem Verdikt lag der Keim zum Bruch zwischen Hauer und Ebner, der im November 1920 erfolgte. Auf den Monat parallel zur Fertigstellung der »Fragmente« Ebners, von denen Hauer sogar eine kalligraphische Abschrift anfertigte, fand Hauer zu den »Bausteinen«, die das Prinzip seiner Zwölftontechnik bilden sollten. Ficker hat vergeblich versucht, Hauer für die Mitarbeiterschaft am »Brenner« zu gewinnen. — Scheinbar gingen nun die Wege Ebners und Hauers hoffnungslos auseinander. In Wirklichkeit hatte vielleicht jeder der beiden noch die Kraft, den weltanschaulichen Gesichtskreis so offen zu halten und das künstlerische Vermögen so zu erweitern, daß Ebner später gewisse Ergebnisse künstlerischen Schaffens als bildhafte Realisierung des Ich-Du-Verhältnisses akzeptierte, Hauer seinerseits das Melodische in ausdrücklicher Ausrichtung auf das Sprachliche realisierte. Die Gruppe der nach dem Bruch in den Jahren 1922/23 entstandenen Hölderlin-Lieder legen davon möglicherweise Zeugnis ab.

Zur Diskussion:

- 1) Hat Ebner durch seine weltanschauliche Reflexion die Hauersche Kompositionsweise 'verfälscht'?
- 2) Hat Hauer das zwischen ihm und Ebner aufgebrochene geistige Problem zwischen Sprache und Melos in seinen späteren Hölderlin-Liedern 'gelöst'?

Protokoll:

Werner Schulze: Sowohl Ebner als auch Hauer haben eine 'kopernikanische Wende' vollzogen: Ebner als Absage an die herkömmliche Philosophie, Hauer als Absage an die herkömmliche Musik. Bei beiden habe ein Weggang von der Thematik (Ideenbezogenheit, Realismus) hin zur Athematik stattgefunden. Allerdings sei in einer unterschiedlichen Logos-Deutung der Keim zum 'Bruch' zwischen beiden gelegen gewesen.

Ebners Logos-Deutung rekurriere, wie es hieß, auf die konkret gesprochene Sprache, die

als Vehikel das Verhältnis zwischen Ich und Du einerseits herstellt, andererseits voraussetzt und ihren letzten Bezugspunkt im Johannes-Prolog hat. Hauer näherte sich der Grundannahme einer immanenten Welt-Ordnung sozusagen auf dem Weg von der Thematik zur Athematik via Mathematik. Mutatis mutandis zeigte er sich der Evokation ostasiatischer Zustände zugeneigt, wie es in der Nachkriegszeit häufig versucht und etwa von Klabund zu einer Mode gemacht wurde.

Abgesehen von dem mathematischen Weg auf eine Harmonie der Sphären hin zeigt sich deutlich eine Nähe zu Carl Dallago. Beide, Hauer und Dallago, beriefen sich auf das Tao, für Dallago war dieses das große Einende, auf das alle Vereinzelung zurückverweist, für Hauer ließen sich daraus die Intervalle zwischen Mensch und Welt herleiten. — Ebner hat die Komponisten gelehrt, in einer neuen Dimension zu denken (die er selbst allerdings als »Icheinsamkeit« agnostizierte); Hauer hat die Philosophie gelehrt, archaisch zu denken. Insofern ist das Verhältnis auch nach dem 'Bruch' noch offen. Ähnlich gespannte und daher schöpferische Beziehungen habe es auch schon früher in der Geistes- und Musikgeschichte gegeben (Nietzsche—Wagner u.a.)

Weiterführende Literatur:

Jörgen I. Jensen: Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann u. Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, S. 242-272

Werner Schulze: Josef Matthias Hauer und Ferdinand Ebner. Vortrag anlässlich des Gablitzer Ebner-Symposiums. (In Vorbereitung)

Walter Methlagl: »Die Zeit und die Stunde der Zeit«. Rekonstruktion des Hölderlin-Bildes im letzten »Brenner«. In: Studien zur Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts in Österreich. Festschrift für Alfred Doppler zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Johann Holzner, Michael Klein u. Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1981 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd.12), S.153-178

Texte:

Tagebuchaufzeichnung Ferdinand Ebners, Ostersonntag 1918

[. . .]

die bisherige musikalische Kunst im Bann der ihr geistig heterogenen Idee — die »architektonische« Musik, die »dichterische« Musik — musikalische Dichter: Sophokles, Hölderlin — die unmusikalischen Dichter — Verhältnis des Musikalischen zum Wort das Wortlose des Urmusikalischen — das Unmusikalische des religiösen Wortes, des »göttlichen Wortes« — das Unding der Oper — das Urmusikalische auch ohne Beziehung zum Tanz??? — das »Weltentrückte« des Urmusikalischen (die musikalische Konzeption ohne Beziehung zum Welterlebnis) — Bach, Mozart, Beethoven: herabsteigende Linie — die Verderbnis des musikalischen Geistes durch das Eindringen musikfremden Geistes in die Musik —

[. . .]

Brief Ferdinand Ebners an Luise Karpischek, Gablitz, 1.7.1918

[. . .]

Die Hölderlinlieder hab ich ja seit jeher nie anders wollen als sie sind. Ich glaube wirklich, sie sind die endgültige Musik zum Worte Hölderlins, die Musik, die diesem Worte von allem Anfang zugrundelag.

[. . .]

Brief Josef Matthias Hauers an Ludwig v. Ficker, Wien, 15.1.1920

Hochgeehrter Herr!

Mein Freund Ebner hat mir mitgeteilt, daß Sie meine Mitarbeiterschaft am »Brenner« wünschen. So sehr ich das zu würdigen und zu schätzen weiß, so leid tut es mir aber auch, diesem Wunsche nicht entsprechen zu können. Meine totale Unbeholfenheit im sprachlichen Ausdruck erlaubt es mir nicht. Noch dazu im »Brenner«, der jetzt auf die höchste und letzte Geistigkeit zugespitzt ist! Ich habe aber den Ebner gebeten, er möge über meinen »Fall« einen Aufsatz für den »Brenner« schreiben und ich bitte Sie, ihn in diesem Vorhaben bestärken zu wollen. Wenn er es einmal anpackt, so wird sicher etwas Ordentliches daraus und wir kennen uns jetzt schon 15 Jahre, so daß er meinen ganzen Werdegang genau verfolgen konnte. Soviel aber darf ich mir auch herausnehmen zu behaupten, daß es sich wirklich der Mühe lohnen würde, über meine Kompositionen atonaler Musik, Forschungen, Entdeckungen etc. in einer geistigen Hochburg, wie sie der »Brenner« ist, etwas verlauten zu lassen.

Auf Veranlassung Ebners erlaube ich mir, Ihnen mit gleicher Post zwei meiner Kompositionen (»Hölderlin-Lieder« »Sophokles-Chöre«) zu schicken und Sie zu bitten, dies als persönliche Widmung verstehen zu wollen.

Meine »Mitarbeiterschaft« am »Brenner« aber soll darin bestehen, daß ich als Abonnent und eifriger Leser (der auch andere aufmerksam macht) an dem Geschick der Zeitschrift innigen Anteil nehme.

Mit größter Hochachtung

Josef Hauer

Brief Ferdinand Ebners an Ludwig v. Ficker, Gablitz, 5.2.1920

[. . .]

Lassen Sie mich nur noch ein Wort sagen über die Hölderlinlieder und die Sophokleschöre, die Hauer Ihnen auf mein Anraten hin schickte. In den Hölderlinliedern hat er, glaube ich, hörbar gemacht, was in ihnen »jenseits des Wortes« an geheimer Musik steckt. Wer diese Lieder einmal gehört hat, der kann wohl die betreffenden Strophen Hölderlins gar nicht mehr lesen, ohne daß nicht in seinem Ohr das Melos, das Hauer, nicht in sie hineingelegt, vielmehr aus ihnen herausgehört hat, zum Erklingen käme.

[. . .]

Brief Ludwig v. Fickers an Ferdinand Ebner, [6.3.1920]

[. . .]

Dann aber war ich, wie Sie gelesen haben, in dieser unverhofften Isoliertheit plötzlich dem Ansturm jener noch weniger erwarteten Widerwärtigkeiten ausgesetzt, die sich im Anschluß an eine Kraus-Vorlesung hier ereignet haben und sichtlich auch die Tendenz hatten, den Geist der Brenner-Bewegung zu verdächtigen und ihre möglicherweise auch hierzulande sich einwurzelnde Wirkung im Keime zu ersticken. Und wenn es mir auch weiter nicht schwerfällt, dieser vereinigten Schmiere von klerikalischen, national-chauvinistischen und jüdisch-journalistischen Gesinnungs-Desperados die Stirne zu bieten, so waren und sind diese Attacken, die da Unverstand und Tücke gegen mich reiten, doch immerhin geeignet, mir erheblich auf die Nerven zu fallen. Denn ohne die Kraft und Fähigkeit zur eigenen Verstumtheit hätte ich kaum die Kraft und Fähigkeit, den Stimmen meiner Mitarbeiter im Brenner jene Resonanz zu verschaffen, in der sie ihre volle Macht entfalten können, und gerade aus dem Refugium dieser Eingeschwiegenheit in meine Aufgabe mußte mich

die Bande mutwillig aufscheuchen. Gott verzeih' ihr's! Und mir die Schwäche, daß ich mich diesem Milieu gegenüber noch zu Aufklärungen verpflichtet fühle! (Für die verlorne Schicht halte ich, offen gestanden, die Hochschulprofessorenschaft; dieses Mißverhältnis von Anspruch und Bedeutung ist geradezu grotesk.)

[. . .]
mir fehlen die Voraussetzungen, um in die letzten Hintergründe der musikerkenntnistheoretischen Differenzen, die zwischen Hauer und Ihnen schweben, im Sinne eines eigenen Entscheidungs- oder vielmehr Unterscheidungsvermögens einzudringen. Ich kann nur sagen, daß ich Hauer's Hölderlin-Gesänge im wahrsten Sinn des Wortes wundervoll gefunden habe. Mehr zu sagen, bin ich nicht imstande. Aber es genügt, um mich die dringende Bitte an Sie richten zu lassen, wenn irgend möglich sich doch einmal des Näheren über die Besonderheit und die Bedeutung des Hauer'schen Schaffens im Brenner auszusprechen. Ich bin überzeugt, daß Ihre Darstellung, deren Übersicht ja in allem von bemerkenswerter Weite und Tiefe der Entschiedenheit ist, in diesem Falle noch besonderem Interesse begegnen würde. . .

[. . .]

Brief Ferdinand Ebners an Luise Karpischek, Gablitz, 12.4.1920

[. . .]
Denn Hauer hat ganz gewiß ursprüngliche Beziehung zur Musik. Wie hätte er ohne sie so etwas wie die Hölderlinlieder oder die Sophokleschöre komponieren können? In denen auch unbefangene Hörer — wenn man schon meint, ich als sein Freund könne nicht anders als befangen sein — eine wundervolle musikalische Schönheit hören (Ficker z.B.). Aber diese ursprüngliche Beziehung zur Musik ist in Hauer keine eigentlich produktive, sondern etwas, möchte ich sagen, das in ihm mit einer eigentlich staunenswerten Entschiedenheit hindrängte, das Ende der Musik zu provozieren.

[. . .]

Brief Josef Matthias Hauer's an Ferdinand Ebner, Wien, 29.11.1920

[. . .]
Der Brenner war mit dem Tode Trakels erledigt. Trakel war eine Hölderlinnatur, der an der Beschränktheit des Sprachlich-Begrifflichen zugrundeging, die in dem Suchen nach dem rein Musikalischen, nach der *reinen* Bewegung, nach dem Melos, die in dem Anrennen an die griechisch idealistische Mauer zerschellte. Der Brenner aber hätte etwas tun können, er hätte sich mit meinem Geiste ausfüllen lassen sollen. . . Das hätte er tun sollen. Allerdings müßten ja alle, und hauptsächlich Du, hinausgeworfen werden, denn jetzt lieber Ebner, hat sich meine Geduld aufgehört.

[. . .]

Brief Josef Matthias Hauer's an Ferdinand Ebner, Wien, 21.6.1922

Lieber Ebner, ich bin es Dir schuldig, Dir mitzuteilen, daß ich wieder einige Hölderlinlieder komponiert habe; genau gesagt: ich habe die Worte des größten europäischen Lyrikers unter die »Bausteine« meiner atonalen Melodien geschrieben und siehe — er hat es vertragen. Im wesentlichen ist dasselbe daraus geworden wie vor zehn Jahren, nur reicher, mannigfaltiger, noch ansprechender, mit voller Sicherheit und Meisterschaft gearbeitet. Ich habe eine selige Zeit hinter mir.

[. . .]

Theodor Haecker

Über Francis Thompson und Sprachkunst

[. . .]

Ich weiß es nicht, was der große Musiker will, wenn er schafft, ob er etwas und was er will jenseits der Töne, wie der Dichter jenseits der Sprache, wenn auch *in* der Sprache, dieses »In« in einem emphatischen Sinne, aber: jenseits der Sprache, — ich weiß nur, daß eine Kluft, ein Graben, ein Sprung ist zwischen Musik und Sprache, wie zwischen dem niedersten Tier und der höchsten Pflanze, zwischen dem kompliziertesten chemischen Vorgang und der primitivsten, wie in der Starre tödlicher Gesetze noch sich abfolgenden Lebensregung, also dort, wo der Übergang nur scheint, wie der einer Tonfolge in eine andere: es ist eine Kluft, ein Graben und Sprung. Die Sprache ist sinndurchtränkt und logoserfüllt, wie die Musik es nicht sein kann. Die Sprache hat eine unendliche Dimension mehr als die Musik. Man höre die heiligste — irdische — Musik, gewisse Dinge im *Credo* kann sie nicht meistern. Sie erfüllt mit Majestät und Ehrfurcht das Dogma von der Schöpferkraft des Herrn, mit seelisch-süßer Wonne das Mysterium der Inkarnation, sie klagt sprachlos unsagbares Leid vom *Agnus Dei*, und der Trompetenstoß des *Resurrexit* ist gewaltig, aber sie reicht nicht hinan an den Begriff der Kirche und den noch geistigeren der *communio sanctorum*, die Sprache jedoch reicht an all das hinan, die logoserfüllte spricht alles klar: die Wahrheit und die Einheit.

[. . .]

(Francis Thompson: *Shelley u.a. Übertr. v. Th. Haecker. Innsbruck: Brenner-Verlag 1925*)

Dritter Arbeitskreis

Wortbild — Rhythmus — Klangbild . (Hölderlin und Trakl.
'Musikalität' in der Lyrik als Grundlage ihrer Beziehung).

Biographische Hinweise:

Sowohl in der Hölderlin- als auch in der Trakl-Forschung ist seit einigen Jahrzehnten das Augenmerk auf die musikalischen Grundlagen ihrer lyrischen Sprache gerichtet. Da wie dort lassen sich — etwa aus der Gedichtentstehung — musikalische Vorlagen und Grundeinstellungen ablesen, die die beiden Dichter immer weiter von klassizistischen Bildvermittlungen und Formmodellen wegführten. Es scheint dabei möglich, den Schritt, den Trakl musikalisch über Hölderlin hinaus getan hat, ziemlich präzise zu umschreiben. — Früher als Norbert von Hellingrath und grundsätzlich jenseits von dessen Hölderlin-Philologie, nämlich mindestens seit 1907 hat Trakl sich mit Hölderlin beschäftigt. Obwohl es keine diesbezüglichen direkten Selbstaussagen des Dichters gibt, läßt sich nachweisen, daß diese Beschäftigung äußerst selbständig, äußerst konsequent und in mehreren Schaffensphasen sich verdichtend erfolgte. Obwohl schon von Zeitgenossen (Dallago, Röck, Ficker, Haecker) die enge Bezogenheit Trakls auf Hölderlin hervorgehoben wurde, ist es ungemein schwer, die Art dieser Bezogenheit aus dem Werkvergleich zu rekonstruieren. Nicht allein Verwandtschaften im Bildlichen, auch der verwandte 'Ton' liefert uns Spuren dorthin. Höchstwahrscheinlich hat bei dieser Begegnung mit Hölderlin Nietzsche als Mittler fungiert, und zwar eben durch die Forderung, den »Geist der Musik« auch in der Lyrik

geltend zu machen. Dieser Forderung wollte Trakl anscheinend seit ca. 1910 gerecht werden. Den zwischen 1910 und Herbst 1912 entstandenen Gedichten in vierzeiligen Strophen ist der Charakter eines 'Akkordes', eines Ineinanders von mehreren synchron ineinandergeschobenen Teilen zuzusprechen. Später kommt es insofern zu einer Absetzung vom 'Vorläufer' Hölderlin, als dessen immer noch der antiken Strophenform und dem Hexameter verpflichteter musikalischer Ansatz in Richtung auf freirhythmische Formen verlassen wird. Nicht nur die 'triadische' Anlage seiner Oden und Hymnen, die eine triadische geschichtliche Bewegung sprachlich verkörpern, werden 'widerlegt', sondern überhaupt der bei Hölderlin vielfach noch dominante Sprach- und Ideenoptimismus. Dies geschieht durch Einbeziehen der inneren Abstände, des 'Verstummtseins', musikalisch also der äußerst wirkungsvoll eingesetzten Pause in den Vorgang der lyrischen Gestaltung. Äußerungen von Zeitgenossen unmittelbar nach dem Tode Trakls bestätigen, daß sie sich — ebenso wie der Dichter selbst — dieses Sachverhaltes bewußt waren.

Zur Diskussion:

- 1) Sind die an Hölderlin und Trakl demonstrierten 'musikalischen' Momente direkt oder nur als Metaphern zu verstehen?
- 2) Lassen sich Trakls Synästhesien mit dem gleichzeitigen Geschehen in der Malerei und Musik in Verbindung setzen (Kokoschka, Kandinskij)?
- 3) Fördern die musikalischen Momente in Hölderlins und Trakls Lyrik den Versuch der Vertonung, oder schließen sie eine solche eher aus?

Protokoll:

Walter Methlagl weist in der Handschrift von Hölderlins Gedicht »Abendphantasie« eine Tendenz zur 'synchronen' Niederschrift nach, d.h.: Hölderlin hat das Gedicht nicht 'linear' vom Anfang bis zum Schluß durchgeschrieben, sondern gleichzeitig an verschiedenen Strophen oder Gedichtteilen auf dem Manuskriptblatt gearbeitet. Dies bringe seine Gedichtstellung in die Nähe der Musik, denn nur vermöge eines vorgegebenen musikalischen, d.h. melodischen und rhythmischen Schemas sei eine solche Gleichzeitigkeit möglich. Analoge, wenn auch in ihrer Eigenart sehr verschiedene Vorgänge seien auch bei der Entstehung von Gedichten Trakls durch mehrere Stufen zu beobachten (z.B. »Untergang«, das sich in den früheren Fassungen stark an Hölderlin orientiere).

Von Seiten der anwesenden Musiker wurde bezweifelt, daß 'musikalisch' hier im wörtlichen Sinn genommen werden dürfe, denn immerhin sei die Sprache Sinnträger, die Musik evoziere unmittelbar das Gefühl. Bestenfalls herrsche ein Verhältnis der Analogie oder aber: beide Vermittlungen haben eben zum Teil gleiche strukturelle Voraussetzungen, die dann aufgrund des unterschiedlichen Instrumentariums verschiedene Wege gehen, aber immerhin eine partielle wechselseitige Annäherung ermöglichen.

Der Komponist Franz Schreyer, befragt, wie sich in seiner Komposition nach Trakls »Gesang einer gefangenen Amsel« das Verhältnis zur Sprache darstelle: direkte Bezüge zum Sprachbestand oder zu einzelnen Teilen des Gedichts spielen keine Rolle. Seine Komposition erfolge — freilich auf der Basis einer gefühlsmäßigen Erfassung des Gedichts — strikt nach musikalischen Gesichtspunkten, also sozusagen 'parallel' zum Gedicht. Deshalb dürfe auch nicht von einer (Trakl-) 'Vertonung' gesprochen werden.

Weiterführende Literatur:

- Alfred Doppler: Orphischer und apokalyptischer Gesang. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, N.F. 9, 1968, S. 219-242
- Jacques Legrand: Chromatische Variationen über Georg Trakls »Untergang«. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann u. Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, S. 445-450
- Walter Methlagl: »Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns. . .« Zur Rezeption Hölderlins im »Brenner« bis 1915. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann u. Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, S. 35-69

Texte:

Friedrich Hölderlin

Abendphantasie

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten, fröhlich verrauscht des Markts
Geschäftger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühn die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich,
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! —
Doch, wie verscheucht von törperlicher Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wirds und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich —

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend! verglühst du ja
Du ruhelose, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Abendphantasie

ruhig

Vor seiner Hütte fröhlich im Schatte sitzt
Der Pflüger dem Gütigen raucht sein Heerd
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren icht die Schiffer zum Hafen auch

n en fröhlich

In ferner Stadt und es verträuscht des Marks
r Lärm in r Laube
Geschäftiges Gewühl und stille Gärten
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden

Wohin den ich? es leben die Sterblichen

Von Lohn und Arbeit, wechselnd in Müh und Ruh
alles freudig; warum schläft der
fröhlich

Ist jedes friedlich; aber mir muß
Stachel im Busen mir denn mir allein nicht?
immer und immer das Herz sich sehnen?
Stachel?

Nimmer nur mir
in der Brust der

Am
Der Abendhimmel

blühet ein Frühling auf

O nähmt ihr, goldne Wolken mich auf es
blüht

Auch

Unzählig
blühen die
Rosen und ruhig

Die goldne Welt, o dorthin nimm mich

Allein 5

Purpurne Wolken, und möge droben

Luft

In Licht und zerrinnen mir Lieb' und Leid

thöriger

Doch wie verschaucht von kindischer Bitt, flieht

Komm du nur, sanfter Schlummer zu viel zu viel
das Herz doch endlich Jugend verglühst doch ja

Begehrt das Herz, doch endlich Doch bald ist ja

Du ruhelose, träumerische!

Die ruhelose Jugend mir, die ruhelose

Endlich Friedlich und heiter ist dann

das Alter

der Zauber
hin und
dunkel wirds und einsam
unter dem Himmel
wie immer, bin ich

Die Ziffern rechts am Rande (normal) bezeichnen die Strophenanfänge, die Ziffern innerhalb der Umrahmung (kursiv) die Abfolge der Niederschrift.

[. . .]

Gestern hat mir Herr Ullmann ein Gedicht vorgelesen, vorher des längeren ausgeführt, daß seine Sachen den meinigen verwandt wären, etc, und siehe da, was zum Vorschein kam hatte mehr als Verwandschaft mit einem meiner Gedichte »Der Gewitterabend«. Nicht nur, daß einzelne Bilder und Redewendungen beinahe wörtlich übernommen wurden (der Staub, der in den Gossen tanzt, Wolken ein Zug von wilden Rossen, Klirrend stößt der Wind in Scheiben, Glitzernd braust mit einemmale, etc. etc.) sind auch die Reime einzelner Strophen und ihre Wertigkeit den meinigen vollkommen gleich, vollkommen gleich meine bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet[,] mit einem Wort bis ins kleinste Detail ist das Gewand, die heiß errungene Manier meiner Arbeiten nachgebildet worden. Wenn auch diesem »verwandten« Gedicht das lebendige Fieber fehlt, das sich eben gerade diese Form schaffen mußte, und das ganze mir als ein Machwerk ohne Seele erscheint, so kann es mir doch als gänzlich Unbekanntem und Ungehörtem nicht gleichgiltig sein, vielleicht demnächst irgendwo das Zerrbild meines eigenen Antlitzes als Maske vor eines Fremden Gesicht auftauchen zu sehn—! Wahrhaftig mich eckelt der Gedanke, bereits vor Eintritt in diese papierene Welt, von einem Beflissenen journalistisch ausgebeutet zu werden, mich eckelt diese Gosse voll Verlogenheit und Gemeinheit und mir bleibt nichts übrig, als Tür und Haus zu sperren vor allem Nebelgezücht. Im übrigen will ich schweigen.

[. . .]

Georg Trakl

[Untergang]

3. Fassung

Wenn wir durch unserer Sommer purpurnes Dunkel gehn
Treten die Schatten trauriger Mönche vor uns,
Schmächtiger glühen die Reben rings, vergilbt das Korn.
O mein Bruder, welche Stille ist in der Welt.

Zu Häupten rauscht die Eiche unsre alten Vergangenheiten
Weht uns das Antlitz steinerner Wasser an,
Die runde Grotte männlicher Schwermut,
O mein Bruder reifen schwarze Rosenkranznächte herein.

Vergangener tönen die Lüfte am einsamen Hügel,
Eines Liebenden trunkenes Saitenspiel.

Unter Dornenbogen

O mein Bruder steigen wir blinde Zeiger gen Mitternacht

(Mitte Februar 1913)

Georg Trakl

Untergang

5. Fassung

An Karl Borromaeus Heinrich

Über den weißen Weiher
Sind die wilden Vögel fortgezogen.
Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.
Über unsere Gräber
Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.
Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.
Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.
Unter Dornenbogen
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

(Sebastian im Traum, 1915)

Georg Trakl

Gesang einer gefangenen Amsel

Für Ludwig von Ficker

Dunkler Odem im grünen Gezweig.
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz
Des Einsamen, den goldnen Schritt
Ersterbend unter dem Ölbaum.
Aufplattert mit trunknem Flügel die Nacht.
So leise blutet Demut,
Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.
Strahlender Arme Erbarmen
Umfängt ein brechendes Herz.

(Sebastian im Traum, 1915)

Brief Oskar Kokoschkas an Ludwig v. Ficker, 17.11.1914

[. . .]

Ich möchte alles tun, daß Sein [Trakls] Werk lebendig wird.

Ich will dafür sorgen, daß Leute Seine schönen Lieder komponieren und selber auch, so schön ich kann, farbige Bilder zu manchen Gedichten machen.

[. . .]

Brief Ludwig v. Fickers an Oskar Kokoschka, Innsbruck-Mühlau, 19.11.1914

[. . .]

Die Komponisten bitte ich auf Trakls Gedichte nicht allzu eifrig los zu lassen. Mir scheint, es kämen beide Teile dabei zu kurz; doch kann ich mich ja täuschen. Aber Bilder zu seinen Versen von Ihrer Hand — ja, für diese Ihre Absicht bin ich Ihnen von ganzem Herzen zugetan.

[. . .]

Brief-Entwurf Ludwig v. Fickers an Karl Emerich Hirt, Innsbruck-Mühlau, 20.11.1914

[. . .]

Ich bitte Sie nur das Eine zu bedenken und meiner Überzeugung näher zu treten, die dahin geht, daß Trakls Gedichte die unbedrängtesten, die äußerlich verstummtesten sind, die die deutsche Literatur — Hölderlin nicht ausgenommen — aufzuweisen hat. Es hat nur einen gegeben, der sie erschütternd sprechen konnte, und auch nur im intimsten Kreise, mit seiner leisen monotonen Stimme: das war der Dichter selbst. Wie wollten Sie die einer Versammlung bieten, die nicht darauf vorbereitet ist; durch den Mund eines Rezitators, der möglicher-, ja wahrscheinlicher Weise (ich kenne zwar den Betreffenden nicht) das Wesen Trakl'scher Dichtkunst nicht im entferntesten zu begreifen vermag — einer Versammlung, deren Begeisterungsbedürfnis für Krieg und Poesie beim Vortrag Trakl'scher Dichtungen gewiß nicht auf seine Rechnung kommt.

[. . .]

Brief Ludwig Wittgensteins an Ludwig v. Ficker, Krakau, 28.11.1914

Lieber Herr v. Ficker!

Ich danke Ihnen für die Zusendung der Gedichte Trakls. Ich verstehe sie nicht; aber ihr *Ton* beglückt mich. Es ist der Ton der wahrhaft genialen Menschen. Wie gerne möchte ich Sie sehen und mich über manches aussprechen! Seien Sie herzlichst begrüßt von Ihrem

Ludwig Wittgenstein

Brief Rainer Maria Rilkes an Ludwig v. Ficker, Irschenhausen, 8.2.1915

[. . .]

Aber ich bin Ihnen dankbar, daß Sie das Schweigen aufgegeben haben, um mich an meinen versprochenen Beitrag für den »Brenner« zu erinnern. Ich könnte Ihnen sofort etwas aus meinen Papieren schicken, ein paar Verse, da indessen noch etwa zehn Tage, oder wenigstens acht, mir zugestanden sind, lasse ich es darauf ankommen, ob nicht vielleicht irgend ein Gedicht entsteht, ein neues, jetziges, — und sei es auch nicht mehr, als das Geräusch, mit dem ein Stück Schweigen abbröckelt von der großen Masse Stummseins in mir: denn wie ich den Inhalt des Brenner-Heftes, den Sie mir, dem Namen nach, vorstellen, betrachte, vermute ich, daß ein solcher Beitrag Ihnen willkommener und dem Zusammenhang durchaus angepaßter wäre.

[. . .]

Gestern abend erst fand ich in dem Umschlag, aus dem ich mir den Kierkegaard entnommen hatte, Trakl's Helian —, und danke Ihnen nun ganz besonders für die Sendung. Jedes Anheben und Hingehen in diesem schönen Gedicht ist von einer unsäglichen Süßigkeit, ganz ergreifend ward es mir durch seine inneren Abstände, es ist gleichsam auf seine Pausen aufgebaut, ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da. Wie Zäune in einem flachen Land, über die hin das Eingezäunte fortwährend zu einer unbesitzbaren großen Ebene zusammenschlägt. [. . .] Trakl's Gestalt gehört zu den linoshafte Mythischen; instinktiv fass ich sie in den fünf Erscheinungen des Helian. Greifbarer hat sie wohl nicht zu sein, war sie es wohl nicht aus ihm selbst. Trotzdem erwünscht ich mir für manche Zeilen einen Hinweis auf ihn, nicht um wörtlich zu »verstehn«, sondern nur um im Instinkt da und dort bestärkt zu sein.

[. . .]

Ferdinand Ebner

Notizen

23.8.1921

Der Dichter weiß um ein Leben und lebendiges Sein des Wortes jenseits seines abstrakt und konventionell gewordenen Sinnes: Hölderlin und Georg Trakl.

31.8.1921

Georg Trakls Gedichte: Das Wort hat den Eigensinn der dichterisch erfüllten Icheinsamkeit. Man muß auf diesen Eigensinn eingehen können. Aber kann man es restlos?

Der Dichter, so »entwurzelt« er auch sein mag, steht noch immer im »Leben der Generation«. Und wenn in diesem die Auflösung ist, so ist auch in seiner Existenz etwas Aufgelöstes. Und vielfach auch ist es gerade er, der die kommende Auflösung — nicht dichterisch bloß als Cassandra erschaut, sondern am eigenen Leib und in der eigenen Seele spürt. Nur weiß er meistens nicht, was es bedeuten soll: Hölderlin (vom heutigen Deutschen wußte er übrigens schon viel). Über ein Jahrhundert hinweg reicht ihm Georg Trakl die Hand.

Carl Dallago: Versuch einer Wiedergabe des Taoteking

Fünfunddreißigster Spruch

Wer sich die große Ursprünglichkeit wahr,
hält allem Geschehen Stand.
Was auch kommt, es verletzt nicht.
Stille, Freiheit, Selbstseligkeit sind sein eigen.
Du wanderst als Fremdling deinen Weg,
bei dir verweilend wie bei Melodien.
Von dem *Anschluß* berührt, wird der Mund stumm;
das Auge schaut und gewahrt Nicht-Sehbares;
das Ohr horcht auf und vernimmt Nicht-Hörbares;
das Aufgehen in ihn aber macht dich unerschöpflich.

(»Der Brenner«, Februar 1915)

[. . .]

Von seiner Lektüre [Tractatus logico-philosophicus] werden Sie nämlich — wie ich bestimmt glaube — nicht allzuviel haben. Denn Sie werden es nicht verstehen; der Stoff wird Ihnen ganz fremd erscheinen. In Wirklichkeit ist er Ihnen nicht fremd, denn der Sinn des Buches ist ein Ethischer. Ich wollte einmal in das Vorwort einen Satz geben, der nun tatsächlich nicht darin steht, den ich Ihnen aber jetzt schreibe, weil er Ihnen vielleicht ein Schlüssel sein wird: Ich wollte nämlich schreiben, mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der Wichtige. Es wird nämlich das Ethische durch mein Buch gleichsam von Innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, daß es *streng*, n u r so zu begrenzen ist. Kurz, ich glaube: Alles das, was *viele* heute *schwefeln*, habe ich in meinem Buch festgelegt, indem ich darüber schweige. Und darum wird das Buch, wenn ich mich nicht sehr irre, vieles sagen, was Sie selbst sagen wollen, aber Sie werden vielleicht nicht sehen, daß es darin gesagt ist.

Vierter Arbeitskreis Probe der Hölderlin-Lieder von Josef Matthias Hauer

Protokoll:

Othmar Costa veranlaßt die Ausführenden (Bariton und Klavier), gewisse Passagen der Hölderlin-Lieder einmal mehr mit Schwerpunkt auf der sinntragenden Sprache, dann wieder mehr auf Melodie und Rhythmus zu singen. Auch die Frage, wie weit bei den einzelnen Liedern subjektive Gefühlswerte ausgespielt oder zurückgenommen gehören, wurde durch entsprechend variierende Vortragsweise sinnfällig gemacht. Es setzte sich — bestätigt auch durch die Ausführenden — der Eindruck durch, daß Hauer trotz der nach strengen Zahlenverhältnissen erarbeiteten Anlage der Musikstücke dem Interpreten doch überraschend viel Freiraum zu eigener Gestaltung lasse. Eine bestimmte 'klassische' Realisierung könne wohl nicht angenommen werden.



Das Forschungsinstitut »Brenner-Archiv« dankt allen, die durch ihre Mitarbeit zum Gelingen der Veranstaltung beigetragen haben, vor allem den Leitern der Arbeitskreise, Allan Janik, Werner Schulze und Othmar Costa, der Vortragenden von Texten aus dem »Brenner«, Julia Gschnitzer, den Ausführenden der Hölderlin-Lieder Hauers, Eberhard Kummer und Martin Lichtfuß, dem Ausführenden des Flötenstücks nach Trakl von Franz Schreyer, Wolfgang Schulz, dem Initiator der vorgestellten neuen »Trakl-Studien«, Ignaz Zangerle, der Herausgeberin des Katalogs zur Ausstellung »Max von Esterle — Erich Lechleitner. Zwei Maler aus dem Brennerkreis«, Sibylle Tepser, und schließlich — und ganz besonders — den Leitern des Bundesländerhauses-Tirol, Heinrich Wolf und Annemarie Schermer.



Stellvertretend für die zahlreichen Besprechungen der Veranstaltung in den Medien sei eine recht ausführliche (auszugsweise) zitiert:

»Mit einem Seminar, dessen Arbeitskreise Germanisten, Musiker und Kunsthistoriker anzog, einer Kunstausstellung, Präsentation von Publikationen, Lesungen und Konzerten stellte sich Donnerstag und Freitag im Bundesländerhaus das Innsbrucker Forschungsinstitut 'Brenner-Archiv' in Wien vor. Das weitgefächerte Programm zeugt davon, daß das 'Brenner-Archiv' als eine der größten literarischen Sammlungen Österreichs ein weitgefächertes Spektrum vorweisen kann, das ihm eine besondere Stellung innerhalb der Germanistik und über sie hinausgreifend zuweist. [. . .] Die Schriftsteller, Philosophen, Maler, Musiker, Architekten, die im 'Brenner' ihre Ideen konfrontierten, oft von den unterschiedlichsten weltanschaulichen Positionen ausgehend, haben sich doch gemeinsam synästhetischen Vorstellungen genähert. Das Wiener Seminar, in dem die Aufführung der Hölderlin-Lieder von Josef Matthias Hauer mit Eberhard Kummer (Bariton) und Martin Lichtfuß (Klavier) und die Uraufführung von Franz Schreyers Trakl-Vertonung für Flöten-Solo (Wolfgang Schulz) thematisch eingegliedert war, prüfte denn auch die der Synästhesie verhaftete geistige Vermittlung als wichtige Basis für alles weitere geistige Schaffen in Österreich und stellte die Tagung unter den Titel 'Der Brenner — Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne'.«

[Gertrude Eder]

(APA, 16.4.1983; Neue Tiroler Zeitung, Innsbruck, 19.4.1983; Dolomiten, Bozen, 23./24./25.4. 1983)