

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv

Nr.16/1997



56944 / Z-IV-130

UB Innsbruck



+C66753000

Gedruckt mit der Unterstützung des Amtes der Tiroler Landesregierung (Kulturabteilung),
des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien
und der Stadt Innsbruck (Kulturamt).

ISSN 1027-5649

Eigentümer und Verleger: Brenner-Forum und Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“
Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37
Herausgeber: Walter Methlagl und Ursula A. Schneider
Für den Inhalt verantwortlich: Walter Methlagl und Ursula A. Schneider
per Adr. Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“
Universität Innsbruck (Tel. 0512/507/4501)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet.

Inhalt

TEXTE

Jorge Semprun: <i>Blumen, Früchte und Zweige ... Sylvie Germain und Marc Petit, die gleiche Begeisterung für die Lyrik</i>	5
--	---

AUFSÄTZE

Laura Cheie: <i>Sprachgebärden und Gebärdensprache in der Lyrik Georg Trakls. Glossen zur Bewegungskultur der Jahrhundertwende und des Frühexpressionismus</i>	8
Hermann Zwerschina: <i>Georg Trakls "Psalm (I)": genetische Interpretation</i>	21
Eberhard Sauermann: <i>Eine unbekannte Rezeption Trakls aus dem Ersten Weltkrieg</i>	31
Helmut Arntzen: <i>Karl Kraus-Portraits von Albert Bloch</i>	41
Anders V. Munch: <i>Ein rückwärts gekehrter Prophet - Adolf Loos</i>	51
Annette Steinsiek: <i>Stirne an Stirne. Zu zwei Briefen Christine Lavants an Hermann Lienhard</i>	58
Anton Unterkircher: <i>Erinnerung an Peter Wallner (1950-1987)</i>	68
Christine Riccabona: <i>Konvention und Experiment in der Lyrik der frühen sechziger Jahre in Nordtirol</i>	74

REZENSIONEN

Monika Seekircher: <i>Jens Brockmeier: Literales Bewußtsein. Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur</i>	82
Christine Riccabona: <i>Benedikt Sauer: norbert c. kaser. Eine Biographie</i>	85
Allan Janik: <i>Habib C. Malik: Receiving Søren Kierkegaard: The Early Impact and Transmission of His Thought</i>	87
Allan Janik: <i>Massimo Cacciari: Posthumous People. Vienna at the Turning Point</i>	89

TOTENGEDENKEN

Agathe Michel-Mosettig	92
Elisabeth Sander	92

NOTIZEN

<i>Neuerwerbungen 1997</i>	93
<i>Brenner-Forum Tätigkeitsbericht 1997</i>	95

PUBLIKATIONEN AUS DEM BRENNER-ARCHIV

SUCHANZEIGEN

Blumen, Früchte und Zweige ...

Sylvie Germain und Marc Petit, die gleiche Begeisterung für die Lyrik¹

von
Jorge Semprun (Paris)²

Im Juli 1948 unterbrach der Dichter Paul Celan seine Reise ins französische Exil in Innsbruck, um Georg Trakl ein paar Blumen aufs Grab zu legen. In Frankreich, im April 1970, endete sein Leben – beziehungsweise setzte er seinem Leben ein Ende (April, dieser schreckliche Monat – wie Primo Levi!). In der Nähe des Pont Mirabeau, besungen von Guillaume Apollinaire, den er geliebt und ins Deutsche übersetzt hatte, ging er in die Seine.

Celan, ein rumänischer Jude aus Czernowitz, der sich für die deutsche Sprache entschied, die Sprache der Meister des Todes, aber auch Hölderlins und Trakls, eine Sprache, die er zu einem starken, strengen und leuchtenden Glühen brachte – dieser Paul Celan ist einer der großen Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts. Für mich der größte. Wer ihn kennt, wird mir zustimmen. Die anderen werden mir für diese Information dankbar sein. (Es gibt französische Übersetzungen: Machen Sie sich auf die Suche, Ihr Buchhändler wird sich freuen!)

Die zwei Schriftsteller, die mich begeistern und mit denen ich mich heute beschäftigen werde, legen gewissermaßen auch Trakl ein paar Blumen aufs Grab, als Huldigung an die poetische Fruchtbarkeit seiner Erinnerung.

1 Erschien auf Französisch in: Le Journal du Dimanche, Sonntag, 26. Januar 1997. Mit freundlicher Genehmigung des Journal du Dimanche.

2 Jorge Semprun y Maura, geb. 10.12.1923, französischer Schriftsteller spanischer Herkunft. Geboren in Madrid, wanderte Semprun zur Zeit der Machtübernahme der Franco-Faschisten nach Frankreich aus. Früh mit der deutschen Sprache und Literatur vertraut, wurde er nach der Lektüre von Hegel und Lukács Marxist. Ab 1941 war er Mitglied der kommunistischen Résistance, 1943 wurde er nach Buchenwald deportiert. Nach dem Krieg Tätigkeit für die Unesco, 1953-62 Koordinator des illegalen Widerstandes gegen das Franco-Regime. 1964 wurde Jorge Semprun aus der spanischen KP ausgeschlossen. Seitdem lebt er als freier Schriftsteller in Paris, mit Ausnahme der Jahre 1988 - 1991, als er spanischer Kulturminister war. Er schrieb beinahe alle seine Werke auf Französisch. In seinen Romanen, die als autobiographisch inspiriert gelten, zeichnet Semprun mit psychologischer Eindringlichkeit das Verhalten von Individuen unter extremen Bedingungen – z.B. in der Résistance, als Deportierte, in Gefangenschaft – auf. Semprun gilt als einer der größten Schriftsteller Frankreichs, er erhielt weltweit zahlreiche Preise, u.a. den Friedenspreis des deutschen Buchhandels 1994.

Sylvie Germain widmet in ihrem Buch *Céphalophores*³ Georg Trakl ein Kapitel – oder eher einen Satz, da ihr Essay wie eine Symphonie aufgebaut ist. Sie schreibt, daß seine Gedichte singen, „ganz leise, überschattet von Melancholie, auch wenn sie vom Sommer handeln, mondsüchtig und fröstelnd, auch wenn sie von der Sonne sprechen. Vage, fließende Gedichte, weder abgeschlossen noch ordentlich gesäumt, mit Fransen aus Nebel, Löchern aus Nacht, aus Abwesenheit ...“.

Marc Petit beschäftigt sich in seinem Buch *Manies et Germanies*⁴ auch auf einigen Seiten mit Georg Trakl. Und dies nicht zum ersten Mal: er hatte ihn bereits in Zusammenarbeit mit Jean-Claude Schneider vorgestellt und übersetzt. Die letzte Veröffentlichung stammt aus dem Jahr 1990, hat den Titel *Crépuscule et Déclin* (Dämmerung und Verfall) und ist bei Gallimard in der Reihe „Poésie“ erschienen. „Weltunglück geistert durch den Nachmittag“, so beginnt ein sehr schönes Gedicht aus dieser Sammlung, mit dem an Baudelaire gemahnenden Titel *Trübsinn* (*Spleen* in der französischen Übersetzung).

Die Schönheit von Trakls Lyrik, so schreibt Marc Petit in *Manies et Germanies*, ist „nicht die Schönheit, die sich nur den Werten des Tages verschrieben hat, die schöne Schönheit, aber auch nicht die der Finsternis, sondern eine dritte, weder die Synthese der beiden noch ihre Vermischung“, eine Schönheit, die „am Ende der Welt, im allerletzten Augenblick, am Rande des Abgrundes, in diesem Niemandsland, wo sich Gegensätze trennen und wieder vereinigen ...“, entsteht.

Natürlich kann man die Bücher von Sylvie Germain und Marc Petit nicht auf die Analyse oder die Evokation der Lyrik Georg Trakls reduzieren. Im übrigen kann man sie auch kaum miteinander vergleichen. Jedes hat seine eigene Welt, seine Einheit, seinen besonderen Stil. Und sie haben ihren Platz in der schöpferischen Entwicklung ihrer Autoren.

Von Sylvie Germain kennen wir den Roman *Eclats de sel* (Salzsplitter), ein dichtes und herbes Buch, das damals allgemein aufgefallen war. Marc Petit, der phantasievolle Erzähler und ungeheuer belesene Germanist, brachte vor zwei Jahren *Le troisième Faust* (Der dritte Faust) heraus, den wir nicht vergessen haben und aus dem er bestimmte Themen und Figuren heute in *Manies et Germanies* wieder aufgreift, auf einigen Seiten, die er Goethe widmet.

Trotz der deutlichen Verschiedenheit dieser beiden Bücher gibt es abgesehen von der Beschäftigung mit Georg Trakl noch eine Gemeinsamkeit, vernehmbar wie eine nächtliche Musik: die Begeisterung für die Literatur im allgemeinen und die Lyrik im besonderen. Die gleiche Suche nach dem Sinn, nach der Beziehung zwischen Lyrik und Transzendenz, dem Jenseits ihrer selbst: dem Kern einer stummen Befragung.

Eben diese *Echos du silence*⁵ (Echos des Schweigens) erforscht Sylvie Germain in einem Buch, das kurz vor *Céphalophores* erschien. Das Schweigen Gottes in diesem Jahrhundert der Genozide, der Schrei der Empörung Hiobs, des Menschen: um dieses Rätsel rankt sich die Meditation von Sylvie Germain.

3 erschienen bei Gallimard.

4 erschienen bei Stock.

5 erschienen bei Desclée de Brouwer.

Und es ist beileibe kein Zufall, daß sie ihrem Essay einige Verse von Paul Celan voranstellt. *Es ist Zeit, daß man weiß./ Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt;/ daß der Unrast ein Herz schlägt./ Es ist Zeit, daß es Zeit wird./ Es ist Zeit.*

Es ist wirklich Zeit, daß man weiß, daß die Literatur im allgemeinen und die Lyrik im besonderen, die von Paul Celan ganz bestimmt, die beste Möglichkeit ist, den Echos des Schweigens auf die Spur zu kommen, welche die wahren Befragungen beherrschen. Die Spuren dieses gewaltigen und beredten Schweigens zu finden und zu kartographieren, das unser Leben beherrschen kann, sogar im Alltag oder wenn wir gar nicht darauf achten.

In einer kargen und präzisen, aber dennoch reizvollen Sprache schreibt Sylvie Germain ihren Essay, in dem sie ein Gedicht von Paul Celan zitiert: *Ich ritt durch den Schnee, hörst du,/ ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,/ es war/ unser letzter Ritt über/ die Menschen-Hürden.*

Diesen Büchern verdanken wir es, daß wir Paul Celan auf seiner Reise ins Mutter-, ins Matrix-Exil begleiten können, um auch unbekannterweise Georg Trakl einige Rosen aufs Grab zu legen. Auf die belebende Erde der Lyrik in diesem Jahrhundert der Genozide.

Aus dem Französischen von Christine Breuss.

Sprachgebärden und Gebärdensprache in der Lyrik Georg Trakls

Glossen zur Bewegungskultur der Jahrhundertwende und des Frühexpressionismus

von
Laura Cheie (Timișoara)

Lyrik als eine ins Sprachliche umgesetzte Bewegungskunst der Moderne könnte zunächst als eine allzu kühne Vorstellung von Poetik erscheinen, wenn man jene paradigmatisch wirkenden Zeitphänomene übersieht, die, meistens außerhalb sprachlich artikulierter Konstrukte gelegen, auf diese jedoch maßgeblich eingewirkt haben. Gemeint ist vor allem der um die Jahrhundertwende entdeckte und sowohl von Literatur als auch von bildenden Künstlern euphorisch rezipierte Ausdruckstanz, wie auch die mit wachsendem Interesse wahrgenommene ver-rückte Gebärdensprache Kranker, insbesondere Geisteskranker.

Bewegung gehörte zu den Kernbegriffen der Moderne und die intensive, kunstübergreifende Auseinandersetzung mit all ihren Erscheinungsformen entsprach besonders im österreichischen Kulturraum einer komplex verwurzelten Sehnsucht nach neuer Ausdrucksstärke sprachlicher und visueller Formen. Wie wurde aber Bewegung aufgefaßt? Zunächst abstrakt, als Dynamik des Geistes, besonders in lebensphilosophischen Zusammenhängen. Mit der Rezeption von Nietzsches Rhythmus- und Tanzbegeisterung und deren Betrachtung als Urquelle schöpferischer Kraft wurde auch die direkt anschaulbare, die am menschlichen Körper entwickelte empirische Bewegung für die moderne Künstlerwelt interessant und kreativitätsfördernd. Körperkunst und die künstlerische Orientierung daran in Literatur, Malerei und Graphik zeich-neten sich schon um die Jahrhundertwende als wesensbestimmende Merkmale österreichischer Ausdruckskunst im Vergleich zum deutschen Expressionismus und den französischen Fauves ab.¹

1 Vgl. dazu Patrick Werkner, *Kokoschkas frühe Gebärdensprache und ihre Verwurzelung im Tanz*, in *Oskar Kokoschka*, Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anläßlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg und Wien: Residenz, 1986, S. 82: „Wenn man die Schöpfungen des frühen österreichischen Expressionismus mit denen der Fauves oder der deutschen Expressionisten vergleicht, so wird unter anderem ein wesentlicher Unterschied deutlich: das in Österreich bei weitem stärkere Beharren auf den Erscheinungsformen der Wirklichkeit. Im besonde-ren findet dabei der menschliche Körper vielfältige Gestaltung. Ausdruckskunst bedeutet bereits in dieser frühen Phase der österreichischen Moderne zu einem guten Teil: Körperkunst.“

Dominant war die allgemeine Faszination durch den vor allem im Kabarett aufgeführten freien Ausdruckstanz. Er sollte neue rhythmisierte Bewegungen auf die Bühne bringen, die, den klassischen akademischen Tanzschemata des Balletts völlig oder zunehmend entrückt, sich in Richtung einer in Szene gesetzten Choreographie des Seelischen entwickelten. Die solchermaßen befreiten tänzerischen Bewegungen offenbarten zunächst ihren seltsam synästhetischen Charakter, sie verwiesen auf einen betont pantomimisch organisierten Rhythmus, der wiederum die Vorstellung einer „stummen Musik des menschlichen Leibes“² anregte, so wie sie Hugo von Hofmannsthal an der Tänzerin Ruth Saint-Denis definierte. Als getanzte Pantomime sollte aber die kunstvolle Verkettung von Gebärden nicht eine „dem Leben nachgezeichnete Realität“, sondern die Darstellung des „Rhythmischen, rein Tanzmäßigen“³ sein, sie sollte dem Tanz zu seiner essentiellen, womöglich auch ursprünglichen rhythmischen Figur verhelfen.⁴ Keine naturgetreue Skizze alltäglicher Bewegungen und ebenfalls keine narrative, Geschichten erzählende Tanzform, wie jene des klassischen Balletts, sondern vielmehr eine lyrisch-dramatische, höchst verdichtete und unmittelbare Körpersprache von Gemütszuständen war dem von tradierten Formzwängen freigelegten Rhythmus auferlegt, zur Gestaltung zu bringen. Dieses entsprach nicht nur dem Bedürfnis nach neuer, diesmal empirisch aufgebauter Formqualität, sondern paßte auch in das von Tanz und Theater, Schauspiel und Varietés dominierte kulturelle Ambiente der Wiener Moderne⁵ und verband sich mit deren sprachkritischer Einstellung. So war es gerade der Sprachskeptiker Hugo von Hofmannsthal, der sich am intensivsten von dieser keimenden Form des „Tanztheaters“ einen neuen, metasprachlichen Zugang zu den „Dingen“ und zur Erkenntnis versprach.

Ist es aber nur Freiheit des Körpers, was uns hier beglückt? Enthüllt sich nicht hier die Seele in besonderer Weise? Entläßt sie sich nicht hier wie in Tönen, aber noch unmittelbarer, noch zusammengefaßter, der inneren Fülle? Worte rufen eine schärfere Sympathie auf, aber sie ist gleichsam übertragen, vergeistigt, verallgemeinert; Musik eine heftigere, aber sie ist dumpf, sehnstüchtig, ausschweifend; die von der Gebärde aufgerufene ist klar zusammenfassend, gegenwärtig, beglückend. Die Sprache der Worte ist scheinbar individuell, in Wahrheit generisch, die des

2 Hugo von Hofmannsthal, *Die unvergleichliche Tänzerin*, zit. nach Gregor Gumpert, *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München: Fink, 1994, S. 70. Im folgenden orientieren wir uns bei der Skizzierung des modernen Tanzparadigmas in der Literatur hauptsächlich an den hier dargelegten Thesen. Vgl. auch zur expressionistischen Tanzproblematik: Jarmila Weissenböck, *Expressionistischer Tanz in Wien*, in Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hg.), *Expressionismus in Österreich, Die Literatur und die Künste*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1994, S. 171-184.

3 Hugo von Hofmannsthal, *Über die Pantomime*, zit. nach Gregor Gumpert, a.a.O., S. 68.

4 Mit dem freien Ausdruckstanz verband sich auch die Vorstellung einer nichtsprachlichen Urform der Mitteilung. Schon um die Jahrhundertwende wurde der Tanz zu einer vielschichtigen Metapher als künstlerischer Ausdrucksträger von Irrationalem, Verdrängtem, von Triebhaft-Erotischem, wie auch von Sakralem imaginiert. Vgl. zur inhaltlichen Variationsbreite dieser Metapher Patrick Werkner, a.a.O., passim.

5 Vgl. Patrick Werkner, a.a.O., S. 82: „Die prägende Rolle, die dem Theater wie dem Tanz, ganz allgemein dem Schauspiel – auch im weiteren Sinn – in der Wiener Kultur zukommt, hat wohl auch Anteil an dem verstärkten Bewußtsein für den menschlichen Körper als einen geistig-seelischen Ausdrucksträger.“

Körpers scheinbar allgemein, in Wahrheit höchst persönlich. Auch redet nicht der Körper zum Körper, sondern das menschliche Ganze zum Ganzen.⁶

Hier wird die Körpersprache der Wortkunst entgegengestellt, an einem anderen Ort entwickelt Hofmannsthal eine plastische Auffassung tänzerischer Bewegung und begreift diese in der rhythmisch gebundenen Einheit von Einzelgebärden in einer „wahre(n) Linie“.⁷

Diese plastisch-dichterischen Überlegungen zum Tanz – denn mit seiner rhythmischen Gebundenheit von Bewegung rückt er doch den sprachlich gebundenen Rhythmen der Dichtung näher, während die linienhafte Wahrnehmung auf eine plastische Vorstellung schließen läßt – verweisen auf eine zweite wichtige Auffassung von Tanz innerhalb der literarischen Moderne. Diese tendiert in die entgegengesetzte, radikal anti-psychologische Deutungsrichtung von rhythmischer Bewegung und läßt den Tanz zum Paradigma der Dichtung schlechthin werden, jedoch einer „absoluten Dichtung“. Erwartungsgemäß orientieren sich hier deutschsprachige Autoren an französischen Vorbildern, genauer an den tanzästhetischen Schriften von Stéphane Mallarmé und Paul Valéry. In ihren theoretischen Reflexionen zum Tanz gehen beide, im Unterschied zu den österreichischen Autoren, vom klassischen Ballett aus. Mallarmé parallelisiert in seinem 1886 veröffentlichten Aufsatz *Balletts*⁸ den Tanz mit der Schrift, wobei die Tänzerin eine Metapher, der Tanz selbst eine Körperschrift oder, mit Mallarmé gesprochen, eine „écriture corporelle“ in den Raum stellen. Allmählich emanzipiert sich die tänzerische Bewegung bei Mallarmé von ihrem Träger, sie wird reiner Ausdruck und weist strukturelle Ähnlichkeiten mit einem „oeuvre pure“ auf. Sie wird zu einer entkörperlichten, quasi selbstbewegten, jedoch rhythmisch geregelten Bewegung im Raum – eine Körperschrift, die letztlich keine mehr ist, da den so eingestellten Betrachter lediglich die Poesie der Bewegungsspuren tänzerischer Gestik interessiert. Die Entkörperlichung der Gebärdenschrift erfährt ihre dichterische Entsprechung in der „disparation élocutoire“ des Dichters im Literarischen. Paul Valéry führt diese Überlegungen weiter⁹, indem er nicht nach dem Sein, sondern vielmehr nach dem Werden dieser tänzerischen Schrift fragt, denn, so wie die Dichtung nur prozessual existieren kann, so sei auch die „écriture corporelle“ nur in ihrer Verwandlung zu betrachten. Unter den deutschsprachigen Anhängern der plastischen und schriftzentrierten Perspektive von Tanz seien hier bloß Carl Einstein und Rainer Maria Rilke erwähnt. Carl Einstein verdeutlicht die latent-plastische Wahrnehmung von Tanz als schöpferischer Erzeuger eines bewegten geometrischen Musters von Linien und Formen im Raum, die somit diesen Raum auch gestalten und dadurch erst besondere Raumerlebnisse vermitteln. Für Carl Einstein hat somit das Tanzen keine darstellerische Funktion mehr, sondern bloß eine genuin schöpferische.¹⁰ Die eigenartige Beziehung der Körperbewegung zur Plastik inspirierte auch Rainer Maria Rilke besonders unter dem Einfluß Paul Valérys.¹¹ In den *Sonetten an Orpheus* – die insgesamt als Gedichtzyklus der jung verstorbenen Tänzerin Wera Ouckama Knopp gewidmet sind – nimmt

6 Hugo von Hofmannsthal: *Über die Pantomime*, zit. nach Gregor Gumpert, a.a.O., S. 66.

7 Idem, *ibid.*, S. 71.

8 Wir folgen hier den Erläuterungen von Gregor Gumpert, a.a.O., *passim*.

9 Idem.

10 Idem.

11 Idem.



Abb. 1: Grete Wiesenenthal.¹²

bärden, für deren Vor- und Darstellung die Gestalt und die Bewegung einer Ausdruckstänzerin (Grete Wiesenenthal bei Kokoschka, Ruth Saint-Denis bei Schiele) von manchmal maßgeblicher Bedeutung war, auch weil sich gerade der Ausdruckstanz dazu eignete, die Wandlung im Stil der Zeit anschaulich zu machen. Es ist räumlich an den durch Fotografien und beschreibenden

Rilke auf die Gestalt von Tanz und Tänzerin Bezug (Sonett XVIII des zweiten Teiles) und reflektiert diese als ausgesprochen graphische Darstellung, als tänzerische „Zeichnung“, welche, durch rhythmische Bewegung entstanden, die sich dauernd verwandelnde Bildlichkeit der Tanzgebärden festzuhalten und auf diese Weise das Dauernde im Flüchtigen plastisch zu vermitteln vermag. Kein erstarrtes Bewegungsbild, sondern vielmehr das Signum einer protheischen Kunst der Gebärden sollte quasi zeichnerisch „geschrieben“ werden.

Die ausdrucksstarke Plastik des Tanzes konnte selbstverständlich vor allem den bildenden Künstlern nicht entgehen. Während sich aber die französischen Impressionisten auch hier eher vom klassischen Kunstdanz, dem Ballett (Degas) und dem Gesellschaftstanz (Renoir) anregen lassen, bevorzugten die Maler des deutschsprachigen Raums den freien Ausdruckstanz. Die Figuren des frühen Kokoschka und jene Egon Schieles leben aus diesen kennzeichnenden Ge-

¹² Postkarte von Paula Demant an Cissy von Ficker, 8.5.1919. Forschungsinstitut Brenner-Archiv.



Abb. 2: Jean Martin Charcot: Planche XV: Catalepsie.¹⁴

Briefstellen dokumentierten Tanzpantomimen von Wiener Tänzerinnen ein stilistischer Umbruch in der Gebärdensprache des Ausdruckstanzes ablesbar, der dem allgemeinen Wechsel vom Jugendstil zum Expressionismus entspricht. Noch erkennbare Jugendstil-Gebärden, wie im Falle Grete Wiesensthal, entwickeln sich allmählich aus dem Ornamentalen ins Expressive und lassen somit den Ausdruckstanz zu einer symptomatischen Übergangsform dieses epochalen Stilwechsels werden.¹³

Es sind aber nicht nur die rhythmischen Bewegungen, die damals die Künstlerwelt faszinierten. Bewegt wurden die modernen „Nervenkünstler“ auch von verrückten Gebärden, von Körpersprachen der Krankheit, insbesondere des Wahns. Das wohl berühmteste Bildmaterial dazu lieferte schon Ende des 19. Jahrhunderts das riesige Asyl der Salpêtrière in Paris. Der dort beschäftigte Neurologe Jean Martin Charcot machte sich europaweit einen Namen mit dem Studium der Hysterie anhand von krankhaften Bewegungsabläufen, welche fotografisch festgehalten und in mehreren

Bänden zwischen 1875-1918 herausgegeben wurden. Diese sollten als breit angelegte Fallsammlung und fotografische Dokumentation die Auffassung Charcots von Hysterie und Besessenheit als eine Choreographie des nervösen Systems stützen und illustrieren.¹⁵ Es sollte jedoch anders kommen. Charcots Theorien waren wissenschaftlich weit weniger überzeugend als künstlerisch anregend. Denn was der Pariser Neurologe unter anderen den Schriftstellern und Künstlern mit seinen damals berühmten Vorträgen und der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* anbot, war vor allem ein Spektakel der Hysterie, dargestellt anhand von minutiös beschriebenen und gezeichneten Bewegungsabläufen des dadurch als krankhaft identifizierten menschlichen Körpers.

Hysterie war somit der sich verrückt in Szene setzende Wahnsinn mit seinen verkrampften, verrenkten, „leidenschaftlichen“ und „dämonischen“ Gebärden, von denen Charcot annahm, sie seien ein Original an Bewegung – die ureigenste Zeichensprache der Krankheit, zu deren

¹³ Patrick Werkner, a.a.O., S. 87, 98.

¹⁴ Entnommen aus: Christina von Braun: *Nicht-Ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt/M.: Neue Kritik, 1990, S. 25.

¹⁵ Vgl. Manfred Schneider, *Nachwort*, in Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Die Besessenen in der Kunst*, hrsg. von Manfred Schneider in Zusammenarbeit mit Wolfgang Tietze, aus dem Französischen von Willi Hendricks, Göttingen: Steidl, 1988, S. 139.

Dokumentation er sogar eine ganze Tradition der Kunst bemühte.¹⁶ Nun hatte aber schon Freud den symbolischen Charakter insbesondere der „leidenschaftlichen Gebärden“ erkannt.



Planche XI.

ATTAQUE : CRUCIFIEMENT

Abb. 3: Jean Martin Charcot; Planche XI: Attaque: Crucifiement.¹⁷

Das was Charcots Patientinnen in ihrem Wahn sehr theatralisch vortrugen, die stummen Szenen ekstatischer Gebärden, waren bloß eine von Krankheit ver-rückte Simulation erinnerter angelesener oder von der Bühne abgeschauter Gestik mehr oder weniger berühmter Roman- und Theaterheldinnen.¹⁸ Gleichwie, Charcot gelang es durch seine Reihenphotografien von Hysterikerinnen, vor allem die Künstler nachhaltig auf den Geschmack der ver-rückten Körpersprache zu bringen.¹⁹ Bekanntlich interessierten sich Egon Schiele und Alfred Kubin für Kunst und Gestik der Irren und ließen sich dadurch inspirieren. Krankheit durfte nun nicht nur bildlich dargestellt und literarisch verarbeitet werden, sie wurde sogar zu einem der stärksten Ausdrucksträger moderner Kunst und Literatur.

Kurz, es war eine „bewegungsgeschwängerte“ Zeit, in der auch Georg Trakl dichtete. Und es war üblich, aus sprachlichen Notzuständen durch die Orientierung an ambivalent, rhythmisch und/oder ver-rückt angelegten Körpersprachen herauszufinden. Dabei wurde sicherlich vieles aus Plastik und Schrift auf die Körperbewegung übertragen. Man war immer wieder geneigt,

16 Jean Martin Charcot und Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, zuerst erschienen 1887 bei Adrien Delahaye und Emile Lecrosnier, Paris.

17 Entnommen aus: Christina von Braun, a.a.O., S. 197.

18 Vgl. Manfred Schneider, a.a.O., S. 154.

19 Vgl. zur Rezeption Charcots und zur Ästhetisierung von Hysterie in der österreichischen Moderne Patrick Werkner, *Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute*, in Klaus Amann, Armin A. Wallas (Hg.), *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1994, S. 138-148.

die unwiderstehliche Anziehungskraft, welche von Gestik und Mimik ausging, plastisch und dichterisch quasi vereinnahmend zu begreifen. Doch so einfach und oberflächlich, wie sie zu sein schien, ließ sich die Bewegung des Körpers nicht für Kunst und Poetik konfiszieren. Denn das wahrlich Spektakuläre waren eben nicht die plastischen und poetischen Inhalte, die man am menschlichen Körper abzulesen und fortlaufend zu imaginieren begann, sondern daß sich die Kunst und vor allem die Poetik selbst genuin gebärdensprachlich konstituieren konnten. Für die Poetik hieß das, ein Schreiben aus der Bewegung zu entwickeln und nicht einfach Bewegung bildlich festzuhalten. Somit wollen wir aufgrund der bisherigen Befunde zur Körperkunst der Moderne der Traklschen Dichtung keine auf ambivalente Körperästhetik beruhende Bildlichkeit nachweisen, die sich allerdings leicht belegen läßt. Die Trakl-Welt kennt sowohl Tanzbewegungen in verschiedensten bildlich-semanticen Schattierungen – reigenartige Bewegungen der Schatten an Wänden, den „Todesreigen“, „der Lebendigen Reigen“, den dionysisch gestimmten Tanz usw. (Vgl. *Zu einem verlassenen Zimmer, Allerseelen, Trompeten* u.a.) – wie auch die ver-rückte Pantomime: vgl. z.B. „und leise greift in seinen Mund die Hand/Der Toten.“ (*Die Verfluchten*) oder „Ein alter Mann dreht traurig sich im Wind.“ (*Trübsinn*) oder „Der Tote malt mit weißer Hand/Ein grinsend Schweigen an die Wand.“ (*Romanze zur Nacht*) usw.

Vielmehr beziehen wir uns auf die grundlegende Tendenz dieses vielgestaltigen Bewegungsparadigmas und zwar auf die Artikulation eines neuen Ausdrucks aus der Körperbewegung heraus. Und dazu gibt es gerade in der Trakl-Literatur einen verdienstvollen Ansatz. Hans Esselborn analysiert in seinem 1981 erschienen Trakl-Buch „die Konstituierung des Rhythmus durch die Körperbewegung“²⁰ innerhalb einer szenischen, also dramatisch aufgebauten lyrischen Sprache. Der später von Brecht theoretisierte „gestische Rhythmus“, der keinen überlieferten metrischen Schemata mehr gehorcht, sondern seine eigenen gestisch inspirierten Kadenzen setzt, wird schon bei Trakl zum Prinzip neuen lyrischen Sprechens. Es verhält dem Dichter zu dem ihn auszeichnenden Ausdruck, indem es Sprachmaterie und die dadurch entstehende Bildlichkeit aus einer dominanten Bewegung heraus artikulierte. So haben laut Esselborn die Gedichte der frühen Dichtung, in denen vor allem zyklische Bewegungen vorkommen, einen kreisenden Rhythmus und eine vom natürlichen Kreislauf beherrschte Bildlichkeit; die Gedichte der mittleren Phase, wo das Neigen, Fallen, Sinken dominieren, weisen einen fallenden Rhythmus und eine zeitlich final eingestellte Bildlichkeit auf. Während die Gedichte der letzten Periode, jene der heftigen Bewegungen, durch einen gebrochenen, hektischen Rhythmus und einer von Kampf und Auseinandersetzungen dramatisch markierten Bildlichkeit gekennzeichnet sind. Soweit Esselborn.

Doch hat diese körpersprachlich inspirierte Metrik bei Trakl tiefere poetologische Wurzeln. Das Schreiben aus der Bewegung ist nicht nur an der Oberfläche der Endfassungen ablesbar, sondern steckt schon in den untersten Schichten des Traklschen Palimpsests, dort wo das Suchen nach Bild und Rhythmus beginnt. Und es scheint so, als stünde am Anfang des Traklschen Dichtens das Tasten, genauer das blinde Tasten – eine ver-rückte Bewegung, insofern sie einer krankhaften empirischen Gestik poetisch nachempfunden ist. Das dürfte nun bei einer so intensiv bildlichen Poesie als höchst unwahrscheinlich erscheinen, auch wenn Blinde und

²⁰ Hans Esselborn, *Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik*, Köln; Wien: Böhlau, 1981, insbesondere S. 67-73.

Blindsein explizit im Text der Endfassungen erwähnt werden. (Vgl. *Drei Blicke in einen Opal, Gesang zur Nacht, Psalm, Sebastian im Traum, Helian, Im Dorf, Untergang* usw.). Trotzdem läßt sich eine poetologisch gemeinte Blindheit mehrfach belegen, die wiederum sehr plastisch von der Art und Weise spricht, wie ein Dichter eine eigene Welt poetisch ertasten kann. Wir wollen das im folgenden unter textlichen Beweis stellen.

Im Gedichtentwurf *Wo an schwarzen Mauern ...* beschreibt Trakl auf einer ersten Textstufe eine Geste scheinbar empirischer Blindheit:

Da der Finger des Blinden
Seinen traurigen Zeichen folgt.

Dem folgt aber die Vision eines schönen, im Dunkel erscheinenden Menschen:

Wenn er leise Arme und Beine bewegt,
In purpurnen Höhlen langsam die Augen rollen.

– Eine Matrix-Vorstellung des späteren Helian. Liest man diese Verse zusammen, so entpuppt sich die einer empirischen Blindheit nachgezeichnete Geste als eine magische, die innere Vision beschwörende Gebärde. Weitere Überarbeitungen dieser Zeilen bestätigen diese Annahme. Auf der zweiten Textstufe ist es „der magische Finger des Blinden“ der „Seinen erloschenen/heiteren Zeichen folgt.“ Der Blinde wird zum Magier, sein Tasten nach Zeichen zur Beschwörungsgebärde. Das Bild entwickelt sich allmählich aus empirischen Zusammenhängen heraus, bleibt aber durch die weiterhin bestehende haptische Bewegung dieser Ursprünglichkeit verbunden. Über das Beiwort „erloschen“ eröffnet sich die Möglichkeit einer weiteren Variation des Bildes, die von den „erloschenen Zeichen“ zu den „erloschenen Sternen“, den nicht mehr leuchtenden (Sternen-) Zeichen führt. Dem Variantenapparat entnehmen wir folgende Änderungsschritte:

- I Wenn der magische Finger des Blinden
 Seinen erloschenen Zeichen folgt.
- II Wenn der magische Finger des Blinden seine Zeichen sucht.
- III Wenn der magische Finger des Blinden Sternen folgt.
- IV Leise folgt der magische Finger des Blinden
 Seinen erloschenen Sternen.

Auf der letzten Variationsstufe dieses Entwurfs wird dem Tasten das Antastbare zwar völlig entzogen und die blinde Geste zu einer hellseherischen Beschwörungsgebärde entwickelt, doch bleibt im Ausdruck der Verweis auf ein spezifisches Berührungserlebnis erhalten. Das andere, visionäre und der Sinnlichkeit entrückte Sehen geschieht hier nicht beispielsweise durch ein inneres Auge, sondern durch den „sehenden“ Finger. Es ist nicht mehr die sinnlich wahrnehmende Hand eines – im üblichen Sinne des Wortes – Blinden, auch wenn „der magische Finger“ entfernt noch daran erinnert, es ist vielmehr eine paradoxerweise abstrakt wahrnehmende Hand. Man könnte von einer „kühnen Metapher“ sprechen. Man könnte aber auch von einer ver-rückten Gestik reden. Das Bild legt in seiner Entwicklung, jenseits seiner Rückbindung an empirisches Verhalten und der Stilisierung zu einer magischen Beschwörungsgeste, die Annahme einer poetologischen Chiffre nahe. Die Hand, die nach Zeichen sucht, um die

Vision beschwören zu können, kann sehr wohl in einer nachromantischen Vorstellung die Dichterhand selbst sein. Ein früheres als Fragment überliefertes Gedicht²¹ Trakls könnte auf die Auslegung der Blindheit als poetologische Chiffre vorbereiten:

O still! Die blinde Drossel singt
Im Käfig ihre trunkne Weise
Dem goldnen Helios zum Preise –
Ein Kerzenflämmchen zuckt und klingt.

O Lied voll Schmerz und Ewigkeit!
Gestirn und Schatten grau erleichen
Und sind bald nur verlorne Zeichen.
Ein Hahn kräht um die Dämmerzeit.

(In *Milch und Öde* ...)

Dieses Vor-bild parallelisiert das Preislied der blinden Drossel an die Sonne, also an das Licht, mit einem eigenartigen „Erblinden“ der Nacht bis auf „nur verlorne Zeichen“ in der Morgendämmerung. Es sieht so aus, als habe das Lied der blinden Drossel tatsächlich das anbrechende Licht des Morgens heraufbeschworen. Der spätere Gedichtentwurf *Wo an schwarzen Mauern* ... führt ebenfalls aus der Blindheit, über erloschene Zeichen und Sterne, zur Vision des schönen, im Dunkel erscheinenden Menschen. Und im noch späteren Lieblingsgedicht Trakls, im *Helian*, wird der blinde Magier durch die singende Drossel ersetzt:

Leise und harmonisch ist sein Gang an freundlichen Zimmern hin,
Wo Einsamkeit ist und das Rauschen des Ahorns,
Wo vielleicht noch die Drossel singt.

21 Nach Sauermann/Zwerschina (Hrsg.), Georg Trakl. *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Innsbrucker Ausgabe, Bd. II, historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faks. der handschriftlichen Texte Trakls, Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1995; entstanden zwischen 24.-30. Dezember 1912 und ist mit dem Gedichtentwurf *Lange lauscht der Mönch* ... verknüpft. Das große Verdienst dieser zweiten historisch-kritischen Ausgabe der Traklschen Werke im Vergleich zur früheren Salzburger Ausgabe: W. Killy/H. Szeklenar (Hrsg.), Georg Trakl. *Dichtungen und Briefe* (HKA), Bd. I - II, Salzburg, 1969, ist u.E. nicht nur der um Rezeptionsgeschichte des jeweiligen veröffentlichten Textes, lebensgeschichtlichen Kontext und zeilenweise vorgenommene Verweise möglicher Einflüsse angereicherte Variantenapparat, sondern die viel übersichtlichere Darstellung der Varianten selbst, indem sie nicht mehr strikt teleologisch, d.h. auf Endfassungen ausgerichtet, sondern vielmehr präsentisch auf das Werden und Sich-entfalten dieser Texte konzentriert ist. Durch das Aufrollen der früher (in der HKA) übereinandergelegten Schichten dieses dichterischen Palimpsests werden Struktur und vor allem die eigenartige Dynamik von Text und Imagination in komplexeren Zusammenhängen sichtbar. Es ist auch zu begrüßen, daß die variierten Stellen nicht mehr aus dem bestehenden Kontext herausgenommen werden, da Trakls Texte gerade aufgrund von Wechselwirkungen zwischen textlicher Konstanz und Variation ihre spezifischen zunächst formalen, aber inhärent auch semantischen Bewegungen entwickeln. Sauermann/Zwerschina vermuten, das Gedicht sei in der ersten Hälfte des Jahres 1912, spätestens im Sept./Okt. 1912 entstanden.

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Es sei noch vermerkt, daß man in der Trakl-Forschung den Namen Helian auf eine mögliche Kontamination von Helios und Lélian zurückgeführt hat. Stimmt das, dann bringt das Helian-Bild komplexe latente Verweise auf den zugleich preisenden und beschwörenden Gesang des Blinden an eine dem Sonnengott ähnliche Lichtgestalt. Dann ist die zweite hier angeführte Strophe das Preislied selbst und der erscheinende Mensch wird wie eine aus dem Dunkel hervortretende lichte Gestalt begrüßt.

Zur poetologischen Dimension der Blindheit sei noch eine Belegstelle aus der späten Lyrik Trakls herangezogen, genauer geht es um Verse aus der ersten Fassung des Gedichts *Abendland*:

Leise verließ am Kreuzweg
Der Schatten den Fremdling
Und steinern erblinden
Dem die schauenden Augen,
Daß von der Lippe
Süßer fließe das Lied.

Mit diesen Versen wird im Grunde eine altbekannte Kultvorstellung vom blinden, visionären Barden, der schon seit den Ossian-Liedern der Goethezeit immer wieder faszinierte und zu identifikatorischen Tendenzen anregte, neu entworfen. Dieser Neuentwurf wird aber von Trakl bald getilgt, doch verschwinden diese Verse nicht spurlos. Die Vorstellung vom blinden Gesang wird auf „Singende“ verschoben, die „mit weißen Schritten/An der dornigen Hecke hin“ wandern. Das Bild scheint ein Nachtbild, ja vielleicht sogar ein Traumbild geblieben zu sein:

Die Sonne sinkt am Hügel
Und wir haben im Schlaf geweint.
Wandern wir mit weißen Schritten
An der dornigen Hecke hin
Singende im Ährensommer
Und Schmerzgeborene.

Auf diese Variation rekurriert Trakl später beim letzten Entwurf der Zeilen und zuvor bei jenem, der in die Endfassung des Gedichts aufgenommen sein wird:

Wandern mit zögernden Schritten
An der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer.

Die Vorstellung vom blinden Gesang scheint spurlos verschwunden zu sein, wenn man nicht die für Trakl typischen Verschiebungen von Funktionen und Eigenschaften zwischen den verschiedenen Körperteilen bedenkt. So werden hier zwar die blinden Augen getilgt, dafür aber wird das Singen mit einem blind anmutenden Gang verbunden. Wie tastend bewegen sich die

Singenden „mit zögernden Schritten“ entlang der dornigen Hecke. Im Hinblick auf seine Genese und innerhalb der Endfassung könnte das Bild dieser eigenartigen Wanderung – wie die meisten Trakl-Bilder – semantisch vielschichtig angelegt sein. Der blinde Gang könnte sehr wohl auch der unsichere nächtliche, der traumwandlerische, berauschte oder sogar der angsterfüllte, dornige Gang in den Tod sein. Es ist nicht auszuschließen, daß sich das Bild erst in dieser komplexen Semantik erfüllt. Wie immer dieser Gang der Singenden inhaltlich ausgelegt wird, scheint er – wie früher im Gedicht *Wo an schwarzen Mauern* ... – jene tastende Bewegung durch den Raum nachzuzeichnen, die für Blinde oder plötzlich Erblindete typisch ist. Der zögernde Gang an der Hecke oder an Mauern hin muß demnach nicht jener eines Blinden sein, er kann lediglich die Bewegung eines Blinden nachahmen. Es stellt sich dann die Frage, warum Trakl die Bewegung eines Blinden braucht und seine Figuren wiederholt tastend an Mauern vorbei (z.B. *Geistliche Dämmerung*: „Schwärzlich tastet der Schritt an einsamer Mauer“), „über die grünen Stufen des Sommers“ (*Sebastian im Traum*), entlang an Zäunen und Hecken wandern läßt. Auf der ersten Textstufe des Gedichts *Psalm* schreibt Trakl:

In weißen Hyazinthen schwebt einsamer als einsam Helians Antlitz.
Wenn er die Augen schließt wird es Nacht im Garten.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.

Zu diesen Versen scheint sich, wie in den zuvor besprochenen Helian-Kontexten, eine Bewegung der lichten Gestalt – hier dem Sonnenuntergang angenähert – mit dem Erblinden zu verbinden. Dem folgt die Suche nach dem verlorenen Licht. In späteren Variationen des Bildes und in der endgültigen Fassung werden Helian und das Schließen der Augen getilgt. Das Bild setzt abrupt ein:

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern Fledermäuse umher.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.

Trakl scheint dadurch einen zu auffälligen poetologischen Hinweis entfernt zu haben, denn wenn der Schauende die Augen schließt und somit willentlich erblindet, muß er es den Blinden gleichtun und die verlorene Welt neu rekonstruieren. Dabei ändert sich „Sinn und Bild“. Spielende Kinder hören mit ihrem Spiel auf – für den plötzlich Erblindeten – und suchen nach dem „Gold des Himmels“. Über die poetologisch eingesetzte Blindheit wird mit der Stringenz eines empirisch Erblindeten zu einer neuen, privaten Welt gefunden. Blindheit signalisiert somit, daß diese private Welt nicht der poetologischen Willkür, sondern einer zwingenden Notwendigkeit entsprungen ist. Es ist ein Zustand, der zum Wiederaufbau der Welt nötig. Wichtig werden dem plötzlich Erblindeten vor allem die suchende Bewegung im Raum, das ertasten von Grenzen (vgl. „An Mauern hin“, „am Waldsaum“, „An der dornigen Hecke hin“, „am Zaun“, „auf der Schwelle“, „Entlang an Gärten“, „Am Wegrund“, usw.) und Körpern entlang ihrer Konturen (vgl. „Sterne suchen nachts, Karfreitagkind, Deinen Stirnenbogen“, „Immer klingen die weißen Mauern der Stadt./Unter Dornenbogen/O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.“ usw.), die Erinnerung an die einst erschaute Wirklichkeit und der nach innen gekehrte Blick. Bewegungen wollen in diesem Zustand neu gelernt werden und private Zusammenhänge stellen sich ein. „Sehende“ Finger steigern die Empfindlichkeit für Formen, damit auch das sinnlich-poetische Formgefühl. Die magischen Finger des Dicht-

ers verstehen es, abstrakte Formen zu ertasten, Zeichen und Sternen zu folgen und so auch die Vision des schönen Menschen zu beschwören.

Dazu sei noch das allmähliche Vorantasten an eine rhythmische Kontur mit unterschwelligem haptischen Qualitäten kurz erwähnt und erläutert. Esselborn weist schon auf eine zunehmende Verhärtung des Rhythmus, deutet diese aber als Ausdruck einer „krisenhafte(n) Veränderung der Tradition bei Trakl“²² auf dem Wege zu einer szenischen, betont pantomimischen Sprache. Berücksichtigt man aber die poetologische Blindheitsthematik in der Traklschen Dichtung und insbesondere die Orientierung dieser an der blinden Gestik, am Tasten, dann sind die Härten im Rhythmus nicht nur rein poetisch zu verstehen, etwa als sprachrhythmische Experimente, ja als notwendige metrische Unzulänglichkeiten einer lyrisch noch im Werden begriffenen Sprache, sondern man könnte ihnen ebenfalls eine sinnlich-poetische Qualität unterstellen, die den reifen Rhythmen, genauso wie den frühen, inhärent ist – die Eigenschaft des ins Poetische umgesetzten Taktilen. Greifen wir zurück auf jene drei strukturierenden, von Esselborn zu Recht gebärdensprachlich gedeuteten, rhythmischen Bewegungen: der kreisenden, fallenden und gebrochenen – sie sind nicht nur poetischer Niederschlag einer körperlichen Bewegungsspur, sondern alternieren auch „glatte“ mit „harten“ Fügungen, einen weicheren, melodischen Rhythmus mit einem spröden, dissonant komponierten. Verfolgt man diese Dichtung entlang ihrer dominanten rhythmischen Entwicklungsachse, so wird bald deutlich, daß die in sich geschlossene rhythmische Kontur der frühen Phase in der mittleren Zeit zu einem offenen melodischen Bogen bricht. Zäsuren werden prägnanter gesetzt und die Bruchstellen im Rhythmus durch die sich herausbildende konzentrierte und paradoxe Metaphorik zunehmend erhärtet. Das Gedicht beginnt, mit Rilke gesprochen, „gleichsam auf seine Pausen aufgebaut“²³ zu sein. Auch bildlich vermehren sich die Aussagen von Zerbrochenem. Es gibt wohl Härten, aber noch keine ausgesprochene Härte des Rhythmus wie in der späten Lyrik, wo schon das Schriftbild der großen blockartigen Strophen auf eine besondere Dichte und Härte von Bild und Rhythmus verweisen. Die Pausen werden steiler, langatmige Verse, die in der mittleren Zeit noch auseinanderbrechende, harte Stellen melodisch überspielen konnten, werden fragmentiert und manchmal durch gewaltige Umstellungen intensiv bewegt:

Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
(Groddek)

Eine ver-rückte Dynamik, die aus dem ursprünglichen tänzerischen Rhythmus über die noch melodischen Entrückungen der mittleren Zeit eine wahre sprachliche Tektonik entwickelt. Dem „magischen Finger“ des Dichters waren die Härte und die Tiefe dieser sprachrhythmischen Erschütterungen bestimmt auch wichtiger Wegweiser eines stilistischen Umbruchs.

22 Hans Esselborn, a.a.O., S. 69.

23 Brief Rainer Maria Rilkes (8.Febr. 1915) an Ludwig von Ficker, abgedruckt in Ludwig von Ficker, *Briefwechsel 1914-1925*, hrsg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher, Innsbruck: Haymon-Verlag, 1988, S. 87.

Zum eingangs skizzierten Bewegungsparadigma zurückkehrend ist zu bemerken, daß Trakls poetische Sprachgebärden zwar nicht direkt an die vor allem Wienerische Bewegungsästhetik seiner Zeit gebunden werden können, daß sie aber, als subtile Parallelerscheinung dazu, trotzdem die aufkommende Kultur der Körpersprache auf eigene Art bestätigen. Er gehört somit zu jenen modernen Dichtern, die sich quasi in eine neue Sprache hineinbewegen, auch tänzerisch. Nur setzt Trakl dem freien Ausdruckstanz seiner Zeit seinen eigenen, zerbrochenen, entgegen.

Doch manchmal lauscht der Blick ins Kerzenlicht
Und folgt den Schatten an verfallnen Wänden
Und Tänzer sind mit schlafverschlungenen Händen.
Die Nacht, die schwarz an deinem Haupt zerbricht
Und Tote, die sich in den Betten wenden
Den Marmor greifen mit zerbrochnen Händen.

Georg Trakls "Psalm (I)": genetische Interpretation

von
Hermann Zwerschina (Innsbruck)

"Es ist der Untergang, dem wir zutreiben."

Im September 1912 fertigt Trakl die Reinschrift eines Gedichtentwurfs an (Textstufe 1 H), der schließlich zum wesentlich umfangreicheren Gedicht Psalm (I) werden sollte (Textstufen 2 T bis 8 D)¹. Was nun: 'Reinschrift' oder 'Entwurf'? Beides: Eine 'Reinschrift', denn zum Zeitpunkt der Niederschrift von Textstufe 1 H hat Trakl die Arbeit als bereits abgeschlossen betrachtet, weshalb er eine 'endgültige' Fixierung vornimmt. Einen 'Entwurf', da Trakl kurz nach Niederschrift von Textstufe 1 H das Ergebnis verwirft, indem er das Gedicht erweitert, mehrfach überarbeitet und mit einem Titel versieht. Die Textstufe 1 H hat folgende Gestalt:

Die fremde Schwester zeigt sich wieder in Jemands bösen Träumen,
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger schaut ihr lange vom Fenster nach.
Hinter ihm steht sein Bruder, der ein trauriger Gesell im grünen Schwaben gestorben ist.
5 In weißen Hyazinthen schwebt einsamer als einsam Helians Antlitz.
Wenn er die Augen schließt wird es Nacht im Garten.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.
Es ist eine Wolke, die sich auflöst. Der Gärtner hat sich in der Laube erhängt.
Im Glashaus verschwimmen braune und blaue Farben. Es ist der Untergang, dem
wir zutreiben.

Das Gedicht ist nicht in Strophen gegliedert, die neun ungleich langen, nicht gereimten Verse in freien Rhythmen bilden jeweils syntaktische Einheiten, die außer V.1 immer mit Punkt abgeschlossen werden. Die einzelnen Sätze stehen nebeneinander, ohne daß durch Konjunktionen logische Beziehungen hergestellt werden. Jeder Satz enthält wie in einer Bestandsaufnahme ein anschauliches Bild, wobei die Einzelbilder in nicht unmittelbar erkennbarer Beziehung zueinander stehen. Ganz beziehungslos sind die Sätze, die diese Bilder enthalten, aber nicht, so wird das Subjekt von V.1, die "Schwester", mit dem Personalpronomen "sie" bzw. "ihr" in V.2 und V.3 wiederaufgenommen, das Subjekt von V.3, der "Student", kommt in der Form "hinter ihm" und "sein Bruder" in V.4 wieder vor, "Helian" in V.5 bildet als "er" das Subjekt von V.6. Andere Verse stehen in inhaltlicher Beziehung zueinander: Das "Gold des Himmels" (V.7) wird im darauffolgenden Vers bestimmt als "eine Wolke, die sich auflöst" (V.8), "Gärtner" (V.7) steht in semantischer Nähe zum Ort seiner Arbeit, dem "Glashaus" (V.9) und dem "Garten" (V.6). Insgesamt bleibt aber trotz der beziehungsstiftenden Elemente der Ein-

1 Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. von Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina. Bd. II, Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913, Basel, Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern 1995, S.13-25.

druck von einem Text, dessen innere Logik nicht üblichen Standards entspricht. Was haben z.B. die Verse 5 und 6 mit den vorhergehenden und nachfolgenden zu tun? Wie kann eine Schwester "fremd" sein? Wer ist "Jemand"? Warum plagen ihn "böse Träume"? Wie kann man einer Ruhenden "nach"schauen? Wie als "Verstorbener" hinter dem Bruder stehen? Wer ist "Helian"? Warum soll es Nacht werden, wenn er "die Augen schließt"? Warum hat der Gärtner sich erhängt? Was hat der Tod des Gärtners mit den anderen Versen zu tun? Und warum schließlich soll all dies zum Untergang führen?

Ein Teil der Fragen läßt sich prinzipiell nicht beantworten, da Trakls Verse vielfach in ihrer Bedeutung 'offen' sind und offen bleiben wollen. Sie können mehrerlei gleichzeitig bedeuten, und der Leser tut gut daran, verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten in seinem Bewußtsein zu halten und sich nicht vorschnell festzulegen.

Einigen Antworten kommt man näher, wenn man das lyrische Ich identifiziert: Es ist der Beobachter einer Szene, der aus dem Beobachteten den Schluß zieht: "Es ist der Untergang, dem wir zutreiben." Das lyrische Ich nimmt sich selbst vom Untergang nicht aus, es teilt das Schicksal der Menschen. Allerdings kommt ihm eine Sonderstellung zu, indem es die Figur ist, die erkennt, wie es um die Welt bestellt ist. Es ist die Figur des Sehenden, des Erkennenden. Seine Sprechhaltung ist die der Klage, der Resignation. Nicht Anklage oder gar Auflehnung, sondern Hoffnungslosigkeit ist das Charakteristikum seiner Sprache, klagendes Konstatieren und Sich-Ergeben in den drohenden Untergang. Die Hoffnungslosigkeit ist eine absolute: Nirgendwo im Text ist Hoffnung auf Erlösung spürbar, weder im Diesseits noch im Jenseits. Die Schicksalsergebenheit beruht nicht auf Gläubigkeit, sondern auf der unverrückbaren Gewißheit, in die Welt geworfen und dort allein gelassen zu sein.

Was aber beobachtet das lyrische Ich, daß es zum Schluß kommt, der Untergang sei das Schicksal der Welt und der Menschen? Die lyrische Szene spielt in einem Garten, der ein ganz und gar unerfreulicher Ort ist: Die Adjektive, die die hier vorgestellte Welt charakterisieren, sind mit Ausnahme der Farbadjektive die negativ konnotierten "fremd" (V.1), "böse" (V.1), "traurig" (V.4) und "einsam" (V.5). Es ist eine Welt, in der dem Tod eine besondere Stellung zufällt: "[...] sein Bruder, der [...] gestorben ist" (V.4), "Der Gärtner", also der Herr des Gartens, "hat sich in der Laube erhängt" (V.7). Und der Tod ist schließlich auch der Endpunkt, dem diese Welt zutreibt. Die Gegenprobe ist lohnend: Der Frage nachzugehen, welche Bedeutung den vitalen Aspekten² in diesem Text zukommt. In den Bereich 'Leben' sind die zwei Verse einzuordnen, in denen die Tätigkeit des Spielens vorkommt: "Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen." (V.2) und "Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf [...]" (V.7). Im ersten Fall geschieht das Spielen in den "bösen Träumen" (V.1), im zweiten wird das Spielen beendet. Der vitale Akt des Spielens – gemeinhin als Ausdruck von Lebensfreude verstanden – wird einmal also vielleicht in die Vergangenheit, jedenfalls aber nicht in die reale, gegenwärtige Welt verbannt, sondern in die des Träumens, das andere Mal hören die Kinder zu spielen auf. In der im Gedicht gegenwärtigen Welt ist von Lebensfreude nichts zu spüren. Üblicherweise ist auch Buntheit Ausdruck einer starken Vitalität. Nicht so im vorliegenden Text: hier taucht "grün" (V.4) im Kontext mit dem Tod, "weiß" (V.5) mit Einsam-

2 Zum Zusammenhang zwischen Expressionismus und Vitalismus vgl. Gunter Martens: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. Stuttgart 1971.

keit, "braun" und "blau" (V.9) mit dem Tod des Gärtners und dem Verschwimmen dieser Farben auf. Schließlich ist auch noch Bewegtheit ein vitales Merkmal. Doch nur der Schlußsatz nennt eine Bewegung: "Es ist der Untergang, dem wir zutreiben." (V.9). Daß diese 'Bewegung' keine Vitalität signalisiert, braucht nicht erläutert zu werden.

In dieser dem Untergang geweihten Welt sind die Beziehungen der Menschen zueinander – Ursache oder Wirkung? – gekennzeichnet durch Entfremdung oder durch Entfernung voneinander; den Menschen fehlt Individualität, sie sind "Jemand" (V.1), "Schwester" (V.1), "Bruder" (V.4), "Student" (V.3), "Kinder" (V.7), "Hausmeister" (V.7), "Gärtner" (V.8); ihr Kontakt zueinander fehlt oder ist kein direkter: "zeigt sich wieder in bösen Träumen" impliziert, daß es frühere Kontakte gegeben hat, die sich allerdings zum schlechten gewandelt haben; "jemandem lange nachschauen" impliziert ein Sich-Entfernen; jemandes "Doppelgänger" sein bedeutet, beinahe gleich und damit verwechselbar zu sein, es setzt auch eine Person voraus, die von solcher Ähnlichkeit getäuscht werden könnte; "hinter dem Bruder stehen" sagt für sich noch nichts über die Art der Beziehung aus, wenn der Bruder allerdings bereits "gestorben" ist, dann ist die Beziehung zumindest eine vergangene, die Entfernung ist sogar eine unüberbrückbare. Die Schwester ist "fremd", vielleicht entfremdet, nämlich einem Geschwisterteil, von dem nicht einmal gesagt wird, ob es sich um Bruder oder Schwester handelt. Gestört muß eine Beziehung sein, wenn eine Schwester sich in "bösen Träumen" zeigt, wenn ihr ein Student "nach"schaut, der vielleicht gar nicht er selber, sondern bloß ein Doppelgänger ist. Es fällt auf, daß gerade das üblicherweise enge Verhältnis zwischen Geschwistern dem Aufzeigen von Fremdheit bzw. Entfremdung dient. Daß Helians Antlitz "einsamer als einsam" schwebt und daß der Gärtner sich erhängt hat, weist ebenso auf Störungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen hin. Lediglich die spielenden Kinder – auch wenn sie ihr Spiel beenden – sind von den Beziehungsstörungen offensichtlich nicht oder weniger betroffen.

Von den im Text vorkommenden Figuren hebt sich Helian ab: Er ist der einzige, dem ein Name gegeben wird. Als 'einzig' wird er auch charakterisiert durch die unübliche Steigerung "einsamer als einsam" (V.5), womit auch für ihn gilt, daß seine Beziehungen zu Mitmenschen gestört oder zerstört sind: "einsamer als einsam" ist das Benennen der äußersten Verlassenheit. Die Aufgabe, die Helian zukommt, zeichnet ihn ebenso vor allen anderen aus: Nicht mehr auf die anderen kommt es an, sondern was er tut, wird entscheidend sein. "Wenn er die Augen schließt wird es Nacht im Garten." (V.6). Die Rolle Helians ist wie die eines mächtigen Gottes, von dessen Willkür Heil oder Unheil abhängen. Helian ist der einzige, der die "Nacht" noch abhält, indem er die Augen nicht schließt. Das Bild "die Augen schließen" könnte gedeutet werden als euphemistische Formulierung für 'sterben'. Dann wären die anderen Figuren, die ja anders sind als Helian, bereits 'gestorben' oder jedenfalls dem Tod schon näher. Bei dieser Lesung bekäme der Vers "Hinter ihm steht sein Bruder, der ein trauriger Gesell im grünen Schwaben gestorben ist." (V.4) 'Sinn'; ebenso wie der Halbvers "Der Gärtner hat sich in der Laube erhängt." (V.8) "Die Augen schließen" muß aber nicht mit 'sterben' gleichgesetzt werden: Es kann ja auch die naheliegende Bedeutung von 'nicht mehr sehen wollen oder können' behalten. Damit wäre Helian der 'Sehende' im Gegensatz zu den anderen, deren Sehvermögen abhanden gekommen oder eingeschränkt ist. Bei dieser Lesung bekämen die bisher schwer verständlichen Wendungen teilweise 'Sinn': Die "fremde Schwester" (V.1) in den "bösen Träumen" (V.1) erklärte sich ebenso als Folge einer beschränkten visuellen Wahrnehmung, wie der

“Doppelgänger” (V.3), das “schwebt” (V.5), das Wahrnehmen bloß des “Antlitzes” (V.5), das “verschwimmen braune und blaue Farben” (V.9). Und auch das Suchen der Kinder nach dem “Gold des Himmels” (V.7), das sich als “eine Wolke, die sich auflöst” (V.8), herausstellt, bekäme eine leichter faßliche Bedeutung.

In manchem bedient Trakl sich eines Modells, das ihm geläufig war: die Sprechhaltung des lyrischen Ich als die eines Sehers und die Rolle Helians als mächtigen und unberechenbaren Gott könnten entsprechenden Stellen des Alten Testaments nachempfunden sein. Nachempfunden, da ja nicht unreflektierte Übernahmen vorliegen, sondern Trakls gestalterisches Eingreifen und Verändern sichtbar ist. Geläufig waren Trakl auch Texte Arthur Rimbauds: von diesem könnte ihn der Satz “Das kann nur das Ende der Welt sein, das näher kommt.”³ zum ganzen Gedichtentwurf inspiriert haben. An Rimbaud erinnert auch das “einsamer als einsam” (V.5), nämlich an dessen “trauriger als Trauer”⁴.

Was Trakl hier gestaltet hat, ist das Bild von einer Welt und ihren Menschen, die zum Untergang verflucht sind. Eine Ursache für den drohenden Untergang wird nicht genannt, einen Ausweg scheint es nicht zu geben. Es ist, als ob dies der Weltenplan und das Schicksal der Menschen sei: zu leben, um zu sterben, unabänderlich, undurchschaubar, unbittlich.

Kurze Zeit nach diesem frühesten Entwurf überarbeitet und erweitert Trakl das Gedicht und gibt ihm den Titel “Psalm”. Das Ergebnis hält er als Typoskript (Textstufe 2 T) fest:

Psalm.

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.

Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verlässt.

Es ist ein Weinberg verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.

Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.

- 5 Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,

Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.

Die Männer führen kriegerische Tänze auf.

Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,

Wenn das Meer singt. O! unser verlorenes Paradies.

- 10 Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.

Man begräbt den Fremden; dann hebt ein Flimmerregen an.

Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,

Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.

Es sind kleine Mädchen in einem Hof mit Kleidchen voll herzerreissender Armut.

- 15 Es sind Zimmer erfüllt von Akkorden und Sonaten.

Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.

An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.

Ein weisser Dampf am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.

Die fremde Schwester erscheint wieder in Jemand's bösen Träumen.

- 20 Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.

Der Student, vielleicht ein Doppelgänger schaut ihr lange vom Fenster nach.

3 Arthur Rimbaud: Leben und Dichtung. Übertragen von K.L. Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig 1907, S.223.

4 ebenda, S.230.

Hinter ihm steht sein toter Bruder. Im Dunkel des Zimmers mögen seltsame Dinge vor sich gehen

In roten Hyazinthen verblasst die Erscheinung der jungen Krankenschwesterin.

Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.

- 25 Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.
Es ist eine Wolke die sich auflöst. In der Laube hat sich der Gärtner erhängt.
Im Glashauss verschimmen braune und blaue Farben. Es ist der Untergang, dem wir zutreiben.

Wo die Toten von gestern lagen, trauern Engel mit weissen zerbrochenen Flügeln.

Unter Eichen irren Dämonen mit brennenden Stirnen.

- 30 Im Moorland schweigen vergangene Vegetationen.
Es ist ein Flüsterwind — Gott der traurige Stätten verläßt.
Die Kirchen sind verstorben, Würmer nisten sich in den Nischen ein.
Der Sommer hat das Korn verbrannt. Die Hirten sind fortgezogen.
Wo immer man geht rührt man ein früheres Leben.
35 Die Mühlen und Bäume gehen leer im Abendwind.
In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf

Wie eitel ist alles!

Das Gedicht ist nunmehr 37 Verse lang und in 5 Strophen gegliedert (9+9+9+9+1). Der bisherige Text bildet in leicht veränderter Form die Verse 19 bis 27. Aus den Veränderungen gegenüber Textstufe 1 H sollte sich erkennen lassen, was Trakl undeutlich oder überdeutlich, zu wenig akzentuiert oder aus anderen Gründen einer Änderung bedürftig erschien. Trakl arbeitet hier nicht an der Verbesserung einzelner Formulierungen, er schreibt vielmehr eine neue Version des Gedichts, auch mit neuen Ideen, zu denen er vielleicht beim Durchlesen oder schon beim Schreiben der Textstufe 1 H angeregt wurde. (In der Innsbrucker Trakl-Ausgabe wird diesem Arbeitsstil Trakls Rechnung getragen, indem die Versionen in ihrer Geschlossenheit nebeneinander gestellt und damit vergleichbar gemacht werden.)

Während in der Textstufe 1 H alttestamentarische Bezüge nicht direkt erkenntlich, sondern nur aus der Haltung des lyrischen Ich als „Prophet“ und aus der gottähnlichen Rolle Helians zu erraten waren, gestaltet Trakl diese Bezüge in der Textstufe 2 T deutlicher: Er versieht das Gedicht mit dem Titel „Psalm“ (das Gedicht entspräche in einer Typologie der Psalmen einem Klage-Psalm) und formuliert den Schlußvers so, daß eine Anlehnung an die Stelle Prediger 1,2 („Wahn, nur Wahn, spricht der Prediger, Wahn, nur Wahn, alles ist Wahn.“) unübersehbar ist. In anderen Übersetzungen ist von Windhauch oder Eitelkeit die Rede. Die Nichtigkeit allen irdischen Seins ist Thema dieser Stelle des Alten Testaments, diese Nichtigkeit ist auch das Thema Trakls, der den Schlußvers „Wie eitel ist alles!“ (V.37) formuliert. In den Versen „Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.“ (V.1), „Es ist ein Weinberg verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.“ (V.3), „Der Sommer hat das Korn verbrannt. Die Hirten sind fortgezogen.“ (V.33), „Die Mühlen und Bäume gehen leer im Abendwind.“ (V.35) und „In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf.“ (V.36) wird die Nichtigkeit des irdischen Seins am deutlichsten thematisiert. Mit dem Vers „Die Kirchen sind verstorben, Würmer nisten sich in den Nischen ein.“ (V.32) wird die Nichtigkeit wohl nicht ausschließlich auf das Irdische bezogen. In dieselbe Richtung weisen auch die „Engel mit weissen zerbrochenen Flügeln“ (V.28), „Gott der traurige Stätten verläßt“ (V.31) und „das Gold des Himmels“ (V.25), das „eine Wolke die sich auflöst“ (V.26) ist.

Einmal auf die Übereinstimmung von Trakls Gedicht mit dem Grundgedanken von der Nichtigkeit des Seins aufmerksam geworden, findet man weitere Parallelen, etwa zu Pred. 3,15: "Was ist, ist längst schon gewesen, was sein wird, längst war es da, und Gott spürt das Vergangene auf." Der Satz bietet Trakl durch den Satzeingang "Was ist..." in formaler Hinsicht das Modell für die typische Satzform des Gedichtanfangs, für die mit "Es ist ein..." eingeleiteten Sätze. In diesen erfolgt auch das Gegeneinander-Stellen von Vergangenem und Gegenwärtigem: In Vers 1 das gegenwärtige Licht, das aber entgegen der Formulierung "Es ist ein Licht" keines mehr ist, da es früher schon der Wind ausgelöscht hat. In Vers 2 der Heidekrug, den der Zecher früher schon betrat, um ihn jetzt als Betrunkener zu verlassen. In Vers 3 der Weinberg, der mittlerweile verbrannt und voll Spinnen ist. In Vers 4 der Raum, der seine weiße Farbe von früher her hat. Der Teilsatz aus der zitierten Bibelstelle "und Gott spürt das Vergangene auf" (Pred.3,15) findet unter Weglassung des Subjekts "Gott" im Gedicht deutliche Entsprechungen: "Im Moorland schweigen vergangene Vegetationen." (V.30) und "Wo immer man geht rührt man ein früheres Leben." (V.34).

Auch die Botschaft aus Pred.3,1-8: "Alles hat seine Stunde, und es gibt [...] eine Zeit zu töten und eine Zeit zu heilen [...] eine Zeit zu klagen und eine Zeit zu tanzen [...] eine Zeit zu umarmen und eine Zeit, sich der Umarmung zu enthalten", findet man als Grundgedanken in Motiven des ganzen Gedichts wieder: "die Männer führen kriegerische Tänze auf" (V.7), "Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen" (V.16), "an den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende" (V.17), "unser verlorenes Paradies" (V.9) oder "In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf." (V.36).

Ob der Grundgedanke 'Alles hat seine Zeit' Trakl inspirierte oder ob Trakl umgekehrt seine Gedanken über den Lauf der Welt in diesem biblischen Diktum wiederfand, ist nicht entscheidbar. Jedenfalls erweitert er in der Textstufe 2 T das Gedicht in folgender Richtung: Die Welt wird nicht mehr bloß wie in der Textstufe 1 H in ihrem gegenwärtigen Zustand als schlecht gezeigt, sondern auch als positive Gegenwelt. Die Formulierung "verlorenes Paradies" (V.9) könnte man so deuten: Früher war die Welt paradiesisch, sie ist schlecht geworden. Die Welt und die Menschen waren früher lebensbejahend, von starker Vitalität, jetzt sind sie vom Tod gezeichnet und dem Untergang geweiht. Am deutlichsten zeigt sich die positive Gegenwelt in V.5-9, wo mit "Insel der Südsee" (V.5), "Sonnengott", "kriegerische Tänze" der Männer (V.6), "Frauen wiegen die Hüften" (V.8) und mit der Klage "O! unser verlorenes Paradies" die vitalen Kräfte geradezu verherrlicht werden. An diesen Stellen erinnert man sich auch an Nietzsches Vitalismus, z.B. an Zarathustras Rede "Von alten und neuen Tafeln", wo es heißt: "So will ich Mann und Weib: kriegstüchtig den einen, gebärtüchtig das andere." Die vitale Gegenwelt ist deutlich auch in V.12-18 auszunehmen: "Sohn des Pan [...] in Gestalt eines Erdarbeiters" (V.12) entspricht ebenso einem elementaren Lebensgefühl wie "kleine Mädchen in einem Hof mit Kleidchen voll herzerreissender Armut" (V.14), "Zimmer erfüllt von Akkorden und Sonaten" (V.15), "Schatten, die sich [...] umarmen" (V.16) und "Genesende" (V.17). In den beiden letztgenannten Beispielen wird der optimistische Aspekt allerdings gleich wieder relativiert: Die Umarmung geschieht "vor einem erblindeten Spiegel" (V.16), das Wärmen der Genesenden erfolgt an "den Fenstern des Spitals" (V.17). Und der darauffolgende Vers erweist die positive Gegenwelt vollends als trügerisch: "Ein weisser Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf." (V.18).

Die strenge Ordnung und der logische Lauf der Welt von der paradiesischen Vergangenheit zur Zukunft, die den Untergang bringen wird, entspricht allerdings nicht Trakls Weltbild. Übrigens auch nicht dem der in der Literatur um 1910 vorherrschenden. Vielmehr seien die Dinge aus der Ordnung gefallen, die Zusammenhänge seien verlorengegangen, das Ich finde sich in der Welt nicht mehr zurecht, die bisher gültigen Gesetze, nach denen die Welt funktionierte, hätten ihre Gültigkeit verloren.⁵ In Anlehnung an die Stelle Pred. 3,15 ("Was ist, ist längst schon gewesen...") gestaltet Trakl das Ineinanderverwobensein und die Aufhebung der Zeit, wie sich schon in den Versen 1 bis 4 zeigte. Die Aufhebung der chronologischen Ordnung und das Ineinanderverwirken von Vergangenem und Gegenwärtigem geht einher mit einem Nebeneinander einer vom Tod geprägten Welt mit einer lebensbejahenden Gegenwelt, wobei die Gesetzmäßigkeiten des Nebeneinanders nicht durchschaubar sind. In den Versen 19 bis 36 dominiert die lebensfeindliche Welt, wie sie bereits in der Textstufe 1 H dargestellt wurde: Es ist nach wie vor die Welt, in der der Tod dominiert, einerseits direkt formuliert in den Wendungen "sein toter Bruder" (V.22), "hat sich der Gärtner erhängt" (V.26), "die Toten von gestern" (V.28), "Kirchen sind verstorben" (V.32), andererseits angedeutet in den Formulierungen "vergangene Vegetationen" (V.30), "das Korn verbrannt" (V.33), "ein früheres Leben" (V.34) und "In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf." (V.36). Lebensbejahende Elemente fehlen in diesem Abschnitt. Im Zusammenhang mit der lebensfeindlichen Welt stehen – wie auch schon in der Textstufe 1 H – die Entfremdung der Menschen und – als Steigerung gegenüber der Textstufe 1 H – schließlich das Aufhören von zwischenmenschlichen Beziehungen: Die Motive "fremde Schwester" (V.19) und deren "böse Träume" (V.19), der "Doppelgänger" (V.21), der "tote Bruder" (V.22), "seltsame Dinge" (V.22), die sich zwischen den Brüdern im dunklen Zimmer zutragen, finden sich fast vollständig bereits in der Textstufe 1 H. Was in der Textstufe 2 T hinzukommt, ist ein Weiterspinnen dieses Gedankens bis zur Konsequenz, daß die Beziehungen zwischen den Menschen überhaupt verloren gehen: In den Versen 28 bis 36 kommen Menschen nur mehr vor als "die Toten von gestern" (V.28) und in der Wendung "Die Hirten sind fortgezogen." (V.33)!

Was sich gegenüber der Textstufe 1 H – abgesehen von der Erweiterung auf den vierfachen Umfang – am augenfälligsten geändert hat, ist, daß Helian nicht mehr vorkommt, von dem es dort noch geheißen hat "Wenn er die Augen schließt wird es Nacht im Garten." An der entsprechenden Stelle der Textstufe 2 T heißt es: "In roten Hyazinthen verblasst die Erscheinung der jungen Krankenwärterin. | Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher." (V.24). Die Folge des Augen-Schließens ist also eingetreten. Zu suchen ist, ob in der Textstufe 2 T auch eine Stelle zu finden ist, die dem "Wenn er [Helian] die Augen schließt" entspricht. Versteht man die Formulierung als 'sterben', bieten sich in der Textstufe 2 T folgende Stellen an: In der ersten Strophe "Der Wahnsinnige ist gestorben" (V.5), in der zweiten "Man begräbt den Fremden" (V.11), in der dritten Strophe "Hinter ihm steht sein toter Bruder" (V.22) und in der vierten "Wo die Toten von gestern lagen" (V.28). Vielleicht auch "In der Laube hat sich der Gärtner erhängt" (V.26). Sieht man diese Stellen im Zusammenhang mit Helian aus der Textstufe 1 H, dann wäre in der Textstufe 2 T lediglich der Name "Helian" ver-

5 Vgl. Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: Expressionismus. München 21983 (=Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Literaturwissenschaftliche Arbeitsbücher. Hg. von Lothar Köhn und Klaus-Peter Philippi. Band 3: Expressionismus. Uni-Taschenbücher 362), S. 21 ff.

schwunden, nicht aber der Zusammenhang zwischen seinem Augen-Schließen und dem daraus entstehenden Nacht-Werden. Dieser Zusammenhang wäre sogar wesentlich deutlicher gemacht, da die Schlußverse der jeweiligen Strophen dem "wird es Nacht im Garten" entsprechen könnten, wobei sich die Entsprechung nicht auf die direkte Wortbedeutung von "Nacht" bezieht, sondern auf die Struktur, Wenn (Helian die Augen schließt/stirbt), dann (hat dies negative Folgen): "O! unser verlorenes Paradies" (V.9), "Ein weisser Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf" (V.18), "Es ist der Untergang, dem wir zutreiben" (V.27) und nicht nur in inhaltlicher, sondern sogar in wörtlicher Anlehnung "In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf" (V.36). Textstufe 2 T wäre in diesem Fall wie bereits oben ein Aufnehmen und Weiterverfolgen eines in der Textstufe 1 H gefaßten oder vorformulierten Gedankens.

"Wenn er die Augen schließt" hat aber nicht bloß die Bedeutungsmöglichkeit des Sterbens, es könnte auch als Nicht-Sehen-Wollen verstanden werden, vielleicht als Nicht-Sehen-Können. Diese Deutung erklärte auch, warum Trakl nicht mehr "Die fremde Schwester zeigt sich wieder" wie in 1 H, sondern "erscheint wieder" (V.19) formuliert. Das "erscheint" legt nahe, daß die Wahrnehmung eine bloß subjektive ist, vielleicht zustandegekommen unter den Bedingungen des Nicht-Sehen-Könnens oder Wollens. Jedenfalls fällt auf, daß dem Wort "erscheinen" eine besondere Bedeutung zukommt: "Der Sohn des Pan erscheint" (V.12), "Die fremde Schwester erscheint" (V.19) "Erscheinung der jungen Krankenwärterin" (V.23). Die Unbestimmtheit der Wahrnehmung erklärt auch andere Bilder: "dann hebt ein Flimmerregen an" (V.11) (worauf im Folgevers der Sohn des Pan erscheint), die "Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen" (V.16), "Im Dunkel des Zimmers mögen seltsame Dinge vor sich gehen" (V.22), es "verblasst die Erscheinung der jungen Krankenwärterin" (V.23). Im letztgenannten Beispiel schrieb Trakl ursprünglich "Krankenschwester". Die Änderung zu "Krankenwärterin" mag damit zusammenhängen, daß die Bezeichnungen "Schwester" und "Bruder" dem Aufzeigen von Entfremdung oder Entfernung vorbehalten waren.

Nur wenig später, noch im September 1912, schreibt Trakl eine neue Version des Gedichts, die Textstufe 3 T. Der Titel und die Verse 1 bis 21 bleiben bis auf fünf Eingriffe in die Interpunktion unverändert. Die Änderungen betreffen teilweise die dritte und zur Gänze die vierte Strophe. In V.22 ersetzt Trakl das frühere "Im Dunkel des Zimmers mögen seltsame Dinge vor sich gehen" durch "oder er geht die alte Wendeltreppe herab". Vielleicht war die frühere Variante zu kryptisch oder zu geheimnisvoll, in der geänderten Form bleibt das Subjekt dasselbe, der Bildbereich bleibt auf das Sich-Entfernen zweier Geschwister beschränkt. Wenn Trakl den früheren Vers 23 ("In roten Hyazinthen verblasst die Erscheinung der jungen Krankenwärterin") ändert zu "Im Dunkel brauner Kastanien verblasst die Gestalt des jungen Novizen", so war vielleicht das frühere "rot" nicht stimmig zu dem im folgenden Vers formulierten "Der Garten ist im Abend". Das Ersetzen von "Krankenwärterin" durch "der junge Novize" verringert den Bildbereich um ein Trakl offensichtlich nicht mehr so wichtiges Element, erweitert ihn aber gleichzeitig um das Bild vom "Novizen". Alle weiteren Änderungen betreffen die Stellen, die oben vermuten ließen, daß die Nichtigkeit nicht bloß irdisches Sein, sondern auch Überirdisches beträfe: "Es [das Gold des Himmels] ist eine Wolke die sich auflöst" (V.26), "Die Kirchen sind verstorben, Würmer nisten sich in den Nischen ein" (V.32), "Engel mit weissen zerbrochenen Flügeln" (V.28), "Gott der traurige Stätten verläßt" (V.31). Die Verse 22 bis 37 der Textstufe 3 T lauten:

- Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe herab.
 Im Dunkel brauner Kastanien verblasst die Gestalt des jungen Novizen.
 Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse umher.
- 25 Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das Gold des Himmels.
 Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch die Allee.
 Im Glashauss verschimmen braune und blaue Farben. Es ist der Untergang dem
 wir zutreiben.
- Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal heruntertreibt
 In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.
- 30 Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.
 Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.
 Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.
 Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen der Kindheit.
 Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei,
- 35 Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden Wassern nieder.
 In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen.

Immer über der Schädelstätte tanzen magnetene Monde.

Die Nichtigkeit des Seins wird auf das Irdische eingeschränkt, "Gott" ist nicht mehr der, "der traurige Stätten verläßt", wohl aber bleiben die Stätten traurig, die Kirchen sind nicht mehr "verstorben", lediglich der Platz vor der Kirche ist "finster und schweigsam", die Flügel der Engel sind nicht mehr "zerbrochen", allerdings noch "kotgefleckt". In den weiteren Änderungen werden die Motive der entsprechenden Verse aus der Textstufe 2 T teilweise wieder aufgenommen und in neue Zusammenhänge gebracht. Der bisherige Schlußvers "Wie eitel ist alles!" (V.37) gilt somit nicht mehr in der ursprünglichen Absolutheit. Trakl formuliert den Vers neu: "Immer über der Schädelstätte tanzen magnetene Monde" (V.37). "Schädelstätte" ist Golgatha, der Ort der Kreuzigung Christi, "Monde" läßt an Abend oder Nacht denken, es ist vielleicht die Nacht, die in der Textstufe 1 H eingeführt wurde: "Wenn er [Helian] die Augen schließt wird es Nacht im Garten". Oder der Abend, der in den Textstufen 2 T und 3 T über den Garten hereingebrochen ist: "Der Garten ist im Abend" (V.24). Daß tatsächlich eine Linie zu Helian besteht, legt die Änderung des vorletzten Verses nahe: Die Wendung "Wenn er die Augen schließt [...]" aus der Textstufe 1 H fand sich vielleicht in der Textstufe 2 T in den Formulierungen "Der Wahnsinnige ist gestorben", "Man begräbt den Fremden" und "sein toter Bruder" wieder. Diese Reihe findet nun in der Textstufe 3 T eine Fortsetzung mit dem Vers "In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen" (V.36).

Trakl überarbeitet wenig später handschriftlich (mit schwarzer Tinte) die mit Schreibmaschine angefertigte Reinschrift 3 T (Textstufe 4 H); die Änderungen betreffen in zwei Fällen die Interpunktion, in V.14 macht Trakl aus "mit Kleidchen voll herzerreissender Armut" zuerst "ihre Kleidchen [...]", dann "in Kleidchen [...]", im Schlußvers ändert er "magnetene Monde" zu "grinsende Monde". Beide letztgenannten Variationen sind befremdlich, "magneten" war vielleicht nur 'kalt' und 'teilnahmslos', "grinsend" bewirkt eine Steigerung ins Negative, indem es die Assoziation mit 'hämisch' weckt. Diese letzte Änderung, die das Gedicht mit dem hinterlistigen und böartigen Triumph der "Monde" ausklingen läßt, scheint Trakl nicht zufriedengestellt zu haben. In einem weiteren Anlauf (Textstufe 5 H) streicht er den ganzen Schlußvers und formuliert ihn neu: "Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes

goldene Augen" (V.37). Das Öffnen der Augen ist die Gegenbewegung zu Helians Schließen der Augen; letzteres brachte die Nacht, ersteres wird dann wohl ebenso als Gegenbewegung positiv zu deuten sein, z.B. analog zu Nacht als 'lichtbringend'. Gottes "goldene Augen" korrespondiert auch mit dem "Gold des Himmels", das die Kinder suchen (V.25). Der neue Schlußvers gibt also dem ganzen Gedicht eine Wendung ins Positive, er läßt vielleicht Hoffnung zu, die in den früheren Textstufen noch nicht zu finden war. Mit dieser Richtungsänderung des Gedichts hängt wohl auch die letzte und entscheidende Variation zusammen, die Trakl am Text vornimmt (Textstufe 6 D): Der Untergang, zu dem die Menschheit verdammt ist, ist kein absoluter mehr. Mit dem neu gefundenen Schlußvers und der darin angedeuteten Hoffnung hat in V.27 die bisherige Formulierung "Es ist der Untergang dem wir zutreiben" die Berechtigung verloren, weshalb ab der Textstufe 6 D an dieser Stelle nicht mehr "Untergang" steht, sondern "Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von Märchen und heiligen Legenden" (V.27).

In der damit erreichten Form wird das Gedicht mit einer Zueignung für Karl Kraus im "Brenner" veröffentlicht. Die Zueignung erfolgte also nach der Formulierung "In seinem Grab spielt der weisse Magier mit seinen Schlangen" (V.36). Eine Gleichsetzung von "weisser Magier" mit Karl Kraus⁶ läßt sich daraus nicht ableiten. Allerdings ist anzunehmen, daß Trakl davon ausging, Karl Kraus könnte mit dem Inhalt des Gedichts einverstanden sein.

Alle Versionen des Gedichts hat Trakl in Innsbruck geschrieben. Hierher war er rund ein halbes Jahr zuvor gekommen und hatte in der Zwischenzeit Ludwig v. Ficker, einige Mitarbeiter des „Brenner“ und im August 1912 Karl Kraus persönlich kennengelernt. Das neue Umfeld ließ Trakl nicht unbeeindruckt. Seine Wandlung erkennt man aus Vergleichen mit früheren Gedichten. Trakls Wandlung spiegelt aber auch die Genese des „Psalm (I)“ wieder: Während das Gedicht auf der Textstufe 1 H noch Ausdruck einer beinahe nihilistischen Weltsicht war, die keinerlei Aussicht auf Hoffnung bot, gestaltete Trakl auf der Textstufe 2 T eine positive Gegenwart hinzu: Freilich immer noch unter dem Aspekt „Es ist der Untergang, dem wir zutreiben.“ Auf der Textstufe 3 T wird die Nichtigkeit des Seins auf das Irdische eingeschränkt. Die Textstufen 4 H und 5 H eröffnen eine neue Perspektive, die Trakl im weiteren beibehält: Je mehr sich der Text der Veröffentlichung im „Brenner“ nähert, desto stärker setzt sich eine zumindest vage Aussicht darauf durch, daß der Untergang nicht unabwendbar sei: Wenn auch „schweigend“ und „über der Schädelstätte“, aber immerhin „öffnen sich Gottes goldene Augen.“ (V.37)

6 So bei Gerald Stieg: Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg 1976, S.267f.

Eine unbekannte Rezeption Trakls aus dem Ersten Weltkrieg

von
Eberhard Sauermann (Innsbruck)

Die „Neue Trakl-Bibliographie“ von Walter Ritzer (Salzburg 1983) verzeichnet für 1921 den Druck eines Gedichts von Georg Trakl in der Wiener Zeitschrift „Donauland“, zu einem Zeitpunkt also, als die Zeitschrift ihr Erscheinen bereits eingestellt hatte, was nämlich mit H.6 des 4. Jahrgangs vom Aug. 1920 erfolgt ist. Karl Kraus hat ihr Ende freilich noch früher angesetzt: sie sei „noch vor der Monarchie eingegangen“ („Fackel“ 622-631 von Mitte Juni 1923, S.82). Das Rätsel löst sich, wenn man sich nicht von der Namensgleichheit zweier Zeitschriften und der vermeintlichen Übereinstimmung ihrer Redaktionen täuschen läßt: Trakls Gedicht „Der Herbst des Einsamen“ ist in der von Karl Muth herausgegebenen „Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst“ „Hochland“ (Kempten, München: Kösel-Verlag, Jg.19, 1921/22, H.1, Okt. 1921, S.62) erschienen; von dieser Zeitschrift gab es eine – von 1917 bis 1922 nachweisbare – „österreichische Ausgabe“ mit dem Titel „Donauland“, zwar ebenfalls in Kempten und München erschienen, aber mit einer eigenen Jahrgangszählung (im Fall Trakl: Jg.5, 1921/22). Unterhalb von Trakls Gedicht findet sich übrigens die redaktionelle Bemerkung, das nächste Heft werde eine Würdigung des verstorbenen Dichters enthalten; tatsächlich erschien in H.2, S.192-199, der Aufsatz „Der Dichter Georg Trakl“ von Hans Benzmann.

Als Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift „Hochland“ für Österreich-Ungarn (vom 18. Jahrgang, 1920/21, bis zum 23. Jahrgang, 1925/26!) bzw. für Österreich (24. Jahrgang, 1926/27) wird im Impressum Paul Siebertz angeführt. (Ob mit diesem Impressum die Rückkehr der Habsburger bzw. die Restauration der österreichisch-ungarischen Monarchie beschworen werden sollte, sei dahingestellt.) Die „illustrierte Monatsschrift“ „Donauland“ hingegen (Wien: Verlag Norbertus-Druckerei: vorm. Roller), im März 1917 von Hauptmann Paul Siebertz und Oberst Alois Veltzé gegründet, war ein Organ des k. u. k. Kriegsarchivs in Wien unter der Leitung von Generalmajor Max v. Hoen, Kommandant des Kriegspressequartiers, und Oberst Alois Veltzé; für die Herausgabe und den Inhalt zeichnete Siebertz verantwortlich, der sie auch nach dem Krieg herausgab. In dieser Zeitschrift ist – was bisher nicht bekannt war – mehrmals auf Trakl Bezug genommen worden, noch im Ersten Weltkrieg, und von ‚berufener‘ Seite:

Das erste Mal im Beitrag „Erscheinungen aus dem Salzburg von heute“ von Paul Stefan (Jg.1, 1917/18, H.8, Okt. 1917, S.908f.). Außer mit Hermann Bahrs Roman „Himmelfahrt“ und Erhard Buschbecks Roman „Wolf Dietrich“ beschäftigt sich der Beitrag mit Buschbecks Erinnerungsbuch „Georg Trakl“ (Berlin 1917), genauer gesagt nimmt er dieses Buch zum Anlaß für eine Würdigung von Trakls Lyrik:

Dicht neben solcher ruhiger Bewußtheit [bei Bahr] rundete sich in anderen Sphären ein anderer Kreis. Der Knabe, der Jüngling, der Mann in seinem Mittelpunkt bedeutete sich und bald nicht

nur sich eine Welt. Georg Trakl, dieses lyrische Wunder seines Vaterlandes und seiner schon vor dem Kriege erzitternden Zeit, entwuchs der Stille eines alten Salzburger Bürgerhauses. Sein Leben, das Leben eines Hellsichtigen und darum Überempfindlichen, war früh beendete Jugendqual. "Er sieht der Bürger Groll gegen das Leben, sieht die Heimlichkeit der Winkel, allen Zauber der Zurückgezogenheit... Die Farben und der Geruch, alle Erscheinung ist stärker als die Dinge. Er will halten, was ihm bleibt, aufhalten, was ewig sich wandelt. Im Knaben erwacht ein Haß gegen diesen Wechsel der Formen. Als den Feind erkennt er am Grunde überall die Bewegung." Am meisten flieht er das Leben des Alltags und wird immer wieder in den Alltag gestoßen. Zuletzt, als er eben bei Freunden eine Heimat gefunden hat, durch den Krieg. Der Militärmedikamentenakzessist Georg Trakl kann die Schrecken der galizischen Schlachtfelder und Spitäler von 1914 nicht ertragen. Wer ihn gekannt hat, mußte das vom ersten Tag an wissen. In der Festung Krakau ist er gestorben; Albert Ehrenstein hat es ganz unvergleichlich berichtet. Viele erfuhren erst da, welch ein Geist zerstört worden war.

Die Gedichte Georg Trakls, Gedichte der leisesten und doch klingenden Farben, Gedichte der verkörperten Aura aller Dinge ringsum, wirken aneinandergereiht wie Perlen von altem edlen Bernstein. "Sebastian im Traum" – so ist eine der zwei (ach nur zwei!) Sammlungen benannt. Ein Sebastian im Traum geht durch seine träumende Stadt. Er ist ein Künstler von heißester Intensität; keinem von den Mitlebenden war Gestaltung und Dichtung so sehr Urerlebnis geworden. Seine Gedichte kamen aus dem Blut, aus der Sonne, aus der Kühle, aus dem Wein und aus der weltumfassenden Einheit und Stärke alles dessen in jedem Augenblick. Aber ihre Vollendung kam aus der Vollendung dieser alten Stadt. Ein zweites Mal seit Mozart warfen die Jahrhunderte gefundener und erdachter Schönheit einen Gipfel auf. Aber sie versagten jedes Glück des Weges und des Zieles. Georg Trakls Dichtung geschah mit ihm. Er erlitt sie und konnte sich, der Gütigste, seines Segens nicht freuen. Seiner helfenden Freunde einer, auch er aus Salzburg, hat ihm ein kleines Mal in Worten errichtet, die so schön und ehrlich sind und ein so echtes Bild geben, daß man sie alle wiederholen möchte, und nicht nur die wenigen, die hier angeführt worden sind. Auch die Gestalt des Dichters Trakl, die Erhard Buschbeck aus der Erinnerung eines Künstlers aufgezeichnet hat, wird nicht vergehen, so wenig wie seine hohen Werke.

In H.9 vom Nov. 1917 (S.980f.) berichtet Stefan unter dem Titel "Wiener Theater und Konzerte" unter anderem von einer Matinee der Neuen Wiener Bühne: nach einer einleitenden Rede von Franz Blei über die "neuen Dichter" habe es "wundervolle Proben von Georg Trakl, starke und leidenschaftliche Gedichte von Franz Werfel, von diesem selbst höchst eindrucksvoll vorgetragen" und noch manches andere gegeben. – Die Lesung aus Trakl dürfte übrigens auf den neuen Dramaturgen der Neuen Wiener Bühne zurückgehen, Ludwig Ullmann. Ullmann, 1911/12 Leiter des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien und Mitherausgeber der Zeitschrift "Der Ruf", hatte am 22. Sept. 1913 in der "Wiener Allgemeinen Zeitung" Trakls "Gedichte" besprochen, am 13. Nov. 1914 in dieser Zeitung einen Nachruf auf Trakl geschrieben (am 17. Nov. 1914 einen in der "Wiener Allgemeinen Mittags-Zeitung"), am 21. Sept. 1915 Trakls "Sebastian im Traum" besprochen und am 16. Mai 1917 Trakl im Aufsatz "Von dunklen Dichtern" William B. Yeats zur Seite gestellt.

Im selben Heft (S.1021) würdigt Stefan den "Brenner", wobei er Trakl kurz erwähnt:

Der "Brenner"

Zuguterletzt ist es nötig, noch einige Worte über die literarischen Bemühungen der jüngsten Tiroler Vergangenheit zu sagen. Innsbruck hat durch vier Jahre eine der besten Zeitschriften ausgesendet, die unsere jüngere Generation ihr eigen nennen durfte: den "Brenner". Das Blatt er-

schien, sehr anständig gedruckt und ausgestattet, seit dem Sommer 1910 als Halbmonatsschrift, und erst der Krieg hat es vorläufig zum Schweigen verurteilt. Herausgeber, und ein begabter und mutiger Herausgeber, war Ludwig von Ficker. Er und Karl Dallago haben die Zeitschrift zu dem gemacht, was sie war. Erwägt man, was österreichische Provinz gelegentlich für Beschränkungen mit sich bringen kann und wie viel Gefahren sich gerade für den "Brenner" ergaben, so wächst die Bewunderung für diese Leistung vom Anbeginn an. Ein unbestrittenes Verdienst hat sich der Kreis dieser Zeitschrift durch seine gründlichen Studien über Karl Kraus erworben. Daran schlossen sich Betrachtungen von Theodor Haecker über Kierkegaard und Veröffentlichungen aus dem Nachlaß dieses großen Mannes. Von Tiroler Schriftstellern waren Wallpach, Hugo Neugebauer, Hermann Wagner, Richard Smekal und manche andere zu finden, von jungen Österreichern Georg Trakl, Däubler, Karl Linke, Hans Janowitz, L. E. Tesar, Otto Zoff. Noch im Jahre 1915 kam statt der "Brenner"-Hefte ein schönes "Brenner"-Jahrbuch heraus. Vielleicht wird alles dies wieder einmal aufleben. Wie immer: es soll nicht vergessen werden.

Die Wertschätzung von Kraus, die aus diesen Zeilen spricht, sollte noch wunderliche Blüten treiben, wie sich zeigen wird.

In welcher Beziehung zu Trakl stand dieser Stefan? Paul Stefan (Pseudonym für Paul Stefan Grünfeld), 1879 in Brünn geboren, vielleicht im Nov. 1943 in New York gestorben, Dr. jur., war Schriftsteller und Redakteur und im Ersten Weltkrieg als Oberleutnant im Kriegsarchiv tätig. Wie Trakls Freund Buschbeck war auch Stefan ein führendes Mitglied des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien und Mitherausgeber des "Ruf". Im November 1912 schickt Trakl Buschbeck für das "Kriegs"-Heft des "Ruf" sein Gedicht "Trompeten", im ersten Brief mit der Bemerkung, "Hoffentlich fällt das Gedicht nicht zu sehr aus dem Rahmen einer kriegerischen Nummer des Rufs", im darauffolgenden mit der Bitte, es so einzurichten, "daß das Gedicht auf der letzten Seite des Heftes gedruckt wird, da es mir sehr erwünscht wäre, daß nach der letzten Zeile der geneigte Leser nicht auf die erste Zeile eines kriegerischen Gesanges von Paul Stephan hinübergleitet". (Von Stefan ist in diesem Heft jedoch gar nichts erschienen.) In seinem nächsten Brief an Buschbeck erklärt Trakl, die letzte Zeile von "Trompeten" ("Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten") sei "eine Kritik des Wahnsinns, der sich selbst übertönt".

Am 17. Jan. 1913 bittet Buschbeck Trakl um ein Gedicht für einen Almanach, den Stefan demnächst herausgeben wolle, "so 'österreichische Kunst' Dichter, Kokoschka, Schönberg u.s.w.". Trakl schickt wenige Tage später das zweiteilige Gedicht "Delirien"; mit dem Brief vom 22. Jan. 1913 erfolgt eine Überarbeitung des zweiten Teils und die Erweiterung um einen dritten Teil; aus den drei Teilen von "Delirien" macht Trakl mit dem Brief vom 28. Jan. 1913 durch Zusammenziehung zweier Teile das Gedicht "Delirium", den übriggebliebenen (bisher zweiten) Teil versieht er mit dem neuen Titel "Am Rand eines alten Wassers" und fügt hinzu, "Das erste Gedicht entfällt somit". Im Brief vom 6. Feb. 1913 meldet Buschbeck Trakl, er habe die Korrekturen noch anbringen können. Nachdem sich der Plan mit dem Almanach zerschlagen hat, wird "Delirium" offenbar für den "Ruf" vorgesehen, dort letztlich aber durch das Gedicht "Im Dorf" ersetzt, was sich bereits in Buschbecks Brief vom 5. Apr. 1913 abzeichnet.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß Stefan – wie die "Neue Freie Presse" vom 27. März 1918 berichtet – am 16. März 1918 in Zürich einen Vortrag über "Neue Wege der Wiener Kunst" gehalten hat. Das Bemerkenswerte daran ist, daß von den behandelten Künst-

lern offenbar Trakl der einzige Dichter neben lauter Malern und Musikern (Kokoschka, Schönberg u.a.) war.

Im "Donauland" hat noch ein anderer über Trakl geschrieben: In H.11 vom Jan. 1918 (S.1243f.) stellt Max Pirker die "Neue österreichische Lyrik" vor. Pirker, 1886 in Spittal a.d. Drau geboren, 1931 dort gestorben, Studium der Germanistik, Dr. phil., war seit 1914 als Bibliothekar in der Wiener Hofbibliothek tätig, wurde Mitarbeiter mehrerer Zeitungen und Zeitschriften und publizierte vor allem auf dem Gebiet der Theatergeschichte. Außer mit Werfel, Ehrenstein, Däubler und Paul Adler beschäftigt sich sein Beitrag auch mit Trakl:

[Gegenüber Däublers Lyrik] mutet des Salzburgers Georg Trakl innigzarter Gesang bisweilen fast allzu schlicht und leise an. Man kennt das traurige Sterben des jugendlichen Dichters – Tod und Verwesung waren auch seit je die Elemente seiner seltsam verschatteten Kunst. Das Veraschen einer glimmenden Zigarette konnte ihn als Sinnbild der Vergänglichkeit erregen, er schaute die Raben als einen Leichenzug "in Lüften, die von Wollust zittern", ja selbst in die weinfrohe Herbststimmung verfolgt ihn die Vision weitoffener Totenkammern, in denen die Sonne ihr Farbenspiel treibt.

Was war "Donauland" für eine Zeitschrift? Die hier in Betracht kommenden ersten beiden Jahrgänge (1917/18 und 1918/19) enthalten militärische, historische und kunst- bzw. kulturgeschichtliche Aufsätze sowie erzählerische, lyrische und dramatische Beiträge und Rezensionen literarischer Neuerscheinungen; es finden sich Autoren verschiedener Richtungen, neben vielen unbekannten oder heutzutage vergessenen auch so renommierte wie Bahr, Brod, Csokor, Hesse, Hofmannsthal, Mell, Petzold, Pick, Rilke, Wildgans und Zweig.

Das "Geleitwort" (S.1f.) beginnt martialisch: "Eine neue Zeit steigt herauf aus dem Blutacker der Gegenwart." Dann heißt es, die Leistungen und Leiden dieses Krieges seien so ungeheuer, daß das Geschlecht, das sie gesehen, morgen mit anderen Augen und anderen Herzen zu seiner Arbeit gehen werde. Und weiter: "Jetzt die produktiven Kräfte eines Landes zusammenzufassen, damit sie aus den Erschütterungen und den Lehren der Stunde zu neuer, gesicherter Blüte führen", das sei die Aufgabe; drängend sei der Wunsch "nach einem starken Österreich-Ungarn, das, Frucht ziehend aus den Jahren des Krieges, seine europäische Kulturmission auf neue Weise erfüllen möchte". Schließlich: "Was in unserem Lande selber Kraft und Jugend hat, was nach Ausdruck ringt, um für unser Wesen zu zeugen oder es zu vertiefen, das sei uns willkommen".

Wie eine Durchsicht des 1. Jahrgangs zeigt, bringt diese monarchistisch-militaristische Zeitschrift nicht zuletzt Beiträge, die den Kategorien 'Herrscherlob' und 'Heldenlied' entsprechen, und Berichte von Soldaten ohne literarischen Anspruch, in denen die Rede ist vom Drang, gegen den Feind zu stürmen, Mann gegen Mann, vom Durchhalten um jeden Preis, vom willigen Opfern des eigenen Lebens aus Liebe zu Kaiser und Vaterland: "Egerland, du hast viel treue Söhne! Sei stolz auf sie! Der besten liegt eine stattliche Zahl in den Auen von Lazarevac. Wohl schmückt sie kein Kreuz, kein Ordensband. Aber ihre Leiber tragen die Wundmale der Liebe. Jener Liebe, die stärker ist als der Tod" (Josef Syrowatka: "Die Auen von Lazarevac", H.10, S.1084-1087). Aber im Unterschied zu anderen Publikationsorganen jener Zeit huldigen die meisten im engeren Sinn literarischen Beiträge nicht einer Verachtung des Feindes oder

einem Vergnügen an Wunden, Blut und Tod. An einer Stelle, im Beitrag "Neue österreichische Lyrik" von Max Pirker (H.11, S.1243f.), wird sogar hervorgehoben, daß ein Dichter von so sozialer, "ja geradezu fanatisch-alliebender Veranlagung" wie Werfel "kein Verherrlicher des Krieges" sein könne und daß sein Schaffen im Kriege ein "wohltuender Gegensatz zu den Haßgesängen schreibfertiger Großindustrieller der Kriegsliteratur" sei. Die andere Seite repräsentieren Blut-und-Boden-Gedichte der Tiroler Schriftsteller Arthur v. Wallpach ("Geliebtes Land", H.2, S.156), Otto König ("Sturm aus Tirol", H.9, S.937) und Eberhard v. Weittenhiller ("Höhenstellung in Tirol", H.10, S.1079), Preisgedichte auf die neuen Waffen von Franz Xaver Kappus ("Die Granate", H.6, S.608) und Hans Zitter ("Die weiße Rakete", H.8, S.818) oder der fiktionalen 'Kriegsbericht' eines Kallimachos ("Sturm im Gebirge", H.11, S.1174-1190). Dazu gehören auch Formulierungen wie die vom "russischen Hordenansturm im Norden" aus Stefans Artikel "Kaiser und Kaiserin" (H.1, S.4). Was im ganzen Jahrgang besonders ins Auge sticht, ist ein radikaler Anti-Panslawismus.

Der zweite Jahrgang enthält hingegen keine Beiträge mehr, die diese „andere Seite“ repräsentieren, sieht man vom Wiederabdruck eines Gedichtes („Die Granate“, H.2, S.152) und einer Erzählung mit sadistischer Schilderung von gehängten Plünderern von Viktor Heinrich Wohl („Kosaken“, H.5, S.558f.) ab.

Was in dieser Zeitschrift – wie im "Geleitwort" propagiert – nach Ausdruck rang, war für Kraus genauso verwerflich wie jegliches Zeugnis 'unseres Wesens'. Er hat sie gleich nach ihrem erstmaligen Erscheinen gebrandmarkt, indem er die heuchlerisch-pathetische Presseaussendung zum Anlaß nimmt, Kriegsschreiberei als Kriegstreiberei zu entlarven: Zum erstenmal erfolgt das in der "Fackel" 457-461 vom 10. Mai 1917 (S.22-25):

Literaten unterm Doppelaar

"Donauland" betitelt sich die Kriegsdienstleistung der zur Literatur Untauglichen, die jetzt in einem Bureau der Mariahilferstraße – man gönnt's ihnen – die Zukunft Österreichs nebbich schmieden.

... In diesen Tagen, da das verjüngte Österreich aus einer Glorie von Ruhmesstrahlen emporsteigt, ist die Gründung einer vaterländischen illustrierten Monatsschrift, die noch dazu alles Gewöhnliche weit hinter sich läßt, ganz besonders zu begrüßen ...

Kraus läßt sich vor allem über den Artikel "Kaiser und Kaiserin" von Stefan, das Gedicht "Nachtwandler" von Hans Müller, den Beitrag "Donaufahrt vor zweihundert Jahren" von Zweig, das Gedicht "St. Christophorus" von Rilke, das Gedicht "Feindlicher Flieger" von Ginzkey ("der das Glück-glück im Sumpf erstickender Russen lyrisch verklärt hat" – Kraus bezieht sich auf die "Ballade von den masurischen Seen") und die Novelle "Die Schwestern" von Bahr aus. Er beabsichtigte jedoch nicht eine eingehende Analyse der Beiträge, zumal er – wie er später gestand ("Fackel" 622-631 von Mitte Juni 1923, S.81) – das erste Heft gar nicht gelesen, sondern sich mit dem 'Waschzettel' der Redaktion begnügt hatte. Ihm ging es um Grundsätzliches:

Wohl, man soll und darf den Schmierern nicht dazu verhelfen, die Schützengräben mit geistigen Menschen zu teilen; aber das schimpfliche Schauspiel – nicht schimpflich von wegen der Tap-

ferkeit, für die ich ja keinen reklamiere, sondern wegen des geistigen Anstands –, daß Leute jenen Aufenthalt [an der Front] glorifizieren, um ihm zu entgehen, hat uns erspart zu bleiben! Solche Leute können sich, wenn sie schon nicht die Konstitution meiner herzkranken oder lungenstichtigen Freunde haben, die als Kunsthistoriker, Musiker, Philosophen und selbst Schriftsteller fern dem 'Donauland' weilen, als Aktenschreiber, Proviantmesser, Spitalsgehilfen noch immer nützlich machen im Vergleich zu der literarischen Tätigkeit, der sie dadurch entzogen werden. Aber jene, der sie zugeführt werden, der Feuilletonismus der Glorie, hat zu unterbleiben! Dort, wo der stärkste Wille zu Reformen täglich sichtbar wird, ist kein empfängliches Ohr dafür, daß der Patriotismus ein Austauschobjekt für die Gefahr sei und der Heldentod eine Impression für das literarische Agententum, das im Frieden mit ästhetischen Snobismen handelt hat.

Das zweite Mal kommt Kraus in der "Fackel" 462-471 vom 9. Okt. 1917 (S.72) auf das "Donauland" zu sprechen:

Von einer dem 'Donauland' wie der Neuen Zürcher Zeitung nahestehenden Seite wird daselbst eine durchaus objektive Rezension veranlaßt, die beginnt:

So nennt sich eine neue österreichische illustrierte Monatsschrift, die im Verlag von Josef Roller & Co. in Wien erscheint: an sich kein geringes Wagnis im Kriege.

Fast so gefährlich wie mit Sappen [Laufgräben] und Drahtverhauen zu tun haben.

Begründet von Paul Siebertz und Alois Veltzé (dieser ist wohl identisch mit dem als Historiker bekannten österreichischen Oberst), scheint sich dieses Blatt die Aufgabe gestellt zu haben, die Sonderheit der Heimat –

Aber geh. Hat sich, hat sich. Und ist identisch; es keck zu behaupten, wäre ein weit geringeres Wagnis. Der Verfasser faßt Mut und bekennt:

Ginzkey, Stefan Zweig, Robert Michel, Hans Müller und viele andere noch – es lockt auch das minder bekannte – bringen Erzählungen, Dramatisches und Lyrik. Aufsätze von Oberst Veltzé ...

Dieser ist wohl identisch mit dem Herausgeber des 'Donauland'?

Schließlich nimmt Kraus in der "Fackel" 484-498 vom 15. Okt. 1918 (S.131) auf eine Rezension des von Alois Veltzé herausgegebenen "Donauland-Almanachs" (Wien: Roller 1918) Bezug, in der Dichtungen von Csokor, Paul Stefan, Ehrenstein und Ottokar Kernstock hervorgehoben werden und wo es heißt, "wir verneigen uns vor Rilke, grüßen Ginzkey ... Stefan Zweig, freuen uns über ... Max Brod, Hugo Salus ... Bartsch, Strobl, Hans Müller ... eine amüsante Geschichte von Roda Roda...". Kraus' Kommentar:

Wir grüßen zwar nicht und freuen uns auch nicht, würden uns aber vor Rilke verneigen, wenn er es nur einmal vermeiden wollte, sich in solcher Gesellschaft und an solchem Orte blicken zu lassen.

Auch mit Stefan hat sich Kraus des öfteren auseinandergesetzt: "Die Geschichte des Weltkriegs schreibt der Paul Stefan", heißt es lapidar in der "Fackel" 445-453 vom 18. Jan. 1917 (S.70). In der "Fackel" 613-621 von Anfang April 1923 (S.88-91) geht Kraus von einer

spöttisch-abfälligen Besprechung der Aufführung seiner "Letzten Nacht" in einer Zürcher Zeitung aus der Feder Stefans aus: das nächste Mal werde er den Stefan rechtzeitig zu Rate ziehen, nur "geht es wirklich nicht, daß eine so dürftige Erscheinung wie er über mich spaßig wird"; selbst wenn es zuträfe, daß der Direktor der Neuen Wiener Bühne seinerzeit als Kriegsberichterstatter gearbeitet habe, so habe er sich durch ebendiese Aufführung von seiner früheren Tätigkeit distanziert; wenn er, Kraus, die Würdigkeit des Theatermilieus nach der Kriegsverwendung ihrer Mitwirkenden abschätzen müßte, so wollte er Mitarbeitern, die verwundet waren, nicht den Chor von Leuten zumuten,

die als zur Literatur Untaugliche ihre Kriegsdienstleistung in Aufsätzen über "Kaiser und Kaiserin" nebst der Lichtgestalt der Kaiserinmutter Erzherzogin Maria Josefa sowie dem ganzen Erzhaus absolviert, Wind für die stählernen Schwingen des Doppelaars gemacht haben und das damals verjüngte Österreich aus einer Glorie von Ruhmesstrahlen emporsteigen ließen.

In der nächsten "Fackel" (622-631 von Mitte Juni 1923, S.76-91) kommt Kraus noch einmal auf eines "unserer dürftigsten Mausis" zu sprechen, das nach all seinen 'Kriegsdienstleistungen' jetzt über die Propaganda spotte, die damals – wie Stefan selbst schreibe – "den Jammer der k. u. k. Staatlichkeit zum Gelächter von Freund und Feind spazieren führte". Habe Stefan bisher nur auf dem Postweg versucht, ihn zu einem Verständnis für seine kulturelle Kriegsdienstleistung zu bekehren, so erzähle er seinen Schweizer Lesern jetzt allen Ernstes, wie er ganz anders als Kraus während des Kriegs "seinen Männerstolz vor Königsthronen durchgehalten habe":

In eigener Sache. Wer viel Zeit und Papier hat, kann an seinen Kritikern Kritik üben, und das hat Karl Kraus nach der "Letzten Nacht" in dem jüngsten Band seiner "Fackel" weidlich getan. Was er dabei über mich vorbringt, ist, sowie seine Drohungen gegen mich, seine und seiner Leser Privatangelegenheit; ich glaube nicht, daß er mir heute Verleger, Redaktionen, Mitarbeiter abtreiben wird; er sollte sich aber auch diesmal genauer erkundigen und mir nicht vorhalten, daß ich während des Krieges die "Lichtgestalt der Erzherzogin Maria Josepha" angeschwärmt hätte. Ich habe sie damals nicht angeschwärmt, ich beschimpfe sie jetzt nicht. Meine Zeitungsaufsätze über Franz Josephs Tod und Karls Thronbesteigung können auch heute vor dem Geschmack eines noch so plötzlichen Demokraten und Pazifisten bestehen (ich war beides seit jeher). Möge doch Karl Kraus zuerst den Balken aus dem Aug des Autors ziehen, der Franz Josephs Kriegsmanifest das einzige wahre Kriegsgedicht genannt hat!

Kraus' polemische Abrechnung mit diesem Zeitungsartikel von Stefan erstreckt sich über mehrere Seiten. Er habe ihm und seinesgleichen nie verübelt, lieber im Kriegsarchiv als an der Front zu sein, aber er habe damals auch "von Schriftstellern und weit wertvolleren gewußt, die mit dem gleichen Widerwillen im Dienste einer ungefühlten Sache anders entschieden haben und daran zugrundegegangen sind und lieber für das Vaterland gestorben, als dafür Propaganda zu machen, daß andere für das Vaterland starben":

Überdies schien mir bei vollster Achtung vor dem Selbsterhaltungstrieb, der unter allen Umständen natürlicher war als die Begeisterung für die k. u. k. Monarchie, die moralische Bedenklichkeit des Auswegs in die Kriegsjournalistik vor allem darin gelegen, daß hier die beiden Triebe vereinigt schienen, daß zum Zweck der Selbsterhaltung die Erhaltung der habsburgischen Hausmacht propagiert wurde, und daß jener natürlichere Drang nicht mit dem gleichfalls

gefahrlosen, sittlich höherwertigen, aber unscheinbaren Posten eines Krankenpflegers oder Mehlmessers vorliebnahm.

Nach einer satirischen Kommentierung von ausgiebigen Zitaten aus Stefans Artikel "Kaiser und Kaiserin" kommt Kraus auf jenes Kriegsmanifest Kaiser Franz Josephs vom 28. Juli 1914 mit dem berühmt-berüchtigten Satz "Ich habe alles reiflich erwogen" (korrekt lautete er: "Ich habe alles geprüft und erwogen") zu sprechen: Er habe es – in seinem Anfang November 1914 entstandenen Aufsatz "In dieser großen Zeit" (erschieden in der "Fackel" 404 vom 5. Dez. 1914, S.1-19) – tatsächlich das "Gedicht" genannt, "das die tatenvolle Zeit eingeleitet", das "einzige Gedicht, das sie bis nun hervorgebracht hat". Er sei auch heute noch der Ansicht, "dieses Manifest sei das stärkste, das einzige, das wahre Kriegsgedicht"; er halte heute noch dieses Manifest, diese eine Zeile, diese Katastrophe von fünf Worten für stärker als alles, was Ginzkey, Kernstock und das ganze Kriegsarchiv "zur Befeuerung der Front hervorgebracht haben". Freilich sei es für ihn ausgeschlossen, daß es unter den lesenden Menschen oder gar Schriftstellern einen Kretin gegeben haben kann, dem – selbst wenn er das Lob dieses Kriegsgedichts für ein Lob dessen, der es signiert hat, und für ein Lob des Krieges gehalten hätte – nicht der himmelschreiende Widerspruch zum sonstigen Inhalt seines Aufsatzes aufgefallen wäre:

Es scheint, wenn ich alles reiflich erwogen habe, sowohl ausgeschlossen, daß ein Mensch so töricht, wie daß er so böswillig sein kann, was immer ich in einem Aufsatz, der der Kriegslüge den Krieg erklärt, über Franz Josephs Kriegswillen gesagt haben mag, es in die Kategorie jener Erzhausschmeicheleien zu stellen, die die Mitte zwischen Salonblatt und Fibel einhalten.

Schließlich hält Kraus in der "Fackel" 632-639 von Mitte Okt. 1923 (S.83) Stefan vor, die ihm in der letzten "Fackel" erteilte Belehrung über die Kriegsmanifest-Stelle seines Aufsatzes "In dieser großen Zeit", "die er als Kriegslob zu interpretieren sich vermessen hat", seinen Schweizer Lesern nicht zur Kenntnis gebracht zu haben.

Dadurch, daß Kraus die auf das erste Heft des 1. Jahrgangs folgenden Hefte und Jahrgänge der Zeitschrift "Donauland" nicht gelesen hat, ist ihm auch die hier wiedergegebene Rezeption Trakls entgangen; bei Kraus' Einstellung zu diesem Zeitschrift-Unternehmen und dessen Mitarbeiter Stefan wird man sagen dürfen, sie ist ihm erspart geblieben. Allein schon Formulierungen wie die vom "lyrischen Wunder seines Vaterlandes" oder von der Herkunft der Vollendung von Trakls Gedichten "aus der Vollendung dieser alten Stadt [Salzburg]" in Stefans Beitrag "Erscheinungen aus dem Salzburg von heute" (H.8, S.908f.) hätten unweigerlich seinen Zorn geweckt. Ganz abgesehen vom Gestülze zu Bahrs Roman "Himmelfahrt" im selben Beitrag, da Bahr für Kraus ein "Herrgottsschwindler" war ("Fackel" 423-425 vom 5. Mai 1916, S.47), der – nachdem er im Gegensatz zum Papst dem Krieg seinen Segen erteilt habe – "wie der Herrgott in Salzburg" lebe und dort "klerikale Engel" gefunden habe, die ihm auf die "Himmelfahrt" hereingefallen seien ("Fackel" 445-453 vom 18. Jan. 1917, S.113).

Trakls Lyrik hielt offenbar genug Angebote bereit, sie in welcher Zeitschrift und für welches Publikum auch immer zu würdigen – jedenfalls in Phrasen. Die unterschiedliche Kommentierung von Trakls Tod im Ersten Weltkrieg hing offensichtlich von den Herausgebern

bzw. vom Leserkreis des jeweiligen Publikationsorgans ab: Daß es im eben genannten Beitrag Stefans heißt, Trakl sei "in der Festung Krakau" gestorben – statt in der Psychiatrischen Abteilung des Garnisonsspitals Krakau an einer Überdosis Kokain –, ist wohl als Zugeständnis an die Verantwortlichen der Zeitschrift zu werten. Denn die in diesem Artikel sonst gezeigte Sichtweise, nämlich daß Trakl die Schrecken der galizischen Schlachtfelder und Spitäler nicht habe ertragen können, zeugt für eine Akzeptanz der realen Hintergründe; auch der Verzicht auf eine Glorifizierung als 'Heldentod' spricht dafür.

Was dem 'breiten Publikum' von massenhaft verbreiteten Zeitungen damals vorgesetzt werden sollte, war die hehre Vorstellung, Trakl sei ehrenhaft "Fürs Vaterland gefallen", wie der Nachruf auf Trakl in den "Innsbrucker illustr. Neuesten Nachrichten" vom 13. Nov. 1914 überschrieben war. Der Nachruf im "Salzburger Volksblatt" vom 17. Nov. 1914 schloß gar mit der als Durchhalte-Parole geeigneten Aussage, "Noch einmal setzte er im Felde die Kriessposau-ne zu schmetterndem Liede an den Mund, doch ein tragisches Geschick brachte ihn mitten darin zum Verstummen. 'Wen die Götter lieben, den nehmen sie früh zu sich.'"

Ein markantes Beispiel dafür, wie man mitten unter schönen Worten zu Trakls Leben und Werk der Lesererwartung entsprechende politische Aussagen plazieren konnte, stellt der im mehrfach genannten Beitrag Stefans als Berichterstatter angeführte Albert Ehrenstein dar: In seinem Nachruf auf Trakl in der Berliner "Vossischen Zeitung" vom 30. Nov. 1914 heißt es, Trakl starb auch "im Felde", und daß er sehen mußte, wie "ein halbes Dutzend Verräter unter den Ruthenen" gehängt wurden – beide Stellen fehlen im sonst fast identischen Nachruf im "Pester Lloyd" (Budapest) vom 17. Nov. 1914. Am 23. Nov. hatte sich Ehrenstein an Ficker gewandt, da er nichts Näheres über Trakls Tod wußte; von Ficker, für dessen Bericht er sich am 29. Nov. bedankt, dürfte er diese Darstellungen jedenfalls nicht übernommen haben. In seinem Aufsatz "Georg Trakl" in der Leipziger Zeitschrift "Die weißen Blätter" (Jg.2, 1915, H.1, Jan.-März, S.132f.) bedauert Ehrenstein sogar, daß man diesen Dichter, "der mehr Suicid als Cid war, aufs Schlachtfeld" ließ. (In seinem Brief an Ficker vom 13. Dez. 1914 weist er mit Stolz darauf hin, daß dieser Nachruf hier und da in politischer Beziehung polemisch sei.) Gleich lautet die Stelle in der Berliner Zeitschrift "Die Gegenwart" (Jg.44, 1915, Nr.46, Nov., S.729-731, unter dem Titel "Das tragische Sterben eines österreichischen Dichters") sowie – um den Hinweis "als Kriegsfreiwilligen" erweitert – im Almanach des Kurt-Wolff-Verlags "Vom jüngsten Tag" (Leipzig 1916, S.21-25); sie fehlt jedoch in seinem passagenweise identischen Artikel in der "Frankfurter Zeitung" vom 5. März 1915.

Freilich war jener von maßgeblichen Seiten propagierte Patriotismus nicht nur etwas für die 'kleinen Leute' – auch die feinsinnigen Leser sollten bedient werden: so schrieb Hofmannsthal noch Ende 1915, als er es wirklich besser wissen mußte, in dem von ihm im Leipziger Insel-Verlag herausgegebenen "Österreichischen Almanach auf das Jahr 1916", Trakl sei im Garnisonsspital Krakau "seiner Verwundung" erlegen (S.175). Diesen Eindruck wollte Hofmannsthal offenbar nicht nur durch die Plazierung des hier abgedruckten Gedichts von Trakl unmittelbar vor Felix Brauns "Grabschrift für einen Tiroler Kaiserjäger", sondern auch durch dessen Betitelung mit "Letztes Gedicht" verstärken: ein Gedicht mit Versen wie "Golden lodern die Feuer / Der Völker rings" und dem Schluß "Stürmt den Himmel / Ein versteinertes Haupt" konnte gut als heroischer Abgesang auf den Heldentod im 'gigantischen Völkerringen' der Habsburger Monarchie und die verheißene Auferstehung vermittelt werden:

In Wirklichkeit hatte Trakl diesem Gedicht den Titel "Die Nacht" gegeben, es war im letzten "Brenner"-Heft vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erschienen (15. Juli 1914), und in seinen tatsächlich letzten Gedichten, die Ficker im Frühjahr 1915 im "Brenner"-Jahrbuch 1915 veröffentlicht hat, findet sich nichts dergleichen: in "Grodek" (Oktober 1914) ist von tödlichen Waffen die Rede, von sterbenden Kriegern, vergossenem Blut, blutenden Häuption, und die Hoffnungslosigkeit zeigt sich im Bild "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" sowie im Ausblick auf die "ungebornen Enkel" am Schluß.

Karl Kraus-Portraits von Albert Bloch¹

von
Helmut Arntzen (Münster)

Als Albert Bloch Ende 1908 nach München kommt, hat er schon eine kleine Karikaturisten-Karriere hinter sich. William Marion Reedy, der Herausgeber der Wochenzeitschrift „The Mirror“, beschäftigt ihn seit 1905 als ständigen Mitarbeiter, der u.a. zahlreiche „Kindly Caricatures“ von prominenten Mitbürgern in St. Louis liefert. Wenig später zeichnet er für eine New Yorker Zeitschrift eine Anzahl von amerikanischen und englischen Autoren, der dann in München in den Jahren 1912 und 1913 die Reihe von „German Writers in Caricature“ folgt, die für die Zeitschrift „International“ in New York bestimmt ist. Die bekanntesten Portraitierten sind Maximilian Harden, Hermann Bahr, Frank Wedekind, Hermann Sudermann, Arthur Schnitzler, Franz Blei, Ludwig Thoma, Heinrich Mann, aber auch Max Liebermann und Thomas Theodor Heine, also bildende Künstler, und 1913 Karl Kraus. Werner Mohr hat über diese frühen Arbeiten von Bloch in dem Band „Albert Bloch. Artistic and Literary Perspectives/Künstlerische und literarische Perspektiven“ (Ed. F. Baron, H. Arntzen, D. Cateforis. München, New York 1997, S.33-40) ausführlich gehandelt. Er geht auch auf die begleitenden Glossen ein, die Bloch zu den Karikaturen verfaßt hat.

Die zeichnerische und die schriftstellerische Darstellung von Kraus sind Produkte einer Zeit, in der Bloch noch gar nichts von dem Satiriker gelesen hatte. Er selbst hat beides später als einen „unforgiveable lapse into journalistic usage“ bezeichnet, denn er habe seinen Kommentar zusammengestellt „from what others had been telling me of his writings“. Das ihm später unentschuldigbar Erscheinende ist aber das journalistisch Übliche und es faßt die damals gängige veröffentlichte Meinung über Kraus zusammen. Er ist der „Fackelkraus“, eine maliziöse Identifizierungsvokabel, sein boshafter Witz wird nicht durch den winzigsten Schimmer von Humor gelindert; er schätzt sich im wesentlichen nur selbst, beklagt das Totschweigen der Presse, druckt aber jede Bemerkung, die sich über ihn findet, in seinem kleinen Blatt ab. Das ist die Reproduktion der medianten Kommentare der Betroffenen, die bis zu den gegenwärtigen, also denen der Raddatz und Reich-Ranicki, geradezu Formularcharakter haben. Es ist auch ein kleines Beispiel dafür, wie das völlig Unverantwortete zum gängigen Urteil wird, und zwar allein darum, weil es weit verbreitet wird dank der Medien.

Die zu dieser Glosse gehörende Karikatur ist nun ein eigentümlicher Zwitter von Reflex des Textes und eigener Beobachtung. Bloch schreibt später, daß er Kraus zeichnete, als der in geringer Entfernung von ihm an einem Tisch saß. In Mohrs Darstellung ist es ein ungewöhnlich leichter und schwächlicher Mann, dessen Hände und Arme zu dünn für seine Kleidung erscheinen. Er sitze entspannt vor einer Tasse Kaffee. Sein Ausdruck sei der von Leichtfertigkeit.

¹ Vortrag bei der Eröffnung der Albert-Bloch-Ausstellung im Lenbachhaus, München, am 16.4.1997. – Nicht nachgewiesene Zitate stammen aus Manuskripten.

keit, wie sie Bloch der Wiener Umgebung zugeschrieben habe. Vergleicht man die Karikatur mit einer Fotografie von Kraus aus dem Jahr 1915 (zusammen mit Sidonie Nádherny) und einer Karikatur, die Kraus' Gegner, der Revolver-Journalist Imre Békessy in den zwanziger Jahren veröffentlicht hat, so steht Blochs Zeichnung eigen- tümlich zwischen der Fotografie und der bewußten Verzeichnung der Karikatur aus den zwanziger Jahren. Es ist die Darstellung eines Intellektuellen, so scheint mir, der zum einen geradezu typisiert dessen Attribute zeigt: Brille, Zigarette, Kaffee, der zum anderen und spezifischer in Handhaltung und Blick als Melancholiker erscheint und damit eine Seite des Satirikers repräsentiert. Die Figur sieht mehr nach innen als nach außen, ist meditativ und wirkt in der Tat eher schwächig, allerdings ganz und gar nicht leichtfertig. Im Gegensatz zur Glosse versucht Bloch, wie ich denke, das Beste aus seiner Unkenntnis der Kraus'schen Texte, seiner Kenntnis von allgemeinen Sätzen über Kraus wie über die Psychologie des Satirikers und seiner geübten Wahrnehmung als Karikaturist zu machen.

Bloch ist später darüber ver- ärgert, daß die Karikatur zu klein und zu ungenau wiedergegeben worden sei, aber das geschieht doch schon unter dem Eindruck, den die Texte der „Fackel“ seit





März 1914 auf ihn gemacht haben. Er liest zufällig zwei Glossen in der Ausgabe vom 7. März 1914. Das Heft enthält ausschließlich Glossen, zwei davon sind etwas längere Arbeiten. Die beiden Texte, die Bloch als erste liest, sind ihm offenbar nicht des Themas wegen aufgefallen, ja ihm sind als Amerikaner, der zwar seit fünf Jahren in München lebt, die zumeist auf Wiener Ereignissen und Zeitungszitaten basierenden Glossen thematisch wohl noch gleichgültiger als einem 'Reichsdeutschen' der damaligen Jahre. Er durchblättert wahrscheinlich das Heft, liest irgendeinen Text und liest sich, immer mit der in der Karikatur sich ausdrückenden Vorstellung vom Intellektuellen und Satiriker, offenbar sofort fest.

Das ist sowohl für einen Maler wie für einen Amerikaner ganz und gar ungewöhnlich. Denn der Maler findet hier keine Prosa, die ihn als Augenmenschen faszinieren könnte, der Amerikaner findet nichts

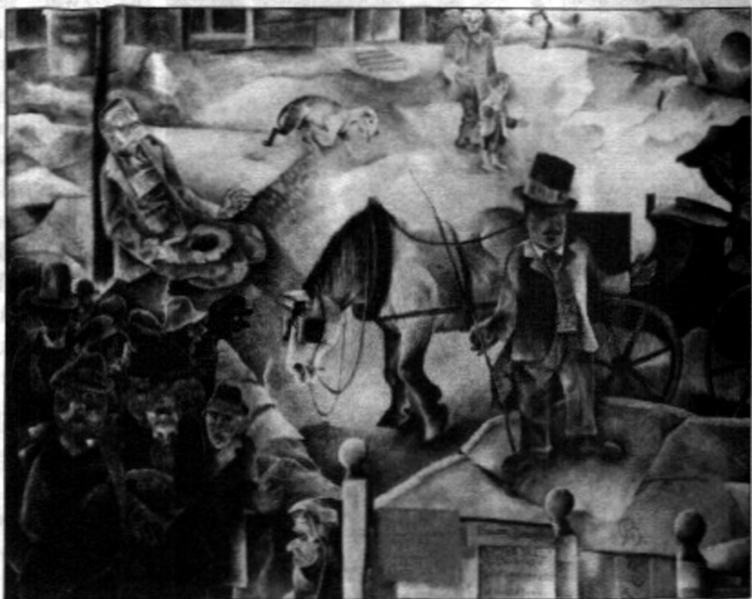
Interessantes und überdies eine Sprache, die einer auf rasche und einfache Verständlichkeit eingestellten Sprachauffassung gänzlich entgegensteht. So hat Bloch offenbar auch gar keinen Erfolg, als er Malerkollegen Kraus nahebringen will. Marc liest zwar immerhin „sehr viel Gutes heraus“, aber es geschieht „mit Mühe aus dem gekünstelten Rederausch“ (Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter. Ed. A. Hoberg, H. Adams. München, New York 1997. S.168). Das ist eine Bemerkung vom Ende des Jahrs 1914. Und als Bloch viel später, nämlich nach Kraus' Tod, im Juni 1936 an Kandinsky schreibt, daß er Kraus „alles verdanke“ (S.187), da geht Kandinsky über diese ja zentrale Feststellung eines Malers völlig hinweg.

Etwa zwei Jahre danach erinnert sich Bloch noch einmal sehr distinkt an seine erste Kraus-Lektüre, und zwar in der großen Elegie „Epistle to Weidlingau“, dem von Kraus oft beschworenen Sommeraufenthalt der Kindheit im Wienerwald. Er fragt sich, was ihm geschehen sei, als er die beiden Glossen „Die elektrische Bahn Wien-Preßburg ist eröffnet worden“ und „Wenn die Lehrkanzel nicht besetzt ist“ gelesen habe: „What was it to me?/ Nothing. But oh the voice with which you spoke,/ and every word of each ironic gloss,/ the comic power that

cannot stoop to joke! Behind it all a stern soul mourned the loss/ of something that could never be regained./ And this grew suddenly apparent there/ to me in those brief notes.“

Bloch begreift spontan etwas von der Bedeutung der Darstellungsweise, jenseits thematischer Relevanz oder Irrelevanz, ja daß es gerade um das komische Mißverhältnis des Gegenstands zu dem Sprechen von ihm geht. Er hat jemanden gefunden, der seinen eigenen intuitiven satirischen Blick in der literarisch-satirischen Darstellung auch zu reflektieren vermag. Und der ist gleichzeitig ein Schriftsteller, der auf die kommunikative Geschwätzigkeit seiner Zeit einzig angemessen zu reagieren weiß, indem er sprachlich denkt.

Bevor Bloch endgültig nach Amerika zurückkehrt, fährt er im Februar 1921 nach Wien, um gleich nach der Ankunft die erste von insgesamt drei Lesungen von Karl Kraus zu hören: Texte aus eigenen Schriften, u. a. auch einige Szenen aus den „Letzten Tagen der Menschheit“. Anfang März hört er dann die Lesung von Shakespeares „Maß für Maß“ in der Übersetzung

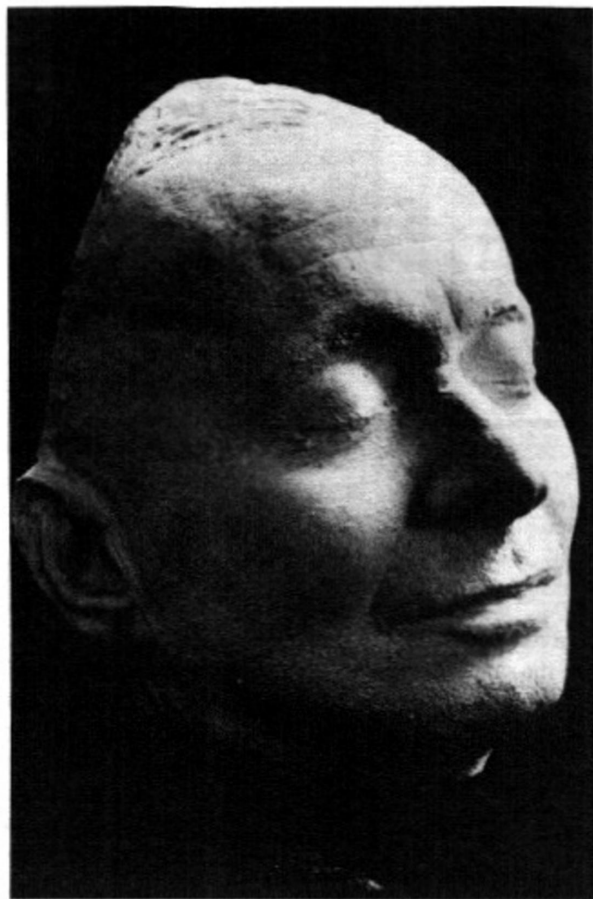


Baudissins und wenige Tage später die erste Lesung von Kraus' „magischer Operette“ „Literatur oder Man wird doch da sehn“. Bloch schreibt viel später darüber: „Nie [...] würde ich jemals den Eindruck jener ersten Vorlesung von 'Literatur' noch deren 'verheerende' Wirkung vergessen! Das Wort 'verheerend' ist fast eine Untertreibung: der Tumult an jenem Sonntagnachmittag im mittleren Konzerthausaale war ein sich nicht legenwollender Orkan“. Anschließend hält sich Bloch noch einige Wochen in Ascona auf und malt dort ein Ölbild, das er „Souvenir, Ascona“ nennt, das aber nicht, wie Henry Adams meint, eine Erinnerung an Ascona, sondern in Ascona an Wien ist, das Nachkriegswien mit Fiakern und Reichgewordenen, die hier im Dunkeln sind, mit zwei Bettlern und einem Blinden und im Vordergrund mit einer Mauer, auf der Veranstaltungsplakate kleben: Oper, Konzerte, eine Ausstellung des Bauern-Brueghel und ein rotes Plakat mit der Aufschrift „Drei Vorlesungen Karl Kraus“. Was man auf dem Bild sieht, gehört auch zu den Motiven der Kraus'schen Lesungen wie der „Fackel“ in dieser Zeit, und Bloch dokumentiert darin zum erstenmal öffentlich seine Beziehung zum Werk von Kraus.



Bei dieser Lesung sieht Bloch Kraus zum letzten Mal. Er konzentriert sich nun ganz auf dessen Schriften, also die „Fackel“ und die aus ihr sich speisenden Bücher, vor allem auf „Worte in Versen“ und natürlich „Die letzten Tage der Menschheit“. Er schreibt an Kraus seit 1924 eine Reihe von Briefen zu dessen Arbeit, von denen Kraus etliche in der „Fackel“ veröffentlicht, ein ganz seltener Vorgang. 1927 folgen seine Übersetzungen von 88 lyrischen Stücken aus den „Worten in Versen“ und einer Szene aus der Weltkriegstragödie. Es dauert fast vier Jahre, bis der kleine Band „Karl Kraus, Poems“ (Boston 1930) erscheinen kann. In „Translator's Foreword“ zeichnet Bloch eine kleine, aber genaue Silhouette des Schriftstellers Kraus mit diesen wenigen Worten: „[...] Karl Kraus is a contemporary Viennese pamphletist, satirist, essayist, social critic, lyric and dramatic poet and the most ardent ethical force at work in the world today [...]“ (S.11). Er hält exakt den Bereich der literarischen Arbeit von Kraus fest und charakterisiert aufs knappste deren Bedeutung. Auch dies ist eine winzige Portraitskizze, und zwar eine des Prosaisten Bloch.

Jahre später versucht Bloch in einem längeren Gedicht „Before his Deathmask“, das wahrscheinlich kurz nach dem Tod von Kraus im Juni 1936 entstanden ist, das Antlitz des Toten zu porträtieren. Er sieht es als lächelndes Kindergesicht, das er dem strengen des Vorlesers Kraus entgegensetzt. Das ruft er aus der Erinnerung hervor, der Erinnerung an jene Lesungen 1921 in Wien, die Bloch nun, bewußt oder unbewußt, als die einzigen Begegnungen mit Kraus nennt: „I never knew you, never saw your face/ clear before mine, to look into your eye./ I saw you in the flesh but from afar [...]“ (Albert Bloch, Ventures in Verse. New York 1947. S.67). Die frühe Begegnung mit Kraus, die zu der kleinen Karikatur führte, wird verdrängt oder als unangemessen betrachtet. Ja, nun wird die Totenmaske zum eigentlichen Gesicht von Kraus stilisiert, das das unsichtbare war, während gerade das des Lebendigen eine Maske sein mußte: „[...] the inexorable face you set/ flint-hard, the open eye so keen and pitiless,/ against a world



that spurns its heritage/ and knew
you not nor knows what it has lost/
now you are gone." (S.68). Das
Totengesicht wird dagegen iden-
tisch mit dem Kindergesicht, und so
der Repräsentant des Ursprungs, der
nach Kraus das Ziel ist. Wörtlich
taucht dieser Gedanke im Gedicht
auf „[...] you reached the Source,
your only goal“ (S.69). Andere Zita-
te und Allusionen werden gewisser-
maßen als das wahre Gesicht
beglaubigende Schriftzüge eingetra-
gen: „[...] the smile/ sweet as the
blue of God's first-morning light“
(S.68) bezieht sich auf Kraus'
Gedicht „Vallorbe“, welcher Name
wie der des „Lac de Joux“ ebenfalls
zitiert werden. In diesem Gedicht
steht als letzte Zeile „Wie blau ist
doch die Welt vom Schöpfer aufge-
than!“ (Karl Kraus, Worte in Versen.
München 1959. S.184). Die Über-
setzung, das Wort „blue“, wird
gleichzeitig zu einem nachdrückli-
chen Hinweis auf eine der ganz zen-
tralen Farben Blochs im Spätwerk.
Kunstvoll wird das Vallorbe-
Gedicht mit dem Gedicht „Wieder-

sehn mit Schmetterlingen“ verbunden, in dem es in der dritten Strophe heißt „Ein Kind bin ich
der Wiese“ (S.118). Bloch aber gebraucht seine Übersetzung „Return of the Butterflies“ und
schreibt entsprechend zu „I am a child again“ (Poems, S.43) jetzt „[...] and among butterflies/
you were a child again [...]“ (Ventures in Verse, S.68).

Gegen Ende nimmt er einen weiteren zentralen Gedanken von Kraus auf: den des nur durch
unendliche Arbeit gelingenden Werks, der mit einer Zeile aus dem Gedicht „Jugend“ ver-
schränkt wird, und zwar in wörtlicher Übersetzung „Younger than youth“ (S.69), doch hier ver-
bunden mit dem Topos vom Totengesicht als Kindergesicht. Heißt es bei Kraus nämlich
„Jünger bin ich als jung/ leb' ich im Alten“ (Worte in Versen, S.182), lesen wir bei Bloch „[...]
younger than youth in your eternal youth.“ (Ventures in Verse, S.69).

Und schließlich zeichnet Bloch das Motiv des Gartens in das Totengesicht ein, das ihm selbst
so wichtig war, so in den Fassungen des „Eselsgartens“: „Yet none so well as you/ knew of the
garden waiting and prepared [...]“ (S.69) nimmt die Schlußzeilen des szenischen Gedichts „Der
sterbende Mensch“ auf, eines der frühen von Kraus und ein Gegen-Stück zu Hofmannsthals

„Jedermann“. Dort spricht Gott: „Im Dunkel gehend wußtest du ums Licht./ Nun bist du da und siehst mir ins Gesicht./ Sahst hinter dich und suchtest meinen Garten. Du bliebst am Ursprung, Ursprung ist das Ziel./ Du, unverloren an das Lebensspiel,/ Nun mußt, mein Mensch, du länger nicht mehr warten.“ (S.59)

Das Garten-Motiv ist hier eindeutig auf Kraus' Gedicht bezogen, aber damit natürlich auch auf den Garten Eden, den Bloch ja selbst in dem genannten Bild und anderwärts evoziert. Doch weiß er noch nichts von Janovice und dessen Park, von dem wie von den Aufenthalten Kraus' in ihm Sidonie Nádherný Bloch brieflich erzählen wird.

In dem Briefwechsel zwischen Bloch und Kraus' Geliebter, der Ende 1947 beginnt, spielt der Versuch, ein erinnertes Portrait von Kraus zu entwerfen, eine erhebliche Rolle. Dabei sind gleich zu Anfang zwei Dinge wichtig, nämlich daß dieser Versuch mit dem Hinweis auf Kraus' Schrift beginnt und daß die Baronin Nádherný sofort eine Ähnlichkeit der Schriftzüge von Kraus und Bloch konstatiert. Bloch widerspricht dem zwar sofort in seinem Antwortbrief von Ende November, räumt aber dann doch ein, „daß sie irgendein Typisches gemeinsam haben“ könnten. Und er erwähnt gleich anschließend, daß „manche“ „sogar eine physische Ähnlichkeit entdeckt haben“ wollen. Er erwähnt dann die Ähnlichkeit des „Körperhabitus“, „ähnliche Haar- und Augenfarbe, ähnlichen Teint usw.“. „Aber der Schädelbau, worauf alles ankommt“, sei doch „so verschieden, daß von einer eigentlichen Ähnlichkeit nicht die Rede sein“ könne, doch komme es überhaupt nicht auf die äußere Ähnlichkeit an, sondern er wünsche sich einzig, ihm „innerlich – geistig und sittlich – ein wenig“ zu gleichen. Und er erwähnt in diesem Zusammenhang, Ernst Křenek habe ihm einmal geschrieben, Bloch sei „der einzige Mensch, den er kenne, der nach der Lehre und dem Beispiel Karl Kraus' zu leben sichtbar sich bemüht“. Dieser Äußerungskomplex ist noch wichtig für das „Posthumous Portrait“ von 1955.

Sidonie Nádherný gibt Bloch in dem zitierten Brief ein Bild des 'privaten' Karl Kraus: „Und ob er lustig sein konnte! Er sprudelte oft voll spitzbübischer Ausgelassenheit u. war dann stundenlang kein ernstes Wort mit ihm zu reden [...] Freilich nur in intimem Kreis ließ er sich ganz gehen, dann aber kannten sein Witz, Humor und Temperament keine Grenzen u. man kam nicht aus dem Lachen heraus. U. wie herrlich er selber mitlachte. Es gab nichts Anregenderes als seine Gesellschaft. Und welche Güte, welches Mitfühlen! Er hatte das weichste Herz. Er konnte weder Mensch noch Thier leiden sehen u. war immer hilfsbereit.“ Die Natur sei sein Element gewesen. „Schwimmen war für ihn Seligkeit, sich unter einen Wasserfall stellen [...] oder sich in einen Bach legen war ein Glückstaumel, ebenso ein Wiesenhang.“ Und sie erwähnt das Glück eines Stücks Himmel, die Glockenblumen, die Schmetterlinge; er war „selig wie ein Kind“. Das erinnert außerordentlich an Blochs Bild von Kraus in seinem Gedicht „Before his Deathmask“, das ja viel früher entstanden ist. Auf das bezieht sie sich ausdrücklich am 6. Januar 1948: „Ich kann Ihnen in Worten nicht sagen, wie dieses Gedicht mich erschüttert – wie wundervoll es ist. Zeile für Zeile. Und wie er lebt in jeder 'Light inconceivable'. Und wie er nicht, nie mehr ist. Truth unbelievable. Es ist ein Wunderwerk. Wort für Wort.“

Im Februar 1948 schickt ihr Bloch seine lange Elegie „Epistle to Weidlingau“, die er 1938 geschrieben hat. In ihrer Antwort bezieht sie sich auf ein kleines Portrait der Stimme von Kraus, in dem die Erinnerung an die Lesung in Wien und die Wirkung der Schallplatten, die

Kraus an Bloch geschickt hatte, sich verbinden. Sie kann diese Platten aber nicht mehr anhören: „es war unerträglich“, schreibt sie, offenbar von Gefühlen übermannt. Für Bloch hingegen ist die Platte wirklich ein Bild, das die erinnerte Stimme, die eine innere Stimme ist, aktualisiert. So heißt es von dieser: „The room is palpitant with your voice./ I hear it round me always [...]“. Und dann spielt er auf die real erklingende Stimme an: „Yet that is truer than it sounds,/ for in my very ear/ at will your living voice resounds!/ Yourself in kindness sent it me,/ that I might have your spoken word/ which three times only I had heard./ But oh, it may not be/ – not yet, not yet – that I can bring/ myself to set upon the gramophone/ those precious discs, to hear you sing/ ‘Das Schoberlied’ again, again intone/ your topical attack upon the press./ I cannot trust myself, I do not dare/ – without reluctance I confess –/ to hear you lay your longing bare/ for the brave days of youth,/ to hear you boldly bid, with trembling breath,/ defiance to your dread of death,/ or hear you cry on justice without ruth/ which overtook the little harmless whore/ who sported once a military-cross /accepted to secure her against loss/ from some deadbeat who would not pay his score.“ Vom „Schoberlied“ über das „Lied von der Presse“, über „Jugend“, über „Todesfurcht“, satirischen und lyrischen Gedichten, zu der Glosse „Das Ehrenkreuz“ als dem Inbegriff von Kraus’ Satiren gegen die Schändlichkeit der alltäglichen Macht und Heuchelei. Eben diese Prosa hatte Bloch in seiner ersten Wiener Lesung am 20. Februar 1921 Kraus lesen hören. So werden darin die innere, die erinnerte und die aktualisierte Stimme von Kraus ihm zur Einheit des Bildes, das er in „your living voice“ benennt.

Sehr spät erst, sechs Jahre vor seinem Tod, bemüht sich Albert Bloch noch einmal um ein Bildportrait seines Meisters, wie er Kraus oft bezeichnete. Er nennt es „Posthumous Portrait“, und es war ihm so wichtig, daß er es, wenn ich mich recht erinnere, als einziges eigenes Bild in seinem Atelier aufhing: Ikone und Erinnerungsbild zugleich. Es ist, abgesehen von dem „Masked Portrait“ in Wasserfarben, einem fiktiven von Trakl, das erste und einzige Portrait seit 1915. Das en face gezeichnete Gesicht tritt aus einem gegenständlich nicht identifizierbaren Hintergrund hervor, in dem bis auf eine Stelle der Stirn



allein die Farben blau und rot vorkommen. Dunkelrot ist dann noch die Krawatte, die 'Fliege', eine reale, aber auch äußere Erinnerung Blochs an Kraus, die er in „Epistle to Weidlingau“ erwähnt: „[...] But carefully put by, / to keep it even from my touch, / lies a prosaic little nothing-much / which you had worn: a red necktie!“ Dies ist der einzige realistische Bezug des Bildes. Das wird wesentlich bestimmt durch die prägnante Zeichnung des Kopfes, der Physiognomie, der linken Hand, die sich nur sehr wenig auf fotografische Darstellungen von Kraus beziehen, und durch die Farben grün, braun und weiß. Von grün und braun als Erdfarben schreibt Bloch in einem Brief an Kandinsky vom Juni 1936: sie „sind mir wesentlich geworden“ (dreimal unterstrichen). Und er fährt fort: „[...] durch das Weiß und das Blau lassen sie sich so entrücken und vergeistigen, so vertiefen und entkörpern, daß sich z.B. das rohe und herbe Indischrot geradezu als Engelssang wahrnehmen [sic!] läßt.“ (Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter, S.186.)

Die drei erstgenannten Farben, die das „Posthumous Portrait“ bestimmen, finden sich in einer ganzen Reihe von Bildern der vierziger und fünfziger Jahre als dominierende, so z.B. in „Old Graveyard“ (1940/41), „The Blind Man“ (1942), „Jordan“ (1946). Anschließend heißt es in dem Brief an Kandinsky: „Die Farbenorgien eines Matisse sind ein Greuel vor Gott: es ist bei ihm zum Orgasmus der banalsten Buntheit geworden, die jede Form verwüstet und allen Geist zerstört.“ (S.186). Darin deutet sich eine prinzipielle Scheidung innerhalb der Moderne an zwischen der großen Fraktion, die das malerische Material in den Vordergrund stellt, und einer kleineren, die nichts mit Traditionalismus zu tun hat, der es aber um die geistige Bedeutung des Bildes vor allem geht. Bloch erinnert sich seiner Anfänge, wenn er in Bezug auf Matisse resumiert: „Und ich liebte ihn einmal!“ (S.186).

In unserem Bild sieht man sehr deutlich, was es malerisch heißt, sich für Karl Kraus entscheiden zu haben. Nicht nur geht es dabei um das Ikonische der Physiognomie des ernststen und sinnenden Mannes, seiner das Denken unterstreichenden Hand, die gleichzeitig eine Chiffre der Melancholie ist, es geht vielmehr gerade auch um das Erdfarbene und das Weiße der Malerei. Jenes bezieht sich auf die zentrale Vorstellung von Natur im Werk von Kraus, Natur als Eros, als Landschaft, als Ursprung, wie sie z.B. im Gedicht „Vallorbe“ evoziert wird: „Du Sonntag der Natur, hier seitab war die Ruh./ Ursprung der Zeit!“ (Worte in Versen, S.184). Natur bezeugt und erhält sich hier im Individuum, das mehr ist als das vereinzelte Subjekt. Doch ist Natur in einem auch Vergängnis, wie sie in „Todesfurcht“ beschworen wird: „Todesfurcht ist, daß Natur mich bringe/ einst um alles mir lebendige Grauen.“ (S.376). Beides wird transformiert von dem Weiß, das selbst in zwei Seiten sich zeigt: als eine Art Krakelüre, als Eingegraben-, Eingezeichnetsein ins Gesicht und als das, was aufhellt, durchscheinen macht, auch Licht ist, wie der weiße Fleck auf der Stirn. Das Erdfarbene und das Weiße machen die Figur ganz nah und ganz fern in einem. Und sie zeigen sie in dem Status zwischen Wachheit und Traum, den Kraus in den beiden Gedichten „Vor dem Schlaf“ von 1919 und 1925 lyrisch bestimmt hat. Das erste beginnt und endet so: „So spät ist es, so späte,/ was werden wird, ich weiß es nicht./ Es dauert nicht mehr lange, mir wird so bange,/ und seh' in der Tapete/ ein klagendes Gesicht [...] Nun bin ich schon entrissen, was da und dann, ich weiß es nicht,/ ich kann sie nicht behalten/ die Wahngestalten/ und fühl' in Finsternissen/ das sagende Gesicht.“ (S.237). Beide Gesichter erscheinen im Portrait.

Das zweite Gedicht „Vor dem Schlaf“ ist auf eigentümliche Weise mit Bloch verbunden. Nicht nur weil er es übersetzt hat, sondern weil Werner Kraft, der einen ausgedehnten Briefwechsel mit Bloch geführt hat, dessen letzte Strophe ans Ende seines Kraus-Buches setzt. Doch zitiert er sie eigentlich nicht selbst, sondern als Teil eines Gesprächs zwischen ihm und Adorno, in dem es um Buber, Beckett und Benjamin ging. Adorno wehrt Hoffnung ab angesichts dessen, was Kraft das Gigantische des Schmutzes nennt, das aber dennoch nichts beweise. Adorno nennt das „reinste Kraus-Orthodoxie“, die „heute nicht mehr haltbar“ sei. Dann aber sagt er plötzlich: „Noch wart ich auf das Wunder. Nichts ist wahr,/ und möglich, daß sich anderes ereignet./ Nicht Gott, nur alles leugn' ich, was ihn leugnet,/ und wenn Er will, ist alles wunderbar.“ (W. Kraft, Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München 1974. S.244). Bloch hatte die letzte Zeile übersetzt: „[...] and if He will, all's wonderful and new.“ (Poems, S.134). Und er portraitierte Kraus als einen, der auch diese Zeile zu dichten wagte.

Ein rückwärts gekehrter Prophet - Adolf Loos¹

von
Anders V. Munch (Århus)

Seit Jahren haben mich die Schriften von Adolf Loos fasziniert. Über seine raffinierte Architektur arbeite ich auch gern, aber ich kehre immer wieder zu den Schriften zurück. Ich sehe in den Gedanken und der Schreibart einen Schlüssel – nicht nur zu seiner eigenen Architektur, sondern auch zur Mentalität seiner Zeit als die Zeitenwende von der Spätromantik zur Moderne. Die Gebäude von Loos gelten in der Architekturgeschichte als Klassiker. An den Architektur-Hochschulen in Dänemark treffe ich auf ein eigenartiges konzentriertes Interesse für Loos. Vielleicht hat man die Architektur des Modernismus satt, aber Loos, findet man, ist nicht nur modern; seine Architektur ist nicht nur funktionell, sondern immer auch etwas anderes.

Dieses Interesse haben sowohl schaffende Architekten als auch Theoretiker. Ein solches 'Sowohl-als-auch' finde ich wieder in den Schriften von Loos: Nicht nur die polemischen, theoretischen Aspekte sind wichtig; es gibt auch literarische, dichterische Qualitäten und eine stets arbeitende, philosophische Reflexion. Loos schrieb in einem Gebiet zwischen bildender Kunst, Literatur und Philosophie, in dem sich ein Ideengeschichtler wie ich zu Hause fühlt.

Ich möchte eine kleine Charakteristik von Adolf Loos versuchen: Seine Schriften sind seit 1897 als Besprechungen von Gewerbeausstellungen in Zeitungen entstanden, und später erschienen seine vielen Vorträge über Architektur und moderne Lebensformen als Artikel in Zeitschriften. 1931 erschienen seine zwei Bücher *Ins Leere gesprochen* und *Trotzdem* im Brenner-Verlag. Der erste war 1921 in Paris schon herausgegeben worden. Wenn ich hier in Wien diese Schriften wieder lese, stelle ich mir lebhaft vor, wie er sich hier gebärdet hat. Wie ein alttestamentlicher Prophet hat er die Zustände kritisiert und gegen jede Lüge die Wahrheit der geschichtlichen Entwicklung geoffenbart. Wie Jonas nach Ninive zurückkehrte und die Einwohner vor ihrem lasterhaften Leben warnte, kehrte Loos aus Amerika und England zurück, durchschaute jede üble Gewohnheit und predigte einen neuen, zeitgemäßen Lebensstil. Seine donnernden Reden betreffen alles – von Mahlzeiten über Herrenmode zu Handwerk und Architektur. Und jede Behinderung oder bloße Vernachlässigung gegen die wahre Kunst nennt er sogar „die Sünde wider den heiligen Geist“².

Aber verlangt Loos ein asketisches Leben von uns? Wenn man an seine eigenen auserlesenen Kleider und seine exklusiven Einrichtungen von Geschäften und Wohnungen denkt, dann muß man das bestreiten. Wahrscheinlich verdankt Loos seine ersten Aufträge seinem teuren und exklusiven Geschmack für Kleider. Er machte sich damit sofort bei den Schneidern bekannt.

1 Dieser Aufsatz wurde als Vortrag im Dänischen Kulturinstitut Wien im Oktober 1997 gehalten.

2 z.B. in: „Architektur“, 1910, In: Adolf Loos: *Trotzdem – Gesammelte Schriften 1900-1930* (Innsbruck: Brenner-Verlag 1931), Wien 1997, S.102.

Mit Selbstironie erzählt Loos, daß er das Haus am Wiener Michaelerplatz nur für den Herrenausstatter Goldmann und Salatsch zeichnen sollte, um damit einen Teil seiner riesigen Rechnung dort zu begleichen. Denkt man weiter an seine vier Ehefrauen, versteht man, daß seine Kritik keine philisterhafte moralische Warnung gewesen sein kann.

Wenn also nicht Askese, so verlangt Loos ein gewissenhaftes Qualitätsbewußtsein, und jede ästhetische Frage bekommt bei ihm ein ethischer Maß. Bei Loos ist nichts nur ästhetisch. Diese Verquickung von Ästhetik und Ethik ist bemerkenswert und entspricht fast einer Hoffnung der deutschen Romantik ... aber setzt sich leider nur mit einem Teil unseres Lebens auseinander. Denn Loos beurteilt nur unser Leben mit den Dingen, mit den alltäglichen Gebrauchsgegenständen.

Fragt man im Sinn unseres dänischen Philosophen Søren Kierkegaard, ob Adolf Loos nun Ästhetiker oder Ethiker gewesen ist, oder weiter, ob die Verquickung der beiden durch Religiosität bedingt ist, gibt es keine einfache Antwort. Diese Frage war – nebenbei bemerkt – aber sehr zeitgemäß; Karl Kraus verurteilte die Generation der Ästheteten um die Jahrhundertwende, und Hermann Broch fragte später sogar nach einer ethischen Kunst³. Bei Loos entsteht ein Spiel zwischen ästhetischen und ethischen Werten, und ich meine, daß er darin Kierkegaard ähnelt. Die Kierkegaard'schen Schriften bewegen sich immer zwischen ästhetischen, ethischen und religiösen Werten ... und diese Bewegung ist nur wegen des Stils, des Denkstils, möglich. Das ist die reflexive Dynamik seiner pseudonymen Schriften.

Loos hat einen elementaren Grundsatz, den er aus der Herrenmode entwickelt hat und den er dann auf das ganze moderne Formgefühl überträgt: „Modern gekleidet ist der, der am wenigsten auffällt“⁴. Hieraus kommt seine nüchterne Formensprache, die paradoxerweise so bemerkenswert ist. Im Jahr 1900 war der Frack als Kleidungsstück nüchtern, so daß in ihn gekleidete Herren auf den Straßen unauffällig waren – und so gut und unauffällig gekleidet sollten Gebäude auch sein. Die privaten Wohnzimmer konnten schon mehr exklusiv sein. Das ähnelt einem Ideal bei Kierkegaard. Dieser beschreibt in seinem *Furcht und Zittern*⁵ seinen Helden: „Der Ritter des Glaubens“ ist ein Mensch, der auf einmal den unendliche Sprung des Glaubens machen kann und doch ganz unauffällig weiter auf der Straße gehen kann – unauffällig wie der modern gekleidete Mann bei Loos. Mein Vergleich bezieht sich nur darauf, daß sowohl Kierkegaard als auch Loos eine entscheidende Trennung unseres gesellschaftlichen, äußeren Lebens auf der einen Seite und dem innerlichen Ernst des Individuums auf der anderen Seite machen. In den Wohnungen macht Loos immer die Unterscheidung mittels einem Äußeren, das überhaupt nichts von der Exklusivität des Inneren verrät. Ja, man kann darin auch so geschmacklos wohnen wie man wünscht, denn die Wohnung soll der individuelle Lebensraum sein. Es gibt viele Deutungen von Loos' Differenzierungen, z.B. als die negative Dialektik der

3 z.B. in: „Das Böse im Wertsystem der Kunst“, 1933, In: Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/2, Frankfurt/M. 1975.

4 „Die Herrenmode“, 1898, In: Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen* (Paris 1921, Innsbruck: Brenner-Verlag 1931), Wien 1997, und „Architektur“, a.a.O., S. 99.

5 „Frygt og Bæven“, 1843, In: Søren Kierkegaard: *Samlede Værker*, Bd. 5, Kopenhagen 1962-63.

nihilistischen Großstadt⁶. Aber ein Vergleich mit Kierkegaard könnte ein anderes Verständnis bieten. – Wir fragen aber nicht nach dem Glauben bei Loos; ob er den unendlichen Sprung des Glaubens machen hätte können, wenn er auf dem Kohlmarkt in seinem makellosen Gehrock ging – er hätte es als seine persönliche Angelegenheit betrachtet.

Berühmt ist Loos wegen seines Kampfes gegen ungemäße Ornamente geworden. Man stellt sich ihn als einen Bahnbrecher der Moderne vor, als einen Herakles, der den Fluß durch den Stall Augias' geleitet und alles gereinigt hat. Das ist das reine Formgefühl der Moderne. In den Schriften stellt er sich selbst gern großartig dar. Mit einem anderen Gleichnis gesagt, sieht Loos aber schon die Ornamente und den Schmuck des Historismus und des Secessionismus als die Sintflut, die alle wahren, räumlichen Formen in Oberflächlichkeit hat ertrinken lassen. In „der Potemkin'schen Stadt“⁷ sind alle architektonischen Körper hinter flachen Fassaden oder graphischen Ornamenten verschwunden. Nur Loos hat die reinen, räumlichen, dreidimensionalen Formen für das moderne Raumgefühl gerettet. Er erzählte gern, wie er nur noch beim Wasserklosett eine Tischlerarbeit finden könne, die von Architekten und Kunsthandwerkern unberührt wäre. Loos ist nicht nur mit einer modernen Zukunft einverstanden; er will auch Werte der Geschichte retten und ins moderne Formgefühl übertragen.

Für mich ist es besonders bemerkenswert, wie er in seinen Schriften die moderne Mentalität ausdrücken und doch mit romantischen Werten verbinden kann. Das ist nicht nur ein Zeichen seiner Schreibart, sondern auch seines Denkstils. Diese Verbindung von „romantisch und modern“ macht Loos als Schriftsteller zu einer bedeutenden Figur im Übergang von der Spätromantik zur Moderne – vom 19. in das 20. Jahrhundert. Als ein Beispiel will ich nur den kurzen, schlagkräftigen Text *Die kranken Ohren Beethovens* nennen. Was diesen Text im besonderen, aber auch die Schriften von Loos im allgemeinen kennzeichnet, ist eine lebhaft Sprache – fast wie eine mündliche Anrede. Mehrere seiner Artikel sind ja als Vorträge geschrieben, und Loos soll ein sehr guter, lebendiger Redner gewesen sein. Seine rege Sprache ist durch viele Bilder und oft paradoxe Gleichnisse mit Nachdruck, Ironie und Witz gekennzeichnet. Man denkt an die starke Rede eines Propheten, der das querköpfige Volk warnt. Oder man denkt an Nietzsches Zarathustra, der den alttestamentarischen Propheten in manchem ähnelt. *Die kranken Ohren Beethovens* soll 1913 geschrieben worden sein, erschien aber erst als Prolog zum Vorschlag *Richtlinien für ein Kunstant* von Loos, Arnold Schönberg und mehreren Schriftstellern, den Loos 1919 herausgab. Das Buch enthält Vorschläge zur Kulturpolitik der neuen österreichischen Republik. Der Prolog hat aber einen anderen Charakter.

6 Benedetto Gravagnuolo: Adolf Loos. Theory and Works (1982), London 1995, und Massimo Cacciari: Architecture and Nihilism, New Haven 1993.

7 „Die Potemkin'sche Stadt“, In: Ver Sacrum, 1898, Heft 7.

DIE KRANKEN OHREN BEETHOVENS⁸

Um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts lebte in Wien ein Musiker namens Beethoven. Das Volk verlachte ihn, denn er hatte seine Schrullen, eine kleine Gestalt und einen komischen Kopf. Die Bürger nahmen an seinen Kompositionen Anstoß. „Denn“, so sagten sie, „Schade, der Mann hat kranke Ohren. Schreckliche Dissonanzen heckt sein Gehirn aus. Da er aber behauptet, daß es herrliche Harmonien seien, so sind seine Ohren, da wir nachweislich gesunde Ohren besitzen, krank. Schade!“

Der Adel aber, der dank der Rechte, die ihm die Welt verliehen hatte, auch die Pflichten kannte, die er der Welt schuldig war, gab ihm das nötige Geld, um seine Werke aufführen zu können. Der Adel hatte auch die Macht, eine Oper Beethovens im kaiserlichen Operntheater zur Aufführung zu bringen. Aber die Bürger, die das Theater füllten, bereiteten dem Werk eine solche Niederlage, daß man eine zweite Aufführung nicht wagen konnte.

Hundert Jahre sind seither verflossen, und die Bürger lauschen ergriffen den Werken des kranken, verrückten Musikers. Sind sie adelig geworden wie die Edlen vom Jahre 1819 und haben Ehrfurcht bekommen vor dem Willen des Genius? Nein, sie sind alle krank geworden. Sie haben alle die kranken Ohren Beethovens. Durch ein Jahrhundert haben die Dissonanzen des heiligen Ludwig ihre Ohren malträtirt. Das haben die Ohren nicht aushalten können. Alle anatomischen Details, alle Knöchelchen, Windungen, Trommelfelle und Trompeten erhielten die krankhaften Formen, die das Ohr Beethovens aufwies. Und das komische Gesicht, hinter dem die Gassenbuben spottend nachliefen, wurde dem Volk zum geistigen Antlitz der Welt.

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Hier zeigt sich zugleich Kritik und Witz. In diesem kleinen Stück zeigt sich Loos' Vorliebe für Beethoven, die auch eine Voraussetzung für sein Verständnis der neueren Kunst ist. Auch für Loos selbst ist der große Komponist „das geistige Antlitz der Welt“. Loos schreibt weiter in den *Richtlinien für ein Kunstamt* vom wahren Künstler als einem geistigen Übermenschen, den der Staat frei arbeiten lassen soll. Beethovens neunte Symphonie sei die bisher höchste künstlerische und geistige Leistung unserer Kultur. Loos meint, daß, wer dieses Werk hört und sich nachher hinsetzt, um ein Tapetenmuster zu zeichnen, ein Hochstapler sein muß. Das ist wiederum eine Anklage gegen die Secessionskünstler und besonders gegen Josef Hoffmann und seine Wiener Werkstätte – „Das Wiener Weh“ (mehrmals hat Loos über Hoffmanns „W.W.“ als „das Wiener Weh“ gesprochen). Auch die Secession feierte mit ihrer XIV. Ausstellung Beethovens Neunte als das höchste Ereignis unserer Kultur. Dieses höchste, romantische, Ideal war gemeinsam, aber daß die „Tapezierung“ des Secessionsgebäudes Teil der Beethoven-Apotheose wurde, war Loos widerlich. Loos stellt sich selbst nicht als Künstlergenius dar ... und „Architekt“ ist für ihn nachgerade ein Schimpfwort. Doch als seine Ideen auf Hindernisse und fehlendes Verständnis stießen, wird er an das Schicksal Beethovens gedacht haben. Er hat sich in Beethoven als Künstler und mit seinem Schicksal gespiegelt. Tatsächlich hatte Loos lebenslang schwere Probleme mit seinen Ohren und wurde zuletzt wie Beethoven ganz taub.

Als eine Satire ist *Die kranken Ohren Beethovens* selbstverständlich eine Anklage gegen das Bürgertum – wegen Intoleranz und fehlenden Verständnisses – wegen der „Sünde wider den heiligen Geist“. Die langsame Anerkennung neuer Kunst ist für Loos aber eine natürliche Entwicklung oder Dynamik der Geschichte.

8 Richtlinien für ein Kunstamt, Wien 1919, S.1, und Trotzdem, a.a.O. Mit diesem Prolog ist Loos auch die Inspiration zu einer neuen, kritischen Zeitschrift in Dänemark „Det tredje Årtusind“ (Das dritte Jahrtausend – zur Einführung europäischer Zivilisation in Dänemark), Århus 1997, gewesen.

Die kranken Ohren Beethovens ist bemerkenswert, weil Loos auf den kranken Ohren besteht. Loos besteht auf der These der geschichtlichen Änderung der Physiognomie: „Sie sind alle krank geworden. Sie haben alle die kranken Ohren Beethovens. Durch ein Jahrhundert haben die Dissonanzen des heiligen Ludwig ihre Ohren malträtiert. Das haben die Ohren nicht aushalten können“. – Mit der romantischen Kunst bekommen wir deshalb einen neuen Menschen. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut.“ Es ist ein radikaler und sehr romantischer Gedanke, daß der Geist oder die Kunst der körperlichen Entwicklung vorausgeht und sie bedingt. Jedenfalls ist es ein sehr starkes Gleichnis von der geschichtlichen Entwicklung des menschlichen Geistes und mit ihm der Formensprache. Loos bildet durchgehend seine Gedanken auf solchen geschichtlichen Stilspekulationen. Sein eigenes Ziel ist es, Wohnungen für „den Menschen mit den modernen Nerven“⁹ zu schaffen. Er sucht den modernen Stil, der als Formensprache diesen neuen Nerven entspricht.

Wenn Loos den neuen Geschmack der reinen Formen „moderne Nerven“ nennt, so redet er physiologisch genau wie Nietzsche. Nietzsche redete von seiner Nase, wenn er die krankhafte Kultur beurteilen wollte: Mit seiner Sensibilität könnte er die Verwesung der Kultur riechen. Die Entwicklung der modernen Nerven bedeutet, daß wir nicht nur die kranken Ohren Beethovens bekommen haben, sondern auch ganz neue Sinne und eine andersartige Sensibilität. „Uns fehlen die robusten Nerven, die dazu gehören, um aus einem Elfenbeinhumpen zu trinken, in den eine Amazonenschlacht eingeschnitten ist. Alte Techniken sind uns verloren gegangen? Gott sei dank. Wir haben dafür die Sphärenklänge Beethovens eingetauscht. Unsere Tempel sind nicht mehr wie der Parthenon blau, rot, grün und weiß angestrichen. Nein, wir haben gelernt, die Schönheit des nackten Steines zu empfinden“¹⁰.

Wir haben eine neue und andersartige Empfindlichkeit und suchen die reinen musikalischen Klänge wie die reinen, räumlichen Formen der Architektur. Wir genießen die Schönheit des nackten Steines wie die reinen, wahren Materialien – Holz, Marmor, Leder. Das ist die Formensprache, die dem Menschen mit den modernen Nerven entspricht. Und genau die reinen Formen und wahren Materialien kennzeichnen den Stil Loos'. Vielleicht denken wir nicht an die Sphärenklänge Beethovens als reine, nackte Klangformen, aber die Romantik hat eine neue Ästhetik der absoluten, abstrakten Formen in der ersten, reinen Instrumentalmusik der Wiener Klassik gesehen und formuliert¹¹. Musik ist nicht länger nur Begleitung von Wort, Tanz oder Drama, sondern in sich selbst reines Gefühl oder absolute Idee.

Ein Mensch mit neuen Nerven und neuen Sinnen ist ja ein ganz neuer Mensch. Und nach diesem neuen Menschen wird auch in der expressionistischen Kunst gefragt. Die Expressionisten schufen ihre Werke entsprechend einer neuen sowohl sinnlichen als geistigen Empfindlichkeit – eben entsprechend den modernen Nerven. Das heißt reine Farbenklänge und eine reine Körpersprache der Gebärden in Musik, Malerei und Drama. Die neue Formensprache reizt die Nerven unmittelbar, sinnlich, und die Gefühle geistig. Die Körper auf den Bildern Egon Schieles sind die nackten Nervenbündel der modernen Empfindlichkeit. Man könnte sagen,

9 „Wohnen lernen!“, 1921, In: Trotzdem, a.a.O., S.165.

10 „Architektur“, a.a.O., S. 92.

11 Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, München 1978.

daß dies alles ja nur Metapher und Gleichnis sei. Das stimmt, es ist aber ein starkes Gleichnis, das das Schaffen des Expressionismus getrieben hat. Besonders die Schriften von Schönberg und Kandinsky zeigen eine Verquickung von moderner Sinnlichkeit und romantischer Geistigkeit auf. – Das soll Loos jedoch nicht zum Expressionisten machen; seine Architektur ist der expressionistischen Architektur in Berlin fern. In seinen Schriften sehen wir aber, wie mit der bildreichen Sprache und den starken Gleichnissen romantische Gedanken und Werte in die moderne Kunst und Formensprache übertragen werden.

Schönberg sagt von der inneren Notwendigkeit seines künstlerischen Schaffens: „Ursache aber ist nichts anderes als der Zwang der Entwicklung der Musik, welche sichtlich dahin geht, den musikalischen Raum in allen seinen Dimensionen dermaßen auszunützen, daß im kleinsten Raum der größte und reichste Inhalt untergebracht wird“¹². Dieser Gedanke von der freien Arbeit in allen Dimensionen des musikalischen Raums entspricht genau dem freien Raumgefühl von Loos. Loos denkt – z.B. in seinen Villen – in allen Dimensionen und räumlichen Möglichkeiten, um im kleinsten und unauffälligsten Kubus den geschicktesten Verlauf von verschiedenen Räumen zu gestalten. Im kleinsten und unauffälligsten Raum schafft er den reichsten Inhalt. Diese Gedanken von einer freien Mehrdimensionalität und von einer Ökonomie der Vielfalt sind der Kern der modernen Kunst. Vielleicht ist das der moderne Denkstil, nach dem Hermann Broch in seinen geschichtsphilosophischen Stilspekulationen, z.B. in *Die Schlafwandler*, fragt. Zu diesem Denkstil gehört aber noch, daß sowohl Loos als auch Schönberg es in jeder Selbstdarstellung für entscheidend halten, die innere Notwendigkeit ihrer Formensprache als Erzeugnis einer geschichtlichen Entwicklung darzustellen. Die Formensprache der reinen Klänge und reinen Formen ist absolut neu und scheint ohne geschichtliches Vorbild zu sein, wird aber hier immer als geistesgeschichtliches Erzeugnis erläutert. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut.“

Wenn ich Loos als „rückwärts gekehrten Propheten“ bezeichne, erfordert das eine Erläuterung. Diese Bezeichnung habe ich von Kierkegaard, der es aber kritisch, ironisch meint.¹³ Er findet jeden geschichtsphilosophischen Versuch, eine notwendige Kausalität in der geschichtlichen Entwicklung zu bestimmen, falsch. Wenn jemand prophetisch die Zukunft vorhersagen will, dann wissen wir, daß das nur mystische Eingebung oder bloßer Quatsch sein kann. Wenn sich jemand aber längst vergangenen Ereignissen zuwendet, um hier einen notwendigen und damit hypothetisch vorhersagbaren Zusammenhang der Geschichte zu bestimmen, ist das noch lächerlicher. – Ein rückwärts gekehrter Prophet.

Diese Kritik ist wichtig; auch Loos redet Quatsch, wenn er die Ornamentlosigkeit als eine geschichtliche Notwendigkeit der Zukunft bestimmen will. Sein Ziel ist aber nicht diese

12 „Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke“, 1930, In: Arnold Schönberg: Stil und Gedanke, Frankfurt/M. 1995.

13 Søren Kierkegaard: *Samlede Værker*, a.a.O., Bd. 6, S.73; Vgl. S.71. Wie Paul Engelmann könnte man auch den umgekehrten Propheten als Satiriker sehen. In „Dem Andenken an Karl Kraus“, Wien 1967, S.37-44, gilt diese Charakteristik Kraus“, und Engelmann zitiert Kierkegaard aus „Über den Begriff der Ironie“. Sowohl bei Kierkegaard, bei Kraus als auch bei Loos gibt es ein Spiel zwischen prophetischem und satirischem Stil im Denken und Schreiben.

Geschichtsphilosophie, sondern die adäquate Formensprache der neuen Zeit. Aus dem größten Verständnis für die Geschichte schafft er ganz moderne Formen. Der „rückwärts gekehrte Prophet“ wird hier als paradoxe Bezeichnung zu einem Lob. Mit der größten geschichtlichen Sensibilität spiegelt Loos seine eigene Zeit in der Geschichte und erzeugt ihren eigenartigen Ausdruck.

Zu zwei Briefen Christine Lavants an Hermann Lienhard.

von
Annette Steinsiek (Innsbruck)

Christl Habernig
St. Stefan am 14.11.50.

Lieber guter Herr Lienhard.

Weiß Gott wie Euch allen jemals gedankt werden könnte? Das hat mich ja auch so bedrückt (mehr noch als der Abschied.) Wenn ich nicht so hoffnungslos auf dem Sand läge könnte ich mich damit trösten der wunderbaren Stadt St. Veit einmal einen Dank widmen zu dürfen der diesen gütigen und aufs Geistige hin so mutigen Menschen würdig wäre. Aber so... Gerade jetzt wo ich nur mehr eine dürre Hülse bin, muß ich in die Lage geraten als Fähnlein angesehen zu werden. Bitte verstehen Sie mich: Meine Trauer hat keine trübe Quelle, es geht mir nicht um eine Wiederholung dieser unsäglich schönen Zeit, aber daß ich mir dieses herrliche Geschenk gefallen ließ, ohne es nachträglich verdienen zu können, das bringt mich in Schwermut. Trotzdem: – ob verdient oder unverdient, dieses Brötlein wird mich lange fort nähren in welche entlegene Landschaft mich immer mein Stern vertragen mag. Vielleicht, lieber Herr haben Sie einfachere Worte erwartet, aber ich muß sie hernehmen wie sie mir eben unter die Hand kommen.

Ich weiß nicht ob Ihr, die Ihr diese unmenschliche Mühe auf Euch lasten hattet, überhaupt noch im Stande waret die reine Köstlichkeit Eures Geschenkes einzusehen und daß es nirgends daran eine Bruchstelle oder auch nur eine Verbogenheit gab. Ich habe in meinem armen Leben schon viel viel Güte und Liebe erfahren, aber nahezu immer war ein Körnlein dabei das sich beim Schlucken wehrte und weh tat. Diesmal war ich – als ich den Becher ansetzte auf eine Menge dazwischengeratener Splitter gefaßt und ich habe viel Vorsicht mitgenommen nach St. Veit, ich habe mir während der Fahrt im Autobus immer wieder vorgesagt: Was immer kommt, ich will des Gottes (des Guten) inne bleiben, während jeder Demütigung. Aber es war nicht not. Nie. Ja ich bin viele viele Male des Gottes anderer inne worden und wie er in ihnen groß und wunderbar erhalten sei. Die Welt hat für mich eine Änderung erfahren. Man braucht sich nun nimmer nachts krampfhaft vorsagen: „Heilig, heilig, heilig ist der Herrgott...u.s.w.“ jetzt spürt man die Herrlichkeit und Kraft innen, wo sie der Anstrengung des Mundes nimmer bedürfen. O bitte lassen Sie mich diese Dinge sagen ehe sie hineinfallen ins nimmer Abwägbare vielleicht an eine Herzstelle die doch noch nicht genügend vorbereitet war und deshalb zu keiner rechten Verwendung fähig wäre. Sie haben ein so geduldiges Gesicht

daß man meint Ihr Gehör könne langen und schweren Sätzen offen bleiben. Aber trotzdem werde ich es nun weiter nimmer bemühen.

Können Sie, Herr Lienhard meinen Dank weitersagen? Vor allem an Ihre Frau, (wenn von diesem Schattenstrichlein überhaupt noch etwas übrig geblieben sein sollte?) dann an die Herren, die ich wohl dem Wesen, nicht aber dem Namen nach im Gedächtnis habe. Wohl, – Herr Mack fällt mir noch ein, bitte sagen Sie ihm, daß ich seinen Wunsch bezüglich des Weihnachtsgedichtes für die „Drau“ nicht vergesse. Ihn erfüllen zu können wär mir wohl die liebste Weihnachtsfreude. Sehr sehr lieben Dank und Empfehlungen bitte an Frau Niederl, können Sie das ausrichten? es läge mir viel daran.

Frau Hubmann übernehme ich selber, da ist eine so tiefe Herzlichkeit entstanden, die über keinen anderen Mund gehen kann.

Bitte denken Sie manchmal an mich, wenn Sie das Glück und die Herrlichkeit haben dichten oder orgeln zu können. (dann ist man ja wohl stark und vieler Dinge mächtig.) Noch eines: Ich war sicher oft ungeschickt, vielleicht auch vorlaut, bitte tragt mir das nicht nach, ich habe es nie sein wollen – bei meiner Seele nicht! – aber ich bin so vielen Strahlungen ausgesetzt die mit mir umgehen, (als wär ich bloß ein Ding) und mittels ~~mich~~^x reden und handeln. So lange ich auf dem Boden der Schwermut bleibe, sind sie mir halbwegs wohlgesinnt und stellen mich nicht bloß, aber sobald ich der Fröhlichkeit auch nur ein bißchen zuwinke rächen sie sich oft recht bitter. Und oben bei Euch war ich gar sehr fröhlich besonders am Abend in Eurem Haus. Also gelt, ich bitte Euch für alles um Verzeihung was Euch an mir nicht gefiel und bitte auch zu bedenken, daß ich nie noch in solcher Umgebung und unter solchen Menschen war. Wenn ein Engel eines Nachts einen vertretenen Straßenstein aufhobe und ihn in ein warmsamtenes Etui unter seine edleren und köstlichen Brüder stellte, dann käme eine ähnliche Lage heraus.

Ich weiß – Herr Lienhard, – jeder Satz dieses Briefes kann, ohne bösen Willen sogar, falsch ausgelegt oder empfunden werden. Vielleicht haben Sie Mißbehagen oder Widerwillen? denn: – Demut, wenn man sie so auf offener Handfläche hinhält, sieht einem raffinierten Hochmut verdammt ähnlich. Diese Gefahr zu übersehen bin ich nicht naiv genug, aber wider meine vielen Feigheiten steht ein einziger zäher und winterharter Mut der mich immer wieder im Genick packt und mit der Stirne an die Stirne meines Gegenübers stößt. Ein Mut nicht bloß für mich, sondern auch für meinem jeweiligen Nächsten. Während ich dieses schreibe, wohne ich auch in Ihrem Gehirn und Ihren Nerven. Und deshalb: – Sie werden mich verstehen, Sie werden keines meiner Worte anders empfinden dürfen als es aus mir kam. Sollte aber Ihre innere Substanz eine mir so fremde sein, daß eine falsche oder überhaupt keine Übertragung entsteht, dann lege ich mich dennoch die kommende Nacht ruhig schlafen und keines meiner Worte wird mich reuen, es wird sein als hätte ich in leere Luft oder gegen einen Stein gesprochen. Kein Buchstab tut mir leid, und das bißchen was ich an Scham besitze brauche ich für Gelegenheiten wo ich willentlich und wissentlich unrecht tue.

Aber bitte: Da wo ich gedankt habe, halten Sie sich wenigstens offen – da nicht hören, oder auch nur falsch hören zu wollen, wäre ein Unrecht das nimmer bei mir steht.

Leben Sie wohl. Ich grüße alles in St. Veit, – die Menschen, die alten alten Häuser, die Straßensteine und die Sonne wenn sie so groß und rot dort drüben sinkt. Nicht zu vergessen die Glocken! ich habe nie so schöne gehört.

Ihre Frau –: Sie hat mich mit unendlicher Geduld nach Hochosterwitz geschleppt und ihre Hände waren dabei zart und gut. Bleibt alle gesund und lebt immer in Frieden.

Christine Lavant.

^x (ich glaube man sagt: „mittel meiner“ – ?? –)

(Das Original des Briefes wurde von Herrn Prof. Hermann Lienhard, St. Veit, dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv freundlich als Schenkung überlassen. Dafür sei hier noch einmal herzlich gedankt!)

Während meiner Arbeit an der Herausgabe der Briefe Christine Lavants an Ingeborg Teuffenbach¹ wandte ich mich auch an Hermann Lienhard, um mehr über die St. Veiter Kulturtage und Christine Lavants Teilnahme daran zu erfahren. Dieser sprach dann unter anderem über Briefe Christine Lavants an ihn und sandte mir Kopien. Er fügte ein schon viele mögliche Fragen berücksichtigendes Schreiben bei:

„[...] Ich zählte in den ersten Nachkriegsjahren durch die Veröffentlichung von (nicht subventionierten) Gedichtbänden u.a. bei Otto Müller zu denen, an die sich literarische Erwartungen knüpften. Was den 'Brenner' anlangt, so durfte ich mich der besonderen Wertschätzung durch Ludwig v. Ficker erfreuen, wohl deshalb, weil sich in meinen Versen die Ausstrahlung Theodor Häckers ('Vergil, Vater des Abendlandes') da und dort widerspiegelte. Er ließ mir (ohne Jury) durch das Unterrichtsministerium das von ihm gestiftete 'Ludwig-Ficker-Stipendium' [...] verleihen.

Diese meine lyrischen Bemühungen veranlaßten mich, 1950 eine 'Tagung österreichischer Autoren und Komponisten' ins Leben zu rufen, die unter meiner Leitung bzw. Organisation, wie ich mich erinnere, alljährlich bis 1957 stattgefunden hat. Ab 1958 erfolgten unter politischem Einfluß Versuche einer Weiterführung, an denen ich nicht mehr beteiligt war.

Ich bin 1922 geboren, war also damals sehr jung, wurde Leiter verschiedener Referate beim ORF, Erinnerungen und Erinnerungsstücke an diese Zeit gingen verloren. Ich besitze auch keine Programme mehr. Ich weiß nur, sie fanden unter dem Ehreenschutz des Unterrichtsministers und des Landeshauptmannes statt. Wurden auch von diesen Instanzen gefördert.

Doch nun zum Wichtigsten Ihrer Fragen: zur Teilnahme Christine Lavants an den Tagungen in St. Veit/Glan.

Meine erste Verlegerin, Frau Edith v. Kleinmayr, machte mich 1950 auf die damals noch Unbekannte aufmerksam und empfahl mir, sie nach St. Veit einzuladen. Gleichzeitig hatte mich ein katholischer Geistlicher, Kanonikus Johannes Pettauer, mit Versen der Lavantalerin konfrontiert. Dieser wirkte im Pfarrhaus Wolfsberg; an einem seiner literarischen Abende dort lernte ich übrigens die mir bereits dem Namen nach bekannte Frau Ingeborg Teuffenbach persönlich kennen.

1 Erschienen unter dem Titel *Herz auf dem Sprung* beim Otto Müller Verlag, Salzburg 1997 (mit Kommentar und Nachwort). Der vorliegende Brief (im Original maschinschriftlich) wird nach den geltenden Editionsprinzipien veröffentlicht.

Zurück zu den St. Weiter Tagungen (die übrigens österreichweit bekannt waren und an denen Prominenz wie Heimito v. Doderer, Walter Jens, Rudolf Hagelstange, Gertrud Fussenegger, die noch sehr junge Bachmann usw. usw. teilnahmen): Die Kopien zweier Briefe Lavants, die sich mir erhalten haben, weisen aus, daß Christine Lavant bereits an der ersten Veranstaltung, also 1950, teilgenommen hat. (Was nicht ausschließt, daß sie in weiteren Jahren die eine oder andere Zusammenkunft besucht haben könnte.)

Der in vieler Hinsicht berührende und die innere Konstitution der noch so jungen Dichterin aufschließende Brief an mich vom 14.11.50, in dem sie sich für die Tage bedankt, ist sicher ein wichtiges, verwertenswertes Dokument.

Zur Erklärung: der von ihr genannte 'Herr Mack' ist der heute wohl vergessene, damals hier lebende Schriftsteller Lorenz Mack (Zsolnay, 'Das Glück wohnt in den Wäldern'), der mir bei der Organisation geholfen hat. Sie erwähnt ein erwünschtes 'Weihnachtsgedicht' für 'Die Frau', eine Zeitschrift, die damals Herr Mack herausgegeben hat. Es sind nur einige wenige Nummern erschienen; in einer dieser Nummern mußte, so weit ich mich erinnere, auch ein Gedicht der Lavant über die St. Weiter Tage publiziert worden sein [...] – Bei der erwähnten Frau Hubmann hatte ich sie privat untergebracht und hatte damit recht getan.

Das Original des wenige Tage später, am 23.11.50 mir geschriebenen Briefes besitze ich nicht mehr; die Kopie findet sich in der Kärntner Kulturzeitschrift „Die Brücke 2-3“, 1975-1976; die darin erwähnten Gedichte besitze ich nicht mehr.

P.S. Es freute mich unendlich [...], vom 'Brenner' zu hören. Meine Jugend wuchs im Schatten des Nazi-Terrors und endete in Gestapo-Haft. Schriften des damals vergessenen und verbotenen 'Brenners' boten mir Halt. [...]“
(Brief vom 3.6.1997)

Die „Tagung österreichischer Autoren und Komponisten“ fand vom 10.-12. November 1950 in St. Veit a. d. Glan statt. Diese wie auch die folgenden St. Weiter Kulturtagungen waren eine Ausnahmeerscheinung in Kärnten, wo sich aufgrund einer „personalen und institutionellen Verquickung von Heimat- bzw. Volkstumsideologie und literarischer Öffentlichkeit“ ein Begriff von „Tradition“ breitmachte, der, bezogen auf die Vergangenheit, den Nationalsozialismus als bloße Zeitspanne verharmloste, und, bezogen auf die Zukunft, jegliche (literarische) Moderne zu ersticken suchte.² Bei den St. Weiter Kulturtagen sollten dem gegenüber neben Arrivierten die jungen Schreibenden zu Wort kommen, und jene und diese nicht bevorzugt aus Kärnten, sondern aus ganz Österreich und auch darüber hinaus.³

2 Vgl. zu diesem Thema: Klaus Amann: Die Umgebung des Tonhofs. Über das literarische Leben Kärntens in den fünfziger Jahren. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft. 20. Jg., 1992/Nr.1, S.11-19. Zitat S.15.

3 Klaus Amann weist darauf hin, daß es durch den Einfluß der „Kärntner Traditionalisten“ 1960 zur Übernahme der Organisation durch Harald Haselbach kam, was sich mit einem „starken Kärntner Überhang“ auswirkte (ebda., S.16). Das könnte die Andeutung im Brief Hermann Lienhards („unter politischem Einfluß“) erklären. –

Zu den Jahren, in denen die Veranstaltung stattfand: Hermann Lienhard schreibt, daß sie „unter meiner Leitung bzw. Organisation, wie ich mich erinnere, alljährlich bis 1957 stattgefunden hat“. In seinem Gedichtband *Das Spiegelhaus* (Salzburg: Otto Müller Verlag 1955) trägt das Gedicht *Prolog für ein Konzert* (S.96f.) folgenden Zusatz: „(Geschrieben für die 2. Tagung österreichischer Autoren und

„Die Drau. Monatsblätter für geistige Verständigung“ erschien in vier Nummern (Oktober 1950, November 1950, Dezember 1950, Januar/Februar 1951). Die letzte Nummer führt den Zusatz „Offizielles Organ der St. Veiter Tagung“. In Heft 2 wurde das Tagungsprogramm zur „Tagung österreichischer Autoren und Komponisten“ abgedruckt; es führt unter der „Lesung junger Autoren“ Christine Busta, Michael Guttenbrunner, Franz Kiessling, Christine Lavant, Hermann Lienhard, Rudolf Stibill und Walter Toman auf, einleitende Worte sprach Rudolf Felmayer; am nächsten Tag lasen Franz Theodor Csokor, Rudolf Henz, Josef Leitgeb. In dieser Ausgabe der „Drau“ erschien von Christine Lavant das Gedicht *Abends zähl ich Lamm um Lamm*.

Gertrude Rakovsky⁴ schrieb mir zu den Zusammenhängen die St. Veiter Kulturtage betreffend: „Zu sagen wäre noch, daß ich, so meine ich wenigstens, die erste Person war, die die Gedichte der Lavant öffentlich vorgetragen ha[t]. Das war anlässlich eines Autoren- und Komponistentreffens in St. Veit an der Glan. Ich berichtete Rudolf Felmayer nach meinem Urlaub von meiner Suche nach jüngeren Autoren in Klagenfurt (ich ‘fand’ dort Michael Guttenbrunner, Lorenz Mack und eben Hermann Lienhard) und wir vereinbarten, daß wir einander eine Art Tagung in St. Veit an der Glan machen sollten. So kam es bald danach zu einer interessanten Zusammenkunft, bei welcher eben auch Christine Lavant anwesend war. In Vertretung des Unterrichtsministers war Herr Ministerialrat Dr. Brunmayr dabei und mit Rudolf Felmayer auch Christine Busta. Christine Lavant und Christine Busta haben sich angefreundet und so viel ich weiß, hat Christine ein schönes, aber trauriges Gedicht als Antwort auf eines der traurigen Gedichte der Lavant verfaßt.“⁵
(Brief vom 29.7.1997)

Komponisten 1952 in St. Veit a. d. Glan.“ Bei Klaus Amann werden jedoch die Jahre 1950, 1951, 1954, 1957, 1960, 1964 genannt (ebda., S.16).

- 4 Gertrude Rakovsky wurde 1923 in Wien geboren. In einer biographischen Angabe in ihrem 1967 erschienenen Gedichtband *Das Mondschild* (Wien: Bergland-Verlag, Band 142/143 der Reihe *Neue Dichtung aus Österreich*, hg. von Rudolf Felmayer) steht u.a.: „Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg studierte die Autorin nebenberuflich Sprechtechnik und Rezitation und begann noch während ihrer Ausbildungszeit mit öffentlichen Vortragsabenden, die sie beinahe ausschließlich der Lyrik damals noch vielfach unbekannter, heute im gesamten deutschen Sprachraum bekannter Autoren widmete. 1950 begann Gertrude Rakovsky selber Gedichte zu schreiben.“

Sie ist mit der Bitte um Gedichte auf Christine Lavant zugetreten. In einem Brief vom 18.10.50. antwortet Christine Lavant: „Gerne schicke ich Ihnen ein paar Gedichte aber, – wie ich denke, – vorläufig nur für Sie persönlich, denn ich habe keine Ahnung was sich für die Urania-Abende eigentlich eignet. Doch können wir uns wahrscheinlich in St. Veit darüber aussprechen. Auch werden – so hoffe ich – in nächster Zeit einige Freixemplare meiner Bücher, durch die Buchhandlung Kleinmayr, an Herrn Felmayer abgehen; vielleicht können Sie sich dann mit diesem in Verbindung setzen und aus dem schon Gedruckten etwas lesen? Ich glaube das würde den Wünschen meines Verlegers entgegenkommen, – und somit auch den meinen.“ (Mappe „Dichterbriefe an G. Rakovsky“, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien. Ich danke Frau Rakovsky und der Dokumentationsstelle sehr für die Erlaubnis zum Abdruck.)

- 5 Leider habe ich kein Christine Lavant gewidmetes Gedicht gefunden. Christine Busta hat jedenfalls Gertrud Rakovsky ein Gedicht gewidmet: *Die Auswanderer* (in: Christine Busta: Lampe und Delphin. Gedichte, Salzburg: Otto Müller Verlag 1955, S.26).

Christine Lavant hat ihre Gedichte nicht nur in St. Veit nicht selbst vorgetragen. Auf den Pürgger Dichterwochen 1955 trägt Rudolf Stibill ihre Gedichte vor⁶, zur Lesung beim Turmbund in Innsbruck 1956 ist zwar laut Ankündigung die Anwesenheit der Autorin vorgesehen, lesen sollte aber Nina Bacher vom ORF (die Lesung fand dann ohne Christine Lavant statt). Es gibt Grund zu der Annahme, daß dahinter die Angst vor der Exponiertheit steht, die Angst, eine Vorstellung nicht erfüllen zu können, die Angst, nicht repräsentativ genug zu sein für das Stehen vor einer Menge. (Das läßt die Frage unberührt, ob es nicht ohnehin nur eine vordergründige Logik hat, daß die Schreibenden am besten sich selbst lesen.) Christine Lavant hatte in St. Veit ihren ersten größeren Auftritt in der Öffentlichkeit, und obgleich sie schon mit mehreren Veröffentlichungen aufwarten konnte⁷, ist Unsicherheit gut denkbar.

In Heft 3 der „Drau“, der „Weihnachtsnummer“, erschien dann von Christine Lavant nicht nur das gewünschte „Weihnachtsgedicht“, sondern in dem Rückblick auf die Tagung, der Texte, Presseecho, Abbildungen und Auszüge aus Briefen bot, wurde auch der obige Brief Christine Lavants an Hermann Lienhard abgedruckt (kleine Zeichen im Original weisen auf die Vorbereitung für diesen Abdruck hin). Es gibt jedoch einige Gründe, den Brief an dieser Stelle erneut vorzulegen. Nicht nur, daß „Die Drau“ nur schwer zugänglich ist – der Brief wurde dort um die Stellen gekürzt, in denen Namen bzw. personenbezogene Aussagen vorkommen. Gerade diese Stellen bieten aber eine Kontrastierung im Ton. Außerdem findet man dort Formen von Glättung, von Verüblung (z.B. statt „inne worden“, „inne geworden“, statt „es war nicht not. Nie.“ „es war nicht not, nie.“ u.ä.). Hauptsächliches Argument ist jedoch, daß der Brief dort zu einer Reihe von Dankes- und Glückwunschbriefen gestellt wurde und in seiner Sprache und seinem persönlichen Zusammenhang gar nicht zur Geltung kam.

Dieser Brief, den sie mit dem Eindruck der St. Veiter Tage an Hermann Lienhard schrieb, hinterläßt (in mir) ein seltsames Gefühl. Er ist eloquent, er benutzt eine eigene Sprache, ungewöhnliche und schöne Worte und Wendungen. Und hat etwas Artifizielles, beinahe Kaltes. Genauerer Hinsehen erweist ihn als höchst rhetorisch. Übertreibungen, übertriebene Kontrastierungen zeigen ihn jenseits individueller Erfahrung und Sprachgebung: hoffnungslos auf dem Sand, wunderbare Stadt, unsäglich schöne Zeit, herrliches Geschenk, unmenschliche Mühe, reine Köstlichkeit – und: jemals, einmal, nur mehr, immer, überhaupt noch, nirgends, auch nur eine, nahezu immer, jeder, nie, viele, viele Male, nimmer usw. Dabei vergrößert Christine Lavant alles um sich herum und verkleinert sich selbst.

6 Eine kurze Charakterisierung dieser 1953, 1954 und 1955 veranstalteten Dichtertage findet sich in einem Aufsatz von Johann Strutz: ... die Dichter dichten, die Maler malen und die Komponisten komponieren. Über die Kulturpolitik in der Steiermark in den fünfziger Jahren. (In: Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. Hg. von Fr. Aspöckl, N. Frei u. H. Lengauer. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S.139-154; über die Dichtertage S.148). Ausführlicher: Hans Gerhard Kandolf: Die Pürgger Dichterwochen, Bad Aussee: Verein der Freunde des Kammerhofmuseums, 1997. (Der Hinweis, daß Rudolf Stibill die Gedichte von Christine Lavant vortrug, findet sich dort auf S.86.)

Christine Lavant nahm 1954 und 1955 an der Veranstaltung teil.

7 Das Kind (Erz.), Stuttgart: Brentanoverlag 1948; Die unvollendete Liebe (Gedichte), Stuttgart: Brentanoverlag 1949; Das Krüglein (Erz.), Stuttgart: Brentanoverlag 1949.

Verkleinerungen werden dann allerdings rhetorisch gewendet geradezu appellativ: „[...] als Fähnlein angesehen zu werden. Bitte verstehen Sie mich: [...]“; „O bitte lassen Sie mich diese Dinge sagen“; „Also gelt, ich bitte Euch für alles um Verzeihung, was Euch an mir nicht gefiel und bitte auch zu bedenken [...]“.

Vergleiche mit anderen Briefen zeigen ganze inhaltliche Passagen als rhetorisch motiviert und einem System der Absicherung zugehörig. Da gibt es den ‘auf jede Demütigung gefaßt, aber es war gerade hier nicht notwendig’ – Topos. Vergleichen wir hier nur mit dem (wahrscheinlich) ersten Brief an Ingeborg Teuffenbach: „[...] aber wie sehr verändert ich von Ihnen heimging das könnten Sie wohl erst dann begreifen, wenn Sie wüßten wie ich zu Ihnen kam: Gut: – es war schon Freude da, erwartende Freude, aber ich glaubte ihr nichts. (Freuden sind so schwer zu glauben!) Größer war die Furcht, größer u. auch unbedingt glaubhafter, vertrauenswürdiger sozusagen. Ich bin sehr stark kurzsichtig; – aber glauben Sie mir: jede Herablassung jedes Fleckchen Hohn od. Ablehnung hätte ich trotzdem sofort in Ihnen wahrgenommen, denn darauf war ich vor allem eingestellt! Wie schön aber haben Sie mich überzeugt!“ (Brief von zw. dem 13. u. dem 20.1.1948, in *Herz auf dem Sprung*, S.13f.)

Dem zugehörig ist die Charakterisierung des Gegenübers als würdiger Ansprechpartner, als würdige Ansprechpartnerin (vgl. dazu z.B. ein kurzes Stück aus jenem Text, den Christine Lavant Ingeborg Teuffenbach zu Beginn ihrer Freundschaft schenkte)⁸: „Deine Augen sind gewohnt zu sehen und deine Ohren zu hören. Das Vibrieren deines Mundes vor bloß Ange-deutetem zeigt, wie sehr du gelernt hast, dein Herz auch auf Unbekanntes zugehen zu lassen.“ (12f.)

Und dann kommt – das ganze hat nicht nur in dieser Auswahl etwas von einer logischen Schrittfolge – die Absicherung gegenüber Adressat oder Adressatin, die Züge zarter Erpressung, jedenfalls leichten Trotzes trägt: wenn du meiner inneren Substanz folgen kannst, können dir meine Worte nicht mißverständlich oder unbehaglich sein... Im ersten Brief an Ingeborg Teuffenbach klingt sie so: „Bin ich Ihnen zu dramatisch oder sind Sie sehend genug um zu merken worum es geht? – Ich hoffe, daß ich mich bei unserer nächsten Begegnung dieses Briefes nicht zu schämen brauche, es wäre sonst eine Scham die auch Sie mit einbezöge.“ (15) Den vorliegenden Brief an Hermann Lienhard möchte ich als einen typischen ‘ersten Brief’ Christine Lavants bezeichnen, bzw. als einen der ersten Phase einer Bekanntschaft zugehörigen (soweit das mit dem bisher erst unzureichend erschlossenen Briefmaterial möglich ist). Er testet und nähert sich auch. Die Rhetorik gewährleistet Stabilität und hat zugleich etwas von Starre, sie erlaubt Profil und bietet doch Schutz. Hinter der Rhetorik läßt sich auch die Hoffnung auf Begegnung ahnen. Da steht man also Stirne an Stirne mit Christine Lavant.

Aus der rhetorischen Konstruktion, aus einer Funktionalisierung entlassen, tragen die Worte sehr wohl eigene Kraft, die sie zu Zeichen einer spezifischen Welt macht (das gilt z.B. für Worte wie „Hülse“, „Brötlein“, „Verbogenheit“, sich „heilig“ „vorsagen“, „Herzstelle“, „Strahlungen ausgesetzt“, auch wenn sie auch an anderer Stelle begegnen und eben in der Wiederholung zunächst wie Versatzstücke erscheinen). Wer andere Briefe, ungeschütztere, kennt

8 Christine Lavant: *Die Schöne im Mohnkleid*. Im Auftrag des Brenner-Archivs (Innsbruck) herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Annette Steinsiek, Salzburg: Otto Müller Verlag 1996.

(und auch die können rhetorische Inseln aufweisen), der und die weiß, wie lohnend es ist, dieser Welt näherzukommen, hinter die Stirne zu sehen und einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Leben zu folgen.

Und der Adressat dieses Briefes?

Hermann Lienhard (geboren 1922 in St. Veit) studierte Musik und klassische Philologie. Er wirkte als Organist in seinem Geburtsort und war langjähriger Leiter der Abteilung Literatur und Hörspiel beim ORF-Landesstudio Kärnten. Von ihm erschienen mehrere Gedichtbände; aber auch Stücke für den Rundfunk und die Bühne.⁹ Er erhielt verschiedene Preise¹⁰, unter anderem eines der Ludwig-Ficker-Stipendien 1965. Am 9.3.1965 schrieb der Ministerialrat im Unterrichtsministerium, Dr. H. Brunmayr, an Ludwig Ficker: „Der Herr Minister glaubt, Ihre hilfreiche Güte, die Sie in menschlicher und künstlerischer Hinsicht so oft und für so viele bekundeten, dadurch – gewissermaßen symbolisch – bedanken zu können, daß er an Ihrem Geburtstag ‘Ludwig-Ficker-Stipendien’ vergibt. Wenn dieser Plan Ihre Billigung findet, werden S 50.000 zur Verfügung stehen. Selbstverständlich sollen Ihnen auch die Empfänger der Stipendien, von denen wohl keines weniger als S 10.000 betragen sollte, zusagen. Ich möchte mir daher erlauben, einige ‘Kandidaten’ zur Diskussion zu stellen.“ (Nachlaß Ludwig Ficker, Forschungsinstitut Brenner-Archiv) Er weist dann auf Christine Busta, Hans Lebert, Theodor Sappert, Hermann Lienhard und Andreas Okopenko hin. In einem antwortenden Brief vom 12.3.1965 bestätigt Ficker dann u.a. den Vorschlag betreffend Hermann Lienhard: „Auch Hermann Lienhard in St. Veit a. d. Glan war mir schon in seinen Anfängen als Dichter, der mich aufhorchen ließ, bekannt, und ich habe seinen Weg seither mit Interesse und (auch wo er mir gewagt schien) mit Staunen verfolgt. Wir dürfen auch nicht vergessen, welche Verdienste sich Lienhard erworben hat – seinerzeit, als er die ersten ernstzunehmenden Dichterbegegnungen aus weiterem Umkreis (auch dem Ausland) in seiner Heimat zuwege gebracht hat. Wie kann man nur darüber hinwegsehen und seinen mannigfach bewährten Kunstverstand geringschätzen! Ich jedenfalls respektiere ihn sehr, und wünsche sehr, daß man das nicht aus dem Gedächtnis verliert.“ (Durchschrift, Nachlaß Ludwig Ficker)

An Paula Schlier schreibt Ficker am 26.4.1965: „Wie Du vielleicht erfahren hast, hat das österr. Unterrichtsministerium als anscheinend bleibende Einrichtung ‘Ludwig-Ficker-Stipendien’ von S. 50.000 gestiftet, deren erste Stipendiaten, darunter Christine Busta, auch zum Festmahl gekommen waren.“ (Ludwig von Ficker, Briefwechsel 1940-1967, Bd.4, hg. v. M.

9 Vgl. die Bibliographie in seiner bis dato letzten Veröffentlichung Die Harfenschwinge (Gedichte), Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft 1989; Die Verwandlung (Gedichte), Klagenfurt: Verlag Ferdinand v. Kleinmayr 1948; Café Memoria (Bühnenstück), Uraufführung Stadttheater Klagenfurt 1954; Das Spiegelhaus (Gedichte), Salzburg: Otto Müller Verlag 1955; Die Hochzeit des Boticelli (Funkoper, Auftragsarbeit des ORF, gemeinsam mit N. Artner) 1956; Der Tod kennt den Mond nicht (Bühnenstück), Uraufführung Stadttheater Klagenfurt, Thomas-Sessler-Verlag München 1958; Der Strom, (Funkatorium, Auftragsarbeit des ORF, gemeinsam mit N. Artner) 1960; Die Flötenfarbe (Gedichte), Wien: Bergland-Verlag 1968; Die Orgelfracht (Gedichte), Klagenfurt: Carinthia-Verlag 1982.

10 U.a. 1965 Verdienstmedaille des Österreichischen Rundfunks; 1974 Professorentitel; 1956, 1961 u. 1976 Theodor-Körner-Preis; 1984 Ehrenzeichen der Republik Österreich für Wissenschaft und Kunst; 1988 Großes Ehrenzeichen des Landes Kärnten.

Alber, W. Methlagl, A. Unterkircher, Fr. Seyr, I. Zangerle, Innsbruck: Haymon 1996, S.383) Anscheinend und leider ist es keine „bleibende Einrichtung“ gewesen, denn es gibt keinen weiteren Hinweis darauf in den Folgejahren; es hat wohl auch Ficker nicht recht gewußt, ob sich der Plural „Stipendien“ auf die Aufteilung auf verschiedene Stipendiaten, sozusagen auf die verschiedenen ‘Teile’ seines Geburtstagsgeschenkes zum 85. Geburtstag bezog, oder auf weitere Geburtstage.

Der im Schreiben von Hermann Lienhard erwähnte zweite Brief Christine Lavants an ihn, in der „Brücke“ als Ablichtung des handschriftlichen Briefes vielleicht nicht für jede/n einfach lesbar¹¹, soll hier noch einmal transkribiert angeboten werden:

am 23.11.50.

Lieber Herman Lienhard!

Seien Sie bitte nicht verdrossen daß ich mich schon wieder melde ohne irgendwie dazu aufgefordert zu sein. Es ist nur so, daß ich morgen oder später die beiden Gedichte wahrscheinlich verwerfen würde. Und doch glaube ich (jetzt noch) daß sie an Ort und Stelle kommen sollen auf die Gefahr hin ein bißchen belächelt zu werden.

Es ist so schwer die Wärme des Herzens in Worte zu fassen, aber noch schwerer sie zu verhalten. Freilich soll man das können bis das Gefühl ganz ausgereift ist, aber weiß man was alles vorher schon wieder darüber-her-fällt, welch dunkle Vögel oder kalten Winde? Immer müssen wir – diesen Dingen Ausgesetzte – entscheiden zwischen Not-Frucht oder leeren Ästen.

Ich grüße Sie herzlich

Christine Lavant.

Laut Angabe in der *Brücke* (wie der Artikel selbst von Otto Scrinzi?) wurden „die beiden Gedichte“ in *Stimmen der Gegenwart*, hg. von Hans Weigel, Wien: Verlag für Jugend und Volk, 1952, abgedruckt. Welche beiden von den sieben sind es aber?

Bezieht sich nun in dem Brief „Ort und Stelle“ auf Hermann Lienhard, gilt ihm die „Wärme des Herzens“? Es sind Anspielungen, und es bleibt offen, ob der Adressat sich selbst vor diese hingestellt sah oder ob er sie im Hinblick auf einen gemeinsamen Zusammenhang – den auch die beiden Gedichten hergestellt haben könnten – lesen konnte. Ob in diesen Anspielungen auch eine Verbindung von Absicherung und Näherung liegt?

Der Brief ist nicht zuletzt deshalb schön und interessant, weil er im zweiten Teil eine kleine Poetologie bietet: das Gedicht als „Not-Frucht“. Das Gedicht ist immer Stadium eines

¹¹ Er gehört hier eher zum umfangreichen Bildmaterial, das dem Artikel von Otto Scrinzi, *Christine Lavant*, beigelegt ist.

“Gefühls”. Von dessen Ausreifung auszugehen oder diese zu betreiben, ist im Hinblick auf alle möglichen Umstände, von denen es umgeben ist, ganz unsinnig; diese Überlegung wird von der Entscheidung ganz ausgeschlossen. Der Begriff der „Not-Frucht“ – im Ton des ‘understatements’ die ‘Unfertigkeit’ aufgreifend – wird in seiner Definitionsstruktur auch Berechtigung zum Gedicht.

Es hat noch einige wenige weitere Briefe zwischen Christine Lavant und Hermann Lienhard gegeben – sie gingen verloren –, aber es ist nicht zu einem wirklichen Briefkontakt gekommen. Auch trennten sich die Wege dann bald wieder.

Erinnerung an Peter Wallner (1950 - 1987)

von Anton Unterkircher (Innsbruck)

Alles hell und auch morgen.

Ich entwickle keine Logik. Logos. Wort. Nebensatz. Vielmehr. Gleichzeitig. Neben und ineinander. Aus dem einen das andere entsteht. Wenn ich von meiner Erfahrung spreche. So läuft zeitlich das Gelernte hintereinander ab. Bei Assoziationen. Ecribere automatique. Dennoch schiebe ich mich dazwischen. Und hintereinander. Gelerntes verbindet sich. Automatisch.

Zurück, immer zurück. So versuche ich mich zu erinnern. Ich sitze auf der Bank. Die Sonne scheint Sonne scheinend sitze ich. Wärme. In der Sonne scheinende Wärme sitze ich in mir. Trinke Alkohol. Entbunden. Neben mir sitzt eine Mutter. Hinter mir schreien Babies. Kinderklinik. Vor mir der Gehsteig, Straße, Parkplatz, Straße, Schädelklinik. Medizin Mensch Entwicklung. Geburt/Koitus/Bibel/Versuche, Experimente Zigeuner. Ich kenne Zigeuner. Sonne, Wärme Nacht. Aus Operetten Zigeunermädchen/Dunja Reiter/Pusta Ungarn 1956 Aufstand Hirten/Lieder/Bartok/Budapest. Hunnen Finnland Lappen Eskimo.

Carmen/Bizet/Fabrik/Klassenkampf Zigaretten Tanz, Rivalin./Schule der Carmen/Tanz/Carlos Saura Hure Messer Flamenco, Berge Schlucht Täler Maupassant Kameliendame A. Dumas. Musik Oper Traviata in Salzburg Anxiolit fein, enthoben. Trinken. Rauchen. Lieben. Musik. Barock. Entfernt. Salzburg/Art Urlaub Handschuhe verloren Mama, schwarze Jakob Kinderklinik Wien, Lichtfahrt, Mercedes metallic. Hanni 3. Bezirk/Musik/Dugena Anfang von z.B. Anxiolit. Uhren/verschiedene/Stiege/Post Fuchs/Geld/Aufbau Niederschreiben. Wie denkt Dylan H. Swansea/Reise/Aberyswigh/Wales Größen y/Cardiff, Lager Predigt Kärntner/neue Stiefel/...../Reiten Künstler Paris Fotos Sartre Kierkegaard Entweder oder Zirl 1979/NTZ/Kunstbegriff Mobil Ball Simmering/Dornbach Lied „ruf mich an“/Ottakring (Bier) Innsbruck Statue gegen Frankreich französisch lernen/Ich müßte arbeiten/lernen 1971/Wien Hietzing Sekretärin/Whisky/Feller Gürtler. Prüfung Ötztal/Jakob Klinik Medizinische Versuche Helsinki Warschau Danzig/Tscheche dabei/Klaviermusik Paris Pakistan Buddha/Kalifornien. Indischer Ozean. Internationales Recht. Wien/Mödling Big Dutchman Alles verloren. Favoriten. Wilder Mann Katze/Hennebichler/Rosi/verloren. Entheiratet/Alice/Wunderland/Teddybär. Sitzen Innsbruck Sommer Sonne Mama/Tate 1977 Jakob. Schlapper Berg Helsinki. Pullover Kappelle Deutsche, Finne Zigeuner Circus Stockholm in Danzig. Wasser. Zusammenbruch. Swingsein. Prelude. Fest. Stams Sätze bilden wozu. Donde va Stier Barcelona. Corduba Faro. Andy Renate Haiming Heute. Riss 1959 Bachmann Literatur. Alles verkürzt. Houston Seele Raumfahrt zurück. Innsbruck. Entwicklung Envirement. Cath car. London. Taxi Christopher W... N... Präsident. Schule Wien Niederlande Station Maria Hilf Sezession. Otto. Nach rechts Naschmarkt Pakistan Zauber Mädchen Polen - etc. Film St. Marx Schnitt.

Innsbruck Ausgangspunkt/Profil Erwin heute Zeit.

Theo Sommer/

Blaues Licht Unterschrift Apostel Sonne Geld 1979/Carmen Schwester Stams Helsinki

*Spital/Mantel Schiff Rußland/alles sauber Lokal Mädchen englisch Bühne lachen. Schwarz.
Ring zerbeißen Bier ohne Alkohol. Passage. Griechen U. J... Nepal Zigaretten Hertha Assistent.
Mexiko Musik/- Australier hallo Paris Hotel im Schlafsack Hitler. Station du Nord Schafe
(Radio Polski..) Sekt N.....*

19 Jhd -

RFI France -

Frau Verfolgung 5. Bezirk -

81 Venedig Engl. Lyrik - Südafrika 79 Wagnerische Buchhandlung Soveto

85

Bank Sonne Ibk Eingriff Medizin Manipulation Kirche

Medizin-Kirche-Mensch

*Ibk komm Amerika Plakat Angst Nicaragua Manela Rotgeschriebenes in Wien. Untersuchun-
gen Brief.*

*Befleckt Leben 18 Paris Hitler Geschichte Dieppe Kafka Bloch Pech Borchert Kommst du
nach Spa Thermophylen Biermann gestern Wien Berlin Dieppe Musik Hoffmann's Erzählun-
gen Studenten Saufen Wien, Ungarn c-China, Spital Schweden Paris Peter Südamerika Zig.
nicht präsent.*

Mongolen 3. Bezirk -

Schlußmachen Chopin. Ibk Sch. Museum

Ibk Bank Verkürzung Vorlesung Isolde

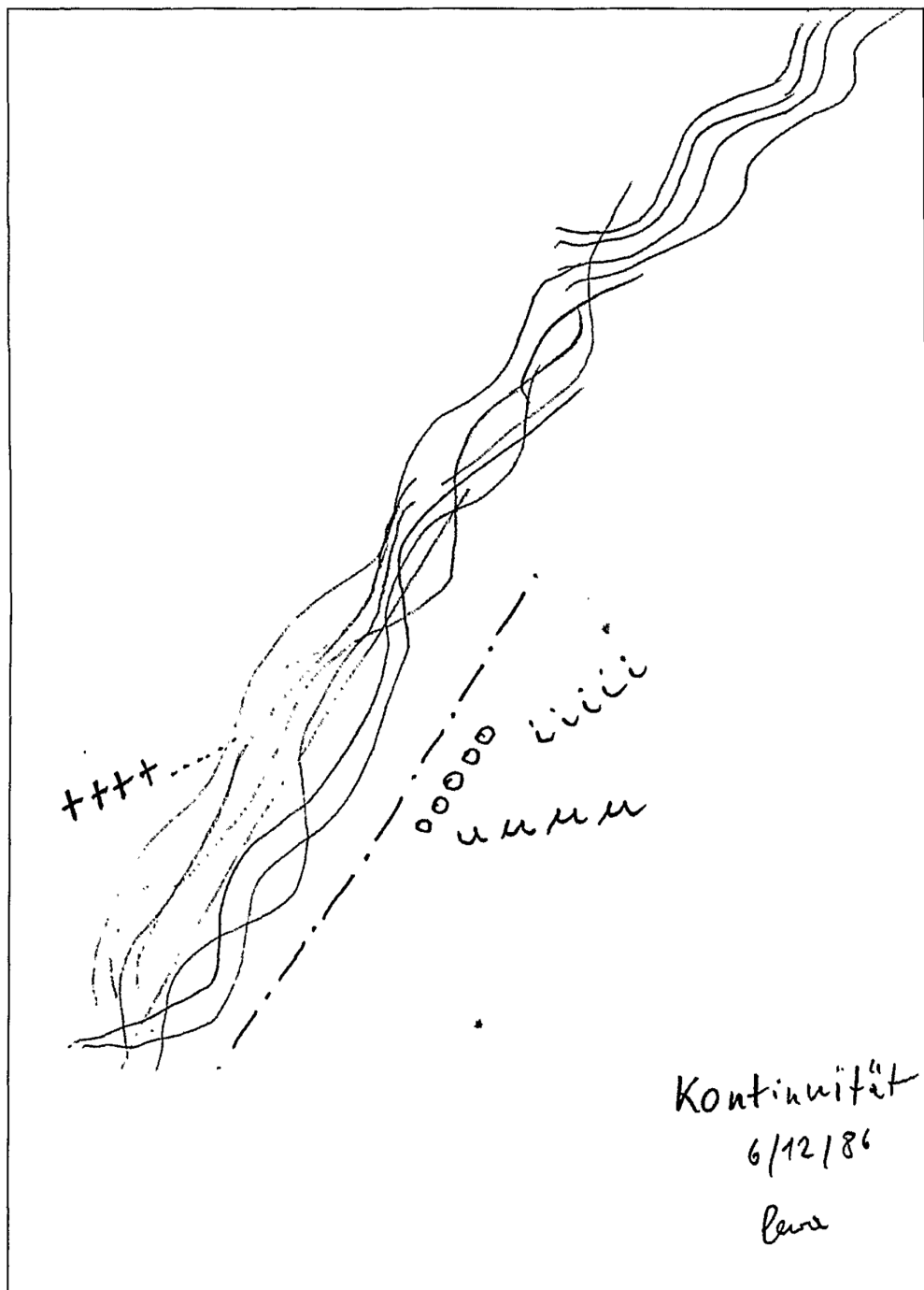
Beim Ohr zur Welt. B. Beckett in Joyce Biographie

Bloch Natur unter der Bücke Karl

*Es dringt nicht mehr ein. L... RRR Logik T... L... Schluß nichts mehr Etrusker. Alles nur
gelernt. Lernen Psychologie - Psychiatrie U. Eco*

Entropie Buch Jesus mein eine Stunde fertig.¹

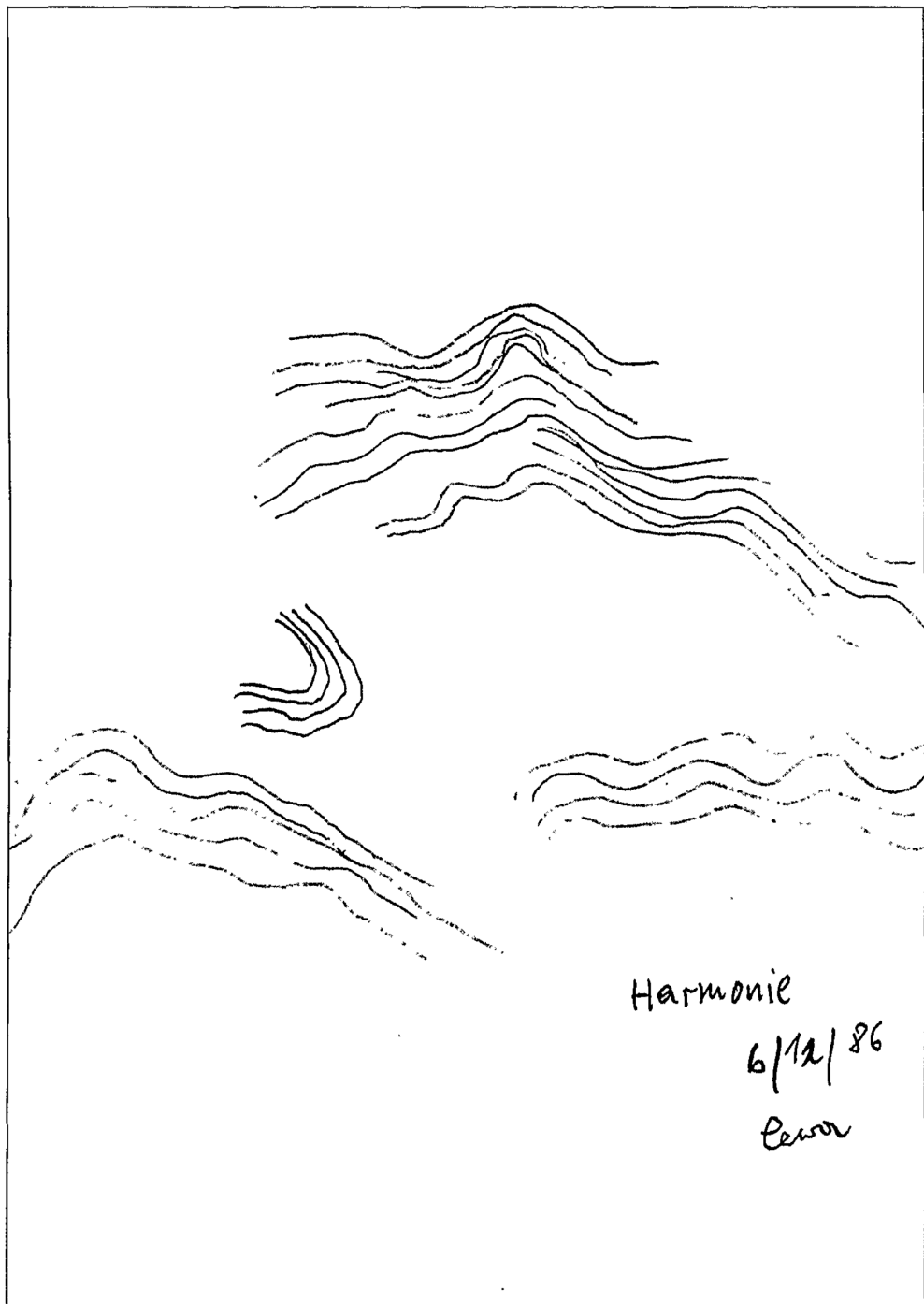
1 Der Text folgt einem von Peter Wallner angefertigten Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Die Typoskripte sind von Wallner, je nach Stimmung, mehr oder weniger gründlich korrigiert worden. Vor allem um die Groß- und Kleinschreibung hat sich Wallner nie gekümmert; auch hing seine Fingerfertigkeit vom psychischen Zustand ab. Da Wallner aber in seinen publizierten Texten auf die grammatikalisch richtige Schreibung geachtet hat, so wurden solche Fehler berichtigt. Bei den Interpunktionen, die Wallner schon in seinen publizierten Texten sehr eigenwillig verwendet, scheint eine Normierung nicht sinnvoll. Auch wenn man beispielsweise viele Beistriche oder Punkte „stillschweigend“ einsetzen könnte, die Wallner „offensichtlich“ zu setzen vergessen hat, so würde man damit den Intentionen des Autors mehr schaden als nützen. Bei der assoziativen Schreibweise Wallners wäre es vermessen, nach eigenem Gutdünken einzelne Wörter oder Wortgruppen durch Interpunktionen voneinander zu trennen oder aufeinander zu beziehen.



Vor 10 Jahren ist Peter Wallner² gestorben. Als Schriftsteller war er schon damals nur einem kleinen Freundeskreis bekannt. Zu seinen Lebzeiten erschienen nur einige wenige Texte.³ Helmuth Schönauer hat in seiner Grabrede vom 11.1.1987 Peter Wallner als „Schriftsteller der Schattseite“ bezeichnet, bis heute ist er dort verblieben. Schönauer versuchte 1988 zusammen mit Hans Augustin ein Nachlaßbändchen herauszugeben. Eine Auswahl wurde getroffen, das Büchlein erschien aber nicht, weil die nötigen Mittel nicht aufzubringen waren. Im Jahre 1990 machte mich Schönauer – er hatte gerade die Erzählung „Goerwald“ in den Sammelband „Erlesene Zeit“ hineingeschmuggelt – auf Wallner aufmerksam. Ich sah mir den Nachlaß an, erstellte eine neue Auswahl und wählte aus dem graphischen Nachlaß 10 Blätter aus, die mitabgedruckt werden sollten. Der Haymon Verlag erklärte sich bereit, das Büchlein zu drucken, falls die wegen der Bilder aufwendigere Ausstattung finanzierbar sei. 1997 zog ich das Manuskript vom Verlag zurück, da trotz dessen gutem Willen und Einsatz die notwendigen Subventionen nicht aufzubringen waren. Daß der Haymon Verlag in diesem Fall das Risiko nicht allein übernehmen konnte, ist nach der Lektüre des obigen Textes klar. Mit einem größeren Absatz ist hier sicher nicht zu rechnen. In Erinnerung kann ein Schriftsteller aber nur bleiben, wenn eine Buchpublikation vorliegt. Erst so kommt man in einschlägige Bibliographien und Bibliotheken. Eine EDV-Suche an der Universitätsbibliothek in Innsbruck, die es ermöglicht, die Tiroler Belletristik herauszufiltern, zeigt dann auch recht deutlich, daß weit anspruchslosere „Dichter“ es geschafft haben, sich in einem oder meist sogar mehreren Büchlein zu verewigen. Offenbar entscheidet da oft mehr die Geschäftstüchtigkeit beim Auftreiben von Subventionen oder die gut gefüllte eigene Geldtasche.

Im Rahmen des Projekts „Literatur- und kulturgeschichtliche Prozesse in Tirol“⁴ haben wir – nicht von ungefähr – einen Schwerpunkt in die Durchforstung von Nachlässen gesetzt, denn man kann sich nicht darauf verlassen, daß allenfalls vorhandene Publikationen ein Gradmesser

-
- 2 Peter Wallner: Geboren am 27.3.1950 in Flirsch am Arlberg. Studierte ab 1971 Publizistik und Kunstgeschichte an der Universität Wien, 1977 zum ersten Mal in psychiatrischer Behandlung. 1979 freier Mitarbeiter bei der „Neuen Tiroler Zeitung“, 1980 bei der „Oberländer Rundschau“, 1981 bei der „Tiroler Tageszeitung“. 1982 Fortsetzung des Studiums in Salzburg (Mag. phil. 1986). Er starb am 9.1.1987 in der Innsbrucker Klinik. Wallner hinterließ seine Frau Margareth und zwei Kinder. 1982 Lesung in Zirl mit Helmuth Schönauer, 1983 Ausstellung „Stadelgewerk“ in Zirl (zusammen mit Peter Feller, Hans Pfefferle und Armin Schneider), 1984 Lesung in der Arbeiterkammer in Innsbruck.
- 3 - Trüge Gott doch wieder weiße, seidene Strümpfe. In: Sturzflüge Nr. 13, Oktober/November 1985, S. 19.
 - Mama ist alles! In: ebenda, S. 19f.
 - Vater, Unser? In: ebenda, S. 20, später auch in: Literatur der Arbeitswelt. Tiroler Werkstatt. 1. Heft. AK-Literaturmagazin. Juni 1986, S. 31-33.
 - Goerwald. In: Sturzflüge Nr. 14, Jänner/Februar 1986, S. 37f., später auch in: Erlesene Zeit. Eine Auswahl der Tiroler Literatur. Hrsg. von Kurt Gamper. Innsbruck, Wien: Tyrolia 1990, S. 268-270.
 - Natur 9 x 13. Foto und Konzept: Lois Weinberger. Texte: Peter Wallner 1986.
 - Essay über Leiden. In: Das Fenster, H. 40, Herbst 1986, S. 3966f.
 - Unsere Freunde, unseren besten Freunde? Ein Fragment. In: ebenda, S. 3967.
 - Weihnachtsgeschichte 1984. Zu Lande braucht jede Karawane ein Jahr (Majakowski). In: ebenda, S. 3967f.
 - (Zu Lois Weinbergers Skulpturen). In: Lois Weinberger: Skulpturen. Galerie Marie Louise Wirth. Hochfelden/Zürich o. J.
- 4 Siehe den folgenden Beitrag von Christine Riccabona.



Harmonie

6/12/86

Cewer

für die Bedeutung eines Schriftstellers sind. Gedruckt wird nämlich vor allem auch das, was genügend subventioniert ist. Die Bücherschwemme, die wir (nicht nur) in Tirol erleben, wird einerseits durch die – im allgemeinen recht großzügige – öffentliche Förderung, andererseits durch die heute weithin vorhandenen Möglichkeiten der privaten Finanzierung (oft im Eigenverlag) mitverursacht. Ein literaturgeschichtliches Forschungsprojekt wird diese ökonomischen Faktoren immer mitreflektieren müssen.

Peter Wallners Werk teilt sich in zwei ungleiche Teile: in die wenigen von ihm selbst publizierten und somit autorisierten Texte und in die große Menge von Notizen, Entwürfen und Typoskripten aus dem Nachlaß.

Wallner hat seine Einfälle zuerst auf lose Blätter oder in Hefte notiert, auf denen er aber auch Vorlesungsmitschriften, Termine und Notizen für seine journalistische Tätigkeit eintrug. Auf diesen Blättern finden sich auch des öfteren Skizzen und Zeichnungen. Überhaupt kann Wallners literarischer und graphischer Nachlaß nicht getrennt betrachtet werden: Seine Aquarelle, Bleistiftzeichnungen und Skizzen in den verschiedensten Techniken enthalten – oft jedes Blatt für sich – eine Fülle von Themen nebeneinander. Wie in den Texten erfolgt auch in den graphischen Arbeiten eine „Verkürzung“, die das Gestalten von mehreren Motiven und Themenbereichen auf einem Blatt erst ermöglicht. Auch der Text, den Wallner in seine graphischen Arbeiten immer wieder einbaut, der illustriert wird oder aber das Bild erklärt, wird so selbst zum „Bild“. Viele seiner Blätter erinnern an Graffiti-Kunst.

Die in den Notizheften eingetragenen Texte hat Peter Wallner später auf Maschine geschrieben. Dabei hat er die einzelnen Texte unterschiedlich bearbeitet, manchmal fast wortwörtlich abgeschrieben, fast immer aber „verkürzt“, sowohl was die Textlänge als auch einzelne Wörter betrifft: aus ausgeschriebenen Namen wurden Anfangsbuchstaben mit Punkt, aus manchen Wörtern oder Teilen davon nur mehr drei Punkte (L...RRR in „Alles hell und auch morgen“ lautet in der Handschrift noch LehaRRR) oder sie wurden ganz weggelassen.

Peter Wallner hat in seinem kurzen Leben nicht nur wenig publiziert, sondern auch seine „Werkstatt“ unaufgeräumt hinterlassen. Es gibt kein größeres Werk, das Wallner für eine Publikation vorbereitet hätte, dafür aber ernsthafte Versuche, Prosa und Gedichte, die eine durchaus eigenständige dichterische Begabung erkennen lassen. Aus allem aber ist erfühlbar, teilweise auch explizit erkennbar: Da war ein künstlerisch hochbegabter Mensch permanent auf einer existentiellen Gratwanderung unterwegs. Er würde es verdienen, mit einer kleinen Auswahlpublikation ein Denkmal gesetzt zu bekommen und damit auch dem kulturellen Gedächtnis Tirols erhalten zu bleiben.⁵

5 Ein vergleichbarer Fall ist Paul Fröhlich (1950-1975), dem mit dem Bändchen „Vermischte Erinnerung“ (Aus dem Nachlaß herausgegeben von Walter Klier. Innsbruck. Edition Löwenzahn 1988) ein würdiges Denkmal gesetzt wurde.

Konvention und Experiment in der Lyrik der frühen sechziger Jahre in Nordtirol

von
Christine Riccabona (Telfs)

Im Brenner-Archiv begann 1997 ein vom FWF finanziertes Forschungsprojekt¹, das zum Ziel hat, *literatur- und kulturgeschichtliche Prozesse in Tirol seit 1960* zu beschreiben. In diesem Projekt geht es darum, zunächst auf der Basis einzelner Analysen das prozeßhafte Geschehen in der Literatur zutage zu fördern, dokumentarisch zu erfassen und in Darstellung zu konzentrieren.

Prozeßhaftes Geschehen, das in Entwicklungen und Veränderungen bemerkbar und wirksam wird, spielt sich in zeitspezifischen kontextuellen Rahmenbedingungen ab, die vor allem in den kommunikativen Handlungsketten innerhalb des Systems Literatur sichtbar werden – gemeint sind Verflechtungen von Textproduktion, Vermittlung und Rezeption in ihren zeit- bzw. ortsgebundenen Möglichkeiten. An solchen Handlungsketten lassen sich die wirksamen Muster (Strukturen) nachzeichnen, die aufschlußreich sind für sich verändernde Sprachen und Formen der Texte. Der Ort eines Textes im Publikationsgeflecht der literarischen Öffentlichkeit ist dabei ein Koordinatenpunkt in der kulturell/gesellschaftlichen Struktur. Verknüpfungen der Beobachtungen und Ergebnisse zu Paradigmen sind Ziel des Unterfangens.²

Nicht ohne Wissen um Schwierigkeiten wird sich das Projekt weiter in die neueren Kapitel der Geschichte der Tiroler Literatur wagen, für die ein vielfältiges Nebeneinander literarischer Stimmen und das spielerische Ineinander von Tradition und Innovation charakteristisch sind.

Die dokumentarische Erfassung erfolgt im Rahmen des Aufbaus einer Datenbank, d. h. einer EDV-gestützten *Dokumentationsstelle zur neueren Tiroler Literatur*, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Bio-Bibliographien von in Tirol geborenen oder hier schreibenden AutorInnen zu erstellen, deren Veröffentlichungen sowie Rezeptionszeugnisse in den Zeitraum seit 1960 fallen. Entsprechend sollen auch einzelne Organisationen, Institutionen, Zeitschriften, Verlage usw., sowie auch wissenschaftliche Arbeiten dokumentiert werden. Die Schwierigkeiten mit dem Bezugsrahmen Tirol, verstanden als historisch-politische Organisationseinheit, als gesellschaftliches Voraussetzungssystem, als Sprach- und literarischer Resonanzraum usw. stellen

1 Das Projekt wird vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung finanziert.
Leitung: Anton Unterkircher, Walter Methlagl.
Bearbeiterinnen: Christine Riccabona, Annette Steinsiek.
Laufzeit: zwei Jahre.

2 Das Projekt stützt sich dabei auf die grundlegenden Arbeiten und Erkenntnisse von Sigurd Paul Scheichl, Johann Holzner und Siegrinde Klettenhammer zu diesem Themenbereich.

sich spätestens bei der Frage der Zugehörigkeit einzelner AutorInnen, bzw. deren Werke zur Tiroler Literatur, die laufend mitgedacht werden muß.³

Das Projekt umfaßt bewußt den Zeitraum seit 1960, da in den 60er Jahren, wie anderswo früher und deutlicher, eine „neue Nachkriegsgeneration“ an den Rand der Öffentlichkeit zu treten und auf vorhandene Strukturen verändernd Einfluß zu nehmen begann. Öffnung nach außen, Interesse und Teilnahme am Geschehen überregionaler Literaturen kennzeichneten ihre Bestrebungen. Die Kultur Tirols wurde allmählich durchlässig für aktuellere Strömungen in der Literatur, die verlorene oder verdrängte Fäden der Traditionen wieder aufnahmen und neue Wege beschritten.⁴

Veränderungen in der Lyrik, die sich Anfang der sechziger Jahre abzuzeichnen begannen und die die konventionelle Dichtung immer brüchiger werden ließen, lassen sich, wie im folgenden Abschnitt, an Bewegungen im Literaturbetrieb nachzeichnen.

Die Schwelle der *sprachlichen ernuechterung und bewußtwerdung* (Kaser) haben wohl die meisten AutorInnen überschritten, vor allem jene, die „beim Beruf blieben“ und auch später noch wahrgenommen wurden bzw. werden. Erste Ansätze von Rezeption und Wirkung der sprachkritischen Tradition in den frühen 60er Jahren machten sich durch das Auftauchen von AutorInnen aus dem Umkreis der Wiener Gruppe in Innsbruck, aber auch mit der steigenden Bekanntheit Heinz Gappmayrs und den Vermittlungsbemühungen Peter Weiermairs um die konkrete Poesie bemerkbar.

Spuren experimenteller Literatur der Nachkriegszeit sind also auch in Tirol der frühen sechziger Jahre am Rand der literarischen Kultur zu finden. Vor solchen Spuren stellt sich fast automatisch die Frage nach der Konvention, der breiten Mitte, zu der marginale Phänomene in nicht immer offensichtlicher Verbindung stehen. Diese breite Mitte literarischer Öffentlichkeit bestand als institutionalisiertes Zentrum im Tirol der fünfziger und frühen sechziger Jahre in den regen Aktivitäten des Turmbundes, der monatlich mehrere AutorenInnenlesungen, Vorträge, Buchpräsentationen, Literaturgespräche veranstaltete, SchriftstellerInnenkongresse organisierte, Kontakte und Publikationsmöglichkeiten vermittelte. Seit den fünfziger Jahren erschienen auf diesem Weg eine Reihe von Gedichtbänden, Anthologien, Erzählwerken und Sammelbänden von Tiroler AutorenInnen. Ein weiterer institutionalisierter Publikationsrahmen wurde von der Kulturabteilung des Landes 1949 durch das Jahrbuch „Wort im Gebirge“ ins Leben gerufen.

3 In diesem Zusammenhang darf auf die Erfahrungen anderer zurückgegriffen werden, die sich mit solchen Fragen bereits auseinandergesetzt haben: Holzner, Johann: *Vorwort*. In: Buchland Tirol 1980-1990. Südtirol, Nordtirol, Osttirol. Literatur-Handbuch und Tirolensien-Verzeichnis. Eppan, 1991, S.6.

Grüning, Hans-Georg: *Die zeitgenössische Literatur Südtirols. Probleme, Profile, Texte*. Ancona: Edizioni Nuove Ricerche, 1992, S.6.

4 Vgl. Holzner, Johann: *Literatur in Tirol (von 1900 bis zur Gegenwart)*. In: Handbuch zur neueren Geschichte Tirols, hrsg. von Anton Pelinka und Andreas Maislinger. 2. Teil (Wirtschaft und Kultur), Innsbruck, 1993, S. 210-271.

Scheichl, Sigurd Paul: *Die Tiroler Kulturpolitik und die Literatur 1950-59*. In: Studien zu literarischem Leben und Literatur in Österreich seit 1945. Innsbruck (Habilitationsschrift), 1983, S. 8-44.

Daß von einer „Stunde Null“, von einem Nullpunkt in der Literatur Österreichs nach 1945 und entsprechend auch Tirols keine Rede sein kann⁵, darin stimmen österreichische Literaturgeschichten überein. Verdrängung der unmittelbaren Vergangenheit, Besinnung auf die Vorkriegszeit, auf den österreichischen Mythos, das kontinuierliche Weiterschreiben etablierter Autoren vor und nach 45 beherrschten das restaurative Klima der Nachkriegszeit. *Statt in des ganzen großen deutschen Volkes Sendung war man eben wieder in einer vagen österreichischen Mission zu Hause, und der Übergang vom einen zum anderen war unmerklich. Das sozial gänzlich unbestimmte, doch innige Bekenntnis zum ewigen Österreich floß so selbstverständlich aus der Feder, wie es zuvor begeistert für den Führerstaat abgegeben wurde.*⁶ Nicht nur in Tirol fanden also DichterInnen der Vorkriegs- und Kriegszeit schnell zusammen: In den ersten Nachkriegswochen wurde unter Robert Skorpil die Abteilung „Schrifttum“ innerhalb des „Österreichischen Kulturinstituts“ in Innsbruck gegründet. Daraus ging ein literarischer Freundeskreis hervor, der sich 1947 zusammen mit der Studentengruppe „collegium poeticum“ zur freien „Tiroler Dichtergemeinschaft Serles“ formierte. Aus ihm bildete sich 1951 die Turmrunde, die im Turmbund als Gesellschaft für Literatur und Kunst institutionell weiterbestand. In einem Rückblick⁷ auf die ersten Jahre der Tätigkeit zeichnet sich deutlich das restaurative Programm der „Gesellschaft“ ab, nämlich ungeachtet dessen, was in Literaturen anderswo geschieht, vor allem die Eigenleistungen zu betonen und zu fördern, was nicht nur bedeutete, von aktuellen literarischen Diskussionen an anderen Orten abzusehen, sondern wohl auch manchmal verschobene Relationen in den Wertigkeiten mit sich brachte.⁸ Kulturelle Windstille macht sich schließlich auch in einer affirmativen Überbewertung des „Tirolischen“⁹ bemerkbar, wie sie noch 1965 im Vorwort des ersten Bandes der „Brennpunkte“ anklingt: (...) *Die Alpen liegen mitten in Europa, gleichsam ein Turm des Geistigen, die Hohe Warte zwischen Italien und Deutschland, zwischen Frankreich, Spanien und dem Osten. Es zeugt von der Lebenskraft dieses Landes im Gebirge, daß es vielen Nivellierungsbestrebungen stand hielt. Echt und ein Eigener zu sein, ist gerade jetzt das Schwerste, ist gerade in der heutigen Kunst der entfesselten Formen zum Ziel geworden. Der Tiroler hat es nicht nötig, gewollt nach Originalität*

5 Vgl.: Holzner, Johann: *Alles an seinem rechten Platz. Zur Literatur in Tirol um 1945*. In: sturzflüge, Nr. 17, 1986, S. 58-59. Zeyringer, Klaus: *Österreichische Gegenwartsliteratur. Ein Portrait in 13 Bildern*. In: Österreichische Autoren und Autorinnen. Debuts der letzten 20 Jahre. Wien, 1995, S. 7-41.

6 Gauß, Karl-Markus: *Verklärer und Verächter*. In: Was wird das Ausland dazu sagen? Literatur und Republik in Österreich nach 1945. Hg.: Gerald Leitner. Wien, 1995, S. 11-24.

7 *Rückblick auf die Marksteine des literarischen Lebens in Innsbruck seit dem Kriegsende. Von „a la mode - Wesen“ zur Eigenleistung. Aus der Chronik des Turmbundes*. In: TN, Nr. 94, 1959. rh.

8 Dies wurde auch bemerkt. Vgl. die Besprechung von *Wort im Gebirge VIII-IX* von Gerhard Fritsch in *Wort in der Zeit*, Nr. 8, 1960, S. 50.

9 Ein Hinweis auf Ignaz Zangerle scheint in diesem Zusammenhang angebracht. Er schreibt in „Der Inbegriff von Tirol“ unter anderem gerade gegen eine solche Überbetonung: *Halten wir uns auch in aller Kulturpolitik – sie kann nur subsidär sein – die Horizonte offen! Auch in dem, was man heute als „hohe Kultur“ bezeichnet – es handelt sich zum größten Teil um gestützte, d. h. von öffentlichen Stellen subventionierte Kultur – gibt es kein Rezept für die Tirolität einer Leistung.* In: *Wort im Gebirge*. Schrifttum aus Tirol. Folge VIII-IX, Innsbruck, 1959, S.9-25.

zu suchen. (...) ¹⁰ Anzumerken bleibt, daß diese positive Einstellung zur landeseigenen Literatur einer ganzen Riege von Tiroler AutorInnen von Nutzen war, die der Turmbund unter Hermann Kuprian gefördert und denen er zu Publikationen verholfen hat. Auf diese Weise sind auch Anthologien junger Nord- wie Südtiroler AutorInnen, unter ihnen auch Norbert C. Kaser, Gerhard Kofler, Josef Zoderer, zu Stande gekommen, die durchaus Offenheit neuer Literatur gegenüber erkennen ließen.

Für die Tiroler Literatur der Nachkriegszeit als repräsentative und hier beispielhaft angeführte Lyrikerin darf Anna Maria Achenrainer (1909-1972) gelten. Sie gehört zu jenen Tiroler AutorInnen, die bald nach Kriegsende zu veröffentlichen begannen und als Gründungsmitglied der Turmrunde am Wiederaufbau des Tiroler Kulturlebens mitwirkten. Mit ihr erhielt 1950 eine Tirolerin den Anerkennungspreis bei der Verleihung des Österreichischen Staatspreises für Literatur. Anfang der sechziger Jahre erschienen von ihr die Lyrikbände *Der grüne Kristall* (1960), *Die Windrose* (1962), *Das geflügelte Licht* (1963), später auch *Horizonte der Hoffnung* (1966) und *Lob des Dunkels und des Lichts* (1968).

Anna Maria Achenrainer steht mit ihrer Lyrik in der noch ungebrochenen Tradition Rainer Maria Rilkes und der hermetischen Poesie in der Nachfolge Gottfried Benns. Viele ihrer Gedichte leben von magischen Natur- und Landschaftsbildern, die in ihren kosmischen Beschwörungen ohne Bewußtheit von Zeit und Ort sind. Die sprachlichen Bilder scheinen in einem mystischen Zwischenraum aufgehoben und melancholisch stillzustehen. Fortschritts-pessimismus, der sich im Gedichtzyklus *Im Gegenlicht* aus dem Band *Die Windrose* (1962) beispielhaft zeigt, gerinnt im ästhetisierenden Blick auf die bäuerliche Welt, dem nichts ferner ist als kritisches Bewußtsein, zum Gefühl des Verlusts der Idylle und evoziert vor allem melancholische Sehnsucht nach einer heilen unversehrten Welt – einer Welt, die um die *Innenlandschaft* weltflüchtiger Seelen kreist.

(...) Magisch / auf dem Schlangengrund / züngelt loh Gestaltlicht; / knospenhaft in Bast und Rinde, / Zweig um Zweig, / öffnet sich die Strahlenkrone / ursprunghin: / niederstürzt Juwelenschauer in das weltraum-stumme Dunkel. ¹¹

Mit ihrem Glauben an das Funktionieren der Sprache und die Tragfähigkeit lyrischen Schaffens als *Bekundung sich erneuernden Lebens* ¹² stand sie am äußersten Endpunkt der Entwicklung innerhalb der Nachkriegslyrik. Es mag Anna Maria Achenrainer noch gelingen, die überkommene Form hermetischer Poesie mit Leben auszufüllen, längst aber betrat eine andere Autorengeneration die Literatur, die ihre Zweifel an Sprache und ihrer Ausdrucksmöglichkeit entschieden kundtat und damit Bewegung in einen erstarrten, abgearbeiteten Literaturbegriff brachte. Das hartnäckige Nachleben der lyrischen Moderne kommentierte Norbert C. Kaser später ironisch: (...) *Das haben wir gern: Tau in Gras und Haar und sanfte, satte Bil-*

10 Hermann Kuprian: *Umschmelzen des Heimatlichen ins Universale. Vorwort.* In: *Brennpunkte. Schrifttum der Gegenwart*. 1. Folge. Hg. Hermann Kuprian. Der Karlsruher Bote. Blätter für Gegenwartsdichtung, 1965, S. 6.

11 *Innenlandschaft*. In: *Die Windrose*. Wien-Innsbruck, 1962, S. 51.

12 Achenrainer, Anna Maria: *Formprobleme der zeitgenössischen Lyrik*. In: *Brennpunkte. Schrifttum der Gegenwart*. II. Folge, Hg. Hermann Kuprian, Karlsruhe: Der Karlsruher Bote, 1965, S. 97.

der. Weisen von Liebe, Leid und Tod und Vogelgezwitscher. Manchmal bricht durch die Einsamkeit die Sehnsucht durch (nach Landschaftsschutz) und liebend gern läßt man sich vom Dichter ins hohe Gras betten, was zwar der Bauer nicht gern sieht, der würde uns allesamt zum Teufel jagen, aber wir sind ja nicht mehr von hier: enthoben und entschwoben. (...) ¹³

1962 erschien in Innsbruck nicht nur Achenrainers *Die Windrose*, sondern auch Heinz Gappmayrs *Zeichen* im Verlag Pinguin. Nichts macht den entgegengesetzten Pol zu konventionellen literarischen Verständigungsformen offenkundiger als die Publikation von Gappmayrs ersten visuellen Texten. Das Zitat Piet Mondrians am Ende des Bandes führt in den gedanklichen Hintergrund der Texte: *Es ist unsere subjektive Sicht und bedingte Stellung, die uns leidet macht ... mit der Reduktion der natürlichen Formen verliert das Subjekt seine Wichtigkeit.* ¹⁴ Die in sprachexperimentellen Texten schon postmodern anmutende Zurücknahme des Autors als bedeutungs- und sinnstiftende Größe birgt eine Geste der Verweigerung einer anthropozentrischen bürgerlichen Kunstauauffassung. Darin liegt auch der gesellschafts- und kulturpolitische Zündstoff der frühen experimentellen Phase, aus ihm erklärt sich auch die Ablehnung dieser Textproduktion noch bis in die Mitte der sechziger Jahre, wie man am Beispiel der Protestwelle in der Zeitschrift *Wort in der Zeit*, der Gerhard Fritsch als Redakteur massiv ausgesetzt war ¹⁵, ablesen kann. Die experimentelle Spracharbeit erprobte auf ihre Weise bereits ein anderes Literaturverständnis, das Adornos pessimistischer Aussage, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch, Rechnung zu tragen schien, das andererseits in dem von Enzensberger proklamierten Tod der bürgerlichen Literatur überspitzten Ausdruck fand und in weiterer Folge davon zu einer politischen Neukonzeption der Literatur führte.

In Innsbruck stand Gappmayr seit 1959 mit Eugen Gomringer in Kontakt, der mit seinen *Konstellationen* (1953) maßgeblich an der Entwicklung der „konkreten Poesie“ beteiligt war. In Gomringers erstem grundlegenden theoretischen Text von 1955 *Vom Vers zur Konstellation* heißt es: (...) *das Gedicht in Versform ist entweder eine historische Größe oder, wenn heutig, eine Kunsthandwerkliche Reminiszenz. Ein lebendiges Ordnungsprinzip der Sprache ist der Vers nicht mehr. Seine besondere Sprache ist abgetrennt von der Sprache des gelebten Lebens.* (...) ¹⁶

Zur Ausstellung „Visuelle Poesie“ anlässlich der 24. Internationalen Hochschulwoche in Alpbach 1968 schrieb Peter Weiermair: *Ihre Aktualität bezieht die visuelle Poesie auch aus ihrer sprachkritischen und sprachphilosophischen Position. Hinter der extremen Reduktion steht die Erfahrung des politischen Sprachmißbrauchs und der poetischen Sprachvernutzung. Diese Reduktion ist nicht Armut, sondern äußerste Konzentration.* ¹⁷

13 Kaser, Norbert Conrad: *Zelebrierte Literatur*. (Glosse). In: *Prosa*, hrsg. von Benedikt Sauer und Erika Wimmer-Webhofer, Innsbruck, 1989, S. 239. (*Gesammelte Werke*, Bd. 2)

14 Gappmayr, Heinz: *Zeichen*. Innsbruck: Pinguin-Verlag, 1962.

15 Vgl.: Hackl, Wolfgang: *Kein Bollwerk der alten Garde – keine Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift*. Innsbruck, 1988; (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Bd. 35)

16 Eugen Gomringer: *Vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung*. In: *Augenblick*. Hg. Max Bense, Jg. 1, H. 2, 1955, S. 14-22. Zit. S. 16.

17 Weiermair, Peter: *Internationale visuelle Poesie*. In: *Salzburger Nachrichten*, 23.8. 1968.

Die sehr unterschiedlichen theoretischen und sprachphilosophischen Richtungen der konkreten Poesie, wie sie in vielen Ländern entwickelt worden sind und mit deren Vertretern Gappmayr, der selbst mit seinen Arbeiten international anerkannt ist, in Verbindung steht, sind fruchtbar vor allem im eigenen abgesteckten Gebiet: der Erkundung der Sprache als Material und der Mechanismen von Wahrnehmung und Kommunikation. Die Grenzen dieser an der Nahtstelle zur Grafik angesiedelten Textproduktion sind klar: sie führt ein autarkes Eigenleben fernab gesellschaftlicher Realität und passiert eigentlich im Vorfeld der Literatur. Es ging in ihr wohl auch nie um *die sprache des gelebten lebens*. Vielmehr verstand sie sich als *Kunst der Erweiterung und Schärfung unseres Bewußtseins für die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen intelligenter Kombinatorik, die als Kritik am Bestehenden und (Ein-)Geübten, als innovierende Subversion des Gewohnten durch Ernstnehmen des Gewöhnlichen und Übersehenen ihre bewußtseinsverändernde, kunst- und gesellschaftspolitische Dimension hat (...)*¹⁸.

Konkrete Poesie und ihre Theorie stehen in symbiotischer Verbindung, denn die Texte allein laufen Gefahr, sich in der ungefähren individuellen Wahrnehmung zu verlieren. Die „bewußtseinsverändernde“ Dimension kommt dabei erst richtig vor dem Hintergrund theoretischer Argumentation zum Tragen.

Die Ansicht, daß die intellektuelle Leistung in Zusammenhang mit sprachexperimentellen „Spielereien“ die Literatur auf eine veränderte Basis stellte, wurde, wie man weiß, nicht von allen geteilt.¹⁹ Die Möglichkeiten experimenteller Ausdrucksformen nützten später viele AutorInnen - vor allem auch in „engagierten“ zeitkritischen Texten – wie beispielsweise Matthias Schönweger.

In der österreichischen Nachkriegsliteratur gaben zeitgleich mit dem Entstehen der „konkreten Poesie“ vor allem AutorInnen der Wiener Gruppe Impulse zur Veränderung und bewirkten eine Polarisierung innerhalb der Literatur. An ihren grenzüberschreitenden Ausdrucksformen, verbunden mit Aktionismus und Provokation, mußte sich jeder traditionelle Dichtungsbegriff in Frage gestellt sehen. Anders als „konkrete Poesie“, die vor allem durch visuelle Wahrnehmung Reflexionen in Gang bringt, leben die Texte der „Wiener Gruppe“ durch das akustische Moment des Vortrags. Die Rationalität, das „Pathos der Intellektualität“ (S. J. Schmidt) der konkreten Poesie, war in ihren Texten durch Sprachwitz, Ironie und Irrationalität gebrochen, deren zündende Sprachanarchie auch in Innsbruck „ankam“²⁰. Und natürlich auch kritische Stellungnahmen provozierte.

18 Schmidt, S. J.: *Pathos der Intellektualität*. In: Katalog zur Ausstellung visueller Poesie 1968 in Karlsruhe, Alpbach, Innsbruck und Wien. Innsbruck, 1968.

19 In Innsbruck entsteht als Reaktion bekanntlich ein Gegenkonzept: (...), „*Sprachmaterial*“ dient nur, das „*Material*“ für sich hat kein Eigenleben. (...) „*Spirituelle Poesie*“ ist eine Gegenbewegung gegen die Perfektionierung, gegen die Materialisierung, gegen die Manipulation, gegen die Technisierung und Entseelung des Menschen in unserer Zeit. (...) Sie will Klarheit, Melos, geistige Wahrheit. (...) Kuprian, Hermann: *Spirituelle Poesie. Referat, gehalten auf der 7. Alpenländischen Schriftstellerbegegnung*. In: Festschrift. 25 Jahre Turmbund. Innsbruck, 1977.

20 Vgl. H.C. Artmann, *Österreichs legendärer Poet gastierte in Tirol*. In: TT, 9. Mai, 1967. (K.H.) Der Artikel berichtet über eine Lesung im Rahmen der 18. Jugendkulturwochen: „*Fans und junge Literaten jubelten bei Kerzenlicht und Zigaretten*“. Außer Artmann lasen auch Mayröcker, Jandl, Kein, Bisinger, Born und Chotjewitz.

(...) drucke auch in Zukunft mehr das neue, schockierende, aufrüttelnde, aufstörende, als das glatte, eingängige (sic!), allen Anfeindungen zum Trotz. In ihm spricht sich das Menschliche unmittelbar aus – wenn auch oft nur mit heiserer, brüchiger Stimme (...) ²¹ schrieb Wieland Schmied an den Redakteur Gerhard Fritsch, dem die Aufgeschlossenheit gegenüber diesem pseudo-avantgardistischen Schund ²² seinen Redaktionsjob in der renommierten Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* kostete. Unter den Protesten gegen diese Sanktion, auf deren Namensliste auch Lilly von Sauter und Ludwig von Ficker (durch Erwähnung von Rudolf Henz) zu finden waren, gab es die Zuschrift von Friederike Mayröcker mit dem Hinweis auf Literaturzeitschriften, die im Ausland und hier sehr ernst genommen werden ²³; sie nannte neben den *Manuskripten* und den *Eröffnungen* auch die in Innsbruck erschienenen *ansichten* ²⁴.

Diese von Peter Weiermair herausgegebene Zeitschrift kann als Versuch gelten, ein Publikationsmedium für avantgardistische Texte in Tirol zu schaffen. Er versammelte in den vier Nummern der Zeitschrift unter anderem auch AutorInnen der Wiener „Szene“: Rene Altmann, Friederike Mayröcker, Hanns Weissenborn, Ernst Jandl, H.C. Artmann, denen Nachklänge des Surrealismus und das spielerische Moment des Dadaismus gemeinsam waren, aber auch die Nähe zur visuellen Poesie. Ihre Arbeiten erschienen in den fünfziger Jahren in Zeitschriften, die mehr oder weniger experimentell, avantgardistisch und naturgemäß kurzlebig waren: in *Alpha* (1954-1960) beispielsweise oder in den *Publikationen* (1951-1957), und vor allem auch in den *Neuen Wegen*, die Zeitschrift des *Theaters der Jugend* in Wien, die nach dem Krieg zu einem wichtigen Forum junger Talente wurde und in der sich im Zuge der fünfziger Jahre die erste öffentliche und streitbare Manifestation des Experimentellen in der österreichischen Nachkriegsliteratur ²⁵ herausbildete. Kontakte zu dieser Zeitschrift gab es in Innsbruck schon durch Veröffentlichungen vor 1950 von Walter Schlorhauser, später durch die Teilnahme von Mitarbeitern der Zeitschrift bei den Österr. Jugendkulturwochen, wie beispielsweise Herbert Zand, der 1954 als Juror nach Innsbruck kam, und vor allem auch durch Ernst Jandl, der ebenfalls 1954 erstmals bei den Jugendkulturwochen dabei war.

Der Herausgeber des *Brenner* Ludwig von Ficker, der gewiß ein differenziertes Verhältnis zur experimentellen Lyrik hatte, schrieb an den Herausgeber der *ansichten* Peter Weiermair: (...) *Es beglückt mich natürlich, daß etwas, was ich vor einem halben Jahrhundert begonnen habe, heute noch für eine junge Generation einen vorbildlichen Wert behalten hat. Ich kann sie übrigens zu diesem ebenso zweckmäßig wie vornehm ausgestatteten Versuch nur beglückwünschen.*

21 Wieland Schmied an Gerhard Fritsch. In: *Wort in der Zeit*, Nr.11, 1964, S. 7.

22 Felmayer, Rudolf: *Brief*. In: *Wort in der Zeit*, Nr. 7, 1964, S.4.

23 *Brief an die Herausgeber*. In: *Wort in der Zeit*, Nr.5, 1965, S. 3.

24 *ansichten* (1964-1965): Zeitschrift für Literatur, ab dem 2. Heft: Zeitschrift für Literatur - Bildende Kunst. Hrsg.: Peter Weiermair.

Es erschienen unregelmäßig vier Nummern in drei Heften mit Illustrationen von Paul Flora, Heinz Goll, Elsa Olivia Urbach, Wolfgang Hutter.

Graphische Gestaltung: Raimund A. Mair. Auflage: 1000 .

25 Vgl. Okopenko, Andreas: *Der Fall „Neue Wege“*. *Dokumente gegen und für einen Mythos*. In: *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, hrsg. von Otto Breicha, Gerhard Fritsch. Salzburg, 1967, S. 279-304.

*Daß er ein Wagnis ist, wissen Sie selbst. Aber eines, das mir, einem Freund von Wagnissen, deren Berechtigung ich einsehe, imponiert. (...)*²⁶ Dieser kurzlebige Versuch einer „anderen“ Literaturzeitschrift (neben der *Seefeldler Zeitung* von Julius Kiener und dem *skolast* der Südtiroler Hochschülerschaft überhaupt die einzige dieser Zeit) war Zeichen gegen eine erstarrende museale Kultur, die vor allem das Arrivierte und „Glatte“ pflegte.

Im ersten Heft der *ansichten* erschienen auch Texte von TeilnehmerInnen der XIV. Jugendkulturwoche, darunter einige Tiroler AutorInnen wie Walter Kantner und Erika Wurscher. In ihren Texten verbinden sich Sprachspiel mit dem irrationalen Element des Surrealismus und dem nüchternen, unpathetischen Zugang zu Sprache und Wirklichkeit – charakteristische Merkmale einer „neuen“ Lyrik der sechziger Jahre.

Am Fluß / Jeder Fluß baut seine Nester / ins Gehölz am Ufer. / Kinder klaben dort aus Netzen /
den zerscherbten Mittag / oder holen wie die Fischer / stetig ihre Blicke ein. / Zeitlos wird die
Stille / immer wieder angeschwemmt.²⁷

So kamen in den wenigen Nummern der *ansichten* Texte unbekannter AutorInnen der Jugendkulturwochen neben jenen von H. C. Artmann, Rene Altmann, Hanns Weissenborn, (Herausgeber von *alpha*), Ernst Jandl, Friederike Mayröcker zu stehen, aber auch neben Karl Krolow, Christine Busta, Heidi Pataki – Namen, die auch mit den Jugendkulturwochen in Verbindung stehen.

Kontakte mit Vertretern der „progressiven“ Szene, Anregungen, Informationsaustausch und Impulse brachten literarische Diskussionen in Gang. Unter dem spannenden Bogen sprachphilosophischer Theorien einerseits und politisch zeitkritisch orientierter Argumente andererseits werden sich diese Diskussionen in den späten sechziger Jahren durch Veranstaltungen wie das *colloquium poesie* 1968 oder auch die letzte Jugendkulturwoche 1969 zunehmend in verschiedene Richtungen weiterentwickeln.

26 Ludwig Ficker an Peter Weiermair. 14. Februar 1964. In: Ludwig von Ficker. Briefwechsel 1940-1967. Hrsg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck: Haymon, 1996, S. 374.

27 Wurscher, Erika: *Am Fluß*. In: Kulturberichte, Folge 150, Juni 1964, S. 11.

Jens Brockmeier: Literales Bewußtsein. Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur. München: Fink 1997, 348 S., DM 68,00

Brockmeier – ein ausgebildeter Psychologe, der aber gerne seine interdisziplinäre Sichtweise betont – beschäftigt sich inzwischen seit ungefähr zwei Jahrzehnten mit Oralität und Literalität, wobei es ihm in diesem Buch – wie schon der Titel sagt – um die Kultur der Schriftlichkeit geht. Er nützt seine langjährige Beschäftigung mit dieser Thematik, um zunächst einmal einen fundierten Überblick über dieses Forschungsgebiet und seine eigenen Grundlagen und Interessen zu geben. Da in der Literatur zur Oralität-Literalität-Forschung kaum genauer auf die Entstehung und Entwicklung der eigenen Forschungsrichtung eingegangen wird, ist die „lange Einleitung“ sehr aufschlußreich und bietet zudem auch Leuten, die sich mit dieser Thematik noch nicht auseinandergesetzt haben, die Möglichkeit, einen Einblick in dieses Forschungsgebiet zu bekommen.

So zeigt Brockmeier, daß die Erfindung der Schrift zwar schon eine geraume Zeit zurückliegt, ihre Entdeckung, d.h. die Auseinandersetzung mit dem Medium der Schrift, jedoch erst recht spät erfolgte: Die gesamte abendländische Philosophie, die wesentlich auf geschriebener Sprache basiert, versteht sich gemäß ihrem eigenen Selbstverständnis als ein „reines“ Denken, als ein Denken, das von seinen eigenen materiellen Bedingungen abstrahiert und beansprucht, vom gesprochenen Wort auszugehen. (S.41) Aus diesem Phonozentrismus folgt eine Diskrepanz, die sich insbesondere bei Hegel zeigt. Denn gerade um seine hochgradig abstrakten Schriften zu erfassen, benötigt man ausgereifte literale Techniken. (S.44)¹ Gegen die Annahme eines „reinen“ Denkens und damit gegen die Verleugnung des Mediums wendet sich die sogenannte Literalitätshypothese, die die Medialität und Materialität zu ihrem Thema macht und am markantesten in McLuhans Schlagwort „The medium is the message“ zusammengefaßt ist. Man kann gemäß Brockmeier hierbei auch von einer „medientheoretischen Variante des linguistic turn“ (S.63) sprechen, zu deren Vertretern neben Marshall McLuhan auch Eric H. Havelock, Milman Parry, Jack Goody, Ian Watt u.a. zählen.

Im weiteren geht Brockmeier genauer auf eine wichtige Grundlage seiner Arbeiten ein: Seine Forschungen über Oralität und Literalität basieren wesentlich auf einem semiotischen Kulturbegriff, der insbesondere von Wygotski geprägt wurde. Zunächst beschreibt er die Hinwendung zur Kultur, wobei er eine Entwicklung von Bronislaw Malinowskis „kulturanthropologischen Funktionalismus“ über Clifford Geertz Konzept der „dichten Beschreibung“ bis hin zu Ludwig Wittgensteins Begriff der „Lebensform“ skizziert. Er zeigt, daß die kulturtheoretische Orientierung auch zu Literalitätsstudien führte, wie sie z.B. Aleksandr R. Lurija durchführte. Im weiteren geht Brockmeier auf den Begriff der Bedeutung ein und beschäftigt sich insbesondere mit Wygotskis Bedeutungstheorie, „die darauf abzielt, die Zusammenhänge zwischen Sprache, Kultur und psychischem Leben zu erfassen.“ (S.104) Er befaßt sich in diesem Zusam-

1 Diesen Widerspruch analysiert Brockmeier noch viel genauer in seinem Buch „Reines Denken“. Zur Kritik der teleologischen Denkform. Amsterdam: Grüner 1992.

menhang auch mit Wittgensteins Begriffen der Regel und des Sprachspiels und zeigt, daß Wygotskis psychologische Semantik direkt an Wittgensteins philosophische Semantik anschließt. (S.119) Vor allem geht es Brockmeier aber darum, Wygotskis semiotische Perspektive herauszuarbeiten, wobei er dessen Konzept der „psychologischen Werkzeuge“ darstellt, das von vielfältigen Vermittlungen zwischen individuellem Bewußtsein und gesellschaftlicher Kultur ausgeht. Gerade durch diese „psychologische Semiotik“ wurde Wygotski eine wichtige Grundlage für einige Literalitätsforscher, wie z.B. für Jerome Bruner oder David Olson. Man kann sogar „im Anschluß an Wygotski von einer eigenständigen psychologisch-semiotischen Entwicklungslinie in der angloamerikanischen Psychologie“ (S.124) sprechen, an die sich inzwischen auch Brockmeier angeschlossen hat.² Ihn interessiert dabei insbesondere Wygotskis Frage nach dem „objektiven Material“ der semiotischen Funktion, wie er in seinem Buch immer wieder deutlich macht.

Nachdem Brockmeier sozusagen seinen Hintergrund geklärt hat, kommt er wieder auf die „Literalitätshypothese“ zu sprechen, und zwar in ihrer starken Ausprägung: Diese beruht auf der Annahme eines grundsätzlichen Unterschieds zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, aus dem sich zwei ebenso konträre Bewußtseinstypen ableiten lassen, wobei das orale Bewußtsein des „common sense“ als kontextgebunden, anschaulich, konkret, wertbetont, rhetorisch charakterisiert werden kann, während der literalen wissenschaftlichen Intelligenz die gegen teiligen Eigenschaften zugeordnet werden können, nämlich Kontextunabhängigkeit, Abstraktheit, eine logisch-analytische Verfahrensweise, Wertfreiheit. (S.136ff.) Aber genau diese dichotome Gegenüberstellung von gesprochener und geschriebener Sprache stellt Brockmeier in Frage:

Je genauer die Formen und Diskurse der gesprochenen und gehörten, der dialogischen und monologischen, der geschriebenen und gelesenen, der kommunizierten und gedachten Sprache jeweils untersucht wurden und werden, um so deutlicher tritt hervor, daß orales und literales Bewußtsein derart voneinander abhängig und miteinander verflochten sind, daß von einer eindeutigen oder gar dichotomen Gegenüberstellung keineswegs die Rede sein kann. (S.174)

Damit zerstört Brockmeier eine einfache und daher schöne Erklärung für das Verhältnis von Sprechen und Denken, und er ist sich dessen auch bewußt. Aber gerade diese „genial anmutende einfache Formel“ erregt sein Mißtrauen, denn er ist prinzipiell skeptisch „gegenüber monokausalen und linearen Erklärungen historischer und psychologischer Prozesse“. (S.170) Im Gegenzug plädiert er für eine „schwache Literalitätshypothese“, die er durch mehrere Beispiele für orale und literale „Verflechtungen“ belegt. So zeigt er zum Beispiel, daß die mündlich überlieferten Rigveda, die Hymnen der frühesten Veda, Merkmale eines Textes haben oder daß Descartes seine Prinzipien des „reinen“ Denkens zum Teil in Form einer Erzählung darlegt. Weiters argumentiert Brockmeier gegen die „starke Literalitätshypothese“, indem er zeigt, daß nicht die Schrift allein zum Entstehen einer literalen Tradition führt, sondern es dazu weiterer Bedingungen bedarf, wie der Möglichkeit und des Interesses an der Tradierung und Archivierung von Schrift, der Institutionalisierung, der Errichtung von Ausbildungstätten für literale Praktiken u.a.

2 Er verbringt derzeit einen Forschungsaufenthalt an dem von Bruner gegründeten und von Olson weitergeführten „Centre for Applied Cognitive Science“ in Toronto.

Aber auch wenn sich Brockmeier gegen eine einfache Formel für das Verhältnis von Sprache, Bewußtsein und Kultur wendet, so negiert er doch nicht jegliche Zusammenhänge zwischen Schriftlichkeit und Denken. Im Gegenteil: Im letzten Drittel des Buches geht es ihm vor allem darum zu zeigen, daß der Erwerb der Schriftsprache zur Entwicklung einer bestimmten Form von metasprachlicher Bewußtheit führt, die auf die materielle Tätigkeit des Schreibens zurückzuführen ist. Brockmeiers These in seinem eigenen Wortlaut:

Wenn Kinder beginnen, lesen und insbesondere schreiben zu lernen, bauen sie nicht nur ein bestimmtes Verhältnis zur Schrift auf, sondern ihr Verhältnis zur Sprache ändert sich generell: Sie benutzen sie anders, „sehen“ sie anders, beginnen, auf eine neue Weise über sie nachzudenken. Was mich an diesem Nachdenken über die Schrift besonders interessiert, ist eine neue Qualität des metasprachlichen und metadiskursiven Wissens. Hier nämlich wird nun, wie ich zeigen möchte, der semiotisch eigenständige Status der Sprache „sichtbar“. (S.209f.)

Er geht zunächst noch genauer auf die Bedeutung der „Metasprachehypothese“ und damit in Zusammenhang stehenden Studien, wie z.B. die „Early Literacy-Forschungen“ ein, bevor er dann seine eigene empirische Untersuchung vorstellt: Brockmeier besuchte über einen Zeitraum von drei Jahren mehrmals eine Volksschulklasse, um die Kinder bei ihrer Aneignung der Schrift zu beobachten und mit ihnen über ihre Schreiberfahrungen und Buchstabengeschichten zu sprechen. Diese Erzählungen nahm er auf Band auf und analysierte sie. Mit dem aus dieser Untersuchung gewonnenen Material belegt er obige These auf sehr anschauliche Weise: Die verschiedenen Buchstabenbilder und Buchstabengeschichten und auch der Hang vieler Kinder zu Lieblingsbuchstaben zeigen, daß für Kinder in ihren Schreibanfängen die Schrift in ihrer materiellen Form von großer Bedeutung ist und sogar künstlerisch gestaltet wird. Brockmeier spricht in diesem Zusammenhang von einer „literalen Sinnlichkeit“, die auf vergleichbare Weise von einigen Schriftstellern erfahren wird. Die ästhetische Wahrnehmung der Schrift und das damit verbundene gegenständliche Erfahren der Zeichen ist gemäß Brockmeier von grundlegender Bedeutung für die Trennung von Zeichen und Gegenstand. (S.274f.) Die allmähliche Auflösung des Bedeutungsrealismus zeigt sich auch sehr schön in einigen Gesprächen Brockmeiers mit den Kindern, die er in transkribierter Form ausschnittsweise wiedergibt. Damit beschreibt er einen wichtigen Schritt für die Herausbildung von schriftbezogener Metasprache bzw. von „literalem Bewußtsein“.

In dieser empirischen Untersuchung zeigt also Brockmeier sehr schön, daß Kinder beim Schriftspracherwerb eine besondere Sensibilität für das „objektive Material“ der Schrift entwickeln, und weist damit einen konkreten Zusammenhang zwischen Literalität und Denken nach. In den Buchstabenbildern der Kinder wird auch auf sehr konkrete Weise der Sinn des Mottos von diesem Buch, ein Zitat aus Wittgensteins Bemerkungen zur Philosophie der Psychologie deutlich: „Was fehlt dem, der die Frage nicht versteht, nach welcher Seite der Buchstabe F schaue, wo ihm etwa eine Nase zu malen wäre? [...] – Was gehört also dazu? Eine Kultur, möchte man sagen.“ Mit seinem Interesse für die „literale Sinnlichkeit“ kommt Brockmeier auch einem Interesse der Kinder entgegen, welches im normalen Schulalltag oft nur wenig beachtet wird. Er führte daher eine Untersuchung durch, von der auch die „untersuch-

ten“ Kinder profitierten und die ihnen Spaß machte.³ Es ist vielleicht ein bißchen schade, daß er dieser Untersuchung in seinem Buch nicht mehr Platz eingeräumt hat, denn gerade Oralität-Literalität-Forschungen leben von empirischen Studien. Aber das will er ja – wie er im Vorwort ankündigt – in Form einer gesonderten Publikation nachholen. Schade ist auch, daß die Buchstabenbilder der Kinder nicht ihre Farbe behalten durften, denn gerade die „literale Sinnlichkeit“ käme dadurch sicherlich noch deutlicher zum Ausdruck. Den Verlegern muß auch gesagt werden, daß ihr „literales Bewußtsein“, soweit es die orthographische Genauigkeit betrifft, etwas nachlässig ist. Allerdings wird dadurch das Verständnis nicht erschwert, was auf Brockmeiers klare und verständliche Sprache zurückzuführen ist. Auch wenn er auf viele verschiedene Theorien und Untersuchungen eingeht und mehrere Argumentationslinien verfolgt, verliert man dennoch nicht den Überblick, da Brockmeier seine zentralen Interessen und Thesen mehrmals wiederholt und in verschiedenen Zusammenhängen aufzeigt, sodaß sie sich wie ein roter Faden durch das ganze Buch ziehen.

Monika Seekircher

norbert c. kaser. Eine Biographie von Benedikt Sauer. Innsbruck: Haymon, 1997.

Nicht zum erstenmal, aber selten so intensiv standen Person und Werk Norbert C. Kasers (1947-1978) im Interesse des öffentlichen Kulturbetriebs, wie im Jahr 1997 – aus gegebenem Anlaß, hätte er doch seinen „fünfundzigsten Geburtstag“ gefeiert. Und warum auch nicht den Anlaß wahrnehmen, um – der Geschichte des Autors entsprechend – posthum seiner zu gedenken. Neben mehreren Lesungen und Veranstaltungen erschien termingerecht im April des Jahres auch eine Biographie, verfaßt von Benedikt Sauer.

Abgegriffene Muster der Kaser-Rezeption wird man in dieser Biographie vergebens suchen – an seiner Zeit gescheiterter Autor, unbequemer Querulant im konservativen Südtirol der sechziger und siebziger Jahre, Außenseiter, Repräsentant einer „eingeklemmten“ Generation, Trinker und Dichtergenie – um die Reproduktion gängiger Bilder, um die Legende N. C. Kaser geht es dem Biographen nicht. Mit unvoreingenommenem Blick rekonstruiert Benedikt Sauer den Lauf der Dinge, kommt dabei ohne spekulative Deutungen von Lebenszusammenhängen aus und bleibt bei den Fakten und Hintergründen. Anhand des umfangreichen Materials des Kaser-Nachlasses, der sich im Brenner-Archiv befindet, und auf der Basis langjähriger Recherchen ist eine Dokumentation entstanden, die das kulturelle, soziale und politische Umfeld als Voraussetzungs-system des Autors nachzeichnet. Daß darüberhinaus eine kohärente Geschichte entsteht, die mehr zu verstehen gibt, als die Summe der einzelnen Ereignisse, Daten und Informationen, macht daraus eine lesenswerte Biographie. Der Nahblick auf ein individuelles Leben und der Weitblick auf gesellschaftliche Prämissen – wechselnde Perspektiven – verbindet auch

³ Hier spricht die Rezensentin als Mutter eines Kindes, das an dieser Untersuchung teilnahm.

die sprachliche Gratwanderung zwischen sachlicher Bewältigung des Faktischen und dem Erzählen von einem Menschen. In ihr gelingt die Annäherung an den Autor und die Vermittlung eines Lebensbildes jenseits übertriebener Darstellungsgesten und Stilisierung.

Mit einer Frage „*warum gerade brixen?*“ beginnt die Lebensgeschichte, in der zunächst von der Familie erzählt wird und sich zwischen den Zeilen irgendwie auch die Atmosphäre der Kindheit verfängt, die weiterführt in „*die eigene welt*“, wo es um den Schüler geht, der zu seiner Sprache, zu den Büchern kommt. Und dann: der „*eintritt in die literatur*“ – Aufbruch und Versuch, sich einen Weg zu bahnen, Kontakte und erste Veröffentlichungen – dabei entsteht auch ein Stück Literaturgeschichte: *die beginnende Zeitenwende in Südtirols Gegenwartsliteratur 1969* – und „*wie man ins wespennest sticht...*“ beschreibt den Einschnitt der legendären „Brixner Rede“, in der Kaser einer neuen Autorengeneration die Richtung weist und die sein folgenschweres Image als „enfant terrible“ der Szene prägt. Entlang des roten Fadens strikter Chronologie beschreibt Benedikt Sauer Lebensphasen, die von den Texten, vor allem von den Briefen her, vertraut sind: Wien, Norwegen, Italien, Spanien, Tunesien, DDR und immer wieder Südtirol. *An all diesen Orten hat er geschrieben: in den Lehrerzimmern der Bergschulen und in der Wohnung seiner Tanten, im Kloster und in der Psychiatrie, auf Kellnerblöcken oder Ansichtskarten, druckreif auch in der Handschrift*“ (S.7), schreibt Benedikt Sauer im Vorwort der Biographie – der Reflex verschiedener Lebensumstände auf den Entwicklungsprozeß des Schreibens scheint erzählenswert und der Blick auf die fragliche Allianz „Leben und Schreiben“ lohnt sich, denn wie sehr seine Texte auch autobiographisch sind, so zeigt sich doch, daß Kaser im Schreiben von sich absieht, im Hinterhalt seiner Texte bleibt, die Spur von sich selber auf den Leser und in die Zeit, auf den Ort lenkt.

Lebens- und Schreibsituationen: in ihrer Beschreibung zeichnet sich ein Bild des Autors und seiner Zeit gleichermaßen, das in manchem überrascht und in dem Raum für Widersprüchlichkeiten und offene Fragen bleibt. Erwähnenswert ist das sorgfältig ausgewählte Fotomaterial aus dem Nachlaß, das die Biographie anschaulich macht, zeigt, wovon die Rede ist: Textseiten aus Notizbüchern, Aufenthaltssorte, Motive seines Schreibens, ihn selber und vieles andere mehr.

Kaser ist spätestens seit dem Erscheinen der dreibändigen Werkausgabe bei Haymon aus dem Kanon der Literatur nicht wegzudenken, dem entspricht das Erscheinen seiner Biographie. Mit ihr ist die Möglichkeit geboten, die Texte des Autors auch aus dem Kontext zu verstehen. Manch kritischem Geist sieht das alles zu sehr nach Zähmung Kasers zum Klassiker aus. Für den Leser spielt das keine Rolle. Wer sich einläßt, findet Interessantes, Lesenswertes, Widerständiges und in Texten vor allem literarische Qualität.

Christine Riccabona

Habib C. Malik: *Receiving Søren Kierkegaard: The Early Impact and Transmission of His Thought*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1997. xxii + 437 S.

Im großen und ganzen halten wir Kierkegaard für ein Geschöpf des 20. Jahrhunderts: Er sei nach seinem Tod völlig in Vergessenheit geraten, bis er irgendwann um die Jahrhundertwende wieder entdeckt wurde. Es ist der Verdienst von Professor Malik, zu zeigen, wie oberflächlich diese Meinung tatsächlich ist.

In der ersten Studie über die Früh-Rezeption Søren Kierkegaards – sie hat die Länge eines Buches – dokumentiert Malik, wie Kierkegaard schon zu Lebzeiten in Deutschland (durch den in Deutschland ausgebildeten Nonkonformisten und Theologen A.C. Beck, der auch mit Kierkegaard in Kopenhagen studierte), ja sogar in Amerika (durch die auswandernden norwegischen Pietisten, die sog. "Haugianer") – gar nicht von seiner dänischen Heimat zu reden – bekannt war und bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesen Ländern diskutiert wurde. Die Reihe von Denkern und Dichtern, die Søren Kierkegaard rezipiert haben, ist genau so lang, wie seine Rezipienten berühmt waren. Im Zentrum des Interesses stehen Kierkegaards designierter "Nachfolger", der dänische Fideist Rasmus Nielsen und sein freidenkender Gegenspieler Georg Brandes, der wohl zu den wichtigsten Vermittlern von neuen Ideen in Europa in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zählen dürfte.

Wie Habib Malik erzählt, ist es kennzeichnend für die Geschichte, daß diese beiden Kierkegaard-Enthusiasten den Meister der Ironie für ihre eigenen Zwecke ausnützen wollten. Nielsen hat sich, wie manche frühe Gegner der etablierten Kirche, auf die Auseinandersetzungen Søren Kierkegaards mit der dänischen Kirche unter Bischof Martensen und der hegelischen "Beamten-Kirche" bezogen; während Brandes in seinem Versuch eines "modernen Durchbruchs" (der vieles mit der Wiener Moderne zu tun hatte) Kierkegaards Individualismus als Stütze eines atheistischen Freidenkertums sah – was maßgeblich für die "existentialistische" Interpretation des Werkes Søren Kierkegaards wurde, nämlich die Bedeutung seines Denkens aus den Umständen seines Lebens herzuleiten.

Aber die anderen Figuren in dieser "Prä-Rezeption", wie Malik sein Thema nennt, von Søren Kierkegaards Denkens sind kaum weniger interessant: die schwedischen bzw. norwegischen Feministinnen Frederica Bremer ("sie wollte Geschlechtsverkehr mit mir, aber ich blieb tugendhaft", schrieb Søren Kierkegaard über sie) und Camilla Collet; der bedeutendste zeitgenössische dänische Naturwissenschaftler H.C. Ørsted; der führende dänische literarische Modernist Georg Brandes; Hans Christian Andersen, der berühmte Verfasser von Märchen und Zielscheibe der ersten Polemik Søren Kierkegaards; der ästhetizistische Schriftsteller J.P. Jacobsen, der in seinem Roman *Niels Lyhne* den Prototyp des atheistischen Existentialisten gestaltete; der norwegische Koloß Henrik Ibsen, der angeblich die Titelfigur in seinem Stück *Brand* nach dem Vorbild von Søren Kierkegaard gestaltete; Poul Kierkegaard, dem Gegenstück zu Diderots *Rameaus Neffe* in der Kierkegaard-Familie und, last but not least, der Hegelianer Hans Brøchner, der lebenslang die Meinungen seines verehrten Freundes Kierkegaard trotz aller philosophischer Verschiedenheit gegen versimplifizierende Verehrer und Freunde schützte – um nur die auffallendsten Episoden und Persönlichkeiten zu erwähnen.

Zu den Überraschungen in der Arbeit Maliks zählen Kierkegaards Interesse für bestimmte Entwicklungen in den Naturwissenschaften, seine Ablehnung der Frauenemanzipation, die wiederholte Verkoppelung seiner Denkweise mit der atheistischen Philosophie Ludwig Feuerbachs und die Tatsache, daß seine evangelischen Leser regelmäßig zu Katholizismus übertreten sind. Kurzum – das Buch ist eine Fundgrube der dänischen und norwegischen Geistesgeschichte im 19. Jahrhundert. Allein eine Skizze des Reichtums von *Receiving Søren Kierkegaard* würde den Rahmen einer kurzen Rezension sprengen.

Im allgemeinen erzählt Malik seine spannende und verwinkelte Geschichte mit einer lobenswerten Klarheit und Ausgewogenheit, die mit ihrem umfangreichen Inhalt hervorragend zusammenpaßt. Darüber hinaus ist das Buch ein Musterbeispiel der Art und Weise, wie man in den USA „intellectual history“ treibt – das Buch wurde ursprünglich als Dissertation aus Geschichte an der Harvard Universität verfaßt –, wovon man in Österreich, wo das Fach nicht existiert, viel lernen kann. Das Thema der Studie hat deutlich mit kulturellen Entwicklungen in mehreren fremden Ländern zu tun; der Verfasser bezieht sich auf Quellen und Sekundärliteratur in sechs Sprachen und das Ergebnis muß als Beitrag zur dänischen bzw. deutschen Kulturgeschichte gelten. Solche Studien, die man typischerweise in jedem größeren amerikanischen Institut für Geschichte findet – und die eigentlich aus einer in Österreich vergessenen Tradition der deutschen Geschichtsschreibung stammen –, erklären zumindest teilweise, warum z.B. einige der wichtigsten Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte aus den USA stammen.

Es gibt aber einen noch spezifischeren Grund, uns mit dieser sorgfältigen Dokumentation der frühen Kierkegaard-Rezeption zu beschäftigen: Maliks Geschichte endet in Innsbruck – mit dem „Beginn einer ernsthaften Rezeption“, wie er sein Schlußkapitel nennt –, beim „Brenner“. Nachdem Malik mehreres über die Rolle Kierkegaards in deutschen protestantischen Polemik – unter anderem die merkwürdige Entstehungsgeschichte der schlechten Übersetzungen von Christoph Schrenpf, die so viel zur Verbreitung von Kierkegaard im deutschen Sprachraum beigetragen haben, und die erste Rezeption von Kierkegaard in Wien über Rudolf Kassner, der unter anderem Kierkegaard an Rilke vermittelte – schreibt, schließt er seine Geschichte mit einer Darstellung der Leistung Theodor Haeckers im frühen „Brenner“ als Präludium zur Entdeckung des „echten“ Kierkegaards unter (vorwiegend) deutschen Philosophen und Theologen wie Karl Jaspers, Martin Heidegger und Karl Barth ab. Der Spruch von Karl Kraus: „Man weiß nicht nur im Ausland nicht, was hier geschieht, man weiß es auch hier nicht“, scheint nicht ganz zu stimmen: Man weiß wohl im Ausland, was hier geschieht, aber hier haben wir noch einiges zu entdecken.

Das alles heißt nicht, daß es gar nichts Problematisches in Maliks Darstellung der frühen Kierkegaard-Rezeption gibt. Einige Beispiele: Es wäre wichtig zu wissen, welche Bücher Kierkegaards zu einer bestimmten Zeit zugänglich waren. Malik stellt die Frage nicht, obwohl man z.B. weiß, daß die Auflagen Søren Kierkegaards in der Regel sehr klein waren. Der dänische religiöse Philosoph Grundtvig wird vorwiegend negativ dargestellt. Trotz seiner großen Bedeutung für die Rezeption Kierkegaards in Dänemark und die dänische Kulturgeschichte wird Grundtvig überhaupt nicht systematisch dargestellt. Das Problem der Kierkegaard-Rezeption

bei Ibsen wird unabhängig von der allgemeineren Frage der Bedeutung von Philosophie in der Entwicklung Ibsens behandelt und fast ausschließlich in Zusammenhang mit Ibsens *Brand* erörtert. Schon Georg Brandes betonte, daß das, was für *Brand* gilt, auch für *Peer Gynt* gilt – es ist schade, daß sich Maliks Studie nicht mit der mittlerweile erschienen Studie von Bruce Shapiro, *Divine Madness and the Absurd Paradox*, auseinandersetzt – Shapiro behauptet, daß *Peer Gynt* fast Zeile für Zeile auf Kierkegaards Schriften anspielt. Wohingegen Brian Johnston behauptet – und zwar in zwei für unser Ibsen-Verständnis äußerst wichtigen Büchern: *Text and Supertext in Ibsen* und *The Ibsen Cycle* – 1.) daß es sowohl einen philosophischen „Supertext“ als auch einen psychologischen „Subtext“ zu Ibsens letzten zwölf Stücken gibt und 2.) daß dieser „Supertext“ aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* stammt. Aber Johnston schließt sein Buch mit der Behauptung, daß bei Ibsen die Spannung zwischen These und Antithese nicht in einer Synthese aufgehoben wird. Er impliziert, daß Søren Kierkegaards angeblicher Hegelianismus eine starke Kierkegaardsche Prägung haben mußte, denn wenn die dialektische Spannung nicht aufgehoben wird, bleibt nur das Absurde ... Das wäre reichlich Material für ein eigenes Buch, sollte aber trotzdem in einem Beitrag zur frühen Rezeption Kierkegaards mindestens erwähnt werden.

Schließlich gibt es einige Irrtümer bezüglich Fakten, die aber mit dem Argument des Buches kaum etwas zu tun haben: z.B. wurde *Die deutsche Ideologie* von Karl Marx 1846, wie Malik behauptet, geschrieben, aber erst 1900 teilweise und 1932 vollständig veröffentlicht. Es besteht also überhaupt keine Möglichkeit, daß Kierkegaard es gelesen haben könnte.

Alles in allem sind die Mängel in der Arbeit Maliks nicht gravierend; seine Leistungen in der Darstellung dieser bisher unbekannten Geschichte sind hingegen für die Kierkegaard-Forschung und die europäische Geistesgeschichte vorbildlich.

Allan Janik

Massimo Cacciari: *Posthumous People. Vienna at the Turning Point*. Übersetzt aus dem Italienischen von Rodger Friedman. Stanford, California, Stanford University Press 1996. xvi + 219 Seiten.

Zu den vielen spannenden Dingen, die die österreichische Kulturgeschichte betreffen und die im Ausland erscheinen, gehört auch dieses im Jahr 1980 vom Philosophen-Bürgermeister Venedigs elegant verfaßte Büchlein. Schon Mitte der 70er Jahre hat Cacciari mit einer Heideggerischen "Erörterung" des Fin-de-Siècle-Wien begonnen, die bis heute in Österreich so gut wie unbekannt geblieben ist. Als es z.B. in den Jahren 1985 bis 1996 eine "Wien um 1900" ARGE bei der Österreichischen Forschungsgemeinschaft gab, wurde m. E. der Name Cacciari in den Diskussionen kein einziges Mal erwähnt. Man kann dieses leider typische Versehen nur bedauern. Wer hat sich überhaupt mit der umfassenden italienischen Auseinandersetzung mit der Wiener Jahrhundertwende beschäftigt? (Diesbezüglich siehe den genauso vernachlässigten Bericht Michael Hutters über die italienische "Moderne"-Forschung in dem von der Akademie

der Wissenschaften veröffentlichten Sprachkunst XX, 1989, No.2: "Erinnerung an das Unbekannte"). Aufgrund dieser Nicht-Rezeption wundert es leider nicht, daß die Werke des herausragenden Ästhetikers Cacciari, der unter anderem Mitarbeiter Luigi Nonos bei der Zeitschrift *Laboratorio Musica* war, unbeachtet geblieben ist.

Als Protest gegen den "amorphen Strudel" von Walzer, Dekadenz, fröhlicher Apokalypse, „Wittgensteins Wien“ usw. hat Cacciari versucht, den kulturellen "Ort" zu "erörtern", und zwar in genau der Art und Weise wie Heidegger in seinem bekannten Trakl-Aufsatz *Die Sprache im Gedicht* aus dem Jahr 1952 den Schwerpunkt im Oeuvre Trakls gleichsam bestimmen wollte. Wie Heidegger in der Auseinandersetzung mit der äußerlichen Vielfalt und dem quasi-fragmentarischen Charakter der Gedichte Trakls will Cacciari die 'wesentliche' Einheit der bunten Wiener Fin-de-Siècle-Kultur erläutern. Aber diese Einheit ist nicht nur ein historisches Phänomen, sondern etwas Philosophisches, dem man sich im Grunde genommen nur ästhetisch annähern kann. Im klassischen heideggerischen Sinn der Bestimmung der "Wahrheit" von etwas als "Sich-sein-lassen" will er uns eine Erscheinung zeigen. Diese Erscheinung ist Wien als "Ort" der "posthumen" Leute (Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*). Diese sind Leute mit Visionen, die erst nach ihrem Tod als Seher anerkannt werden. Was diese posthumen Leute verbindet, ist ihre Teilnahme an einer Einstellung zur Kultur, die am besten in Form einer Achse dargestellt wird; einer Achse zwischen dem musikalisch-sprachlosen "Gedicht" Georg Trakls und dem schweisgsamen, vom Rande des Irrsinns geschriebenen Philosophieren Ludwig Wittgensteins, das hier in einer interessanten und anregenden Art und Weise dargestellt wird (hier ist zu bewundern, wie Cacciari, lediglich vom *Tractatus*, *Über Gewißheit* und den *Vermischten Bemerkungen* ausgehend, eine tiefe und kohärente Interpretation entwickelt). Die Achse belegt am besten den geistigen "Ort", die Einmaligkeit von Wien um 1900 und die Quelle der dortigen schöpferischen Kraft. Um diese Achse drehen sich kaleidoskopisch verschiedenste andere kulturelle Erscheinungen: die Musik der zweiten Wiener Schule, der Essayismus Robert Musils, das Theater Hofmannsthals, die Malkunst von Klinger und Böcklin, Kubin und Schiele, die Architektur von Loos, die Kulturkritik von Kraus und Canetti, das Erzählen von Joseph Roth, das chassidische Judentum Martin Bubers, die Geschlechtsphilosophie Otto Weiningers und viele andere Dinge, die sich, kaleidoskopisch, begrifflich in- und auseinander bewegen. Cacciari will zeigen, wie alle diese Erscheinungen aus ein- und demselben "Ort" entstanden sind, ohne daß sie sich aufeinander reduzieren lassen. "Ort" hat hier nicht ausschließlich mit einem bestimmten Grundstück oder mit einer bestimmten Zeitepoche zu tun; Figuren wie Robert Walser haben wesentlich mit der Erscheinung "Wien um 1900" zu tun. Darüber hinaus hat „Entstehung“ hier absolut nichts mit bloßen historischen oder empirischen Umständen zu tun, sondern mit einer gemeinsamen, aber nicht überall gleichen, Einstellung zur Kultur und daher einem gemeinsamen In-Frage-Stellen unserer Werte, die diesen Phänomenen Bedeutung für unser Geistesleben verleiht. Das Frappierende an Cacciari's *Posthumous People* ist, daß er wie sonst niemand ausgerechnet die wichtigsten Figuren, und zwar in allen ihren Bedeutungen und in einem äußerst provozierenden und im besten Popperschen Sinn, gesammelt hat.

Im Sog der Kritik an der Trakl-Deutung Heideggers kennt man das Problematische einer solchen Erläuterung so gut, daß man dazu neigt zu vergessen, was für eine heuristische Bedeutung eine derartige 'Zusammenfassung' einmal gehabt hat und haben kann. Die "Wahrheit"

einer solchen Darstellung ist keine bloß historische, sondern letztendlich eine ästhetische. Sie hängt von ihrer Kraft, subtile Assoziationen zu suggerieren, ab. Das ist wiederum von der Fähigkeit eines Autors, nuancierte Schilderungen der erwähnten kulturellen Erscheinungen zu liefern, abhängig. Selbstverständlich ist eine derartige Beschreibung selbst abhängig von Kenntnissen des Gegenstands der "Erörterung", die in diesem Falle genauso exakt wie umfangreich sind – tatsächlich ist die reiche Schilderung einer kulturellen Erscheinung das einzige, egal wie wichtig sonst die Dokumentation von Entstehungs-, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichten sind, das eine ästhetische Bedeutung hat. Hier ist Intelligenz und Geschmack in der Gestaltung alles. Auf jeden Fall zeigt *Posthumous People* deutlich, wie Cacciari, der diesbezüglich seinen Meister bei weitem übertrifft, reichlich über das vorausgesetzte Wissen verfügt, um ein konzentriertes Nachdenken von seinem Leser zu verlangen – und es soll diesbezüglich keinen Zweifel geben: das Ziel einer solchen Heideggerischen Erörterung ist eine systematische Besinnung oder Meditation nicht "über", sondern "aus" einer Sache. Und genau das ist es, was Cacciari's Übung einen tiefen Sinn in Bezug auf die Diskussion der Wiener Jahrhundertwende verleiht: In den letzten 25 Jahren wurde Wien um 1900 weltweit bewundert und fast zu Tode diskutiert, ohne daß man im wesentlichen die Bedeutung der wichtigsten kulturellen Erscheinungen dieses Zeitalters für uns betrachtete; genau das ist es, was Cacciari so hervorragend leistet. Es liegt auf der Hand, daß eine solche kulturelle Besinnung keinesfalls die empirische Forschung ersetzen kann, aber auch, daß in der Abwesenheit eines solchen Nachdenkens über die Bedeutung des kulturellen Gegenstands alle empirische Forschung weder historische noch ästhetische, sondern bloß antiquarische Bedeutung hat.

Wie erwähnt sind die Nachteile dieser Sichtweise, die eigentlich auf die Eigenart und Willkür in der *Geburt der Tragödie* Nietzsches und auf Heidegger zurückzuführen sind, seit der Trakl-Rede Heideggers bekannt. Deswegen muß man betonen, wie Cacciari mehr aus der Methode Heideggers als aus Heidegger selbst herausgeholt hat. Für den Skeptiker scheint die durch die "Erörterung" gewonnene Einsicht das Produkt von Zwang und Gewalt in Bezug auf die Empirie zu sein. Aber hier dürfen wir Wittgensteins Warnung, daß das Wesentliche an einer Antwort auf eine philosophische Frage ist, daß man sie kriegt, wenn man sie braucht, trotzdem nicht vergessen. Cacciari's Buch ist, trotz der Probleme mit dem Genre, eine starke Erinnerung daran, daß wir der Wiener Jahrhundertwende viel schulden.

Zum Schluß eine Notiz persönlicher Art: Wenn Cacciari's Buch eigentlich eine Antwort auf *Wittgensteins Wien* ist (was Huter – interessanterweise in Zusammenhang mit der Überbewertung der Bedeutung des "Brenner" für die Entwicklung Wittgensteins – erwähnt und Cacciari selbst andeutet), dann kann ich mich nur freuen, daß es Stephen Toulmin und mir – den Titel und (zum größten Teil) die Rezeption unseres Buchs habe ich von vornherein für nicht unproblematisch gehalten – gelungen ist, trotz aller philosophischen und historischen Differenzen und Perspektiven so eine intelligente und raffinierte Reaktion zu provozieren.

Allan Janik

Kurz vor Weihnachten 1997 starb in Bandol/Südfrankreich **Frau Elisabeth Sander geb. Holzknecht**, die Gattin von Univ.-Prof. Dr. Bruno Sander (Ps. Anton Sander). In ihren höchsten Altersjahren ist sie von ihrer Tochter, Frau Dr. Elisabeth Kastler, unablässig betreut worden. – Noch im Juli hat sie bei guten Dingen ihren hundertsten Geburtstag gefeiert.

Zum Zeitpunkt der Hochzeit (am 29. 3. 1920) hatte Sanders Freund, der Maler Erich Lechleitner, versucht, sich „wiederholt vorzustellen, wie Du Dich mit dem steten Umdichsein eines gewählten Weibes zurechtfindest. Denn nach dem Behagen, einem Hauptgrund unserer heutigen – oder gestrigen – Ehen, scheinst Du mir nie geschieht zu haben“.

Die nahezu sechzig Jahre dauernde Ehe zeigt deutlich genug, daß Sander und seine Frau ihre Lebenspartnerschaft mit Bedacht und Glück eingegangen waren. Die mit dem enormen wissenschaftlichen Einsatz und den poetischen Neigungen des Mannes verbundenen Erschwerenisse hat die Frau teilnehmend-aufgeschlossen und gelassen mitgetragen. Ein „Erfolgsgesheimnis“ wurde Besuchern in der Kaiser-Josef-Straße 13 bald klar: In ihrer Gegenwart beim „Mocca“ oder Glas Wein ließ es sich dort immer wohl sein, zumal wenn die sarkastischen Pointen ihres Mannes immer wieder trocken-humorvoll die Spitze brach.

Nach Bruno Sanders Tod sorgte Frau Prof. Sander für die Übergabe des Nachlasses an die Universität Innsbruck. Der literarische Anteil ging ans Brenner-Archiv. Auch den Nachlaß ihrer Schwägerin, der Reformpädagogin Irma Sander, hat sie dorthin vermittelt, beides verbunden mit dauerhaft wertvollen Erläuterungen aus einer Zeitgenossenschaft über viele Jahrzehnte. – Solange sie noch ausgehen konnte, nahm sie regelmäßig an den Veranstaltungen des Brenner-Forums teil – sozusagen als dessen Nestorin, was aber der erfrischenden Wirkung ihrer gewürzten Kommentare zum literarischen Zeitgeschehen keinen Abbruch tat.

Im Brenner-Archiv sind wir auch vom Hingang von **Frau Agathe Mosettig, geb. Michel** im Juli des vergangenen Jahres betroffen. Als Tochter des in Wien und lange Zeit in Dalmatien lebenden Schriftstellers Robert Michel, Mitarbeiter des „Brenner“ der ersten Stunde, gehörte sie so wie ihr Vater zum engsten Freundeskreis Ludwig von Fickers und von dessen Familie. Die Beziehung hielt auch nach dem Tod der Väter an.

Zu einer vom Brenner-Archiv angeregten monographischen Studie von Feruccio delle Cave über Robert Michel (Diss. Innsbruck 1978) hat Frau Mosettig die entscheidenden Quellen zur Verfügung gestellt. Hin und wieder durften wir uns über ihren Besuch freuen, ebenso wie über die bis zuletzt regelmäßig eintreffenden kleinen Zeugnisse ihrer eigenen bildkünstlerischen Tätigkeit.

Beiden verstorbenen Frauen ist ein herzliches Gedenken gewidmet.

W.M.

Neuerwerbungen 1997

Raimund Berger

Der Nachlaß Raimund Berger (31.3.1917, Hall - 21.1.1954, Innsbruck) wurde am 13.1.1997 von der Witwe Bettina Berger dem Brenner-Archiv über Vermittlung von Andreas Sauter übergeben. Der Nachlaß enthält dramatische Werke, Gedichte, Erzählungen, Notizen, Lebensdokumente, Briefe (u.a. von Otto Basil, Otto Breicha, Kurt Becsi, Gottfried Hohenauer, Hans Weigel und verschiedenen Verlagen). Eine erste Durchsicht hat ergeben, daß der Nachlaßbestand nicht mehr zur Gänze mit der Nachlaßaufstellung von 1979 übereinstimmt.

Paul Engelmann

Im März 1997 schenkte Paul Wijdeveld dem Brenner-Archiv eine Kassette mit 74 Dias betreffend Paul Engelmann.

Im September 1997 schenkte Paul Wijdeveld weitere umfangreiche Materialien zu Paul Engelmann, z.T. Kopien aus dessen Nachlaß.

Norbert Konrad Kaser

Am 14.5.1997 schenkte Horst Lothar Renner dem Brenner-Archiv zwei geheftete Gedichtsammlungen Norbert Konrad Kasers: „Auswahl 68/69“, auf dem Deckblatt der Rückseite handschr. das Gedicht „In principio erat verbum“; „klampflaute aus der dusteren provinz & weltstadt“ mit eingehaftetem „curriculum vitae“.

Im Juni 1997 schenkte Hans Wielander die Gedichtsammlung Norbert Conrad Kasers „probe-gaenge“ und einen Brief von Kaser an Hans Wielander.

Franz Josef Kofler

Am 9.12.1997 übergab Alois Kofler den Nachlaß Franz Josef Kofler (28 Kassetten) als Leihgabe. Der Nachlaß enthält ca. 700 Werkmanuskripte zu Romanen, Theaterstücken, Novellen, Gedichten, Erzählungen, Sprüchen und Aphorismen, sowie heimatkundlichen Arbeiten und Essays; außerdem Zeitungsausschnitte, Korrespondenz und Verlagsverträge.

Franz Kranewitter

Am 25.6.1997 schenkte Christian Smekal dem Brenner-Archiv ein Gedicht Franz Kranewitters (ohne Titel), „Frl. Maria Ramert zugeeignet“, datiert mit „7. Juni 1926“ und ein Foto von Franz Kranewitter.

Christine Lavant

Am 25.6.1997 schenkte Hermann Lienhard dem Brenner-Archiv einen Brief von Christine Lavant an Hermann Lienhard vom 14.11.1950.

Josef Leitgeb

Am 14.3.1997 schenkte Grete Leitgeb dem Brenner-Archiv einen Teilnachlaß Josef Leitgeb: 14 Gedichtsammlungen Friedrich Punts, davon 6 mit persönlicher Widmung an Josef Leitgeb und ein Prosatext von Punt; 1 Gedichtsammlung von Karl Röck: Gedichte aus den Jahren 1912-1944 (190 Blatt).

Ende April 1997 fanden sich in zwei antiquarisch erworbenen Büchern Josef Leitgeb 1 Brief (mit Kuvert) von Franz Glück an Josef Leitgeb vom 31.12.1940, 2 Kuverts (Absender Leitgeb) und ein Notizzettel von Leitgeb.

Klaus Mazohl

Am 30.4.1997 übergab Erika Wimmer den Nachlaß Klaus Mazohl (4 Kartons) dem Brenner-Archiv als Leihgabe.

Felix Mitterer

Am 1.4.1997 schenkte Felix Mitterer dem Brenner-Archiv eine Sammlung zu seinem Werk (Umfang: 6 Kassetten). Die Sammlung enthält Manuskripte, Presseberichte, Korrespondenz, Fotos zu nahezu allen Stücken Mitterers, u.a.: *Abraham, Besuchszeit, Heim, Kein Platz für Idioten, Ein Jedermann, Die Kinder des Teufels, Krach im Hause Gott, Munde, Piefke-Saga, Sibirien, Die Superhenne Hanna, Stigma, Die wilde Frau*.

Robert Skorpil

Im Juli 1997 schenkte Guido Schiener dem Brenner-Archiv einen Teilnachlaß Robert Skorpils (1 Karton) mit Manuskripten und einer Zeitungsausschnittesammlung.

Ludwig Erik Tesar

Am 21.3.1997 schenkte Wilfried Kirschl dem Brenner-Archiv 15 Briefe und 2 Telegramme von Karl Kraus an Ludwig Erik Tesar und eine Beilage (Brief von Hirschfeld an Karl Kraus), 15 Briefe, 2 Postkarten und 3 Telegramme von Ludwig von Ficker an Tesar.

Heinrich Suso Waldeck

Im Juli 1997 schenkte Hedwig Moser dem Brenner-Archiv einen Teilnachlaß Heinrich Suso Waldeck, enthaltend Briefe und Fotos.

Ignaz Zangerle

Am 21.3.1997 schenkte Rosa Zangerle dem Brenner-Archiv die Jahrgänge 1987-1992 der Zeitschrift „Literatur und Kritik“ und Teile der Korrespondenz aus dem Nachlaß Ignaz Zangerles.

Tätigkeitsbericht 1997

Das Jahr 1997 brachte für den ganzen „Brenner“, also auch für das Brenner-Forum, erhebliche Veränderungen. Am 20. März 1997, dem 30. Todestag von Ludwig von Fickers, wurde das neue Brenner-Archiv feierlich eröffnet. Nach einem Jahrzehnt des Wartens und mancher enttäuschter Hoffnungen begannen im April 1996, wie von Univ.-Prof. Arch. Josef Lackner angekündigt, die Bauarbeiten auf dem Dach des Studentenhauses Josef-Hirn-Straße 5 und wurden termingerecht Anfang 1997 abgeschlossen. Die durchsichtige, nach Lage und Bauidée kühne Lösung des Archivbaues im 10. Stock in Leichtbauweise brachte für die Mitarbeiter des Brenner-Archivs die lang ersehnte Einrichtung menschenwürdiger Arbeitsplätze. Statt in einem größeren Zimmer, das gleichzeitig Büro, Bibliotheks- und Besucherraum war, in dem unter vielfältigen Störungen Nischen und Winkel für heikle Konzentrationsarbeiten zur Verfügung standen, wurden im Neubau Büros für einzelne oder zu zweit zur Verfügung gestellt. Die verschiedenen Funktionen sind nunmehr getrennt, ohne daß Kommunikationsprobleme auftraten. Das Institut ist wesentlich größer geworden und es gibt eine ganze Reihe neuer Aufgaben und mehr Arbeitsmöglichkeiten. Das Raumangebot für das Archiv und die Mitarbeiter ist zunächst ausreichend. Archive sind wesentlich auf Wachstum angelegt. An dieser Stelle soll noch einmal der Dank an alle, die bei der Verwirklichung des Planes, ein Brenner-Archiv zu bauen, mitgewirkt haben, ausgesprochen werden. In erster Linie an den Bund und das Land Tirol, die finanziell den Löwenanteil zu tragen hatten. Aber auch an die Stadt Innsbruck und die Universität, deren vielfältige Hilfe der Sache förderlich war. Bei der Eröffnungsfeier und in den Medienberichten dazu wurde bestätigt, daß der „Brenner“ im Land Tirol und darüber hinaus kulturell einen hohen Stellenwert hat und von fast allen Parteien unterstützt wird. Institutionen wie das Land Tirol und die Universität brauchen im Medienzeitalter Vorzeigbares, nicht nur fürs Renommée, sondern für das kulturelle Bewußtsein des Landes. Die Sprecher von Bund (HR DI Ewald Flir, Sektionschef Dr. Wolf Frühauf), Land (LR Fritz Astl), Stadt (BM DDr. Herwig van Staa) und Universität (Rektor Univ.-Prof. Dr. Christian Smekal) haben ihre Genugtuung über das vollbrachte Werk ausgedrückt und zu verstehen gegeben, daß sie sich vom neuen „Brenner“ einiges erwarten.

Das Land Tirol hat die Hälfte der Baukosten aufgebracht, mit der im Vertrag für das FIBA (Forschungsinstitut Brenner-Archiv) festgeschriebenen Verpflichtung, ein „Literaturhaus am Inn“ zu betreiben. Die Agenden eines Literaturhauses haben nur wenig mit den Zielen eines Literaturarchivs zu tun. Das Literaturhaus hat in erster Linie Aufgaben für die in der Literatur schöpferisch Tätigen zu bewältigen. Weiters sind volksbildnerische Leistungen durch Veranstaltungen, Veröffentlichungen und mannigfache Informationen – regional und international – zu erbringen. Der Schwerpunkt liegt auf der Öffentlichkeitsarbeit. Ich habe bei der Eröffnungsfeier in meiner Rede den Appell eingebaut, die für das FIBA völlig neue Aufgabe nicht zu unterschätzen und für die finanzielle Basis eines soliden Betriebs zu sorgen, d.h. er muß in der Lage sein, längerfristig zu planen.

Das erste Betriebsjahr hat gezeigt, daß zwei Mitarbeiterinnen des FIBA, die mit den Agenden des Literaturhauses betraut wurden, arbeitsmäßig starken Belastungen ausgesetzt wurden, und daß es absolut unabdingbar ist, mit einem kalkulierbaren Budget zu planen, wobei nicht nur die Personalkosten gedeckt sein müssen, sondern auch Geld für die Veranstaltungen, für Arbeitsaufträge, vor allem für eigene Projekte und Veröffentlichungen gesichert sein muß. Ein Tiroler Literaturhaus, das wegen Geldmangel nur Veranstaltungen anderer vermittelt, kann für die kulturelle Identität im Lande nur wenig beitragen.

Im letzten Jahresdrittel 1997 hat es eine Reihe von Vorsprachen bei Politikern und Kulturbeamten in Tirol und beim Bund gegeben. Ein gewisser Erfolg hat sich eingestellt, indem das Literaturhaus am Inn vom Land Tirol ab 1998 budgetiert wird, und indem der Bund Anfang Jänner 1998 ein zusätzliches Startgeld von öS 500.000,- freigemacht hat. Man sieht, die Arbeit trägt Früchte und es gibt eine breite Unterstützung. Es wird für die Zukunft wesentlich sein, über lange Zeit auf Qualität und nicht auf Quantität zu setzen. Ein Mega-Event ist vielleicht gut für die Werbung, entfacht aber nur ein Strohfeuer. Es muß Wert auf unverwechselbare, d.h. nicht beliebig austauschbare eigene Leistung gelegt werden. Ursula Schneider und Erika Wimmer haben umfangreiche und gründliche Entwürfe für den Betrieb eines Literaturhauses gemacht. Es ist zu wünschen, daß sie die Voraussetzungen bekommen, einige Pläne ganz zu verwirklichen und nicht an der sonst in manchen Kultursachen anzutreffenden Halbherzigkeit scheitern.

Das Literaturhaus am Inn ist vertraglich ans FIBA gebunden, entwickelte aber im ersten Jahr des Bestehens eine starke Eigendynamik. Diese hat auch auf das Brenner-Forum einen Einfluß. Ein großer Teil der Öffentlichkeitsarbeit des Brenner-Forums wird vom Literaturhaus übernommen. Die Aufgabe des Brenner-Forums, das FIBA zu unterstützen, ist aber mit der Entstehung des Literaturhauses nicht kleiner geworden.

Das Literaturhaus hat je nach Veranstaltung ganz unterschiedliche Anziehungskraft. Nicht selten bestimmt die studentische Jugend das Erscheinungsbild. Die Medienpräsenz ist meist gut, die Position des Literaturhauses auf dem Dach des Hauses ist sehr schön, muß aber noch im Bewußtsein der Bevölkerung verankert werden (Hinweistafel an der Straße, Schild beim Eingang, Plakate, besseres Licht beim Entrée). In den nächsten Jahren wird in den Stockwerken unter dem FIBA umgebaut werden, manche Probleme werden dabei auftauchen, manche sind in Zusammenhang mit dem Umbau vielleicht zu lösen. Die Lage im 10. Stock, die Zufahrt mit einem alten, etwas engen Lift, ist für manche ein Problem. In den Archivräumen und im Saal darf nicht geraucht werden. Das ist für die einen ein Vor-, für die anderen ein entscheidender Nachteil. Die Akzeptanz des Literaturhauses durch die Mitglieder des Brenner-Forums ist verbesserungswürdig, denn die neue Einrichtung hat mit dem „Brenner“ nichts zu tun. Es geht um das geistige Selbstverständnis heute, mit Blickrichtung auf die Zukunft.

Seit einem Jahr ist das FIBA von einem „reichsunmittelbaren“ Senatsinstitut in ein Fakultätsinstitut der Geisteswissenschaften der Universität Innsbruck mutiert. Um die Vertretung des FIBA zu stärken, hat sich der Dekan, Univ.-Prof. Dr. Elmar Kornexl, bereit erklärt, an den Sitzungen des Kuratoriums selbst teilzunehmen und im Verhinderungsfalle die Prodekanin, Univ.-

Prof. Dr. Brigitte Mazohl-Wallnig, zu delegieren. Die Präsenz dieser Persönlichkeiten ist für manche Problemlösungen unerlässlich. Das Kuratorium sieht darin eine Stärkung der Position des FIBA in den entscheidenden Gremien, die über die Verteilung der Gelder abstimmen. Trotzdem wird der Bedarf an Unterstützung, moralisch und finanziell, in der neuen Situation eher steigen als fallen.

Das Brenner-Forum trägt zu einem erheblichen Teil die Kosten für die Herausgabe der „Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv“. Es ist bis jetzt, bis zur 16. Folge, nie gelungen, eine im voraus gesicherte Finanzierung zu erreichen, und das bei steigenden Produktions- und Personalkosten. Die „Mitteilungen“ sind ein für die Mitarbeiter des FIBA wichtiges Publikationsorgan und sie sind in der Fachwelt angesehen. Über den Verkauf (Stückpreis öS 150,—) ist bei Produktionskosten von öS 120.000,— bis 150.000,— nichts einzunehmen. Wenn das Brenner-Forum als Mitzahler ausfällt, müssen die „Mitteilungen“ eingestellt werden.

Das Budget des Brenner-Forums wird aus den Mitgliedsbeiträgen gespeist. Ins Gewicht fallen die Beiträge der Fördernden Mitglieder, die als „Jahresgabe“ heuer eine Radierung „Denkmal für sechs Bäume“ von Gerald Nitsche bekommen. Zur Wahl stünden auch einige Druckgraphiken aus älteren Beständen. Das Brenner-Forum ist schon bei sehr vielen prominenten Künstlern um die Spende von Jahresgaben vorstellig geworden und hat erstaunlich viel und bereitwillig Unterstützung gefunden. Die Möglichkeiten, unsere Ressourcen auf diesem Wege aufzubessern, werden aber immer rarer. Gerald Nitsche, Jahrgang 41, ist Maler, Kunsterzieher und Herausgeber von Literatur für Minderheiten (z.B. *Österreichische Lyrik und kein Wort Deutsch*, Haymon-Verlag) und Grenzgänger in Zusammenarbeit mit Raoul Schrott (*Dada 21/22*, *Dada 15/25*, Haymon-Verlag) oder mit Günter Zechberger (Komponist und Leiter des Tiroler Ensembles für Neue Musik). Derzeit arbeitet Gerald Nitsche in Istanbul. Er ist seit zehn Jahren Mitglied des Brenner-Forums. Namens des Vereins danke ich herzlich für seine Jahresgabe.

Das Vereinsleben hat sich im abgelaufenen Jahr etwas verändert, was auch durch die verminderte Zahl von Vorstandssitzungen zum Ausdruck kam. In Zukunft wird es notwendig sein, die Mitglieder durch Rundschreiben mit Hinweisen auf die Tätigkeit des Literaturhauses und des FIBA besser zu informieren. Die Rechenschaftsberichte bei den Jahreshauptversammlungen allein bringen zu wenig Kontakt.

Othmar Costa

NEUERSCHEINUNGEN UND VORANKÜNDIGUNGEN

Grete Gulbransson: *Der grüne Vogel des Äthers. Tagebücher Band I: 1904-1912*. Hg. und kommentiert von Ulrike Maria Lang. Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld 1998. ÖS 715,-

Die Vorarlberger Schriftstellerin Grete Gulbransson (1882-1934) lebte als zweite Frau des Malers und "Simplicissimus"-Mitarbeiters Olaf Gulbransson lange Zeit in München, wo sie Kontakte zu zahlreichen Künstlern und Schriftstellern der Kulturszene hatte. Neben literarischen Arbeiten und einer sehr umfangreichen Korrespondenz hinterließ Grete Gulbransson 222 Tagebuchbände, die durch die Fülle an zeitgeschichtlichen Hintergrundinformationen und an Darstellungen von Begegnungen mit bedeutenden Künstlern und Schriftstellern zu einem der wichtigen Zeugnisse der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zählen.

Volkmar Hauser: *Brüchige Fahrten*. Vorwort von Walter Methlagl. Innsbruck: Edition Löwenzahn 1997. (= Brenner-Texte Bd. 3) ÖS 128,-

Präzise sowie schöpferische Beschreibung seiner Heimat, seiner Umwelt und seiner Gefühle kennzeichnen die Lyrik von Volkmar Hauser. Abseits jeglicher Tiroler Bodenständigkeit formulieren sich Bilder von Innsbruck und Tirol. Doch es sind die Intensität und Feinfühligkeit der Sprache, die mehr eröffnen. Den Blick eines Menschen, der seine Sensibilität kunstvoll in Sprache übersetzte.

Erich Kräutler: *Menschen am Xingu. Eine dokumentarische Autobiographie*. Hg. v. Angelika Meusburger im Auftrag des Brenner-Archivs. Wien: Böhlau 1997. ÖS 398,-

Erich Kräutler (1906-1985) erzählt aus seinem Leben als Missionar in den Jahren 1934 bis 1965 am größten Nebenfluß des Amazonas. Auf zahllosen, oft gefährlichen Reisen lernt er die Nöte der Gummisammler kennen, die schwierige Situation der Indianer zwischen ursprünglicher Lebensform, Anpassung und Untergang. Kräutlers Buch ist auch die Dokumentation einer Pionierzeit der Missionsarbeit, die ihr eigenes Tun kritisch reflektiert.

Christine Lavant: *Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach*. Im Auftrag des Brenner-Archivs (Innsbruck) hg. von Annette Steinsiek. Salzburg: Otto Müller 1997. ÖS 198,-

Die in *Herz auf dem Sprung* erstmals veröffentlichten Briefe Christine Lavants (1915-1973) an ihre Freundin Ingeborg Teuffenbach geben einen Einblick in äußere und innere Stationen des ungewöhnlichen Lebenswegs der Dichterin. Man sieht Christine Lavant in ihrem Beziehungserleben, mit dem Problem des Nicht-mehr-schreiben-Könnens, in Verzweiflungen und Beobachtungen, in ihren Sehnsüchten und Haltungen.

Josef Leitgeb: *Gesammelte Werke*

Bd. 1 *Das unversehrte Jahr. Chronik einer Kindheit*. Innsbruck: Tyrolia 1997. ÖS 248,–

Bd. 2 *Von Blumen, Bäumen und Musik*. Innsbruck: Tyrolia 1997. ÖS 248,–

Bd. 3 *Gedichte*. Innsbruck: Tyrolia 1997. ÖS 198,–

Diese Edition des Tiroler Schriftstellers und "Brenner"-Mitarbeiters wurde zum Anlaß des 100. Geburtstages des Dichters am 17.8.1997 vorbereitet. Sie ist als Gesamtausgabe auf insgesamt 7 Bände angelegt, die bis zum Jahr 2002 erscheinen sollen.

Georg Trakl: *Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls*. Hrsg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern. Bd. III: *Dichtungen Sommer 1913 - Winter 1913/14*. Mit Handschriften-Faksimiles. 1998. ÖS 1.080,–

"Grundlagen der textkritischen Arbeit sind die Faksimiles der überlieferten Handschriften sowie der vom Autor selbst veränderten Typoskripte. Sodann werden die verschiedenen 'Textstufen' dargestellt, wie sie sich aus Handschriften, Typoskripten und Druckfassungen ergeben. Es geht darum, den Prozeß deutlich zu machen, der Dichten, in der Moderne zumal, bedeutet, den Vorgang, der Vorrang hat vor dem Ergebnis." (M. Hierholzer)

Ludwig Wittgenstein: *Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937. Herausgegeben von Ilse Somavilla*. Innsbruck: Haymon 1997. (2 Bände im Schubert, ÖS 490,–)

Wie eine Sensation schlug unter Wittgenstein-Forschern die Meldung ein, daß bisher völlig unbekannte Texte des großen Philosophen entdeckt wurden. Es sind Tagebücher bzw. Manuskripte, in denen Wittgenstein seiner Gewohnheit gemäß philosophische Gedankengänge neben Reflexionen persönlichen Charakters und kulturgeschichtlichen Überlegungen eintrug. (Kritische Ausgabe und Lesefassung, mit Faksimiles.)

Paul Engelmann. *Architektur. Judentum. Wiener Moderne*. Hg. v. Ursula A. Schneider. Wien/Bozen: Folio 1998. ÖS 241,–

Diese Dokumentation des Internationalen Paul Engelmann-Symposiums, das 1997 im Forschungsinstitut Brenner-Archiv stattfand, dokumentiert die aktuelle Forschung um den Architekten, Philosophen und Schriftsteller Engelmann (1891 Olmütz - 1965 Tel Aviv). Mit Beiträgen von E. Benyóetz, E. Busek, A. Janik, P. Kampits, O. Kapfinger, Ch. Mader, B. McGuinness, W. Methlagl, Y. Safran, U. Schneider, V. Šlapeta, L. Václavěk.

Ludwig Wittgenstein: *Briefe an Ludwig von Ficker*. Hrsg. v. Georg Henrik v. Wright unter Mitarbeit v. Walter Methlagl. (=Bd.1.) Salzburg: Otto Müller 1969. 112 S. (vergriffen)

Max v. Esterle: *Karikaturen und Kritiken*. Hrsg. v. Wilfried Kirschl u. Walter Methlagl. (=Son-derband 1.) Salzburg: Otto Müller 1971. 237 S., 90 Karikaturen. (vergriffen)

Hermann Broch: *Völkerbund-Resolution. Das vollständige politische Pamphlet von 1937 mit Kommentar, Entwurf und Korrespondenz*. Hrsg. u. eingel. v. Paul Michael Lützeler. (=Bd. 2.) Salzburg: Otto Müller 1973. 112 S. (vergriffen)

Gerald Stieg: *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*. (=Bd. 3.) Salzburg: Otto Müller 1976. ÖS 315,–

Eugen Biser: *Menschsein und Sprache*. (=Bd. 4.) Salzburg: Otto Müller 1984. ÖS 108,–

Gegen den Traum vom Geist – Ferdinand Ebner. Beiträge zum Symposium Gablitz 1981. Hrsg. v. Walter Methlagl, Peter Kampits, Christoph König u. Franz Josef Brandfellner. (=Bd. 5.) Salzburg: Otto Müller 1985. (vergriffen)

Anton Santer: *Variationen nach Aischylos, Seneca, Ronsard, Baudelaire, Poe, japanischen Ver- sen und Bildern Erich Lechleitners*. Hrsg. u. erläut. v. Ingrid Kloser u. Walter Methlagl. (=Bd. 7.) Salzburg: Otto Müller 1986. ÖS 198,–

Ludwig von Ficker: *Briefwechsel 1909 - 1914*. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Franz Seyr †, Walter Methlagl u. Anton Unterkircher. (=Bd. 6.) Salzburg: Otto Müller 1986. ÖS 450,–

Ludwig von Ficker: *Briefwechsel 1914 - 1925*. Hrsg. v. Ignaz Zangerle †, Walter Methlagl, Franz Seyr † u. Anton Unterkircher. (=Bd. 8.) Innsbruck: Haymon 1988. ÖS 488,–

Theodor Haecker: *Täg- und Nachtbücher (1939 - 1945). Erste vollständige und kommentierte Ausgabe*. Hrsg. v. Hinrich Siefken. (=Bd. 9.) Innsbruck: Haymon 1989. ÖS 420,–

Erziehung – Weg zu menschenwürdigem Leben. Schwazer Tesar-Symposion. Hrsg. v. Anton Hütter u. Eberhard Sauermann. (=Bd. 10.) Innsbruck: Haymon 1989. ÖS 190,–

Ludwig von Ficker: *Briefwechsel 1926 - 1939*. Hrsg. v. Ignaz Zangerle †, Walter Methlagl, Franz Seyr † u. Anton Unterkircher. (=Bd. 11.) Innsbruck: Haymon 1991. ÖS 488,–

Franz Janowitz: *Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe, Dokumente*. Hrsg. u. m. Anhang v. Dieter Sudhoff. (=Bd. 12.) Innsbruck: Haymon 1992. 304 S. Text, 16 S. Bildteil, ÖS 420,–

Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hrsg. v. Gerald Stieg und Remy Colombat. (= Bd. 13.) Innsbruck: Haymon 1995. ÖS 420,-

Ludwig Hänsel - Ludwig Wittgenstein. Eine Freundschaft. Briefe, Aufsätze, Kommentare. Hrsg. von Ilse Somavilla, Anton Unterkircher und Christian Paul Berger unter der Leitung von Walter Methlagl und Allan Janik. (= Bd. 14) Innsbruck: Haymon 1994. ÖS 488,-

Ludwig von Ficker: *Briefwechsel Bd. 4: 1940 - 1967.* (=Bd. 15) Innsbruck: Haymon 1996. ÖS 488,-

BRENNER-TEXTE

Johannes E. Trojer: *Hitlerzeit im Villgratental. Verfolgung und Widerstand in Osttirol.* Innsbruck: Edition Löwenzahn/SKARABÄUS 1995. (= Bd. 1) ÖS 248,-

Der Bildhauer und Holzschnitzer Ottmar Zeiller (1868-1921). Hg. v. Erika Wimmer. Innsbruck: Skarabäus 1996. (= Bd. 2) ÖS 150,-

INNSBRUCKER BEITRÄGE ZUR KULTURWISSENSCHAFT GERMANISTISCHE REIHE

Hermann Zwerschina: *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls.* Innsbruck: Institut für Germanistik 1990. (=Bd. 41.) 270 S., ÖS 408,-

Sieglinde Klettenhammer: *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit. Kontext und Rezeption.* Innsbruck: Institut für Germanistik 1990. (=Bd. 42.) 311 S., ÖS 408,-

GEORG TRAKL: INNSBRUCKER AUSGABE.

*Historisch-kritische Ausgabe der Werke und des Briefwechsels
mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls.*

Hrsg. von Eberhard Sauer mann und Hermann Zwerschina.
Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern.

Bd. II: *Dichtungen Sommer 1912 - Frühjahr 1913.* Mit Handschriften-Faksimiles. 1995. ÖS 1.080,-

Supplementbände im Schubert: Georg Trakl: *Gedichte. Sebastian im Traum.* Reprint. 1995. ÖS 715,-

FRITZ VON HERZMANOVSKY-ORLANDO: SÄMTLICHE WERKE IN 10 BÄNDEN

Hrsg. im Auftrag des Forschungsinstituts „Brenner-Archiv“
unter der Leitung v. Walter Methlagl u. Wendelin Schmidt-Dengler
Salzburg-Wien: Residenz-Verlag

Bd. I: *Österreichische Trilogie. 1. Der Gaulschreck im Rosennetz. Roman.* Hrsg. u. komm. v. Susanna Kirschl-Goldberg. 1983. 243 S., zahlreiche Abb., ÖS 295,–

Bd. II: *Österreichische Trilogie. 2. Rout am Fliegenden Holländer. Roman.* Hrsg. u. komm. v. Susanna Kirschl-Goldberg. 1984. 348 S., ÖS 385,–

Bd. III: *Österreichische Trilogie. 3. Das Maskenspiel der Genien. Roman.* Hrsg. u. komm. v. Susanna Goldberg. 1989. 647 S., ÖS 520,–

Bd. IV: *Erzählungen, Pantomimen und Ballette.* Hrsg. u. komm. v. Klaralinda Ma-Kircher u. Wendelin Schmidt-Dengler. 1991. 287 S., ÖS 385,–

Bd. V: *Zwischen Prosa und Drama. Erzählte und dramatisierte Fassungen gleicher Stoffe. Der Kommandant von Kalymnos. Die Krone von Byzanz. Apoll von Nichts. Exzellenzen ausstopfen – ein Unfug. Der verirrt böse Hund.* Hrsg. u. komm. v. Susanna Kirschl-Goldberg. 513 S., ÖS 480,–

Bd. VI: *Dramen. Die Fürstin von Cythera. Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter. 's Wiesenhendl oder Der abgelehnte Drilling. Prinz Hamlet der Osterhase oder „Selawie“ oder Baby Wallenstein.* Hrsg. u. komm. v. Klaralinda Kircher. 1985. 451 S., ÖS 480,–

Bd. VII: *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952.* Hrsg. u. komm. v. Michael Klein. 1983. 484 S., zahlreiche Abb., ÖS 480,–

Bd. VIII: *Ausgewählte Briefwechsel 1885 bis 1954.* Hrsg. u. komm. v. Max Reinisch. 1989. 591 S., zahlreiche Abb., ÖS 520,–

Bd. IX: *Skizzen und Fragmente.* Hrsg. u. komm. v. Klaralinda Ma-Kircher u. Wendelin Schmidt-Dengler. 1992. 378 S., ÖS 425,–

Bd. X: *Sinfonietta Canzonetta Austriaca. Eine Dokumentation zu Leben und Werk.* Hrsg. und kommentiert von Susanna Goldberg und Max Reinisch. 1994. ÖS 980,–

NORBERT C. KASER: GESAMMELTE WERKE

In Verbindung mit dem Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“
hrsg. v. Hans Haider, Walter Methlagl u. Sigurd Paul Scheichl
Innsbruck: Haymon-Verlag

Bd. 1: *Gedichte.* Hrsg. v. Sigurd Paul Scheichl. Lesehilfen u. Materialien v. Robert Huez. 1988. 544 S., ÖS 385,–

Bd. 2: *Prosa*. Hrsg. v. Benedikt Sauer u. Erika Wimmer-Webhofer. Lesehilfen u. Materialien v. Benedikt Sauer u. Toni Taschler. 1989. 470 S., ÖS 385,–

Bd. 3: *Briefe*. Hrsg. v. Benedikt Sauer. Mit Nachträgen zu Bd. 1 u. Bd. 2. 1991. 421 S., ÖS 385,–

LITERATUR UND ARCHIV

Christoph König: *Verwaltung und wissenschaftliche Erschließung von Nachlässen in Literaturarchiven. Österreichische Richtlinien als Modell*. Hrsg. vom Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“. (=Bd.1.) München-New York-London-Paris: Saur 1988. 174 S., DM 78,–

Erika Wimmer-Webhofer: *Die Konservierung von Archivalien in Literaturarchiven. Empfehlungen zur Lagerung, Benützung und Sicherung von Nachlässen*. Hrsg. vom Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“. (=Bd.3.) München-New York-London-Paris: Saur 1989. 144 S., DM 48,–

SONSTIGES

Nachbilder. 25. Jahre Brenner-Archiv. 10 Jahre Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ Universität Innsbruck. Eine Dokumentation. Hrsg. v. Walter Methlagl u. Eberhard Sauermann. Innsbruck: Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ 1989. (vergriffen)

Sieglinde Klettenhammer und Erika Wimmer-Webhofer: *Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift „Der Brenner“ 1910 - 1915*. Innsbruck: Haymon 1990. 270 S., ca. 120 Farb- und Schwarzweißbilder, zahlreiche Faksimileabdrucke aus dem „Brenner“, ÖS 780,–

Georg Trakl 1887 - 1914. Katalog zur Ausstellung des Forschungsinstituts Brenner-Archiv. Gestaltet von Walter Methlagl und Eberhard Sauermann. 1995. ÖS 110,–

Christine Lavant: *Die Schöne im Mohnkleid. Erzählung*. Im Auftrag des Brenner-Archivs (Innsbruck) hg. und mit einem Nachwort versehen von Annette Steinsiek. Salzburg: Otto Müller 1996. ÖS 198,–

Das Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ ist sehr interessiert an Briefen, Manuskripten, Büchern, Zeitschriften, Bildern, Photos, Dokumenten u.a. mit Bezug auf den „Brenner“ und seine Mitarbeiter, auf den Bekanntenkreis Ludwig v. Fickers, auf Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum (speziell Tirol).

Aktuell werden Besitzer von Autographen **Georg Trakls** gebeten, sich zwecks Faksimilierung für die hier entstehende historisch-kritische Faksimile-Ausgabe der Werke und des Briefwechsels Georg Trakls an das Institut zu wenden.

Am Robert-Musil-Institut der Universität Klagenfurt entsteht derzeit eine Ausgabe der Werke **Christine Lavants** (an der zwei Mitarbeiterinnen des Forschungsinstituts Brenner-Archiv beteiligt sind). Wir bitten alle Personen, die sich im Besitz von Manuskripten, Gedichtabschriften, Widmungen, Briefen u.ä. Materialien befinden, herzlich und dringend um eine entsprechende Mitteilung an das Robert-Musil-Institut, Bahnhofstr. 50, 9020 Klagenfurt.

All jenen, die durch Hinweise oder Übergabe von Dokumenten u.ä. der Forschung im Institut behilflich waren, sei hiermit herzlich gedankt.

*

Beiträge aller Art, Hinweise und Anfragen zu Themen dieses Heftes sind erbeten.