



Mitteilungen aus dem
Brenner-Archiv

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 34/2015

innsbruck university press



Hg. v. Anton Unterkircher, Ulrike Tanzer: Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Vizerektorats für Forschung
der Universität Innsbruck,
des Amtes der Tiroler Landesregierung (Kulturabteilung) und
des Kulturamts der Stadt Innsbruck

**INNS'
BRUCK**



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2015

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-45001)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
brenner-archiv@uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37
Satz: Barbara Halder
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgebenden gestattet.

© *innsbruck* university press, 2015
Universität Innsbruck
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

Editorial	7
Texte	
Hans Kestranek: Aus alten Tagebüchern (II)	9
Sigurd Paul Scheichl: Ein Maeterlinck-Feuilleton des 20jährigen Karl Kraus. Ein Neufund	21
Sigurd Paul Scheichl: Klara Blums Weininger-Kritik von 1930	27
Peter Zwetkoff: [Probleme eines jungen Komponisten]	31
Erich Hackl: Im Leben, Lieben, Absterben. Zum Erinnern an Peter Zwetkoff (1925–2012)	33
Interview	
Ulrike Tanzer, Erika Wimmer: „Unsere Stärke war immer die Spontaneität, das Improvisieren“. Ein Interview mit Theo Peer	35
Aufsätze	
Rüdiger Görner: Georg Trakl oder: Das Gedicht als Landschaft	47
Barbara Siller: Der Wind der Geschichte. Die Hausbiographie der Villa Clementi/Jülg und der Schriftsteller Bernhard Jülg (1888–1975)	63
Christian Erbacher: Friedrich August von Hayeks unvollendete „Skizze für eine Biographie von Ludwig Wittgenstein“	83
Kamila Staudigl-Ciechowicz: „Hier ist der reinste Hexenkessel!“ Rudolf von Ficker und das Wiener Musikwissenschaftliche Seminar	101
Siljarosa Schletterer: Töne der Empathie – Positionen der Verweigerung. Annäherungen an Peter Zwetkoff im Spiegel seiner WeggefährtenInnen	125
Erika Wimmer: Ein Erzähler in Bildern. Markus Vallazzas Radierzyklus zu Dantes <i>Divina Commedia</i>	155

Eleonore De Felip: Zwischen Pop und Anti-Pop: Barbara Hundeggers *inferno: höllen 1-34* (1998) 181

Christine Riccabona: Getanzte Höllen. *Dante.Inferno*. Zur Inszenierung und Choreographie der *Commedia* als Tanzstück durch Enrique Gasa Valga am Tiroler Landestheater 2014 201

Andreas Hapkemeyer: Kunst und Tabu. Ein Erfahrungsbericht über Kunst und Literatur auf gesellschaftlichem Kollisionskurs 217

Reden

Sebastian Donat: Preis der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen 2014 – Kunstzweig Dichtung. Laudatio 229

Eleonore De Felip: Tiroler Landespreis für Kunst 2015 an Christoph W. Bauer. Laudatio 233

In memoriam

Allan Janik: Rudolf Haller (7.4.1929–14.2.2014) 238

Rezensionen

Joseph Wang: Wittgenstein-Studien Bd. 6 240

Brigitte Stocker: Eiji Kouno: Die Performativität der Satire bei Karl Kraus 244

Sigurd Paul Scheichl: Brigitte Stocker: Rhetorik eines Protagonisten gegen die Zeit 246

Christine Riccabona: Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten 249

Neuerscheinungen 254

Adressen der Beiträgerinnen und Beiträger 257

Editorial

Das vergangene Jahr war reich an Gedenktagen und Veranstaltungen. Dem 750. Geburtstag Dante Alighieris war eine Ringvorlesung mit dem Titel *Dante heute: Von den Bildenden Künsten zum Tanztheater* im Sommersemester 2015 (Organisation: Sabine Schrader und Gerhild Fuchs, Institut für Romanistik, in Zusammenarbeit mit dem Forschungszentrum „Prozesse der Literaturvermittlung“) gewidmet, an den 90. Geburtstag des Komponisten Peter Zwetkoff wurde in einer großen Abendveranstaltung im Publikumsstudio des ORF erinnert (8. April 2015). Damit sind auch zwei Schwerpunkte dieses Heftes genannt, die zugleich komparatistische und intermediale Aspekte aufgreifen. Drei Aufsätze reflektieren die Rezeption Dantes durch Künstler/innen aus (Süd-)Tirol: Barbara Hundeggers lyrische Auseinandersetzung mit Dantes Hölle (Eleonore De Felip), Markus Vallazzas Radierzyklus zur *Divina Commedia* (Erika Wimmer) und das Tanzstück *Dante.Inferno* von Enrique Gasa Valga (Christine Riccabona). Drei Beiträge sind dem gebürtigen Haller Peter Zwetkoff gewidmet. Darunter finden sich ein Text von Zwetkoff über sein Selbstverständnis als Musiker sowie ein (erweiterter) Nachruf auf ihn, verfasst vom Schriftsteller und Übersetzer Erich Hackl, einem engen Freund. Der Beitrag von Siljarosa Schletterer versucht neben einer biographischen Skizze den Forschungsstand darzustellen und Forschungsdesiderate aufzuzeigen. Auch das Interview mit dem Musiker und Kabarettisten Theo Peer (Ulrike Tanzer, Erika Wimmer), der seinen 85. Geburtstag beging, erinnert an Weggefährten und Kollegen, darunter Otto Grünmandl und Peter Zwetkoff. Der Aufsatz über Georg Trakls Naturgedichte (Rüdiger Görner) ging aus einem Vortrag am Forschungsinstitut Brenner-Archiv anlässlich des 100. Todestages von Georg Trakl im November 2014 hervor.

Eine Reihe von Beiträgen haben *Brenner*-Themen im Fokus: die Hausgeschichte der Familie Jülg (Barbara Siller), die biographische Wittgenstein-Skizze von Friedrich August von Hayek (Christian Erbacher), ein früher Kraus-Text und die frühe Weininger-Kritik von Klara Blum (Sigurd Paul Scheichl) sowie Rudolf von Fickers Auseinandersetzungen im musikwissenschaftlichen Seminar in Wien (Kamila Staudigl-Ciechowicz). Hans Kestranek kommt mit Auszügen aus seinen Tagebüchern selbst zu Wort. Aus der Sicht eines Praktikers stellt Andreas Hapkemeyer den Komplex *Kunst und Tabu* zur Diskussion.

Das Heft beschließen Preisreden zum literarischen Leben Tirols (Sebastian Donat, Eleonore De Felip), ein Nachruf (Allan Janik) und Rezensionen über Publikationen zu Karl Kraus (Sigurd Paul Scheichl, Brigitte Stocker), zu Ludwig Wittgenstein (Joseph Wang) und zum neueröffneten Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek (Christine Riccabona).

Neben der bewährten Druckausgabe erscheinen, wie schon im letzten Jahr, die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* zugleich auch online. Damit sollen die Zugriffe und Zitationsmöglichkeiten erweitert werden. Unser Dank gilt Eleonore De Felip für die genaue Lektüre, Barbara Halder für den Satz, Steigerdruck Axams und dem Verlag innsbruck university press für die gute Zusammenarbeit.

Anton Unterkircher und Ulrike Tanzer

Hans Kestranek: Aus alten Tagebüchern (II)

(Siehe *Aus alten Tagebüchern (I)* in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 32/2013: Es handelt sich um ein Tagebuch, das Kestranek 1913 „aus alten Tagebüchern“ zusammenzustellen begonnen hat, das er aber gegen Ende hin tatsächlich als Tagebuch geführt hat. Kestranek hat das Tagebuch selbst nummeriert, die Eintragungen enden auf S. 188. Es liegt in der *Sammlung Familie Kestranek*, die von Miguel Herz-Kestranek laufend ergänzt wird.)

[S. 68f.] Paris 31.XII.1903.

Unser Verstand ist das jüngste und vielleicht schwächste Glied in unserer Organisation. – Er hat sich in den Künsten die Sinne als Lehrmeister zu nehmen. Als Lehrmeister und nicht ihrer sich als Gesellen zu bedienen. Ihre hohe Organisation sei unser Vorbild (unser Geist kleide sich in ihren Farben. –)

Dieses Vorbild haben wir uns im Ganzen zu nehmen und nicht uns mit einem Teile zu begnügen. – Unseren Verstand müssen wir commandiren, auch wenn er sich spröde und träge zeigt. – Das Lernen ist ein dummer Zustand. Es kann vorkommen daß man einen unverstandenen Satz zehnmal stammeln muss bis das Verständnis sich einstellt. – Es ist einer unserer Hauptfehler daß wir uns nicht zu commandiren wissen, daß wir uns nicht aus dem Faulbette unfruchtbarer Gedanken zu erheben vermögen. Unsere Kraft erscheint uns alsbald als die Grenze der Kraft: wir wissen selten über unseren momentanen Zustand einen künftigen zu concipiren, den wir dann schaffen. Meist avanciren wir nur so daß wir unter dem Allerlei auch einiges Vernünftige tun, das uns ohne unser Verdienst vorwärtsbringt so daß uns häufig unser neuer Zustand überrascht. – Es ist das Eigene der Wahrheit, daß sie hilft wir mögen ihr mit oder ohne Überzeugung folgen und das Eigene der Lüge daß sie dem besten Wollen und der besten Überzeugung schadet.

[S. 88–97] Ich war derart in diesem Sommer 1906 von meinen Resultaten unbefriedigt daß ich zum Zwecke des Studiums des rein technisch Malerischen beschloss ein Jahr in Madrid zu copiren. –

In dieser Zeit hatte sich aus meinen Studien ein paralleler Gedankengang zu Kant entwickelt, den ich auch in Spanien weiter verfolgte. – Damals begannen auch die Betrachtungen über die Elemente des Räumlichen sich zu klären. –

In Madrid copirte ich den Cardinal von Raphael eine „Venus recreandose con la musica“ von Tizian die Borrachos von Velasquez und die Prinzessin Margeritha diese Symphonie in Roth u. Silber. –

Ich lernte ein wenig mit der Farbe umgehen. – Das Jahr war keineswegs umsonst hat mich aber im rein Künstlerischen kaum gefördert ja mir eine gewisse Enge

und Kleinlichkeit anerzogen die ich Mühe hatte langsam abzustreifen. – Ich halte das Copiren doch für eine müßige u. schädliche Beschäftigung. – Will man technische Versuche machen, seien sie technische Versuche – und nicht verquickt mit irgend einer halb künstlerischen Affaire. –

Am besten rein u. unentwegt das Ganze des künstlerischen Zieles sich vor Augen halten und mit Scharfsinn, der sich dann gewiss einstellen wird, die geeigneten technischen Mittel zu wählen. –

Ich blieb bis Juni in Madrid. Zum Schlusse machte ich noch mit einem sympathischen französischen Maler Jules Migonney eine Reise nach dem Süden – Sevilla – Granada. – Eine kleine Fußreise mit einem spanischen Schriftsteller durch die Mancha nach Toledo. – Erinnerung an Ostertage daselbst. – in einer Gesellschaft von Spaniern. Cecilio de Roda, de Vegue-Goldoni, welcher als Toledaner unser Führer war. – Ferner Enrique Diez-Canedo y Reixa. –

Aus Spanien im Sommer nach S. Gilgen. – Resultat der technischen Studien bei den Arbeiten da u. in Gufidaun. –

Schlug – leider!!! – in Wien im Herbst mein Standquartier auf. Nahm ein Atelier IV. Möllwaldplatz 2 im Hause eines Häuserspeculanten. Die Ateliers waren nicht zu heizen. – Wenn ich den ganzen Tag den Ofen in Glut hatte erreichte ich um 3–4 Uhr Nachmittag 8 Grade Celsius. – Fing Compositionen an. – Im Februar auf ein Monat nach Paris, was mir sichtlich gut tat.

Ich gab mein Atelier auf und arbeitete in der Wohnung von Mama III. Schützen-gasse 1. Dies ab 15 Mai. – Im Juni darauf nach Gufidaun. – Ich hatte die Absicht ein Jahr in freier Arbeit in Italien zu verbringen. Leider ließ ich mich verleiten Aufträge auf Copien anzunehmen Damit war ein weiteres Jahr – bereits das dritte vernichtet nach dem das halbe vorhergehend auch durch die sklavische Ausführung der Wittgenstein-Adresse nichtig geworden war. – Zuerst nach Venedig – im September – 1908. –

Schrieb am 20 Juni 1908 in Wien. –

Mit dem Denken auf einem Punkte der Reife Der Weg hat mich durch fallweise Einseitigkeiten auch des Gefühles geführt. Dieser Krampf löst sich und ich würde jetzt nur eine mir zusagende Umgebung brauchen um in eine Periode lebhaften Schaffens und einer gewissen Zufriedenheit zu treten. – Kann mir jetzt auch gut Familie und eine tapfere Frau an meiner Seite vorstellen. –

In Venedig begann ich eine Kopie in der Akademia nach Giovanni Bellini um sie bald in Stich zu lassen. – Einige kleine Studien am Kanal waren alles was ich da leistete. Meine ganzen malerischen Anschauungen waren noch so unge. Ohne einen gewissen schweren Ernst blieb mir Vieles in der venetianischen Kunst unverständlich. Ein Ausflug nach Padua zu den Giotto's verstärkte noch diese Neigung und so trieb es mich vollends aus Venedig nach Florenz. –

Die Enge meiner Akademischen Studien, wenn sie auch eine gewisse Tiefe hatten war nicht angetan mir Freiheit in meinen Wegen anzuerziehen. – Das Kopiren in

Madrid hatte noch mehr Verschüchterung bewirkt. Das verlorene Wiener Jahr und die Unbeholfenheit meiner Compositionsversuche hatte noch seines beigetragen und so trieb es mich in Florenz gleich an die Copirerei. –

Begann meinen Kampf mit dem Homo ignoto des Tizian in der Galleria Pitti, der Monate währte. – Es ist eine so subtile und auch versteckte Art Malerei daß es schwierig ist, sie an's Licht zu ziehen. – Mit 2 Anläufen brachte ich etwas Passables zustande. – Leichter gieng es mit der heiligen Familie des Michelangelo bei der ich aber auf die umständlichste Art zu Werke gieng. – Bis in das Frühjahr hinein war ich fast nur mit diesen Arbeiten beschäftigt. Zugleich gieng die Lecture Kantischer Schriften. – Es war besonders der Begriff einer zählbaren Wurzel unserer Erkenntnis und unserer Vorstellung u. der Begriff der Freiheit, die mich beschäftigten. – Ich hatte bereits die 4fache Wurzel der räumlichen Gestaltung gefunden und von da aus erregten die K'schen aesthet. Anschauungen mein Interesse. – In Florenz lernte ich den Schweizer Maler Augusto Giacometti kennen, dessen Anschauungen sich seltsam mit den Meinen begegneten. Er war aus der formalistisch-decorativen Schule von Eugène Grasset, die er in aller Strenge vertrat. – Nur benützte er sie zu einer vollkommenen Unterordnung des Inhaltlichen, während sie mir Gefäß desselben war oder werden sollte. Es ist meine Ansicht daß irgend ein formales Element auch einem Gegenständlich-Inhaltlichen entspricht, es erweckt, es erschließt. – Mithin Ausbildung der Form einer Erweckung des Lebens gleichkommt, das sonst ungeklärt, unbegriffen, eigentlich ungelebt, vorübergeht. – Eine Form welche nicht mit dem ihr entsprechenden Leben erfüllt ist, wird rein mechanisch und etwas Unsinniges. –

Es stecken Ungeheure Dinge in der Lösung dieses Problems.

Durch Giacometti lernte ich das Werk von E. Grasset „Composition ornamentale“ kennen durch das mir das Problem doppelt lebendig wurde. –

Auf der einen Seite Form. –

Auf der anderen Seite Leben. –

Es ist wichtig sie zu trennen u. zu verbinden aber nicht zu verwechseln. –

Die Form ist etwas Allgemeines gleichmäßiges Indifferentes, dem Verständnis aber nicht Liebe entsprechen soll. – Wir sind leicht geneigt im Enthusiasmus des Entdeckens oder Gestaltens in einer Art Form dieser Liebe entgegenzubringen und das Leben gleichsam damit zu verraten u. zu vernachlässigen. –

Das Leben ist einzigartig und unwiderbringlich. Ihm entspricht eine ebensoeinzigartige Zuwendung u. Bindung welches die Liebe ist. –

Im Cultus der Form liegt eine Art Grausamkeit. Sie braucht keine Schonung, sie kann nicht Schmerz erregen, denn sie ist unvergänglich und unfähig zu unterliegen. Wir übertragen diese Leidensunfähigkeit auch auf das Lebendige, wännen es unvergänglich u. ersetzlich. –

Eine solche Anschauung eliminirt jedes tiefe Leid und jedes tiefe Mitleid welches uns erst die Welt erschließt. – Die Kunst welche aus ihr hervorgeht ist lebensfremde Kunst. –

Sie wird aber nicht einmal „virtuos“ in der Form sein können, weil ihr Lieb und Treue fehlt. Sie wird und muss im Verlauf formflüchtig werden sowie sie lebensflüchtig geworden ist. –

Sie muss werden wie die Form ist, indifferent und unbewegt. – Sie wird aber auch so lassen und uns nicht bewegen. –

Ich war durch die Einsichten sehr aufgeregt und durchwühlte ohne rechte Ordnung – durch Grasset nur geführt das Reich der Form. – Irgend eine Form ausgefeilt knüpfte sich daran sofort Lebendiges aus der Erinnerung, welche dann das Formelle weiterführte. – Ich glaube es wäre richtig Beides wie 2 Stimmen vollkommen getrennt nebeneinanderzuführen und so Lebendiges u. Formales zugleich rein zu haben. –

Das Lebendige als eine Art Unvariable Empfindung gedacht. –

Im Formalen dürfte gar keine Anstrengung gar keine Emotion liegen. Es müßte rein beherrscht werden. – Das Schülerstadium darin ist gefährlich. Die Mühe in der Form ist etwas Lebendiges und verunreinigt sie. – Wir müsse[n] diese zum Verschwinden bringen durch die Übung. –

Deshalb reine ganz uninteressirte formale Studien. – Wir müssen uns in ihnen vor jedem Entzücken hüten.

Wir müssen nur Klarheit u. Reinheit suchen. – Das absolute Phlegma dabei am Platze, bei allem Fleiße. –

Im Juni 1909 verließ ich Florenz und gieng nach kurzem Aufenthalt in Wien nach Gufidaun. – Die formalen Studien und eine Komposition füllten den Sommer aus. Dazu kamen noch einige kleine Sachen die vor der Natur entstanden. –

In Florenz erwachte auch das Interesse an mittelalterlicher Philosophie und so war ich im Sommer mit Thomas v. Aquino und Aristoteles neben Kant beschäftigt. Seitdem geht mir die Idee einer Tugendlehre nach, mehr noch das Lebendige davon. Welches Beides ich im Gleichen Verhältnisse wie die beiden Teile bei der gestalten Arbeit sah. –

Die Composition stellte schöpfende Frauen an einem Wasser dar. – Ernst, Reinheit u. Fülle repräsentirend. – Sie war im Sept. zu einem gewissen Grade vollendet wurde aber in Wien so kritisiert, daß ich mich verleiten ließ es Stück für Stück umzumalen und zu verändern. – Die Arbeit zog sich durch Jahre u. ist heute (Sommer 1913) noch nicht abgeschlossen. – Es ist mir eine Lehre abgerundete Arbeiten zu lassen wie sie sind. –

[S. 105–107, 3.10.1911] New York empfing mich endlich als einen psychisch und physisch reizbaren und empfindlichen Menschen. – Es war ein glänzender Morgen an dem der Riesendampfer unter Klängen von Musik an den tausenden ausgestreckten und grüßenden Armen der Wartenden vorüber langsam in seinen Slip am Hobokener Ufer des Hudson-River glitt. – Diese Grüße, diese ausgestreckten Arme erschütterten mich. Ich gedachte der liebevollsten kostbarsten Arme die mich nie

mehr umfassen sollten, der mütterlichen. – Und es war das erstmal in der weiten Fremde daß ich wußte: es ist nun niemand der dringend der Nachricht der glücklichen Ankunft harret.

Gleichmütig und fast traumhaft gieng ich dann an's Land. Alle anderen Eindrücke schienen gegen diesen ersten verblassen zu müssen. –

Ich stand inmitten des Gewoges der großen Landungshalle wankend und schwach von der Krankheit als Karl Bitter an mich trat, den ich mit übertriebenen Worten meinen Dank dafür ausdrückte daß er mich drüben einem melancholischen Zustand entrissen. – Es war dies ein ganz seltsames Anrennen gegen einen kalt-harten Menschen. Wie ein Pochen die Thüre zu öffnen oder eine Art Weckruf. –

Es war das Leitmotiv welches da erklang. – Plötzlich lag es vor mir: dieser Aufenthalt würde die verstärkte u. vertiefte Wiederholung des ersten werden. – Eine eigentümliche Fiction welche ihren Reiz auf mich nie verfehlt: wenn ich zum Guten nicht wirken kann, daß die Quelle und Verantwortung in mir allein liegen. – Ein Aufrufen meiner besten Kräfte damit. –

Vom ersten Moment an sprach ich wie durch die Gitter eines Kerkers. – Und es blieb dabei. – Es konnte alles glänzen und singen. – Und um mich konnte man sich freuen. – Und man kam mir freundlich entgegen. Es war immer Freude und Freundliches über mein Geringes und striktes Refus für mein Bestes das mir in diesem Lande begegnete.

Und dies steigerte sich je mehr ich mich zusammennahm. Zum Schlusse gipfelte es in einer Liebe in der mir schien als wäre ich hinter siebenfachen Mauern hinter denen ich schrie – und niemand vernahm auch nur einen Laut. –

Die Arbeit mit Karl Bitter, ein Lowry Denkmal für Minneapolis wurde auf passable Weise durchgeführt. Zufrieden war ich damit nicht: es fehlte der einheitliche Geist und die Disharmonie – eine äußerlich übrigens kaum sichtbare – zwischen uns prägte sich auch in dem Denkmal aus. – Ich wohnte in dem gleichen Hause mit Bitter bei seinem Schwager William v. Schevill einem Maler.

[S. 118f.] Paris schien mir das Beste. – Kurz vor meiner Abfahrt hatten wir am Vorabend des 50ten Geburtstages meines Bruders am 21 Mai 1913 eine kleine Feier zu der ich ein kleines Gedicht geschrieben hatte welches von den Kindern zur Aufführung gebracht wurde. – In dem Gedichte gab es auch manche Reflexe von wirklich Erlebtem. Ich hatte die Freude daß die Lebenswärme davon die Kinder durchdrang und Etwas von einer geistigen Atmosphäre schuf.

Über Leipzig, wo ich Schevill's besuchte, die zu einem Besuche nach Europa gekommen waren, München, wo ich die letzte Hand an das Porträt legte, Innsbruck, wo ich einige reizende Stunden mit der Familie des Landesgerichtsrathes Dr Reinhold v. Zingerle verlebte nach Gufidaun zu einem ländlichen Feste. Ich hatte den Gufidaunern eine neue Orgel verschafft. – Diese sollte unter anderem eingeweiht werden und ich wußte daß ich den Gufidaunern Freude mache wenn ich dabei wäre.

Besonders aber war es die Erhebung Gufidaun's zur Pfarre, und die Einweihung des neuen Schulhauses und Spitals welche gefeiert werden sollte. Diese Feier fand am 24. Juni statt. Nach einigen Tagen fuhr ich nach S. Moritz zu D^r Peter Robert Berg dann nach Stampa zu Augusto Giacometti. Es waren 3 ganz einzigartige Tage. – Es waren Momente in denen Natur wirklich sprach. – Nach einem kurzen Aufenthalt in Zürich u. Zusammentreffen mit Onkel Vilmos daselbst, einem Spaziergang mit ihm um den Rheinfall endlich nach Paris. –

[S. 132–135] Götzens. – 17. April 1922. –

Am 1. August 1914 von Paris in S. Gilgen angekommen. – Mobilisierung. – Trunkenheit der meisten Einrückenden. – Unglückverheissender Unterschied zum Ernsten den die Französische Nation beim Ausbruch des Krieges zeigte. – Am nächsten Tage in Wien. Traf meinen Bruder von seiner Melancholie genesen. – Versuchte zu arbeiten. Unfähigkeit dazu. – Einander überstürzende Kriegserklärungen. – Gleichwohl Vertrauen, das Unmögliche sich der Überzahl sich zu erwehren, müsse gelingen. – Am 12. Sept. nach den Niederlagen in Galizien, massenhafte Einberufungen. – Ich als Unterkanonier einberufen. – Die Soldaten schienen nur passive Werkzeuge. Wenig Bewußtsein worum es gieng. – Einteilung im Kriegsfürsorgeamt. – Eine lächerlich geringfügige Betätigung im Vergleich zu den Fähigkeiten, die ich besass. – Diese selbst aber waren in der Isoliertheit ohne Beziehung zu unserem staatlichen Wesen ausgebildet und so nahm ich ruhig alles hin, arbeitete mechanisch und vegetierte geistig weiter. – Kriegsmetallsammlung bei der ich mit Oberl. Wahliss (Von der großen Porzellanfirma) arbeitete. Dann später 1916 an einer Aktion zur Beschaffung von Schuhmaterial für die Arbeiterbevölkerung tätig. Deckte große Unterschleife im Arsenal auf. – Die Untersuchung von Kriegsminister Krobotin angeordnet, von Rittmeister Lustig, seinen wirtschaftlichen Adjutanten geleitet, erwies die Richtigkeit meiner Angaben. Es geschah aber nichts die Schuldigen zur Verantwortung zu ziehen. – Beim Kriegsfürsorgeamt war auch Hugo v. Hofmannsthal eingeteilt, auch nur für untergeordnete Dienste verwendet. – Ein Ansuchen des Kriegspressequartiers, das mich zur Einrichtung einer Kunstaussstellung nach Holland schicken wollte, wurde abgewiesen und ich selbst zur Dienstleistung im Felde einberufen. Mir sehr erwünscht, da mich die corrupten Verhältnisse in der Sphere meiner Tätigkeit anekelte. – Kam vorerst in die Artilleriekaserne von Kaiser-Ebersdorf (inzwischen zum Artillerief Feuerwerker befördert) unter das Kommando des Malers Oblt. Gerstenbrandt – am 15 Jänner 1917. – Am 5ten Mai an die Isonzofront im Res. Art. Rgt. N^o 201 als Feuerwerker des Regiments-Stabes. – Mit Beginn der 10 Isonzoschlacht am Standorte des 17. Armeekorps in Chepovan. – Da eine Einteilung in der ersten Front durch den Ausbruch der Schlacht nicht mehr angien, im Übrigen der Regimentskommandant noch nicht ernannt war wurden wir einer Divisionsmunitionskolonnie die ihren Sitz im Ternowaner-Wald hatte (Kommandant Bilinkiewiez) zugeteilt. – Sah nach 24 Jahren das Kloster am Montesanto wieder, dh. nur dessen Trümmerhaufen. – Hatte

Zeit während der 3 Wochen lang dauernden Italien-Offensive in der dienstfreien Zeit am Rande des Ternowaner Plateaus' reitend das furchtbare Schlachtfeld vom Meere bis in die Gegend der Krn zu überblicken. – Ende Juni kam der Kommandant ein Polnischer Oberstleutnant, ein feiner sympatischer Mensch als Soldat jedoch unfähig. – Adjutant Oberleutnant Sacher. (Vom Helenental bei Baden). Später ein Leutnant D^r Wehofer, (der es eigentlich durch meine Vermittlung wurde) ein intriganter Mensch, unb[e]liebt bei Offizieren wie bei der Mannschaft. – Am 5. Juni in einem Artilleriegruppenkommando nach Ravne bei Auzza, wo ich als Beobachter fungierte.

(Karten und Panoramenzeichnungen) Sah wochenlang auf das zusammengeschossene Ronzina am grünen Isonzo mit seiner einzigen hochragenden Cypresse, an die ich mich noch von der Wanderung mit Karl Peters durch das ganze Isonzotal vom Jahre 94 her erinnerte. – Am 17ten Mittag Beginn der Feuervorbereitung zur 11. Isonzoschlacht. Am Abend desselben Tages bezog ich den Beobachtungsposten der knapp hinter der ersten Linie gelegen war. – Verbrachte die verhältnismäßig ruhige Nacht im Freien. – Um 6 ½ h Früh Beginn des Trommelfeuers. – In die Kaverne den ganzen Tag und die ganze Nacht im schwersten Feuer. – Abgerissene Telefonverbindung. Unmöglichkeit des Verkehrs mit dem Kommando. – Bediente mich der Infanterielaufposten dem Brigadekommando (Oberst Colerus) Nachrichten zukommen zu lassen, die genau die voraussichtlichen Einbruchstellen der Italiener angaben. – Früh mit der Dämmerung Durchbruch der Italiener. – Maschinengewehrfeuer aus der unmittelbaren Nähe. – Eigenes Artilleriefeuer auf uns. – Drohende Gefangennahme. – Es glückte aus dem Beobachtungsposten unbemerkt zu entkommen und bei einem Zug einer Gebirgsbatterie, deren Kommandant der tapfere junge Oberleutnant Hoffenreich. – Diese Batterie hat die ärgsten Folgen des Einbruches erfolgreich verhindert, eine italienische Infanteriedivision 2 ½ Tage aufgehalten. – Von da gelang es mir am Nachmittag des 19ten in heftigem Feuer durch brennende Weiler auf die Höhe des Veli Urh zu gelangen, wo ich in einer 30 m tiefen Caverne das Kommando u. unseren Oberstleutnant traf. – Beide trostlos hilflos. – Wurde lebhaft begrüßt. – Am 21ten mussten wir einige Kilometer zurück auf die 1000 m hohe Kuppe des Koren. – Hier durch viele Tage im Feuer in der Kälte u. Nässe auf dem nackten Felsen. – Der Kommandant suspendiert. Nach dem Proviantrain zurück. – Ich auch zur Erholung auf einige Tage ins Idria resp. Tal. – Dann wieder als Dienstführender zum neuen Kommandanten Obstlt. Riebesam. Wurde zur Kl. Silbernen Tapferkeitsmedaille beim Brigadekommando Oberst Gallistel eingegeben. – Nach kurzer Dienstleistung zum Reg. Kommando beim Proviantrain zurück. – Erkrankung jedoch ohne meinen Dienst zu unterbrechen. – Gesuch um Beförderung zum Offizier. Von der Offiziersversammlung des Regiments einstimmig befürwortet. Um Mitte Oktober Eintreffen des neuen Regimentskommandanten. Ein Major Fischer (Kommisknopf) Sein Adjutant D^r Ehrlich. – Am 24ten Früh Durchbruch von Tolmein, der durch Wochen auf die großartigste Weise vorbereitet war. (Armee von Below.) Wiedersehen mit Hauptmann Gerstenbrandt

im Idriatal. – Zog allein als maroder Nachzügler dem Regimente nach. Durch das zerschossene St. Luzia. – Durch Ronzina über die Italienischen Stellungen. – Traf dann das Regiment. Durch Cividale nach Udine wo wir am 30. Oktober einzogen. – Bunteste Bilder. – Einquartierung in einer alten Bibliothek einer Villa vor den Toren von Udine. – Am 10ten Weitermarsch über den Tagliamento bis über Vittorio in die Nähe des Piave. – Am 25. November über Udine Pontebba auf Urlaub nach Wien. Versetzung zum Cadre in die Kaserne von Kaiserebersdorf. Am 9ten Februar – Ernennung zum Leutnant im Artilleriergmt. 25 (Kaiser Wilhelm II), das ehemalige Regiment Weigl N° 2. – In dieser Zeit in Wien wenig militärischen Dienst. Lek[t]üre von Kants „Kritik d. Urteilskraft“. – Anfang März wieder ins Feld. Zur Batterie 2 der Feldartillerie N° 104 das bei Primolano (Fafaneke) stand. Langte dort an meinem Geburtstage 8. März an. – Kommandant Butschek. – Offiziere Adolf Fürth und Baron Obenaus. – Bequemerer, angenehmerer Dienst aber nicht so interessant, ja poetisch wie da ich als einfacher Feuerwerker am Isonzo stand. Hochgelegene Beobachtungsstände, noch ganz winterlich bis in den April hinein. Öfterer Dienst auch als Verbindungs-offizier im Eisenbahntunnel der Valsuganatabahn bei Cismon. – Vorbereitungen zu einer Offensive, die mir durchaus ungeordnet und ungenügend erschienen. Sprach mich darüber im Kriegsministerium in Wien während eines kurzen Urlaubs dort aus u. gab meinen Befürchtungen über den Ausgang dieser Offensive offen Ausdrucks [!]. – Man gab mir zur Antwort: „Ich bitte Dich, sprich nur nicht weiter darüber, wir wissen alles u. auch was kommen wird und muss. Es ist furchtbar aber – nichts zu machen.“ – Wir wurden mit der Batterie auf den Col de Prai gegenüber dem Monte Grappa postiert.

Die Offensive begann am 15 Juni um ½ 3 Uhr Früh. – In wenigen Stunden war unsere Munition u. noch dazu in einem schlecht geordneten Massenfeuer zu Ende. – Der Infanterieangriff erfolgte zu spät, die Mannschaften griffen von zu weit heranziehend ermüdet an. – Wenn nur etwas mehr Umsicht u. Kraft gewaltet hätte – es wäre doch gelungen. So waren die ungeheuersten Verluste das ganze Resultat u. die hie u. da gewonnenen Positionen mussten wieder aufgegeben werden. Durch feindliche Flieger, die uns im Feuer beobachtet hatten, war unsere Stellung aufgedeckt, wir waren fortan schwer dem feindlichen Feuer ausgesetzt. Schon am Tage der Offensive, an dem ich als einziger Offizier in der Batterie war. – Tägliche Verluste die Folge. – Am 24 Juni besonders schwere Beschießung. – Ich versäumte es vor den immer näher kommenden Granateinschlägen rechtzeitig in die Kaverne zu gehen und so wurde ich an diesem Tage um ½ 9 h Vormittag durch eine nur fünf bis sechs Meter entfernt einschlagende 15 cm Granate in der Schulter verwundet. – Sonst unverletzt (während der Unterstand und auch Mein Mantel allenthalben durchlöchert war.) Konnte ich am gleichen Tage zu Fuße nach dem nächstgelegenen Feldspital abgehen. – In einem Ambulatorium der Klinik Prof. Eiselsberg wurde der Splitter aus der Schulter entfernt. – Ich kam zuerst nach Caldonazzo, dann nach Innsbruck (Spital an der neuen Universität.) Dort besuchte ich wieder Zingerle's. – Dann nach

Eger. Von dort nach Wien an die Klinik Eiselsberg. – Dort entlassen, stellte sich während der ambulatorischen Behandlung Rotlauf ein. – Ich wurde im Spital des Herzogs von Cumberland in Hietzing aufgenommen. – Geheilt erhielt ich zweimonatlichen Urlaub. – Am 18 August, dem Jahrestage des Beginnes der 11. Isonzoschlacht mit Vilmos nach S. Gilgen. – Malte dort wieder. – Ein Interieur in der Villa Blascheck mit meiner Schwester Anna. – Anfang Oktober Nachricht vom Zusammenbruch Bulgariens. – Der Anfang des furchtbaren Endes damit entschleiert. –

[S. 185-188] 18. Mai 1935. –

Was soll man von dem kurzen Leben sagen: ars longa – vita brevis? – Dem kurzen Leben kann man nicht zum Vorwurf machen, wenn die lange Bahn nicht durchmessen wird – Es ist aber auch nicht das kurze Leben das da zur Verantwortung gezogen wird – und bei gutem Willen aus Milderungsgründen mit einiger Nachsicht auf Freispruch rechnen kann. – Es sind die Jahrtausende und die lange Generationenkette, die da an den Forderungen der Kunst achtlos vorbeigegangen sind. – Wenige sind es die sie nur hörten und sie auch nur weitergaben – es bei „Postulaten“ bewenden liessen – noch viel geringer die Zahl derer, die sich die Postulate zu Herzen nahmen und den Weg giengen, den sie wiesen. – Mit einer gewissen Acidia, einer geistigen Verdrossenheit suchten sie die Vielen die Tiefen der Wissenschaften, der Künste, der Sitten und des mystischen Lebens zu verdecken, um sich über ihnen im Flachen umzutummeln, wo sich denn ein lärmender Jahrmarkt breitmacht. – Wie es schon im Einzelleben schwer ist die gerade Linie der Folgerichtigkeit einzuhalten, wo doch jeder Herr seines Lebens, seines Denkens, seines Tun's ist. – Umsomehr wenn sie durch Generationen festgehalten werden soll. – Jede Ablenkung erschwert da auch den Anschluss; will man sich doch mit der Mühe der man sich da unterziehen soll, nicht auch zugleich der Gefahr aussetzen eine falsche Richtung einzuschlagen. – So wird denn mehrfach die Schwierigkeit, wenn es sich darum handelt, jeden Schritt der bis dahin getan wurde auf seine Richtigkeit zu prüfen. – Und zugleich soll man sein Leben leben und hat von ihm in all seinem Versagen keine Belebung zu erwarten. Es ist eine wahre Wüstenwanderung nach dem fernen verheissenen Land. –

13. September 1935. –

Zwei ausgehaltene Orgeltöne sollten unser Leben wie ein Lied begleiten, ein gleichmäßig fließender Strom gleichsam sein, der unseren Lebensnachen durch die Zeit trägt. – Der eine als ein nie geschmäleretes Grundgesetz aller Dinge und im besonderen unseres menschlichen Wesens; der andere als die nie herabgestimmte, eher stetig steigende Leitidee. – In beiden gewinnen wir Würde, auf deren Grunde die Variationen unserer Gedanken, Worte und Werke ihre Anmut entfalten können, eine Melodie bildend, die von allem und zu allem zu sprechen vermöchte. – Wo das nicht gelingt, kann unser Leben nur wie ein einziger langer Klagelaut in's Leere ausklingen und vertönen. – Alles Melodische wird ohne den rechten Grundton nur einen Missklang

geben; unbefriedigt werden wir die angeschlagene Melodie ständig abbrechen, von Neuem immer eine andere versuchen. Etwas Rechtes wird es nimmer geben. –

10. März 1936

So kann denn auch das Rechte nicht werden wenn wir meinen es nur versuchen zu brauchen, ob es wohl gelinge. Ohne ein gegebenes Motiv nicht einmal ein Lied. – Jedes Lied ist Teil eines Wechselliedes. – Die Dinge selbst sind ein Lied, dem wir in unserem Liede Antwort geben. Ihnen andächtig hingegeben kann es uns vernehmlich werden. Und wie vor ihm alles andere Geräusch verstummt, haben wir auch mit jedem vorlauten Wort und Ton zurückzuhalten. Die Dinge warten bis Stille um sie ist, ehe sie ihren Gesang anstimmen. – Es ist fast als ob sie jeden Hörer mieden, denn wer wollte sich einen berufenen Hörer nennen, – einen, der nie die heilige Stille störte. – Vor dieser Stille erschauernd, dann von der Macht der Töne im Innersten berührt, von ihnen ganz erfüllt, sprechen und singen wir wie die Dinge selbst, sie grüßend, sie liebend, sie umfassend. Jeder Ton, von seinen Genossen getrennt, hat seine Heimat im Herzen des Sängers, in dem sie sich einen, das hoch über ihnen wacht. Von ihm in die Weite gesendet warten sie alle des Rückrufes in die Heimat, die ihnen Beseligung bringt. – Dort nur kann sie auch unser Ruf erreichen. – Heimgekehrtes Leben ist erst wahres Leben und nur auf Leben kann Leben gerichtet sein, und nur lebendem Wort kann lebende Antwort gegeben werden. –

7. November 1944.

Indem ich nach 8 Jahren diese Blätter wieder aufschlage, ist mir, bei all Dem, was in diesen verflossenen Jahren sich ereignet, bei Allem, was ich da erlebt, gedacht, geschrieben, als ob auch das nur unbeschriebenen weissen Blättern gleiche. Es fragt sich was ihr Ertrag, ihr Niederschlag sei. Darum war es mir zu tun, nicht Etwas zu leisten, um das Geleistete ad acta zu legen. Es sollte fortwirken, lebendiger Bestandteil des Wesens werden, ja mehr noch es für Andere sein. Was kann es auch bedeuten, ein Buch zu lesen, um es dann zuzuklappen und nicht mehr daran zu denken! Es ist aber, als ob wir Alle es mit der ganzen Arbeit der Vorzeit nicht anders hielten, und dieser gewaltigen Heerschar der Geschichte und ihre grossen Gestalten, der Gesetzgeber, der Denker, der Dichter, der baumeisterlichen Männer jeder Art, nur flüchtige Blicke schenkten, ähnlich wie wir etwa einen prächtigen Bibliothekssaal wohl mit Andacht betreten und wenn wir einen oder den anderen alten Folianten aufschlagen, dann doch nur Druck u. Initialen bewundern, es aber wohl ablehnen würden, uns tiefer mit seinem Inhalt zu befassen. Und der Gelehrte, der sich da allenfalls niederlässt? Ist er den alten Autoren wirklich nahe, spricht er mit ihm als Bruder zum Bruder? Nimmt er sein Werk auf, es fortzuführen? So stehen die Alten bei uns vor verschlossenen Türen. Und so stehen wir Heutigen auch Einer zum Anderen – wir gewähren uns nicht Einlass. Es sind der Bücher viele, es sind der Menschen viele: sie sind uns

nicht Bücher, sind uns nicht Menschen. Ihr Inhalt macht sie zu dem was sie sind und er bleibt uns, wenn es damit Ernst sein soll, verschlossen. Es müsste ein Mensch, ein Werk sein, es in seiner ganzen Tiefe zu erfassen, mit ihm zu leben. Wir aber wissen nichts von Einander, wenn Wissen hier Mitleben bedeutet. Wie reich wären wir, hätten wir in unserer Seele Etwas vom Wunder unserer körperlichen Natur mit der wir Wand an Wand wohnen. Wie schön kann Antlitz des Menschen sein, wie spricht es uns an, wie fremd kann er uns dann im Augenblicke werden, wenn sich sein Mund zu gar armseliger Rede öffnet. Soll das denn seine Blüte seine Frucht sein? Diese Bagatellen von denen er lebt, die er Anderen mitteilt? Sind wir nicht wie in einem Kerker gebannt, in Einzelzellen eingeschlossen?

Wo Jeder allein steht, Keiner zum Anderen findet, alle Gemeinschaft sich löst, wie wollen wir Staaten bauen, in denen den Bürgern eine Heimat gegeben ist? Das Band ist zerrissen, das Himmlische wie das Irdische; es ist zerrissen, weil sie beide auch vereinzelt, von einander getrennt sind. Die Liebe zum Himmel ist es nur mit der Liebe zur Erde. Gemeinsam ist der Boden auf dem wir wandeln, gemeinsam der Himmel zu dem wir hinaufsehen. In den Wissenschaften zerpfücken wir die Erdenblüten, und so zerteil[t] müssen sie welken. So geht es mit Allem.

19. Jänner 1948.

Γνωθί σεαυτόν: Sich selbst erkennen. Davon wollen sie Alle, die ich auf meinen Wegen begegne, nichts wissen. Sie sind gegen das Erkennen, gegen das Erkanntwerden und in der Selbsterkenntnis ist ja doch Beides vereint. Was gleichwohl Erkenntnis genannt, von der viel gesprochen wird: es sind schattenhafte Schemen um gut genug daraus Litteratur zu machen, um mit ihr zu glänzen, sich hinter ihr zu verbergen, sich unkenntlich zu machen. Wehe, wenn sie merken, daß man in ihr Dunkel hineinleuchtet, sie in ihrem Verstecke aufspürt. Man macht sich Totfeinde. Bewahre aber, daß sie sich's eingestehen: es hiesse ja sich selbst erkennen und dahin darf's beileibe nicht kommen; es macht ihnen Angst. Sie wissen sich zu helfen und so legen sie sich die Maske der Geringschätzung vor, kehren den Rücken und der Rücken hat nicht Augen. Der Mann, sagen sie, ist auf dem Wege, wir aber sind am Ziele, und so dürfen wir ihn wohl hinter uns lassen.

Was tun sie nun damit? Sie weichen sich selbst aus, sie weichen dem Menschen und dem Schwierigen aus, was darin liegt ein Mensch zu sein. Auch dafür findet sich eine Maske: sie nennen sie Demut. Auch diese ist dann verkleinert, ihre königliche Art verkannt; denn Demut ist auf Hochsinnigkeit angelegt, hat Hochsinnigkeit im Gefolge. Wo nun aber die Folge fehlt, fehlt auch der Grund, und so ist es nichts mit ihrer Demut. Sie wird zur Fahrlässigkeit. Wie weit ist Schönheit von all solcher Beschönigung!

Ein Maeterlinck-Feuilleton des 20jährigen Karl Kraus Ein Neufund

von Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

Für Christian Wagenknecht

Unter dem 10. März 1894 steht in Schnitzlers Tagebuch: „[...] Kraus' verspätetes Feuilleton über Maeterlinck.“ Ein solches Feuilleton steht allerdings in Braakenburgs Ausgabe von Kraus' *Frühen Schriften* (3 Bände. München: Kösel 1979; Band 3. Frankfurt: Suhrkamp 1988) nicht. Grund für sein Fehlen könnte sein, dass Braakenburg sich auf die Bibliografie von Otto Kerry, Kerry sich auf eine Mappe im Kraus-Archiv stützen musste, in der die Veröffentlichungen Kraus' vor der Gründung der *Fackel* gesammelt sind; Helene Kann, vielleicht von Kraus beraten, hat sie wohl in den dreißiger Jahren zusammengestellt. Schon Kerry und dann auch Braakenburg haben eine Reihe weiterer Artikel des jungen Kraus identifizieren können. *Die Presse*, in der dieser Beitrag steht, haben Helene Kann, Kerry und Braakenburg vermutlich nicht durchgesehen, da Kraus sonst nichts für diese 1896 eingestellte Zeitung geschrieben zu haben scheint.

Hier also der Text, wahrscheinlich nicht der allerletzte frühe Text von Karl Kraus, den man finden wird. Erschienen ist er in der *Presse* vom 9. März 1894 im „Local-Anzeiger der ‚Presse‘“, in der Tat als Feuilleton auf der ersten Seite dieses Teils der Zeitung:

LITERARISCHES

M a u r i c e M a e t e r l i n c k .

„Maurice M a e t e r l i n c k's Dramen sind vergleichbar, ja überlegen dem Schönsten, was in Shakspeare [!] zu finden ist“ – so hörte man vor Jahresfrist, als „*l'intruse*“ in deutscher Übersetzung erschienen war; jedes Schaufenster jeder Buchhandlung verkündete die niederschmetternde Weisheit in großen Lettern auf hellblauer Schleife, die zierlich das hellgelbe Bändchen umfassen hielt. Und wer war ihr Urheber gewesen? Octave M i r b e a u – und ein Franzose mußte es ja wissen. Mit einer staunenswerthen Fixigkeit bemächtigten sich ihrer unsere jüngstwiener Jünger der dreimalheiligen „Decadence“ und der fixigste unter ihnen, der, wo es etwas Neues gibt, immer gerne mitthut, Hermann B a h r, sprach bald nach der Niederlage bei Rudolfsheim von den weltbedeutenden Bretern [!] der Josefstadt herab das große

Wort gelassen aus. Wir machten damals die Bekanntschaft der lustigsten Posse, die dort noch je zu Gehör gebracht ward. Das war jener denkwürdige Abend, an dem der ernstliche Versuch unserer Literatur-Gigerln, die allerneueste Mode nach Wien zu verpflanzen, so amüsant ausfiel. Die „heimlichen Nerven“ der literarischen Viveure und Gourmands erbebtan zwar in ihres heimlichsten Nichts durchbohrendem Gefühle; wir „Anderen“ aber, die wir eigentlich keine Nerven haben, wollten uns um keinen Preis den lieben Schwindel einreden, Pardon – diese „köstliche Sensation suggeriren“ lassen und erquickten uns an Julius Bauer's Spottparodie, dem prächtigen Nachspiel, welches Maeterlinck's Einacter am nächsten Tage gefunden. Die Franzosen verstehen nur im Allgemeinen – und zu dieser Allgemeinheit ist auch Herr Mirbeau zu rechnen – von Shakspeare gerade so viel, wie der kleine „belgische Shakspeare“ vom Dramenmachen, und es mag wol zumal der Umstand, daß manche Scenen aus Maeterlinck's angeblichem „Drama“ „Princesse Maleine“ Abklatsch von Scenen aus „Lear“ und „Hamlet“ sind, den französischen Kritiker zu jenem absurden Vergleiche veranlaßt haben.

Bei der Lectüre von Maeterlinck's „Princesse Maleine“*, dieses 213seitigen Werkes, welches übrigens in der That, was den reichen Scenenwechsel anlangt, Shakspeare überlegen ist, ist man sehr häufig versucht, sich an seinen Kopf zu fassen, in dem es über diese dramatisirten „Morithaten“ gehörig zu rumoren beginnt. Mit einem technischen Raffinement ohnegleichen sind diese Schauer-scenen gemacht, die verlebten, schlaffen Nerven aufzurütteln und aufzuregen; wer das Gruseln noch nicht gelernt hat, der kann es hier lernen. Maeterlinck's Natursymbolik besticht zuweilen durch die tiefe und geschickte, auf die packende Wirkung zugespitzte Mache, zuweilen ist sie ganz äußerlich und oberflächlich und wird naiv, ja sogar kindisch, wenn zum Beispiel die Ermordung der Maleine durch den originellen Vorgang begleitet wird, daß der Wind ein Fenster aufreißt und eine auf dem Fensterbrette stehende Vase, in welcher sich eine Lilie befindet, klirrend zur Erde stürzt – „eine Blume gebrochen, w ä h r e n d der Sturm sie entblät-terte“, müßte in diesem Falle Lessing variirt werden, der sich aber die Nachbarschaft unseres Symbolomanen wol verbitten würde. Ein sehr wirkungsvolles Mätzchen ist das „seltsame Schluchzen“ und plötzliche Versiegen des Springbrunnens in der nächtlichen Parkscene des

* M a u r i c e M a e t e r l i n c k, „Princesse Maleine“, übers. v. H. Hendrich. S. Fischer, Berlin W.

zweiten Aufzugs. Aber wirklich dichterisch, ein Meisterwerk an banender Stimmungsgewalt ist der zweite Auftritt des vierten Aufzugs (Küche im Schlosse), in welchem die Parallele der Vorgänge draußen in der Natur mit denen im Hause und der Reflex, den diese kommenden Umwälzungen vorauswerfen, in der Stimmung der Gesindeleute erzeugen, die Schwüle vor dem großen Ereignisse, das dumpfe Ahnen, die bange Unruhe gescheuchter Tauben großartig gestaltet sind. Da ist einmal poetische Tiefe, da ist künstlerische Wirkung, während Maeterlinck sonst in seinen Mitteln nicht gerade wählerisch ist. Zum Dramatiker aber – und der kommt ja doch wol bei einem Drama in erster Linie in Betracht – fehlt dem symbolistischen Genter Rechtsanwalt, den wir durch den Vergleich mit Shakspeare nimmer beleidigen wollen, vor Allem Eines: Charakterisirungstalent, die Fähigkeit, Menschen zu gestalten.

Ich glaube, man macht auch hier wieder Tugend aus Impotenz; er will nicht Menschen bringen, weil er es nicht kann. Statt lebendiger Menschen werden uns Drahtpuppen vorgeführt, statt der complicirten psychologischen Apparate simplificirte Empfindungen – daher diese schreckliche Monotonie des Dialogs, diese langweiligen Wiederholungen aus Ollendorf, diese ewigen Oh! und Ah! als Symbole primitiver Seelenzustände, unter welchen Furcht und Überraschung vorwiegen. Marionetten müßten seine Acteure sein, nicht Schauspieler und über dem Schnürboden müßte der Souffleur stehen und laut den Text sagen. Ich führe Dialogstücke aus dem vierten Auftritt des ersten Aufzuges (Thurmverließ) als drastische Muster dieser auf so sonderbare Art abgekürzten Wirklichkeit an. Maleine und ihre Amme gucken durch eine Luke, durch die der Tag eindringt. Maleine: „Ich sehe den Leuchtturm!“ Amme: „Ihr seht den Leuchtturm?“ „Ja, ich glaube, es ist der Leuchtturm ...“ „Dann aber müßt Ihr doch die Stadt sehen.“ „Ich sehe die Stadt nicht.“ „Ihr seht die Stadt nicht?“ „Ich sehe die Stadt nicht.“ und dann weiter: „Es gibt keine Häuser mehr längs der Wege!“ „Es gibt keine Häuser mehr längs der Wege?“ „Und keinen Kirchthurm mehr auf dem Lande!“ „Es gibt keinen Kirchthurm mehr auf dem Lande?“ „Es gibt keine Mühlen mehr auf den Wiesen!“ „Keine Mühlen mehr auf den Wiesen?“ „Ich erkenne nichts mehr wieder!“ ... und so fort im schönen Frage- und Antwortspiel, bei dem Maleine immer dreimal eine Thatsache constatiren muß, damit die fortfragende, wol etwas begriffstützige Amme endlich capirt. Maeterlinck's Geheimnißthuerei, mit der er so häufig die Drei- und Siebenzahl verwendet, ist natürlich nur Pose, Koketterie; übrigens macht sich die Decoration der immerzu singenden sieben frommen Schwestern ganz imposant; er versteht es

entschieden, durch Kirchenprunk zu wirken, er hat die Stimmung von Choral und Weihwasser. Durch Nacht zum Licht! – Das gilt stets bei Maeterlinck. Nach den furchtbaren Ereignissen der einen Nacht sieht der greise König seine Verwandtschaft mit Lear ein und entschließt sich zum Wahnsinn. Ringsherum liegen frei nach Hamlet Todte. „Ich weiß nicht warum, ich bin ein Bischen traurig heute. – Mein Gott! Mein Gott! Wie armselig sehen die Todten aus! ...“ lallt der Alte und geht mit der Amme ab. Angus aber, ein Ableger des Horatio, sagt: „Noch eine solche Nacht und wir werden Alle graue Haare haben!“ Alle ab, ausgenommen die sieben frommen Schwestern, welche das Miserere anstimmen und während des Gesanges die Leichen auf das Bett tragen. Die Glocken hören auf zu läuten. Man hört draußen die Nachtigallen schlagen. Ein Hahn springt auf das Fensterbret und kräht! – Der einzige, der dem talentvollen Machwerke nachkrähen wird. Diese negative Symbolik in dem geschickt arrangirten, in der That stimmungsvollen, wenn ich so sagen darf, harmonischen Dissonanzschlusse ist das Beste an dem ganzen fünfactigen symbolistischen Nervenkitzel, bei welchem der gesunde Menschenverstand – ich meine: der wirklich gesunde und nicht nur der sogenannte „normale“ – keineswegs auf seine Rechnung kommt. Und so kehren wir denn mit der vollsten Überzeugung, daß die symbolistischen Farcen eines Maeterlinck und seiner Nachbeter wol Sport sind, dem man ja auch eventuell, wenn man gerade Lust hat, am Sonntag-Nachmittage huldigen kann, aber durchaus nicht zur Kunst geboren, aus dieser „heimlichen Halbheit“ zurück in die „gemeine Deutlichkeit der Dinge“.

K a r l K r a u s .

Hier konnte es nur darum gehen, das bisher unbekannte Feuilleton von Kraus, das wenige Wochen vor seinem 20. Geburtstag erschienen ist, wieder zugänglich zu machen. (Ich habe es übrigens nicht ausgehend von Schnitzlers Tagebuch-Eintragung, sondern in Zusammenhang mit der Suche nach Zeugnissen der Maeterlinck-Rezeption in Wien gefunden.) Auf die ästhetischen Positionen des jungen Schriftstellers gehe ich nicht ein, auch nicht auf vereinzelte Parallelen zu diesem kritischen Beitrag in anderen frühen Texten von Kraus. Manches weist auf die drei Jahre später entstandene *Demolirte Litteratur* voraus; manches berührt sich mit den Einwänden der Wiener Theaterkritiker gegen Maeterlinck anlässlich der Aufführungen seiner Stücke in Wien. Besonders interessiert scheint sich Kraus für den von den Jung-Wienern verehrten belgischen Autor nicht zu haben.

Zur Erläuterung des Beginns ganz kurz: Für den 13. April 1892 hatte der ‚Verein für modernes Leben‘ im Rudolfsheimer Volkstheater zu einer Privataufführung

von *L'intruse* in der Übersetzung und in der Inszenierung von Ferry Beraton, eingeleitet durch eine Ansprache von Hermann Bahr, geladen; Hofmannsthal und Schnitzler waren an den Vorbereitungen beteiligt. Die Vorstellung musste – in letzter Minute, vor dem bereits im Theater sitzenden Publikum – abgesagt werden, weil die Verantwortlichen die Einholung einer behördlichen Genehmigung verschlafen hatten. Die einzige Aufführung – übrigens die erste Maeterlinck-Premiere im deutschen Sprachraum – fand dann am 2. Mai 1892 im Theater in der Josefstadt statt (das damals nicht so angesehen war wie heute), mit der Rede von Bahr, in der wohl auch Mirbeaus Shakespeare-Vergleich vorkam. Schnitzlers Bemerkung über die Verspätung des Kraus'schen Feuilletons kann sich nur auf den großen zeitlichen Abstand zu den am Anfang erwähnten Vorfällen beziehen (wobei nicht auszuschließen ist, dass nicht Kraus das Feuilleton so spät geschrieben, sondern dass es die Redaktion so spät veröffentlicht hat). Der künftige Satiriker ließ sich noch nach zwei Jahren die Erinnerung an Bahrs „Niederlage bei Rudolfsheim“, die er schon 1893 in der Münchner *Gesellschaft* als „vorjährige Blamage“ verspottet hatte (*Frühe Schriften* I, 80), als Aufhänger des kleinen Artikels über ein anderes (in Wien übrigens nicht gespieltes) Stück von Maeterlinck nicht entgehen. Die erwähnte Parodie Julius Bauers konnte ich nicht ermitteln, wohl aber eine andere im *Deutschen Volksblatt* vom 3. Mai 1892.

Kraus' Kritik an dem belgischen Autor steht selbstverständlich im Zusammenhang seiner Distanzierung von den Jung-Wienern, die sich für den Symbolisten begeisterten (am wenigsten wohl Schnitzler).¹

¹ Elektronisch ist Kraus' Text zu finden unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18940309&seite=9&zoom=33> (2015-10-11).

Klara Blums Weininger-Kritik von 1930

Herausgegeben von Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

Angesichts der überragenden Bedeutung von Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) für das (nicht nur) österreichische Geistesleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Allgemeinen und für den *Brenner* wie sein geistiges Umfeld im Besonderen sollte hier eine relativ frühe und sehr scharfe Kritik an diesem Werk von Interesse sein, das, wie wir aus Canettis Autobiografie wissen,¹ noch in den 1920er Jahren unter intellektuellen jungen Wiener Juden leidenschaftlich diskutiert und keineswegs grundsätzlich abgelehnt worden ist. Kritik am Autor und seinem ‚jüdischen Selbsthass‘ setzt erst relativ spät ein; sehr lange hat man den wissenschaftlichen Anspruch von *Geschlecht und Charakter*, einem repräsentativen Werk der Jahrhundertwende, ernst genommen. Selbst in Weiningers jüdischem biografischen Lexikon² wird Weininger um 1932 eher affirmativ vorgestellt, ohne jede Bezugnahme auf die jüdenfeindlichen Aspekte seines Buchs.

1930, als die Wirkung Weiningers noch keineswegs zu Ende war, hat nun die Halbmonatsschrift *Der jüdische Arbeiter. Organ der sozialdemokratischen Poale Zion Österreichs*, in früheren Jahrgängen: *Organ der jüdischen sozialdemokratischen Arbeiterorganisation Poale Zion, Wien*,³ aus Anlass des 50. Geburtstags des Autors einen Gedenkartikel veröffentlicht – einen sehr kritischen.⁴ Er sei hier wegen der Bedeutung des Philosophen für den *Brenner* der Vergessenheit entrissen, als eine entschiedene Gegenstimme – auch gegen die jungen Intellektuellen, mit denen Canetti diskutierte –, eine Gegenstimme, die freilich nur von wenigen wahrgenommen worden sein dürfte, und schon gar nicht von Mitarbeitern und Lesern der Innsbrucker Zeitschrift.

Denn *Der jüdische Arbeiter*, der, herausgegeben von Markus Lachs, seit 1924 erschien und als sozialdemokratisch orientiertes Organ 1934 eingestellt werden musste, ist ein sehr bescheidenes Blättchen gewesen, das selten mehr als vier Seiten hatte und grafisch wenig professionell gestaltet war; es war übrigens, für damals eine ‚moderne‘ Ausnahme, in Antiqua gesetzt. Es ist schwer vorstellbar, dass die Halbmonatsschrift über Wien, ja über den Kreis sozialistischer Wiener Zionisten hinaus gelesen wurde.

Verfasserin des kleinen Beitrags über Weininger war die 1904 in Czernowitz geborene, seit 1913 in Wien lebende Klara Blum, eine engagierte Sozialdemokratin (später Kommunistin) und Zionistin, die sich auch für eine verbesserte Lage der Frauen engagierte. Sie war seit den 1920er Jahren publizistisch tätig, mehr oder minder ausschließlich in einem jüdischen Umfeld; für den *Jüdischen Arbeiter* schrieb sie seit 1929 regelmäßig. Von ihr liegt auch ein schmales literarisches Œuvre vor; dieses bleibt mit ostjüdischen Motiven der Bukowina verbunden, obwohl sie dort nur ihre Kindheit verbracht, allerdings später (von 1923 bis 1929) für die in Czernowitz erscheinende *Ostjüdische Zeitung* geschrieben und diese wohl auch gelesen hat. In den 1930er Jahren übersiedelte sie aus politischer Überzeugung in die Sowjetunion, ab 1947 lebte

sie in China, wo sie, unter dem Namen Zhu Bailan, als Universitätslehrerin tätig war und 1971 starb.⁵ Einige erzählende Werke von ihr sind damals in der Deutschen Demokratischen Republik erschienen.

Ihr Artikel über Weininger ist im gleichen Jahr erschienen wie Theodor Lessings *Jüdischer Selbsthaß*,⁶ möglicherweise vor diesem Buch, das in einem Kapitel Weininger als exemplarischen ‚jüdischen Selbsthasser‘ behandelt. Es ist schwer vorstellbar, dass Klara Blum, hätte sie Lessings Werk gekannt, darauf in ihrer Abrechnung nicht Bezug genommen hätte.

Hier also ihr Beitrag über Otto Weininger:⁷

Weininger und das Judentum

Zu seinem 50. Geburtstag

Die Weltanschauung Otto Weiningers, wie sie in seinem Hauptwerk „Geschlecht und Charakter“ dargelegt ist, hat längere Zeit einen starken Einfluß, besonders auf die intellektuelle [!] Jugend ausgeübt. Dieses Buch eines jungen vergrübelten und verzweifelten Menschen, kurz vor seinem Selbstmord geschrieben, war seiner innersten Wesensart nach nichts anderes als ein wilder und durchaus subjektiver Gefühlsausbruch unter der Maske einer philosophischen Systematik, einer bestechenden Scheinlogik. Es steckt darin (und das ist auch das Geheimnis seiner ungeheuren Wirkung auf bestimmte Kreise) die ganze ohnmächtige Wut eines geistig beweglichen, aber dabei tief reaktionären Kleinbürgertums, das den Bankrott der Mystik, des intellektuellen Hochmuts, des aristokratischen Persönlichkeitsbegriffes gegenüber den realen und sozialen Tendenzen einer neuen Zeit nicht ertragen kann. Es steckt darin die krampfhaft Abwehr gegen die beleidigende Zumutung, mit welcher die Wirklichkeit und die wissenschaftliche Erkenntnis an sie herantritt: gegen die Tatsache, daß alle Menschen gleich sind.

Weininger wehrt sich gegen die Erkenntnis dieser Tatsache durch den ebenso genialen, als absurden Versuch mittels biologischer, psychologischer und philosophischer Hypothesen nachzuweisen, daß die Unterdrückten und Entwerteten tatsächlich tiefstehend und minderwertig sind. Er greift zwei klassische Objekte der Unterdrückung und Entwertung heraus: die Frauen und die Juden. Er beweist ihre seelische Minderwertigkeit, ihren moralischen Tiefstand mit einer geradezu tachsenspielerischen Kautschuklogik, mit welcher sich alles beweisen läßt. So charakterisiert er das männliche Prinzip M als das absolut geistige, asketische, moralische, das weibliche Prinzip W als das absolut

sexuelle, ungeistige, amoralische. Er betrachtet jedes Individuum als eine Mischung von so und soviel Prozent M, so und soviel Prozent W. Auf diese Auf [!] [wohl: Art] ist er gegen jede tatsächliche Widerlegung gesichert und hilft sich einfach dadurch, daß er jede Frau, die in seine Minderwertigkeitsschablone nicht hineinpaßt, einfach und willkürlich als ein Individuum mit männlichem Einschlag bezeichnet.

Aehnlich beim Judentum. „Es gibt Arier, die jüdischer sind als manche Juden und Juden, die arischer sind als gewisse Arier“ sagt er im Anfang seines Kapitels über die Judenfrage. Wieder ermöglicht ihm dieser logische Trick den Widerlegungen der Wirklichkeit, ja der unangenehmen Tatsache, daß er selber Jude ist, in weitem Bogen auszuweichen und willkürlich ein ideales „Ariertum“ und ein verächtliches „Judentum“ zu konstruieren.

Nach Weininger vertritt das Judentum das Prinzip der Formlosigkeit, der Haltlosigkeit, des niedrigsten Sklavensinnes. Der Jude ist hochmütig und kriecherisch, während der Arier stolz und demütig ist. Hingabe an eine Idee ist dem Juden fremd, er ist der „absolute Ironiker“, er „zweifelt an seinem eigenen Zweifel“. Die Vorstellung eines jüdischen Gentleman ist für Weininger undenkbar und der Zionismus erscheint ihm als die unjüdischeste Bewegung der Gegenwart. Er operiert mit einer phantastischen Judenschablone, die willkürlich Tatsachen verallgemeinert, ableugnet oder durch das Gegenteil ersetzt und – psychologisch gesehen – nur den einen unbewußten Zweck hat: sich zu beweisen, daß er, Otto Weininger, zumindest[er] nicht ganz zu dieser Gruppe der Unterdrückten und Verfolgten gehört, daß er ein Recht hat, sich über sie erhaben zu fühlen, sich von der Gemeinschaft ihres harten Schicksals zu drücken.

Wutschäumend wirft er den Juden ihre Neigung zum naturwissenschaftlichen Materialismus und sozialen Kollektivismus vor, ihre Verständnislosigkeit für Mystik und Distanzierung, für Aristokratismus und Persönlichkeitsidee. Denn das sind ja eben noch die letzten Begriffsgespenster, an die er sich im Namen des sozial bankrotten intellektuellen Kleinbürgertum anklammert, um der drohenden Proletarisierung zu entgehen, der zwingenden Notwendigkeit einer Solidarität mit den Geknechteten und Versklavten. Er entwertet und beschimpft die Frau und den Juden. Scheinbar aufgrund eines philosophischen Systems. In Wirklichkeit aber aus dem unausgesprochenen verzweifelten und verirrtten Leitmotiv aller Feigen und Isolierten heraus: „Wo es Schwächere gibt, immer auf Seiten der Stärkeren.“

Klara Blum.

Man mag der Schlusspointe und erst recht der ätzenden Art ihrer Formulierung nicht zustimmen; aber insgesamt ist nicht zu leugnen, dass die Autorin sich mit dem Werk von Weininger auseinandergesetzt und dessen Probleme richtig gesehen hat.

Anmerkungen

- 1 Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. München: Hanser 1980, 75.
- 2 S. [Salomon] Wininger: Große jüdische National-Biographie. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde. 7 Bände. Cernauti (Czernowitz): Orient 1925–1936, Band 6. [ca. 1932], 235f.
- 3 Zugänglich unter Compactmemory (allerdings nur die Jahrgänge 4-11, 1927 bis 1934).
- 4 Auf den Nachweis des Artikels bin ich bei Nora Chelaru: Das zionistische Judenbild der Klara Blum in den Periodika *Ostjüdische Zeitung* (Czernowitz) und *Der jüdische Arbeiter* (Wien), 1924–1933. Studie und Texte. In: Andrei Corbea-Hoisie; Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Kulturen an den ‚Peripherien‘ Mitteleuropas (am Beispiel der Bukowina und Tirols). Jassy: Editura Unversitatii „Alexandru Ioan Cuza“ 2015 (Jassyer Beiträge zur Germanistik 18), 307-332, hier 314, gestoßen.
- 5 Eine Gesamtwürdigung bietet: Yang Zhidong: Klara Blum – Zhu Bailan (1904–1971). Leben und Werk einer österreichisch-chinesischen Schriftstellerin. Frankfurt: Lang 1996 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 55).
- 6 Theodor Lessing: Der jüdische Selbsthaß. Berlin: Jüdischer Verlag 1930; das Kapitel über Weininger auf S. 80-100; der sehr fragwürdige Begriff ‚jüdischer Selbsthass‘, auf den Klara Blum verzichtet, ist aber wesentlich älter als Lessings Buch.
- 7 Klara Blum: Weininger und das Judentum. Zu seinem 50. Geburtstag. In: Der jüdische Arbeiter (Wien) 7, H. 10, 9.5.1930, 4. Der von Yang Zhidong herausgegebene Sammelband mit Schriften von Klara Blum: Kommentierte Auswahl edition. Wien: Böhlau 2001, enthält kaum publizistische Arbeiten der Schriftstellerin, auch nicht diesen Artikel.

Peter Zwetkoff: [Probleme eines jungen Komponisten]

Diese Stellungnahme von Peter Zwetkoff – ohne Titel – liegt als Typoskript (Kopie) im Nachlass von Peter Zwetkoff. Der Anlass dieses Schreibens, das sich aufgrund des Inhalts auf das Jahr 1953 datieren lässt, ist unbekannt.

AU und UT

Gern folge ich der Aufforderung, etwas über die Probleme eines jungen Komponisten zu schreiben. Als die wichtigsten Probleme erscheinen mir: Was soll man komponieren? Wie soll man komponieren? Für wen soll man komponieren? Und selbstverständlich die Frage, wovon lebt der Komponist?

Diese Fragen können nicht getrennt beantwortet werden. Sie sind voneinander nicht unabhängig, eine bedingt die andere. Man kann also nicht eines Morgens erwachen und sagen: Ich komponiere jetzt eine Oper im Stil des Komponisten X für das oder jenes Opernhaus. Die Antworten werden vielmehr bestimmt durch das eigene vergangene Schaffen, durch die Auseinandersetzung mit der Umwelt, in der man lebt, durch die Stellungnahme, die man dabei trifft und durch das künstlerische Erlebnis. (Die zum Komponieren erforderliche Begabung und das nötige satztechnische Handwerk sind vorausgesetzt.) Wenn die Stellungnahme zur Umwelt eine Entscheidung wird, ist sie Erlebnis, und wird zum notwendigen Inhalt.

Es ist bedauerlich, Musik von jungen Komponisten zu hören, die entweder in eine pathetische Pseudoromantik oder in eine kühle, lebensferne Sachlichkeit flüchtet. Dort statt einer Entscheidung und Stellungnahme zur Realität ein Hineinprojizieren in eine Welt, der man nicht mehr angehören kann, da eine Sucht zu gewollt originellen satztechnischen Spielereien und Experimenten, meistens ohne künstlerische Notwendigkeit.

Erlauben Sie mir nun, am eigenen Beispiel eine Möglichkeit der Entscheidung aufzuzeigen, und zwar in jenem Teil, der Musik, der dazu am geeignetsten ist, im Lied. Vor zehn Jahren – ich war damals achtzehn – schrieb ich eine Reihe von Liedern nach Gedichten von Max Dauthendey; zugleich auch Kirchenmusik. Es folgten Liedvertonungen von Nachdichtungen Klabunds aus dem Chinesischen (für eine Frauenstimme und Flöte), Bicinien über alte deutsche Volkslieder, eine Motette „Christ ist erstanden“ und Gesänge aus dem Alten Testament. Dann, nach einer längeren Pause, vor zwei Jahren zwei Liederzyklen nach Gedichten von Theodor Kramer „Die untere Schenke“ (für Bariton und Klavier) und „Heimkehr des Burgenländers“ (für eine Frauenstimme und eine Männerstimme, Klavier und Schlagzeug).

Da jedes Arbeiten mit Text beim Komponisten ein „Ergriffensein“ durch den Text voraussetzt, ist es eine Stellungnahme. Beim Vergleich des Inhalts der Dichtungen bei Dauthendey und Kramer wird deutlich, daß hier eine Entscheidung getroffen wurde. Dort Gedichte um die Liebe, hier Bilder aus dem Leben der Arbeiter und Bauern, Gestaltung der aus den schweren Arbeitsbedingungen entstandenen menschlichen

Situationen; suggestive Bilder von einer unerhörten rhythmischen Lebendigkeit. Es ist klar, daß dies auch die musikalische Ausdrucksweise beeinflusst. Selbstverständlich und glücklicherweise wird es immer Liebesgedichte und Vertonungen derselben geben, aber für uns junge Komponisten wäre es wichtig, nicht immer nur uns selbst und unser Schaffen zu sehen, sondern die Menschen, wie sie leben, wie sie sterben und was sie erhoffen. Dies soll nicht analytisch beobachtend geschehen, sondern aus einer entschiedenen Teilnahme und gegebenen Brüderlichkeit. Dann wird es auch nicht mehr unkünstlerisch scheinen, durch die eigene Arbeit die zwei größten Hoffnungen der Menschheit verwirklichen zu helfen: die Hoffnung auf Frieden und die Hoffnung auf ein besseres Leben.

Für den Komponisten käme hier in erster Linie das vokale Schaffen in Frage (Lieder, Chorwerke, Bühnenwerke). Leider ist es nicht leicht, geeignete Literatur zu bekommen. Einerseits fehlt es an der Möglichkeit einer Einsichtnahme in solche Werke – zumindest hier in Innsbruck –, andererseits sind viele Gedichte gute politische Parole, jedoch schlechte Dichtung. Dazu kommt, daß hervorragende politische Dichtung, wie z.B. die von Brecht, bereits vertont ist. Es wäre also von großer Bedeutung, junge Dichter zur künstlerischen Gestaltung aktueller Probleme und zu gemeinsamer Arbeit aufzufordern.

In diesem Sinne habe ich mich entschieden. Ich glaube, daß das künstlerische Niveau nicht darunter leiden muß, denn die Entscheidung wurde zum Erlebnis und damit zur wichtigsten Voraussetzung für alles künstlerische Schaffen. Unsere musikalische Arbeit wird dadurch nur an Kühle und Distanz verlieren und an Wärme und Allgemeingültigkeit gewinnen. Damit ist dem Komponisten sein Schaffen nicht mehr Selbstzweck und der Standpunkt des *l'art pour l'art* wird ihm fremd. In meiner gegenwärtigen Arbeit, einer Märchenoper nach Andersens „Nachtigall“, vertritt der Kaiser unter anderem das Schlagwort von der Kunst für Auserwählte mit den Worten: „Was Seltnes je gefunden ward / was kostbar und von edler Art / kurzum, was schön ist, das ist mein / kann niemals für den Kuli sein! / Es ist nur einer auserwählt / nur einer über all's gestellt / es sitzt nur einer auf dem Thron / nur einer ist der Himmelssohn / der Kaiser / und das bin ich...“ Die Unmenschlichkeit und das Absurde dieses Standpunkts, der leider noch immer häufig anzutreffen ist, deutlich zu machen, ist sicher eine der Aufgaben des Künstlers.

Damit glaube ich, das Wesentliche zu den am Anfang gestellten Fragen gesagt zu haben. Die letzte Frage, nämlich die nach der Möglichkeit der wirtschaftlichen Existenz des Komponisten, kann, ja muß er sich jeden Morgen aufs neue stellen. Eine befriedigende Antwort konnte ich bisher nicht finden.

Im Leben, Lieben, Absterben

Zum Erinnern an Peter Zwetkoff (1925–2012)

von Erich Hackl (Wien)

Als „bulgarischen Komponisten“ hat ihn das ORF-Landesstudio Tirol in einer Aussendung bezeichnet, als „bulgarisch-deutscher Komponist“ wird er auf der Internet-Lügenseite Wikipedia geführt: mein Freund Peter Zwetkoff, der am 17. Mai 2012 in Baden-Baden verstorben ist.¹ Die beinahe bösertige Dummheit, vom Geburtsort auf die nationale Zugehörigkeit zu schließen, erinnert mich an seine Abneigung „gegen das Halbstädtische“, das geisterhaft Provinzielle also, das sich mit Halbbildung paart. An seine Einsicht, daß die Welt nur erträglich ist, wenn man blödelte. Und an seinen Standpunkt, daß man was tun muß, auch wenn man nichts tun kann: gegen die Zerstörung von Erinnerung an das, was die gegenwärtige Gesellschaftsordnung in Frage stellt, gegen die Entmündigung des Menschen, gegen die Herrschaft des Kapitals. Peter war Kommunist aus Überzeugung, nicht nur aus Treue zu denen, die wie er gegen den Naziterror gekämpft haben. Vor zehn oder fünfzehn Jahren, erzählte er einmal, habe ihn der Bildhauer Alfred Hrdlicka erstaunt gefragt: „Was, dich interessiert die Partei immer noch?“, worauf er geantwortet habe: „Brennend sogar.“ Illusionslos die für richtig erachtete Sache verfechten, aber als geübter Widerstandskämpfer schlau genug, nicht ins offene Messer zu laufen, bereit, in schwerer Zeit „durchs Schilfrohr zu atmen“, wie der Held einer Erzählung von Anna Seghers, geschmeidig sein, sich aber nicht verbiegen: das war, glaube ich, seine Lebens- und Überlebensstrategie, früh bestärkt offenbar durch seine Mutter und seinen älteren Bruder Michael und durch eine menschenfreundliche, weniger pragmatisch als revolutionär ausgerichtete Auslegung des katholischen Glaubens.

In Tulfes aufgewachsen, wurde Peter schon 1940, mit 15 Jahren, von der Gestapo festgenommen. Es folgten weitere Verhaftungen, Folterungen, das Verbot, zur Matura anzutreten, nachdem er sich zuerst geweigert hatte, einen Aufsatz zum Thema *Unser Kampf im Osten* zu schreiben, und dann, dazu gezwungen, die Leistungen der Roten Armee würdigte. Nach der Befreiung 1945 war er als Mitarbeiter des CIC damit beschäftigt, nationalsozialistische Gewalttäter auszuforschen und zu verhaften, studierte bei Carl Orff in Salzburg und München Komposition, leitete das Orff-Schulwerk an der Innsbrucker Musikschule und übersiedelte nach Baden-Baden, wo er ab 1954 für fast 400 Hörspiele des Südwestfunks, dazu noch für ein paar Dutzend Filme und Theaterstücke die Musik komponierte. „Ich kenne kaum eine Musik“, so sein Freund und Kollege Othmar Costa, „die so sprachbewußt ist wie die Zwetkoffs. Und es ist eine sinnfällige, sinnliche Musik, die Sentimentalität verweigert, aber was für ein Gefühl hat! Gefühl für den Menschen, wo er wirklich wahr ist, im Leben, Lieben und Absterben.“ So wichtig ihm seine radiophone Arbeit war, Peter hat sie strikt als Gebrauchskunst verstanden. „Und nicht nur“, wie Elfriede Jelinek geschrieben hat,

„damit er sich selbst dabei behalten, sondern auch, damit das Gesprochene nicht verlorengehen kann.“

Gefunden hatten wir einander durch Peters aufregendes und aufwühlendes jugendliches Meisterwerk *Die untere Schenke*, eine Komposition von sieben Liedern nach Gedichten Theodor Kramers, der uns beiden, und seiner Frau Renate, so tief aus dem Herzen sprach. Im Herbst 1957, nach Kramers Rückkehr aus dem englischen Exil, hatten sie ihn in einer Wiener Pension besucht, wortlos vor Ergriffenheit, wie sich Renate erinnert, und mit dem Glücksempfinden, „ein verwandtes Gefühl, eine verwandte Sprache, die Leidenschaft für eine gemeinsame Sache“ zu entdecken.

Auch darin war Peter einzigartig: in seinem Vermögen, heimliche Verwandtschaften aufzuspüren und zu stiften. Sooft er nach Wien kam, versammelte er im Weinhaus Sittl, an einem wie aus der Zeit gefallenem Ort, Freunde und Freundinnen um sich, die ohne ihn nicht am selben Tisch Platz genommen hätten. Da saßen auch viele bei uns, die schon tot und halb oder ganz vergessen waren, aber in Peters und Renates Worten lebendig wurden, wie sein guter alter Freund Otto Grünmandl, der ihm nach der Befreiung aus einem deutschen KZ eine Dünndruckausgabe des *Kapitals* geschenkt hatte, der Maler und Grafiker Axl Leskoschek, der die Nazizeit in Brasilien überdauert hatte, oder der vehemente, scharfsinnige Kunstkritiker Johann Muschik.

Peter sprach leise, undeutlich, mit wachsender Atemnot, aber oft schien mir, die eigenwillige Sprechweise sei eine Nachwirkung seiner konspirativen Tätigkeit im Untergrund. Der Schrecken der Nazizeit hat ihn, wie Renate berichtet, noch auf dem Sterbebett heimgesucht, auf dem er sich verfolgt, eingekreist, bedroht wähnte. Peter hinterläßt ein Opernlibretto über seinen engeren Landsmann Jakob Stainer, den der Ketzerei bezichtigten Geigenbauer aus Absam. Ich frage mich, ob nicht eine innige Wahlverwandtschaft zwischen diesen beiden einzigartigen „Gebrauchskünstlern“ besteht.

Von Peter habe ich gelernt, wie kostbar Vertrauen ist. Am Telefon hatte er einmal gesagt: „Und schreib, schreib, schreib! Wie Grashalme, das bist du für einen.“ Aber der Grashalm, lieber Peter, warst Du.

1 Der hier abgedruckte Nachruf ist eine erweiterte Fassung des Artikels in der Berliner Tageszeitung *junge Welt* vom 22.5.2012.

„Unsere Stärke war immer die Spontaneität, das Improvisieren“ Ein Interview mit Theo Peer

von Ulrike Tanzer (Innsbruck) und Erika Wimmer (Innsbruck)

UT: Wir machen ein alpenländisches Interview, Herr Peer.¹ Wie haben Sie Ihren Interviewpartner Otto Grünmandl kennen gelernt?

TP: Da muss ich etwas ausholen. Peter Zwetkoff und ich waren in derselben Musikschule in Innsbruck, da haben wir uns kennen gelernt. Zwetkoff lebte damals mit seiner Mutter und seinem Bruder in Hall, und über ihn bin ich in den Haller Kreis gekommen. Zwetkoff war befreundet mit dem Maler Helmut Rehm, und dieser Rehm war angeblich befreundet mit dem Oskar Werner. Ich sage angeblich, denn vielleicht ist nicht alles hundertprozentig richtig, was ich sage, vielleicht irre ich mich in der Erinnerung. Ich erzähle ohne Gewähr. O. G., wie man so schön sagt. Helmut Rehm hat also angeblich den Oskar Werner im Krieg kennen gelernt, er soll ihm als Soldat das Leben gerettet oder ihm zumindest geholfen haben. Und so kam es, dass der Oskar Werner immer dann, wenn er in Tirol oder in der Nähe war, mit uns zusammengekommen ist – mit Peter Zwetkoff, Otto Grünmandl und Helmut Rehm. Wir waren Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre eine Art Künstlervereinigung, oder einfach eine Gruppe von Künstler-Kollegen. Es kamen dann noch weitere Freunde und Freundesfreunde dazu, etwa Walter Schlorhauser und Bert Breit. Wir haben uns sehr oft im Stiegel-Bräu getroffen. Oder in Tulfes, wo die Zwetkoffs ein altes Haus geerbt hatten. Auf diese Weise bin ich also mit Otto Grünmandl bekannt geworden.

EW: Soviel ich weiß, hatten Sie beide ja einiges gemeinsam.

TP: Interessanterweise waren Otto und ich eigentlich Kaufleute. Beide haben wir von unseren Eltern ein Geschäft geerbt, und beide waren wir damit mehr oder weniger glücklich – glücklich, weil diese Geschäfte uns eine finanzielle Grundlage gaben, weniger glücklich, weil wir im Grunde kein Nahverhältnis dazu hatten. Wir hatten künstlerische Ambitionen. Ich als Pianist, was ich zeitlebens bis zu meiner Pensionierung vor ein paar Jahren geblieben bin. Otto als Schriftsteller. Er hat für den Rundfunk gearbeitet, und ich glaube, es war damals schon ein Buch von ihm herausgekommen. Auf jeden Fall war sein Interesse die Literatur. Auch waren wir beide keine gelernten Schauspieler, was Vor- und Nachteile hatte. Die *Alpenländischen Interviews*, die später entstanden sind, sind Aufnahmen von sogenannten Dilettanten. Die Tatsache, dass wir weder Schauspieler noch versierte Rundfunkleute waren, machte aber den Charme der Interviews aus.

UT: Wie sind denn die Interviews so entstanden? Gab es da ein Skript oder zumindest ein vorher vereinbartes Thema?

TP: Da muss ich wieder ein wenig ausholen. Es war ja die Nachkriegszeit, und wir waren alle nicht verwöhnt. Es gab in den letzten Kriegsjahren wenig zu Essen und Alkohol gab es auch keinen, wir Künstler waren nach beidem ausgehungert. Es gab damals in Hall den Künstlerball im Goldenen Löwen – so, glaub ich, hat das Gasthaus geheißen. Hauptagierende waren Paul Flora, Helmut Rehm mit Frau, außerdem Wilfried Kirschl und Fritzi Gerber, eine Malerin, die in der Gruppe sehr aktiv war. Peter Zwetkoff und ich waren da eben auch mit dabei. Ich war immer der Jüngste von allen, was zur Folge hat, dass ich der Letzte oder fast der Letzte bin, der noch lebt. Die anderen sind alle weggestorben. Das ärgert mich. Weil, die Leute machen sich einfach aus dem Staub, und ich muss durchhalten. Doch jetzt zu den Interviews...

UT: Wenn ich noch etwas fragen darf, bevor wir zu den Interviews kommen. In diesem Haller Kreis waren so viele unterschiedliche Künste, so viele unterschiedliche Richtungen vertreten, da waren nicht nur Schriftsteller, nicht nur Maler, nicht nur Musiker. Wie haben Sie sich gegenseitig befruchtet? Haben Sie über ihre künstlerischen Arbeiten gesprochen?

TP: Der Hauptdrang eines Künstlers ist sich auszudrücken und sich mitzuteilen. Bei manchen ist es der Drang, Geld zu verdienen. Je nachdem, wo der Schwerpunkt liegt, ist auch das Produkt gut, mittelmäßig oder schlecht. Wenn Sie mich fragen, ob wir uns ausgetauscht haben: nein, eigentlich nicht. Jeder hat sich in seinem stillen Kämmerchen mit Kunst beschäftigt, aber wir haben nicht oder nur sehr wenig darüber diskutiert. Wir haben unsere lustvollen Sitzungen gehabt, aber mit seiner Kunst musste jeder selber fertig werden. Darüber haben wir uns kaum jemals unterhalten.

Übrigens auch nicht über die Kriegszeit. Der Otto Grünmandl hatte ja eine schwierige Herkunftsgeschichte, sein Vater war Jude und hat in der Nazi-Zeit in Hall Schlimmes mitgemacht. Peter Zwetkoff und sein Bruder Michael waren bei einer Widerstandsbewegung tätig, sie sind nur knapp der Hinrichtung entgangen. Sie waren damals im Anhaltelager Reichenau und später im SS-Gefängnis in der Innsbrucker Herrengasse. Nur durch einen Glücksfall sind sie dem Tod entronnen, doch sie haben nie gejammert: Sie wollten darüber nicht sprechen. Einmal war ich mit Otto Grünmandl bei einer Diskussion zum Thema Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Es wurde diskutiert, und der Otto saß schweigend dabei. Damals hat mich dieses Schweigen geärgert, denn er wäre als einziger Zeitzeuge am ehesten in der Lage gewesen etwas beizutragen. Ich habe ihn danach gefragt, warum er sich nicht zu Wort gemeldet hat. „Es bringt ja nix“, hat er gesagt, das ist gesessen. Aber Recht hatte er! Was wollen wir da aufarbeiten! Da werden im Grunde nur Aversionen und Hassgefühle am Köcheln gehalten.

Wir Künstler wollen uns ausdrücken, uns mitteilen, das ist in allen Künsten dasselbe, egal, ob wir Interpreten, Pianisten, Komponisten, Maler oder Schriftsteller sind. Wir wollen nicht Künstler sein, sondern uns ausdrücken. Und wenn man in die Musikgeschichte schaut, von der ich mehr weiß als von anderen Bereichen, dann sieht man ja, wie es dem Schubert und dem Schumann und dem Bruckner und so weiter ergangen ist, die wollten sich im Grunde auch einfach mitteilen. Der Mozart hat das Glück gehabt (oder das Pech), dass er einen geschäftstüchtigen Vater hatte, der den Namen Mozart in ganz Europa berühmt machte. Bei vielen anderen begabten Musikern, die auch sehr jung gestorben sind, kräht kein Hahn mehr danach, weil sie keinen Mentor hatten.

UT: Aber Ihre Eltern wollten ja, dass Sie Kaufmann werden, nicht?

TP: Mein Vater war ein einfacher Bauernbub aus Steinach. Er hat die Handelsschule besucht und ist dann zur Post gekommen und hat es zum höheren Postbeamten gebracht. Sein Hauptmerkmal war: Er war ein zutiefst Schwarzer. Nun muss man aber wissen, das war ja eine ganz andere Zeit. Das war die Zwischenkriegszeit. Der Papst, der Kaiser, der liebe Gott, der Pfarrer und der Lehrer, das waren unverrückbare Idealbilder, wo's überhaupt keine Diskussion gab. Erst im Nachhinein ist mir vieles klar geworden – zum Beispiel, wie meine Eltern das durchgestanden haben. Meine Mutter war eine sehr positiv eingestellte Frau mit sehr viel Sinn für Humor, von ihr habe ich den Humor geerbt, zum Schrecken meiner Gymnasialprofessoren. Denn ich war der Witzbold in der Klasse, aber das tut nichts zur Sache. Mein Vater ist immer sehr zu seiner katholischen und österreichischen Gesinnung gestanden. Er war ein Dollfuß-Anhänger. Dass es dem Dollfuß um Österreich ging, dass er dafür sein Leben gelassen hat, das haben meine Eltern gewürdigt. Mein Vater wurde wegen dieser Haltung nach dem Krieg fristlos entlassen, ohne Gehalt und ohne Pension, so dass wir ein Jahr lang unter großen Entbehrungen leben mussten. Eine Sozialversicherung gab es ja damals noch nicht. Da mein Bruder und ich beide ohrenleidend waren, dauernd Mittelohrentzündungen hatten, mussten wir oft zum Dr. Hussl, das war unser Hausarzt. Antibiotika gab es damals nicht. Wenn bei einer Mittelohrentzündung das Trommelfell nicht durch den Eiterdruck platzte, gab es fürchterliche Schmerzen. Um diese Qualen zu verkürzen, griffen die Ärzte zu einem brutalen Hilfsmittel: Mit einer kleinen Lanze wurde das Trommelfell durchstoßen – ohne Betäubung. Das hab ich fünf Mal über mich ergehen lassen. Der Dr. Hussl war, wie damals die meisten Intellektuellen, deutschfreundlich und hitlerfreundlich. Als meine Mutter wieder einmal mit mir in seine Ordination kam, wäre am Ende die Honorarfrage fällig gewesen. Sagte der Hussl: „Liebe Frau Peer, Sie haben ja Tränen in den Augen.“ Meine Mutter erwiderte: „Ja, uns geht es sehr schlecht.“ Und sie hat ihm die Entlassung meines Vaters kurz geschildert. Darauf hat der Hussl gesagt: „Frau Peer, ab heute zahlen Sie nichts mehr bei mir.“ Man sieht, das war ein anständiger Mensch. Als dann, nach dem

ersten Bombenangriff auf Innsbruck im Jahr 1943, die Schulen geschlossen und aufs Land verlegt wurden, hat man das Gymnasium von der Angerzellgasse nach Steinach verlegt, wo meine Mutter ein Geschäft hatte. Das hatte sie nämlich von einem Onkel meines Vaters übernommen, damit wir über die Runden kommen, damit die Familie Peer, da der Vater eben zwangspensioniert wurde, nicht verhungern musste.

EW: Sie haben erzählt, dass das Geschäft in Steinach ein Schreibwarengeschäft war, oder?

TP: Ja, ursprünglich. Der Onkel meines Vaters hat in der Nähe des Kirchplatzes von Steinach eine Gemischtwarenhandlung aufgemacht, wo ursprünglich ein Kuhstall gewesen war. Er ist dann später in Pension gegangen und hat das Geschäft meiner Mutter vermacht. Schräg gegenüber, auf der anderen Straßenseite, hatte er außerdem einen kleinen Papierwarenladen mit Souvenirs. Man muss wissen, Steinach war in den Zwischenkriegsjahren ein gesuchter Fremdenverkehrsort und vor allem bei der Wiener Haute-Volée sehr beliebt.

EW: Da hat es noch keine Autobahn gegeben. Da war es noch idyllisch hier.

TP: Eigentlich ist für uns die Autobahn ein großer Segen, damals fuhr alles durch den Ort. Jedenfalls hatten meine Eltern dieses Geschäft. Mein Bruder ist mit 26 Jahren an einem Herzfehler gestorben, ich war sozusagen der einzige Nachkomme, und mein Vater wollte wissen, ob ich das Geschäft übernehmen wolle. Ich war zwar schon sehr in der Musik engagiert, gleichzeitig aber meinen Eltern im Geschäft behilflich. Da hab ich mir gedacht, die sind auch nicht mehr die Jüngsten, ich kann sie doch nicht im Stich lassen. Mein Vater hätte mir sogar das Studium in Wien bezahlt, aber ich dankte für das Angebot und blieb daheim. Ich habe das bis heute nicht bereut.

Für mich war immer das Schöpferische wichtig. Dass ich eine Möglichkeit hatte, schöpferisch zu sein, Dinge zu erfinden oder zu organisieren. Ich war am Klavier sehr fleißig, aber ich hatte nie genügend Ehrgeiz, Musiker zu werden. Um Karriere machen zu können, braucht man sehr viel Glück, Ellbogengewalt und Überzeugung. Und die Gier nach Geld und Erfolg. Das ist das Eine. Das Andere ist: Ein Leben lang immer am Konzertpodium stehen – nein, das wollte ich nicht. Das kann sich der Laie nicht vorstellen, in welcher Stresssituation man da dauernd ist. Weil der kleinste Fehler peinlich ist. Andererseits ist es natürlich grandios, wenn das Publikum mitgeht, wenn man kein Husten, kein Sesselrücken mehr hört, wenn man den ganzen Saal in der Hand hat, wenn man weiß, die sind hundertprozentig bei mir. Das sind riesige Glücksgefühle. Aber ein Leben lang Beethoven-Sonaten spielen und jeden Tag vier, fünf, sechs Stunden üben – nein danke.

UT: Aber Sie sind ja auch so vielseitig gewesen. Sie haben am Konservatorium unterrichtet, und Sie waren als freier Mitarbeiter beim ORF. Mit den *Alpenländischen*

Interviews sind Sie auch in die Hörspielproduktion gekommen. Das ist ein sehr breites Betätigungsfeld.

TP: Glücklicher oder unglücklicherweise bin ich nach vielen Seiten hin begabt. Da kann ich nichts dafür. Ich habe im Leben immer Erfolg gehabt, in welcher Sparte auch immer. Ich war als Kaufmann erfolgreich, als Musiker auch und so weiter. Das Geschäft hat mir finanziell ein gut gesichertes Leben ermöglicht. Damals waren die Zeiten für ein Papierfachgeschäft viel besser als heutzutage. Doch die Haupttriebfeder war nie das Geldverdienen. Ich habe also zuerst das Gymnasium fertig gemacht, das kam inzwischen wieder zurück nach Innsbruck, in die Angerzellgasse. 1949 habe ich maturiert. Im Hinblick auf die Tatsache, dass ich einmal das Geschäft übernehmen würde, da mein Bruder so schwer krank war, habe ich dann den Abiturientenkurs in der Handelsakademie gemacht. Das war zu einer Zeit, wo ich schon sehr in Künstlerkreisen engagiert war. Und ich hab eigentlich mehr Zeit mit den Künstlern als mit meinem Studium in der Handelsakademie verbracht. 1960 habe ich dann geheiratet. Meine Frau, Annelies Schneider, und ich haben das Geschäft umgebaut, wir haben ein modernes Papierwarengeschäft daraus gemacht. Diese Planungen haben mir viel Spaß gemacht. Meine Frau hat mir im Geschäft geholfen, das hat gut funktioniert. Doch sie ist dann durch einen tragischen Autounfall ums Leben gekommen.

Es folgte eine sehr schlimme Zeit. Ich hatte damals das Glück, eine gute Verkäuferin zu haben, die hat den Laden ziemlich allein geschaukelt. Ich hab ja immer Klavier geübt, oben im zweiten Stock. Nach dem Tod meiner Frau im Jahr 1966 hab ich mir gedacht, na, was soll das Ganze?

UT: Wie alt waren Sie, als Ihre Frau gestorben ist?

TP: Ich war 36 Jahre alt. Der Tod meiner Frau war ein großer Schock, wir haben eine gute Ehe geführt und waren erst seit 6 Jahren verheiratet. Eine Folge dieser Erfahrung ist: Ich bin seither ein Augenblicksmensch. Ich wollte dem Problem nicht aus dem Weg gehen, aber es war so und – aus. Und ich wurde mir bewusst, ich war für meinen Freundeskreis bis dorthin immer ein positiver Bezugspunkt gewesen. Ich hatte eine positive Ausstrahlung. Und das ist schon sehr viel. Und ich sagte mir: Theo, sei das weiterhin! Halte durch! Ändern kannst du es nicht, bereuen brauchst du nichts. Zwei, drei Jahre hatte ich das Geschäft noch, dann hab ich es verpachtet und bin nach Innsbruck gezogen. Aber jetzt haben wir uns wohl sehr weit vom Thema entfernt...

UT: Reden wir über das *Alpenländische Interview*. War für Sie die Erfahrung im Geschäft dafür eine gute Grundlage, genauso wie für den Otto Grünmandl? Eines lernt man im Geschäftsleben auf jeden Fall: freundliche Umgangsformen.

TP: Ein unfreundlicher Geschäftsmann ist ein schlechter Geschäftsmann. Man muss kein Heuchler sein, aber man muss anständige, positive Umgangsformen haben. Die

waren vor allem am Anfang sehr wichtig. Der Maler Wilfried Kirschl, mit dem ich sehr befreundet war, sagte eines Tages zu mir, machen wir doch eine Sendereihe über Straßennamen und unter dem Titel: „*Staubiger Lorbeer an Straßenecken*“. Die Idee hat mir sehr gut gefallen. Ich bin mit dem Auto an irgendeiner Straße gestanden und hab Leute angesprochen. „Darf ich Sie was fragen?“, habe ich gesagt. „Keine Zeit!“, war die häufigste Antwort. Am ergiebigsten waren die älteren Leute, die hatten mehr Zeit als die jungen, denen war ein bisschen langweilig und so war ihnen eine Abwechslung willkommen. Ich hab zum Beispiel so begonnen: „Wir sind da in der Mozartstraße. Wissen Sie, wer Mozart war?“ Unvergesslich, da war ein Paar, eine Frau mit ihrem Mann, und die Reaktion war: „Du, Sepp, woasch du, Mozart?“ „Ha, Mozart? Ja, wor des net a Dichter?“ „Na, na, der wor do koa... wos wor er denn... a Musiker, a Musiker wor's. Jo, a Musiker wor's.“ „Ah so, der Mozart.“ „Jo, wo hot er denn glebt?“ „Jo, hot er nit do glebt?“ „Na, na, der wor jo in Salzburg, wor der.“ „Ah so, Salzburger wor er“. Es war saukomisch! Einmal hab ich eine junge Frau interviewt, da hab ich mir gedacht, die weiß sicher alles. Nix hat sie gewusst! Wir haben dann also eine Sendung über die Mozartstraße und die Andreas-Hofer-Straße gemacht...

EW: Man kann sich vorstellen, wie komisch das war, die Leute zu befragen. Aber was war der Beitrag von Wilfried Kirschl?

TP: Der Wilfried hat sich das Material, das ich gebracht habe, angehört und die Auswahl übernommen. Wir haben so genannte Flatterschnitte gemacht. Auf eine Frage folgten verschiedene Antworten. Das war sehr viel Arbeit. Eine unvergessliche Unternehmung. Ich hab dann Otto Grünmandl erzählt, was wir da so machen, er wollte sich das anhören, wollte zu den Interviews mitkommen. Eine Zeitlang hat er zugehört und dann gesagt: „Du, wart einen Moment. Ich geh jetzt weg und komm wie zufällig vorbei, du interviewst mich.“ Und so haben wir es dann durchgespielt – so auf die Art: „Entschuldigen Sie, darf ich Sie fragen.“ „Ja“. „Wir sind in der Andreas-Hofer-Straße. Was wissen Sie über Andreas Hofer?“ „Ja, der Andreas Hofer. In der Andreas-Hofer-Straße wurde auch geschossen. Da haben sie auch schwer gekämpft. Man sieht ja noch die Einschüsse von den Kanonenkugeln auf den Häusern.“ „Ja, und wie hat er denn ausgeschaut der Hofer?“ „Ja, nach einer Fotografie. Ich hab einmal ein Foto gesehen vom Andreas Hofer. Da hat er einen Bart gehabt.“ Und so weiter.

Dieses Material haben wir geschnitten und schließlich zu einer Sendung montiert. Vor der Sendung haben wir das Ganze einem Fachmann vorgespielt, nämlich dem damaligen Landeshauptmannstellvertreter, ein gewisser Gamper, ein sehr gescheiter, köstlicher Mann, der sehr stark im Oberländer Dialekt gesprochen hat. Und wie wir ihm das vorgespielt haben, hat er gesagt: „Ja, in drrrrr Andreas-Hofer-Straße wurde meines Wissens nie gekämpft. Eine Fotografie von Andreas Hofer konnte es nicht ge-

ben, weil es damals noch keine Fotografie gab.“ Und das haben wir dann auch hineingespielt in die Sendung. In meiner Garçonnière haben wir schließlich die Interviews aufgenommen, das kam der Begabung des Otto Grünmandl sehr entgegen. Ich habe ihm vorher nie gesagt, was ich ihn fragen werde, und ich habe auch nicht gewusst, was er antworten wird. Die Interviews waren völlig improvisiert. Ich habe höchstens einen Titel im Kopf gehabt. Zum Beispiel: „Meine sehr geehrten Damen und Herren, wir befinden uns auf dem größten Tierfriedhof des Alpenländischen Raumes und soeben wird der Hansi, der Kanarienvogel Hansi, zu Grabe getragen.“ „Lieber Herr...“, ich weiß nicht mehr, wie ich ihn genannt hab, „wie kam es zu dem Tod von dem Hansi?“ Er: „Jo, des haben mir immer schon... der Hansi und i, mir san immer auf die Berg...“. So ungefähr hat sich das entwickelt. Die Interviews waren alle eine Viertelstunde oder zwanzig Minuten lang. Ich hatte anschließend die ehrenwerte Aufgabe zu kürzen. Denn die Sendungen sollten drei oder höchstens fünf Minuten dauern. Ich hab das Ganze so präpariert, so aufgebaut, dass eine Schlusspointe herauskam.

UT: Für die Dramaturgie sozusagen.

TP: Ich als Musiker hatte das Gespür für den Ablauf einer Sendung. Und hab dann noch mühselig einen Bau konstruiert, wo ich dann eine gewisse Pointe am Schluss hatte, denn die Schlusspointe musste sein. Auf diese Art haben wir zunächst fünf, sechs Interviews gemacht, dann sind es zehn geworden und irgendwann hat der Otto gesagt: „Ich fahre jetzt nach Wien zum Ernst Grissemann.“ Den haben wir alle gekannt. Das war ein Kollege von uns, er war im Studio Tirol als Sprecher tätig gewesen und war mittlerweile Chef von Ö3. Grissemann war sofort begeistert, die Interviews wurden gekauft und gesendet, jeden Samstag gegen Mittag. Otto und ich haben uns lange Zeit den Kopf darüber zerbrochen, welchen Namen wir den Stücken geben sollten. „Tiroler Interviews“ – das hatte zu viel Lokalkolorit. Irgendwann haben wir uns auf *Alpenländische Interviews* geeinigt. Das war also wirklich eine Gemeinschaftsarbeit. Und ein Riesenerfolg. Noch heute sprechen mich die Leute darauf an. Wir haben Lunte gerochen, und da die Nachfrage so stark war, haben wir die *Olympischen Interviews*, die *Alpenländischen Erfindungen* etc. angehängt.

EW: Bei den *Alpenländischen Erfindungen* geht es ja u.a. um verschiedene Berufsformationen, um Dinge, die man als Normalmensch gar nicht weiß. Hat Ihnen da die Arbeit im Geschäft geholfen?

TP: Ja, das auch. Aber ich muss sagen, ich hab mit diesen Interviews wirklich eine geniale Begabung des Otto herausgeholt. Der Otto, der nie gewusst hat, was ich ihn fragen werde, hat sich im Sekundenbruchteil auf eine Person, eine Figur eingestellt. Ich erinnere mich an den „Augenauswischer“, da war er sofort ein HNO-Professor. Das war grandios.

UT: Da gibt es auch eine Parallele zu Paul Flora, der ja auch die zusammengesetzten Wörter, die Komposita, wörtlich nimmt. Einen Augenauswischer hätte der Flora zum Beispiel entsprechend gezeichnet. Das finde ich faszinierend, dass es ähnliche Arten des Humors gibt.

TP: Damals waren Kabarettisten noch eine Rarität. Heutzutage glauben viele junge Leute, mit Kabarett könne man eine Menge Geld verdienen. Was stimmt, wenn man gut ist. Aber es gibt so viele mittelmäßige und schlechte Kabarettisten, die meisten verhungern. Aber eines erfüllt mich mit Freude: Die *Alpenländischen Interviews* sind bis heute einmalig auf dem Markt. Sowas hat niemand nachgemacht, konnte auch niemand nachmachen. Das war nur mit Otto und mir möglich. Otto und ich sind ja im Grunde Alphetiere, aber ich habe die Gabe, mich zurückzunehmen. Ich wollte mich nie in den Vordergrund stellen, wollte immer den Otto als Hauptperson gelten lassen. Außerdem wollte ich nur Fragen stellen, von denen ich erwarten konnte, dass der Otto darauf einsteigt und irgendetwas Skurriles darauf zu antworten weiß. Da ich mein Alphetier zurückgeschraubt habe, waren diese 183 Interviews überhaupt möglich.

EW: Sie waren allerdings genauso eine komische Nummer, nur eben in einer anderen Rolle. Quasi der Tonangeber.

UT: Und es gibt natürlich die Tradition der Doppelconférence, man denke an Farkas-Waldbrunn, die beiden sind sozusagen auch eine kongeniale Mischung.

TP: Sie haben aber anders gearbeitet. Der Farkas war genau, hat Wort für Wort aufgezeichnet. Und er war bitterböse, wenn es da eine Abweichung gab. Unsere Stärke war immer die Spontaneität, das Improvisieren. Das konnten nur wir beide. Nach vielen Jahren, das war 1999, also ein Jahr vor Ottos Tod, haben wir anlässlich eines Festes für Otto Grünmandl im ORF Studio Tirol noch so ein Interview gemacht. Er hatte eine solche Freude und sagte zu mir: „Theo, das Interview, das hat mich jetzt wirklich gefreut.“ Dass es nämlich wieder wie in den alten Zeiten gewesen war. Etwas später habe ich ihn im Altersheim oder Pflegeheim besucht und am Bettrand sitzend haben wir die letzten Interviews gemacht – unter dem Titel *Menschliche Interviews*. Das sind die letzten Interviews aus dem Jahr 1999, und die sind für mich großartig, einfach surrealistisch und total versponnen, geradezu irr. Das muss man hören.

UT: Sie sind ja auch mit Peter Zwetkoff befreundet gewesen. Hat es da eine Zusammenarbeit gegeben? Sie sind ja beide Musiker gewesen.

TP: Ja, der Peter Zwetkoff. Das Ganze spielte so 1948/49. Der Peter hat die ersten Klavierstücke komponiert, und ich durfte sie uraufführen. Bei vielen Gelegenheiten, bei Konzerten, bei Schülerkonzerten, im Rundfunk und so weiter. Ich wurde zum Interpretieren, mit größtem Spaß. Ich spielte die ersten fünf Klavierstücke, eine Suite

und fünf Tanzstücke, das waren die ersten drei Serien mit jeweils fünf Sätzen, glaub ich. Und die hab ich alle erstmals konzertant und im Rundfunk aufgeführt. Ich war damals ein Spitzenstudent an der Musikschule, die Klavierlehrerinnen sind immer zuhören gekommen, wenn der Theo Peer spielte. Ich hab auch als erster in Tirol Werke von Béla Bartók, auf Ungarisch Bartók Béla, gespielt. Ein Name, der damals durch den Krieg noch unbekannt war. Und ich hab durch Zufall diese Noten gefunden, habe als erster diese Sachen gespielt, auch Zoltan Kodaly und so weiter. Ich wurde bewundert, der Theo ist so rhythmisch, hieß es. Das waren meine Leibstücke.

UT: Sie haben uns die CDs gegeben. Sehr schön.

TP: Da sind die Stücke drauf. Und der Peter hat dann auch im Salzburger Mozarteum studiert, mit dem Bert Breit, unserem gemeinsamen Freund. Peter und ich haben eine überarbeitete Fassung der *Carmina Burana* von Carl Orff in Innsbruck zur Aufführung gebracht. Aus Sparsamkeitsgründen nicht mit großem Orchester, sondern für zwei Klaviere und Schlagzeug. Und das war also ein wahres Vergnügen, muss ich sagen, weil wir uns sehr gut verstanden haben, der Peter und ich. Wir haben dieselbe Musikalität intus gehabt. Unvergesslich war bei einer dieser Aufführungen in der Musikschule eben, im Konservatoriums-Saal, heutzutage heißt er so: Da hat die Pauke sehr viel zu tun und musste auf einen hohen Ton gestimmt werden, was damals noch unüblich war. Damals waren das keine Pedalpauken, sondern Kesselpauken mit Hebeln auf der Seite, um die Tonhöhe zu ändern am Paukenfell. Und mitten in der Aufführung, wo eine wichtige Paukenstelle hätte kommen sollen, holt der Pauker aus – Hirsch hat er geheißt, der Herr Hirsch mit dem Monokel, ein köstlicher Mensch und guter Schlagzeuger. Da ist das Paukenfell gerissen. Durch den hohen Ton, durch die hohe Spannung, ist das Paukenfell gerissen, und er konnte nicht mehr spielen. Später wurde diese Instrumentierung mit zwei Klavieren und Schlagzeug unter Bert Breit und mit dem Vogelweider Chor in Bozen gespielt. Auch waren wir in Wien, im Brahmsaal haben wir die *Carmina Burana* gemacht. Und der Carl Orff hat einmal eine Aufführung gehört und war begeistert – und die ist inzwischen im Druck erschienen. Durch die Beziehung des Peter Zwetkoff mit Carl Orff waren wir sozusagen mit der musikalischen Gebäranstalt verbunden. Und wir haben die neuesten Werke des Carl Orff in Innsbruck am Piano gemeinsam vierhändig interpretiert, wo sie noch gar nicht im Druck erschienen waren und kein Mensch sie gekannt hat. Der Peter hat dann ein Angebot bekommen für Komposition von Hörspiel- und Fernsehmusik, er ist nach Baden Baden zum Südwestfunk gegangen. Der Südwestfunk war eine der renommiertesten Rundfunkanstalten des deutschen Raumes, mit wahnsinnig viel Geld und viel Aufwand ausgestattet. Und mit einer sehr hohen Nase. Der Südwestfunk in Baden Baden war eine eigene Welt, eine Stadt in der Stadt. Der Peter ist dann ganz nach Baden Baden übersiedelt.

Ich hab etliche Urlaube – damals war ich noch Kaufmann – in Baden Baden verbracht. Ich war in der glücklichen Lage, das Geschäft jederzeit meiner Verkäuferin

überlassen zu können, und so bin ich oft nach Baden Baden gefahren und hab dort wirklich Anschluss gefunden im Kreis Peter Zwetkoffs. Der Peter war eine große Persönlichkeit mit einer intensiven Ausstrahlung. Übrigens, er war, wie's bei vielen Intellektuellen Mode ist, überzeugter Kommunist, aber wir haben nie über Politik gesprochen, ich wollte das nicht. Mich hat das auch nicht interessiert. Er war ein Fanatiker, im besten Sinne des Wortes. Und er verstand es immer, bedeutende Leute um sich zu scharen. Und nicht aus Angeberei, sondern einfach aus Seelenverwandtschaft. Ich hab dort tolle Leute kennen gelernt und zu Freunden gewonnen. Dirigenten, Musiker, unter anderem auch den Carl Zuckmayer. Mit ihm haben wir köstliche Abende und Nächte verbracht, mit sehr vornehmen und reichen Familien in Baden Baden. Familien wie die Möhrings, gemeinsam mit den Zuckmayers, der im Freundeskreis Zucky genannt wurde. Ein fantastischer Mann, eine Persönlichkeit, die sich nie groß herauszustellen brauchte. Wir haben uns sehr gut verstanden.

Einmal haben wir ausgemacht, nach Straßburg zu fahren. Ich hatte damals ein kleines Auto, einen Topolino, und der Carl Zuckmayer war natürlich im besten Hotel des Ortes untergebracht. Ich fahre also mit dem Topolino vor, denn wir wollen den Zuckmayer abholen. Da ist vor dem Hotel ein großer Parkplatz, ein Portier mit Mütze und Dress stürmt heraus. In voller Uniform. Er winkt, ich soll umkehren und wieder hinausfahren. Ich bleibe aber stehen und sage: „Wir wollen zu Herrn Zuckmayer.“ Daraufhin bekommen wir gleich einen Parkplatz ganz vorne bei der Tür und in der Rezeption wird uns ein Tisch angeboten, Getränke werden offeriert. Ein nettes Erlebnis.

Wenn der Zucky aus seiner Vergangenheit erzählt hat, er war ja nach Kanada emigriert und lebte dort als Wildhüter unter primitivsten Verhältnissen, tat er das so farbenreich und drastisch. Er hatte eine blühende Sprache, es war ein Vergnügen, ihm zuzuhören. Und mit dem Zucky war ja das insoweit sehr köstlich – er war ein Genießer. Geld spielte natürlich keine Rolle. Wenn er dabei war, waren wir immer in den ersten Hotels oder Restaurants des Ortes, haben die teuersten Speisen genossen. Er kannte ja in jedem vornehmen Hotel oder Restaurant den Ober oder den Geschäftsführer, da wurden wir erst einmal fachmännisch beraten. Da gab's voraus einen ganz speziellen Schnaps, und zum Hauptessen dann dies oder das und selbstverständlich den besten Wein. Und immer einen Nachtisch. Der Zucky hat immer eingeladen, das waren irrsinnige Rechnungen. Und die Kellnerinnen wurden von ihm sehr freundlich behandelt und wenn sie sich auf den Po klatschen ließen, bekamen sie 100 DM Trinkgeld und so weiter. Aber das war bei ihm nicht Angabe oder so.

EW: Sprechen wir noch über Ihre Fotografie.

TP: Viele Künstler versuchen „etwas Neues zu schaffen“. Das ist Blödsinn, du kannst nichts Neues schaffen, wenn du selber nicht neu bist. Auf das kommt es an. Es wird so viel fotografiert. Es gibt so viele gute Fotos. Hüte dich davor, Ansichtskartenfotos oder Kalenderfotos zu machen. Ich habe den Satz geprägt: Ich will nicht zeigen, wie es irgendwo aussieht, sondern was man dort sehen kann. Das interessiert mich. Letztes Jahr war ich in Vicenza, berühmt durch den Architekten Palladio und sein Teatro Olimpico. Ich gehe meist erst durch die Stadt, fotografiere da und fotografiere dort, produziere allerhand landläufige Fotos. Eine italienische Stadt mit schönen Häusern und so. Die Atmosphäre einer Stadt kannst du nur erleben, da musst du Zeit haben, und zwar nicht nur einen Tag oder eine Stunde, sondern mindestens eine Woche. Und so bin ich also in Vicenza auf die Suche gegangen... und da ist dieses Foto mit den Säulen entstanden. Da bin ich dann stolz, da weiß ich, das ist der Theo. Ein jeder ist spontan fasziniert von diesem Foto.

UT: Wir haben ja von der Dramaturgie eines Gesprächs gesprochen. Als Schlusswort nehmen wir: „Da bin ich stolz. Das ist der Theo.“

TP: Nein, aber ich bin nicht eigentlich stolz. Es ist vielmehr: Ich freue mich.

1 Das Interview wurde am 14.1.2015 aufgenommen. Um den Charakter des Gesprächs möglichst authentisch wiederzugeben, wurden nur wenige Eingriffe und Kürzungen vorgenommen. Wir danken Jennifer Moritz für die Erstellung der Abschrift.

Georg Trakl oder: Das Gedicht als Landschaft

von Rüdiger Görner (London)

I

„Tritt die Zeit in ein Landschaftsbild ein? Oder in ein Stilleben? Literatur, die aus Landschaftsschilderungen besteht.“ Das notierte Ludwig Wittgenstein in seiner *Philosophischen Grammatik*.¹ Auf die Frage der Zeithaltigkeit von Kunst antworten die jeweilige Perspektive des Betrachters und seine Zeit-Wertung. Im Jahre 1913 malt der Expressionist Ludwig Meidner seine *Apokalyptische Landschaft*. Das Gemälde zeigt eine aufgesprengte Natur in charakteristischer Schiefelage wie die Zeit, in der sie sich befindet. Sie eruptiert, wo man keine Vulkane vermuten würde. Im selben Jahr entwirft Georg Simmel eine sozialästhetisch und lebensweltlich geprägte *Philosophie der Landschaft*,² während Kafka zu dieser Zeit eine Buddha-gleiche Gestalt eine „Ansprache an die Landschaft“ halten lässt, die mit den Worten beginnt: „Die Landschaft stört mich in meinem Denken“.³ Nach zehnmalem Preisen der Landschaft von der Art eines Dem-Berg-Predigens vernehmen wir die folgenden Worte des selbsterklärten Buddhas: „Jetzt aber – ich bitte Euch – Berg Blume Gras, Buschwerk und Fluß, gebt mir ein wenig Raum, damit ich athmen kann.“⁴ Sprechend erweckt diese Gestalt den Anschein, als könne sie über die Natur verfügen. Dass Landschaft einem zu nahe rücken kann, die Berge zu bedrückend, das Meer zu entgrenzend, die Täler zu beengend und die Hügelketten zu bindend wirken können, führt bei manchen ästhetischen Auseinandersetzungen mit Landschaft dazu, diese zu fragmentieren und in ihre Bestandteile aufzulösen. Diesem Phänomen begegnen wir in Georg Trakls Gedicht *Landschaft*, vermutlich entstanden in Innsbruck im September wiederum des Jahres 1913.

Der Entstehungsprozess dieses Gedichts, soweit er sich rekonstruieren lässt, ist so komplex wie exemplarisch für Trakls poetisches Verfahren und nur deswegen soll er hier nachgezeichnet werden. Denn in diesem Entstehen zeigt sich das Schreiben selbst gleichsam in seiner Landschaftlichkeit, im Aufbrechen eines poetischen Zusammenhangs, aus dem dann zwei Gedichte hervorgingen beziehungsweise sprachlandschaftliche Gestalt annahmen. Bevor das Gedicht *Landschaft* diese zumindest scheinbar thematisiert, eine solche aufruft und – das ist das Besondere – gleichzeitig von ihr abstrahiert, liegen Wort- oder Sprachlandschaften vor uns, wie sie Trakl auf dem Papier entstehen ließ.

Landschaft im herkömmlichen Sinne ist wenig in diesem Gedicht nämlich Titels. Eher ruft es Teile, Aspekte, Stimmungen auf, aus denen Landschaft bestehen kann. Kein Innsbrucker Panorama findet sich lyrisch umgesetzt, auch kein Gegenstück zum Salzburger Mönchs- oder Kapuzinerberg und die Natur kommt nur zitatweise vor:

Landschaft
(2. Fassung)

Septemberabend; traurig tönen die dunklen Rufe der Hirten
Durch das dämmernde Dorf; Feuer sprüht in der Schmiede.
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthenen Locken der Magd
Haschen nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.
Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh
Und die gelben Blumen des Herbstes
Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.
In roter Flamme verbrannte ein Baum; aufflatterten mit dunklen Gesichtern
Die Fledermäuse.⁵

Die Handschrift setzt nach dem Titel *Landschaft* einen Punkt, als ließe sich das Thema mit diesem Gedicht abschließen. Trakl hatte diesen Text aus der folgenden ersten Version herausgeschält:

Septemberabend, oder die dunklen Rufe der Hirten,
Geruch von Thymian. Glühendes Eisen sprüht in der Schmiede
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthene Locke der Magd
Hasch[t] nach der Inbrunst seiner purpurnen Nüstern.
Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns verrostet in faulender
Jauche ein Pflug
Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.
O Tod! Der kranken Seele verfallener Bogen Schweigen und Kindheit.

Aufflattern mit irren Gesichtern die Fledermäuse. (HKA I, 319)

Vergleiche von Fassungen haben nicht selten etwas Suchbildhaftes. Auffallend hier ist die Tendenz: Trakl eliminierte in der zweiten Fassung die grell wirkenden Stimmungsbilder der ersten Fassung bis auf wenige Ausnahmen: Das „gewaltig“ sich aufbäumende Pferd bleibt ebenso erhalten wie die in den Plural gesetzte „hyazinthene Locke“ und die „purpurnen Nüstern“. Hinzu kommt dagegen der „in roter Flamme verbrannte“ Baum. Nicht „glühendes Eisen“ sprüht in der Schmiede, sondern das „Feuer“. *Landschaft* sieht sich mittelbar ins Gedicht geholt durch die an Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* erinnernde Wendung „Und die gelben Blumen des Herbstes / Neigen sich sprachlos über das blaue Antlitz des Teichs.“ Den gleichfalls mittelbaren Naturbezug im „Geruch von Thymian“ übernimmt Trakl nicht in die zweite Fassung, auch nicht das drastische Kontrastbild: „Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns verrostet in faulender Jauche ein Pflug / Leise rinnt roter Wein, die sanfte Gitarre im Wirtshaus.“ Den Verweis auf die „Gitarre“ mag

er auch deswegen getilgt haben, weil sie in der Sammlung *Sebastian im Traum* im Gedicht *Unterwegs*, das Trakls Anordnung nach unmittelbar dem Gedicht *Landschaft* vorausgeht, Erwähnung findet: „Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt“ (HKA I, 81). Aber Trakl opferte die schroffe Verbindung von expressivistischer Lautbildlichkeit („Zu gelber Mauer erstarrt der Schrei des Rebhuhns“) und drastischer Konkretheit („verrostet in faulender Jauche ein Pflug“). Stattdessen verlangsamten sich die Abläufe und lassen dadurch Spuren von Landschaft erkennen: „Leise erstarrt am Saum des Waldes der Schrei der Hirschkuh“. Doch bietet das Kreatürliche in der Natur in beiden Fassungen keinen Trost: Der Rappen mit seinen „purpurnen Nüstern“, zu denen sich die „hyazinthenen Locken der Magd“ hingezogen fühlen, gleicht eher einer Nachtmahr, die in Alpträumen begegnet, nicht anders die „dunklen Gesichter der Fledermäuse“, die in der ersten Fassung den surrealen Widersinn der Szene mit ihrem „irren“ Ausdruck unterstreichen. Die Todesanrufung kann entfallen, da diese „Landschaft“ ohnehin in Endzeitstimmung getaucht ist. Das sprühende Feuer sowie der „in roter Flamme verbrannte“ Baum gleichen Ludwig Meidners eingangs genanntem apokalyptischem Bild.

Zu bedenken ist, dass ursprünglich eine nahezu gleich lange Strophe diesem lyrischen Landschaftsfragment vorangestellt war, das seinerseits in zwei Fassungen überliefert ist. Zitiert seien daraus nur jene Passagen, die Landschaftsverweise erkennen lassen: „Wind, weiße Stimme, die an des Trunknen Schläfe flüstert; / Verwester Pfad. Lange Abendglocken versanken im Schlamm des Teichs [...]“ (HKA I, 320) „Heimat! Abendrosiges Gebirg! Ruh! Reinheit! / Der Schrei des Geiers! Einsam dunkelt der Himmel, / Sinkt gewaltig das weiße Haupt am Waldsaum hin. / Steigt aus finsternen Schluchten die Nacht.“ (HKA I, 320) Die erste Fassung des Gedichts *Landschaft* verfügte sogar über einen *Hamlet*-Verweis: „Konzert von Hummeln und blauen Fliegen in Wildgras und Einsamkeit, / Wo mit rührenden Schritten ehedem Ophelia ging / Sanftes Gehaben des Wahnsinns. Ängstlich wogt das Grün im Rohr.“ (HKA I, 319) Zur natürlichen und seelischen Landschaft gehören auch die beiden Schlussverse: „Und die gelben Blätter der Wasserrosen, zerfällt ein Aas in heißen Nesseln / Erwachend umflattern den Schläfer kindliche Sonnenblumen.“ (HKA I, 319)

Fünffach erklingt der Aufruf dessen, was das Vertraute an der Landschaft sein kann: „Heimat! Abendrosiges Gebirg! Ruh! Reinheit! / Der Schrei des Geiers!“ Und doch bewohnt nur Einsamkeit diese Landschaft – sei es als „weiße Stimme“ des Windes, als erinnerte „Ophelia“, als „Trunkner“ oder als „Schläfer“ verstanden. „Sanft“ wie die Gitarre gibt sich in dieser Landschaft auch das „Gehaben des Wahnsinns“. Sanft scheinen desgleichen die Verkehrungen dessen, was man sprachlich im landläufigen Sinne erwartet. Nicht das Rohr wogt ängstlich, sondern das Grün im Rohr und damit seine farbliche Qualität. „Kindliche Sonnenblumen“ gehören dabei ins Bild, deren Umflattern die ursprüngliche „weiße Stimme“ des Windes in sich aufnimmt und verwandelt. Die Landschaft erweist sich in Trakls Gedichten als der Ort von Verwandlungen.

II

Die Landschaft, in die man geboren wird, kann man sich ebenso wenig aussuchen wie die Familie oder die Zeitepoche, in der man lebt. Vor den ersten bewussten Reisen bleibt diese Landschaft ohne Alternative. Neue, andere Landschaften nimmt man im Verhältnis zur heimischen Landschaft wahr, goutiert die Unterschiede, lernt verstehen, was das geografisch Andere ist, wie es in den eigenen Augen Gestalt und Bedeutung gewinnt. Nicht bei Trakl. Wir wissen nicht, wie er die wechselnden Landschaften auf der Reise nach Berlin oder die urbane Landschaft an sich wahrnahm, ob ihn die Umgebung Wiens interessierte oder der Weg nach Venedig. Gäbe es nicht diese drei Verse: „Reglos nachtet das Meer. / Stern und schwärzliche Fahrt / Entschwand am Kanal.“ (HKA I, 131), sein Gedicht *In Venedig* hätte keinen erkennbaren örtlichen Bezug. Auch *Grodek* ist landschaftlich nicht der Kriegsschauplatz Grodek, sondern dort, wo „am Abend“ die „herbstlichen Wälder“ tönen. Nur Salzburg ist immer identifizierbar, in jedem Gedicht Trakls, wenn er das Unverlorene beschwört oder den verfallenen Marmor der Ahnen (*Im Park*, HKA I, 101). Landschaft, das war der kleine Garten für Geschwisterspiele, der Friedhof und das Nicht-Erkundete, das als *Traumland* in ihm aufstieg. In dieser frühen Prosaepisode finden sich immerhin vier Zeilen poetischer Landschaftsbeschreibung, Trakls längste Landschaftsschilderung: „Und sanft geschwungene Hügel, über die sich feierliche, schweisgamas Tannenwälder ausdehnen, schließen das Tal von der Außenwelt ab. Die Kuppen schmiegen sich weich an den fernen, lichten Himmel, und in dieser Berührung von Himmel und Erde scheint einem der Weltraum ein Teil der Heimat zu sein.“ (HKA I, 189) Zwei Sätze als räumlicher Gegensatz: Abgeschlossenheit und kosmische Erweiterung – die in der entgötterten Welt obdachlos gewordene Transzendenz findet ihr Heim.

Ebenso wenig wie man sich die Landschaft aussuchen kann, in die man hineingeboren wird, kann man den Traum wählen, den man zu träumen hat. Er lässt sich nicht willentlich beenden wie auch die Landschaft weitgehend unverfügbar bleibt, dem Willen entzogen, sofern man von gärtnerischer Landschaftsgestaltung im Sinne der ästhetischen Bemächtigung natürlicher Gegebenheiten absieht.

In einem ganz anderen Sinne jedoch setzte Trakl in seiner Verhältnisbestimmung zur Landschaft neu an, und zwar in Gestalt einer motivischen Übertragung. Vier Anläufe benötigte er (wie seinerzeit bei dem Versuch die Teiche in Hellbrunn in ihrer Symbolik zu fassen), um eine Verbindung zwischen Landschaft und Abendland herzustellen. Die beiden ersten Fassungen oder Anläufe zeigen, wie bemüht Trakl war, das Motiv „Abendland“ sich aus der ursprünglichen Heimatlandschaft entwickeln zu lassen („Verfallene Weiher versanken / Im braunen November, / Die dunklen Pfade der Dörfler“ beziehungsweise „So leise sind die grünen Wälder / Unserer Heimat / Die Sonne sinkt am Hügel [...]“; HKA I, 399 u. 401). Dann wollte er beide Anläufe fusionieren zu einem Großgedicht, als ihm der Anspruch des Titels deutlich wurde; es wäre sein längstes geworden. Es folgte ein Umgestalten,

ein poetisches Arbeiten mit diesen Landschaften, um eine Statik in der lyrischen Landschaftsarchitektur herzustellen, die sich als tragfähig für das poetische Modell namens Abendland erweisen konnte und würdig genug war, es einer Else Lasker-Schüler zu widmen. Es entstand ein hymnenhaftes Drei-Säulen-Gedicht, das wichtige Komponenten einer quasi heimatlichen Landschaftsmotivik beibehielt und dabei das Abendland als geistige Form der Landschaft vorstellt, aber auch ihren unweigerlichen Untergang.

Der zweistrophige erste Teil des Gedichts beginnt mit einem diskreten Paukenschlag, der die Gesamtszenerie dieser Landschaft mit einer Art Lichtgong mild beleuchtet:

Mond, als träte ein Totes
Aus blauer Höhle,
Und es fallen der Blüten
Viele über den Felsenpfad.
Silbern weint ein Krankes
Am Abendweiher,
Auf schwarzem Kahn
Hinüberstarben Liebende. (HKA I, 139)

Den Mond vergleicht das Gedicht mit einem Untoten; denn das Tote könnte in Erscheinung treten. Der sprachliche Kunstgriff verrät den Verfasser auf der Höhe seines Könnens; denn verstünde man diesen Anfang als Variation auf Eichendorffs Gedicht „Es war, als hätt’ der Himmel / Die Erde still geküßt“, dann verschiebt Trakl die Aufmerksamkeit, die der Irrealis erregt, durch die ganztaktige Eröffnung mit dem beziehungsreichen Wort „Mond“. Die sehnsuchtsvoll blau getönte Abendstimmung leitet über zu einem gleichsam veredelten Leid, dem „silbernen Weinen“. Wer oder was leidet bleibt offen: „ein Krankes“ – damit kann ein Zustand gemeint sein, ein Etwas, eine Person, ein Zeuge womöglich, der das Sterben der Liebenden mit ansah.

Oder es läuten die Schritte
Elis’ durch den Hain
Den hyazinthenen
Wieder verhallend unter Eichen.
O des Knaben Gestalt
Geformt aus kristallinen Tränen,
Nächtigen Schatten.
Zackige Blitze erhellen die Schläfe
Die immerkühle,
Wenn am grünenden Hügel
Frühlingsgewitter ertönt. (HKA I, 139)

Elis, ein weiterer Untoter in Trakls Lyrik,⁶ sucht diese abendländische Szene auf; er besteht aus „Schatten“ und anorganisch gewordenen Zeichen des Leids. Seine Existenz, die das Gedicht *An den Knaben Elis* aus demselben Zyklus *Sebastian im Traum* noch mit dem Leib einer Hyazinthe gleichgesetzt hat (HKA I, 84), reflektiert ihrerseits – da aus Kristallen bestehend – ein Naturschauspiel in der Landschaft: das „Frühlingsgewitter“.

In der zweiten Strophe erfolgt der persönliche Bezug zu dieser Szenerie, in der sich Abschied abzeichnet:

So leise sind die grünen Wälder
Unsrer Heimat,
Die kristallne Woge
Hinsterbend an verfallner Mauer
Und wir haben im Schlaf geweint;
Wandern mit zögernden Schritten
An der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer,
In heiliger Ruh
Des fern verstrahlenden Weinbergs;
Schatten nun im kühlen Schoß
Der Nacht, trauernde Adler.
So leise schließt ein mondener Strahl
Die purpurnen Male der Schwermut. (HKA I, 139f.)

Nach dem Gewitter erfolgt eine Sequenz, die *sotto voce* zu sprechen wäre: Das Leise, Gedämpfte prägt diese Strophe. Ein Wir regt sich; es besteht aus „Singenden“, die „im Schlaf geweint“ haben. Das Kristallne ebenso wie das Hinsterben, aber auch das Mondene des Strahls, der die „Male der Schwermut“ schließt, verbinden diese Strophe mit der vorigen – ebenso die Zeichen der Landschaft, die „grünen Wälder“. Nicht Liebende sterben jetzt hin, sondern eine „Woge“ aus jener Substanz, aus der auch der Knabe Elis bestand: Kristalle, in denen sich Licht bricht. Nicht ein „Krankes“ trauert, sondern – konkreter – ein einstiges Machtsymbol, der Adler. Der Ort des Dionysischen, der Weinberg liegt fernab, gehört demnach nur noch sehr entfernt zum Gesamtbild dieser Szene, der etwas entschieden Ungeschichtliches eignet und dies bei einem Motiv, dem „Abendland“, das geschichtlicher nicht sein kann. Es ist, als wagten diese beiden Verse einen Gegenentwurf zu einer rein historisch verstandenen Vorstellung von der okzidentaln Kultur. Nicht dass Trakl seinen Bezug auf das „Abendland“ in diesem Gedicht kulturkritisch instrumentalisiert hätte. Keine Stadt- oder Zivilisationskritik im zeittypischen Sinne ließe sich aus diesen Versen ableiten. Eher konstatieren sie einen Zustand – freilich mit einem deutlich melancholischen Unterton. Die Ausrufungszeichen markieren eher Ohnmacht, deuten an, dass an diesen Stellen eigentlich mehr zu sagen wäre, mehr zu sagen sein müsste.

Aber Trakl verweigert den kritischen Diskurs, lässt sich nicht ein auf den Horror der modernen Urbanität, wie ihn die Expressionisten auskosten. Das Schaurige (in) der Abendröte, der Hinweis auf einen aufziehenden Sturm, die Ahnung „sterbender Völker“, die Gefahr des Zerschellens – sie genügen ihm als poetische Andeutungen einer Apokalypse. In der Vorstellungskraft des Lesers können und sollen sie sich weiter entfalten.

„Das Abendland“ hat in diesem Gedicht jegliche kulturideologische Bedeutung verloren, und es ist in ihm keinerlei Versuch erkennbar, diese kulturelle Qualität, die sich mit dem Begriff verbindet, zu restaurieren oder neu zu entwerfen.

Die abschließende dritte Strophe beinhaltet dann einen neuerlichen Tonwechsel; eine geschichtlich konnotierte Kulturlandschaft öffnet sich – aber hin zu ihrer eigenen Gefährdung:

Ihr großen Städte
Steinern aufgebaut
In der Ebene!
So sprachlos folgt
Der Heimatlose
Mit dunkler Stirne dem Wind,
Kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet
Schaurige Abendröte
Im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
Zerschellend am Strande der Nacht,
Fallende Sterne. (HKA I, 140)

In dieser Szenerie mit Städten bereitet sich der Untergang vor, die Fusion mit den Zeichen der Natur, die dem „Heimatlosen“ wie den „Völkern“ ihr Verenden signalisieren. Nicht unverwandt, wenngleich geografisch ausgreifender wirkt Friedrich Hölderlins Nachtgesang von 1803 *Lebensalter*: „Ihr Städte des Euphrats! / Ihr Gassen von Palmyra! / Ihr Säulenwälder in der Eb'ne der Wüste, / Was seid ihr?“⁷ Selbst die Schlusswendung dieses Gedichts ist atmosphärisch mit Trakls Gedicht verbunden: „[...] und fremd / Erscheinen und gestorben mir / Der Seligen Geister.“⁸ Bei Trakl jedoch entfallen die mythologischen Konnotationen, die Hölderlins Gedicht prägen. Der Heimatlose ist solchermaßen sprachlos geworden, dass er nicht einmal mehr Ich sagen kann. Es ist eine Sprachlosigkeit, wie man sie wiederum aus Hölderlins *Hälfte des Lebens* kennt, obgleich sie dort auf die „Mauern“ mitten in einer Landschaft bezogen ist. Bei Trakl begründet die Konfrontation mit den steinernen Zeugnissen der Zivilisation dieses Sprachlos-Werden. Die „weithin dämmernden Ströme“ bleiben

bei Trakl namenlos. In Hölderlins poetischer Kartografie treten sie mit ihren Eigennamen in Erscheinung – vom Rhein bis zur Donau, von der Garonne bis zum Euphrat, wobei keine vergleichbare Faszination von Flüssen auf Trakl ausging, sofern man vom „grünen“ Fluss der Salzach in seinen frühen Gedichten absieht, in dem er jedoch vor allem das vom städtischen Schlachthaus in den Fluss eingelassene Blut wahrnimmt.

Hölderlins räumlich immer weiter ausgreifende Poetik,⁹ die Landschaften mit Imaginiertem und Erfahrenem durchsetzte, stand – anders als bei Trakl, der im übrigen eher um Eingrenzung bemüht war – nicht unter kulturpessimistischen Vorzeichen. Ihre Horizonte bedeuten Möglichkeiten und das Noch-nicht-Erkundete. Trakls Befunde dagegen erlauben keine neuen Perspektivierungen mehr. Sie klingen endgültig: „Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht, / Fallende Sterne.“ Damit scheint alles gesagt. Aus dieser Szenerie steigt die Angst – nicht das Ängstige sondern direkter: das Ängstende.

In dieser Angst-Welt, in der das poetische Ich wie der reale Zeuge der Kulturverheerung und die „sterbenden Völker“ nur „zerschellen“ können – ein bevorzugtes Verb in den späten Gedichten Trakls –, in dieser Welt der Vergeblichkeit stülpt sich das Vertraute um; und es entsteht eine apokalyptische Landschaft oder die Apokalypse als Landschaft, wie die erste Strophe des späten Gedichts *Die Nacht* von Trakl belegt. Mehr noch als bei *Abendland* handelt es sich um eine negative Hymne:

Dich sing ich wilde Zerklüftung,
Im Nachtsturm
Aufgetürmtes Gebirge;
Ihr grauen Türme
Überfließend von höllischen Fratzen,
Feurigem Getier,
Rauhen Farnen, Fichten,
Kristallinen Blumen.
Unendliche Qual,
Daß du Gott erjagtest
Sanfter Geist,
Aufseufzend im Wassersturz,
In wogenden Föhren. (HKA I, 160)

Diese nächtliche Gebirgslandschaft ist in Aufruhr; sie scheint gegen sich selbst zu rebellieren. Ungewöhnlich genug für Trakl ist die betont persönliche Anrufung, im vorliegenden Fall eines bestimmten Elements dieser Landschaft: „Dich sing ich wilde Zerklüftung“. Das Erhaben-Furchterregende dieser nächtlichen Landschaft korrespondiert mit dem „Gewaltigen“, das sich in den späten Gedichten Trakls als prägendes Adjektiv in den Vordergrund rückt: „Und es dröhnt / Gewaltig die Glocke im Tal“ (HKA I, 160), „Gewaltig bist du dunkler Mund / Im Innern“ (HKA I, 161).

Dieser „Gewalt“ entspricht das Durchbrechen und Zerbrechen, wobei sich das Sanfte, Stille, Sprachlose als absoluter Gegensatz zu dieser Welt der Gewalt erhält. Die späten Gedichte bieten dann jedoch Szenen, die im angedeuteten Schlachtfeld die Landschaft des Endes zeigen – so etwa im Gedicht *Schwermut*:

Da springen die schwarzen Pferde
Auf nebliger Weide.
Ihr Soldaten!
Vom Hügel, wo sterbend die Sonne rollt
Stürzt das lachende Blut –
Unter Eichen
Sprachlos! O grollende Schwermut
Des Heers; ein strahlender Helm
Sank klirrend von pupurner Stirne. (HKA 1, 161)

Aus dem „Wassersturz“ der „Nacht“-Hymne ist ein Blutsturz geworden. In dieser Todeslandschaft finden sich auch wieder die Nachtmahr-gleichen „schwarzen Pferde“ des Gedichts *Landschaft*. Diese Landschaft nun ist von Todesverweisen belebt. Die kollektive „Schwermut“ kann sich vor dieser Szenerie nicht artikulieren. Der Sprachlosigkeit entspricht das Grollen, das hier mehr an das Donnern erinnert als an Emotionen wie Ärger oder Unzufriedenheit.

Trakls Lyrik war von Anbeginn durch landschaftliche Versatzstücke bestimmt. Sie drängten sich geradezu in seine Gedichte, sei es als gestaltete Parklandschaft in Hellbrunn und im Mirabell, sei es als Felsennatur, die in die Stadt Salzburg ragt oder Salzburg selbst als das Sinnbild des städtisch Schönen schlechthin und Inbegriff städtischer Landschaft. Doch verliert sich diese Landschaft in den späten Gedichten; selbst als Versatzstück sieht sie sich überwältigt von der in ihr keimenden Angst. In den späten Gedichten Trakls versinkt die Landschaft dann in sich selbst.

III

In diesem auffallenden Interesse am Landschaftlichen im lyrischen Schreiben deutet sich die Wendung des Gedichts zum Räumlichen an. Das Gedicht entwirft und erzählt einen poetischen Raum und wird selbst zur Landschaft und mit ihr die psychologischen wie grammatischen Zeitqualitäten. Damit findet sich etwas evoziert, das es in dieser Form nur *als* Gedicht gibt. Trakl wiederum erreicht dies, indem er durch seine mit konkreten geografischen Bezeichnungen versehenen Gedichte (ob in *Am Mönchsberg*, *Hohenburg* oder *Anif*) die Landschaft von sich selbst, ihrer Topografie, ablöst durch das andere, in solcher Landschaft unvermutete Wort. Durch seine Sprachbilder prägt er keine im eigentlichen Sinne lyrische Topologie, sondern eine Logotopik: Die Worte verorten sich neu und bilden ihre eigene Geografie. Trakl, so hat man den Eindruck, suchte Orte für seine Wörter, ruft landschaftliche Idyllen

in Erinnerung, entlarvt diese jedoch durch die Art seines lyrischen Sprechens als Schein. In jeder dieser zweifelhaften Idyllen wohnt jedoch wie auch an jedem anderen arkadischen *locus amoenus* der Tod.

Wenn Trakl die zweite Fassung seines Gedichts *Am Mönchsberg* mit der Strophe schließt: „Also rührt ein spärliches Grün das Knie des Fremdlings, / Das versteinerte Haupt; / Näher rauscht der blaue Quell die Klage der Frauen.“ (HKA I, 94), dann ist die Szenerie des Mönchsbergs von seiner konkreten Landschaftlichkeit abgelöst – auch durch das „Also“, das eine zwingende Logik vortäuscht, die es in diesem wie in vielen anderen Gedichten Trakls nicht oder nur im Sinne einer Bildpoetik gibt. Durch diese Ablösung kann die Szenerie uns jedoch bis zur Beklemmung „näher“ rücken: „der blaue Quell“ und „die Klage der Frauen“ sind nicht durch Komma getrennt, was eine Apposition bezeichnen würde; vielmehr sind beide vollständig gleichgeordnet, ihre Identität andeutend.

Betrachten wir ein letztes Beispiel für diesen Vorgang einer poetischen Landschaftsgestaltung vermittelt durch Loslösung von konkreten topografischen Gegebenheiten und ihre Überführung ins Logotopische, Trakls Gedicht *Abend in Lans* (hier in der zweiten Fassung):

Wanderschaft durch dämmernden Sommer
An Bündeln vergilbten Kornes vorbei. Unter getünchten Bogen,
Wo die Schwalbe aus und ein flog, tranken wir feurigen Wein.

Schön: o Schwermut und purpurnes Lachen.
Abend und die dunklen Düfte des Grüns
Kühlen mit Schauern die glühende Stirn uns.

Silberne Wasser rinnen über die Stufen des Walds,
Die Nacht und sprachlos ein vergessenes Leben.
Freund; die belaubten Stege ins Dorf. (HKA I, 93)

Wehte im Gedicht *Hohenburg* vernehmlich die „Silberstimme des Windes im Hausflur“ (HKA I, 87), herrscht in diesem Gedicht Windstille. Einzig das „purpurne Lachen“ vermerkt das Gedicht als Geräusch. Bewegung ist in der „Wanderschaft“ aufgehoben, also im Ergehen der Landschaft, im Schwalbenflug und Trinken des Dionysikums, des „feurigen Weins“, der aber nichts zu befeuern scheint. Die Stimmung ist verhalten, abendlich gedämpft. Zwar fällt hier niemand auf den Bachmannschen „Stufen der Schwermut“, auch wenn die Schwermut gegenwärtig ist und das Rinnen der „silbernen Wasser“, in denen sich der aufgehende Mond spiegeln mag, eine nach unten weisende Bewegung bezeichnet. Das Rinnen fügt sich zur Wendung „sprachlos ein vergessenes Leben“. Die Landschaft oberhalb Innsbrucks ist um ihre Aussicht gebracht. Der „Freund“ bleibt wortlos, uncharakterisiert. Er steht im Text wie ein Fels in der Landschaft.

Wer es biografisch konkreter wünschte, könnte diese Szene als Entsprechung zu einer Erinnerung Theodor Däublers an gemeinsame Gänge mit Trakl lesen:

Mein letzter Ausflug mit dem Dichter zarter Traurigkeit führte von Innsbruck, auf lenzlichem Weg, durch Dörfer nach Hall. Damals lernten wir uns eigentlich kennen; er sagte oft Kindern, die wir trafen, behutsame Worte, sonst sprach er ununterbrochen vom Tod. Als wir uns am Abend lassen mußten, war mirs, als hielte ich ein Filigrangeschenk von Georg Trakl in der Hand: sanfte Silben spürte ich [...], klar als Wortsinn einzig ihm und mir.¹⁰

Däubler impliziert, Trakl habe geradezu von der Landschaft abgesehen oder er habe in ihr und ihren Eigenheiten – wie den „belaubten Stege[n] ins Dorf“ etwa – Wegweiser in die Todeslandschaft gesehen. Bezeichnenderweise erinnerte sich Däubler dieser Szene mit Trakl auf seinem touristischen Weg zum Styx auf der Peloponnes im Jahre 1921.¹¹

Lenken wir abschließend den Blick auf einen bislang nicht beachteten Aspekt der poetischen Landschaft bei Trakl: sein Schriftbild, oder anders gesagt, der Entwurf einer Landschaft durch Schriftzüge. Zerklüftet sieht diese Schrift aus, steil die Buchstabenansätze. Das Vertikale dominiert das Schriftbild als zeigte es Einschnitte an, V-Täler wenn man so will, eine Schrift, die keine Neigungswinkel kennt, kaum Rundungen, vielmehr scharfkantig, spitz ist; man könnte sich an diesen Schriftzügen verletzen. Ebenmäßig jedoch ist sie in ihrer Steilheit nicht, keine Kanzleischrift – eher eine Schrift, die in Auflösung begriffen zu sein scheint. Ohne hier problematische graphologische Befunde anstrengen zu wollen: Diese Schrift Trakls fällt auf, sticht buchstäblich ins Auge. Der hier „Landschaft“ schreibt,¹² entwirft auf seinem Bogen ein Panorama der Einschnitte, ein Seismogramm ohne dramatische Ausschläge zwar, aber von einem erheblichen Auf-und-Ab geprägt; ein Phonogramm, das die Laute des leisen Vor-sich-Hin-Sprechens aufzeichnet.

Und so zeigt sie sich, die Skizze eines Gesamtbildes von Landschaft, wie sie Trakl vorfand und poetisch neu erfand. Er sah sie, um von ihr abzusehen, lernte vergessen, dass er zu ihr aufblickte, um das Landschaftliche als Schwellenbild zwischen Innen und Außen lyrisch erschauen zu können – mit Ergebnissen, die uns weiterhin beim Lesen unsere Augen reiben und unsere Ohren neu öffnen lassen.

IV

Dichtungen über Landschaft bezeugen oft zweierlei: Zum einen eine Spiegelung des Werkes der Natur, die ihre Landschaften ihrerseits ‚gedichtet‘ hat mit ihrer geologischen Gestalt, ihrer zum, paradox gesagt, unendlich-überschaubaren Raum gewordenen zeitlichen Ausdehnung, ihrer Vegetation, ihren Gewässern. Zum anderen ein Reservoir des Naturschönen, aber auch bedrohlich Erhabenen. Doch auf Trakls Dichtungen scheint weder das eine noch das andere zuzutreffen. Das Schöne wirkt

in seinen Landschaftsbezügen nicht aufbewahrt. Eher treten uns die einzelnen Elemente des herkömmlich als schön Empfundene entgegen, sei es das „Kristall“, das „Frühlingsgewitter“ oder der Schein des Mondes. Beinahe, aber eben nur beinahe lösen sie sich aus dem Gedicht, treten uns gegenüber, ausgestattet mit einem augenblicklichen Eigenleben, bevor auch dieses mit allem anderen vor unseren Augen versinkt.

„Landschaft“ tritt uns in Trakls Gedichten noch in einer weiteren, bislang hier nicht bedachten Form entgegen: als Garten. Es gab für ihn eine konkrete Entsprechung im Leben des Heranwachsenden: Sein Vater hatte 1896 in Salzburg ein Gartengrundstück mit altem Baumbestand und einem sogenannten Salettl (Gartenhaus) zwischen der Pfeifergasse und der Stadtmauer gepachtet, danach käuflich erworben, 1906 jedoch wieder verkauft. Dieser Garten sollte sich als kleines Biotop für Trakls poetische Imagination erweisen, als eine Landschaft im Kleinen und in Gedichten, die diesen Garten aufrufen, verbunden mit seinem Bild der Schwester.¹³ „Im Garten spricht die Schwester freundlich mit Gespenstern“, dichtet Trakl (HKA I, 38), und was er poetisch als „Heimat“ klassifiziert, ist gleichfalls mit diesem Ort verbunden: „[...] leise girrt / Der Föhn im braun en Gärtchen“ (HKA I, 60). Der Garten als Ort unschuldig-schuldiger Spiele? Authentisch verbrieft war in Trakls Leben nur das Gedicht. Und als Gedicht liegt dieser Garten als *Schwesters Garten* in zwei zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichten Fassungen vor, die zwischen 1912 und 1914 entstanden:

1. Fassung

Es wird schon kühl, es wird schon spat,
 Es ist schon Herbst geworden
 In Schwesters Garten, still und stad;
 Ihr Schritt ist weiß geworden.
 Ein Amselruf verirrt und spat,
 Es ist schon Herbst geworden
 In Schwesters Garten still und stad;
 Ein Engel ist geworden. (HKA I, 317)

2. Fassung

In Schwesters Garten still und stad
 Ein Blau ein Rot von Blumen spat
 Ihr Schritt ist weiß geworden.
 Ein Amselruf verirrt und spat
 In Schwesters Garten still und stad;
 Ein Engel ist geworden. (HKA I, 318)

Der Garten als Ort des Späten, Stillen, eine Parzelle, wo sich Erfahrungen wiederholen. Für die Entfaltung einer äußeren Landschaft fehlt der Raum, nicht aber für die Ausdehnung einer Seelenlandschaft. Die 2. Fassung verzichtet auf die genauere Zeitangabe: „Es ist schon Herbst geworden“; dafür arbeitet sie mit etwas mehr Farben („blau“ und „rot“), die ihrerseits das Späte, den Herbst bezeichnen. Unverändert bleibt jedoch das Entscheidende: Dieser Garten der Schwester erweist sich als Geburtsort eines Engels.

Ist die Schwester in ihrem Garten physisch anwesend? Oder nur in Gestalt des Gartens? Was ist davon zu halten, dass ihr „Schritt weiß geworden“ ist? Ist sie – wieder – „unschuldig“ *geworden*, „unbefleckt“, sofern man dies überhaupt *wieder* werden kann, nachdem man seine Unschuld verloren hat? Ist sie, die Schwester, im Garten zu einem „Engel“ geworden? Oder hat sie einem solchen das Leben geschenkt? Ist ihr „Schritt“ dadurch wieder „weiß“ und rein geworden? Ist oder war dieser Garten ein Stück Eden? Zumindest gleicht er einem Gegenentwurf oder Gegenbild zur mächtigen Landschaft um Salzburg, verwunschen genug, um dort Umgang mit „Gespenstern“ zu pflegen. Und dort kann sich auch der „Amselruf“ *verirren*. Verweist dies auf eine Aberration dessen, was natürlich ist? Die Beantwortung dieser Fragen *muss* wie so vieles bei Trakl offen gehalten werden. Gewiss ist nur, dass Trakl diese mit der Schwester innig, wenn nicht intim verbundene Kleinstlandschaft des Gartens unmittelbar gegenwärtig geblieben war. Wenn das Gedicht, wie vermutet, im Jahre 1913 entstand, dann in einem Krisenjahr für Trakl und seine Schwester, als man zwischen ihr und seinem Freund Buschbeck eine Affäre vermutete und ihre und des Bruders Drogen- und Alkoholprobleme immer akuter wurden. Und doch – so belastet die Erinnerung an den Familiengarten auch gewesen sein mag, das Gedicht selbst betont in seinen beiden Fassungen vor allem den ästhetischen Reiz dieses Landschaftsextraktes.

In seinen auf Landschaft bezogenen Gedichten oder in solchen, die eine Landschaft poetisch erstehen lassen, wusste sich Trakl auf dem Weg zu einer Logotopie oder Logotopik, die dem Wort einen spezifischen Ort zuweisen wollte. Die Landschaft selbst sah sich dabei zunehmend als Objekt behandelt, wobei die Worte das aussagten, was in ihr und mit ihr geschieht. Verwandtes hatte sich auch in Rainer Maria Rilkes Gedicht *Landschaft* (1907) ereignet, das zur Sammlung *Der Neuen Gedichte anderer Teil* gehört:

Wie zuletzt, in einem Augenblick
aufgehäuft aus Hängen, Häusern, Stücken
alter Himmel und zerbrochenen Brücken,
und von drüben her, wie vom Geschick,
von dem Sonnenuntergang getroffen,
angeschuldigt, aufgerissen, offen –
ginge dort die Ortschaft tragisch aus:

fiele nicht auf einmal in das Wunde,
drin zerfließend, aus der nächsten Stunde
jener Tropfen kühlen Blaus,
der die Nacht schon in den Abend mischt,
so daß das von ferne Angefachte
sachte, wie erlöst, erlischt.

Ruhig sind die Tore und die Bogen,
durchsichtige Wolken wogen
über blassen Häuserreihn
die schon Dunkel in sich eingesogen;
aber plötzlich ist vom Mond ein Schein
durchgeglitten, licht, als hätte ein
Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen.¹⁴

Diese „Landschaft“ wird zum Gegenstand sprachlicher Bewegungen, womit auch schon der Hauptunterschied zu Trakls poetischer Arbeit mit Landschaftsmotiven genannt ist: Trakl versagte seinen lyrischen Landschaften das Bewegungsmoment. Sie befinden sich in seinen Gedichten im Stillstand. Rilke gestaltet den Übergang vom Abend zur Nacht, verweist in der ersten Strophe zunächst noch auf das Fragmentarische als Wesensmerkmal der Landschaft („aufgehäuft aus Hängen, Häusern, Stücken / alter Himmel und zerbrochnen Brücken“), zeigt das Zerfließen der Zeit und fließende Vermischen der Farben und bereitet damit aber den Wirkungsbereich von etwas Plötzlichem: des auf diese Szenerie auftreffenden schwertstreichhaften Schein des Mondes.

Eine solche Plötzlichkeit suchte man bei Trakl vergebens. Über seiner Landschaft scheint der Mond als ein „Totes / Aus blauer Höhle“ zu treten (HKA I, 139), und so silbern er sein kann, sein Schein gleiche nie dem Schwert des Erzengels. Und der „Abend in Lans“ lässt Bewegungen nur betont diskret in Erscheinung treten: als Rinnen des „silbernen Wassers“ oder erinnertes Schwalbenflug.

Um mit einem letzten vergleichenden Hinweis zu schließen, einem der wohl kürzesten Gedichte mit dem Titel *Landschaft* aus Paul Celans Zyklus *Mohn und Gedächtnis*; es klingt, als sei es in Erinnerung an die lyrischen Gefilde Trakls entstanden:

Ihr hohen Pappeln – Menschen dieser Erde!
Ihr schwarzen Teiche Glücks – ihr spiegelt sie zu Tode!

Ich sah dich, Schwester, steh in diesem Glanze.¹⁵

Wie aus dem Nichts taucht sie auf, die „Schwester“, und damit wie hinlänglich bekannt *das* magische Beziehungswort in Trakls Dichtungen schlechthin. Und der Glanz, der sie verklärt, kommt aus dem Inneren der glückhaften Todesteiche und damit aus einem zur Landschaft gewordenen Paradox. Das Ich in der Flusslandschaft mit Pappeln scheint nur deswegen da zu sein, um die „Schwester“ zu sehen und die beiden Anrufungen und Ausrufe zu verantworten, wobei der vierte Ausruf zum schreckensvollen Klageruf wird: „ihr spiegelt sie zu Tode!“ Wie in Trakls auf Landschaft bezogenen Gedichten ereignet sich auch in Celans poetischem Bild Signifikantes, ohne dass sich viel bewegte. Aus einem Vergleich (Pappeln mit

Menschen) ergibt sich ein Verwandlungsmoment: Das Glück der „schwarzen Teiche“ besteht in ihrem Vermögen, Objekte, in diesem Fall anthropomorphe Bäume, zu Tode zu spiegeln.

Celan hatte sich in zwei weiteren explizit mit „Landschaft“ betitelten Gedichten (*Landschaft mit Urnenwesen* und *Landschaft, nicht ohne Falken*¹⁶) von der Trakl-Atmosphäre der „Landschaft“ aus *Mohn und Gedächtnis* gelöst und die Todesverweise auf das „Urnenwesen“ und das „Klinkerspiel gegen den Tod“ verlagert beziehungsweise die Landschaft ganz als Gebiet der Zeichen ausgewiesen („Die windigen Isoglossen, semiotisch / entfärbt und verfärbt; / Syntagmen, Syntagmen“¹⁷). Zudem hatte er durch ein quasi-surrealistisches Bild („Die Träne rollt in ihr Auge zurück“¹⁸) zu erkennen gegeben, wie entschieden sich sein Verständnis von „Landschaft“ poetisch verfremdete.

Von einer derartigen Verfremdung der Landschaft kann bei Trakl schwerlich die Rede sein. Seine Gedichte stellen sich dem Befremden über die Landschaft, deren Urort eher die Felseneinsamkeit des Salzburger St.-Peters-Friedhofs war als die alpine Erhabenheit des Salzkammerguts oder Tirols. Es ist ein Befremden, das in Trakls Gedichten geradezu in sich ruht, so als wäre jeder Einspruch – auch der gegen die allzu schönen oder bedrohlichen Zumutungen der Landschaft – sinnlos und seinswidrig.

Anmerkungen

- 1 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Grammatik. Hg. Rush Rhees. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1978, 217. – Der folgende Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der anlässlich des 100. Todestags von Georg Trakl am 5.11.2014 im Brenner-Archiv gehalten wurde.
- 2 Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. In: Die Gùldenammer 3/11, 1913, 635-644. Vgl. dazu auch: Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54, Münster 1963. Wieder abgedruckt in: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main 1964, 141-163 u. 172-190 (Anmerkungen).
- 3 Franz Kafka: Die Erzählungen. Drucke zu Lebzeiten/Aus dem Nachlass. Hg. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe. Düsseldorf 2008, 351.
- 4 Ebenda, 353.
- 5 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Zwei Bände. Hg. Walther Killy und Hans Szklennar. Bd. I, 2., erg. Aufl. Salzburg 1987, 83 (künftig zitiert: HKA mit Band- und Seitenzahl). Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe, die 2014 abgeschlossen wurde, stand dem Verfasser in London nicht zur Verfügung.
- 6 Vgl. dazu: Rüdiger Görner: Georg Trakl. Dichter im Jahrzehnt der Extreme. Wien 2014, 185-201.
- 7 In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Drei Bände. Hg. Jochen Schmidt. Bd. 1: Gedichte. Frankfurt am Main 1992, 320.
- 8 Ebenda. Vgl. u.a. Wolfgang Binder: Friedrich Hölderlin, ‚Der Winkel von Hardt‘, ‚Lebensalter‘, ‚Hälfte des Lebens‘. In: Ders.: Hölderlin-Aufsätze. Frankfurt am Main 1970, 350-361.
- 9 Vgl. dazu: Rüdiger Görner: Hölderlins poetischer Kulturraum. In: Deutsch im Kontakt der Kulturen. Schlesien und andere Vergleichsregionen. Hg. Maria K. Lasatowicz, Andrea Rudolph, Norbert Richard Wolf. Berlin 2006, 383-392; Eva Kociszky: Hölderlins Orient. Würzburg 2009.
- 10 Theodor Däubler: Der Styx. In: Der Brenner 7/1, 1922, 109-121, hier 120.
- 11 Vgl. dazu den Abschnitt: Der Styx bei Theodor Däubler und Else-Lasker Schüler. In: Rüdiger Görner: Hadesfahrten. Zu einem literaturästhetischen Motiv. München 2014, 55-63.
- 12 Das Autograph von *Landschaft* in: HKA I, 80f.; vgl. auch den dritten Entwurf von *Abendland* in: Hermann Böhm (Hg.): Handschriften aus fünf Jahrhunderten. Die Autographensammlung Otto Kallir. Wienbibliothek im Rathaus. Wien 2008, 112f.
- 13 Vgl. dazu neuerdings auch: Hilde Schmörlzer: Dunkle Liebe eines wilden Geschlechts. Georg und Margarethe Trakl. Tübingen 2013, 13f.
- 14 In: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Bd. 1. Frankfurt am Main und Leipzig 1996, 548f.
- 15 In: Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. 4. Aufl. Berlin 2012, 51.
- 16 Ebenda, 192 u. 538.
- 17 Ebenda, 538.
- 18 Ebenda, 192.

Der Wind der Geschichte

Die Hausbiographie der Villa Clementi/Jülg und der Schriftsteller
Bernhard Jülg (1888–1975)

von Barbara Siller (Innsbruck)

Der spatial turn und das Forschungsinstitut Brenner-Archiv

Spätestens seit dem spatial turn, der seit den 1980er Jahren das Schlagwort für eine kulturwissenschaftliche Wende darstellte, nehmen die Literaturwissenschaften Räume und Orte als entscheidende narrative Strukturelemente und als wesentliche Handlungsmomente in Romanen in den Blick. Räume werden als sozial eingeschriebene Konstrukte verstanden, die sich im Wechselspiel mit den Individuen konstituieren: Räume beeinflussen die Menschen in ihren Handlungen und sozialen Praktiken, umgekehrt gestalten die Menschen die Räume aber auch mit.

Auch am Forschungsinstitut Brenner-Archiv hat man der Bedeutung der Raumperspektive Rechnung getragen. Das Projekt *Literatur-Land-Karte Tirol/Südtirol*, unter der Leitung von Prof. Johann Holzner, steht in expliziter Verbindung mit Raumperspektionen und -konstruktionen in literarischen Texten. Iris Kathan und Jennifer Moritz gestalten und beschreiben gegenwärtig die online *Literatur-Land-Karte*, in der sie interessante literarische Zeugnisse von AutorInnen zu Städten, Dörfern und Straßen Tirols sammeln, benutzerfreundlich darstellen und kommentieren.¹ Dadurch erfährt man mit einem Klick, wie beispielsweise Johann Wolfgang von Goethe auf seiner ersten Italienreise 1786 die Stadt Innsbruck wahrgenommen hat: „Innsbruck liegt herrlich in einem breiten, reichen Tale, zwischen hohen Felsen und Gebirgen. Erst wollte ich da bleiben, aber es ließ mir keine Ruhe. [...] Von Innsbruck herauf wird es immer schöner, da hilft kein Beschreiben. Auf den gebahntesten Wegen steigt man eine Schlucht herauf, die das Wasser nach dem Inn zu sendet, eine Schlucht, die den Augen unzählige Abwechslungen bietet.“² Weniger Herrliches weiß Heinrich Heine 1828 über Innsbruck zu sagen: „Innsbruck selbst ist eine unwohnliche, blöde Stadt. Vielleicht mag sie im Winter etwas geistiger und behaglicher aussehen, wenn die hohen Berge, wovon sie eingeschlossen, mit Schnee bedeckt sind, und die Lawinen dröhnen und überall das Eis kracht und blitzt.“³ So zeigt die Literaturlandkarte, wie ein spezifischer Raum von DichterInnen zu einem bestimmten Zeitpunkt beschrieben und konturiert wird: Sie kann daher auch als literarischer Reiseführer Tirols gelesen werden.

„Das Haus“ als narratives Strukturelement

Zu Räumen und Orten in einem weiteren Sinn zählen auch Gebäude wie Bahnhöfe, Cafés, Hotels und Wohnhäuser. Häuser sind nicht selten Ausgangspunkte, wesentliche Handlungsträger und/oder narrative Strukturelemente eines literarischen Werkes. Dabei kann das Haus als Wohn- und Lebensort sowohl synchron als auch diachron beleuchtet werden, wodurch sich vielfältige narrative Möglichkeiten eröffnen. Saskia Haag nimmt in Anlehnung an Wilhelm Heinrich Riehl das Haus auch „als ein zentrales räumliches Paradigma des kulturellen Imaginären“⁴ wahr und sieht es in Verbindung mit Begriffspaaren wie Schließungen und Öffnungen, Verfestigtes und Wandelbares.

Im Roman *Jakubijan-Bau* (in deutscher Übersetzung 2007, Lenos Verlag) vom vielfach preisgekrönten ägyptischen Autor Alaa Al Aswany,⁵ der in den 1990er Jahren spielt, bildet ein Haus in der ägyptischen Hauptstadt Kairo den hauptsächlichen Ort, auf den der Erzähler blickt und von dem ausgehend er die Geschichten seiner Figuren, die dieses Haus bewohnen, synchron schildert. Jeder Stock des Hauses bildet Menschen unterschiedlicher Herkunft und sozialer Schicht ab, die sich demzufolge auch in ganz verschiedenartigen Lebenssituationen befinden. Von oben nach unten werden die Bewohner zunehmend reicher, und auch bestechlicher, und der Chronotopos Haus, in dem Zeit und Ort ineinander verwoben sind, fungiert als Mikrokosmos für ein politisch korruptes, sozial wenig gerechtes und kaum demokratisches Ägypten, das von vielen Tabus beherrscht wird. Dadurch entfaltet sich im Roman ein facettenreiches Bild des gegenwärtigen Ägyptens, mitsamt all seinen widersprüchlichen Momenten, sei es nun die Politik, die Religion oder die Sexualität betreffend. Das Haus dient im Roman als Scharnierelement, mittels dessen sich die einzelnen Lebensbiographien geschickt miteinander verbinden lassen.

Häuser und Wohnräume spielen auch in mehreren Romanen aus dem Literaturraum Tirol eine zentrale Rolle. Drei Bücher, in denen dem Haus als literarischem Motiv sowie als aktivem Handlungsträger eine zentrale Bedeutung zukommt, sollen an dieser Stelle exemplarisch genannt werden.⁶

Der Roman *Ludwigs Zimmer* von Alois Hotschnig (Haymon Verlag 2000), der mit dem Satz beginnt, „Ich hätte die Erbschaft nicht antreten dürfen“,⁷ erzählt von einer Hauserbschaft als einem Erbe, das schwer wiegt. Denn mit dem Einzug ins Haus zieht die Figur auch in die Vergangenheit des Hauses ein, die Lebensgeschichten der Vorfahren bestimmen im Roman die Atmosphäre des Hauses auch dann noch, als längst neue Generationen die Räume bewohnen.

Im *Alphabet der Häuser. Roman einer Stadt* von Christoph W. Bauer (Haymon Verlag 2007) sind die Häuser der Stadt Innsbruck der Ausgangspunkt für das Erzählen der Lebensbiographien der Bewohner. Auf der Basis einer gründlichen Recherche im Stadtarchiv Innsbruck und im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum sowie nach der Lektüre von zahlreichen einschlägigen historischen Werken ist eine Stadtgeschichte entstanden, bei der die LeserInnen mit einem Ich-Erzähler eine Zeitreise durch die

Straßen und Viertel von Innsbruck unternehmen und dabei auch weniger bekannte historische Facetten der Stadt kennen lernen.

Der Richtsaal von Gerold Foidl (Skarabæus 1998) wirft den Blick hauptsächlich auf ein Familienhaus in Lienz/Osttirol, das zahlreiche Parallelen zum Familienhaus des Autors aufweist. Daneben sind auch die Provinzstadt Lienz, der Provinzbahnhof, der Fluss Drau als räumliche Handlungsträger bedeutend. Eine besondere Rolle kommt in diesem Text dem Wohnzimmer zu, als dem Ort, an dem sich die Familiengeschichte hauptsächlich abspielt. Es trägt in der Erinnerung des Ich-Erzählers den Namen „Richtsaal“,⁸ weil es für ihn immer der Raum war, in dem über ihn und über andere Menschen Gericht gehalten wurde. Später wird dieser Raum vom Erzähler dazu benutzt, um mit seinen Großeltern schonungslos abzurechnen.

Die Villa Clementi/Jülg bei Tavernaro als ein architektonisches Kunstwerk. Rezeption, Aura und Biographien der Hausbewohner

Neben der Fiktionalisierung von Räumen und Häusern kann auch ein real existierendes Haus der Ausgangspunkt für eine dokumentarische Hausbiographie werden, so im Falle des Buches *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi* (Stampalith, Trento 2013), herausgegeben von Carla Festi und Nicolao Merker. Sie haben sich gemeinsam mit Franco De Battaglia, Johann Holzner, Carlo Clementi, Ines Pisoni, Enrica Buratti Rossi und Roberto Festi auf die Spuren der Geschichte der Villa Clementi/Jülg bei Trient begeben und dabei zahlreiche Entdeckungen gemacht. Entstanden ist ein vielstimmiges, mit vielen eindrucksvollen Abbildungen versehenes Buch: Es schildert das bunte, sich fortwährend wandelnde Leben dieser Villa, die aus architektonischer Sicht ein Kunstwerk darstellt. Walter Benjamin geht in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auch auf die Kunst der Architektur ein und nennt dabei die Baukunst als eine Kunstform, die „niemals brach gelegen [hat]. Ihre Geschichte ist länger als die jeder anderen Kunst und ihre Wirkung sich zu vergegenwärtigen von Bedeutung für jeden Versuch, vom Verhältnis der Massen zum Kunstwerk sich Rechenschaft abzulegen. Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und deren Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch.“⁹ Die taktile Rezeption der Architektur nimmt Benjamin im Kontext der „Gewohnheit“ wahr, und die optische Rezeption der Architektur „weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerk.“¹⁰ Diese Art der Rezeption der Kunst könnte Benjamin zufolge „unter gewissen Umständen kanonischen Wert“¹¹ haben, denn im Gegensatz zur übrigen Kunst werden Bauten von der Masse der Menschen rezipiert.

Die Villa Clementi in Tavernaro bei Trient, auf der „collina di Cognola“¹², besticht optisch durch ihre Nischen und Erker, durch ihre abgeschirmten Winkel und offenen Terrassen, durch ihre Loggia, ihren Laubengang und ihre Veranda, – architektonische Details, die aber keineswegs nur dekorative Ornamente bilden, sondern immer

auch in Verknüpfung mit ihrer Funktion stehen, wie Franco de Battaglia in seinen einleitenden Worten zum Buch anmerkt.¹³ Die Räume reflektieren den Charakter und den Lebensstil ihrer Bewohner, sie sind Schreib- oder Studierzimmer, sie sind Räume, die Freunden und Gästen Platz bieten, und das Haus bildet eine Schnittstelle zwischen den es umgebenden Landschaften und dem urbanen Kulturleben. Wenn man sich auf den Weg nach Villamontagna aufmacht und dabei die Villa Clementi entdeckt, möchte man sie De Battaglia zufolge nicht nur von außen betrachten, sondern man wünscht sich auch in das Haus einzutreten und es taktil zu entdecken. Nicolao Merker nennt mehrere Beispiele von architektonischen Elementen, die eine spezifische Funktion inne hatten, beispielsweise der alte Brunnen am Haus, der Wandernden und Bettlern gleichsam den Durst stillte. Dazu hat man ihnen vom Küchenfenster aus auch etwas zum Essen angeboten:



Diapositive von Tavernaro¹⁵

„La vecchia fontana, addossata alla casa sul limitar della strada, aveva dissetato generazioni di viandanti sull'itinerario da Civezzano verso Tavernaro, Moia, Maderno e Martignano. Anche per i mendicanti era luogo di sosta nei loro giri periodici per i borghi, e a loro si calava sempre dalla finestra di cucina un cesto con del cibo.“¹⁴

Die Villa wurde 1886 durch die Heirat zwischen Karl Bernhard Jülg (1856–1933) und Maria Carolina Leopoldina Spath aus Steinach (1865–1943), deren Mutter von den Clementi aus Lavis abstammte und deren Vater Bezirksrichter in Klausen war, zum Wohn- und Lebensmittelpunkt der Familien Clementi, Spath und Jülg. Die Mutter der Braut war nicht nur im Besitz der Villa Clementi, sondern zu ihrem Erbe zählte auch beträchtlicher Grundbesitz in den Trentiner Hügeln. Von diesem Zeitpunkt an war das Haus im Besitz der Familie Clementi/Jülg und blieb es bis zu den frühen 1990er Jahren, als Nicolao Merker, der Enkel Karl Bernhard Jülg, das Haus und die es umgebenden Gärten an Marcello Poli verkaufte. Die Villa war immer wieder Ausgangspunkt für Reisen und Umzüge ins Ausland, aber auch Rückkehrort und Sommerresidenz für die Familienmitglieder. Die Bewohner nahmen Impulse aus mehreren europäischen Städten mit (wie z.B. aus Berlin, Rom, Florenz, Wien, Brescia, Bozen und Innsbruck), die in der Villa spürbar wurden und die dem Haus eine facettenreiche Biographie einschreiben. Nur mit dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg musste die Familie die Villa verlassen: Zuerst zog sie in die Villa Maibad bei Sterzing, dann weiter nach Innsbruck, wo sie bis 1925 in der Museumsstraße 5 wohnte. Die Beiträge des Buches von Festi und Merker setzen sich mit der Villa, dem Leben und dem Wirken der Bewohner ausgehend vom 19. Jahrhundert bis zum heutigen Tag auseinander. Zum einen beleuchten sie das Haus als Baukörper, der über die Jahre hinweg erhalten blieb, aber doch auch kleine Veränderungen erfuhr, zum anderen dessen Bewohner, die sich die Räume aneigneten, darin lebten, sich mit ihnen identifizierten, sich aber auch von ihnen lösten, aber stets ihre Spuren hinterließen. Nicolao Merker stellt in seinem Beitrag dar, wie das Haus und das Land ringsum gepflegt wurden. Nachmittagelang hat die Familie beim Tee zusammen gesessen, klassische Musik gehört, Feste gefeiert und sich der Kunst und Literatur gewidmet. Die Mehrsprachigkeit zeichnete das Familienhaus aus: Die deutsche und italienische Sprache waren den meisten Familienmitgliedern gleichermaßen vertraut, daneben beherrschten sie aber auch den Trentiner Dialekt. Merker erinnert sich an seine Erfahrungen in Tavernaro als Kind mit einer mehrsprachigen Biographie, dessen Italienisch sich anfänglich von dem der Kinder der Umgebung unterschied, die unter ihnen „tavernarot“, eine lokale Variante des Trentiner Dialekts, sprachen:

„Gli Jülg parlavano in famiglia l'austrotedesco della borghesia colta, con gli italiani un italiano di livello medio-alto, con la gente del posto e i mezzadri il dialetto trentino. A quell' educazione linguistica partecipai in qualche modo anch'io durante le estati che trascorrevano a Tavernaro,

solo che, ragazzino tra ragazzini del luogo, di italiano parlavo il ‚tavernarot‘ e basta.“¹⁶

Das Miteinander von mehreren Sprachen zeigt sich auch an der Staatsbürgerschaft der einzelnen Familienmitglieder. Mehrere von ihnen verfügten sowohl über einen italienischen als auch einen österreichischen Reisepass und sahen darin wohl eher die pragmatischen Vorteile als politische Motivierungen. Die Ideen der Irredentismus-Bewegung blieben der Familie nämlich fremd, dagegen zeichnete sie ein kultureller Kosmopolitismus aus.¹⁷ So schreibt Carlo, der nach der Hochzeit mit Valeria im Jahre 1920 in Innsbruck nach Bozen umzog und dort seine Idee der Gründung einer Sprachschule verwirklichte, in seine *Quaderni*, dass er sich seit einiger Zeit als europäischer Staatsbürger bezeichne, der durch zufällige Umstände an die, hier allerdings erwähnt als die „nicht angestrebte“, österreichische Staatsbürgerschaft gebunden sei.¹⁸ In der Folge nahm er dann die von ihm emotional wohl „gewünschtere“¹⁹ italienische Staatsbürgerschaft an, eine Entscheidung, die er nie bereut haben soll. Im Allgemeinen konfrontierte sich ein Großteil der Familie nicht mit politischen Themen, auch nicht mit dem Faschismus: „Del Fascismo, in realtà, a Villa Clementi ci s’interessava poco. Lo si considerava, sembra, un governo come un altro.“²⁰

Daher erreichte die Nachricht von der Verhaftung Carlos, des zweiten Sohnes von Karl Bernhard und Maria Jülz, und seiner Frau Valeria von Wachenhusen die Familie wie aus heiterem Himmel: Inzwischen aus beruflichen Gründen in Brescia ansässig, waren Carlo und Valeria der kommunistischen Partei beigetreten und aufgrund ihrer antifaschistischen Aktionen verhaftet worden. Carlo bekam eine Haftstrafe von vierzehn, Valeria von zehn Jahren. Damit hielt, wie Merker darstellt, die sogenannte ‚große Geschichte‘ Einzug in die private Familiengeschichte Jülz/Clementi.

Das Schreiben als Konstante im Hause Jülz



Schreibzimmer

Mehrere Mitglieder der Familie Jülz haben geschrieben: Zum einen der Großvater Bernhard (1825–1886) als Sprachwissenschaftler, dann sein Sohn Karl Bernhard, der Gymnasiallehrer und später auch Schulrat war und der nach seiner Pensionierung kunsthistorische Führer zu Trient und seiner Umgebung verfasste, auch Karls Sohn, der „Schriftsteller des Hauses“ Bernhard (1888–1975), sein Bruder Carlo (1891–1978), der Tagebücher schrieb und eine epistolare

Autobiographie verfasste, die auf einer Korrespondenz mit seiner Frau beruht, sowie die Schwester Carlotta (1901–1978), die als Hauschronistin über sechzig Jahre das Leben der Familie und des Hauses in ihrem *Libro delle Galline o Consuntivo* festhielt.²¹

Interessanterweise war Carlottas Tagebuchheft von 1950–1960 ein Geschenk des Bruders Carlo an sie, in das er vorne vermerkte, welchem Zweck das Heft dienen sollte, „(d)edicato agli eventi sociali, politici ed economici della seconda metà di questo secolo“,²² nämlich der Darstellung der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Ereignisse der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. In Carlottas Chroniken hingegen standen die politischen Ereignisse der Zeit am Rande, während sie in ihren Aufzeichnungen vor allem familiäre Ereignisse notierte.

Aus sprachlich-linguistischer Sicht ragt der Großvater Bernhard Jülj mit seinem ausgeprägten sprachwissenschaftlichen Interesse hervor, das sich in seinen vergleichenden linguistischen Studien zu zahlreichen Sprachen, u.a. Sanskrit, Chinesisch, Mongolisch, Finnisch, Türkisch, Armenisch niederschlug. Einer Bauernfamilie aus Ringelbach bei Baden in Deutschland entstammend, besuchte er auf Anraten des Dorfpriesters das Gymnasium in Oberkirch. Er studierte Linguistik in Heidelberg, Berlin und promovierte in Kiel „mit einer Dissertation über die Anfänge der kalmükischen Sprache.“²³ Zunächst lehrte er an Gymnasien in Freiburg, Heidelberg und Rastatt, dann wurde er an die Universität Lemberg (Lviv) in Galizien berufen, von wo aus er dann an die Universität Krakau wechselte. 1863 erfolgte eine Berufung auf den Lehrstuhl der klassischen Philologie der Universität Innsbruck, wo er ab 1868 das Amt des Rektors bekleidete. In seinem – später verschriftlichten – Antrittsvortrag als Rektor *Über Wesen und Aufgabe der Sprachwissenschaft mit einem Überblick über die Hauptergebnisse derselben. Nebst einem Anhang sprachwissenschaftlicher Literatur* zeigt sich seine Fähigkeit, die Sprachen, die Sprachwissenschaft und die Philologie klar zu definieren, zu klassifizieren und ihnen ihren Aufgabenbereich zuzuordnen. So plädiert er für die vergleichende Sprachwissenschaft als die fruchtbringendste Form der Sprachwissenschaften:

„Es ist aber bei sprachlichen Studien nicht leicht möglich, sich auf eine einzelne Sprache ausschliesslich zu beschränken; die Resultate werden um so reichhaltiger, die Forschung wird um so lohnender sein, je mehr Sprachen in den Kreis der Untersuchung gezogen, je mehr Sprachen an einander gemessen, mit einander verglichen werden; daher auch die Benennung unserer Wissenschaft: *vergleichen-
de Sprachwissenschaft, vergleichendes Sprachstudium, Sprachvergleichung, vergleichende Grammatik, historische Sprachvergleichung.*“²⁴

Jülj schreibt der Philologie „das *gesamte Geistes- und Culturleben* eines oder mehrerer Völker“ als Aufgabenbereich zu und der Sprachwissenschaft „einzig und

allein die *Sprache als solche*²⁵ er betont allerdings, wie sehr sich die beiden Wissenschaften gegenseitig bereichern können und fordert, dass sowohl der Philologe sich mit linguistischen Themen zu beschäftigen habe, als auch der Linguist mit philologischen, eine nach wie vor zeitgemäße Forderung:

„Dass Philologie und Sprachwissenschaft sich gegenseitig ergänzen, braucht nicht erst gesagt zu werden. Der Philologe kann nicht der Linguistik entbehren, wenn seine Untersuchungen erfolgreich sein sollen, er verarbeitet den Stoff der Linguistik, und umgekehrt wird der Linguist die Resultate, welche die andere Richtung erzielt hat, sich zu Nutzen machen; es kann die eine Richtung von der andern nie ganz getrennt werden.“²⁶

„Lo scrittore di Villa Clementi“²⁷ – Bernhard Jül (1888–1975).
Der Dichter der Villa



Bernhard Jül um 1909

Bernhard Jül, der als der Schriftsteller der Villa Clementi gilt, wurde 1888 in Trient geboren. Er besuchte dort auch das Gymnasium. Musik, Kunst und Studienaufenthalte in Rom und Florenz bildeten einen wichtigen Teil der Jugendzeit Jüls.²⁸ Früh entdeckte der Junge in sich die Leidenschaft für das Theater – an Regentagen spielte er gerne Puppentheater in der Villa, die dafür ein ausgezeichnetes Ambiente bot – und sein Traum war es, Schauspieler zu werden. Daneben widmete er sehr viel Zeit dem Lesen und dem Klavierspiel.²⁹

Nach der Matura absolvierte Bernhard Jül das Studium der Romanischen Philologie in Wien, Rom und Innsbruck und legte 1911 die Lehramtsprüfung in Innsbruck ab. Entscheidend für seine literarische Laufbahn war die Begegnung mit Ludwig von Ficker, Max von Esterle, Karl Röck, Ludwig Seifert und weiteren Mitarbeitern der Zeitschrift *Der Brenner*, in der er seine frühen literarischen Arbeiten publizierte. Jüls inhaltliche und formale Ausrichtung in der Literatur schien gut in das Konzept

des *Brenners* zu passen, der in „seiner ersten Phase [...] noch alles andere als eine Zeitschrift der Moderne [war]. Vielmehr ein Magazin, in dem die verschiedensten literarischen Traditionen, klassizistische und neuromantische, impressionistische und expressionistische Texte nebeneinander Platz hatten – sofern sie aufeinander Bezug nahmen oder wenigstens zueinander in Beziehung gesetzt werden konnten.“³⁰ Ludwig von Ficker, der Herausgeber der Zeitschrift, die am 1. Juni 1910 zum ersten Mal erschien, verfolgte die Intention, mit der Zeitschrift einem „neuen Denken den Weg [zu] bereiten“³¹ und – vor allem auch forciert durch Carl Dallago, der von Beginn an die Zeitschrift mitprägte, zumal er auch der „erste Hauptmitarbeiter der Zeitschrift“³² war – eine „neue ‚Gewissensbildung‘“³³ anzustoßen. Anziehend für Jülg war aber auch der „existenzialistische[...] Zug“³⁴ der Zeitschrift, der ab 1914 durch Theodor Haeckers Übersetzungen von und Essays zu Søren Kierkegaard sehr klar zum Ausdruck kam. Die Themen des Autors Bernhard Jülg kreisen nämlich um das Individuum mitsamt den Fragen zu seiner Existenz: Themen wie Liebe, Freundschaft, Abschied und Rückkehr, Erinnerungen, Sehnsüchte und Träume, Ängste und allgemein-menschliche Gefühlsregungen, Schicksalsschläge sowie Situationen des Scheiterns und der Tod sind in seinem Schreiben zentral. Erika Weißensteiner, die 1977 an der Universität Innsbruck ihre Dissertation zu Bernhard Jülg's Schaffen mit dem Titel *Bernhard Jülg. Versuch einer Monographie* eingereicht hat,³⁵ fasst in einem auf ihrer Arbeit beruhenden Essay das literarische Schaffen des Autors folgendermaßen zusammen:



Bernhard Jülg um 1910

„Prosa und Lyrik kreisen um das Individuum und seine komplexen seelischen Erscheinungsweisen bzw. um das lyrische Ich und sein Verhältnis zur Außenwelt. Die dargestellte Welt ist vom Schönheitskult durchdrungen, erlesene Erlebnisse und ästhetische Wertungen stehen im Vordergrund. Diese Welt weicht vom alltäglichen, begrenzten Erleben ab, liegt abseits von den Ereignissen der Zeit. Rätselhafte Vorgänge brechen in das Alltagsgeschehen ein – wenn man im Zusammenhang mit dem Werk des Dichters überhaupt von Alltag sprechen kann – und bewirken eine magische Verkettung von Ereignissen: ausgelöst werden sie durch unterbewusste Vorgänge, die plötzlich an die Oberfläche gelangen. [...] Die Figuren, die der Dichter gestaltet, sind sehr oft überfeinerte Typen, die vor den Schwierigkeiten des Lebens und der Realität resignieren.“³⁶

Auf der formalen Ebene sei Jülg's Werk „traditionsgebunden. In Prosa und Lyrik herrschen die strengen Formen vor (Novelle, Sonett), ebenso hält der Dichter am

traditionellen Sprachbestand fest.“³⁷ Zu Jülg's Vorbildern zählen Gabriele D'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal, Oscar Wilde und Arthur Schnitzler.³⁸

Ein Beispiel für das frühe lyrische Schaffen des Autors ist das folgende Gedicht aus dem Nachlass, das um 1910 herum entstanden sein dürfte:

Der kühle Traum

Mir träumte, dass ich Rosen, dunkelrote,
Des Nachts vor Deinem Hause niederlegte.
Doch tat ich's ohne dass mein Herz sich regte,
Gehorchend einem freundlichen Gebote.

Ich dachte nicht, ob's Deine Fenster waren,
Obwohl ich flüchtig lächelnd sie erkannte
Und flüchtig lächelnd Deinen Namen nannte,
Um mit dem Rosenspiel dann fortzufahren.

Es ist als ob die Liebe manchmal schlief
Und träumend spielte mit der alten Treue,
Bis dass ein Hornruf sie zum Leben rief.

Ein Horn wird aus dem Zauberwald erklingen,
Wo Kinderträume selig blühn aufs Neue
Und reifen still, und endlich Früchte bringen.

Der kühle Traum

Mir träumte dass ich Rosen zum Korbste,
 Des Nachts vor deinem Hause' nieder legte.
 Doch hat sich's ohne dass mein Herz sich regte,
 Gehorchend einem freundlichen Gebote.

Ich dachte nicht ob's Deine Fenster waren
 Obwohl ich flüchtig lächeln sie erkannte
 Und flüchtig lächelnd Deinen Namen nannte,
 Um mit dem Rosenspiel dann fortzufahren.

Es ist als ob die Liebe manchmal schlief
 Und träumend spielte mit der alten Treue
 Bis dass ein Hornruf sie zum Leben rief.

Ein Horn wird aus dem Gaubernatw' erklingen
 Wo Kinderträume selig blühen auf Neue
 Und reifen still, und endlich Früchte bringen.

Das im Zeichen des Impressionismus und der Neoromantik stehende Sonett thematisiert die Liebe, die dem lyrischen Ich in seinem „kühlen Traum“ begegnet, denn Liebe hat in diesem Gedicht nichts mit dem Glück gemeinsam. Die in den ersten zwei Quartetten dargestellte Liebeshandlung erfolgt lediglich aus Freundlichkeit und aus Gehorsam. Die dunkelrote Farbe der Rosen steht als Metapher für die verblühende oder niemals lebendig gewesene Liebe, zumal das lyrische Ich seine Rosen beliebig und ohne Gefühlsregung an das Fenster einer Frau legt. Liebe erscheint als ein flüchtiges und zufälliges Spiel. Das letzte Terzett erweckt jedoch die Hoffnung, dass die ‚wahre‘ Liebe wieder erwachen, und dass dies am Ort der Kinderträume geschehen wird. Jülg greift in seinem Gedicht Motive von Hugo von Hofmannsthal auf, der den Glauben an eine wahre, ewige Liebe als einen unschuldigen Kindertraum begreift. Formal entspricht das Gedicht der traditionellen Sonettform (Reimschema abba in den Quartetten und cdc in den Terzetten und reine Reime). Inhaltlich wird zwar zunächst eine flüchtige, ja scheinbar sinnlose, Liebeshandlung dargestellt, doch endet das Gedicht hoffnungsvoll und nahezu idyllisch mit dem Zauberwald, den Hornklängen, der Seligkeit und den blühenden Blumen und reifenden Früchten. Die Formvollendung sowie die Themen (die Liebe, die Traumwelten und das Unbewusste, das Geheimnisvolle und Magische, die Spannung zwischen Wirklichkeit und Phantasie) knüpfen deutlich an die Romantik an.

Ein Prosatext Jülg, der verwandte Themen aufgreift wie dieses Gedicht – beispielsweise die Liebe (in der Erzählung ist es die Liebe zu einem Haus) sowie Träume und Phantasiewelten – ist *Das Vaterhaus*,⁴⁰ eine Rahmennovelle, die ein Haus in der Bozner Altstadt in den Fokus rückt. Von Beginn an wird das Haus als „merkwürdig“ dargestellt, und der Gang aus dem Haus auf dem Bretterboden als „sonderlich“ und „verwirrend“, als „kindheitsvertraut und fremd“.⁴¹ An dem „Durchgang von der Silbergasse bis unter die Tuchlauben“,⁴² der quer durch das Haus führt, stehen der Ich-Erzähler und der Freund. Der Durchgang wird mit einer „Traumbrücke zwischen zwei Zeiten [...] – einer toten und einer lebenden Vergangenheit“⁴³ verglichen, und der enge Konnex zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen, die sich gegenseitig beeinflussen, wird von Anfang an sichtbar. Es folgt die vom Freund erzählte Geschichte in der Form einer Binnenhandlung, die der Ich-Erzähler zu einem späteren Zeitpunkt wiedergibt. Die Geschichte handelt von der Figur Heinrich, die in diesem Haus wohnte und einer reichen Kaufmannsfamilie entstammte. Heinrich pflegte eine leidenschaftliche Liebe zu seinem Haus und die Vorstellung es einmal verlassen zu müssen, war ihm unerträglich. Durch seine Freundschaft mit dem Schneidersohn Felix, der im Dachgeschoss wohnte, hatte „er sich das ganze Haus zu eigen gemacht“.⁴⁴ Von Beginn der Geschichte an ist das innige Verhältnis Heinrichs zu dem ererbten Haus offensichtlich: die besondere Beziehung zu dessen Räumen, zu den Bildern seiner Vorfahren an den Hauswänden, die er nicht nur betrachtete, sondern auch nachzuahmen versuchte. Immer wieder sind biographische Bezüge erkennbar (z.B. weist das Haus in der Novelle mehrere Ähnlichkeiten mit der Villa Clementi auf, u.a. architektonische Details, aber auch seine lange Geschichte; die

Figur Heinrich hat ebenso wie Bernhard Jülg eine Affinität zum Theatralischen etc.). Das Haus wird auf beiden Erzählebenen personifiziert, explizit ausgedrückt am „Fensterpaar“, das die beiden Jungen in der Rahmenhandlung „wie zwei dunkle groß-aufgeschlagene Augen“ anschaut und „drohend und auch verlockend“ auf sie wirkt.⁴⁵ Es folgt ein Verweis auf die Gedankenwelt des Freundes, „welcher gerne ausdrucksvolle Dinge mit Menschen und Schicksalen zu verbinden“⁴⁶ pflegt. Der Freund schildert Heinrich als einen Menschen, der sein Haus als ein menschliches Wesen begriff, dem gegenüber er die Tugend der Treue bewies. Auch die Bilder erstanden in Heinrich zum Leben: So das Bild einer „sehr schöne[n] ausländische[n] Frau“,⁴⁷ die seine imaginäre Vorstellung für seine spätere Ehefrau nährte. Früh zeigte sich in ihm ein geringes Interesse für den Kaufmannsberuf, stattdessen eine „Anlage zu spielerischen Träumereien“.⁴⁸ Nach dem Tod der Großmutter empfand er deshalb seinen Eintritt in das Geschäft als Plage. Er liebte ein Mädchen, das seinen Vorstellungen völlig entsprach, und heiratete sie. Dann begann er, das Haus prunkvoll einzurichten. Immer wieder wird die Verbindung zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen hergestellt: Heinrich war der Ansicht, dass die Wünsche und Sehnsüchte seiner Vorfahren bei ihm in Erfüllung gehen würden. So glaubte er, dass der von den Großeltern stets angestrebte Reichtum erst bei ihm zur Vollendung gekommen wäre. Doch folgt nun der Wendepunkt in der Erzählung: Alles „war nur ein Trugbild, aus den uralten Träumen geformt, die ihm gespenstisch sein Haus eingegeben hatte“,⁴⁹ und das Glück wendete sich. Seine Frau starb nach der Totgeburt des ersten Sohnes und der Verfall des Geschäftes, das er jahrelang vernachlässigt hatte, wurde nun offensichtlich. Er verlor das Haus und verspürte erstmals den „erste[n] wirkliche[n] Schmerz“,⁵⁰ so heißt es im Text. Beim Tod seiner Frau und seines Sohnes dagegen ist vom „wahnwitzige[n] Schmerz“ die Rede, „dem sich Heinrich hingab“.⁵¹ Daraufhin verließ Heinrich sein Haus, zog in die Fremde, ohne sich von seinem Freund Felix zu verabschieden. Ein Brief an Felix nach vielen Jahren legte den Wunsch des Freundes offen, im Alter ohne Gram und geläutert in das Haus zurückkehren zu wollen, denn er habe vieles gesehen und sein Schicksal „erscheint [ihm] nicht schwer und nicht bitter genug, um es so sehr wichtig zu nehmen.“⁵² Der treue Freund mietete sogleich die Räume des obersten Stockwerkes, in dem die Freundschaft einst ihren Anfang genommen hatte, um „dem Freund ein echtes Glück zu bereiten“.⁵³ Der gealterte Heinrich kehrte zurück, verspürte in sich einen „tiefen, nie gekannten Frieden“ und verstand nun, dass seine frühere innige, ja beinahe krankhafte „Liebe zu seinem Hause, der Inhalt seines Lebens [...] wohl einst gespensterhaft vergiftet gewesen [war] vom dunklen Unsegen, der über uralten Reichtümern spukt.“⁵⁴ Die Wahrnehmung des Hauses hat sich mit dem Alter verändert und wie in einem Bildungsroman endet die Novelle damit, dass Heinrich am Ende weiß, dass „im Grunde alle Mühsal seines Lebens darin bestanden habe, durch gewundene Gänge und seltsame Irrwege auf das Dach seines Hauses geklettert zu sein.“⁵⁵ Jülg schließt sich mit dieser Erzählung den literarischen Traditionen vor und um die Jahrhundertwende an: Die Freundschaftserzählung erinnert an die Novelle *Tonio Kröger* (1903) von Thomas Mann. Nicht nur der Name der Hauptfigur

lehnt sich an die Figur im Bildungsroman *Der grüne Heinrich* von Gottfried Keller an (die erste Fassung der vierbändigen Romanausgabe wurde in den 1850er Jahren veröffentlicht), sondern auch ihr Werdegang.

„Ihre Bücher sind langsam weitergegangen“ – Der Briefwechsel zwischen Bernhard Jülg und seinen Verlegern

Die Zusammenarbeit mit Ludwig von Ficker und dem *Brenner* endete bereits 1912. Aus einem Brief an Ficker am Ende des Jahres geht hervor, dass Jülg eine weitere Mitarbeit an der Zeitschrift nicht mehr versprechen möchte, zumal er eine Anfrage für eine Filmproduktion erhalten habe. Während es Bernhard Jülg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch gelang, drei seiner Romane in München zu veröffentlichen (die Novellensammlung *Die Irrgänge der Psyche* 1923 im Gunther Langes Verlag, *Narziss. Ein Roman aus der Antike* 1941 im Piper Verlag,⁵⁶ die Erzählsammlung *Die Mitte der Welt* 1942 im Piper Verlag) und daneben einige Gedichte und Kurztexte in Zeitschriften und Zeitungen (u.a. *Damals*. In: *Der Widerhall*, 6, 1919, 2. *Biwak*. *Erinnerung an die toten Kameraden*. In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 11, 1930), wird es für ihn in den darauf folgenden Jahrzehnten immer schwieriger, Verleger für seine Prosa zu finden.⁵⁷ In der Verlagsankündigung von 1923 wird die Novellensammlung als ein „nicht zu kostspieliges Weihnachtsgeschenk“ und als ein „gutes Buch“ angepriesen.⁵⁸ Nennenswert sind auch die biographischen Angaben zum Autor, entnommen aus einer Kritik aus *Freie Stimmen* von 1923, in denen Jülg als ein „Südtiroler“ Autor vorgestellt und das Grenzgebiet in den Zusammenhang mit „bemerkenswerte[n] Künstler[n]“ gebracht wird, falls diese gewisse Voraussetzungen erfüllen:

„Der Südtiroler Bernhard Jülg stammt aus einem der Grenzgebiete deutscher Sprache und Denkart, welche geeignet sind, bemerkenswerte Künstler hervorzubringen, wenn diese über genügend Scharfsinn und Objektivität verfügen, um sehr bewußt die Gegensätze zu empfinden und sie mit starkem Temperament in einer schönen allgemeinen Menschlichkeit zu verschmelzen. Dies dürfte Bernhard Jülg gelungen sein, und zwar bei der Mehrzahl seiner Arbeiten.“⁵⁹

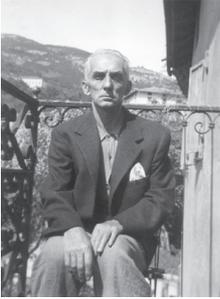
Interessant auch die Verwendung des Konjunktivs am Ende der Ankündigung sowie die Einschränkung auf die „Mehrzahl“ der Werke Jülg. Jülg's Bücher finden auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt nicht ausreichend Resonanz, auch wenn eine sich im Nachlass befindende Rezension der *Neuen Freien Presse* der Novellensammlung *Die Irrgänge der Psyche* sehr viel Lob entgegenbringt. Es wird als ein Buch beschrieben, „das besondere Züge trägt“ und der Autor „als jemand, der entschieden etwas zu sagen hat“. Der „noble“ Sprachstil und „der merkwürdige Sinn für das

Entgleitende, Flüchtige, Rätselhafte menschlicher Beziehungen und Schicksale“ findet Anerkennung, aber auch auf die Eigenartigkeit der Geschichten wird verwiesen.⁶⁰

Der Piper Verlag reagiert trotz allen Lobs dem Autor und seinem Werk gegenüber verhalten. „Ihre Bücher sind langsam weitergegangen“,⁶¹ schreibt Reinhard Piper 1947 an Bernhard Jülg, nachdem er ihm mitgeteilt hat, dass Jülg „sicherlich zu den besten Lesern [zähle]“,⁶² die er sich nur wünschen könne und dass er sich auf dessen neue Manuskripte freue, zumal es „in der Nachkriegsproduktion noch sehr an erzählenden Werken“ fehle, „während es eine wahre Inflation an Gedichtbänden“⁶³ gebe. Aus dem Brief geht hervor, dass Jülg auch überlegt hat, seine Bücher bei anderen, u.a. Schweizer Verlagen unterzubringen und Piper rät ihm, sich auch in Italien umzusehen. Aus einem Brief Jülg's an Klaus Piper vom 15. Juli 1955, also acht Jahre später, ist Jülg's Enttäuschung über seine Versuche, sich literarisch einen Platz zu schaffen, unmissverständlich herauszulesen: Besonders „schmerzlich“ berühre ihn, dass im Verlagskatalog 1955 seine Bücher nicht mehr angekündigt worden seien, und er bittet um die Kontaktaufnahme mit Pipers Schwester, die Verlagsmitarbeiterin in einem Berliner Verlag ist, wodurch er sich Möglichkeiten erhoffe. Jülg schreibt im selben Brief aber auch von seiner Überzeugung, dass seine beiden Bücher *Narziss* und *Die Mitte der Welt* „in Österreich [...] unschwer unterzubringen [seien], jedenfalls in Innsbruck“.⁶⁴

Jülg's Versuch innerhalb des italienischen Literaturmarktes einen Platz für sich zu finden, scheitert. Briefe vom Valentino Bompiani & C. Verlag legen offen, dass Jülg eine italienische Ausgabe seines *Narziss*-Romans, übersetzt von seiner Schwägerin Valeria im Gefängnis,⁶⁵ dem Verlag angeboten hat. Valentino Bompiani erkennt in seinem Brief an Jülg lobend an, dass der Autor in der italienischen Sprache und deren verstecktem Humor standfest sei und Anerkennung verdiene. Vorsichtig merkt Bompiani jedoch auch an, dass er bei der Lektüre einen „gewissen Widerstand“ in sich verspürt habe, und auch eine gewisse „Perplexität“.⁶⁶ Als es der Autor drei Jahre später mit einer weiteren und letzten Anfrage versucht, erhält er eine diesmal noch kürzere Absage von Bompiani mit der Begründung, dass dieser im Augenblick keine weiteren Arbeiten übernehmen könne.

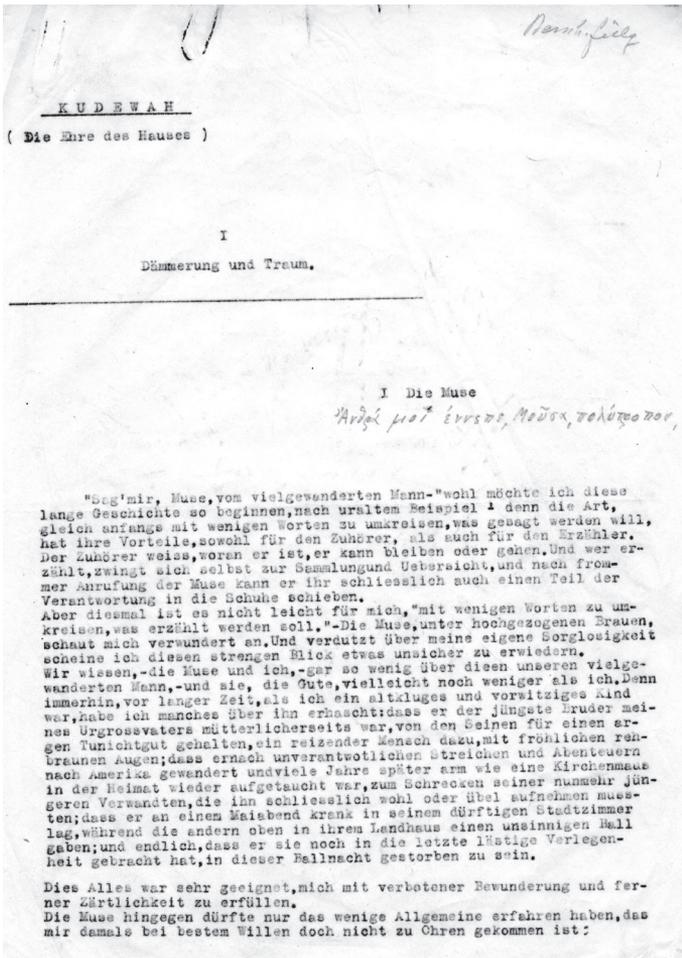
Jülg's letzter, unvollendet und unveröffentlicht gebliebener, Roman, der den Titel *Kudewah* trägt, abgeleitet vom französischen ‚coup de vent‘, ist ein historischer Roman, der auf den Ereignissen rund um die eigene Familiengeschichte im 19. Jahrhundert basiert. Carla Festi hat im Buch *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi* erstmals zehn Kapitel des Romans in der italienischen Übersetzung vorgelegt. Das Romanmanuskript befindet sich gemeinsam mit zahlreichen weiteren Dokumenten wie Korrespondenzen, unveröffentlichten Gedichten und Erzählungen sowie Lebensdokumenten am Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Prof. Walther Methlagl, der Leiter des Brenner-Archivs von 1964 bis 2001, hat sich um den Nachlass Jülg's bemüht und im Juni 1973 die Villa Clementi aufgesucht, zumal zu diesem



Bernhard Jülg um 1970

Zeitpunkt im Archiv bereits zahlreiche Dokumente zu Bernhard Jülg vorlagen. Bei einem zweiten Besuch hat Jülg Methlagl die Manuskripte des *Kudewah* anvertraut. 1975 stirbt Bernhard Jülg in Tavernaro bei Trient.

2014 wurde der Nachlass durch einen zweiten Teilnachlass mit weiteren Dokumenten aus Jülg's literarischem Schaffen ergänzt. Der Neffe Nicolao Merker hat ihn dem Brenner-Archiv übergeben.



Romanmanuskript
Kudewah

Anmerkungen

- 1 <http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20080506>. Die Darstellung des Projektes auf der Homepage: „Der Raum Tirol / Südtirol, häufig als Grenzland apostrophiert, ist aufgrund seiner geografischen Lage in der Mitte Europas seit jeher Anziehungspunkt wie Durchzugsort für viele Reisende. Als Transitraum charakterisiert ihn ein besonders hoher Grad an Literarisierung. In Texten vieler deutschsprachiger wie fremdsprachiger Autorinnen und Autoren wurde die Region literarisch geformt, und damit, so könnte man sagen, immer wieder neu erfunden. Den vielfältigen Beziehungen zwischen Orten, Schreibenden und Texten in Tirol widmete sich seit 2006 das Projekt *Literatur-Land-Karte Tirol*. Fortsetzung findet diese Arbeit in dem vom FWF seit September 2013 finanzierten Projekt *Tirol. Südtirol. Eine literarische Topographie*, bei dem die Forschungsperspektive ausgeweitet wird, Fragestellungen präzisiert und methodisch/theoretisch fundiert werden. Teilergebnisse werden mittels des Internetportals *Literatur-Land-Karte Tirol / Südtirol* einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht, das eine Sammlung literarischer Texte zur Region, Informationen zu Orten des literarischen Lebens wie Schauplätzen der Literatur, Informationen zu Literaturschaffenden und deren Beziehung zu Tirol / Südtirol sowie zahlreiche Literaturhinweise bereitstellt.“ (eingesehen am 09.06.2015)
- 2 *Literatur-Land-Karte Tirol/Südtirol*: Innsbruck, unter Johann Wolfgang von Goethe: aus: Italienische Reise I. In: Goethes Werke. Festaussgabe. Bd. 17. Leipzig 1926: http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20080506:4:0::NO::P4_OR_T_ID,P4_OR_T:463, Innsbruck: verfasst von Christiane Oberthanner, Mitarbeiterin am Projekt zwischen 2006 und 2008 (eingesehen am 09.06.2015)
- 3 *Literatur-Land-Karte Tirol/Südtirol*: unter Heinrich Heine: aus: Reisebilder. Italien. Reise von München nach Genua. In: Heinrich Heines sämtliche Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Otto F. Lachmann. Bd. 2: Reisebilder, Shakespeares Mädchen und Frauen, Englische Fragmente, Tragödien. Leipzig: Reclam 1887, http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20080506:4:0::NO::P4_ID,P4_BILD,P4_OR_T:1291, verfasst von Iris Kathan, Christiane Oberthanner (eingesehen am 09.06.2015).
- 4 Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg, Berlin, Wien: Rombach Verlag 2012, 12.
- 5 Ersterscheinung 2002 auf Arabisch mit dem Titel *Imārat Ya-qūbiyān*, 2007 die Übersetzung ins Deutsche durch Hartmut Fähndrich mit dem Titel *Der Jakobijan-Bau. Roman aus Ägypten*. 2006 wurde das Buch vom Regisseur Marawan Hamed verfilmt.
- 6 Weitere Romane und Erzählungen aus dem Literaturraum Tirol, in denen Räume, Orte, Straßen und Häuser zentral sind, sind u.a. Norbert Gstrein: *Einer. Erzählung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988), Kurt Lanthaler *Das Delta. Roman* (Innsbruck: Haymon 2007), Waltraud Mittich: *Grandhotel. Erzählung* (Innsbruck: Skarabæus 2008) sowie *Abschied von der Serenissima. Roman* (Innsbruck: laurin 2014).
- 7 Alois Hotschnig: *Ludwigs Zimmer*. Innsbruck: Haymon Verlag 2000, 5.
- 8 Gerold Foidl: *Der Richtsaal. Roman*. Innsbruck: Skarabæus 1998, 16.
- 9 Walter Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1977, 166.
- 10 Ebenda.
- 11 Ebenda.
- 12 Franco De Battaglia: *Villa Clementi, casa mitteleuropea*. In: Carla Festi, Nicolao Merker (Hg.): *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi*. Trento: Stampalith 2013, 5-7, hier 5.
- 13 Ebenda.
- 14 Nicolao Merker: *Una casa, una famiglia e tre secoli di storia nella Mitteleuropa*. In: Festi, Merker (2013), 15-67, hier 57.
- 15 Alle in diesem Beitrag abgebildeten Fotos befinden sich in den zwei Teilnachlassbeständen Bernhard Jülg im Forschungsinstitut Brenner-Archiv.
- 16 Ebenda, 47.
- 17 Ebenda, 30: „Le ragioni dell’ irredentismo politico filoitaliano dalle quali nascevano gli scontri ideologici rimasero comunque estranee alla famiglia. Era infatti l’orizzonte della politica in quanto tale a

restare largamente al di qua degli interessi e delle idee. [...] Paradossalmente fu la sostanziale apoliticità dell'ambiente di famiglia a dare nutrimento al cosmopolitismo culturale che caratterizzò genitori e figli.“

- 18 Ebenda, 37: „Carlo, rievocando nei *Quaderni* che si era liberi di scegliere la nazionalità preferita e che personalmente egli aveva avuto un' educazione scolastica prettamente tedesca, aggiungeva però anche che da un lato egli si considerava ,da tempo un'abitante d'Europa, vincolato da circostanze casuali alla non ambita cittadinanza austriaca, mentre per un altro verso, nato e cresciuto a Trento e imbevuto di cultura italiana, sicuramente aveva ,ispirato con l'aria di Trento anche l'amore per l'Italia.“
- 19 Ebenda: „Sicché, offrendogli, ora un destino benigno una cittadinanza assai più gradita, la accettai senz'altro e non me ne pentii mai.“
- 20 Ebenda, 42.
- 21 Ebenda, 15: „Nel caso della nostra famiglia le vicende vissute trovarono spesso uno sbocco nella scrittura: il filologo ottocentesco Bernhard Jülg è l'autore di opere accademiche e compila il dizionario di una lingua esotica; suo figlio Karl scrive alcune apprezzate guide storico-artistiche su Trento e sul suo territorio; il figlio di lui, Bernhard, è lo scrittore di casa; il fratello Carlo tiene fin da giovanissimo numerosi diari e compone un' Autobiografia basata su un'intensa corrispondenza epistolare con la moglie durante gli anni di carcere fascista: anche la sorella Lola, pur lontana da ambienti letterari, tiene un diario che chiama più prosaicamente, Libro delle Galline o Consuntivo. La scrittura sembra essere una costante, porto sicuro e baluardo nelle giornate tempestose ma anche in quelle più serene, lassù, nella villa di Tavernaro.“
- 22 Ebenda, 55-56.
- 23 Die hier folgenden biographischen Angaben sind den Ausführungen Nicolao Merkers entnommen, 16-22.
- 24 Bernhard Jülg: Über Wesen und Aufgabe der Sprachwissenschaft mit einem Überblick über die Hauptergebnisse derselben. Nebst einem Anhang sprachwissenschaftlicher Literatur. Vortrag bei Gelegenheit der feierlichen Verkündigung der Preisaufgaben gehalten von Prof. Dr. Bernhard Jülg, d. Z. Rector der Universität Innsbruck. Innsbruck: Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung 1868, hier 5.
- 25 Ebenda, 4.
- 26 Ebenda, 5.
- 27 Carla Festi: Lo scrittore di Villa Clementi. In: Festi, Merker (2013), 71-136, hier 71.
- 28 Vgl. ebenda, 78.
- 29 Vgl. ebenda, 79.
- 30 Johann Holzner: Ein Autor auf der Suche nach Anerkennung. Bernhard Jülg im „Brenner“. In: Harald Jele, Elmar Lenhart (Hg.): Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, 198-203.
- 31 Ebenda, 199.
- 32 Ebenda, 199.
- 33 Ebenda, 200.
- 34 Ebenda.
- 35 Die Dissertation von Weißensteiner über Bernhard Jülg erfüllte die Familie mit großem Stolz, wie die Schwester Carlotta in ihrem *Diario* 1973 anmerkt (zit. nach Merker 2013, hier 63): „Lily e Hardy sono molto ,celebri, con Lily onorata ad Alfonsine e Hardy come grande autore su cui viene fatta una tesi di dottorato.“
- 36 Erika Weißensteiner: Irritierter Ästhetizismus – Bernhard Jülg. In: Walter Methlagl, Eberhard Sauer mann, Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Untersuchungen zum „Brenner“. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Salzburg: Otto Müller Verlag 1981, 186-192, hier 187.
- 37 Ebenda, 188.
- 38 Vgl. ebenda, 189.
- 39 Für diesen Hinweis danke ich Carla Festi.

- 40 Undatierte Erzählung, aber der Text dürfte in den 1920er Jahren entstanden sein. Im Nachlass liegt ein Manuskript vor, das an den Georg Müller Verlag München adressiert ist. Der Verlag wurde 1903 von Georg Müller gegründet, der ihn auch bis zu seinem Tode 1917 leitete. Der Verlag existierte bis 1932, wengleich er mehrmals seine Form, sein Konzept und seinen Namen änderte. 1932 entstand daraus die „Albert Langen – Georg Müller Verlag GmbH“. Ein leicht abgeänderter Text mit dem Titel *Das alte Haus unter den Lauben* liegt in abgedruckter Fassung im Nachlass vor, allerdings ist weder der Name der Zeitschrift noch das Erscheinungsdatum ersichtlich.
- 41 Teilnachlass II, Sig. 241-2-15.
- 42 Ebenda.
- 43 Ebenda.
- 44 Ebenda, 2.
- 45 Ebenda.
- 46 Ebenda.
- 47 Ebenda, 3.
- 48 Ebenda, 2.
- 49 Ebenda, 4.
- 50 Ebenda, 5.
- 51 Ebenda, 4.
- 52 Ebenda, 5.
- 53 Ebenda, 6.
- 54 Ebenda.
- 55 Ebenda.
- 56 Dieser Roman war bereits 1935 druckreif, wurde aber vom Langen Müller Verlag damals abgelehnt, was Festi zufolge (2013, 104) Bernhard Jülg sehr verbittert hat.
- 57 Vgl. dazu Holzner (2014), 198-203, hier 203.
- 58 Teilnachlass I, Sig. 14/8.1.
- 59 Ebenda, Freie Stimmen, Klagenfurt, 255, 08.11.1923.
- 60 Ebenda, undatiertes Dokument.
- 61 Teilnachlass II, Sig. 241-4-5, Reinhard Piper vom Piper Verlag & Co, 26.11.1947 adressiert an Bernhard Jülg, Tavernaro/Posta Cognola, pr. Trento, Italien.
- 62 Ebenda.
- 63 Ebenda.
- 64 Teilnachlass II, Sig. 241-4-5, Jülg's Brief an Piper, 15.12.1955 aus Tavernaro (di Cognola).
- 65 Bernhard Jülg hat vermutlich zusätzlich auf der Basis der Übersetzung seiner Schwägerin seine eigene Übersetzung vorgenommen, zumal sich im Nachlass zwei sich voneinander unterscheidende Übersetzungen befinden (vgl. Festi 2013, 119).
- 66 Teilnachlass II, Sig. 241-4-8, Brief von Valentino Bompiani an Jülg, 01.05.1943: „Ma riaccostandomi al ‚Narciso‘ ho anche avvertito in me una certa opposizione, e farsi più densa la mia perplessità.“

Friedrich August von Hayeks unvollendete ‚Skizze für eine Biographie über Ludwig Wittgenstein‘

von Christian Erbacher (Bergen und Siegen)

In den Wittgenstein-Beständen des *Von Wright und Wittgenstein Archivs an der Universität Helsinki* (WWA) verbirgt sich hinter dem Eintrag „Materials relating to F.A. Hayek’s plans of writing a biography of L.W.; Correspondence Hayek – GHvW“ ein überraschendes Dokument: Ein Typoskript mit dem Titel *Unfinished draft of a biography of Ludwig Wittgenstein by F.A. von Hayek* im Umfang von nicht weniger als 45 Seiten.¹ Es handelt sich bei diesem Entwurf des späteren Nobelpreisträgers Friedrich August von Hayek um die dritte Überarbeitung einer Materialsammlung für eine Lebensbeschreibung, die aus dem Jahre 1953, also zwei Jahre nach Wittgensteins Tod, datiert. Die zwei früheren Versionen aus demselben Jahr sind ebenfalls im WWA erhalten. Anhand der Briefsammlung rund um die Verwaltung von Wittgensteins Nachlass erzählt dieser Beitrag die Geschichte der biographischen Skizze und rekonstruiert die Geschehnisse, die zum Abbruch des Vorhabens geführt haben.²

Hayek und Wittgenstein

„Am Bahnhof von Bad-Ischl sahen sich zwei junge Artilleristen an und sagten, ‚Dein Gesicht sieht ziemlich bekannt aus‘. Dann fragten wir uns gegenseitig ‚Bist Du nicht ein Wittgenstein?‘ und ‚Bist Du nicht ein Hayek?‘

Ich weiß jetzt, dass er in diesem Moment der Rückkehr zur Front das Manuskript des *Tractatus* in seinem Rucksack gehabt haben muss. Das wusste ich aber zu der Zeit nicht. Allerdings waren viele mentale Charakteristika des Mannes schon ausgebildet, wie ich in der Nachtfahrt von Bad Ischl nach Innsbruck beobachten konnte, als eine lärmende Meute halbbetrunkenen, zur Front zurückkehrender junger Offiziere seine Verachtung erregten; eine gewisse Weltverachtung.“³

So beschreibt Friedrich August von Hayek (1899–1992) den Beginn eines Zusammentreffens mit Ludwig Wittgenstein (1889–1951) in einem Zug zur italienischen Front im Spätsommer 1918. Zwischen den beiden in Wien geborenen jungen Männern bestand eine familiäre Verbindung – Wittgensteins Großmutter und Hayeks Urgroßvater waren Geschwister. Diese entfernte Verwandtschaft bedeutet allerdings nicht, dass sich die beiden etwa aus der Kindheit sonderlich vertraut waren. Der Hiatus zwischen Hayeks zwar durchaus wohlhabender Beamtenfamilie und dem großbürgerlichen Milieu, dem Wittgenstein entstammte, war dafür zu groß. So sahen

sich Hayek und Wittgenstein vielleicht einmal bei Ferienaufenthalten oder hörten bei Familienbesuchen voneinander; jedoch wäre es irreführend, von einer besonderen Beziehung zu sprechen.⁴ Die flüchtige Bekanntschaft genügte gerade, dass sich die beiden im Zug zur Front gegenseitig erkannten.

Während der gemeinsamen Zugfahrt sprachen Wittgenstein und Hayek zwar miteinander, aber es wäre verfehlt, philosophische Diskussionen zu vermuten. Wittgensteins epochale Arbeit zur Logik der Sprache lernte Hayek erst durch den gedruckten *Tractatus logico-philosophicus* kennen, den er allerdings unmittelbar nach Erscheinen las.⁵ Bei ihrem Zusammentreffen im Zug hatte Wittgenstein diesen ersten Teil seines Lebenswerkes nahezu vollendet. Er hatte in Berlin und Cambridge studiert, hatte mit Bertrand Russell und Georg Edward Moore große Auseinandersetzungen um Sprache, Logik und Philosophie geführt. Hinter Wittgenstein lagen auch die Reise mit David Pinsent nach Norwegen und seine Rückkehr dorthin, um in Abgeschiedenheit an dem Buch zu arbeiten, das zum *Tractatus* werden sollte. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, meldete sich Wittgenstein zum Kriegsdienst. Bei ihrem Zusammentreffen im Zug hatte Wittgenstein also bereits vier Jahre Krieg erlebt und gefallene Freunde, insbesondere Pinsent, zu betrauern. Hayek dagegen wurde erst kurz vor Kriegsende vom Schüler zum Soldaten. Obwohl nur wenige Jahre im Lebensalter getrennt, so gehörten Wittgenstein und Hayek damit zwei unterschiedlichen Generationen einer Generation an: Wittgensteins wissenschaftliche Laufbahn wurde durch den Krieg abgebrochen; Hayeks Karriere konnte dagegen nach dem Krieg frisch aufkeimen.

Tatsächlich verlief das Leben der beiden in den 1920er Jahren so unterschiedlich, dass sich ihre Wege nicht mehr kreuzten, obwohl beide einen Großteil dieser Zeit in Österreich verbrachten. Während des Kriegs hatte Wittgenstein den *Tractatus* vollendet. Bei dessen Erscheinen war der junge Meisterdenker in der philosophischen Welt bereits legendär, an einer akademischen Laufbahn war er aber nicht interessiert: Ab Herbst 1919 besuchte er die Lehrerbildungsanstalt in Wien und arbeitete ab Herbst 1920 als Volksschullehrer in Niederösterreich, zuerst in Trattenbach, später in Puchberg am Schneeberg und schließlich in Otterthal. Hayek dagegen machte nach dem Krieg rasch Karriere: 1921 schloss er sein Studium unter Friedrich von Wieser ab, der ihn an Ludwig von Mises vermittelte. Für Mises arbeitete Hayek bis 1923, dem Jahr, in dem er in die neue Welt aufbrach. Als Doktorand in New York lernte Hayek eine neue empirische Wirtschaftsforschung kennen. Diese Kenntnisse stießen auf das rege Interesse Mises', der Hayek 1927 – mit nur 28 Jahren – zum Direktor des gerade etablierten Österreichischen Konjunkturforschungsinstituts machte. Von nun widmete sich Hayek intensiv der Geschichte von Geld- und Wirtschaftstheorien.

Mit dem 1929 veröffentlichten Aufsatz *Gibt es einen Widersinn des Sparens?*⁶ erregte Hayek die Aufmerksamkeit des englischen Ökonomen Lionel Robbins. Robbins war kurz zuvor Professor an der London School of Economics (LSE) geworden und lud Hayek nun zu Gastvorträgen in die englische Hauptstadt ein. Nach diesen Vorlesungen bekam Hayek direkt eine Stelle an der LSE.⁷ In England sollte

er auch wieder auf Wittgenstein treffen. Dieser hatte als Dorfschullehrer mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt und war schließlich im April 1926 aus dem Lehrerdienst ausgeschieden. Er kehrte aber erst 1929 nach England zurück, nämlich als er einsah, den *Tractatus* korrigieren zu müssen. Wittgensteins Status und Ruf unter seinen Freunden in der englischen Elite, die sich für seine Rückkehr nach Cambridge eingesetzt hatten, zeigt sich gut an der Äußerung, mit der John Maynard Keynes Wittgensteins Ankunft in Cambridge angekündigt haben soll: „Well, God has arrived. I met him on the 5.15 train“.⁸

Der Wirtschaftstheoretiker Keynes zählte zu Wittgensteins Freunden und Vertrauten seit den Vorkriegsjahren. Hayek vertrat hingegen in London die wirtschaftstheoretische Antithese zu Keynes' *Treatise on Money*⁹ und avancierte damit zu seinem publizistischen Gegenspieler.¹⁰ Das Cambridge-Lager dieser wirtschaftswissenschaftlichen Konfrontation wurde unter anderem durch den ebenfalls ausgewanderten italienischen Ökonomen Piero Sraffa verteidigt. Sraffa kritisierte aber nicht nur Hayeks *Prices and Production*,¹¹ sondern übte auch einen entscheidenden Einfluss auf Wittgensteins neue Philosophie aus; er gehört zu den wenigen namentlich Erwähnten im Vorwort zu Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*.¹² Im Londoner Lager des wirtschaftstheoretischen Streits verbündete sich Hayek mit Karl Popper. Popper wiederum kann als wissenschaftsphilosophischer Antipode zu Wittgenstein verstanden werden, wie zum Beispiel ein berühmt gewordenes Aufeinandertreffen der beiden während einer Sitzung des Moral Sciences Club in Cambridge illustriert, bei dem sich Popper offenbar von Wittgenstein mit einem Feuerhaken bedroht fühlte.¹³

Wittgensteins Gebrauch des Feuerhakens war allerdings nicht spezifisch gegen Popper gerichtet. Auch Hayek erlebte bei einer Sitzung des Moral Sciences Club während des Zweiten Weltkriegs, dass Wittgenstein mithilfe des Feuerhakens unterstrich, wie ein kompliziert verhandelter Diskussionsgegenstand auf einen Schlag gelöst werden könne. Hayek glaubte daraufhin, dass Wittgenstein verrückt geworden sein müsse.¹⁴ Bei diesem Aufeinandertreffen hatten sowohl Hayek als auch Wittgenstein bereits die englische Staatsbürgerschaft angenommen. Hayek hatte eine Unterkunft in Cambridge bezogen, die ihm Keynes trotz aller intellektuellen Gegnerschaft besorgt hatte, um ihn vor den Bombenangriffen auf London zu schützen. Doch auch während dieser Zeit in Cambridge kam es nicht zu einem vertieften Austausch mit Wittgenstein. Denn der Philosoph hatte seinerseits Cambridge 1941 verlassen, um zunächst im Guy's Hospital in London und anschließend in einem Labor in Newcastle Kriegsdienst zu leisten. Hayek zufolge begannen wirkliche Verabredungen erst gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, also etwa zu der Zeit, als Wittgenstein nach Cambridge zurückbeordert worden war, um seiner Lehrverpflichtung nachzukommen. Anlass für die erneute Kontaktaufnahme war Wittgensteins Anliegen, seine Schwester in Wien zu besuchen.¹⁵ Hayek hatte sich bereits um die bürokratischen Erfordernisse für eine Reiseerlaubnis gekümmert und berichtete Wittgenstein nun darüber.

Bei der Rückkehr von einem dieser Heimatbesuche begegneten sich Hayek und Wittgenstein zum letzten Mal. Beide nahmen Anfang 1950 den Nachtzug aus Wien.

Schon halb schlafend erkannte Wittgenstein Hayek, der später ins Abteil zustieg. Am Morgen entwickelte sich ein Gespräch zwischen ihnen über die Sowjetunion und über Philosophie. Doch gerade als es für Hayek spannend wurde, erreichte der Zug die französische Küste und die Passagiere mussten aufs Schiff umsteigen. Bei der Überfahrt und auch danach trafen sie sich nicht wieder. So kam es zwischen Hayek und Wittgenstein wohl nie zu einem vertieften geistigen Austausch. Es ist bezeichnend für ihre Bekanntschaft, dass sie mit losen Gesprächen während Zugfahrten begann und endete: Wittgenstein und Hayek fuhren häufig in die gleiche Richtung, aber sie befanden sich auf unterschiedlichen Wegen.

Hayeks Versuch einer Biographie Wittgensteins und deren Verhinderung

Ein halbes Jahr nach ihrer letzten Begegnung, also im Herbst 1950, zog Hayek nach Chicago, wo er eine Professur für Social and Moral Sciences antrat. Hier muss er wohl von Wittgensteins Tod im April 1951 erfahren und sich kurz darauf entschieden haben, eine biographische Skizze über den flüchtig Bekannten zu verfassen. Diese Absicht des Wirtschaftswissenschaftlers mag im ersten Moment verwundern. Aber Hayek war alles andere als ein engstirniger Spezialist: Als er nach Chicago kam, hatte er gerade eine lang geplante Schrift zur Theorie der Wahrnehmungspsychologie abgeschlossen.¹⁶ Er schrieb auch historische Aufsätze, etwa über John Stuart Mill, oder seine eigenen Zeitgenossen und Wegbegleiter. Das Genre biographischer Essays war ihm also keineswegs fremd. Die wenigen Begegnungen mit Wittgenstein genügten, dass Hayek es für wert und notwendig hielt, über diesen Mann zu berichten.¹⁷

Zu Beginn des Jahres 1953 wandte sich Hayek brieflich an die ihm bekannten Freunde und Kollegen Wittgensteins. Ihre Informationen und Erinnerungen wollte er in einem Artikel für *Mind* zusammenstellen.¹⁸ Der Rücklauf seiner Anfragen war allerdings so reichhaltig, dass Hayek bald mehr Material gesammelt hatte als ein Artikel fassen konnte: Er bekam Briefe aus dem Besitz von Frank Ramsey und Moritz Schlick, die beide vorzeitig verstorben waren. Moore gab Hayek Aufzeichnungen von Diktaten, und Pinsents Mutter sandte Auszüge aus dem Tagebuch ihres Sohnes. Russell schließlich stellte seine komplette Korrespondenz mit Wittgenstein zur Verfügung.

Von Wittgensteins österreichischen Freunden antwortete im Januar 1953 als einer der ersten Ludwig Hänsel. Hänsel und Wittgenstein hatten sich bei Kriegsende in dem Gefangenenlager in Monte Cassino kennengelernt und wurden lebenslange Freunde.¹⁹ Hänsel reagierte auf Hayeks Anfrage außerordentlich kooperativ. Er gab Hayek einen tabellarischen Lebenslauf von Wittgenstein, den er mit Wittgensteins Schwester Margaret Stonborough und einem weiteren Freund Wittgensteins, dem

Volksschullehrer Rudolf Koder, erstellt hatte. Hänsel versorgte Hayek auch mit weiteren Kontaktadressen, etwa der Rudolf Koders oder der des Bildhauers Michael Drobil. In Hänsels erstem Antwortschreiben an Hayek heißt es:

„Ihre Absicht die Daten von L.W.s Leben klar herauszustellen, begrüße ich sehr, und die Zeitschrift M. ist dafür sicher der beste Platz: dort nehmen Sie alle zur Kenntnis die ernstlich mit W. zu tun haben. Gewissen Legenden ist damit der Boden entzogen.“²⁰

Tatsächlich kursierten bereits Legenden zu Wittgensteins Leben, wobei Hänsel hier vor allem zwei Aufsätze im Sinn hatte, die im Februar 1952 in der Zeitschrift *Der Monat* erschienen waren.²¹ Hänsel unterrichtete Hayek, dass Elizabeth Anscombe auf diese Beiträge hin eine Richtigstellung in dem Blatt veröffentlicht hatte.²² Anscombe war eine der drei von Wittgenstein ernannten Nachlassverwalter. Sie und die anderen beiden – Rush Rhees und Georg Henrik von Wright – waren im Sommer 1952 in Österreich gewesen und hatten sich mit Hänsel ebenso wie mit Margaret Stonborough ausgetauscht. Hänsel teilte Hayek nun mit, dass er bei diesem Besuch von Wright die Briefe aus seinem Besitz gegeben habe, die Wittgenstein von Keynes, Ramsey und Schlick während seiner Zeit als Volksschullehrer in Niederösterreich bekommen hatte.

Hayek zögerte nicht, von Wright und Anscombe anzuschreiben und sie über sein Vorhaben zu informieren:

„Since I was under the impression that nobody was preparing a biographical sketch of my late ‚cousin‘ Ludwig Wittgenstein (Strictly speaking a second cousin once removed), I have some while ago started to collect material for such a sketch. Piero Sraffa of Trinity College, Cambridge, to whom I had written in this connection, now informs me that you and Miss Anscombe have some biographical material which you presumably intend to use in connection with the edition of Philosophische Untersuchungen.

My main purpose in writing to you (and in writing a similar letter to Miss Anscombe) is to find out whether with my plans I would be duplicating work which is already being done. If you think, however, that after what you and Miss Anscombe are already doing, there will still be room for such a purely biographical sketch as I had contemplated, I should be grateful if you could let me know whether you have any material which I could and should use in this connection.

I should say that I never knew L.W. well, although I have met him again and again over a period of nearly thirty years. The only time I saw a little more of him was just before and just after the last war when I lived in Cambridge.“²³

Bevor von Wright auf diesen Brief antwortete, wandte er sich an Anscombe. Da beide unter dem schlechten Eindruck der Aufsätze über Wittgenstein in *Der Monat* standen, wollten sie gemeinsam abwägen, was von Hayek zu erwarten sei:

„Yesterday I received a letter from Professor F. Hayek. He tells me that he is preparing a biographical sketch of Wittgenstein. He has probably written to you too. Before I answer him I should very much like to hear your opinion.

There seems to me to be two possibilities. Either we believe that Professor Hayek's biography will be definitely bad, in which case one should rather try to dissuade him from the task than to encourage him by supplying information. Or we have reasons for believing that H. is as well or better qualified for the task than anyone else who is likely to undertake it in the near future and that he could write something trustworthy and decent. In this case I should be prepared to give him all assistance I can.

I am inclined in favour of the second possibility. I do not know Professor Hayek personally, nor have I read anything which he has written. To judge from reviews and opinions I have heard, he enjoys a high reputation both among economists and historians. / Opinions about his writings on political economy probably diverge. / He knew Wittgenstein during a long period, even if not intimately, and he has connections with the family.

Is it likely that a more competent biographer will be found in the near future? I doubt it. It would surprise me, if someone among his more intimate friends, in England, Austria, or elsewhere felt inclined to undertake the task. On the other hand it cannot be excluded that some-one really incompetent – type Cranston – writes about W. The publication of the *Untersuchungen* may afford fresh stimulus for prospectus biographers. If they know of Prof. Hayek's plans and that we support them, they may refrain from putting their own into action. Or, alternatively, H's book may be useful in correcting or counterbalancing the bad impression produced by other books.

Unless you are going to make some special investigations for the purpose, I should be very grateful for an early reply. In the meantime I shall take some of H's books out of the library here and try to form an opinion of his ability as a writer and researcher.⁴²⁴

Nach gründlicher Überlegung antwortete Anscombe, dass sie keinen Grund sehe, Hayek zu entmutigen. Persönliche Dokumente oder Erinnerungen wollte sie aber

nicht an Hayek weitergeben, denn auch wenn er wahrscheinlich bessere Arbeit als die Autoren der Aufsätze in *Der Monat* liefern würde, so sei die Qualität seines Textes keineswegs gesichert.²⁵ Daher wollte sie ihn mit Fakten und Daten versorgen, damit eine sachlich korrekte Darstellung entstünde. In ähnlichem Sinne antwortete von Wright kurz darauf in einem Brief an Hayek:

„It would be a great thing indeed, if you could write but a short biography giving a correct account of the main events of Ludwig Wittgenstein's life and providing reliable facts about his character and his views. I do not mean his philosophy; it will speak for itself. I think this important for several reasons. There will in the course of time grow up a huge literature on L.W. Various interpretations of his thought and of his personality will be given. ‚Positivistic‘, ‚metaphysical‘, ‚religious‘, ‚artistic‘, etc. One cannot prevent much nonsense from being said and even believed. But the existence of one or two reliable sources of factual information can do much to restrict the circulation of obvious falsehood. – The obituary and articles which have appeared after his death have almost without exception contained gross errors and misunderstandings.“²⁶

Anscombe und von Wright legten also, ebenso wie zuvor Hänsel, großen Wert darauf, dass eine Veröffentlichung zu Wittgensteins Leben hauptsächlich verlässliche Informationen und gegebenenfalls Richtigstellungen liefern sollte. Einen solchen Aufsatz wollte von Wright nach Kräften unterstützen. Er erwähnte, dass er selbst ebenfalls eine Skizze über Wittgenstein auf Schwedisch verfassen wolle, die er Hayek gerne senden könne. Da Hayek bisher hauptsächlich Material zu Wittgensteins Leben aus der Zeit vor 1929 gesammelt hatte und von Wright sich auf die Zeit nach 1929 konzentrierte, schienen sich die Vorbereitungen beider zu ergänzen. Diese positiven Aussichten ermutigten Hayek, in seinem nächsten Brief an von Wright einen Überblick über seine bisherigen Vorarbeiten zu geben und zu erklären, dass er zunächst einen Entwurf verfassen und diesen dann zur Ergänzung und Korrektur zirkulieren lassen wolle.²⁷

Tatsächlich stellte Hayek bereits im Frühjahr 1953 einen ersten Entwurf fertig. Dieser erregte jedoch den Unmut Margaret Stonboroughs, wie Hänsel im März 1953 berichtete:

„Ich habe diese Skizze Frau Margaret Stonborough, einer Schwester Ludwig Wittgensteins, lesen lassen, die besonders die Briefe an B. Russell interessiert haben. Sie ist jedoch überzeugt, daß über die äußeren Lebensdaten hinaus – eine gute Charakterisierung ihres Bruders wegen der ungeheuren Komplexität seines Wesens kaum möglich sei. Am besten wäre, ihrer Meinung nach, eine Sammlung von Anekdoten über ihn.“²⁸

Hänsel deutete hier die grundsätzliche Abneigung gegen Hayeks Vorhaben an, die Margaret Stonborough in einem Brief an ihren Sohn deutlich aussprach:

„Der Hayek hat mich in einem sehr unsympathischen Brief um familiäre Details about Luki gebeten. ‚Eventuell Briefe an die Mama‘, der Mistfratz der grausliche. Ich habe [...] einen sehr kalten Absagebrief geschrieben und gesagt wie sehr wir gegen diese Art von ‚biographischer Skizze‘ seien, wie gräulich sie dem Luki gewesen wären.“²⁹

In diesem Absagebrief schrieb Margaret Stonborough, dass sie es für ihre Pflicht halte, klar zu sagen, dass sie Hayeks Projekt ganz und gar ablehne. Ihr zufolge hätte Wittgenstein zornig und ernsthaft alles unternommen, um eine biographische Skizze zu verhindern, in der von Kindheit, Haus und Milieu die Rede ist. Die Pietät gegenüber dieser Einstellung verlange ein ernstes Schweigen.³⁰ Das teilte Margaret Stonborough auch von Wright mit:

„Everybody seems to have had a letter from Prof. Hayek + there are a great many different opinions about him. I don't know him (his mother was distantly related to us) but I just hate the idea of any biographical sketch of my brother written by somebody who did not know him. Of all the sketches I have read up to now only a single one, an Australian, which Miss Ancombe sent to me was so that Ludwig would have read it without feeling sick. Good old Prof. Hänsel came to see me + I showed it to him + then I could without hurting him make it clear that this was the only way to describe Ludwig without sentimentality. Now Hayek has never ever seen him, never met him, knows nobody who knew him! No, I am bitterly against that sort of biography. The man that writes such a thing lacks seriousness + if anybody's biography demands seriousness it is surely Ludwigs.“³¹

Nach diesem Brief hielt von Wright zwar noch an seinem Versprechen fest, Hayek seinen eigenen Aufsatz über Wittgenstein zu senden, aber es befielen ihn zunehmend Zweifel an Hayeks Unterfangen. Daher wandte er sich jetzt an Rhees, den dritten Nachlassverwalter, damit auch dieser Hayeks Entwurf lese. Hayek fügte in den folgenden Wochen die Informationen aus von Wrights biographischer Skizze ein und sandte das überarbeitete Fragment an ihn zurück.³² Diesen Entwurf las von Wright mit großer Aufmerksamkeit und versah ihn mit zahlreichen Korrekturen und Ergänzungen. Daraufhin intensivierte sich der Austausch zwischen Hayek und von Wright über Fakten und Details. Es bahnte sich eine Arbeitsbeziehung in freundlich-respektvoller Kollegialität an. Hayek las einen Essay von Wrights über Georg Christoph Lichtenberg mit Gewinn und von Wright wollte Hayeks Arbeit

zur Wahrnehmungspsychologie für seine Vorlesungen verwenden. Sogar ein Treffen fassten die beiden Forscher zeitweilig ins Auge.

In dieser Phase scheinen weder von Wright noch Hayek die Ernsthaftigkeit der Bedenken Margaret Stonboroughs richtig eingeschätzt zu haben. Dies änderte sich jedoch als diese sich Mitte Juni 1953 noch einmal in der Angelegenheit bei von Wright meldete. Hayek habe ihr geantwortet, dass er ihre Haltung verstehe, was ihn aber nicht von seinem Vorhaben abhalten könne.³³ Daraufhin leitete Margaret Stonborough eine Kopie ihres Absagebriefs an von Wright weiter. Vielleicht war sie auch zunehmend beunruhigt, dass Hänsel die Kooperation mit Hayek noch nicht aufgegeben hatte. Denn Hänsel beschaffte Hayek Zeugnisse über Wittgenstein als Lehrer und die Korrespondenz mit Ramsey und Keynes. Allerdings vertrat er Hayek gegenüber auch die Sorgen von Wittgensteins Schwester. Hänsel versuchte zwischen den Parteien zu vermitteln, indem er die Richtung anzeigte, wie eine biographische Arbeit über Wittgenstein vielleicht doch noch die Zustimmung Margaret Stonboroughs erlangen könnte:

„Ich glaube, wir sind ja einer Meinung: es handelt sich (bei unserer Sorge) nicht so sehr um die Interpretation, die Sie gewissen Zügen von W. geben würden, sondern um das Ausmaß dessen, was überhaupt an Einzelheiten aus seinem Leben preisgegeben werden soll. Ihre Biographie soll ja weder eine Enthüllung (kurz gesagt:) à la Goethe werden, noch Material für Psychoanalytiker liefern. Eine, wie gesagt, distanzierte Darstellung des Wesentlichen ist sicher am besten geeignet, die phantastischen Legenden zu zerstören und neue nicht aufkommen zu lassen.“³⁴

Im Juli 1953 sandte Hänsel Dienstberichte über Wittgensteins Lehrerleistung und später das von Wittgenstein verfasste *Wörterbuch für Volksschulen*³⁵ mit dazugehörigem Material. Doch Hayek hatte mittlerweile die Gefahr für sein Projekt vollends erkannt. Daher schrieb er nun seinerseits an von Wright, um ihm von Margaret Stonboroughs Widerstand zu berichten und ihn vielleicht für eine Verteidigung seiner Sache zu gewinnen.³⁶

Von Wright war von diesen Vorgängen und den Briefen aus beiden Lagern irritiert. In seiner Antwort an Hayek ging er auf die Angelegenheit nicht ein, sondern bezog sich nur auf sachliche und historische Fragen zur Skizze. Von Wright wollte mit einer Stellungnahme in dem Streit abwarten bis die Nachlassverwalter bei ihrer nächsten ‚Konferenz‘ in Oxford im Sommer 1953 darüber sprechen und eine gemeinsame Position finden könnten. Hier fiel das Urteil über Hayeks Skizze jedoch nicht gut aus. Wie ein Brief Rhees‘ verrät, schlugen Anscombe und von Wright eine Maßnahme vor, die die Veröffentlichung von Hayeks Arbeit aufschieben sollte:

„Elizabeth has written that you propose writing to Hayek saying that we intend to publish the Russell letters, and asking him not to publish them before we do. I think that is a good idea.“³⁷

Da Hayeks Skizze wesentlich aus den Briefen an Russell bestand, konnten die Nachlassverwalter vermuten, dass dem Projekt damit vorerst der Boden entzogen würde. Allerdings befürchtete Rhee zunächst noch, dass dies nicht ausreichen könnte, wie er in seiner ihm eigenen drastischen Ausdrucksweise zu Bedenken gab:

„I am not sure that it will silence Hayek. Even if he does not plead that he would quote only the purely ‚autobiographical‘ parts, – he may insist on doing the life all the same, even without the letters. I hope very much that he can be discouraged from this. It might be necessary for some one to publish a note in *Mind* or elsewhere repudiating or condemning his work, if he does persist. (Ryle might not accept such a note but some plan could be found for it).“³⁸

Entgegen dieser Befürchtung reagierte Hayek wie ein Gentleman, als zuerst Anscombe³⁹ und dann von Wright⁴⁰ ihm den Entschluss der Nachlassverwalter mitteilten:

„I am in no hurry and in fact have no ambition of authorship. If the task on which I started is performed better by somebody else, so much the better; and I shall in any case make no attempt to anticipate you. Indeed, if the end is best served by my turning over to you the material I have collected, I shall be glad to do so.“⁴¹

Hayek ließ von Wright noch die nächste Überarbeitung seiner Skizze zukommen, in die er während des Sommers von Wrights Korrekturen eingearbeitet hatte. Diese zweite Fassung verbesserte von Wright allerdings nicht mehr gründlich.⁴² Im Umgang mit seinen gesammelten Dokumenten zeigte sich Hayek wie angekündigt sehr großzügig. Er übergab von Wright Kopien einiger Photographien, von Moores Aufzeichnungen und den Korrespondenzen mit Ramsey und Keynes sowie die Auszüge aus Pinsents Tagebuch. Über von Wrights eigene biographische Skizze äußerte er sich voller Lob und Anerkennung:

„Whatever you write about W., I hope you will incorporate and if possible enlarge what you say on page 15 of the draft of your article I have. So far as I understand it (my knowledge of Swedish is almost nil) it seems to me the best characteristic yet attempted.“⁴³

Von Wright respektierte die Haltung, mit der Hayek der Entscheidung der Nachlassverwalter folgte. Er bedankte sich aufrichtig für das Material. Ein knapper Austausch über einige Fakten bezüglich Wittgensteins Einschreibung als Student in Manchester markierte das vorläufige Ende ihres Briefkontaktes, sowie das Ende von Hayeks Arbeit an einer Biographie über Ludwig Wittgenstein.

Das zweite Leben von Hayeks Skizze

Von Wright nahm Hayeks Material teilweise, aber nicht umfassend, in seine eigene *Biographische Skizze* auf, die 1954 auf Schwedisch und 1955 auf Englisch veröffentlicht wurde.⁴⁴ Er wollte mit diesem Aufsatz die historischen Fakten über Wittgenstein bekannt machen und weiteren Legendenbildungen vorbeugen. Von Wrights Skizze ist aber weit mehr als eine neutrale Darstellung historischer Fakten, wie bereits Charles D. Broad, ein enger Freund von Wrights und intellektueller Gegner Wittgensteins, bewundernd bemerkte:

„[...] there should be a brief biography of him by an absolutely trustworthy, competent, and scrupulously accurate person, who knew him well and admired him and his work, and who has set himself to ascertaining the available facts. All these qualifications are possessed to a pre-eminent degree by Professor G. H. von Wright, and the biographical sketch which he contributed in October 1955 to Vol. LXIV of *The Philosophical Review* is a model of its kind. [...] It is written in an English style of such excellence as few Englishmen and hardly any Americans nowadays manage to attain.

Von Wright does not confine himself to a bare record of facts. He gives his own estimate, which is very high indeed, of Wittgenstein's personality and intellect and of his earliest and his later contributions to philosophy.“⁴⁵

Auch Margaret Stonborough lobte von Wrights Skizze, die noch viele Male wiederabgedruckt wurde: „It is great, believe me. The seriousness, the honesty that pervades it + the extraordinary insight into his Wesen and Character. [...] What you said about my brother was just what I would have liked to have said if I should have formulated my strong but dim impressions.“⁴⁶

Hayek veröffentlichte erst mehr als 20 Jahre später einen Aufsatz über Wittgenstein.⁴⁷ Darin verzichtete er auf die Verwendung des Materials, das er für seine Biographie zusammengetragen hatte und beschränkte sich auf eine Schilderung der persönlichen Begegnungen mit Wittgenstein, also auf die Art biographischen Schreibens,

die auch Margaret Stonborough für angemessen gehalten hatte. Das von Hayek gesammelte biographische Material war jedoch nicht verloren. So veröffentlichten Anscombe und von Wright 1961 einen Teil der Briefe an Russell als Hintergrund zur Entstehung des *Tractatus*.⁴⁸ Eine eigenständige Entstehungsgeschichte des *Tractatus* hatte von Wright schon damals ins Auge gefasst, aber erst 15 Jahre später verwirklicht. Anlass hierfür war der Fund des sogenannten *Prototractatus* in Gmunden. In diesem Zusammenhang kontaktierte von Wright noch einmal Hayek. Er konnte an das gute Verhältnis zwischen zwei Gentlemen anknüpfen. Hayek, mittlerweile nach Freiburg gezogen, antwortete wieder freundlich und kooperativ. Mehr als eine Liste seiner Quellen, die er Thomas Stonborough und Brian McGuinness gegeben hatte, konnte er allerdings nicht zu von Wrights Untersuchungen beitragen. Nach dem Eingreifen der Nachlassverwalter hatte er das Interesse am Verfassen einer Biographie über Wittgenstein verloren und die Arbeit daran nicht wieder aufgenommen.⁴⁹ Für von Wrights Entstehungsgeschichte des *Tractatus*, die als historische Einleitung zur Edition des *Prototractatus* (1971) erschien, erwiesen sich Hayeks Nachforschungen allerdings als sehr nützlich.⁵⁰ Auch McGuinness, der zweite Herausgeber des *Prototractatus*, machte Gebrauch von Hayeks Materialsammlung. Für seine Biographie über Wittgenstein waren Hayeks Pionierarbeiten besonders hilfreich:

„Unter den Freunden und Angehörigen Wittgensteins, die mich unterstützt haben, nimmt Friedrich von Hayek eine Sonderstellung ein. Er, der Cousin Wittgensteins, ist meines Wissens der Erste, der Material zu einer Biographie zusammengetragen hat. Er stand im Briefwechsel mit Wittgensteins Schwestern und Bruder, die damals noch am Leben waren (das Vorhaben aber nicht fördern wollten), und vielen anderen Zeugen der Zeit, die etwas beizutragen hatten, so zum Beispiel mit dem eben genannten Ludwig Hänsel. Hayek gab mir nicht nur die Möglichkeit, ihn im persönlichen Gespräch über seine Erinnerungen zu befragen, sondern überließ mir auch die von ihm verfasste ‚Skizze‘ zu Wittgensteins Leben und – mit außergewöhnlichem Entgegenkommen – den Briefwechsel, auf dem diese ‚Skizze‘ basiert.“⁵¹

McGuinness weist hier darauf hin, dass neben Hayeks Skizze vor allem die Quellen, die Hayek gesammelt hatte, großen biographischen Wert hatten. Tatsächlich ist Hayeks Skizze zwar in kontinuierlicher Prosa verfasst, aber in dieser Form nicht zur Veröffentlichung bestimmt, was Hayek ausdrücklich in der letzten Abschrift seiner Skizze notierte.⁵² Der Text sollte dementsprechend wohl auch eher als Materialsammlung denn als fertiger Text gelesen werden, dessen Stil und Nuancen man kritisieren könnte. Die Konstruktion von Hayeks Aufsatz ist allerdings in gro-

ben Zügen aufschlüsselbar: So bildete der tabellarische Lebenslauf, den Hänsel mit Margaret Stonborough und Rudolf Koder verfasst hatte, das Skelett von Hayeks Text. Diese Grundstruktur hatte Hayek dann mit Informationen aufgefüllt, die in erster Annäherung in drei Teile gegliedert werden können: erstens *Familiärer Hintergrund*, zu welchem kein Quellenmaterial am WWA vorliegt, zweitens *Vorkriegsjahre*, die wesentlich durch den Briefwechsel mit Russell⁵³ und Pinsents Tagebucheinträge⁵⁴ gestaltet sind, und drittens *Kriegs- und Nachkriegsjahre*, die überwiegend auf Engelmanns und Hänsels Berichten beruhen. Die nachfolgende Tabelle gibt einen detaillierteren Überblick über die Gliederung von Hayeks Skizze und die Quellen, aus denen sich die Abschnitte vermutlich speisen.

Übersicht über thematische Abschnitte in Hayeks Skizze über Ludwig Wittgenstein und deren Quellen nach Sichtung am *Von Wright und Wittgenstein Archiv an der Universität Helsinki* (WWA)

Abschnitt in Hayeks Skizze		Seiten	Quellenmaterial nach Sichtung am WWA
1	Familiärer Hintergrund und Schulzeit bis Beginn des Studiums	1-4	kein spezielles Quellenmaterial am WWA, evtl. persönliches Hintergrundwissen
2	Wittgensteins Jahre in Manchester	4-8	Bericht von Eccles und Mays
3	Vorkriegszeit in Cambridge und Reise nach Norwegen	8-28	Korrespondenz mit Russell und Pinsents Tagebuch
4	Erster Weltkrieg und Kriegsgefangenschaft	28-30	Berichte von Engelmann und Hänsel
5	Frühe Nachkriegszeit	30-34	Korrespondenz mit Russell
6	Wittgenstein als Volksschullehrer in Trattenbach, Puchberg und Otterthal	34-41	Informationen von Putre, Berger, Rosner, Scherleitner, Keynes, Ramsey und Schlick (alle vermittelt durch Hänsel)
7	Wittgenstein in Wien	41-45	Berichte von Engelmann und Hänsel

Die Liste der Quellen zeigt gut, was McGuinness in seiner Danksagung andeutete, nämlich, dass Hayek bereits 1953 wichtige Materialien zu Wittgensteins Leben gesammelt hatte, ohne die keine spätere Biographie auskommen konnte. So findet Hayeks Skizze auch in Ray Monks Biographie Verwendung, deren Literaturverzeichnis Hayeks Entwurf als Quelle aufführt.⁵⁵ Spuren von Hayeks Duktus sind in Monks einleitenden Passagen über die Familiengeschichte wahrzunehmen.⁵⁶ Einige Abschnitte

in Monks Biographie über Wittgensteins Zeit in Manchester entsprechen dem von William Eccles und Wolfe Mays verfassten Bericht, den Hayek in seine Skizze übernommen hatte.⁵⁷

Hayeks Bemühungen um eine biographische Darstellung und vor allem die von ihm gesammelten Dokumente und Berichte haben so nach vielen Jahren ihren Weg in die maßgebenden Biographien Wittgensteins gefunden. Seine biographische Skizze ist dennoch von historischem Wert für die Wittgenstein-Forschung und wird demnächst zugänglich sein.⁵⁸ Die Episode rund um die Entstehung und den Abbruch des Vorhabens zeigt darüber hinaus anschaulich, wie sehr Rhees, Anscombe und von Wright seit Beginn ihrer Tätigkeit als Wittgensteins Nachlassverwalter im Spannungsfeld zwischen persönlicher Loyalität und öffentlichem Interesse standen. In Skandinavien, England und Österreich archivierte Dokumente zur Editions-geschichte von Wittgensteins Nachlass geben darüber weiteren Aufschluss. Dieser Bestand wurde während des Forschungsprojektes *Shaping a domain of knowledge by editorial processing: the case of Wittgenstein's work* an der Universität Bergen für Studien zur Editions-geschichte von Wittgensteins Nachlass ausgewertet. Eine umfassende Darstellung dieser Ergebnisse ist in Arbeit.

Anmerkungen

- 1 Der Katalog des WWA ist online verfügbar unter: www.helsinki.fi/wwa/; siehe hier Sektion III, *biographical*, 42. – Diese Arbeit entstand auf Grundlage mehrerer Forschungsaufenthalte am WWA, die von Nordforsk, der Alexander von Humboldt Stiftung sowie im Rahmen des Projektes *Shaping a domain of knowledge by editorial processing: the case of Wittgenstein's work* (NFR: 213080) vom Norwegischen Forschungsrat gefördert wurden.
Ich danke Ingrid Hänsel, Pierre Stonborough, Anita und Benedict von Wright, Peg Rhees und Volker Munz für die Erlaubnis, aus Briefen Ludwig Hänsels bzw. Margaret Stonboroughs, Georg Henrik von Wrights und Rush Rhees' zu zitieren. Aus den Briefen Friedrich August von Hayeks wurde mit Erlaubnis des Estate of F. A. Hayek zitiert. Dem *Von Wright und Wittgenstein Archiv an der Universität Helsinki* und der Finnischen Nationalbibliothek sei gedankt für die Erlaubnis, das dieser Arbeit zugrunde liegende Material einzusehen. Für wertvolle Hilfe bei der Erstellung und für Kommentare zu verschiedenen Versionen des Textes danke ich besonders Allan Janik, Bernt Österman und Ilse Somavilla. Dem Institut für Philosophie und dem Wittgenstein Archiv an der Universität Bergen, allen voran Alois Pichler, danke ich für die freundliche Bereitstellung von Infrastruktur und für fachlichen Rat.
- 2 Vgl. Christian Erbacher: A Note on the History of F. A. von Hayek's Unpublished ‚Sketch of a Biography of Ludwig Wittgenstein‘. In: R. Heinrich, E. Nemeth, W. Pichler (Hg.): Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Beiträge des 33. Internationalen Wittgenstein Symposiums. Kirchberg am Wechsel: Österr. Ludwig-Wittgenstein-Gesellschaft 2010, 76-79. Hier findet sich eine Liste von relevanten Dokumenten am WWA; diese ist allerdings nicht vollständig; die für den vorliegenden Beitrag verwendeten Dokumente gehen über die in der Liste geführten Bestände hinaus.
- 3 Friedrich August von Hayek: Oral History Program, Interview durchgeführt am 28. Oktober 1978. 1.16 Tape Buchanan II, Seite 1. Department of Special Collections, Young Research Library, Universität Kalifornien, Los Angeles. (vgl. Friedrich August von Hayek: transcription of the Oral History Program, University of California 1983, 251). Die zitierte Stelle wurde vom Autor übersetzt; sie lautet im Original: „My first recollection goes back to a day on furlough and leave of absence from the front, where on the railway station in Bad Ischl, [Austria], two young ensigns in the artillery in uniform looked at each other and said, ‚You have a fairly familiar face.‘ Then we asked each other ‚Aren't you a Wittgenstein?‘ and ‚Aren't you a Hayek?‘ I now know that at this moment returning to the front, he must have had the manuscript of the *Tractatus* in his rucksack. But I didn't know it at that time. But many of the mental characteristics of the man were already present as I gathered in this night journey from Bad Ischl to Innsbruck, where the occasion was his contempt for the noisy crowd of returning young officers, half-drunk; a certain contempt for the world.“ Online abrufbar unter: http://oralhistory.library.ucla.edu/viewFile.do?itemId=29681&fileSeq=3&xsl=http://oralhistory.library.ucla.edu/xslt/local/tei/xml/tei/stylesheet/xhtml2/tei.xsl#index.xml-body.1_div.1.
Eine verwandte Stelle findet sich in: Friedrich August von Hayek: Remembering my cousin Ludwig Wittgenstein. In: Encounter, 1977, 20-22, Wiederabdruck in: Peter G. Klein (Hg.): The fortunes of liberalism. Essays on Austrian Economics and the Ideal of Freedom. London: Routledge 1992, 176.
- 4 Vgl. Hayek 1992, 177.
- 5 Friedrich August von Hayek: Oral History Program, Tape Buchanan II, Seite 1, 28. Oktober 1978; vgl. Hayek, 1983, 254; Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. In: Annalen der Naturphilosophie, 14, 1921, 184-262; erste von Wittgenstein akzeptierte Ausgabe: Tractatus Logico-Philosophicus. Hg. C. K. Ogden, übersetzt von C. K. Ogden und F. P. Ramsey. London: Kegan Paul, Trench, Trubner 1922.
- 6 Friedrich August von Hayek: Gibt es einen Widersinn des Sparens? In: Zeitschrift für Nationalökonomie, 1, 1929, 387-429.
- 7 Die Vorlesungen bilden die Grundlage für Hayeks *Prices and Production* (1931).
- 8 Vgl. Ray Monk: The Duty of Genius. London: Vintage 1991, 255.

- 9 John Maynard Keynes: A treatise on money. New York: Harcourt, Brace and company 1930.
- 10 Der publizistische Schlagabtausch der beiden findet sich in *Economia*, Nr. 33-35: Friedrich August von Hayek: Reflections on the Pure Theory of Money of Mr. J. M. Keynes. In: *Economica*, 33, August 1931, 270-295; John Maynard Keynes: The Pure Theory of Money. A Reply to Dr. Hayek. In: *Economica*, 34, November 1931, 387-397; Friedrich August von Hayek: Reflections on the Pure Theory of Money of Mr. J. M. Keynes (continued). In: *Economica*, 35, Februar 1932, 22-44.
- 11 Friedrich August von Hayek: Prices and Production. London: Routledge and Sons 1931; Piero Sraffa: Dr. Hayek on Money and Capital. In: *The Economic Journal*, 42/165, März 1932, 42-53.
- 12 Ludwig Wittgenstein: Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen. Herausgegeben von G. E. M. Anscombe und R. Rhees, übersetzt von G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell 1953.
- 13 Vgl. David Edmonds und John Eidinow: Wittgenstein's Poker: The Story of a Ten-Minute Argument Between Two Great Philosophers. New York: Harper Collins 2001.
- 14 Hayek 1992, 178-179.
- 15 Hayek 1992, 180.
- 16 Friedrich August von Hayek: The Sensory Order. An Inquiry into the Foundations of Theoretical Psychology. Chicago: University of Chicago Press 1952.
- 17 Friedrich August von Hayek: Oral History Program, Tape Rosten II, Seite 2, 15. November 1978; vgl. Hayek, 1983, 139.
- 18 Vgl. Brief Hänsel an Hayek, 28.1.1953, WWA.
- 19 Vgl. Ludwig Hänsel – Ludwig Wittgenstein. Eine Freundschaft. Briefe. Aufsätze. Kommentare. Hg. Ilse Somavilla, Anton Unterkircher und Christian Paul Berger unter Leitung von Walter Methlagl und Allan Janik. Innsbruck: Haymon 1994.
- 20 Hänsel an Hayek, 28.1.1953, WWA.
- 21 Maurice Cranston: Bildnis eines Philosophen. In: *Der Monat*, 41, Februar 1952, 495-497, Wiederabdruck in: Ludwig Wittgenstein / Schriften. Beiheft. Frankfurt: Suhrkamp, 16-20; José Ferrater Mora: Wittgenstein oder die Destruktion. In: *Der Monat*, 41, Februar 1952, 489-495, Wiederabdruck in: Ludwig Wittgenstein / Schriften. Beiheft. Frankfurt: Suhrkamp, 21-29.
- 22 Anscombe weist in ihrer Zuschrift an die Redaktion (*Der Monat*, 43, April 1952, 97f.) Cranstons Behauptung, Wittgenstein habe sich am Lebensende dem katholischen Glauben zugewandt, als „völlig unrichtig“ zurück.
- 23 Brief Hayek an von Wright, 20.1.1953, WWA; Archivalien in Erstveröffentlichung werden hier in Originalsprache zitiert.
- 24 Brief von Wright an Anscombe, 2.2.1953, Nationalbibliothek von Finnland (NLF), COLL. 714.11-12.
- 25 Brief Anscombe an von Wright, ohne Datum, NLF, COLL. 714.11-12.
- 26 Brief von Wright an Hayek, 22.2.1953, WWA.
- 27 Brief Hayek an von Wright, 27.2.1953, WWA.
- 28 Brief Hänsel an Hayek, 8.3.1953, WWA.
- 29 Margaret Stonborough an Thomas Stonborough, Frühjahr 1953; zitiert nach Matthias Iven: ‚Wittgenstein und ...‘. Probleme beim Schreiben einer Biographie. In: ‚The making of...‘. Genie: Mozart und Wittgenstein. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen. Hg. Nicole L. Immler. Innsbruck Wien Bozen: Studienverlag 2009, 153-164, hier 156.
- 30 Eine Kopie dieses Briefes an Hayek sandte M. Stonborough als Beilage zu ihrem Brief an von Wright vom 12.6.1953, WWA.
- 31 Brief Margaret Stonborough an von Wright, 1.5.1953, WWA; bei dem erwähnten Aufsatz, den Margaret Stonborough für angemessen erachtete, handelt es sich um: D. A. T (Douglas) Gasking und A. C. (Camo) Jackson: Ludwig Wittgenstein. In: *The Australian Asian Journal of Philosophy*, 29, 2, 1951, 73-80.
- 32 Es handelt sich hierbei um den ersten Entwurf von Hayeks Skizze, der im WWA erhalten ist.
- 33 Brief Stonborough an von Wright, 12.6.1953, WWA.

- 34 Brief Hänsel an Hayek, 25.6.1953, WWA.
- 35 Ludwig Wittgenstein: Wörterbuch für Volksschulen. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1926.
- 36 Brief Hayek an von Wright, 2.7.1953, WWA.
- 37 Brief Rhees an von Wright, 18.9.1953, NLF, COLL. 714.200-201.
- 38 Ebenda.
- 39 Brief Anscombe an von Wright, 16.9.1953, NLF.
- 40 Brief von Wright an Hayek, 13.10.1953, WWA.
- 41 Brief Hayek an von Wright, 17.10.1953, WWA.
- 42 Es handelt sich hierbei um die zweite Fassung von Hayeks Skizze, die im WWA verwahrt wird.
- 43 Brief Hayek an von Wright, 17.10.1953.
- 44 Georg Henrik von Wright: Ludwig Wittgenstein. En biografisk skiss. In: *Ajatus*, 18, 1954, 5-23; englische Fassung: Ludwig Wittgenstein. A Biographical Sketch. In: *The Philosophical Review*, 64, 1955, 527-545.
- 45 Charles D. Broad: Review of Norman Malcolm: Ludwig Wittgenstein. A memoir. In: *Universities Quarterly*, 13, 1959, 304-306.
- 46 Brief Margaret Stonborough an von Wright, 30.11.1953, WWA.
- 47 Hayek 1977.
- 48 Ludwig Wittgenstein: Notebooks 1914–1916. Herausgegeben von G. H. von Wright und G. E. M. Anscombe, übersetzt von G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell 1961.
- 49 Friedrich August von Hayek: Oral History Program, Tape Rosten II, Seite 2, 15. November 1978; vgl. Hayek, 1983, 139.
- 50 *Prototractatus*. An early version of the *Tractatus Logico-Philosophicus*. Hg. B. F. McGuinness, T. Nyberg und G. H. von Wright. London: Routledge 1971.
- 51 Brian F. McGuinness: Wittgensteins frühe Jahre. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988, 9.
- 52 Es handelt sich hierbei um die dritte Fassung von Hayeks Skizze, die im WWA verwahrt wird.
- 53 Später veröffentlicht in: Ludwig Wittgenstein. Gesamtbriefwechsel. Innsbrucker elektronische Ausgabe. 2. Ausgabe. Hg. Brian McGuinness und Joseph Wang. Im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv. InteLex 2011.
- 54 Später veröffentlicht als: A Portrait of Wittgenstein as a Young Man: From the Diary of David Hume Pinsent 1912–1914. Hg. G. H. von Wright. Oxford: Blackwell 1990.
- 55 Monk 1990, 641.
- 56 Ebenda, 7.
- 57 Ebenda, 29-35.
- 58 Eine Edition der englischsprachigen Skizze Hayeks ist in Vorbereitung.

„Hier ist der reinste Hexenkessel!“

Rudolf von Ficker und das Wiener Musikwissenschaftliche Seminar

von Kamila Staudigl-Ciechowicz (Wien)

Rudolf von Ficker¹ wirkte lediglich vier Jahre lang als Extraordinarius an der Wiener Universität. Überschattet war diese Zeit durch die konstant andauernden Auseinandersetzungen mit Robert Lach. Anhand von Quellenmaterial aus dem Brenner-Archiv,² dem Archiv der Universität Wien und dem Österreichischen Staatsarchiv soll hier die Kontroverse zwischen diesen konkurrierenden Musikwissenschaftlern dargestellt werden. Der Fokus des Beitrages liegt auf den rechts- und universitätshistorischen Aspekten, wenig Berücksichtigung finden die von Ficker und Lach vertretenen Lehren. Im Zentrum der Recherche steht die Frage nach den Motiven für den kräfteaubenden Disput und die Zweckmäßigkeit der Disziplinarverfahren.

Die Akteure

Die Hauptbeteiligten an den Auseinandersetzungen waren der Ordinarius für vergleichende Musikwissenschaft Robert Lach und der Extraordinarius für Musikgeschichte Rudolf von Ficker. Involviert waren jedoch auch andere Mitglieder und Lehrende des musikwissenschaftlichen Seminars,³ so vor allem die Privatdozenten Alfred Orel und Robert Haas, der Assistent Leopold Nowak, wie auch einzelne Studierende.

Rudolf von Ficker⁴ kam 1886 als Sohn des Historikers Julius von Ficker in München zur Welt. Er studierte Musikwissenschaft bei Guido Adler und promovierte im März 1913 zum Doktor der Philosophie an der Wiener Universität.⁵ 1914 heiratete er Paula, geborene Schmid. Ficker habilitierte sich 1920 in Innsbruck mit der Schrift *Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen*.⁶ 1923 wurde er zum außerordentlichen Professor an der Universität Innsbruck ernannt. 1927 nahm er den Ruf als Extraordinarius in Wien an.

Robert Lach⁷ kam 1874 in Wien zur Welt. Er absolvierte Musiktheorie und Komposition am Wiener Konservatorium, parallel dazu begann er an der Wiener rechts- und staatswissenschaftlichen Fakultät zu studieren, 1897 kam er an die philosophische Fakultät. 1902 erlangte er das Doktorat der Philosophie in Prag.⁸ 1915 habilitierte er sich für vergleichende Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät in Wien mit der Schrift *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*. Von 1912 bis 1920 leitete er die Musiksammlung in der Hofbibliothek. 1918 wurde Lach korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Wien. 1920 wurde er zum Extraordinarius für vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Wien ernannt, 1927 erfolgte die Ernennung zum ordentlichen

Professor. 1929 heiratete Lach Eleonore Tschoepe, die Tochter des Redakteurs Emanuel Tschoepe.⁹

Innerhalb des musikwissenschaftlichen Seminars waren die Privatdozenten Robert Haas und Alfred Orel sowie der Assistent Leopold Nowak an den Auseinandersetzungen mitbeteiligt. Haas, der 1888 in Prag geboren wurde, promovierte dort 1908 zum Doktor der Philosophie. Anschließend war er 1909–1910 als Assistent am musikhistorischen Institut in Wien tätig.¹⁰ 1921 übernahm er nach Lach die Leitung der Musiksammlung der Nationalbibliothek und habilitierte sich 1923 an der Universität Wien.¹¹ Orel, 1889 in Wien geboren, studierte zunächst in Wien Rechtswissenschaften und promovierte 1912. 1917 nahm er das Studium der Philosophie auf und konzentrierte sich insbesondere auf die Musikgeschichte. 1919 promovierte er zum Doktor der Philosophie, 1922 erfolgte die Habilitation.¹² Leopold Nowak kam 1904 in Wien zur Welt, studierte Musikwissenschaft an der Universität Wien und promovierte 1927.

Die Vorgeschichte

Das musikwissenschaftliche Seminar wurde 1898 von Guido Adler¹³ gegründet. Unter Adler hatte bereits Lach in Prag studiert, Ficker war einer der Wiener Schüler von Adler. Adler wurde, nachdem er 13 Jahre lang in Prag lehrte, als Nachfolger von Eduard Hanslick 1898 nach Wien auf die ordentliche Professur der Theorie und Geschichte der Musik berufen.¹⁴ Seine Situation in Wien war oft keine einfache. In seinen Notizen bemerkt Ficker später hiezu: „Es ist allgemein bekannt, dass H. Prof. Lach gegen den früheren Ordin. Prof. Adler einen heftigen Kampf führte u. durch Jahre hindurch bei den einzelnen Fakultätsmitgliedern gegen den Ordinarius eine durchaus ungünstige Stimmung hervorzurufen suchte.“¹⁵ Neben wissenschaftlichen Querelen dürften die Gründe dieser Anfeindung in dem Umstand liegen, dass Adler Jude war und Lach in den antisemitischen Kreisen der Fakultät verkehrte. Bereits im März 1933 trat Lach der NSDAP bei.¹⁶ Mitursächlich für den Konflikt könnte auch der Widerstand Adlers gegen die Berufung Lachs 1919 gewesen sein.

Als Richard Wallaschek,¹⁷ der sich der Ästhetik und Psychologie der Tonkunst widmete, 1917 starb, ging die Fakultät daran, diese Lücke zu füllen und setzte für die Beratungen eine Kommission ein. In dieser wurde der Vorschlag gebracht, Lach zum Extraordinarius für vergleichende Musikwissenschaft zu ernennen und ihn mit diesen Bereichen zu beauftragen. Dagegen äußerte sich Adler mit den Argumenten, dass in der Lehre musikhistorische Gebiete weitaus gefragter seien und Lach im Vergleich zu anderen Lehrenden bis dahin weniger Stunden und weniger Studierende hatte. Er schlug vor, sowohl Egon Wellesz als auch Lach den Titel eines außerordentlichen Professors zu verleihen, sowie Wilhelm Fischer einen Lehrauftrag zu erteilen.¹⁸ Adler konnte sich mit seinem Vorschlag nicht durchsetzen. Als Minoritätsvotum stimmten

von elf Personen bei einer Enthaltung vier dafür und sechs dagegen. Die Majorität hingegen stimmte für den Vorschlag, Lach zum außerordentlichen Professor zu ernennen. Ein ähnliches Ergebnis brachte die Abstimmung im Professorenkollegium. Der Antrag der Majorität wurde mit absoluter Mehrheit angenommen, ebenfalls der Lehrauftrag an Fischer wurde befürwortet. Nicht durchsetzen konnte sich der Vorschlag des Titels eines Extraordinarius an Wellesz.¹⁹ Die Erledigung des Antrages dauerte trotz Urgenzen bis in das Wintersemester 1920/21, als Lach schließlich ad personam zum Extraordinarius für vergleichende Musikwissenschaft, Musikpsychologie und Ästhetik ernannt wurde.²⁰

Als Adler sieben Jahre später in den Ruhestand ging, entbrannte abermals eine Diskussion über die Besetzung einer – diesmal ordentlichen – Lehrkanzel an der Wiener Musikwissenschaft. Eine von Adler selbst beantragte Kommission sollte einen Besetzungsvorschlag ausarbeiten. Der von Adler eingebrachte Antrag nannte primo loco Hermann Abert aus Berlin, secundo loco Rudolf Ficker aus Innsbruck und den Wiener Privatdozenten Wilhelm Fischer, sowie tertio loco die Wiener Privatdozenten Robert Haas und Alfred Orel.²¹ Lach hingegen kam für Adler gar nicht in Frage, er monierte „Lücken in seinen Arbeiten“, sein Stil sei zu „journalistisch“ und seine „Vorlesungen zu extensiv“.²² Wie schon 1919 konnte sich Adler mit seinen Anträgen nicht durchsetzen. Das Professorenkollegium folgte der Mehrheit der Kommission und stimmte mit überwiegender Mehrheit für Lach, der nun primo et unico loco in den Besetzungsvorschlag aufgenommen wurde.²³ Begründet wurde dies mit der fachlichen Weite Lachs, den man durch eine etwaige Nichtberücksichtigung nicht ungerechtfertigt zurücksetzen wollte.²⁴

Gleichzeitig wurde die Erhaltung des Extraordinariats gefordert und bereits im Juni 1927 wurden Besetzungsvorschläge an das Ministerium geleitet. Während das Majoritätsvotum, das auch vom Professorenkollegium befürwortet wurde, Robert Haas als Erstgereihten, Ficker als Zweitgereihten und Wilhelm Fischer und Alfred Orel als Drittgereichte nannte, führte der Besetzungsvorschlag der Minorität primo loco Rudolf Ficker und Robert Haas an, secundo loco Alfred Orel und tertio loco Wilhelm Fischer. Im Bericht der Kommission, verfasst von Lach, wurde, wenn auch dezent, die Quantität von Fickers Schriften bemängelt²⁵ – ein Umstand, auf den Ficker später in seiner Kritik Lachs zurückkam.

Die Berufungen Lachs und Fickers erfolgten fast zeitgleich. Lach wurde Mitte September 1927 zum Ordinarius und Mitvorstand des musikwissenschaftlichen Seminars ernannt.²⁶ Nachdem Ficker im August 1927 seine Bereitschaft signalisiert hatte, die außerordentliche Lehrkanzel anzutreten,²⁷ wurde er im September 1927 zum Extraordinarius für Musikgeschichte an der Universität Wien ernannt.²⁸ Gleichzeitig erfolgte die Bestellung Fickers zum Mitvorstand des musikwissenschaftlichen Seminars.²⁹

Das Umfeld

Ficker wurde in Wien nicht besonders warm aufgenommen. Lach, der soeben erst zum Ordinarius ernannt worden war, war innerhalb der Fakultät bestens vernetzt. Aus der Sicht Lachs musste die Bestellung des Extraordinarius Ficker zum Mitvorstand wohl als Herabsetzung seiner eigenen Position gedeutet werden. So stand Fickers Wiener Zeit von Anfang an unter einem schlechten Vorzeichen. Von Lach trennten ihn zusätzlich wissenschaftliche Differenzen, die Privatdozenten Haas und Orel standen ihm feindlich gegenüber, schließlich hatten sie sich auch Hoffnungen auf das Extraordinariat gemacht.

Bereits im Oktober 1927 begannen die Anfeindungen gegen Ficker. Ficker war zum Vertreter Österreichs im Direktorium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel gewählt worden, was auch in der Presse bekannt gegeben wurde.³⁰ Daraufhin verfassten die Privatdozenten Haas und Orel, die wie Ficker betonte, selbst keine Mitglieder dieser Vereinigung waren, ein Protestschreiben an das Sekretariat der Gesellschaft. Darin monierten sie den Umstand, dass die Vertretenen – also unter anderem Haas und Orel – in den Entscheidungsprozess nicht eingebunden worden waren: „Wir vermögen diesen Vorgang nicht zu verstehen, da doch die Vertreter der einzelnen Länder aus dem Kreise der Fachgenossen des betreffenden Landes durch Wahl oder Zustimmung dieser – unserer Meinung nach – hervorgehen müssten und nicht aus dem Kreise der zufällig in Basel Anwesenden.“³¹ Auch im folgenden Jahr verbesserte sich die Situation nicht – weder Ficker noch sein Altmeister Adler wurden zur Schubertfeier der Universität eingeladen, ob durch Versehen oder absichtlich, ließ sich nicht eruieren.³²

In seinen Notizen beklagte Ficker die mangelnde Berücksichtigung seiner Wünsche bei der Leitung des Seminars und bei Personalfragen.

„Meine Wünsche bei der Anstellung von Hilfskräften, z. Bsp. Assistenten und Bibliothekars wurden nicht berücksichtigt. Es wurde z. Bsp. ein Assistent angestellt, der mir gegenüber ein sehr präpotentes Benehmen zur Schau trug, keine entsprechenden wissenschaftl. Befähigungen aufwies, die ihn für eine erspriessliche Seminararbeit qualifiziert hätten. Er versuchte auch nicht, sich solche Kenntnisse während seiner 2 jährigen Amtsdauer zu verschaffen.“³³

Als besonders problematisch empfand Ficker die Person des Assistenten Leopold Nowak. Lach hatte im Frühjahr 1928 den damaligen Bibliothekar, Leopold Nowak, zum Assistenten vorgeschlagen. Ficker stimmte zwar zu, war mit der Wahl aber nicht besonders glücklich, da sich Nowak ihm gegenüber in der Vergangenheit respektlos verhalten hatte. Die Zusammenarbeit zwischen Ficker und Nowak gestaltete sich schwierig. Ficker fühlte sich von Nowak „im Seminare und in den Uebungen über-

wacht“, und war überzeugt, dass Nowak „dem anderen Vorstände fortlaufend Bericht erstattet und vertrauliche Aeusserungen mitteilt und zwar teilweise offenbar in entstellter Form und mit sichtlich feindseliger Absicht“. ³⁴

Einen vorübergehenden Lichtblick brachten die 1929 aufgenommenen Verhandlungen zur Neuregelung des musikwissenschaftlichen Unterrichts. Diese wurden auf Grund des Abwerbungsversuches Fickers durch die Universität Prag aufgenommen. Eine eigens eingerichtete Kommission beriet über Seminarstatuten und erarbeitete Vorschläge. Während der Entwurf von Richard Meister und Lach den rangältesten Vorstand – also Lach – favorisierte, verfasste Ficker ein Statut, das die Geschäftsführung im Turnus vorsah. Es erfolgte eine Gliederung des Seminars in zwei Abteilungen: Die Abteilung A beherbergte die Theorie der Musik, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst und die vergleichende Musikwissenschaft. Ihr Leiter war Lach. Die Abteilung B für Geschichte der Musik hingegen leitete Ficker. Mit der Absegnung des Seminarstatuts verzichtete Ficker auf die Professur in Prag, die Ruhe am Seminar war jedoch nur von kurzer Dauer. Trotz der Aufteilung der musikwissenschaftlichen Gebiete auf beide Mitvorstände funktionierte ein konfliktfreier Umgang in der Folge nicht. Lach beantragte gemeinsam mit Orel, nachdem die Ankündigungsfrist abgelaufen war, ein musikhistorisches Proseminar, was Ficker stark kritisierte.

Auch für das Assistentenproblem schien zunächst eine Lösung in Sicht. Bei den Verhandlungen über den Seminarstatut im Februar 1929 schlug Richard Wettstein vor, eine zweite AssistentInnenstelle zu schaffen. Diesen Antrag nahm die Kommission mit sieben Stimmen, einer Enthaltung und der Gegenstimme Lachs an. Jedoch der Schein trog, denn zu diesem Zeitpunkt waren bereits Gespräche zur Bestellung eines Bibliothekars im Laufen, darauf wiesen jedoch weder der Dekan Oswald Menghin noch Lach hin. Bereits im März 1929 war der von Lach und Nowak ausgesuchte Bibliothekar ernannt, ³⁵ was die Bestellung einer weiteren wissenschaftlichen Hilfskraft hinfällig machte.

Immer wieder kam es zu seminarinternen Auseinandersetzungen, die schließlich auf fakultärer und gesamtuniversitärer Ebene ausgetragen wurden. So beispielsweise die Streitigkeiten wegen der Sprechstunden und Zimmernutzung. Um in Lachs Zimmer zu kommen, musste das Zimmer von Ficker durchquert werden. Als Lach nun Orel erlaubte, sein Zimmer für Sprechstunden zu nutzen, protestierte Ficker heftig:

„Hingegen müsste es mit Rücksicht auf die gegebenen Lookalverhältnisse [sic] zu unerträglichen Zuständen führen, wenn H. Pr. Lach sein Dienstzimmer an dritte, seminarfremde Personen zur Alleinbenütz[un]g weitervergift, also heute an einen Privatdozenten, morgen etwa an einen Gesangsverein od. dgl., noch dazu, ohne sich mit mir wegen einer derartigen Weitervergebung seines Zimmers ins Einvernehmen zu setzen oder ohne mich auch nur mit einem Worte zu verständigen, wie es gegenwärtig der Fall war und noch ist.“ ³⁶

Schließlich kulminierte die Angelegenheit in dem vom Ficker auferlegten Verbot des Durchganges durch sein Zimmer. Dadurch verhinderte er die Sprechstunde Orels – eine Auseinandersetzung, die schließlich vor dem Dekan endete. Nachdem der Dekan Ficker aufgefordert hatte, Orels nächste Sprechstunde zu ermöglichen, schlug Ficker die Nachricht des Dekans samt einer Erklärung, ohne dies mit dem Dekanat vorab geklärt zu haben, vor dem Hörsaal an:

„Sehr geehrter Herr Collega, darf ich Sie bitten, Prof. Lach bzw. Prof. Orel zu gestatten, dass sie am Montag, d. 25. d. ihre Besprechungen abhalten können? Ich hoffe, dass sich für später irgendeine Regelung wird finden lassen. Mit vorzüglicher Hochachtung Jäger m.p.“

„Mit Bezugnahme auf obenstehendes Ersuchen Sr. Spectabilität des Herrn Dekans der philos. Fakultät schränke ich meine für Montag von 10–12 Uhr angekündigte Sprechstunde bis auf Weiteres auf die Zeit von 10–11 Uhr ein. Als Ersatz findet eine weitere Sprechstunde für die in das Seminar Neueintretenden am Freitag von 3 ½–4 ½ Uhr statt.“³⁷

Diese Vorgehensweise wurde Ficker später in der Disziplinaruntersuchung vorgeworfen. Ein weiterer Streitpunkt betraf das Schild, das auf der Tür von Lachs Zimmer hing mit der Aufschrift „Vorstand“. Ficker sah es als Affront an, dass Lach dieses nicht entfernte und erledigte dies eigenmächtig, was wiederum Lach als unkollegiales Verhalten monierte.

Immer wieder beklagte Ficker die Versuche Lachs, ihn in Fakultätskreisen zu diskreditieren. In seinen Notizen zeichnete Ficker Lach als intriganten Machtmenschen, der seine Gegner durch geschickte Taktik fakultätsintern zu isolieren suchte. Mitteilungen darüber dürfte Ficker von seinem Schwager Alfons Dopsch sowie vom Historiker Hans Hirsch erhalten haben.

„Auch H. Prof. Kralik gegenüber betonte Prof. Lach meinen boshaften und unverträglichen Charakter [...] und wies darauf hin, dass er aus diesem Grunde unbedingt darauf dringen müsse, dass ihm die administrative Leitung des Seminares übertragen werde. Auch Prof. Menghin, ein intimer Freund Prof. Lachs, verbreitete in Fakultätskreisen die Kunde von meiner Unverträglichkeit [...].“³⁸

„Auf welch fruchtbaren Boden diese Bemühungen des H[errn] P[rofessor] L[ach] gefallen sind, geht auch daraus hervor, dass mir ein Fakultätsmitglied (H.P. Hirsch) im Jänner erklärte, die Stimmung gegen mich sei in Fakultätskreisen momentan derart ungünstig, dass er

mir raten müsse, mich einige Jahre ganz still zu verhalten. Ich verweise schliesslich noch darauf, dass H.P.L. durch Jahre hindurch eine ganz ähnliche ‚Taktik‘ – um einen Lieblingsausdruck des H.P.L. anzuwenden – auch gegenüber dem früheren Ordinarius angewendet und sich über diesen bei vielen Fakultätsmitgliedern andauernd in höchst abfälliger Weise geäußert hat. Dies kann z.B. H.P. Dopsch bezeugen. [Anm.: die letzten zwei Sätze wurden im Nachhinein gestrichen]“³⁹

Aber auch Ficker hielt mit seiner Kritik an Lach nicht zurück, auch nicht im Hörsaal, was ihm Lach besonders übel nahm. Ficker betonte, dass es sich um rein wissenschaftliche Kritik handelte. Ein Briefentwurf Fickers demonstriert in diesem Zusammenhang den bissigen Ton der Auseinandersetzung. Lach hatte im Sommersemester 1928 theoretische Prüfungen abgenommen und für diesen Zweck auch eine eigene Fuge verwendet. Ficker monierte bei der Kontrolle der von Lach verbesserten Arbeiten sowohl die Lösung als auch die Aufgabenstellung. Diese offene Kritik an Lachs fachlichen Fähigkeiten in der Lehrveranstaltung vermutete Ficker später als Auslöser für die immer stärkeren Animositäten.⁴⁰

„Wenn Sie sich vergangenes Jahr bei der Erstattung Ihres Gutachtens über meine wissenschaftl. Leist[un]gen nicht nur auf die Feststell[un]g der Seitenzahlen meiner Arbeiten beschränkt, sondern auch mit dem Inhalt beschäftigt hätten, dann hätten Sie doch erkennen müssen, dass die von Ihnen negierte Regel in ihren weitverzweigten Auswirk[un]gen u. Varianten geradezu als Ausgangspunkt u. Schlüssel für die Erkenntnis eines bisher fast völlig missverstandenen halben Jahrtausends europäischer Musikkultur anzusehen ist.“⁴¹

Die Fuge ließ laut Ficker auch einiges zu wünschen übrig: „Denn dem Thema erman- geln bestimmte harmonischen Qualitäten, die es als Fugenthema geeignet erschei- nen“⁴² ließen. Abschließend stellte Ficker fest:

„Ich habe jedoch gehört, dass Sie, s. g. H.P., den Kandidaten die Er- gebnisse der Prüfung zugleich mit der ausführlichen Begründ[un]g und Bekanntgabe der von Ihnen gerügten Fehler mitgeteilt haben. Nachdem die Prüf[un]g den Zweck haben soll, Aufschluss darüber zu geben, ob die Bewerber um die Mitgliedschaft des Institutes mit gewis- sen musikal. Fundamentalgesetzen vertraut sind, so möchte ich nun nicht Gefahr laufen, etwa in den nächsten Tagen in einer Tageszeit[un]g lesen zu müssen, dass an d. Wr. Univ. wohl die Studenten, nicht aber die Prof. der M[usik]w[issenschaft] mit gewissen musikal. Fun- damentalgesetzen vertraut sind.“⁴³

Die gegenseitige Animosität der Professoren bekamen auch die Studierenden zu spüren. Ficker monierte, dass Lach im Herbst 1928 alle DissertantInnen „zur Referaterstattung in seinen Uebungen“ verhalten habe, unabhängig davon, ob sie von Ficker oder Lach betreut wurden. Dieses Vorgehen sah Ficker als Eingriff in sein Tätigkeitsgebiet an. Er betonte, dass Drohungen und Schikanen von Lach gegen DissertantInnen von Ficker dazu führten, dass er keine neuen DissertantInnen bekam. „Im Seminar hat H. Prof. Lach ein Spitzelsystem organisiert, das einerseits gegen mich, andererseits gegen gewisse missliebige Hörer gerichtet ist.“⁴⁴ Auch bei der Abhaltung der Rigorosen fühlte sich Ficker zurückgesetzt. In seinen Notizen vermerkte er:

„Es ist im vorigen Jahre vorgekommen, dass mich der Herr Dekan ohne weitere Verständigung von der Begutachtung einer Dissertation ausgeschlossen und als zweiten Referenten Herrn Prof. St. Meyer [Anm.: damit ist wohl Stefan Meyer gemeint] bestellt hat. Wie ich mich nachträglich überzeugte, behandelte die betr. Arbeit musikgeschichtliche, -ästhetische, psychologische und akustische Fragen, war also ausgesprochen musikwissenschaftlicher Art. [...] Die Arbeit enthält nichts, was was über rein akustische Fragen hinausgreifen würde in allgemein physikalische Gebiete. Meine Ausschliessung war daher ungesetzlich. Ebenso ungesetzlich war jedoch auch die Verfügung des Herrn Dekans, mich auch beim Rigorosum, das ausdrücklich aus Musikwissenschaft abgelegt wurde, auszuschliessen, wogegen als Prüfer ausser H. Prof Lach die beiden Physiker Prof. St. Meyer und Jäger fungierten. Ich verlange daher die Ungültigkeitserklärung und Wiederholung der Begutachtung der Arbeit und des Rigorosums und Bezahlung der auf mich entfallenden Taxen.“⁴⁵

Lach hingegen monierte, dass Ficker die Studierenden gegen ihn richte. In einem Beschwerdeschreiben führte Lach konkret an, dass Ficker in

„seinen Seminarübungen am Freitag den 22. November [...] nun [...] im Anschluss an die Verlesung der Seminarordnung, also offiziell, den Hörern mitgeteilt [hat], man könne eine musikhistorische Dissertation natürlich ‚auch bei einem anderen Vorstand‘ einreichen, doch sei es das Nächstliegende, dass sie bei ihm eingereicht werde. Er werde sich aber die ‚bei einem anderen Vorstand‘ eingereichten Dissertationen ‚sehr genau anschauen‘ und ‚wenn er nur ein musikhistorisches Haar darin finde, dann...‘ (Die Zuhörer quittierten diese pointiert vorgebrachten und mit einer Gebärde begleiteten Worte mit Gelächter, in dem der Schluss des Satzes unterging).“⁴⁶

Für Aufregung sorgte auch ein Vorfall mit dem Absolventen der Musikwissenschaft Leopold Bracharz im Dezember 1929. Ficker hatte seinen Schüler Hellmuth Schmidt beauftragt, ihn um 1 Uhr vom Seminar aus anzurufen. Nach diesem Telefonat erklärte Bracharz dem Kustoden Julian de Pulikowski, er müsse das Telefon für ein Privatgespräch benützen. Pulikowski verwehrte ihm das Telefongespräch, worauf sich Bracharz bei Lach beschwerte. Am nächsten Tag begegnete Bracharz Pulikowski im Vorraum des Seminars und beleidigte ihn wie folgt: „Sie läppischer, kindischer Mensch, was bilden Sie sich denn eigentlich ein!“⁴⁷ Pulikowski informierte Ficker. Dieser ließ über Nowak an Bracharz ausrichten, dass er in seiner Gegenwart das Seminar nicht betreten solle. Am Abend des 13. Jänner 1930 begegnete Ficker Bracharz im Seminar und verwies ihn, worauf Bracharz ihm entgegnete: „Sie werden schon noch ganz was anderes von mir erleben!“⁴⁸

Die Machtkämpfe machten auch vor der ganz persönlichen Sphäre nicht Halt. Anfang 1930 leitete Ficker Erhebungen zur Abstammung Lachs ein. Für diesen Zweck beauftragte er seinen Studenten, der im Wiener Magistrat Nachforschungen durchführte, jedoch scheiterte. In Fickers Nachlass findet sich jedoch ein Bericht zur Herkunft Lachs. Zwar wurde ein vager Hinweis auf eine jüdische Herkunft bei Lachs Vorfahren gefunden („Blumental ist wohl im Allgemeinen ein jüdischer Name, aber es heissen auch schliesslich Christen so“),⁴⁹ abschließend wird jedoch festgestellt, dass soviel „in Wien festzustellen ist, [...] der Angefragte nicht von Juden ab[stammt], [...] kein jüdisches Blut in den Adern [hat].“⁵⁰ Ficker rechtfertigte seine Recherchen mit der antisemitischen Haltung Lachs. Lach war Mitglied des antisemitischen Geheimbundes Bärenhöhle, dessen Ziel es war, die Habilitationen und Berufungen an der philosophischen Fakultät zu monopolisieren.⁵¹ Lachs judenfeindliche Haltung beweisen auch Briefe an seinen Freund Erich H. Müller.⁵²

Die Disziplinarverfahren

Den Höhepunkt der Kontroversen bildeten die gegenseitigen Disziplinaranzeigen. Mitte Dezember 1929 reichte Ficker beim Dekan einen Einspruch gegen die Weiterbestellung Nowaks ein. Bereits eine Woche davor war der erste Teil der Disziplinaranzeige Lachs gegen Ficker in der Rektoratskanzlei eingelangt. So ist wohl die Vermutung Fickers, dass Lach als Reaktion auf Fickers Einspruch gegen die Weiterbestellung Nowaks eine Disziplinaruntersuchung anregte,⁵³ unrichtig. Allerdings erweiterte Lach seine Anzeige um den Einspruch Fickers. Da dies zeitlich mit der Verständigung Fickers über die eingebrachte Disziplinaranzeige nahe lag, ist anzunehmen, dass Ficker deshalb die Disziplinaruntersuchungen als solche auf diesen Vorfall irrtümlicherweise zurückführte. In der Angelegenheit des Einspruches hingegen wurden keine weiteren Schritte unternommen, so dass Nowak weiterhin als Assistent tätig war. Die Weiterbestellung Nowaks im April 1930 wurde hinter

dem Rücken Fickers während der Osterferien im Wege eines Umlaufbeschlusses erreicht, wobei einige Mitglieder des Professorenkollegiums gar nicht kontaktiert wurden.⁵⁴ Ficker erfuhr davon erst Mitte Mai und legte eine Beschwerde beim Unterrichtsministerium ein. Er monierte unter anderem, dass als Begründung für den Ausschluss von der Abstimmung der Dekan die Disziplinaruntersuchung gegen Ficker nannte und ihn „daher von den Amtsgeschäften“ ausschloss, obwohl eine „Enthebung von [s]einen amtlichen Funktionen nicht stattgefunden“ habe.⁵⁵

Das Universitätsrecht sah für den Fall, dass das Ansehen der Universität oder Standespflichten des wissenschaftlichen und administrativen Personals verletzt wurden, die Möglichkeit eines Disziplinarverfahrens vor.⁵⁶ In der ersten Instanz zuständig war der Akademische Senat der jeweiligen Universität.⁵⁷ An der Universität Wien gab es eine eigene Disziplinarkammer für wissenschaftliches Personal und einen Disziplinaranwalt, der die Interessen der Universität vertrat. Jeder konnte eine Disziplinaranzeige beim Akademischen Senat einbringen. In einer Voruntersuchung wurde zunächst geprüft, ob ein Verhalten vorlag, welches ein Disziplinarverfahren verlangte. War dies nicht der Fall, so wurde die Disziplinaranzeige zurückgelegt, andernfalls leitete man die Disziplinaruntersuchung ein. Die Sanktionsarten waren je nach Stand der beschuldigten Person unterschiedlich. Für Professoren kam eine Rüge, die Versetzung in den Ruhestand oder in besonders schweren Fällen die Entlassung in Betracht. In besonders leichten Angelegenheiten reichte der Schuldspruch eines Disziplinarvergehens als Strafe. Gegen die Entscheidung des Akademischen Senates stand der verurteilten Person der Rechtszug an das Unterrichtsministerium offen.

Anfang Dezember schickte Lach eine Disziplinaranzeige gegen Ficker an den Akademischen Senat. Er erblickte in Fickers Verhalten „eine Herabsetzung [s]einer Persönlichkeit vor den Studenten, eine Behinderung [s]einer akademischen Lehrtätigkeit sowie der des Kollegen Orel und damit eine Störung des Studienbetriebes, endlich eine Einschüchterung der Studenten“.⁵⁸ Konkret bezog sich Lach auf die Auseinandersetzung bezüglich der Sprechstunde Orels, auf Fickers Anwerbung von DissertantInnen und dessen eigenmächtige Entfernung des Vorstand-Schildes. Der Rektor leitete diese Disziplinaranzeige weiter an den Disziplinaranwalt Gustav Walker, der die Einleitung einer Disziplinaruntersuchung beantragte, da das Verhalten Fickers – so die „angeführten Umstände richtig sind“ – das Ansehen seines Standes verletze.⁵⁹ Bereits am 23. Dezember 1929 fand die erste Sitzung der Disziplinarkammer statt. Neben dem Vorsitzenden Hans Sperl und dem Disziplinaranwalt Walker nahmen an dieser die Professoren Ernst Tomek, Hans Mayer, Josef Schaffer, Oswald Menghin, Eduard Haschek und Alfred Wurzbach teil. Menghin gab dabei zu Protokoll, dass er „den persönlichen Eindruck [habe], dass der angreifende Teil Prof. Ficker ist.“⁶⁰ Die Disziplinarkammer beschloss, vorerst noch keine Disziplinaruntersuchung einzuleiten, sondern den Untersuchungsführer Hubert Streicher mit vorläufigen Erhebungen zu beauftragen.

In der Zwischenzeit verfasste Lach weitere Vorwürfe, die er als Nachtrag dem Akademischen Senat übermittelte. Insbesondere bezichtigte er Ficker „bei allen möglichen Gelegenheiten zu Studenten sowohl im Privatgespräch unter vier Augen als auch in Anwesenheit mehrerer, ja sogar in den Übungen vor der dort versammelten Studentenschaft über“ ihn „herabsetzende und abfällige Bemerkungen gemacht“ zu haben und führte diesbezüglich zehn Vorfälle an.⁶¹ Zu diesen gehörte die Recherche der Vorfahren Lachs um etwaige „jüdische Aszendenten“ gegen Lach „auszuspielen“.⁶² Weiters soll Ficker Lach in einem Gespräch mit Nowak über die von Lach und Orel angekündigte Übung als „unzurechnungsfähigen Menschen“ bezeichnet haben. Mit dem Studenten Bracharz soll Ficker über seine und Lachs Gehaltsbezüge gesprochen haben, „und meinte, dass er mehr Gehalt beziehe als Prof. Lach, der sich seinen Gehalt mit der Post schicken lässt, damit er dem Diener nur ja kein Trinkgeld zu geben braucht (!), denn er braucht ja sein ganzes Geld für seine Kompositionen.“⁶³ Zum gleichen Studenten soll Ficker gesagt haben: „Lach hat einen wunden Punkt: das ist sein Komponistenehrgeiz. Diejenigen, die seine Kompositionen ausführen, werden beim Rigorosum durchgelassen.“⁶⁴

Auffallend ist, dass sich die meisten der beanstandeten Aussagen auf Berichte des Studenten Bracharz stützten. Ficker führte diesen Umstand auf die schlechte Rigorosenprüfung zurück, die Bracharz im Juni 1929 bei Ficker abgelegt hatte. Ficker hatte die Prüfungsantworten ohne Namen zu nennen in der Übung besprochen, was Bracharz ihm offenbar übel nahm.⁶⁵ Der Nachtrag Lachs wurde am 16. Dezember 1929 verfasst, also wohl nachdem Ficker Bracharz das Betreten des Seminars während seiner Anwesenheit verboten hatte. Bracharz selbst erstattete Mitte Jänner 1930 eine Anzeige gegen Ficker, in der er behauptete, Ficker habe ihn am 13. Jänner gewaltsam aus dem Seminar entfernt.⁶⁶ Lach meldete diesen Vorfall ebenfalls dem Akademischen Senat als zweiten Nachtrag, zusätzlich ging er noch auf den Einspruch Fickers gegen die Weiterbestellung Nowaks ein und behauptete weiters, dass Ficker Nowak zu einer Falschaussage in der Angelegenheit der Sprechstunde Orels zu verleiten versucht habe. Abschließend schilderte er die Atmosphäre am Institut wie folgt:

„Zur Illustration der gegenwärtigen, ganz unmöglichen und unhaltbaren Verhältnisse im Institute, die jedes ruhige und ungestörte Arbeiten daselbst ausschließen, sei noch erwähnt, daß Prof. Ficker und dessen Liebling [...] in den letzten Tagen bei den Studenten des Institu[t]e[s] gegen Dr. Bracharz und mich Unterschriften sammeln, gegen ersteren, um seine Glaubwürdigkeit als Zeuge zu diskreditieren, gegen mich, um meine Autorität als akademischer Lehrer und Institutsvorstand zu untergraben.“⁶⁷

Es folgten ausgiebige Vernehmungen. Der Schüler Fickers, dem unter anderem vorgeworfen wurde, Unterschriften gegen Lach gesammelt zu haben, verneinte dies und

stellte fest, dass er zwar in fachlichen Belangen viele Ansichten Lachs nicht teile, ihm jedoch nicht bewusst sei, dass seine „Äusserungen in einer verächtlichen Form erfolgt wären“.⁶⁸ Auffallend ist, dass Leopold Bracharzs Protokoll noch vor der Einleitung des Disziplinarverfahrens bereits am 10. Dezember 1929 aufgenommen wurde. Darin finden sich Berichte über Aussagen Fickers – großteils wortident mit dem sechs Tage später durch Lach verfassten Nachtrag zur Disziplinaranzeige.⁶⁹ Im Februar erfolgte dann eine weitere Befragung Bracharzs, in der er seine Vorwürfe aufrecht erhielt.⁷⁰

Ficker bedingte sich aus, seine Äußerungen schriftlich zu schicken und ergänzte diese noch in einer mündlichen Einvernahme. Er bestritt, gegen Bracharz Gewalt angewendet zu haben, den Vorwurf, Nowak zu einer Zeugenaussage zu verleiten, bezeichnete er als „vollkommen erfunden“ und die Behauptung, er sammle Unterschriften gegen Lach, als „völlig unrichtig“.⁷¹ In seiner schriftlichen Stellungnahme ging Ficker auch auf die Gesamtsituation am musikwissenschaftlichen Seminar ein:

„Seit mehr als 1 ½ Jahren habe ich das Gefühl, daß Herr Prof. Lach mit allen Mitteln gegen mich einen erbitterten Kampf führt, um mich in meiner Lehrtätigkeit zu behindern, meine Rechte als gleichberechtigter Vorstand des musikwissenschaftlichen Seminars zu schmälern, und mich überhaupt aus dem Seminare vollständig zu verdrängen. Als einen Schritt auf diesem Wege betrachte ich auch die vorliegende Anzeige.“⁷²

Auf dreiundzwanzig Seiten beschrieb Ficker detailliert die einzelnen Vorfälle in der Auseinandersetzung mit Lach und positionierte sich anschließend zu den Vorwürfen. Ausführlich nimmt er zur Sprechstundenangelegenheit Stellung, die aus seiner Sicht gegen Orel nicht jedoch gegen Lach gerichtet war. Die Aussage zu den Dissertationen und dem „musikhistorischen Haar“ bestätigte Ficker, betonte jedoch, dass sie nicht als Spitze gegen Lach gedacht war. Die Abmontierung des Vorstandsschildes und die anschließende „Anbringung zweier neuer Tafeln, die eine mit der Bezeichnung ‚Vorstand der Abteilung A‘, die zweite mit der Bezeichnung ‚Vorstand der Abteilung B‘“⁷³ rechtfertigte Ficker mit der Sichtbarmachung der Verhältnisse den Studierenden gegenüber. Den Berichten von Bracharz widersprach Ficker. Zur vorgenommenen Ahnenforschung bemerkte Ficker wie folgt:

„Es ist mir anlässlich meines im Einvernehmen mit den Herren Prof. Radermacher und Kluckhohn gemachten Vorschlages, dem Privatdozenten Wellesz den Titel eines a.o. Professors zu verleihen, der Vorwurf des Eintretens für einen Herrn jüdischer Abstammung gemacht worden. Ich hatte Grund anzunehmen, daß Herr Prof. Lach diesen Vorwurf, wenn auch nicht in erster Linie erhoben, so doch

wenigstens verbreitet habe. Da ich andererseits in Kollegenkreisen gehört hatte, daß Prof. Lach selbst jüdische Verwandtschaft habe, so z.B. Herrn Generaldirektor Sonnenschein in Witkowitz, so lag es für mich nahe, mir in dieser Angelegenheit Klarheit zu verschaffen.“⁷⁴

Als Zeugen wurden auch Alfred Orel und Leopold Nowak vernommen. Nowak beharrte darauf, dass Ficker gesagt habe, Lach sei ein unzurechnungsfähiger Mensch und begründete sein Beharren damit, dass er „den Wortlaut unmittelbar nachher notiert“ habe.⁷⁵ Die meisten der vorgeladenen Studierenden sprachen sich vorteilhaft über den Schüler Schmidt aus, Bracharz hingegen wurde weniger positiv dargestellt. Der Privatdozent Haas nahm Lach in Schutz und gab zu Protokoll, dass die

„Zustände am Institut [...] derartige [sind], dass man sich als Oesterreicher bis ins Mark schäme. [...] Der ganze Studienbetrieb leidet unter den unleidlichen persönlichen Verhältnissen, Anleitung[en] zur wissenschaftlichen Vorbildung sind weniger wichtig, als Fragen der persönlichen Zugehörigkeit zu einem oder anderem Lager, und letzten Endes sind die Studierenden die Prügelknaben, auf deren Rücken sich die Differenzen auswirken.“⁷⁶

Als Verantwortlichen für die schlechte Atmosphäre nannte Haas Ficker. Lach äußerte sich schriftlich zu der Stellungnahme Fickers, dem er Unrichtigkeiten und falsche Darstellungen vorwarf. Explizit ging er auch auf die Frage der jüdischen Verwandtschaft ein und stellte fest, dass er mit Generaldirektor von Witkowitz „durch eine übrigens urarische und katholische Cousine“ verwandt sei.⁷⁷

Nach dem Abschluss der vorläufigen Untersuchung brachte der Disziplinaranwalt Walker Mitte Februar 1930 den Antrag auf Einleitung der Disziplinaruntersuchung gegen Ficker ein. Er schlug vor, gleich eine mündliche Verhandlung anzuberaumen, da keine weiteren Untersuchungen notwendig seien. Gleichzeitig beantragte er beim Dekanat der philosophischen Fakultät, Ficker von den Rigorosen „jener Studenten zu entheben, die zu seinen Ungunsten ausgesagt haben.“⁷⁸ Zunächst wurde eine Sitzung der Disziplinarkammer einberufen. Neben dem Vorsitzenden Sperl und dem Disziplinaranwalt Walker nahmen an dieser die Mitglieder Ernst Tomek, Hans Mayer, Josef Schaffer, Leopold Krebs, Ernst Haschek und Gustav Turba teil.⁷⁹ Insbesondere wurde die Frage erörtert, ob Ficker von manchen Rigorosen zu entheben sei. Die von Mayer aufgeworfene Frage, ob die Forderung nach der Enthebung nicht „ein Vorurteil, dass die Kammer dem Prof. Ficker zutraut, solche Studenten, die ungünstig gegen ihn ausgesagt haben, ungerecht zu prüfen“, bedeute, wurde dahingehend beantwortet, dass die Vorerhebungen dies indizieren würden. Somit wurden die vom Disziplinaranwalt vorgebrachten Anträge angenommen. Ficker wurde verständig, dass ihm Folgendes zu Last gelegt wird:

„Er hat wiederholt vor Studenten die wissenschaftliche Tätigkeit des Prof. Lach durch abfällige Bemerkungen, die über eine wissenschaftliche Kritik weit hinausgehen, herabgesetzt; er hat einen Studenten beauftragt, Nachforschungen über die Vorfahren des Prof. Lach beim Wiener Magistrate zu pflegen, ob die Vorfahren Arier waren; er hat Ankündigungen des Prof. Lach an der Tür des Seminars eigenmächtig entfernt; er hat den Inhalt eines Briefes des Dekans der philosophischen Fakultät ohne dessen Genehmigung durch Anschlag an der Tür des Seminars bekanntgegeben; er hat einem Hörer des Prof. Lach das Verweilen im Seminar grundlos verboten.“⁸⁰

Es wurde Ficker vorgeworfen, dadurch „das Ansehen seines Standes verletzt und ein unkollegiales Verhalten gegenüber Prof. Lach an den Tag gelegt“ zu haben.⁸¹ Noch vor der Festsetzung eines Verhandlungstermins reichte Lach abermals zusätzliches „Beschwerdematerial“ beim Akademischen Senat ein. Es handelte sich dabei um einen während der Abwesenheit Lachs durch Ficker angebrachten Anschlag, der besagte:

„Theoretische Prüfung. Die statutenmäßige theoretische Prüfung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar (ordentliche Mitgliedschaft) findet am 21. Juni ab 2h nachmittags im Seminar statt. – Anmeldungen und Auskünfte *nur* beim Gefertigten. Ficker“⁸²

Durch diesen Anschlag sah sich Lach in seinen Rechten verletzt, da die Seminarprüfungen beiden Vorständen zustanden und er glaubte, dass die Studierenden, „durch diese auffallende Verfügung verwirrt“, glauben würden, Lach „sei abgesetzt oder, zum mindesten,“ ihm „das Recht der Seminarprüfungsabhaltung entzogen worden“.⁸³ Die mündliche Verhandlung wurde für den 5. Juli 1930 angesetzt, fand schlussendlich jedoch nicht statt.

Denn bereits Anfang April 1930 hatte Ficker eine Disziplinaranzeige gegen Lach eingebracht. Er betonte, dass es sich um keinen „billigen Gegenzug“ handle, sondern er sich dazu gezwungen fühle:

„Ich hatte bisher immer die Ueberzeugung, dass derartige Ehrenangelegenheiten, ehe man zur offiziellen Anzeige schreitet, in der Weise geregelt werden, dass der Teil, der sich gekränkt fühlt, den anderen direkt oder indirekt um Aufklärung oder Rechtfertigung ersucht. Dies ist auch der Grund, dass ich erst jetzt nach der offiziellen Einleitung der Disziplinaruntersuchung gegen mich, die eine ruhigere Form der Lösung nicht mehr erwarten lässt, mit meinen Klagen hervortrete.“⁸⁴

Insgesamt legte Ficker neun Anklagepunkte vor. Er warf Lach unkollegiales Verhalten vor, dieser habe statt Aufklärung von Ficker zu verlangen, sich „seit Monaten in der verschiedensten Weise bemüht [...], bei ehemaligen und jetzigen Hörern Anklagepunkte gegen [...] [ihn] zu sammeln.“⁸⁵ Weiters beanstandete Ficker die un- wahren Beschuldigungen Lachs bezüglich angeblicher Unterschriftensammlungen und der versuchten Verleitung Nowaks zur Falschaussage, sowie die Monopolisierung der theoretischen Prüfungen durch Lach. Besonders verbittert war Ficker über die Äußerung Lachs, dass Hörer schlechte Behandlung bei Rigorosen befürchteten, wenn sie zur Causa Ficker-Lach aussagten.

„Diese die Art seines Vorgehens gegen mich kennzeichnende Mitteilung des Herrn Prof. Lach enthält die schwere Beschuldigung, ich liesse mich bei der Beurteilung der Rigorosanten von anderen Erwägungen als jenen der wissenschaftlichen Befähigung allein leiten.“⁸⁶

Dadurch sah Ficker das Ansehen des ganzen Standes vor den HörerInnen herab- gesetzt. Abermals wurde der Untersuchungsführer Streicher mit Erhebungen beauf- tragt.⁸⁷ Ende Mai erstreckte Ficker die Disziplinaranzeige noch auf das Verhalten Lachs bei der Weiterbestellung des Assistenten Nowak.⁸⁸ Lach nahm in einer schriftlichen Äußerung ausführlich Stellung zu Fickers Vorwürfen, die er auf das Entschiedenste zurückwies. Er betonte, dass er die Befürchtungen der Studierenden, die aus Angst vor Repressionen nicht aussagen wollten, lediglich wiederholt habe ohne sich damit zu identifizieren.⁸⁹

In weiterer Folge brachte Ficker Mitte Mai 1930 eine Disziplinaranzeige gegen den Assistenten Leopold Nowak ein.⁹⁰ Er warf ihm feindseliges Verhalten vor und führte mehrere Beispiele an, so unter anderem die „verletzende Entstellung“ von Fickers Nachricht bezüglich der Sprechstunde, die Nowak Orel ausrichtete.⁹¹ Weiters brachte er vor, dass sich Nowak während Fickers Lehrveranstaltungen Notizen machte und diese Lach übermittelte. Er warf Nowak vor, vertrauliche Gespräche Lach erzählt zu haben, „in der Absicht [...] diesem Material zur Erstattung von Disziplinaranzeigen gegen mich zu liefern“.⁹² Zusätzlich monierte Ficker auch Nowaks Arbeitsleistung und Zahlungsmoral. Sowohl Nowak als auch Lach wurden vernommen, zu weiteren Schritten kam es jedoch nicht mehr.

Ficker dürfte auch eine Anzeige gegen die Privatdozenten Orel und Haas erwogen haben, wie seine Entwürfe bezeugen,⁹³ ohne sie jedoch einzureichen.⁹⁴ Als Vorwürfe nannte Ficker die Verbreitung eines 1927 von Ficker verfassten Privatbriefes durch Haas, in welchem Ficker sich „über gewisse Vorgänge anlässl. des Vorschlages zur Besetzung der Lehrkanzel f. Musikgesch. in freimütiger Weise äusserte“⁹⁵ weiters den Protest von Haas und Orel gegen seine Wahl zum Vertreter Österreichs im Direktorium der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, und dass sie Ficker zum Internationalen Kongress für Schubertforschung im November 1928 nicht eingeladen hatten.

In der Zwischenzeit hatte die Fakultät gemäß dem Vorschlag Ludwig Radermachers auf eine gütliche Einigung gedrängt, der schließlich Ficker und Lach zustimmten. Folglich wurden das Disziplinarverfahren gegen Ficker eingestellt und die Anzeigen gegen Lach und Nowak zurückgelegt.⁹⁶ In seinen Notizen bemerkt Ficker die mangelnde Effizienz der Aussöhnung.

„Es ist hingegen höchst bezeichnend für die wahre Gesinnung des H. Prof. Lach, dass er seinerseits nicht nur kein einziges Wort der Entschuldigung für sein Verhalten fand, sondern sogar trotz der äusserlichen ‚Aussöhnung‘ seine gegen mich gerichtete Handlungsweise unvermindert fortsetzt. Er schikaniert Hörer, welche noch aus früherer Zeit von mir ein Thema haben, zur Abschreckung der übrigen Hörer in gleicher Weise, wie früher. Hörer, welche sich an H. Prof. Lach wegen eines Dissertationsthemas wenden, werden seit einiger Zeit angewiesen, sich deshalb mit einem Privatdozenten zu beraten. Durch dieses Verhalten wird es möglich gemacht, mich in Zukunft sowohl von der Begutachtung der Arbeit, als auch von der Abhaltung des Rigorosums auszuschliessen.“⁹⁷

Dieser Fall zeigt deutlich die Unzulänglichkeiten im Disziplinarverfahren insbesondere bei persönlichen Kontroversen zwischen Universitätsangehörigen. Die Anklagepunkte gegen Ficker basierten großteils auf den Berichten eines einzelnen Studenten. Es stand zumeist Aussage gegen Aussage, da in der Regel die Sicht Fickers auf die Geschehnisse eine andere war als jene Lachs. Dies machte es der Disziplinarkammer, wie auch den (Rechts-)HistorikerInnen, schwer den tatsächlichen Verlauf zu erkennen. Interessant ist die relativ lange Zeitspanne, die der Erhebung der Disziplinaranzeige vorangeht. Zwar datieren manche Ereignisse zurück in das Jahr 1928, trotzdem wurde erst eineinhalb Jahre später ein Verfahren angeregt. So ist davon auszugehen, dass Disziplinaranzeigen gegen Lehrende in der Regel nicht leichtfertig gemacht wurden. Schließlich waren sie nicht nur für die beschuldigte Person in ihrem Ausgang ungewiss und konnten zu schwerwiegenden Folgen führen. Die beschuldigende Person rückte ebenfalls durch die Erhebungen in das Visier der Disziplinarkammer und besonders bei persönlichen Kontroversen war die Gegenanzeige – wie bei Ficker und Lach – keine Seltenheit. Weiters war ein Disziplinarverfahren auch keine schnelle Erledigung eines Disputes – allein das eingestellte Verfahren gegen Ficker dauerte von Dezember 1929 (Erstattung der Anzeige) bis Februar 1931 (Einstellung des Verfahrens).

In den konkreten Fällen führten die Disziplinarverfahren zu keinem brauchbaren Ergebnis. Die Aussagen der Zeugen zeichneten großteils ein widersprüchliches Bild. Durch die außergerichtliche Einigung zwischen den streitenden Parteien wurde nicht festgestellt, ob sich Ficker und Lach standeswidrig verhalten haben. Im Hinblick

auf die weitere Zusammenarbeit im Seminar war die (versuchte) Aussöhnung wohl zu begrüßen, weil dadurch keine Gewinner und Verlierer geschaffen wurden. Jedoch waren die Konfliktparteien in ihrem Verhalten offenbar schon zu festgefahren, um eine Aussöhnung in der Praxis herbeizuführen.

Für die Nachwelt sind diese Verfahrensakte jedoch wertvolle Quellen, sie geben Einblicke in den konfliktbeladenen Alltag am musikwissenschaftlichen Seminar. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die von den Protagonisten verwendeten Netzwerke und die – wenn auch beiläufige – Darstellung des akademischen Antisemitismus. So geht aus den Notizen Fickers klar hervor, dass Lach in Oswald Menghin einen Unterstützer hatte. Beide waren auch Mitglieder der berüchtigten „Bärenhöhle“.⁹⁸ Diese Netzwerke konnten auch in Disziplinaruntersuchungen hineinspielen, denn Menghin war auch ein Mitglied der Disziplinarkammer in der Untersuchung gegen Ficker. Zwar lässt der Ausgang des Falles keine Schlüsse darauf zu, wie Menghin bei der Entscheidung gestimmt hätte, jedoch nützte er bereits zu Beginn der Untersuchungen seine Stellung in der Disziplinarkammer, um sich für Lach stark zu machen und betonte, dass er „den persönlichen Eindruck [habe], dass der angreifende Teil Prof. Ficker ist.“⁹⁹ Die Frage der jüdischen Verwandtschaft Lachs und deren Relevanz für seine Stellung an der Universität zeigt die antisemitische Atmosphäre an der Universität Wien. Lach selbst bewegte sich in antisemitischen Kreisen und betonte besonders seine „urarische und katholische“¹⁰⁰ Herkunft. Allein der Vorwurf Lachs, dass Ficker eine etwaige jüdische Verwandtschaft gegen ihn ausspielen möchte, demonstriert den Stellenwert der Herkunft für das Fortkommen und Ansehen in der universitären Welt.

Der Abgang

Bereits Anfang Herbst 1930 wurde Ficker die nach Adolf Sandberger erledigte außerordentliche Professur in München angeboten. Im Oktober 1930 erkundigte sich das bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus beim österreichischen Unterrichtsministerium über die Bezüge von Ficker.¹⁰¹ Diese beliefen sich 1930 jährlich auf 12.749,61 Schilling.

Das bayerische Kultusministerium bot Ficker ein Extraordinariat für Musikwissenschaft „mit dem Titel, dem Rang und den Rechten eines ordentlichen Professors“ an der Münchner Universität an, ab 1935 würde er ebenfalls das Gehalt eines Ordinarius beziehen, weiters gab das Ministerium die „Zusage der Systemisierung der Lehrkanzel als Ordinariat in einem späteren Zeitpunkt“.¹⁰² Als Einstiegsgehalt sah das Angebot jährlich 11.564 Deutsche Mark vor, dies entsprach etwa 19.518 Schilling, somit deutlich mehr als Ficker in Wien jährlich verdiente.¹⁰³ Für einen Verbleib in Wien stellte Ficker einige Forderungen, die auf seine Gleichstellung mit dem Ordinarius Lach abzielten. Diese konnte seiner Ansicht nach entweder durch die Ernennung zum

„wirklichen ordentl. Prof. oder durch die Verleihung des Titels unter Gleichstellung hinsichtlich der Rigorosen und bei gleichzeitiger Durchführung einer Abgrenzung zwischen den beiden Teilen des Seminars mindestens in der Weise, dass in der anderen Abteilung entweder überhaupt keine musikgeschichtlichen proseminaristischen Übungen abgehalten würden oder nur im Einvernehmen mit dem Vorstand der Abteilung für Musikgeschichte“, erreicht werden.¹⁰⁴

Das Professorenkollegium der philosophischen Fakultät wählte im Februar 1931 eine Kommission, der der Dekan Richard Meister als Berichterstatter und die Professoren Wilhelm Bauer, Hans Hirsch, Dietrich Kralik, Paul Kretschmer, Lach, Carl Patsch und Richard Wettstein angehörten. In der Sitzung vom 8. Mai 1931 beriet diese Kommission unter der Abwesenheit Wettsteins Fickers Forderungen und formulierte diesbezüglich zwei Vorschläge, die anschließend im Professorenkollegium abgestimmt wurden. Die Kommission sprach sich einstimmig dafür aus, die Ernennung Fickers zum Ordinarius beim Unterrichtsministerium vorzuschlagen. Diese Anregung stieß in der Fakultätssitzung auf großen Zuspruch (48 Stimmen dafür, drei dagegen, 10 Enthaltungen). Der zweite Punkt, der in der Kommission mit allen Stimmen bei einer Enthaltung angenommen wurde, betraf das musikwissenschaftliche Seminar. Die Kommission schlug wie folgt vor:

„Die Einrichtung der proseminaristischen Übungen im musikwissenschaftlichen Seminar soll künftig dahin abgeändert werden, dass jeder Studierende, der als ord. Mitglied in das Seminar aufgenommen werden will, ein Übungszeugnis von jedem der beiden Professoren beibringen oder, wenn dies nicht der Fall ist, eine Aufnahmeprüfung ablegen muss.“¹⁰⁵

Diesen Vorschlag nahm das Professorenkollegium einstimmig mit vier Enthaltungen an.¹⁰⁶ Am 11. Mai wurde der Antrag des Professorenkollegiums an das Unterrichtsministerium geschickt.

Als Gründe für die Erhaltung Fickers in Wien wurde einerseits seine „historisch-philologische Richtung“, die Lachs „vergleichend-systematische“ Zugangsweise ergänzte, genannt, aber auch der Umstand, dass die Anzahl der Studierenden der Musikwissenschaft zwei Professoren verlangte. Betont wurde schließlich die essentielle Mitwirkung Fickers an der Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.¹⁰⁷ Offenbar konnte Ficker dies geschickt in den Verhandlungen mit dem bayerischen Kultusministerium nutzen, denn bereits ein Monat später bedankte sich Ficker beim Dekan für das Bemühen in seiner Angelegenheit, lehnte jedoch ein Verbleiben in Wien ab. Als Grund gab Ficker einerseits an, dass das bayerische Kultusministerium nun sogar bereit war ihm ein „Ordinariatsgehalt mit Rang vom 1. XI. 1923“ zu zahlen, andererseits habe er „formale Bedenken, die Herr Min. Rat Dr. Mejer anlässlich einer den Fakultätsantrag betreffenden Besprechung äusserte,

zum Anlass genommen, ein eventuelles Verbleiben in Wien nicht mehr weiter in Erwägung zu ziehen.¹⁰⁸ Um was für Bedenken es sich dabei handelte, geht jedoch aus den Akten nicht hervor. Bereits am Tag darauf informierte Ficker den Dekan über seine am 9. Juni 1931 erfolgte Ernennung in München. Der Dienstantritt sollte im November erfolgen. Somit endete die Wiener Phase für Ficker mit Ende Oktober 1931.¹⁰⁹

Anmerkungen

- 1 Das Zitat im Titel stammt aus einem Briefdurchschlag von Ficker an Unbekannt, datiert mit 10.12.1929, Forschungsinstitut Brenner-Archiv (= FIBA), Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-29.
- 2 Die Autorin möchte sich für die wertvolle Hilfe bei Frau Dr. Ursula A. Schneider bedanken.
- 3 In der Literatur und in den zeitgenössischen Berichten wird sowohl der Begriff „Seminar“ als auch „Institut“ für das Musikwissenschaftliche Seminar verwendet. In den Verzeichnissen der Universität Wien wird diese Einrichtung bis 1927/28 als Musikhistorisches Institut bezeichnet. Ab dem Studienjahr 1928/29 trägt sie den Namen Musikwissenschaftliches Seminar. Zur Entstehung des Musikwissenschaftlichen Seminars und zur Unterscheidung zwischen Institut und Seminar vgl. Memo G. Schachiner: Politik und Systematik. Wiener Musikwissenschaft im Wandel der Zeiten. Die Ära Guido Adler (1898–1927). Wien: mc publishing 2008, 98–103.
- 4 Vgl. zu ihm Lukas Christensen, Kurt Drexel, Monika Fink (Hg.): Rudolf von Ficker (1886–1954). Tagungsband zum Symposium anlässlich seines 125. Geburtstages und des 85-jährigen Bestehens des Innsbrucker Institutes für Musikwissenschaft. Innsbruck: innsbruck univ. press 2012; Thrasybulos G. Georgiades: Ficker, Rudolf von. In: Neue Deutsche Biographie Bd. 5. Berlin 1961, 133f.
- 5 Schreiben Fickers an die Dekanatskanzlei der philosophischen Fakultät v. 12.2.1932, Universitätsarchiv Wien (=UAW), PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 002.
- 6 Kommissionsbericht und Antrag betreffend die Besetzung eines Extraordinariates für Musikgeschichte v. 12.6.1927, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 029°.
- 7 Vgl. zu ihm Franz Fördermayr: Lach, Robert. In: Oesterreichisches Musiklexikon [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lach_Robert.xml] (15.4.2015 / 25.6.2015); Othmar Wessely: Lach, Robert. In: Neue Deutsche Biographie Bd. 13. Berlin 1982, 367. Zu Lachs Forschungen an Kriegsgefangenen vgl. Britta Lange: Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013.
- 8 Personalblatt, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach).
- 9 Wessely (Anm. 7), 367.
- 10 Bericht Adlers v. 2.3.1927, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 118.
- 11 Kommissionsbericht und Antrag betreffend die Besetzung eines Extraordinariates für Musikgeschichte v. 12.6.1927, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 029°.
- 12 Ebenda, 030°.
- 13 Vgl. zu ihm Schachiner (Anm. 3); Volker Kalisch: Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77); Josef-Horst Lederer (Hg.): Gedenkschrift Guido Adler. Föhrenau: Elisabeth Stiglmayr 1986 (Musicologica Austriaca 6).
- 14 Abschrift des Erlasses der k.k. nö. Statthaltereie v. 16.7.1898, Z. 62098, UAW, PH PA 891 (Personalakt Guido Adler), Rekt. Akt. 3704 aus 1897/98.
- 15 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 16 Fragebogen v. 6.9.1938, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 156.
- 17 Wallaschek vertrat in Wien die vergleichende Musikwissenschaft. Vgl. zu ihm Gregor Kokorz: Wallaschek, Richard. In: Oesterreichisches Musiklexikon [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wallaschek_Richard.xml] (31.7.2013 / 25.6.2015); Robert Lach: Richard Wallaschek. In: Die feierliche Inauguration des Rektors der Wiener Universität für das Studienjahr 1917/1918. Wien: Selbstverlag der k. k. Universität 1917, 63-69.
- 18 Bericht Adlers v. 22.3.1919, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 078.
- 19 Bericht des Dekans an das Deutschösterreichische Staatsamt für Unterricht v. 11.6.1919, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 079.
- 20 Schreiben des Unterrichtsamts an den Dekan v. 1.12.1920, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 086.

- 21 Protokoll der Beratungen v. 2.3.1927, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 088.
- 22 Ebenda, 088.
- 23 Schreiben des Dekans an das Unterrichtsministerium v. 14.3.1927, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 091. Der diesbezügliche Vorschlag in der Kommission stammt von Heinrich Srbik und Julius Schlosser.
- 24 Mehrheitsgutachten für die Wiederbesetzung der Lehrkanzel für Musikwissenschaft, ohne Datum, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 143.
- 25 Lach nannte „einige, wenn auch nicht umfangreiche, so doch gediegene und gründliche Studien“. Kommissionsbericht und Antrag betreffend die Besetzung eines Extraordinariates für Musikgeschichte v. 12.6.1927, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 029^r.
- 26 Schreiben des Bundesministeriums für Unterricht an das Dekanat der philosophischen Fakultät v. 29.9.1927, UAW, PH PA 2400 (Personalakt Robert Lach), 135.
- 27 Schreiben Fickers an das Bundesministerium für Unterricht v. 20.8.1927 zu Zl. 18643-I/2, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-26.
- 28 Schreiben des Bundesministeriums für Unterricht an das Dekanat der philosophischen Fakultät v. 29.9.1927, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 003^r.
- 29 Ebenda.
- 30 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 31 Kopie des Protestschreibens von Orel und Haas v. 10.11.1927, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-29.
- 32 Schreiben des Rektors an Ficker v. 23.11.1928, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-26.
- 33 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-27.
- 34 Entwurf einer Disziplinaranzeige gegen Nowak, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30.
- 35 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-27.
- 36 Fickers Entwurf einer Stellungnahme, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-29.
- 37 Ankündigungszettel Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-29.
- 38 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-27.
- 39 Entwurf einer Disziplinaranzeige gegen Lach, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 40 Stellungnahme Fickers zur Disziplinaranzeige gezeichnet am 27.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22, S. 2; so wie: FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30, 2.
- 41 Schreiben Fickers, offenbar an Lach gerichtet, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 42 Ebenda.
- 43 Ebenda.
- 44 Notizen Fickers zur Causa Lach und Orel, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-31.
- 45 Ebenda.
- 46 Beschwerdeschreiben Lachs v. 5.12.1929, Abschrift, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30. Das Original befindet sich im UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 1.
- 47 Schreiben Fickers an den Dekan v. 13.1.1930, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30.
- 48 Ebenda.
- 49 Bericht betreffend Universitätsprofessor Robert Lach v. 22.1.1930, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30.
- 50 Ebenda.
- 51 Zur Bärenhöhle vgl. Klaus Taschwer: Hochburg des Antisemitismus. Der Niedergang der Universität Wien im 20. Jahrhundert. Wien: Czernin Verlag 2015, 103–113.
- 52 Vgl. Gerhard Oberkofler: Über das musikwissenschaftliche Studium von Georg Knepler an der Wiener Universität. In: Mitteilungen der Alfred Klahr Gesellschaft, 3, 2006, 11-14, hier 12.
- 53 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-27.
- 54 Umlaufbeschluss v. 5.4.1930, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30.
- 55 Abschrift der Beschwerde an das Unterrichtsministerium v. 19.5.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.433, 3, Beilage.

- 56 Vgl. dazu auch Kamila Staudigl-Ciechowicz: Disziplinarrecht. In: Thomas Olechowski, Tamara Ehs, Kamila Staudigl-Ciechowicz: Die Wiener Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät 1918–1938. Göttingen: V&R unipress 2014 (Schriften des Archivs der Universität Wien 20), 79-99.
- 57 § 19 Abs. 3 Organisationsgesetz 1873, RGBl 63/1873.
- 58 Disziplinaranzeige Lachs v. 5.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 1.
- 59 Schreiben Walkers an den Vorsitzenden der Disziplinarkammer Hans Sperl v. 14.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 3.
- 60 Protokoll der Sitzung v. 23.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 6.
- 61 Nachtrag zur Disziplinaranzeige v. 16.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 8.
- 62 Ebenda.
- 63 Ebenda.
- 64 Ebenda.
- 65 Stellungnahme Fickers zur Disziplinaranzeige gezeichnet am 27.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22, S. 22; so wie: FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30, 22.
- 66 Disziplinaranzeige Bracharzs v. 16.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 17.
- 67 Nachtrag zur Disziplinaranzeige v. 17.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 18.
- 68 Protokoll v. 21.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 20.
- 69 Protokoll v. 10.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22.
- 70 Protokoll v. 1.2.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 26.
- 71 Protokoll v. 28.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 22.
- 72 Stellungnahme Fickers zur Disziplinaranzeige gezeichnet am 27.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22, S. 1; so wie: FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30, 1.
- 73 Stellungnahme Fickers zur Disziplinaranzeige gezeichnet am 27.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22, S. 12; so wie: FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30, 12.
- 74 Stellungnahme Fickers zur Disziplinaranzeige gezeichnet am 27.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, zu 22, S. 21; so wie: FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30, 21.
- 75 Protokoll v. 30.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 25.
- 76 Protokoll v. 4.2.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 33.
- 77 Schreiben Lachs v. 3.2.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 35.
- 78 Schreiben des Disziplinaranwaltes an den Vorsitzenden der Disziplinarkammer v. 13.2.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 37.
- 79 Protokoll v. 1.3.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 45.
- 80 Schreiben des Disziplinaranwaltes an den Vorsitzenden der Disziplinarkammer v. 12.3.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 47.
- 81 Ebenda.
- 82 Schreiben Lachs an den Akademischen Senat v. 3.6.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 52. Hervorhebung im Original.
- 83 Ebenda.
- 84 Durchschlag der von Ficker gegen Lach erstatteten Disziplinaranzeige v. 4.4.1930, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-30.
- 85 Ebenda.
- 86 Ebenda.
- 87 Schreiben des Disziplinaranwaltes an den Untersuchungsführer v. 10.5.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.433, 2a.
- 88 Schreiben Fickers an den Disziplinarsenat v. 23.5.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.433, 3.
- 89 Schreiben Lachs v. 10.6.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.433, 3.
- 90 Dazu näher demnächst bei Kamila Staudigl-Ciechowicz: Das Dienst- und Disziplinarrecht an der Universität Wien. Eine rechtshistorische Untersuchung zur Stellung des wissenschaftlichen Universitätspersonals zwischen 1848 bis 1938 (Diss. iur. Univ. Wien, in Vorbereitung für 2015).

- 91 Protokoll v. 28.1.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 22.
- 92 Schreiben Fickers an den Disziplinarsenat v. 18.5.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe, S 185.434, 1, 3.
- 93 Entwurf einer Anzeige gegen Haas und Orel v. 31.3.1930, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 94 Die Protokolle der Disziplinarverfahren sehen keine Einträge zu Haas und Orel vor.
- 95 Notizen Fickers, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-28.
- 96 Schreiben des Vorsitzenden der Disziplinarkammer an Ficker, Lach und Nowak v. 4.2.1931, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 71.
- 97 Notizen Fickers zur Causa Lach und Orel, FIBA, Nachl. Rudolf von Ficker, Sig. 214-16-31.
- 98 Taschwer (Anm. 51), 111f.
- 99 Protokoll der Sitzung v. 23.12.1929, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 6.
- 100 Schreiben Lachs v. 3.2.1930, UAW, Akademischer Senat Sonderreihe S 185.429, 35.
- 101 Schreiben des bayer. Staatsministeriums an das österr. Unterrichtsministerium v. 1.10.1930, GZ 32867-II/2 aus 1930, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Unterricht Allg., Ktn. 796 (Professoren und Lehrkräfte).
- 102 UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 006.
- 103 Für die Berechnung wurde der Devisen- und Valutenschlusskurs der Wiener Börse vom 31.12.1930 herangezogen. Dieser war laut Wiener Zeitung für Geld 168,78 Schilling für 100 Deutsche Mark. Wiener Zeitung, 3, v. 1.1.1931, 9.
- 104 UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 006.
- 105 Kommissionsbericht und Antrag v. 8.5.1931, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 010^v.
- 106 Protokoll v. 8.5.1931, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 007.
- 107 Kommissionsbericht und Antrag v. 8.5.1931, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 010^v.
- 108 Schreiben Fickers an den Dekan der philosophischen Fakultät v. 11.6.1931, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 012^f.
- 109 Schreiben des Bundesministeriums für Unterricht an das Dekanat der philosophischen Fakultät v. 29.7.1931, UAW, PH PA 1607 (Personalakt Rudolf Ficker), 001.

Töne der Empathie – Positionen der Verweigerung

Annäherungen an Peter Zwetkoff im Spiegel seiner WeggefährtInnen

von Siljarosa Schletterer (Innsbruck)

„andeuten könnte ich allenfalls,
daß ich niemanden sonst kenne,
der wie er die geheimnisvolle Gabe hat,
sich mit wildester Herzensenergie zu beteiligen
und sich zu verweigern.“¹

Einen Aufsatz über Peter Zwetkoff (1925–2012) zu schreiben, bedeutet, sich einem Menschen und Musiker anzunähern, der mit seiner Arbeit stark öffentlich wirkte, sich als Person aber der Öffentlichkeit weitgehend verweigerte. Dies stellt für die Forschung eine besondere Herausforderung dar, zumal sein Nachlass am Forschungsinstitut Brenner-Archiv sich erst in der Erschließungsphase befindet. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf Aussagen, die Zwetkoffs Freunde und WegbegleiterInnen über ihn machten, sowie auf die spärliche Fachliteratur im Bereich der Hörspielmusikforschung. Dabei möchte ich mich von zwei Seiten dem Menschen und Musikschaffenden (er wollte nicht als Komponist bezeichnet werden²) Zwetkoff annähern. Zum einen werde ich seinen musikalischen Spuren, vor allem im Bereich der Hörspielmusik, nachgehen, zum anderen sollen seine Aktivitäten im Widerstand beleuchtet werden. Zwetkoffs politisches Engagement und die in der Zeit des Nationalsozialismus selbst erlebten Grausamkeiten prägten ihn als Künstler wie auch als Menschen in gleichem Maße. Ganz konkret machte sich seine politische Haltung auch in seinem Wirken als Musikdramaturg



Peter Zwetkoff in seinem Musikzimmer,
Nachlass Zwetkoff

beim Hörfunk bemerkbar: „In Wirklichkeit gibt es heute kein Gebiet menschlicher Betätigung, das von der Politik unberührt geblieben wäre [...]. Es ist fast tragisch, die verzweifelten Anstrengungen derjenigen zu beobachten, die immer noch glauben, der reinen Kunst zu dienen, während sie in Wirklichkeit schon längst die politischen Geschäfte bestimmter Parteigruppierungen besorgen.“³ Was Erwin Piscator 1927 für das Theater erkannte, galt und gilt ebenso für den Rundfunk, also auch für Zwetkoffs Schaffen. So wissen wir beispielsweise, dass Zwetkoff Hörspielaufträge aus rein politischen Gründen abgelehnt hat.⁴

Erste Annäherung: Zwetkoff als Musikdramaturg: oder „das Schweigen ist das Nichtmißverständliche“⁵

„Das Ziel der Musik: sie will bewußt machen,
Sensibilität erzeugen gegen Lauheit und Gleichgültigkeit.
Seine Musik dient dem Wort und der Wahrheit, sie schärft die Wahrnehmung.
Sie vermeidet alles, was zu laut ist, und spürt Grenzen auf. (Othmar Costa)“⁶

Den Hörspielkomponisten wird in der Regel keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bernd Alois Zimmermann meinte dazu lakonisch: „Wer Wert darauf legt, von ‚Fachleuten‘ mißverstanden zu werden, der schreibe Hörspielmusiken: die Ausbeute an stilistischen Verdächtigungen, schlichter Ignoranz und Böswilligkeit ist beträchtlich.“⁷ Obwohl die Hörspielmusik und das Hörspielgeräusch für die Analyse und Interpretation der Hörspiele von großer Bedeutung sind,⁸ werden Komponistennamen in der Hörspieelliteratur und in Hörspielansagen kaum erwähnt. Selbst in Produktionsblättern und Programmheften werden sie nicht immer ausgewiesen. Die Erwähnung der komponierenden Person kommt frühestens nach den SchauspielerInnen. Christiane Timper fragt in ihrer Hörspielmusikgeschichte zu Recht: „Doch wer würde je einen Autor oder einen Regisseur nicht nennen! Selbst der/die Tontechniker/in fehlt nie in einer Hörspielansage bzw. -absage.“⁹ Dass der Künstler als Person völlig in den Hintergrund tritt, passt zu Zwetkoffs Widerspruch:¹⁰ Auf der einen Seite wollte er öffentlich künstlerisch tätig sein, auf der anderen Seite wollte er sich von dieser Öffentlichkeit als Person distanzieren. Urs Widmer meint dazu:

„Peter Zwetkoff hat die Formel gefunden, die für alle andern die Quadratwurzel des Zirkels ist, unlösbar also, nämlich: hunderttausende haben seine Musiken gehört und genossen – so gesehen ist er berühmt wie nur einer –, kaum jemand aber hat sich darum gekümmert, von wem das Herrliche denn nun war, was er oder sie da eben gehört hatte, denn das tut man bei Hörspielen, gar bei Filmen nicht.“¹¹

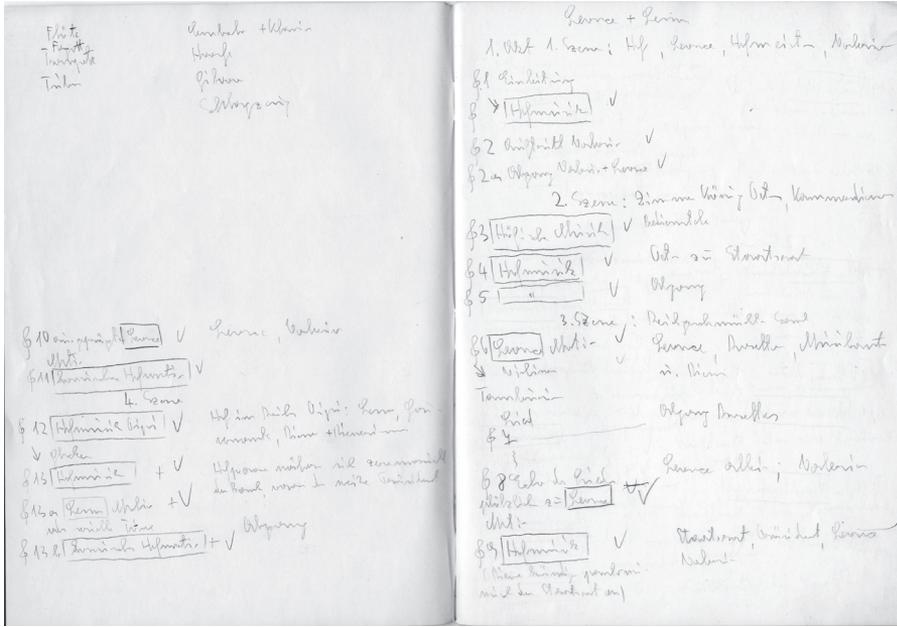
Sein Kompositionslehrer aus Salzburg, Wilhelm Keller, beschreibt, wie sehr der Beruf des Musikdramaturgen zu Zwetkoff passte, ihm quasi auf den Leib geschneidert war:

„Der Beruf hätte für Peter erfunden werden müssen, wäre er ihm nicht angeboten worden: er paßte genau für ihn und seine Fähigkeiten. [...] so hatte ich doch immer den Eindruck, daß ihm die Arbeit genug Spaß machte, daß sie von ihm nicht als lästige Pflicht oder existenznotwendiges Muß empfunden wurde, wenn er auch von dieser Tätigkeit lebte und sicherlich auch Aufträge ausführen mußte, die ihm thematisch weniger lagen und die er nicht immer weitergeben konnte.“¹²

Aufgaben der Musik im Hörspiel

Roland Heger beschreibt vier Aufgaben der Musik im Hörspiel: Strukturierung des Spiels, Verdeutlichung der Handlung, Dialog- oder Kommentarfunktion und Gestaltung des Unsagbaren und Übernatürlichen.¹³ Zusätzlich kann die Musik Atmosphäre erschaffen und Personen wie Orte charakterisieren. Insbesondere bieten sich hier musikalische Leitmotive an. Musik kann illustrieren, erzählen und im Hörspiel vorhandene Gefühle duplizieren.¹⁴ Zwetkoff beschreibt im Gespräch mit Timper weitere Funktionen: Erkennungsmelodie, politische Funktion und Geräuschersatz. Die musikalische Erschaffung von Bühnenbild und Atmosphäre würde besonders in seiner Musik zum Hörspiel *Unter Wasser* deutlich. Die Musik könne, so Zwetkoff, die Textaussage verdeutlichen und analysieren, darüber hinaus auch schwache Dialoge aufwerten.¹⁵ Sobald Musik als Kommentar eingesetzt wird, kann sie den Text interpretieren und kommentieren, indem sie „ihn z.B. ironisiert und/oder antithetisch arbeitet. In dieser Art ist auch szenische Musik dazu geeignet, interpretatorisch zu wirken. Meistens beschränken sich ja die szenischen Musiken mehr oder weniger auf die Abbildfunktion der konkreten Hörspiel-Situation.“¹⁶ Bei Zwetkoff findet sich ein Beispiel in *Das Blasquartett oder 80 Fragen nach dem Glück*. Hier „deutet das zu hoch gesetzte Lied [an], daß für die Frau das Glück genauso wenig erreichbar ist wie die (zu) hohen Töne.“¹⁷ Dabei sind die Töne genau eine Oktave höher gesetzt als die normale Stimmlage.¹⁸ Zwetkoffs Musik zu *Cordoba oder die Kunst des Badens* bezeichnet Mechthild Hobl-Friedrich als „plakativ“ oder „illustrativ“.¹⁹ Sie versteht diese Wertungen jedoch nicht als Kritik, da ihrer Meinung nach seine Hörspielmusik verdeutlicht, dass illustrative Musik „mehr sein kann als bloße Verdopplung dessen, was ohnehin zu hören ist [vor allem], wenn sie behutsam eingesetzt ist, den Text erweitert, ihn umfassender dimensioniert, emotionale Assoziationen des Hörens intensiviert oder überhaupt erst evoziert.“²⁰

Am Beispiel von *Leonce und Lena* lässt sich die Arbeitsweise Zwetkoffs aufzeigen:



Konzeptbuch, Nachlass Zwetkoff

Die Abbildung zeigt die erste Seite des Hörspielkonzeptes. Die Textgrundlage dieser Hörspielfassung ist das 1895 uraufgeführte Lustspiel *Leonce und Lena* von Georg Büchner. Zwetkoffs Musik in dieser Hörspielfassung unterstreicht die im Bühnenstück enthaltene politische Satire. Der abgebildete Auszug verdeutlicht Zwetkoffs Arbeit mit Hörspielen: Charaktere und Schauplätze bekommen eigene musikalische Motive. Zwetkoff hebt sie in diesem Konzept auch farblich hervor. Rot steht für Leonce, Gelb für Lena, Blau bezeichnet das Hofmotiv, Grün das Heiratsmotiv, Braun umfasst mehrere Zusätze wie: Pastorale, Nachtwächter, Glockenspiel. Es liegt die Vermutung nahe, dass Zwetkoff dieser Farbgebung eine explizite Bedeutung zuwies. Rechts auf den Konzeptseiten erfolgt die Nummerierung der Musikstücke mit einem Violinschlüssel,²¹ daneben wird die Beschreibung der Musik (oder akustischer Elemente) verzeichnet. Links davon befinden sich Kurzbeschreibungen der Szenen samt Auftritten der Personen.

Hörspielmusik in Zwetkoffs eigenen Worten: „Ich bin nur ein Plakatmaler“²²

Es gibt nur spärliche Aussagen und Kommentare von Zwetkoff selbst über das Komponieren und noch weniger über seine Arbeit mit Hörspielen. Die wenigen Aussagen seien hier versammelt. So meinte er in einem Interview mit Martin Sailer:

„Formal und strukturell kann Musik enorm wichtig sein. Man muss aber auch einiges dazu tun, dass etwas nicht so deutlich wird, dass Sprache nicht so greifbar wird. Ich glaube überhaupt, dass die Kunst viel damit zu tun hat – hätte – oder haben sollte, Chaos in die Ordnung zu bringen. Das ist natürlich schwierig und nicht gewünscht und nicht gewollt.“²³

In einem Interview mit Hohl-Friedrich hob Zwetkoff hervor, dass Musik Graphik und kein Gemälde sei: So würde sie Konturen und Umrisse zeichnen, aber keine Flächen ausfüllen. Zwetkoff sieht die Musik „mehr in der dienenden Funktion“, denn sie habe sich „formal nach Inhalt und Ablauf des Stückes“ auszurichten, die Musik könne und müsse „die Wortaussage intensivieren, vorgegebene musikalische und geräuschkmäßige Situationen unterstreichen, die Befindlichkeit von Personen und deren seelische Zustände charakterisieren und perspektivisch aufzeigen.“²⁴ Hohl-Friedrich unterstreicht, dass Zwetkoff Musik zwar häufig „additiv einsetzt“, eben die Wortaussage steigert, jedoch nie „ins Klischeehafte abgleitet.“²⁵ Auf die räumliche Beschreibung von Zwetkoffs Musik spielt auch folgende Aussage von Elfriede Jelinek an: „Die Hörspielmusik Peter Zwetkoffs hat ja die Fähigkeiten, ganz besonders differenzierte Umgebungen (ich sage einmal nicht: Räume) zu schaffen.“²⁶ Zwetkoff war sich über die Macht der Musik sehr wohl im Klaren und hatte ihre geschichtlichen Auswirkungen vor Augen und Ohren, wenn er meinte, dass das Schlimme an der Musik sei, dass sie überall mitmache. „Gefühligte Musik“, wie Zwetkoff sie zu bezeichnen pflegte, machte ihn zornig, „solche Musik führt in die Irre“ und sei gefährlich.²⁷ Zwetkoff stellte sich gegen das übliche musikalische „Gefühlsglutamat“²⁸ der Hörspielmusiken und negierte eine bloße Unterstreichung des Textes und ein expressives Spiel mit Farben und Atmosphären.²⁹ Deshalb baute er oftmals in ‚schöne‘ Musik bewusst Hörstolpersteine ein.³⁰ Falls in seinen Werken ein Anklang an bestehendes Material erforderlich war, etwa den Walzer, so kam es mit Sicherheit zu einer ‚Brechung‘, etwa indem sie nicht durchgehend in einem Dreivierteltakt notiert war, erklärte Michael Riessler in einem Gespräch.³¹

Zwetkoffs Kompositionsstil

Bei Peter Zwetkoff lässt sich ein eigener Stil, eine eigene Handschrift erkennen. Im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen Produktivitätsdruck und Stiltreue stellt Christiane Timper einen sehr treffenden Vergleich mit Bach an. Dabei spielt sie auf den ähnlichen beruflichen Zeitdruck und die Produktionsbedingungen an: „[Es] lässt sich sicherlich nicht abstreiten, daß die Komponisten auch teilweise ihre Individualität zurückstellen mußten. Hier wäre aber dann zu fragen, ob es nicht auch Johann Sebastian Bach so gegangen ist, als er sich vertraglich verpflichtete, für die Leipziger Thomaskirche wöchentlich Kantaten zu schreiben.“³² Eine Besonderheit bei Hörspielproduktionen ist, dass wenig Zeit zur Verfügung steht. Dies gilt für den Vorgang des Komponierens³³ wie auch für die Musik selbst. Zwetkoff betonte, dass Hörspielmusik sofort „da sein“ muss und keine Zeit hat sich zu entwickeln.³⁴ Deswegen sind längere Motive von vornherein ausgeschlossen. Die zeitliche Gebundenheit an den Hörspieltext erfordert äußerst exaktes zeitliches Komponieren und Ausführen. Als weiterer Einflussfaktor am Sender muss die finanzielle Rahmenbedingung angeführt werden, diese hat auch Einfluss auf die Instrumentierung. Hervorzuheben ist hier, dass Zwetkoff für die „einfachsten Sachen die besten Leute wollte, und die hat er auch bekommen. [O. Costa]“³⁵ Dies zeugt von seiner besonderen Stellung am Sender.

Zum Teil ist in Zwetkoffs Klangsprache gerade bei seinen Liedern eine Verwandtschaft zu Kurt Weill festzustellen. Möglicherweise ist diese Nähe zu Brechts ‚Hauskomponisten‘ durch Zwetkoffs Verehrung für den Dichter inspiriert worden. Schon Zwetkoffs Vorgänger am Südwestfunk (SWF) in Baden-Baden, Karl Sczuka, wurde diese Nähe nachgesagt, wie Hermann Naber schreibt: „Nach Sczukas Debüt 1929 hatten ihm die Kritiker ‚eine deutliche Anlehnung‘ an die ein Jahr zuvor uraufgeführte *Dreigroschenoper* bescheinigt. Mit Kurt Weill verband ihn auf jeden Fall die Grundeinstellung, die auf Busoni zurückging, dass die Musik zu etwas brauchbar sein müsse und dass sie sich trotzdem, oder gerade deshalb, von bloß funktionaler Musik, nicht zu verwechseln mit Gebrauchsmusik, durchaus unterscheiden könne.“³⁶ Neben Weill standen Zwetkoff Alban Berg und Hanns Eisler sehr nahe.³⁷ Der Musiker Michael Riessler, Zwetkoffs Wegbegleiter und Freund, führt dazu aus, dass gerade Eisler in seiner radikaleren politischen Einstellung Zwetkoffs Musik und Geist sehr verwandt sei.³⁸ Darüber hinaus sind in Zwetkoffs Stil anderweitige musikalische Spuren und Einflüsse präsent, wie Othmar Costa in folgender Charakterisierung veranschaulicht:

„Kompositorisch knüpft Peter Zwetkoff bei Béla Bartók, Carl Orff, Igor Strawinsky und osteuropäischer Volksmusik an. Sein musikalisches Interesse umfaßt die Vokalkunst des Gregorianischen Choral, die Polyphonie der Niederländer ebenso wie Idiome von Volksmusik und U-Musik, immer mit kritischer Distanz. Seine Musik ist einfach,

aber die Strukturen – rhythmisch und harmonisch – sind komplex, wie etwa bei Webern.³⁹

Ein spätromantischer Anklang ist vor allem in seiner frühen Schaffensphase und in seinen Liedern zu finden.⁴⁰ Weiters war Zwetkoff fasziniert von der Mehrstimmigkeit des ausgehenden Spätmittelalters, wie sie etwa im Italien des 14. Jahrhunderts von Komponisten wie Francesco Landini verkörpert wurde.⁴¹ In Zwetkoffs Notiz- und Konzeptbüchern sind zahlreiche Einträge zu dieser musikgeschichtlichen Epoche zu finden. In seiner Emphase der Melodielinien wird dies besonders sichtbar. Die „Struktur“, das Verhalten von zwei verschiedenen Melodielinien, war für Zwetkoff wichtiger als Instrumentation und deren Klangfarbe. Auch dies korrespondiert mit der Ansicht in der frühen Polyphonie; damals wurde äußerst selten explizit für einzelne Instrumente geschrieben, im Vordergrund stand die musikalische Linie.⁴² Zwetkoffs Musik ist geprägt von starker Reduzierung, Intensivierung und Konzentration. Es gibt wenige Töne, aber „jede Note hatte eine Bedeutung.“⁴³

Arbeit im Studio

Für Zwetkoffs Stil prägend ist auch die Art und Weise, wie seine Musik aufgenommen wurde. „Aufnahmetechnisch setzt er alle Möglichkeiten eines modernen Studios ein, er verzichtet aber auf elektronische Effekte. Die Mehrspurtechnik und die Genauigkeit musikdramaturgischer Abmischung sind seine Gestaltungsmittel.“⁴⁴ Bei diesem auch Overdubbing genannten Playback-Verfahren werden auf eine bereits vorhandene Tonspur weitere aufgenommen. Beispielsweise existieren im Liedzyklus *Am Morgen wirst du sehen* (Textgrundlage von Urs Widmer) zwei Kontrabassstimmen jedoch nur für einen Kontrabassspieler, der zweimal spielte.⁴⁵ Dies erfordert von den Musikern ein sehr genaues Spiel. Michael Riessler, der seit 1990 fast alle Klarinettenstimmen von Zwetkoff einspielte, erzählte, dass beinahe alle Musikaufnahmen leise aufgenommen wurden.⁴⁶ Dies korrespondiert mit Zwetkoffs ‚anti-expressiver‘ Einstellung.⁴⁷

Zunächst fällt bei Zwetkoffs Besetzung seine sparsame Instrumentierung auf.⁴⁸ Er betonte selbst, mit möglichst geringen Mitteln „das Richtige erreichen“ zu wollen.⁴⁹ Zwetkoff setzte wiederholt und mit Absicht Freunde und Bekannte als Sänger ein, obwohl diese nicht musikalisch ausgebildet waren und teilweise nicht Notenlesen konnten. Doch gerade diese Sängerinnen bzw. Sänger entsprachen seinem Klangideal, denn sie würden „genauso singen, wie die Leute auf der Straße.“⁵⁰ Möglicherweise geht die Zusammenarbeit mit Laien auf den Einfluss seines Privatlehrers Carl Orff zurück.⁵¹ Dieser Einsatz von alltäglichen Stimmen passt zu seinem politischen wie auch ästhetischen Ideal des ‚bewussten Dilettantismus‘. Er selbst bevorzugte dafür den Ausdruck „archaische Musik“. Er verstand darunter Musik und Hörspielmusik in sparsamer Verwendung.⁵²

Bezeichnend für den Umgang Zwetkoffs mit Hörspielen ist, dass Geräusche und Musik ineinander übergehen, die in der Theorie getrennt kategorisiert werden. Schon Zwetkoffs gewünschte Klangerzeugung mit ihrer Vielfalt an Spielpraktiken schließt Geräusche mit ein. „Peter Zwetkoff liebt den direkten Zugang zum Instrument. Man spürt den Atem, die Hand des Spielers, die Mechanik des Tonwerkzeugs, wir fühlen den Schlegel und den Gegenstand, der geschlagen wird“,⁵³ so erläutert es Costa. In der Musik von Zwetkoff konnte alles, vom Kamm bis zum Tannenzapfen, zum Instrument oder Teil eines Instrumentes werden. In *Moin Vaddr läbt* arbeitet er hintereinander mit den drei Materialien Holz, Metall und Stein, als viertes „Material“ verwendet er alle drei Elemente zusammen.⁵⁴ Mit einem solcherart akustischen Instrumentarium schafft es Zwetkoff, einen neuen Klang herzustellen, der mitunter an elektronische Musik erinnert. Christiane Timper bezieht sich darauf mit folgenden Worten: „Auch mit traditionellen Instrumenten lassen sich ‚Klangteppiche‘ herstellen, so geschehen z.B. in *Heduda auf dem Pflaumenbaum* (M: Peter Zwetkoff, R: Norbert Schaeffer), wo die langen (langweiligen) Xylophon-Tremoli unter einigen Szenen dem Hörer dieselbe Berieselung bringen, die er täglich im Radio vernehmen kann.“⁵⁵ In Zwetkoffs Musikästhetik ist zuweilen eine Verweigerung von vordergründiger Virtuosität zu erkennen.

„Die Virtuosität, die er verlangt, ist die äußerste Genauigkeit der Sprache und der Aussage. Kein Wort, kein Ton zu viel, keine blumigen Metaphern, keine Selbstgefälligkeit des Klanges, virtuose Surrogate gibt es nur zur Aufdeckung falschen Bewusstseins. Die Klangvorstellung ist präzise und sensibel, sie provoziert ein ganz elementares Hören, das die Fähigkeit zum Denken fördert.“ [O. Costa]⁵⁶

Dabei muss jedoch unterstrichen werden, dass seine Werke deswegen keineswegs einfach zu spielen sind, sondern eine hohe Fertigkeit verlangen. Präzision in der Arbeit, gerade rhythmische Genauigkeit, war für Zwetkoff in allem eine unverzichtbare Voraussetzung. Zwetkoffs starke Persönlichkeit hatte auf jene, die mit ihm direkt oder indirekt zusammenarbeiteten, einen prägenden Einfluss. „Wo immer er z.B. bei einer Produktion dabei ist, hat das auf alle Beteiligten eine Wirkung: es wird genauer gearbeitet, die Wahrnehmung ist ganz gefordert, da ist mehr Gefühl und Leidenschaft für die Sache und man muss sich entscheiden, dafür oder dagegen.“⁵⁷ Mit Zwetkoffs Anwesenheit war auch die Zusammenarbeit zwischen Schauspielern und Musikern intensiver. „Es lag immer eine Höchstkonzentration im Aufnahmerraum“,⁵⁸ wenn er anwesend war (so sein Freund, der Schauspieler Rainer Egger). Zwetkoff beeinflusste durch seine konsequente exakte Arbeit und besondere Ästhetik auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Elfriede Jelinek in ihrem Schaffen.

Berufliche Position am Südwestfunk

Peter Zwetkoff war von 1954 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1990⁵⁹ in Baden-Baden beim Südwestfunk als offizieller, festangestellter Hauskomponist beschäftigt. Wie für seinen Vorgänger Karl Sczuka, der diese Position seit 6. September 1946⁶⁰ innehatte, galt dies als Anstellung mit Ausnahmecharakter, da Komponisten beim öffentlichen Rundfunk in der Regel nur als freie Mitarbeiter tätig waren.⁶¹ Zu den offiziellen Hauskomponisten zählte neben den genannten nur noch Heinrich Konietzny am SR (Saarländischer Rundfunk). Zu den inoffiziellen, freischaffenden Komponisten können Winfried Zillig am HR (Hessischer Rundfunk), Boris Blacher und Friedrich Scholz am RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) gezählt werden.⁶² Bis zum Ende der 1960er Jahre konnten Komponisten z.T. von ihren Hörspielkompositionen leben. Danach jedoch konnten die meisten unter ihnen nur mehr ein Zubrot zu ihrer sonstigen kompositorischen Tätigkeit erwarten, aber nicht mehr allein vom Hörspielmusikschaffen leben. Eine Ausnahme bildete daher Zwetkoff, der als einziger Komponist in der ARD (neben Konietzny am SR), eine Festanstellung ohne zeitliche Begrenzung erhielt,⁶³ indem er „im SWF als Hauskomponist („Musikdramaturg“) angestellt“⁶⁴ war. Schon Gerhard Strecke, ein Zeitgenosse Sczukas, beschrieb lakonisch diesen Beruf wie folgt: „Hauskomponist im Rundfunk zu sein, dazu muss man so ungefähr alles können.“⁶⁵ Zwetkoff konnte dies offenbar. Er erhielt diese Anstellung, da seine Komposition zu einem Stück von Ernst Wiechert den damaligen Intendanten Friedrich Bischoff offenbar überzeugte. Vermutlich handelt es sich beim erwähnten Wiechert-Stück um *Der verlorene Sohn* in der Bearbeitung von Oskar Werner. Für dieses Werk schrieb Zwetkoff 1954 die Musik.⁶⁶ Gert Westphal (1920–2002), Hörspielregisseur und seit 1959 Hörspielleiter beim Südwestfunk, für Zwetkoff ein wichtiger Kollege und Freund, erinnert sich:

„[...] weißt du noch, [...] wie wir uns kennenlernten, im Fürstentum Liechtenstein [...] – Du vorspieltest, was Oskar Werner und ich damals zuerst hörten, Wiecherts Johannes-Lied in Deiner Prägung? [...] Aber eigentlich – ‚gehn muß ich gehen‘⁶⁷ begann damals schon Dein Einstieg in den Südwestfunk. Denn dessen damaliger Intendant [...] erinnerte sich später rechtzeitig, wer die Musik zu Oskar Werner/ Ernst Wiechert gemacht hatte und wollte, daß der Nachfolger von Karl Sczuka werden solle [...].“⁶⁸

Zwetkoffs Hörspielmusikschaffen sucht in der Qualität und Quantität seinesgleichen, sodass er als einer der bedeutendsten Hörspielkomponisten des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann. Wenngleich die tatsächliche Zahl seiner Hörspielmusiken noch nicht mit Sicherheit festzustellen ist, kann man nach dem derzeitigen Stand der Nachlass-Erschließung von bis zu 400 Hörspielen ausgehen, für die Zwetkoff

die Musik komponierte. Othmar Costa schätzt 1995 die Zahl der Hörspielmusiken auf 260 Stück. „Die größte Arbeit umfaßt an die sechs Stunden Musik zu den dreißig Hörspielfolgen à 25 Minuten zu John Ronald R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* 1991/1992.“⁶⁹ Fünf Jahre vorher führt Timper in ihrer Tabelle hinsichtlich der Beschäftigungshäufigkeit der Hörspielkomponisten von 1946–1983⁷⁰ Zwetkoff an zweiter Stelle mit 239 Hörspielwerken an. Knapp vor ihm liegt Enno Dugend (25 Hörspiele). Mit fast hundert Werken weniger belegt Siegfried Franz (153) den dritten Platz. Karl Sczuka ist auf Platz 9 mit 95 Hörspielen zu finden.⁷¹ Interessant erscheint nun die Frage, wie heute, fünfunddreißig Jahre später, diese Tabelle aussehen würde. Es muss angenommen werden, dass Zwetkoff den Erstgereihten Enno Dugend überholt hat, da dieser bereits 1980 gestorben ist. Seine Fokussierung und Spezialisierung auf das Schaffen von Hörspielmusiken, nicht zuletzt bedingt durch seine Festanstellung, ist in jedem Fall herausragend. Auf die Hörspielspezialisierung verweist auch sein Ausspruch, er sei ein Plakatmaler.⁷² Zwetkoff hat in seinem Hörspielschaffen nie Kompositionen zweimal verwendet: Er komponierte für jedes Hörspiel neue Musik.⁷³

Zwetkoff gehört zu den wenigen Musikschaffenden im Hörspielbereich, welche auch Regieaufgaben übernahmen. Die Personalunion von Komponist und Regisseur kam seit den 1960er Jahren auch außerhalb des *Neuen Hörspiels* zum Tragen, dabei wäre neben Zwetkoff etwa auch der Hörspielkomponist Friedrich Scholz zu nennen. Zwetkoff übernahm seit Anfang der 1970er Jahre die Regie bzw. Co-Regie.⁷⁴ Ein Beispiel dafür wäre das Werk *Veränderungen* von Friedrich Achleitner in der Co-Regie oder Bearbeitung⁷⁵ von Hartmut Kirste und Peter Zwetkoff aus dem Jahr 1971. Die Bearbeiter haben hier keine Musik komponiert oder hinzugefügt, sondern haben sich auf die akustische Inszenierung der Montagentexte mit stereophonen Mitteln beschränkt. Obwohl dieses Hörspiel keinen Ton Musik enthält, sei es nach Zwetkoff als „ideale Produktion“ anzusehen und als Musikstück zu betrachten.⁷⁶ Die klangliche Eigenschaft der reinen Sprachbearbeitung wird von ihm dadurch hervorgehoben. Eine besondere Stellung, gerade was die Regie angeht, nimmt auch die Produktion *Die schreckliche Verwirrung des Guiseppe Verdi* ein. Die Regie teilten sich hier Urs Widmer und Peter Zwetkoff.⁷⁷ Für dieses Hörspiel erhielten sie den Karl-Sczuka-Preis 1974. Urs Widmer war neben einigen anderen namhaften Autoren wie Elfriede Jelinek und Erich Hackl von Zwetkoffs Art, Musik für Hörspiele zu schaffen, begeistert. „Urs Widmer legte sich bei der Realisation seiner Hörspiele [...] bald auf Peter Zwetkoff fest, der häufig mit seinem bewußt eingesetzten musikalischen ‚Dilettantismus‘ Widmers Vorstellungen von einem Hörspiel, das nicht den ‚Glanzack‘ des Rundfunks bedient, in idealer Weise verwirklichen half.“⁷⁸ Widmer störte der übliche „Rundfunklack“, mit seinem „stubenreinen Klang und stubenreinen Inhalten in den saubergewaschenen Hörspielen.“⁷⁹ Er bekennt anlässlich Zwetkoffs 75. Geburtstag, dass er nach seiner ersten Zusammenarbeit mit Zwetkoff und der ersten Zwetkoff'schen Musik zu seinen Texten dessen Stil derart schätzte, dass er nicht mehr „untreu“ geworden sei.

„Er machte seine erste Musik zu einem meiner Hörspiele, es war mein zweites, und inzwischen sind es, wenn ich recht zähle, zweiundzwanzig Musiken zu ebenso vielen Hörspielen geworden. Es gibt Hörspiele ohne Musik von mir, nicht allzu viele, aber keine mit einer Musik, die nicht von Peter Zwetkoff wäre [...] und es kann sein, dass ich einige Hörspiele geschrieben habe, nur um wieder eine Musik von Peter Zwetkoff zu kriegen.“⁸⁰

Die Freundschaft hinterließ auch literarische Spuren: Zum einen schrieb Widmer Gedichte für Zwetkoff, zum anderen verewigte er Zwetkoff in seiner Erzählung *Indianersommer*.^{81 82}

Beziehung zwischen Musik und Sprache

Geschätzt wurde Zwetkoffs Musik von Literaturschaffenden unter anderem wegen seines großen Sprachbewusstseins.

„Ich kenne kaum eine Musik, so sein Freund und Kollege Othmar Costa, ‚die so sprachbewusst ist wie die Zwetkoffs. Und es ist eine sinnfällige, sinnliche Musik, die Sentimentalität verweigert, aber was für ein Gefühl hat! Gefühl für den Menschen, wo er wirklich wahr ist, im Leben, Lieben und Absterben.‘ So wichtig ihm seine radiophone Arbeit war, er hat sie strikt als Gebrauchskunst verstanden. ‚Und nicht nur,‘ wie Elfriede Jelinek geschrieben hat, ‚damit er sich selbst dabei behalten, sondern auch, damit das Gesprochene nicht verloren gehen kann.‘“⁸³

Auch Pit Klein, einer von Zwetkoffs engen Freunden, meint: „Es gibt wenige Musiker, die wie er Literatur derart begriffen haben.“⁸⁴ Überzeugt hat Zwetkoff auch durch seine große Literaturkenntnis. Dabei unterstreicht seine Musik das Gesagte, verdichtet es, und wird so in die Sprache integriert, dass sie nicht mehr wegzudenken ist. Elfriede Jelinek schildert diesen Vorgang folgendermaßen:

„Ich würde sagen, das geschieht einem mit den Hörspielmusiken von Peter Zwetkoff. Die Sprache ist, hat man sie einmal mit seiner Musik gehört, nur mehr die Hälfte, etwas, das vom Schlacht-Fest übrigblieb. Gerade in meinen politischeren Hörspielen ist Peters Musik oft die Tür gewesen (das hatte ich übrigens vorher nicht geahnt!), durch welche das, was ich zu bedenken geben wollte, plötzlich geahnt und dann in erster Linie mir selber auf den Leib gerückt ist.“⁸⁵

Wilhelm Keller bezeichnet Zwetkoff als Musikpoeten und erklärt: „poetisch‘ kommt vom griechischen Begriff ‚poiein‘, was ‚machen‘ bedeutet und erst später den Sinn von ‚dichterisch‘ und ‚lyrisch‘ bekommen hat; ich meine es in Bezug auf Peter Zwetkoffs Kunst doppelsinnig: als ‚in die Dichtung integrierte Musik‘ oder ‚für die Dichtung gemacht‘, wobei auch ‚Dichtung‘ so weit wie möglich zu fassen ist [...]“. ⁸⁶

Zwetkoff betrachtete die Musik nie als Selbstzweck. Othmar Costa meinte dazu: „Ich glaube es ist ihm nie darum gegangen, dass sehr viel Musik dabei ist, sondern eine Treffende, dass man noch genauer hört, was ist.“ ⁸⁷ Zwetkoff setzte dann Musik ein, wenn Musik „*sein musste*, sie musste dazugehören.“ ⁸⁸ Oftmals ist an Hörspielstellen Musik zu finden, an welchen die RezipientInnen gar keine vermuten; Zwetkoff spielt dann mit der Hörerwartung, um auf einen inneren literarischen Zusammenhang hinzuweisen. ⁸⁹ Seine Musik verstand sich stets in der dienenden Rolle zum Wort. „Es kam ihm in erster Linie auf das hörende Wahrnehmen an, das Bewußtmachen von Gedanken und Gefühlen, auf die Verdichtung des Erlebnisses. [...] Ein Grundprinzip war immer: kein Ton zu viel, kein Wort zu laut. Da es Peter Zwetkoff immer vermieden hat, seine Musik in den Vordergrund zu stellen, ist sie oft kaum wahrnehmbar.“ ⁹⁰

Diese Selbstlosigkeit ist jedoch typisch für Zwetkoffs Musik. ⁹¹ Das eigene klangliche Zurücknehmen kann bis zur gänzlichen Verweigerung, zur Stille, führen. Seine Musik weiß, so Elfriede Jelinek, „was Schweigen ist [...]“. Mit Peter Zwetkoffs Musik verfängt sich das Sprechen, es kann nicht mehr raus, weil diese Musik ja da ist und es hält, und es verfängt sich so sehr, wie ein Insekt im Haar, daß nichts mehr herauskann aus diesem Schweigen, das Musik ist, und es gibt dann kein Davonkommen mehr. Bis wir nicht zu Ende gehört haben.“ ⁹² Zwetkoffs Musikwirkung könne deutlich machen, meint Othmar Costa, „dass Musik nicht das Ende des Schweigens ist, sondern der Beginn der Wahrnehmung des Schweigens.“ ⁹³ In dieser Stille schafft es Zwetkoffs Musik Unausgesprochenes ‚zur Sprache‘ zu bringen und Aussagen zu verdeutlichen, genauer als mit jedem Klang. Dies formuliert er selbst in der Produktionsbeschreibung über das Hörspiel *Veränderungen*: „das Schweigen ist das Nichtmißverständliche.“ ⁹⁴

Preise und Anerkennungen

Die Qualität von Peter Zwetkoffs musikalischem Werk spiegelt sich auch in seinen zahlreichen Auszeichnungen wider. Besonders hervorzuheben ist hier der Karl-Sczuka-Preis. Dieser war als erster Preis explizit für Hörspielmusik ausgeschrieben worden. Die Stiftung am 26.5.1954 ging auf den damaligen Intendanten beim SWF Friedrich Bischoff zurück, der damit dem früh verstorbenen Komponisten Karl Sczuka ein Denkmal setzen wollte. ⁹⁵ Die Etablierung eines Hörspielpreises mit der besonderen Hervorhebung von Musik kann auch als Reflex auf die allge-

meine Förderpolitik mit ihrer alleinigen Gewichtung des ‚Hörspiel-Wortes‘ gesehen werden.⁹⁶ Unter den Einreichungen für den Karl-Sczuka-Preis der 1950er und 1960er Jahre sind fast alle gattungsbildenden Künstler jener Zeit vertreten.⁹⁷ 1967 bis 1971 vollzog sich eine allmähliche Veränderung im Selbstverständnis des Karl-Sczuka-Preises, welche mit einer Neudefinition des Kriterienkatalogs im Jahr 1972 korrespondierte. Ausgezeichnet werden sollte nunmehr die „beste Produktion eines Hörwerks, das in akustischen Spielformen musikalische Materialien und Strukturen benutzt“.⁹⁸ Damit vollzog sich eine Verschiebung des eigentlichen Musikpreises zu einem Preis, der das gesamte Hörspiel miteinschloss. An dieser Änderung wurde kritisiert, dass fortan nicht mehr prämiert wurde, „was musikalisch war, sondern was im Sinne der Theoretiker des Neuen Hörspiels als musikalisch betrachtet wurde.“⁹⁹ 1985 wurde der Preis in Karl-Sczuka-Preis für Hörspiel als Radiokunst umbenannt.¹⁰⁰

Zwetkoffs Hörspiele wurden in all den Jahren mehrfach ausgezeichnet, obwohl sich die Kriterien für die Preisverleihung veränderten. Gert Westphal meinte vielleicht zu Recht: „[...] verdient hast du ihn jedes Jahr.“¹⁰¹ 1955 wurde der Preis zwischen Siegfried Franz (*Tiger Jussuf* von Günter Eich) und Zwetkoff (*Trojanischer Krieg findet nicht statt* von Jean Giraudoux, Hörspielbearbeitung: Paul Krone; Regie: Gert Westphal) aufgeteilt. 1961 erhielt Zwetkoff den Preis für *Ungeduld des Herzens* (nach Stefan Zweig; Hörspielbearbeitung und Regie: Gert Westphal). 1974 erhielten Urs Widmer und Peter Zwetkoff den Preis für *Die schreckliche Verwirrung des Guseppe Verdi*.¹⁰² 1968 bekam zwar Walter Baumgartner den Preis, jedoch nannte das Protokoll die „nahezu gleichwertigen Arbeiten von Siegfried Franz (zu *Solon, Solon* von Walter Kirchner, HR), Manfred Niehaus (zu *Evokation* von Paul Pörtner, SWF) und Peter Zwetkoff (zu *Dansen und Was kostet das Eisen* von Bertolt Brecht, SWF).“¹⁰³ Vier Jahre später, 1972, erhielt Zwetkoff ebenfalls keinen Preis, jedoch „legte die Jury Wert darauf, folgende Produktionen besonders hervorzuheben: *Veränderungen* von Friedrich Achleitner, Hartmut Kirste und Peter Zwetkoff und *Radiostück I* von Johannes Fritsch.“¹⁰⁴ 1978 gab es keine Preisvergabe, begründet wurde es damit, dass unter den Einreichungen kein Werk zu finden war, welches

„dem Anspruch der Preiswerke der letzten Jahre standhält; dieser Anspruch, den die Jury [Lars Ulrich Abraham, Carl Dahlhaus, Hansjörg Pauli, Klaus Ramm, Heinrich Vormweg, Hermann Naber] durch ihre Entscheidung erhalten möchte, wird durch die mit dem Sczuka-Preis ausgezeichneten Arbeiten von Mauricio Kagel, Franz Mon, Luc Ferrari, Wilhelm Zobl, Urs Widmer und Peter Zwetkoff, Ferdinand Kriwet, Walter Kempowski und Gerhard Rühm repräsentiert. Die Hörspiele dieser Autoren und Komponisten sind Belege dafür, dass eine künstlerisch autonome Realität unmittelbar einbeziehende und verdeutlichende, akustische Literatur möglich ist. Ausgehend von akustischen Materialien verschiedenster, auch musikalischer Art,

haben sie – und damit der Sczuka-Preis – Maßstäbe gesetzt, die nicht aus dem Blick geraten dürfen, soll die originale Dimension radiophoner Kunst bewusst bleiben und über ihre bisherigen Grenzen hinaus erweitert werden.¹⁰⁵

Auch 1980 sieht sich die Jury wieder „außerstande, einem der eingereichten Werke den Karl-Sczuka-Preis zuzuerkennen. In der Absicht, ihn erneut zu bekräftigen, hält die Jury mit dieser Entscheidung an dem Anspruch fest, der [...] mit dem Sczuka-Preis ausgezeichneten Arbeiten [fest].“¹⁰⁶ Diese Aussagen zeigen, welchen besonderen Stellenwert Zwetkoffs Musik einnahm. Es entsteht der Eindruck, dass die Arbeit Zwetkoffs hier den Messwert der Jury mitgestaltete. Gerade die Co-Produktion mit Urs Widmer in *Die schreckliche Verwirrung des Guiseppe Verdi* scheint in Hermann Nabers Worten einen ‚Meilenstein‘ darzustellen.¹⁰⁷

Im Jahr 1961 entstand die Produktion zu *Ungeduld des Herzens* von Stefan Zweig, welche im gleichen Jahr prämiert wurde. Gerade in der melodramatischen Prägung des Stücks wird die Verknüpfung von Sprache und Musik unterstrichen. Produziert wurde das Hörspiel vom Traditionalisten Gert Westphal, der keine Scheu vor hoch-emotionalen Wirkungen hatte, die nach der neusachlichen Wende im Hörspiel der 1960er Jahre selten zu finden sind.¹⁰⁸ Allerdings ist diese neusachliche Wende zu hinterfragen, da das Neue Hörspiel parallel zu traditionellen Hörspielen geführt wurde. Unter einem Melodrama im Rundfunk versteht man eine Darstellungsform, die der Musik einen dem Wort gleichrangigen Platz zuweist. Jene radiophone Gattung wird auch als Hörspiel für Musik bezeichnet. Diese Auffassung steht im Gegensatz zu dem gern als ‚Hörspielpapst‘ seiner Zeit titulierten Hamburger Hörspielchef Heinz Schwitzke, welcher das Hörspiel als rein wortdramatische Kunst kultivieren wollte, die der Musik allenfalls eine diskrete Rolle zubilligte. Schwitzke spottete über die Baden-Badener Ästhetik daher gern als ‚Doppelpunkt-Dramaturgie‘.¹⁰⁹

Hörspiele, für welche Zwetkoff die Musik beisteuerte, erhielten neben dem Karl-Sczuka-Preis auch den Kriegsblindenpreis, einen der bedeutendsten deutschsprachigen Auszeichnungen für Hörspielautoren. Folgende Hörspielwerke mit Zwetkoffs Musik wurden prämiert: 1959 *Der gute Gott von Manhattan* von Ingeborg Bachmann, 1964 *Der Bussard über uns* von Margarete Jehn, 1978 *Frühstücksgespräche in Miami* von Reinhard Lettau, 1980 *Moin Vaddr läbt* von Walter Kempowski. Das letztgenannte Werk müsse man nach Zwetkoff als Ganzes „wie Musik“ anhören.¹¹⁰ Walter Kempowski beschrieb in seiner Rede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden 1980 für *Moin Vaddr läbt* (Regie: Horst H. Vollmer) das Zusammenwirken mit Zwetkoff folgendermaßen:

„Zuhause lag dann das Manuskript lange herum, bis es mir eines Tages wieder in die Hände fiel, und da schrieb ich dann die kleinen Volkslieder dazu, die Peter Zwetkoff dann so unglaublich einfühlsam vertont hatte. Wie ist es möglich, hab ich gedacht, daß es ein

Mensch fertigbringt, diese kleinen Gedichte in die gleiche Gefühlslage zu übertragen, in sie einzusetzen, die mir damals vorschwebte? Wie kann er das, ohne mit mir ein einziges Wort gesprochen zu haben? Was ist ein solcher Text ohne eine entsprechende Realisierung? Ohne die Einfühlung in jede jene [sic] seelische Eruption? [...] Durch die Sprecher, durch die Musik hat das Hörspiel dann jene Identität gewonnen, die es erst so eindringlich macht. Das, was Peter Zwetkoff sich ausdachte, die allerfeinsten Geräusche, die den Monolog begleiten, die fremdartig-vertrauten Vertonungen der Lieder – aber auch das Timbre in den Stimmen der Sprecher, die sich an die heitere Trostlosigkeit herantasteten, das alles ist von äußerster Kongruenz zu dem, was ich geschrieben habe. Es ist so gut, daß ich mir das Hörspiel ohne diese Musik, ohne diese Sprecher nicht mehr vorstellen kann.“¹¹

Margarete Jehn hob Zwetkoffs Musik in ihrer Rede mit folgenden Worten hervor: „Wie ein musikalisches Werk erst durch Interpretation wirklich lebendig wird, so kann auch ein Hörspiel erst durch Interpretieren ganz für den Hörer erschlossen werden. Erst die Begabung und Sorgfalt des Regisseurs, erst das Können der Sprecher, erst die dem Wort so völlig angepaßte Musik des Komponisten haben mein Hörspiel zu einer wirklichen ‚Funkdichtung‘ gemacht.“¹²

Zusätzlich gewann Zwetkoff 1981 auch einen der ältesten, renommiertesten europäischen Medienpreise, den Prix Italia für *Intensivstation* von Christoph Gahl.

Zweite Annäherung: Zwetkoff im politischen Widerstand

Eines der wenigen Schriftstücke von Zwetkoff, in dem er über das Komponieren und die Probleme eines jungen Komponisten schreibt, macht auch seine entschiedene politische Einstellung sichtbar:

„Als die wichtigsten Probleme erscheinen mir: Was soll man komponieren? Wie soll man komponieren? Für wen soll man komponieren? Und selbstverständlich die Frage, wovon lebt der Komponist?

Diese Fragen können nicht getrennt beantwortet werden. [...] Die Antworten werden vielmehr bestimmt durch das eigene vergangene Schaffen, durch die Auseinandersetzung mit der Umwelt, in der man lebt, durch die Stellungnahme, die man dabei trifft und durch das künstlerische Erlebnis. (Die zum Komponieren erforderliche Begabung und das nötige satztechnische Handwerk sind vorausgesetzt.) Wenn die Stellungnahme zur Umwelt eine Entscheidung wird, ist sie Erlebnis, und wird zum notwendigen Inhalt.

Es ist bedauerlich, Musik von jungen Komponisten zu hören, die entweder in eine pathetische Pseudoromantik oder in eine kühle, lebensferne Sachlichkeit flüchtet.

[...] für uns junge Komponisten wäre es wichtig, nicht immer nur uns selbst und unser Schaffen zu sehen, sondern die Menschen, wie sie leben, wie sie sterben und was sie erhoffen. Dies soll nicht analytisch beobachtend geschehen, sondern aus einer entschiedenen Teilnahme und gegebenen Brüderlichkeit. Dann wird es auch nicht mehr unkünstlerisch scheinen, durch die eigene Arbeit die zwei größten Hoffnungen der Menschheit verwirklichen zu helfen: die Hoffnung auf Frieden und die Hoffnung auf ein besseres Leben. [...]

In diesem Sinne habe ich mich entschieden. [...].¹¹³

Auch in der Beschreibung seines Freundes, Studien- und Musikerkollegen Bert Breit, der ebenfalls wie er im Widerstand war, wird der Stellenwert der politischen Rolle dargelegt: „Nicht gesprochen haben wir über Kultur, über den Kulturbetrieb, über den Kunstmarkt, über die neuesten Moden in der Musik, über (angeblich zu bewahrende) Traditionen, über Fortkommen und Karriere. Gesprochen haben wir über die gesellschaftlichen Verhältnisse, über den politischen Zustand des Landes, über die Macht der Medien, über das täglich sich ausbreitende Elend: und über die Mühe, die eigene Ohnmacht zu überwinden und nicht zu verzweifeln.“¹¹⁴

Im folgenden Abschnitt wird versucht, Peter Zwetkoffs Tätigkeit im Widerstand aus verschiedenen Aussagen zu rekonstruieren. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder, Michael Zwetkoff, erkannte er bereits früh die Gefahr, die vom Nationalsozialismus ausging. Michael Zwetkoff meinte, dass man sich in den 1930ern nur eine Hitlerrede anhören musste, dann hätte man „über die Intentionen und kommenden Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik Bescheid gewusst“.¹¹⁵ In dieser Zeit waren sie knapp über zehn Jahre alt. Aus dieser Einstellung heraus ist es verständlich, dass sie den Beitritt zur Hitlerjugend verweigerten. Die Folge war, dass sie häufig beschimpft und vor der ganzen Schule bloßgestellt wurden.¹¹⁶ Ein intensiveres Engagement setzte bereits in der Oberschule des ehemaligen Franziskaner Gymnasiums in Hall ein. Dort ging es den Brüdern Zwetkoff aufgrund ihrer besonderen sportlichen Leistungen, welche in jener Zeit hohes Ansehen genossen, kurzzeitig besser.¹¹⁷ Othmar Costa geht davon aus, dass sich Zwetkoff an der „Schule vor allem so lange halten [konnte], weil er als Leichtathlet ein Tiroler Spitzensportler war und auch als guter Turner und Fußballer galt.“¹¹⁸

In den höheren Klassen schlossen sich Michael und Peter Zwetkoff mit einigen anderen, Gleichgesinnten, zu einer Gruppe zusammen. Diese Gruppe wird in der „Literatur“ oftmals als „rote Zelle“ tradiert. „Die Zwetkoff-Gruppe hat, obwohl ihre Mitglieder sehr jung waren, mit geringen Mitteln einen aner kennenswerten Widerstand geleistet.“¹¹⁹ Namentlich erwähnte erste Gruppenmitglieder waren: Otto

Voght, Albert Corazza (vermutlich der Sohn von Fritz Corazza) und anfänglich Otto Grünmandl. Letzterer wurde aber schon bald aus den Unternehmungen herausgehalten, um ihn nicht zusätzlich zu gefährden, da er wegen seiner (teilweise) jüdischen Familie schon bedroht war.¹²⁰ Durch sein Medizinstudium kam Michael Zwetkoff näher in Kontakt mit Johanna Wagner, die bald ein wichtiges Gruppenmitglied wurde. Michael Zwetkoff „baute mit ihr die Gruppe immer mehr aus. Auch ein Deutscher, nämlich Ernst Stübinger, wurde Mitglied ihrer Bewegung.“¹²¹

In einer auf Interviews mit Zeitzeugen basierenden Schülerarbeit aus dem Jahr 1978 wird behauptet, dass die Tätigkeiten der Gruppe im Widerstand breit gefächert waren: So etwa hätten sie Kriegsgefangene versorgt, Flüchtlinge gewarnt, einen „gemeinnützigen Keller“ für die Brennmaterialverteilung angelegt und ausländische Sender abgehört. Zusätzlich verfassten sie im „Rahmen der antifaschistischen Propaganda [...] antinazistische Flugschriften und besorgte[n] das dazu nötige Abzugpapier. Der ehemalige KZ-Häftling Hauswitzka [aus] Absam stellte den Vervielfältigungsapparat zur Verfügung, und die Polin Nadja Neumann hatte die Vervielfältigung durchzuführen. Mit diesen Schriften versuchte man die Leute wirkungsvoller über den Nationalsozialismus zu informieren.“¹²² Wolfgang Pfaundler erwähnt, dass Zwetkoff mit Albert Corazza Schmähschriften verfassten, die Johanna Wagner vervielfältigte und verschickte. Auch verhalf Zwetkoff Gleichgesinnten zur Flucht und errichtete „überallhin Querverbindungen, – dies zu einer Zeit, wo nur sehr wenige, auch von den allererfahrensten Untergrundführern solche Verbindungen besaßen.“¹²³ Was immer auch passiert sein mag, es waren Tätigkeiten, die auch der Gestapo nicht verborgen blieben.¹²⁴ Bereits mit 14 Jahren wurde er wegen brieflicher Verbindung zu einem ehemaligen Funktionär der Sozialdemokraten von der Gestapo einvernommen.¹²⁵

Die gleichen Hinweise auf Bestrafung liegen auch bei Michael Zwetkoff laut seinem Konferenzausweis vor. Er erhielt wegen „führender Einflußnahme auf eine Zellenbildung an der Schule im Gegensatz zur Hitlerjugend von der Lehrerkonferenz vom 7.3.1939 sechs Stunden Karzer.“¹²⁶

Peter Zwetkoff weigerte sich 1943 einen Aufsatz im Rahmen der Maturaarbeiten über *Unser Kampf im Osten* zu schreiben. Als er verwarnt wurde, schrieb er ihn zwar, lobte darin aber die Leistungen der russischen Armee und bezeichnet den russischen General Timoschenko als den größten Feldherrn aller Zeiten. Zwetkoff meinte, er könnte nicht über etwas schreiben, von dem er selbst nicht überzeugt sei.¹²⁷ Dies führte dazu, dass ihm kurz vor der Matura verweigert wurde, zu den Prüfungen anzutreten, und er von der Schule verwiesen wurde. Zusätzlich wurde er erneut verhaftet. Zwetkoff gab zu Protokoll: „Es kam ein Pol. Beamter in die Wohnung meiner Eltern, der mich kurzerhand nach Innsbruck zur Gestapo brachte. Dort wurde ich dann vom Gestapobeamten Sebastian Müller verhört, der meinen Aufsatz im Original vor sich hatte. Nach der Einvernahme sprach er meine Verhaftung aus. /.../ Ich wurde im März 1943 in die ‚Sonne‘ eingeliefert. Dort war ich 5 Tage in Haft und kam dann wieder

Konferenz-Ausweis.

Name Zwetkoff Peter

Klasse LV.

Konferenz	am 17. März 1939	am 19	am 19	am 19
Religion				
Deutsch				
Latin				
Griechisch				
Gefang				
Italienisch				
Türken				
Geschichte				
Geographie				
Naturgesch.				
Chemie				
Physik				
Mathematik				
Philosophie				
Zeichnen				
Schriftföhrung				
Sturzschrift				
Bemerkung	<p>Die Lehrerkonferenz hat beschlossen den Schüler wegen Zellenbildung an der Oberschule wodurch die Einheit an der Oberschule gestört erscheint, eine Karzerstrafe von 4 Stunden zu verhängen.</p> <p>Hall, i. T. am 18. März 1939</p> <p>Der Klassenvorstand: <i>Dr. Alfons Klammer</i></p>			
Unterschrift der Eltern oder deren Stellvertreter:				
				<i>Der Leiter</i>

Schul-Konferenzausweis 1939, Nachlass Zwetkoff

auf freien Fuß.¹²⁸ Schon ein Jahr später wurden die Brüder Zwetkoff mit anderen Gruppenmitgliedern wieder inhaftiert. Zwetkoff gibt weiter zu Protokoll:

„In der Nacht vom 3. auf 4. November 1944 bin ich neuerlich von den Gestapobeamteten Mölk und Moser sowie einem dritten Beamten mir unbekanntem Namens in Begleitung des O. Gruppenleiters von Solbad Hall, weiters des Bürgermeisters von Solbad Hall, Walter Jud, und eines Vertreters der Wehrmacht verhaftet /worden/. Ich wurde per Auto in die Herrngasse gebracht. Der Gestapobeamte Hermann Mölk hat bei der Verhaftung meine Mutter beschimpft, und als mein Bruder Michael Zwetkoff [...] dagegen Stellung nahm, wurde er von Mölk ge-

ohrfeigt. Ich sagte Mölk, er solle davon ablassen, weil mein Bruder einen Schädelbruch hatte. Daraufhin fragte er, wo, ich zeigte ihm die Stelle am Kopf meines Bruders. Mölk hat dann erst recht mit aller Gewalt auf diese Stelle hingeschlagen, sodaß mein Bruder umgefallen ist. Mein Bruder kam ebenfalls mit nach Innsbruck. Ungefähr am 3. Tage bin ich dann das erstemal von Mölk und Moser vernommen worden. Zur Last gelegt wurde mir kommunist. Betätigung und Zersetzung der Wehrkraft. Ich wurde bei dieser Vernehmung von Mölk und Moser mit mehreren Ohrfeigen bedacht, die aber keine wesentlichen Folgen nach sich zogen. Die Vernehmung dauerte vielleicht eine Stunde lang. Wieviel ich Ohrfeigen in dieser Stunde ausgefaßt habe, vermag ich nicht mehr anzugeben, jedenfalls waren es mehrere. Nach dieser Vernehmung wurden auch andere Personen einvernommen. Auf Grund dieses Ergebnisses wurde ich glaublich tags darauf wiederum vernommen. Einmal wurde ich unter noch gröblicher Behandlung abgehört. Ich mußte einen Stuhl gestreckt vor mir hinhalten und wippen. Dabei haben mich sowohl Mölk als auch Moser geschlagen, beide mit irgendeinem kurzen Stock, ob es ein Lineal war, weiß ich nicht. Ich /.../ kam am 16. Dezember ins Lager Reichenau. Dort war ich glaublich 4 Tage inhaftiert.“¹²⁹

Die Verhöre hatten vor allem zum Ziel, herauszufinden, wer die verbreiteten Schriften für die russischen Kriegsgefangenen in die russische Sprache übersetzt hatte.¹³⁰ Die geschilderten Misshandlungen sind auch von anderer Seite belegt. Wolfgang Pfaundler spricht von „schweren Blutverlusten“.¹³¹ Darüber hinaus gibt eine frühere Büroangestellte der Gestapo Innsbruck zu Protokoll: „Jedenfalls ist mir erinnerlich, daß die Vernehmung der Brüder Zwetkoff [sic] zu mehr als bloß einigen Ohrfeigen geführt hat, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, daß ich selbst die Mißhandlungen gesehen hätte.“¹³²

Da die Brüder Zwetkoff nach ihrer Verhaftung sowohl öffentlich als auch polizeilich bekannt waren, konnten sie sich nicht sofort der Gruppe um Anton Haller anschließen „da sie sonst sich und die Hallergruppe noch mehr in Gefahr gebracht hätten.“¹³³ Jedoch traten sie mit der sehr aktiven Piburger-Gruppe im Ötztal rund um Wolfgang Pfaundler in Kontakt. Michael Zwetkoff kam mit ihm über gemeinsame Bekannte, den Besitzern des Hotels Drei Mohren in Ötz, in Verbindung.¹³⁴

Nach der Warnung Johanna Wagners vor einer neugeplanten Verhaftungswelle konnten sich einige Mitglieder verstecken. „Michael Zwetkoff ging daraufhin nach Fieberbrunn und arbeitete bei der dort tätigen Gruppe mit.“¹³⁵ Er fand in Fieberbrunn bei seiner Tante Johanna Rubel Unterschlupf. Mit der dort ansässigen Widerstandsgruppe plante man, eine Eisenbahnbrücke vor Ort zu sprengen.¹³⁶ Zwetkoff flüchtete nach Piburg zu Wolfgang Pfaundler. Der genaue Zeitpunkt konnte noch nicht eruiert werden.

„Da die Piburger-Gruppe sehr aktiv war und daher auch Waffen brauchte, wollte Peter Zwetkoff eine Schnellfeuerpistole, die er vom Vater des Mitgliedes Corazza bekommen hatte, hineinliefern. [...] Die Schwierigkeit bestand darin, daß Peter Zwetkoff Pfaundler persönlich nicht kannte, sondern nur durch seinen Bruder von ihm wußte. Weiters war ihm auch das Losungswort der damals schon außerordentlich gut organisierten Piburger Gruppe nicht bekannt. Dazu kam noch, daß in Piburg schon seit einigen Tagen das Gerücht einer möglichen plötzlichen Kontrolle der GESTAPO umging.“¹³⁷

Zwetkoff war zusätzlich verhängnisvoll gekleidet, nämlich ähnlich wie ein Gestapo-Mann.¹³⁸ Wäre es ihm nicht gelungen, Pfaundler rechtzeitig von seiner Identität zu überzeugen, wäre er Gefahr gelaufen, von Pfaundler erschossen zu werden. Um Zwetkoff vor der drohenden Durchsuchung des Dorfes durch die Gestapo zu schützen, versteckten sie ihn unter einer Fuhre Fichtenzweige „und Michel [ein französischer Kriegsgefangener] brachte diese Fuhre zu ‚Thomerles Holz‘ in den Wald, wo schon mehrere Monate einige andere Gesuchte in einer Rindenhütte, von uns gepflegt, hausten um das Kriegsende abzuwarten.“¹³⁹ Er musste in diesem Versteck untertauchen, da eine Rückkehr nach Hall zu gefährlich gewesen wäre. „Peter ertrug das Nichtstun und Warten mit sehr unterschiedlichen Genossen schlecht und nahm bald mit Gesinnungsgenossen am Vomper Berg Verbindung auf“¹⁴⁰ erinnert sich Pfaundler. Zwetkoff arbeitete gegen Ende des Krieges mit dieser Vomper-Berg-Gruppe und „der zahlenmässig sehr großen Gruppe von Anton Ha[ller Anm. d. Verf.]“¹⁴¹ zusammen.¹⁴¹ Zwetkoff setzte sich nach Fiecht ab. Die Brüder blieben aber mit der Piburger-Gruppe in Kontakt „und schickten noch mehrere Deserteure zum Untertauchen dorthin.“¹⁴² Vermutlich handelt es sich hier um Franz Haney aus Wien und Ing. Rudolf Sturmmeir.¹⁴³ Mit der eigenen Gruppe konnte nur mehr eine lose Verbindung aufrechterhalten bleiben „da jeder ständig beobachtet und bespitzelt wurde.“¹⁴⁴

Die Piburger Gruppe war in der Darstellung von Wolfgang Pfaundler auch schon an der Freilassung der Brüder Zwetkoff aus der Haft beteiligt. Jener Beamte, der zur Freilassung von Zwetkoff beigetragen hatte, kannte aus Aufenthalt in die Haustöchter des Hotels Drei Mohren in Ötz. Er wurde von diesen

„immer besonders gut bewirtet und aufgenommen, da sich eben die beiden Ha[id Anm. d. Verf.]-töchter aus gewissen Gründen immer um die Gestapoleute kümmerten [...]. Agnes Ha[id], wie sie von der Verhaftung der Brüder Zw[etkoff] erfuhr, eilte sofort zu diesem Beamten. Er kam ihrer Bitte nach, da er in dieser Gesinnung selbst schon seit Jahren sich bemühte, ‚politischen Fällen‘ zu helfen.“¹⁴⁵

Dies deckt sich auch mit der Aussage von Othmar Costa, dass dort „eine war, die hatte ein Verhältnis mit einem SS-Mann, dieser war Aufseher in der Reichenau. Diese hat den SS-Mann bezirzt.“¹⁴⁶ Diese Aussagen sind jedoch nicht eindeutig belegt. In einer anderen Darstellung wird geschildert, dass Zwetkoff auf dem Hintransport in die Reichenau freikam: „Da die Herrengasse bombardiert worden war, mußten die Inhaftierten in die Reichenau überwiesen werden, Peter Zwetkoff kam bei dem Hintransport frei. Johanna Wagner nahm dann alle Schuld auf sich, worauf alle anderen freigelassen wurden.“¹⁴⁷

Motive für Zwetkoffs Engagement im Widerstand

Die Aussagen von Weggefährtinnen und Weggefährten über Zwetkoffs Widerstandstätigkeit und deren Ursachen sind teilweise widersprüchlich. Es lassen sich dabei drei Hauptmotive zu Zwetkoffs politischem Widerstand im Nationalsozialismus feststellen, welche ich im Folgenden näher beleuchten möchte.

Mit Sicherheit spielte sein familiäres Umfeld eine Rolle. Die Familie war politisch sehr interessiert. Es ist anzumerken, dass Zwetkoff bereits im Säuglingsalter mit seiner Mutter aus Bulgarien nach Tirol zurückkehrte und er mit seinem Vater wohl kaum noch Kontakt hatte. Athanas Zwetkoff war in Bulgarien politisch engagiert. „[Er] arbeitete als Journalist [und] war politisch in der Bauernpartei tätig. Eines der Ziele dieser oppositionellen Partei war der Kampf, die Dobrudscha unter der Hoheit Bulgariens zu vereinigen, die von Rumänien beanspruchten Landesteile rückzugliedern. Dieses Ziel förderten im Zweiten Weltkrieg die Deutschen, was Athanas Zwetkoff auf ihre Seite trieb, während seine Söhne in Tirol im Widerstand waren. [...] Kurz nach der Befreiung Bulgariens im Jahr 1944 durch die Rote Armee wurde Athanas Zwetkoff, 45-jährig, Opfer eines politischen Racheaktes.“¹⁴⁸ Er wurde von Kommunisten als Kollaborateur umgebracht.

Zwetkoffs Mutter und die Familie in Tirol waren aber eindeutig antinazistisch gesinnt. „Da die Familie schon vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich eifrig Auslandssender hörte, wußte sie frühzeitig über die Auswirkungen des Nationalsozialismus (z.B. Konzentrationslager) Bescheid und war von Anfang an antinationalsozialistisch gesinnt.“¹⁴⁹ Sie waren überzeugte Österreicher, „waren zutiefst erschüttert“, als Dollfuß ermordet wurde. Sich mit Tirol und Österreich zu identifizieren, kam bei ihnen „gut an“.¹⁵⁰ Beide Zwetkoff-Brüder waren gute Zeichner. Es sind Bilder von Prozessionen und Schützenaufmärschen erhalten.¹⁵¹ Vielleicht sprach sie die österreichische Identität umso stärker an, da sie zu jener Zeit offiziell staatenlos waren. Die Mutter Clara Offer hatte durch die Heirat mit dem Bulgaren Athanas Zwetkoff die österreichische Staatsangehörigkeit verloren. Erst nach dem Krieg erhielt sie sie mit ihren Söhnen zurück.

Eine weitere Prägung fand möglicherweise durch die stark katholische Haltung der Mutter statt.¹⁵² Gerade in jungen Jahren war das christliche Umfeld für Zwetkoff wichtig.¹⁵³ So war er unter anderem mit Othmar Costa Sänger im sogenannten „Pater Chor“.¹⁵⁴ Zwetkoff half auch einem Franziskanerpater beim Zwangsauszug aus dem Kloster. Dies führte dann zu öffentlichen Maßregelungen an seiner Schule.¹⁵⁵ In Hall gab es als „Gegenpol“ zur Hitlerjugend die Pfarrjugend. Beide Zwetkoff-Brüder waren darin aktiv. Anfangs war diese Vereinigung von offizieller Seite erlaubt. Die Gruppe durfte jedoch kurz darauf ihre Treffen „nur mehr auf kirchlichem Boden veranstalten und wurde später als illegale Tätigkeit ganz verboten. Die Mitgliederzahl betrug am Anfang ca. 50, schrumpfte später wegen immer größer werdenden Anfeindungen auf 5 bis 10 Personen zusammen.“¹⁵⁶ Nach dem Verbot traf sich die Gruppe in der oberen Sakristei heimlich weiter. „Wohl wurde sie verraten, von der Gestapo verhört und eingesperrt, was jedoch den Widerstandswillen nur verstärkte. Hier finden wir schon die Namen späterer Widerstandskämpfer wie Zwetkoff, Krajnc, Berger.“¹⁵⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass die spätere Zwetkoff-Gruppe zum Teil aus Mitgliedern bestand, die zuvor schon in der Pfarrjugend tätig waren.

In der Literatur ist jedoch sehr häufig die Rede von einer roten Zelle, in der Zwetkoff aktiv war, wie in der folgenden Zitateile bestätigt wird: „Peter Zwetkoff war als Jugendlicher in einer ‚roten Zelle‘ tätig.“¹⁵⁸ Wann genau er Kontakt zum Kommunismus aufnahm und wirklich in die Partei eintrat, ist bislang unklar. Als Erwachsener war er bekennendes kommunistisches Parteimitglied und ein „kenntnisreicher Marxist.“¹⁵⁹ Er machte kein Hehl aus seiner Gesinnung. „Er war Kommunist aus Überzeugung, nicht nur aus Treue zu denen, die wie er gegen den Naziterror gekämpft haben.“¹⁶⁰ Ob diese Zugehörigkeit schon vor 1945 angefangen hat, darüber gibt es geteilte Ansichten. Zwetkoff erzählte, dass Otto Grünmandl *Das Kapital* aus einem Lager bewusst für ihn mitgenommen und ihm nach 1945 gegeben hätte, so erinnerte sich Simone Gruber, eine Bekannte von Zwetkoff.¹⁶¹ Es wäre auch möglich, dass Zwetkoff schon in der Schule oder bei seinen frühen Inhaftierungen in Kontakt mit dem Kommunismus kam. Er hegte allgemein Sympathie mit Außenseitern und „Verlierern“, und begab sich nicht in den Meinungsfluss der Masse. Somit wäre auch vor Kriegsende ein Liebäugeln mit dem Kommunismus für Zwetkoff nicht unschlüssig gewesen. In der Darstellung von Renate Zwetkoff allerdings ist Peter Zwetkoff erst nach dem Krieg „zu den Kommunisten gekommen“ und in die Partei eingetreten. Seine Überzeugung, dass die Nazis Unrecht taten, hätte ihn jedoch schon vorher „links denken“ lassen. Er hatte demzufolge erst Kontakt zur Kommunistischen Partei in Wien.¹⁶² Othmar Costa hingegen meinte: „Er war immer schon kommunistisch, muss schon in der Schule angefangen haben [...]“. Er erklärte, dass Zwetkoff durch die Kunst in Kontakt mit kommunistischen Einstellungen gekommen sei, da „viele Künstler und schöpferische Leute Kommunisten waren [...], wie auch Bertolt Brecht, der ein wichtiger Mann für ihn war.“¹⁶³ Hier ist hervorzuheben, dass sein Bruder Michael im katholischen Widerstand blieb und keine Präferenzen zum

Kommunismus zeigte.¹⁶⁴ Es ist durchaus denkbar, dass Zwetkoff schon vor Kriegsende mit kommunistischem Gedankengut in Verbindung kam und in diese Richtung agierte, denn bereits Anfang der 1930er Jahre existierte ein dichtes Netz an Partei- und Vorfeldorganisationen in praktisch allen größeren Orten Tirols, wenn auch nach wie vor mit geringen Mitgliederzahlen.¹⁶⁵ Es gab jedoch eine Losung in der illegalen KP, dass man es bewusst vermied mit bereits bekannten Genossen in Verbindung zu treten, da diese bereits überwacht wurden und jede Kontaktaufnahme zu auffällig gewesen wäre.¹⁶⁶ Auch Johanna Wagner fiel wegen ihrer kommunistischen Gesinnung auf und brachte die Öztaler Gruppe wegen „kommunistische[r] Propaganda in politische Aufregung.“¹⁶⁷ Die Anklagen gegen Zwetkoff stützten sich jedenfalls auf kommunistische Vorwürfe: „Damals waren Hanna Wagner, Michael und Stefan [sic, hier ist vermutlich Peter gemeint Anm. d. Verf.] Zwetkoff und Otto Voght, Sohn des Direktors der Irrenanstalt in Hall, wegen kommunistischer Betätigung angezeigt.“¹⁶⁸ Solche Handlung konnten in der damaligen Zeit jemandem eindeutig zur Last gelegt werden, „weil jede kommunistische Betätigung nun als direkt im Feindinteresse unternommen eingestuft wurde und als Angriff auf die ‚Geschlossenheit der inneren Front‘ galt, die zur Erringung des Sieges unerlässlich sei.“¹⁶⁹ Deshalb könnten auch all die Anzeigen wegen kommunistischer Betätigung und Gründung einer „roten Zelle“ nur Unterstellungen gewesen sein. Ob sein Schulaufsatz, in welchem er die russische Armee lobte, lediglich ein Akt der Renitenz gegen das System war, oder als kommunistischer Ideologieakt zu sehen ist, sei dahingestellt.

Werke in diesem politischen Zusammenhang: *Umschlagplatz*

Für all jene musikalischen Werke, die von seinem Erleben und seiner politischen Einstellung geprägt sind, soll hier eines seiner wenigen ‚absoluten‘ Werke, *Umschlagplatz*, als Beispiel dienen. Das Musikstück wurde im Mehrspur-Verfahren aufgenommen, bis es verfremdet war – eine Aufnahmeart, die für Zwetkoff typisch war. Dieses kammermusikalische Stück in Quintettbesetzung (Klarinette, Tuba, Violine, Kontrabass und Schlagzeug) wurde 1993 geschrieben. Der Titel *Umschlagplatz* ist mehrdeutig: er spielt zum einen auf einen Platz an, an dem Güter umgeschlagen, also umgeladen werden, zum anderen verweist der Titel auf den Platz vor dem Warschauer Ghetto, von wo aus Jüdinnen und Juden aus ganz Westeuropa nach ihrer Ankunft zuerst ins Ghetto und dann in die Vernichtungslager deportiert wurden. Die vom Komponisten beabsichtigte Symbolik der industriellen Vernichtung äußert sich auch darin, dass er anstelle einer musikwissenschaftlichen Einführung zu *Umschlagplatz* eine Abbildung des Lageplans des nördlichen Warschau wünscht.¹⁷⁰ Wenn Othmar Costa von einem Mahnmal, einem Monument für die Apokalypse, schreibt, so entspricht dies auch dem Hörerlebnis. Peter Zwetkoff umschreibt die Musik selbst mit folgenden Sätzen:

„Der *Umschlagplatz* (Verfrachtung von täglich 10.000 Menschen in 50 Güterwaggonen) soll weder die Todesgleise der Warschauer Juden abbilden, noch will er realistisch etwas widerspiegeln oder illustrieren. Für die Dauer des Stückes eine ‚Auszeit‘ vom realkapitalistischen Denken zu nehmen wäre mein Wunsch.“¹⁷¹

Auf der einen Seite wünscht Zwetkoff eine Skizze vom Ort des Geschehens anstelle einer Einführung, auf der anderen Seite verweigert er realistisch den dramatischen Ort, die ‚Todesgleise‘ in der Musik auszudrücken, versteht also unter *Umschlagplatz* keine Programmmusik. Dies kann als Widerspruch verstanden werden. Zwetkoffs Verweigerung oder das Abstreiten hier „realistisch etwas widerspiegeln oder illustrieren“ zu wollen und nur eine „Auszeit vom realkapitalistischen Denken“ anzustreben, stellt eine Gegensätzlichkeit dar. Aus der Aussage kann jedoch ein Bezug zur kapitalistischen Titelbedeutung der Warenverschiebung herausgehört werden. Zusätzlich kommt in der Anspielung auf das realkapitalistische Denken seine politische antikapitalistisch-kommunistische Einstellung sehr deutlich zum Vorschein.

Bleibende Spuren – Forschungsdilemma – Ausblick

Die meisten von Peter Zwetkoffs Spuren wurden, wie sein Lehrer Wilhelm Keller meinte, schon von Zwetkoff selbst verwischt. Die wichtigsten jedoch bleiben bestehen und zwar in seinen Werken und als Erinnerung in seinen Wegbegleiterinnen und Wegbegleitern. Für all jene war die Begegnung mit ihm ein tief prägendes Erlebnis. Jeder Mensch hinterlässt Spuren, vor allem kunstschaffende Personen. So verwundert es, dass gerade Zwetkoff als musikschaftender Künstler sich so gegen diese Sichtweise verweigerte. Außerdem arbeitete er in einer Position, die von allen Seiten „einseh- und einhörbar“¹⁷² war. Wilhelm Keller meinte dazu:

„Spuren sind Abdrücke. In unserem Kulturbetrieb meint man damit Abgedrucktes, Rezensiertes, Propagiertes und Ver- und Gekauftes. Nun gibt es aber auch persönliche Spuren, die nicht meßbar und publizierbar sind, sondern bestenfalls von den Beeindruckten bezeugt und beschrieben werden können. Solche Spuren sind unverwischbar.“¹⁷³

Zwetkoff hat es wirklich bis zu seinem Tod vermieden, Spuren im Sinne von publizierten Noten zu hinterlassen. Seine Spurenverweigerung beschäftigte mich sehr und stürzte mich persönlich in ein gewisses Dilemma zwischen Respekt vor seinem Anliegen und dem Interesse an seiner Arbeit.

Sowohl Zwetkoffs Schaffen als auch seine vielschichtige Persönlichkeit sind bislang noch weitgehend unerforscht und bedürfen einer kritischen Aufarbeitung. Daran anknüpfend könnte auch die Frage nach der Fremd- und Selbststilisierung gestellt werden. Es wäre auch lohnend, die gesamte Künstlergruppe rund um Peter Zwetkoff zu beforschen. Sie stellte ein Zentrum im Innsbrucker und Haller Kunst- und Kulturschaffen dar und prägte die Kunstlandschaft Tirols. Mitglieder der Gruppe waren unter anderen Walter Schlorhauser, Helmut und Norbert Rehm, Otto Grünmandl, Theo Peer, Othmar Costa, Bert Breit, und für kurze Zeit auch Oskar Werner.¹⁷⁴ Die Gruppe nannte sich kurzzeitig *Das Prisma*.¹⁷⁵ Zwetkoffs Arbeit als Musikdramaturg sowie sein Einfluss auf die nachfolgende Hörspielgeneration und seine Positionierung in der Hörspiellandschaft bedürfen noch einer weiterführenden Untersuchung. Dies bemerkte schon Urs Widmer zu Zwetkoffs 75. Geburtstag: „Das sollte, ganz im Ernst, endlich einer oder eine in Angriff nehmen. Der Umfang seines Werkes ist riesig, seine Schönheit auch, und kaum einer – auch ich nicht – hat auch nur eine Ahnung, was alles Peter geleistet hat. Danke, und alles Gute.“¹⁷⁶

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen interviewten Personen für ihre Zeit, ihre Auskünfte und Unterstützung bedanken: Simone Bader, Marlene Buss, Othmar Costa, Rainer Egger, Erich Hackl, Pit Klein, Theo Peer, Michael Riessler, Christiane Timper, Renate Zwetkoff, Stephan Zwetkoff. Zusätzlich danke ich folgenden Personen, die am Gelingen dieser Arbeit beteiligt waren, herzlich: Irmgard Bibermann, Kurt Drexel, Barbara Halder, Horst Schreiber, Ulrike Tanzer, Christiane Timper, Anton Unterkircher.

Anmerkungen

- 1 Urs Widmer: Neun Lieder (von dreizehn) für Peter Zwetkoff. In: Gesellschaft der Freunde des Brenner-Archivs (Hg.): Für Peter Zwetkoff. Innsbruck 1985, 64.
- 2 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 3 Christiane Timper: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte. Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986. Berlin: Spiess 1990, 279.
- 4 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980, Baden-Baden. Freundlich zur Verfügung gestellt von Christiane Timper, Berlin.
- 5 Peter Zwetkoff: Typoskript zur Produktion der *veränderungen*, Brenner Archiv, Nachlass Zwetkoff, noch ohne Signatur.
- 6 Othmar Costa: Peter Zwetkoff. Stilbeschreibung, 1995, <http://db.musicaustria.at/node/72206>, eingesehen am 16.5.2015.
- 7 Timper 1990, 357.
- 8 Reinhard Döhl: Musik-Radiokunst-Hörspiel, <http://www.stuttgarter-schule.de/hsplmusi.htm>, eingesehen am 18.6.2015.
- 9 Timper 1990, 358.
- 10 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 11 Urs Widmer: Peter Zwetkoff zum Fünfundsiebzigsten. In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden: 2000.
- 12 Wilhelm Keller: Musikpoet und zorniger Zeitgenosse. Ein autobiografischer Versuch, meinen Freund Peter Zwetkoff aus dem Gedächtnis zu portraituren. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 22f.
- 13 Roland Heger: Das österreichische Hörspiel. Wien: Braumüller 1977, 25.
- 14 Mechthild Hobl-Friedrich: Die dramatische Funtion der Musik im Hörspiel. Dissertation. Erlangen-Nürnberg 1991, 17.
- 15 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 16 Timper 1990, 306f.
- 17 Ebenda.
- 18 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 19 Hobl-Friedrich 1991, 117f.
- 20 Ebenda.
- 21 Musiktakes werden in der Regel mit M1, M2 ect. abgekürzt.
- 22 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 23 Hörabend in Erinnerung an Peter Zwetkoff, Komponist und Widerstandskämpfer, <http://www.erinnern.at/bundeslaender/tirol/termine/hoerabend-in-erinnerung-an-peter-zwetkoff-komponist-und-widerstandskaempfer>, eingesehen am 5.7.2015.
- 24 Hobl-Friedrich 1991, 117f.
- 25 Ebenda.
- 26 Elfriede Jelinek: Musik.Schweigen.2011. <http://www.elfriedejelinek.com>, eingesehen am 26.7.2015.
- 27 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 28 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 29 Ebenda.
- 30 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 31 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 32 Timper 1990, 355.
- 33 Marlene Buss erzählte, in einem Telefonat am 16.7.2015, dass Peter Zwetkoff immer mit der Angst kämpfte, ihm würde Nichts rechtzeitig einfallen.
- 34 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 35 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.

- 36 Hermann Naber: Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette. In: Hermann Naber: Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst: der Karl-Sczuka-Preis 1955–2005. Baden-Baden: Nomos 2005, 26.
- 37 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 38 Ebenda.
- 39 Othmar Costa: Peter Zwetkoff. Stilbeschreibung. 1995. <http://db.musicaustria.at/node/72206>, eingesehen am 7.7.2015.
- 40 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 41 Ebenda.
- 42 Ebenda.
- 43 Ebenda.
- 44 Ebenda.
- 45 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 46 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 47 Ebenda.
- 48 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Christiane Timper am 21.7.2015.
- 49 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 50 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 51 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Christiane Timper am 21.7.2015.
- 52 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 53 Costa, 1995.
- 54 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 55 Timper 1990, 304 f.
- 56 Costa, 1995.
- 57 Othmar Costa: Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag, In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden: 2000.
- 58 Interview Siljarosa Schletterer mit Simone Bader und Rainer Egger am 24.7.2015.
- 59 Zwetkoff war aber weiterhin tätig bis ca. 2010 (Klein 20.7.2015).
- 60 Iris Niemann: Karl Sczuka. Lebensstationen eines Rundfunkkomponisten. In: Naber 2005, 61.
- 61 Ebenda.
- 62 Timper 1990, 359.
- 63 Solche Ausnahme-Anstellung wird es in Zukunft auch nicht mehr geben. (Riessler am 27.7.2015).
- 64 Timper 1990, 311.
- 65 Hermann Naber: Die Geburt des Hörspiels aus dem Geiste der Operette 2005, 27.
- 66 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.
- 67 Die Zitate „gehn muß ich gehen...in jenes ferne Ländchen...wo's keine Arbeit mehr gibt“ spielen auf das von Oskar Werner gesungen Lied an. (Nach einem Telefonat mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.)
- 68 Gert Westphal: Dank an Peter Zwetkoff. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 60ff.
- 69 Costa 1995.
- 70 Dabei beschränkte sie sich auf Hörspielwerke, welche in der Hörspielabteilung (ausgeschlossen wurden Mundart- und Krimihörspiele) entstanden. Werke aus der Kinder- und Unterhaltungsabteilung wurden nicht gezählt.
- 71 Timper 1990, 365.
- 72 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 73 Ebenda.
- 74 Zwetkoff scheint auch als Autor auf. Zum Beispiel im Hörspiel *Trieb* aus dem Jahr 1975 schuf er nach der Literaturvorlage von Herwarth Walden den Text.
- 75 Timper 1990, Anhang – Microfiches, 302.
- 76 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.

- 77 Obwohl Zwetkoff nach den Daten von Timper nicht als Regisseur gelistet wird. (Timper 1990, Microfiches, 304).
- 78 Timper 1990, 293.
- 79 Ulrich Lampen: Peter Zwetkoff – Portrait des Komponisten als Hörspielmacher. Radiofeature SWR 2000.
- 80 Urs Widmer: Peter Zwetkoff zum Fünfundsiebzigsten. in: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden 2000.
- 81 Urs Widmer: Neun Lieder. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 64.
- 82 Es entstand 1984 ein gleichnamiges Hörspiel mit Musik von Zwetkoff. Auch die erwähnten Gedichte (*Am Morgen wirst du sehen*) wurden von Zwetkoff vertont.
- 83 Erich Hackl: Der Mensch, wo er wahr ist. Nachruf auf Peter Zwetkoff, 26.5.2012, <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/761025/Der-Mensch-wo-er-wahr-ist>, eingesehen 13.5.2015.
- 84 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 85 Elfriede Jelinek: Für Peter Zwetkoff. In: swr2 (Hg.): Peter Zwetkoff zum 75. Geburtstag. Baden-Baden 2000.
- 86 Für Peter Zwetkoff 1985, 72f.
- 87 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 88 Ebenda.
- 89 Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 90 Für Peter Zwetkoff 1985, 72.
- 91 Elfriede Jelinek: Musik.Schweigen (zu den Hörspielmusiken Peter Zwetkoffs), 2011, <http://www.elfriedejelinek.com>, eingesehen am 19.6.2015.
- 92 Ebenda.
- 93 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 94 Zwetkoff: Typoskript zur Produktion der *veränderungen*, Nachlass Zwetkoff.
- 95 Heinrich Vormweg: Hörspiel als Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis. In: Naber 2005, 33.
- 96 Naber 2005, 351f.
- 97 Ebenda, 35.
- 98 Ebenda, 65f.
- 99 Timper 1990, 318.
- 100 Vormweg. In: Naber 2005, 34.
- 101 Westphal. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 60ff.
- 102 Naber 2005, 69f.
- 103 Ebenda, 99.
- 104 Ebenda, 117.
- 105 Ebenda, 144f.
- 106 Ebenda, 159.
- 107 Ebenda, 69f.
- 108 Ebenda, 353.
- 109 Ebenda, 351f.
- 110 Interview Christiane Timper mit Peter Zwetkoff am 15.5.1980.
- 111 Klaus Schöning, Heinrich Vormweg (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden. Königstein/Ts: Athenäum 1981, 125.
- 112 Ebenda, 58f.
- 113 Peter Zwetkoff: Probleme eines jungen Komponisten, Typoskript, Kopie im Nachlass Zwetkoff (siehe den Abdruck dieses Textes in dieser Nummer).
- 114 Bert Breit. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 33.
- 115 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 116 Gemeinschaftsarbeit der Schüler des III. Jahrgangs der Bundes-Handelsakademie Hall in Tirol im Rahmen der Aktion Schüler forschen Zeitgeschichte unter Anleitung von Frau Prof. Dr. Agnes Larcher. 1978, 26f. (Kopien dankend erhalten von Erich Hackl)

- 117 Ebenda, 27.
- 118 Othmar Costa: Vorwort. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 13.
- 119 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 33.
- 120 Ebenda, 27.
- 121 Ebenda, 26f.
- 122 Ebenda, 29.
- 123 Wolfgang Pfaundler: Zum Problem des Freiheitskampfes 1938–1945 an Hand von Beispielen, insbesondere des Widerstandes eines Tiroler Tales. Dissertation. Innsbruck 1950, 327ff.
- 124 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 26f.
- 125 Pfaundler 1950, 327ff.
- 126 Peter Eppel, Johann Holzner (Hg.): Widerstand und Verfolgung in Tirol 1934–1945. Eine Dokumentation Band 1. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, 4 (Bildteil).
- 127 Horst Schreiber: Schule in Tirol und Vorarlberg: 1938-1948. Innsbruck 1996; Gesprächsnotiz Siljarosa Schletterer mit Michael Riessler am 27.7.2015.
- 128 Zeugenaussage von Peter Zwetkoff betreffend seine Verhaftungen und Nichtzulassung zur Reifeprüfung, am 19.11.1947, In: Eppel, Holzner 1984, 430.
- 129 Ebenda.
- 130 Pfaundler 1950, 327ff.
- 131 Ebenda.
- 132 Zeugenaussage der Auguste Feldmeier aus Innsbruck vor dem LG Innsbruck als Volksgericht betreffend Folterungen von französischen, russischen und österreichischen Widerstandskämpfern durch die Gestapo Innsbruck, 19.1.1948. In: Eppel, Holzner 1984, 547.
- 133 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 31.
- 134 Ebenda.
- 135 Ebenda, 32f.
- 136 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 137 Gemeinschaftsarbeit der Schüler... 1978, 31.
- 138 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7. 2015.
- 139 Pfaundler 1950, 59.
- 140 Wolfgang Pfaundler: Konspiration im Winter 1944/45. 40 Jahre danach. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 59.
- 141 Pfaundler 1950, 330.
- 142 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978, 32.
- 143 Bericht des Hubert Saurwein an den Landesgendarmieriekommandanten Fuchs über die Widerstandsbewegung im Ötztal. In: Eppel, Holzner 1984, 556.
- 144 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978., 31.
- 145 Pfaundler 1950, 327ff.
- 146 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 147 Gemeinschaftsarbeit der Schüler...1978, 30.
- 148 Othmar Costa: Vorwort. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 12ff.
- 149 Gemeinschaftsarbeit der Schüler...1978, 26.
- 150 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 151 Ebenda.
- 152 Interview Siljarosa Schletterer mit Erich Hackl am 28.5.2015.
- 153 Ebenda.
- 154 Ebenda.
- 155 Ebenda.
- 156 Gemeinschaftsarbeit der Schüler ...1978, 26f.
- 157 Bericht von Ernst Verdross aus Hall über die Widerstandstätigkeit in Hall 1938–1945, Ohne Datum. In: Eppel, Holzner, Bd. 2 1984, 448.

- 158 Kurt Drexel: Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945. Innsbruck: Studienverlag 2014, 261.
- 159 Gesprächsnotizen Siljarosa Schletterer mit Pit Klein am 20.7.2015.
- 160 Hackl 2012.
- 161 Interview Siljarosa Schletterer mit Simone Bader und Rainer Egger am 24.7.2015.
- 162 Gesprächsnotizen Siljarosa Schletterer mit Renate Zwetkoff am 19.7.2015.
- 163 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 164 Interview Siljarosa Schletterer mit Stephan Zwetkoff am 15.6.2015.
- 165 Gisela Hormayr: „Ich sterbe stolz und aufrecht“. Tiroler SozialistInnen und KommunistInnen im Widerstand gegen Hitler. Innsbruck: Studienverlag 2012, 155.
- 166 Interview Siljarosa Schletterer mit Erich Hackl am 28.5.2015.
- 167 Pfaundler 1950, 330ff.
- 168 Zeugenaussage der Auguste Feldmeier ... In: Eppel, Holzner 1984, 547.
- 169 Hormayr 2012, 170.
- 170 Othmar Costa: Peter Zwetkoff: Am Morgen wirst du sehen. In: Das Fenster 1994, 5498.
- 171 Ebenda.
- 172 Keller. In: Für Peter Zwetkoff 1985, 31.
- 173 Ebenda.
- 174 Interview Siljarosa Schletterer mit Othmar Costa am 14.7.2015.
- 175 Bote für Tirol Nr. 5 vom 1.2.1952; Beilage Kulturberichte Folge 47-48, 7; Stimme Tirols vom 12.2.1949.
- 176 Urs Widmer 2000.

Ein Erzähler in Bildern

Markus Vallazzas Radierzyklus zu Dantes *Divina Commedia*

von Erika Wimmer (Innsbruck)

Wie kaum eine andere Dichtung hat Dante Alighieris *Divina Commedia* (1321 vollendet) Künstlerinnen und Künstler aller Sparten und über Jahrhunderte hinweg bis heute zu einer weiteren Auseinandersetzung angeregt. Das Werk¹ des Südtirolers Markus Vallazza (geb. 1939 in St. Ulrich) ist ein signifikantes Beispiel für eine überaus produktive Rezeption dieses mittelalterlichen, in Gehalt und Form jedoch für die damalige Zeit modernen Textes.² Das zur *Commedia* entstandene Radierwerk ist nicht nur umfangreich, sondern auch vielschichtig. Es ist Vallazzas Hauptwerk und geht auf eine fast zehnjährige Beschäftigung zurück. Der Künstler hat sich Dantes dreiteilige Dichtung im Original und in unterschiedlichen Übersetzungen angeeignet, er hat Text und Kontext, auch die Sekundärliteratur zur *Commedia*, regelrecht studiert. 1999 schreibt der frühere Museumsdirektor des Landesmuseums Ferdinandeum, Gert Ammann, an Vallazza:

„[...] im Tryptichon – und ich spreche bewußt bildlich von den drei Themenfolgen als Resümee eines dreiteiligen, im Werden befindlichen Gesamtbildes – wird Deine Sicht von Dantes *Divina Commedia* zu einer Gesamtschau des Weges aus der Hölle zum Paradies, – und die zentrale Position nimmt der Mensch ein.

In der bildlichen Deutung wird in Deinem Duktus ein apokalyptisches Szenario verdeutlicht: Menschen und Unmenschen, Fratzen und Dämonen, Symbole der Finsternis und des Lichtes, Knäuel von Körpern, schwebend und stürzend, sich liebend und gegenseitig vernichtend. Du liebst jene Sprache Dantes im Original, aber auch in Deiner Lieblingsübersetzung.“³

Worauf Amann in seinem Brief anspielt: Dante hat Vallazza nicht zuletzt mit seiner Sprache, mit seiner Poesie erreicht, und zwar nicht nur kognitiv, sondern auch emotional. Es ist daher auch keine Überraschung, dass die Arbeiten nahe am Text bleiben, Dantes Dichtung aufnehmen und sowohl bildlich wie auch wörtlich – etwa in Bildtiteln oder Kommentaren – zitieren. Trotzdem stellen sie etwas ganz Eigenes dar. Dazu kommt eine persönliche Dimension: Wie Vallazza in einem Interview mitteilt,⁴ ist er bald, nachdem er auf Dante gestoßen war, in eine mehrjährige Lebenskrise geraten; er hat diese Krise gewissermaßen mit der *Commedia* durchlebt. Dass er nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch tief in die Triade ‚Hölle – Fegefeuer – Paradies‘, wie sie von Dante dargestellt wurde, eingedrungen ist, dafür sprechen die nicht seltenen autobiografischen Anspielungen in seinen Arbeiten, vor allem in den

Skizzen. Andererseits steht der Dantezyklus nicht singulär in seinem Schaffen da, er ist vielmehr eingebettet in den Kontext eines umfangreichen, von Literatur inspirierten Werks.

Literarische Texte im Fokus

Vallazzas Arbeit ist eng mit Literatur verknüpft. Die Werkbiografie bezeugt, dass er sich seit jeher mit literarischen Texten befasst, sie in Bilder, häufig in zyklischer Form, umsetzt.⁵ Seine Beziehung zur Literatur ist mehrschichtig – er ist leidenschaftlicher Leser, ein Kenner der Weltliteratur mit einem ausgeprägten Gespür für Sprache und Poesie. Er ist selbst Verfasser von Gedichten, einige davon werden in Zeitschriften publiziert, 1990 erscheint beim Innsbrucker Haymon-Verlag ein Gedichtband.⁶ Als bildender Künstler setzt er Texte in Bilder um, als Zeitgenosse ist er mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern befreundet. Und er findet für seine produktive Rezeption von Literatur das adäquate künstlerische Mittel: die Grafik und vor allem die Drucktechnik. Vallazza versucht sich in den verschiedenen Radiertechniken und bringt es besonders in der Kaltnadelradierung zur Meisterschaft.⁷ Für den Kunstkurator Peter Weiermair gibt es „im 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert keinen bildenden Künstler von europäischer Dimension, für den das Medium der Radierung so zentral im Mittelpunkt seines Schaffens steht“⁸ wie bei Vallazza.

Obwohl der Künstler sich in seinen Anfängen in den unterschiedlichen malerischen Techniken versucht und immer wieder auch Öl- und Tempera-Malereien ausstellt, außerdem eine Skulptur aus Glas an die Peggy-Guggenheim-Collection verkaufen kann,⁹ kristallisiert sich schon bald heraus, dass ihm die Zeichnung und in der Folge auch die Radierung besonders liegen. In den 1960er Jahren und auch später besucht er zahlreiche Museen – u.a. in Italien, Frankreich, England, Spanien –, um die alten Meister zu studieren. Albrecht Dürer, mit dessen Arbeiten er in der Galerie der Uffizien in Florenz bekannt wird, macht großen Eindruck auf ihn:

„Von Dürers Stichen konnte ich mich nicht mehr losreißen, so sehr hatte mich deren geheimnisvolle Welt in Schwarz-Weiß in ihren Bann gezogen. Ich war also im wahrsten Sinn des Wortes von den Kupferstichen angestochen worden. Diesen geheimnisvollen Blättern konnte ich so viel Hintergründiges, Symbolisches und Rätselhaftes entnehmen, dass ich den Meister aus Nürnberg zum Maßstab für Druckgraphik schlechthin machte.“¹⁰

„Es fiel mir schon damals auf“, fügt Vallazza hinzu, „dass Graphik im Allgemeinen, aber insbesondere Radierungen mehr gelesen als angeschaut werden wollen.“¹¹ Diese Bemerkung verweist auf seine eigene Arbeit und deren ausgeprägt narrativen

Charakter. Die Frage, mit welchen bildnerischen Mitteln Vallazza erzählt, soll hier etwas eingehender erörtert werden.

Zunächst besitzt er noch keine eigene Radierwerkstatt, doch er kann bei einem Kollegen, dem Südtiroler Künstler Robert Scherer, erste Radierungen herstellen.¹² In den folgenden Jahren verfeinert er die anspruchsvolle Technik autodidaktisch und verknüpft sie inhaltlich-thematisch mit Literatur; literarische Texte liefern ihm die Impulse, vielleicht auch die Ideen, doch Vallazzas Arbeit – die Darstellung von Szenen aus den Geschichten der Dichter, von interessanten Typen und mythischen Gestalten, von menschlichen Erfahrungen und seelischen Zuständen – ist keineswegs rein illustrierend, sie reicht weit darüber hinaus. Man könnte sagen, dass er die Geschichten anderer fortsetzt, sie auf seine Weise erzählt. Er wird, wie es Weiermair ausdrückt, zu einem „großen Erzähler“ „in radierten Bildern“, dazu kommt, dass die Narration größere Kreise zieht: Jeder Radierung gehen schriftliche Reflexionen und Skizzen voraus.¹³ In der Radierung „ist das Thema auf das Wesentliche konzentriert.“¹⁴ Vallazzas Erzählen ist im Gesamten zu sehen, also auch in den Skizzen- und Tagebüchern, in den vielfach der Radierung vorausgehenden Monotypien, in den schnell hingeworfenen Einzelblättern und auch den vielen auf das Feinste elaborierten Malereien in Mischtechnik – Blätter, die ein Thema, das ihn gerade beschäftigt, aufgreifen und weiter entwickeln. Er ist „inspirierter Erzähler und Erfinder von Figuren und Geschichten“, er ist „[...] ein subjektiver Kommentator wesentlicher Werke der Weltliteratur, die er zum Ausgangspunkt seiner phantastischen Bilderzählungen macht.“¹⁵

So entstehen in den 1970er Jahren zahlreiche Arbeiten, die sich auf Texte etwa von Franz Kafka beziehen, oder auf Ezra Pound und Pier Paolo Pasolini, denen er persönlich begegnet.¹⁶ Er beschäftigt sich mit Goethes *Faust*, mit Texten von Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Horaz, Ovid und vielen anderen. Zu Miguel de Cervantes arbeitet er schon in den 1970er Jahren, zu dessen *Don Quijote* kehrt er auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder zurück. Auch die Dolomiten sagen beschäftigen ihn schon in den frühen 1970er Jahren: Den Kunsthistoriker und Kunstkritiker Kristian Sotriffer beeindruckten Vallazzas 1971 entstandene Arbeiten zum *Man de fyèr/Eisenhand*,¹⁷ er regt ihn 1972 dazu an, sich intensiver mit Oswald von Wolkenstein auseinanderzusetzen.¹⁸ Bereits ein Jahr später erscheint in der Edition Tusch die Mappe *Oswald von Wolkenstein* mit einem Essay von Sotriffer.¹⁹

Durch seine dichte Ausstellungstätigkeit und mittels zahlreicher Publikationen verschafft sich Vallazza einen ausgezeichneten Ruf, so dass Verlage und Galerien ihm immer häufiger Illustrationsprojekte antragen bzw. konkrete Aufträge zu Mappenwerken erteilen. Auf diese Weise entstehen in den 1980er und 1990er Jahren zahlreiche Druck-Editionen nicht nur, aber vornehmlich zu literarischen Werken (unter vielen anderen von Heinrich von Kleist, François Villon, Homer oder von zeitgenössischen Autorinnen und Autoren wie H.C. Artmann und Friederike Mayröcker). Unter dem Titel *Mein Parnass* publiziert Vallazza 1984 und 1999 zwei Mappenwerke – es sind radierte

Porträts, vorwiegend von Dichtern, Musikern und Künstlern, die über die Jahre entstanden sind – Persönlichkeiten, mit denen er sich besonders verbunden fühlt, die er als Wegbegleiter (im übertragenen Sinn oder im realen Leben) schätzt.²⁰

Den Ergebnissen nach zu urteilen arbeitet Vallazza unermüdlich, sein Werk wächst zu einem Kompendium heran, zu einer, so könnte man es sehen, einzigen großen Erzählung menschlicher Erfahrungen – es ist ein komplexes Gebilde voll intermedialer und intertextueller Bezüge.

Der Dante-Zyklus: Vorarbeiten und Radierungen

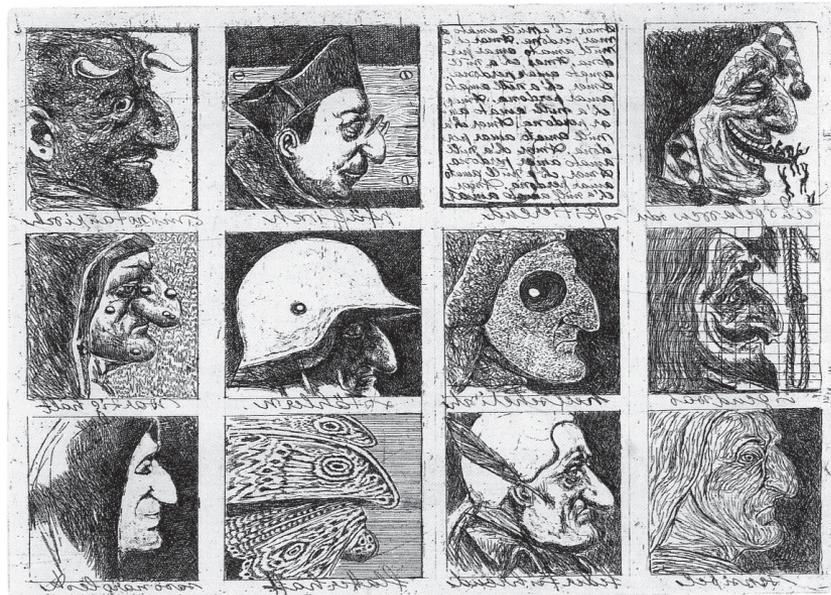
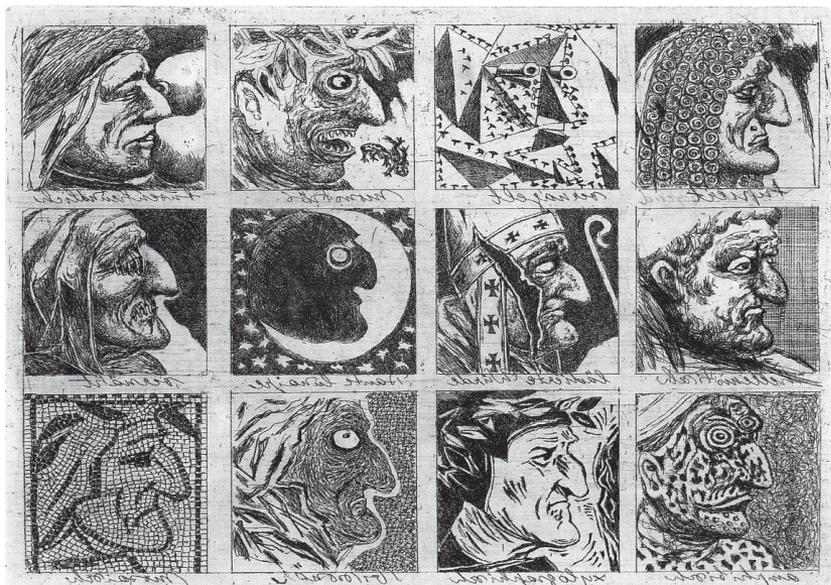
Dantes *Divina Commedia* nimmt in Vallazzas ‚großer Erzählung‘ eine zentrale Stellung ein, mit keinem Werk beschäftigt er sich so lange und so intensiv. Bereits 1984 plant er in Absprache mit dem Wiener Galeristen Ernst Hilger einen Zyklus zur *Commedia*, doch das Vorhaben scheitert aus finanziellen Gründen.²¹ Fast zehn Jahre später, 1993, verpflichtet er sich vertraglich, innerhalb von drei Jahren eine bestimmte Anzahl von Radierungen zu den drei Teilen – *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* – vorzulegen, Financier ist der Kunstsammler Peter Infeld, Unterstützung kommt von Ernst Hilger.²² Für jeden Teil von Dantes Trilogie steht demnach ein Jahr zur Verfügung – das ist angesichts einer anspruchsvollen bildkünstlerischen Technik und im Hinblick auf den überaus komplexen Gegenstand sehr wenig Zeit. Nach drei Jahren kann Vallazza erst den *Inferno*-Zyklus abschließen; dass der Vertrag bald um fünf Jahre verlängert wird, spricht für die Qualität des Ergebnisses.²³

Schon allein aus ökonomischen Gründen erfordert das Radieren intensive Vorarbeit, wird doch die Zeichnung direkt in die Platte geritzt. Um eine Vielzahl fehlerhafter Platten zu vermeiden, muss der Künstler sich entsprechend befasst haben. Vallazza arbeitet sehr ausführlich anhand seiner Skizzenbücher: Es sind Hefte im Format 25 x 20 cm, die er vollständig mit Skizzen füllt, wobei die Bleistift- oder Tuschezeichnungen meist koloriert werden. Auf die Bedeutung aller Vorarbeiten, aber vor allem der Skizzenbücher weist u.a. Peter Weiermair hin.²⁴ Die Farbgebung scheint im Prozess eine Rolle zu spielen, der Künstler verfeinert wohl nicht zuletzt über die Kolorierung und deren Wirkung die Linien immer mehr und so lange, bis er schließlich zur endgültigen Vorstellung seiner Zeichnung gelangt – jener Linien und Schraffuren also, die in die Platte geritzt werden.

1993 und 1994 entstehen zunächst zwei Skizzenhefte zum *Inferno*, 1994 drei weitere, ebenfalls zum *Inferno*. Die Skizzenhefte werden seit 1996 komplett faksimiliert herausgegeben,²⁵ sie sind somit zugänglich und geben Aufschluss über die Entwicklung von Themen und Motiven, über formale Versuche, Gedankenspiele und Reflexionen. Überschriften sind die Hefte mit Titeln wie *Vorstudien*, *Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“* oder *Vorstudien für Monotypien und Radierungen*.²⁶ Den Variantenreichtum dieser Skizzen mag der Blick auf einige Beispiele verdeutlichen.

Die Hölle, interpretiert man sie als das ‚Universum‘ menschlicher Sündhaftigkeit, oder – säkular ausgedrückt: menschlicher Unzulänglichkeit – bietet dem Künstler unzählige Möglichkeiten für überaus expressive und surreal anmutende Darstellungen. Inspiriert von Dantes Sprachbildern setzt Vallazza psychisches Leid und körperlichen Schmerz sehr drastisch in Szene: Körper stürzen in Flammenmeere, sie werden von tierhaften Gestalten in Bedrängnis gebracht, zerrissen, erdrückt und gefressen, Blut ergießt sich, Tränen werden zu Eis oder Blut und die allgegenwärtigen teuflischen Fratzen erschrecken ebenso wie die massenweise in Luzifers Maul verschwindenden Körper und Körperteile. Bezeichnend ist, dass Vallazza, wie auch Dante es in seiner Dichtung getan hat, die Hölle mit realen Personen seiner Zeit bevölkert, mit Kirchenvätern, Künstlern oder Politikern. So findet man, um nur zwei Beispiele aus einem der beiden Skizzenhefte von 1994 zu nennen, ein Porträt des umstrittenen St. Pöltener Bischofs Kurt Krenn mit Vampirzähnen und einen Friedrich Nietzsche, der erschöpft und völlig nackt am Stock geht.²⁷

La psicologia del male/Die Psychologie des Bösen lautet der Untertitel einer ganzseitigen Luzifer-Darstellung in Sizzenheft I zum *Inferno*.²⁸ Auffallend ist die Tatsache, dass der Teufel in einer Ritter-Rüstung steckt; dazu findet man auf dem rechten Bildrand und wesentlich kleiner als Luzifer die Aktualisierung – eine männliche Gestalt in einem fast bodenlangen Uniform-Mantel und mit einer Mütze. Ohne dass dies explizit gemacht würde, assoziiert der Betrachter sogleich eine SS-Uniform. Die Parallelsetzung des Danteschen *Inferno* mit dem Nationalsozialismus oder mit Diktatur und Krieg generell kommt auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern vor, wobei, wie Dieter Scholz analysiert, im Hintergrund moralisch akzentuierte Ansätze oder auch eine klar antifaschistische Stoßrichtung stehen können.²⁹ Beim Künstler Robert Rauschenberg etwa attackieren die Teufel mit Gasmasken die Betrüger im Pechsee (*Inferno*, 21. Canto) und Joaquín Vaquero Turcios lässt die Geizigen und Verschwender in Anspielung an Auschwitz unter dem berüchtigten Motto *Arbeit macht frei* massige Gegenstände verschieben (Dantes *Inferno*, 7. Canto).³⁰ Diese Art von Aktualisierung wird bei Vallazza nicht überstrapaziert, sie findet sich in den Skizzenheften nur da und dort, so etwa auch in einem Bild mit dem Titel *Anatomie des Hasses*, auf dem Hitler neben Stalin und Mao Tse Tung dargestellt ist (Skizzenheft II zum *Inferno*) oder in einer Zeichnung, in der über einem Reiterstandbild eine Fahne mit Hakenkreuz schwebt – der Untertitel lautet: *Macht ist die Angst der anderen* (Skizzenheft I zum *Inferno*). Bei den genannten Beispielen handelt es sich um Einzelblätter innerhalb eines Skizzenbuchs, das freilich in Summe als eine Bildersammlung ‚gelesen‘ werden kann. Doch die Skizzenbücher enthalten auch explizit serielle Arbeiten – mit zwei, vier oder mehr Bildfolgen zu einem Thema auf einer Seite. Damit können die einzelnen Bilder einerseits als Miniaturen bezeichnet werden, andererseits erinnern sie an Comics, zumal häufig auch kurze Kommentare, etwa in Form von Bilduntertiteln, beigegeben sind. Auf die Serie als ‚Erzählmodus‘ wird noch zurückzukommen sein.



Psychogramme (zu Dante Alighieri), 1995. Radierungen, jeweils 226 x 320 mm.
 Aus: Markus Vallazza: *Das Radierwerk*, Band II (Anm. 5), 177

Serien oder Bildfolgen haben andererseits auch lediglich Studiencharakter, was Vallazzas zahlreiche Porträts des Dichters Dante Alighieri sehr eindrücklich zeigen. In diesen Porträts zitiert Vallazza besonders gern das bekannte Porträt des



Zu Dante nachdenkend I, 1993/1994. Radierung, 249 x 199 mm.
Aus: Markus Vallazza: *Das Radierwerk*, Band II (Anm. 5), 169

Dichturfürsten mit Lorbeerkrantz von Sandro Botticelli,³¹ eine Malerei, die die Vorstellung der Physiognomie Dantes über Generationen bis heute prägt. Und so kommt es, dass man ein Dante-Porträt sofort erkennt, selbst wenn es in andere Sujets eingebettet ist. Dante als Protagonist auf dem Weg durch *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* taucht bei Vallazza mitunter und häufig im langen dunklen Mantel auf, quasi als Beobachter des im Bild dargestellten Geschehens. Darüber hinaus beschäftigt sich Vallazza intensiv mit Dantes Kopf, er porträtiert den Dichter unzählige Male – einmal nur angedeutet, ein andermal genau ausgearbeitet, in Form von Tuschezeichnungen und Gouachen oder in radiierter Form. Der Studiencharakter wird am deutlichsten in jenen Skizzenfolgen, die das Profil des ‚Dichturfürsten‘ immer neu variieren: Dantes (seit Botticelli bekannte) markante Nase, sein vorstehendes Kinn werden von Vallazza mit unterschiedlichen Attributen versehen, die unterschiedlichsten psychischen Zustände zum Ausdruck gebracht. Einmal ist Dante der Leidende, der Verzweifelte, ein andermal der Triumphierende und Herrschende, er ist Narr, Maske, Opfer und Täter, er gleicht dem Maler Vallazza oder dem Papst, einem Politiker oder einem geistig Umnachteten: Bei Vallazza hat Dante so viele Gesichter wie es menschliche Erfahrungen gibt. Der Künstler spielt mit seiner überlieferten Physiognomie, er spiegelt sich darin und verweist auf eine universelle Dimension. Nicht umsonst nennt er seine seriellen Porträt-Skizzen *Psychogramme* und versieht sie im Untertitel mit Charakteristika wie „diabolisch“, „verbohrt“, „erzürnt“, „numerisch“, „visionär“, „rachsüchtig“, „verinnerlicht“, „puristisch“ „akustisch“.³² Teile der *Psychogramme* werden immer wieder publiziert, sie zieren etwa auch den Umschlag eines Katalogs.³³

Doch Vallazza skizziert Dante nicht nur, er arbeitet mitunter auch sehr intensiv daran und stellt Radierungen seines markanten Porträts her – wie üblich in subjektiver Annäherung und spezielle Aspekte herausarbeitend. So etwa, wenn er Dantes Gedanken- und Fantasiewelt in Bezug auf den 1. Canto des *Inferno* (die Zuordnung ist in der Spiegelschrift am unteren Bildrand erkennbar) in Form eines belebten Haarschopfes darstellt – eine Allegorie auf den dunklen Wald, in dem Dante sich am Beginn seiner Wanderung verliert.³⁴

Vallazza bedient sich außerdem der Monotypie, einer Drucktechnik, die im Vergleich zur Radierung rasch und spontan erfolgt: Statt auf Papier oder Leinwand wird auf Glas-, Acryl- oder auf Metallplatten gezeichnet oder gemalt und, solange Tusche oder Farbe noch feucht sind, mittels Presse oder Handabreibung auf Papier gedruckt.³⁵ Das Arbeiten in unterschiedlichen Techniken erfordert viel Platz und eine gut ausgestattete Werkstatt, weshalb der Sponsor Peter Infeld 1994 einen Arbeitsraum in Wien zur Realisierung des Dante-Projekts zur Verfügung stellt.³⁶ Vallazza arbeitet vorwiegend im Atelier, daneben skizziert und zeichnet er auch, wenn er unterwegs ist. Im Sommer 1995 ist er z.B. in Valdemossa auf Mallorca, wo eine Folge von Olivenbaum-Radierungen entsteht, die Mappe erscheint unter dem Titel *Zu Dante nachdenkend* in Salzburg.³⁷ Otto Breicha verfasst dazu einen einleitenden Text, er schreibt:



Zu Dante nachdenkend X, 1993/1994. Radierung, 334 x 228 mm.
Aus: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Band II (Anm. 5), 173

„Olivenbäume sind nicht von ungefähr Vallazzas Pflanzenliebblinge. Sie können uralt werden, kommen mit dem kältesten Boden zurecht. Ihr Wildwuchs ist besonders beeindruckend, wie die Vielfalt ihres Erscheinungsbildes. Aus ihm tritt für Vallazza hervor, was er in es hinein sieht: Geschichten, Geheimnisse, jenes Weltenwähnen von ganz besonderer Eigentümlichkeit, wie es ihm auch aus Dantes ‚Göttlicher Komödie‘ stark entgegentritt.“³⁸

Was an Olivenbäumen fasziniert, sei „die gewisse Dramatik, das Durcheinander im verzerrten, förmlich grimassierenden Gebäum“, meint Breicha weiter.³⁹ Und so ist es nicht erstaunlich, dass Vallazzas Olivenbäume mitunter anthropomorphe Züge tragen, sie scheinen Charakter zu haben und von innen heraus bewegt zu sein. Im Betrachten erkennt man, dass sich der Künstler mit diesen Bildern u.a. auf Canto 13 der *Commedia* bezieht, in dem es um die Seelen von Selbstmördern geht: Diese sind zur Strafe in Büsche und Bäume verwandelt worden und werden von den Harpyen – das sind mythologische Ungeheuer – verspeist.⁴⁰ Eine Tuschezeichnung



La selva dei violenti contro se stessi [...], 1993. Zeichnung, 65 x 90 mm.
Aus: Skizzenheft zum Inferno I (Anm. 25)

in Skizzenheft 1 zum *Inferno* zeigt Bäume, die noch deutlicher menschliche Züge tragen. Beispiele wie diese lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei den sogenannten Vorarbeiten keineswegs um Gebrauchsblätter, reine Entwürfe oder gar um Blätter von geringerem Wert handelt.

1996 schließt Vallazza die erste Serie von Radierungen zur *Commedia* ab, die Blätter zum *Inferno* werden in der Wiener Galerie Hilger, später auch im Schloss Esterhazy in Eisenstadt ausgestellt, und sie erscheinen als Mappe in der Edition der Galerie Hilger.⁴¹ Die Radiermappen zum *Purgatorio* (1999) und zum *Paradiso* (2000) erscheinen ebenfalls bei Hilger und in Zusammenarbeit mit Peter Infeld.⁴² Die Radierungen werden immer wieder ausgestellt – etwa in Österreich, Italien und Frankreich.⁴³ Im Jahr 2000 wird erstmals der gesamte Dante-Zyklus gezeigt – auf Schloss Katzenzungen in Prissian/Südtirol.⁴⁴ Ein Jahr darauf wird die Faksimile-Ausgabe der Skizzenhefte in der edition per procura abgeschlossen.⁴⁵

Die drei Radierzyklen sind von einer erst allmählich – durch eingehendes Betrachten, durch ‚Lesen‘ und ‚Studieren‘ – zu erfassenden Formen- und Gestaltenvielfalt. Die Bilder erzählen, lässt man sich denn auf ihre Details ein, nicht nur Dutzende, sondern Hunderte von Geschichten und sind doch formal streng und ausgewogen komponiert. Vallazza gestaltet Dantes Wanderung von der Hölle über die Läuterung zum Paradies als einen Prozess vom Dunkel in die Helligkeit und vom Gewirr in die Klarheit. Als durchgängiges grafisches Element erscheinen in allen drei Zyklen bildunterteilende Bogenlinien, auch ‚Ringe‘, wie sie in Dantes Dichtung angedeutet sind und gelegentlich auch bildlich dargestellt werden, so etwa in der Ausgabe der deutschen Prosaübersetzung von Kurt Flasch: Die Hölle bohrt sich ringartig ins Erdinnere, der Läuterungsberg erhebt sich gleichermaßen ringartig auf der gegenüber liegenden Erdseite als Berg empor und das Paradies ist ein Kreis, dessen ‚Ringe‘ die Bewegung – Dantes Weg – von außen nach innen beschreiben.⁴⁶ Auch bei Vallazza deuten die Bögen im *Inferno*-Zyklus die ‚Höllenkreise‘ an; im *Purgatorio*-Zyklus tritt der Bogen als grafisches Element spärlicher auf und lässt entfernte Gebiete oder Gestirne assoziieren. Im *Paradiso*-Zyklus schließt sich der offene Bogen zum geschlossenen Kreis – allegorisch gesehen zu einer alles überstrahlenden, alles durchdringenden Sonne.

In Bildern erzählen

Texte oder Filme – also bewegte Bilder – ‚erzählen‘, aber ein Einzelbild? Die Erzähltheorie hat in den letzten Jahren ihr Gebiet ausgeweitet und den Begriff des ‚Bild-Textes‘ geprägt.⁴⁷ Die Begriffe ‚Bild-Text‘ oder ‚Bild-Erzählung‘ schreibt man üblicherweise nur Bildserien, nicht aber einem Bild zu. Doch wie steht es mit pluriszenischen Bildern, sind sie nicht einer Serie gleichzusetzen? Und hat nicht auch das monoszenische Bild zumindest im Kern eine narrative Seite? In der Auseinandersetzung mit dem ‚intermediales Erzählmodell‘ meint Werner Wolf:

„Das Narrative ist – im Gegensatz zu einer verbreiteten Auffassung, die auf einer monomedial literarisch ausgerichteten Gattungstheorie beruht [...] – ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte [...] applizierbar ist, und zwar ohne daß dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsmedien getroffen werden müssen.“⁴⁸

Dass das Narrative als Charakteristikum durchaus auch auf Bilder übertragbar ist, gilt demnach prinzipiell als unbestritten. In Bezug auf Vallazzas Werk ergeben sich damit zwei mögliche Richtungen der Betrachtung: Zum einen steht dieses Werk vordergründig in so enger Verbindung zur Literatur, dass sich die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text⁴⁹ am besten so beantworten lässt: Die Grenzen zwischen Literatur und Kunst, zwischen Sprache und Bild verschwimmen. Das ist im Grunde eine ‚traditionelle‘ Betrachtungsweise. Darüber hinaus könnte es jedoch reizvoll sein, dem konkreten ‚Instrumentarium‘ nachzugehen, mit dem er selbst und unabhängig von einem literarischen Werk bildnerisch ‚erzählt‘. Aus diesem Grund sollen anhand ausgewählter Bildbeispiele einige ‚Erzählmittel‘ bei Vallazza ins Blickfeld gerückt werden.



Zu Canto XXXIII – *Ugolino*, 1995/96. Buchseite mit 9 Skizzen (Kugelschreiber koloriert), 190 x 275 mm. Aus: Markus Vallazza: *Schizzi sull' Inferno di Dante* (Anm. 51), 75

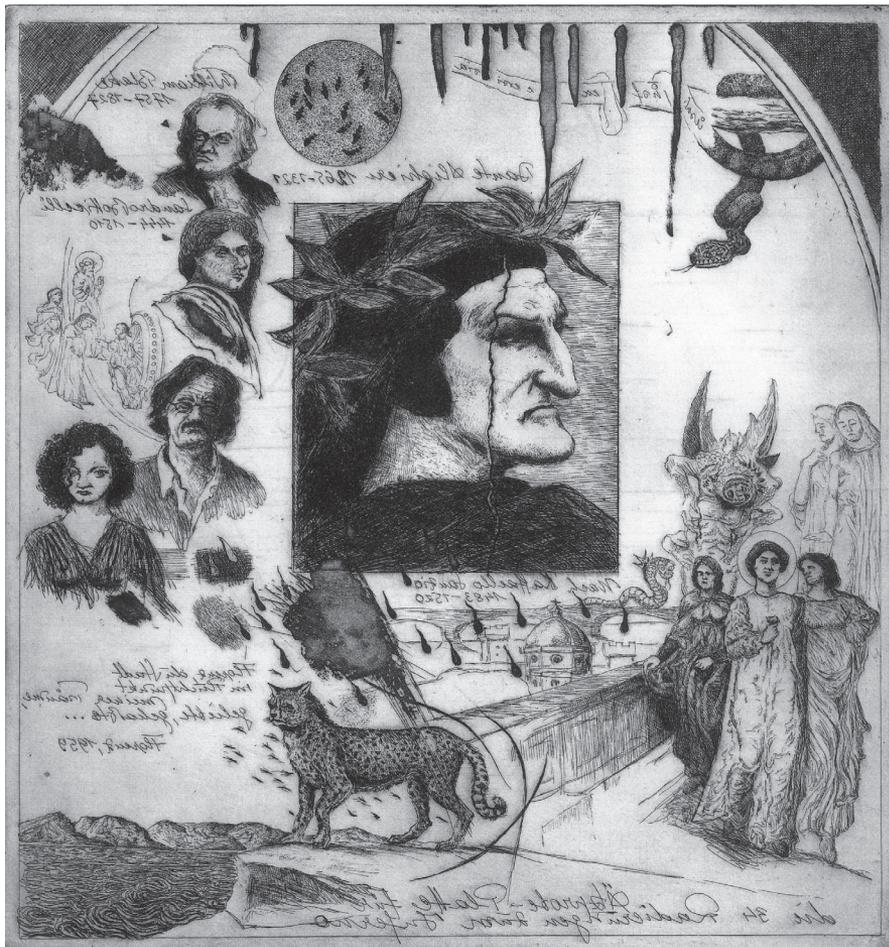
Die Kombination von Bild und Text findet sich bei Vallazza häufig und in unterschiedlicher Art und Weise. Texte und Textfragmente werden etwa ins Bild montiert. Man denke darüber hinaus an die Spiegelschriften, die den Radierungen einen eigenen Reiz verleihen: Da ist ein Text zu sehen, der sich aber gleichzeitig ‚verbirgt‘, oder anders gesagt, der ‚Medienwechsel‘ wird vollzogen, das Ausgangsmedium explizit zitiert, andererseits aber verfremdet.⁵⁰

Vallazzas Vorliebe seriell zu arbeiten weist ihn insofern als Erzähler aus, als offenbar für ihn nicht das eine gültige Bild im Mittelpunkt steht, sondern das Sich-Entwickeln in einer fortschreitenden Geschichte. Manche Bildserien haben geradezu comicartigen Charakter. Zum Beispiel ein Bild aus Skizzenheft I zum *Purgatorio*, in dem Dante mittels einer Sprechblase zu Franz Schubert ‚sagt‘: ‚Noch heute wirst du mit mir im paradiso sein. Okay?‘ Das schnoddrige ‚Okay‘ nimmt den Jargon der Comics auf; die Antwort auf die Frage bleibt aus, ein möglicherweise sich entspin- nender Dialog wird bloß angedeutet. Wiewohl das Beispiel ein ‚sprechendes Bild‘ im eigentlichen Sinn des Wortes ist, steht die Narration gewissermaßen ‚zwischen den Zeilen‘. Wie stark Bild und Text in Beziehung stehen können, lässt sich anhand einer Sammlung von losen Skizzenblättern aus dem Jahr 1995 zeigen, links die Abbildung einer Buchseite.⁵¹

Das Beispiel bezieht sich auf den 33. Canto des *Inferno* (es ist der vorletzte Canto). Dante ist an einem der kältesten Punkte der Hölle angelangt und, nachdem er beobachtet, wie der Graf Ugolino am Kopf des Erzbischofs Ruggieri nagt, wird ihm die Vorgeschichte zu dieser furchtbaren Strafe erzählt. Das Thema dieses Canto ist der politische Verrat, der für den Grafen in einem Hungerturm endet, wo er von den Körpern seiner vier toten Söhne isst.⁵² Vallazza gestaltet pro Blatt neun Miniaturen, es sind Kugelschreiberskizzen, weil, wie er selbst im Vorwort zum Buch erklärt, der Strich des Kugelschreibers der Linienführung in der Radiertechnik am nächsten kommt.⁵³ Jedes Blatt weist drei Mal drei Miniaturen auf, insgesamt sind neun Bilder parallel angeordnet. Diese Vorgangsweise ist laut Vallazza von Dantes Vers-Rhythmus inspiriert, es sei die ins Grafische übersetzte Terzine, die von Dante erfundene Strophenform (Terzinen bilden das durchgehende metrische Schema der *Commedia*).⁵⁴ Vallazza erzählt hier nicht nur die Geschichte in einer Serie von Bildern, indem er die Terzine bildnerisch nachempfiehlt, er übernimmt auch die Form der literarischen Vorlage. Was die inhaltliche Nachbildung angeht, so fällt auf, dass mancher Vers aus der *Commedia* wörtlich zitiert wird, andere Verse jedoch nicht. Die eine Miniatur wird kommentiert, die andere nicht. Die Bilder beziehen sich auf ausgewählte Stationen der Geschichte, sie drücken Emotionen aus, illustrieren den 33. Canto aber keineswegs lückenlos. Vallazza folgt seinem persönlichen Verständnis, seinem subjektiven Empfinden, vielleicht der eigenen Berührung, um eine ‚zuverlässige‘ Illustration geht es ihm offensichtlich nicht in erster Linie.

Wie weit er andererseits das Netz von Bezügen spannt, sei an einem der Porträts des Dichters Dante mit Lorbeerkranz vorgeführt.

Auf dem rechten Rand des Bildes ist Dantes Geliebte Beatrice⁵⁵ im weißen Kleid und mit Heiligenschein zu sehen, zwei Frauen begleiten sie; daneben ist eine Ansicht von Florenz zu erkennen. In Dantes Werk *Vita nova*/*Das neue Leben*, das als Minnesang auf Beatrice bezeichnet werden kann und das Vallazza zweifellos kennt, findet sich eine Szene, die mit der dargestellten fast deckungsgleich ist:



Ätzprobe für die 34 Radierungen zu Dantes *Inferno*, 1996, 300 x 280 mm.
 Aus: Markus Vallazza: *Das Radierwerk*, Band II (Anm. 5), 195.

„Als nun so viele Tage vergangen waren, daß es seit der obengenannten Begegnung mit der Holdseligsten genau neun Jahre her war, da begab es sich am letzten dieser Tage, daß die Wundersame mir erschien, schneeweiß gekleidet, inmitten zweier edler Frauen, die älter waren denn sie. Und als sie durch die Gasse schritt, wandte sie den Blick nach jener Seite, auf der ich ganz befangen stund, und in ihrer unaussprechlichen Huld – die ihr heute im Himmel vergolten wird – grüßte sie mich also sittsam, daß ich die äußersten Grenzen der Seligkeit zu schauen meinte.“⁵⁶

Auf der gegenüberliegenden Bildseite findet sich ein Selbstporträt des Künstlers und das Bild einer jungen Frau, Verena,⁵⁷ die sich mit unfreundlichem Blick abwendet – es handelt sich wohl um die Anspielung auf eine reale Lebenssituation, vielleicht um den Grund für Vallazzas oben erwähneter Lebenskrise. Die Wildkatze mit dem gefleckten Fell am unteren Bildrand bezieht sich geradezu wörtlich auf den 1. Canto des *Inferno*, in dem es heißt: „Und siehe, beinah beim Beginn des Hanges / Erschien ein Panther, leicht und sehr behende, / Der war bedeckt mit einem bunten Felle.“⁵⁸ Der dunkle Wald als Allegorie für die Lebenskrise, in die Dante geraten ist, wird auch in der Bildmitte angedeutet, denn das Porträt weist einen Sprung auf. Die Anwesenheit des Selbstporträts mit Verena könnte darauf hinweisen, dass sich Vallazza in diesem Punkt mit Dante gleichsetzt, dass also die Lebenskrise beide betrifft. Die Radierung weist auch klar ausgewiesene Referenzen an William Blake und Sandro Botticelli, zwei namhaften Illustratoren der *Commedia*, auf. Der englische Maler und Naturmystiker William Blake (1757–1827) war auch Dichter, sein berühmtes Gedicht *The Tyger*, das ebenfalls die Motive des dunklen Waldes und der Angst enthält, mag Vallazza gekannt haben.⁵⁹ Blake galt nicht nur als der Dichter des Dunklen und Okkulten, er war auch Kupferstecher und entwickelte sein eigenes Tiefdruckverfahren.⁶⁰ Diese Radierung ist ein Beispiel dafür, wie viel ein Künstler durch Anspielungen und Bezüge ‚erzählen‘ kann.

Dante war ein politisch involvierter und politisch denkender Dichter, die Leser begegnen in seinem Werk zahlreichen Zeitbezügen und Zeitgenossen. Die *Commedia* „ist *auch* seine Auseinandersetzung mit [der] blutigen und für ihn aussichtslosen Florentiner Geschichte. Er begegnet, meist in der Hölle, den handelnden Figuren dieses Dramas.“⁶¹ Vallazza folgt diesem Verfahren und bringt – häufig auch kritisch – seine eigenen Zeitgenossen mit ins Spiel. So findet man bei ihm als ‚Höllensbewohner‘ z.B. drei italienische Politiker, die in den 1980er und 1990er Jahren hohe Ämter innehatten: Gianfranco Fini, Bettino Craxi und Silvio Berlusconi (Skizzenheft II zum *Inferno*). Berlusconi, zur Partei Forza Italia gehörig und langjähriger italienischer Ministerpräsident, außerdem Medienmogul und wegen seiner Nähe zur italienischen Mafia und seiner ausschweifenden Parties in Verruf geraten, ist mithilfe des Neofaschisten Fini groß geworden. Craxi, ein Politiker der Sozialistischen Partei Italiens ist seinerseits dafür bekannt, ein korruptes und sexualmoralisch zweifelhaftes

Netz unterhalten und auf Staatskosten gelebt zu haben.⁶² Der Untertitel drückt denn auch unmissverständlich aus, was von den Dreien zu halten ist: „Fini, Craxi e Berlusconi sono barettieri e coglioni“ bedeutet so viel wie: Sie sind Gauner. Mit wenigen Andeutungen ‚erzählt‘ demnach Vallazza die (lange) Geschichte politischen ‚Sumpfs‘ in Italien. Den Bezugsrahmen bildet Dantes 22. Canto des *Inferno*, in dem



Luzifers Reich, 1995 (Detail), Radierung, 525 x 755 mm.
Aus: Markus Vallazza: *Das Radierwerk*, Band II (Anm. 5), 193

die Teufel am Pechsee ein burleskes Spiel treiben.⁶³ Der Bezug steuert auf diese Weise das ‚Sündenregister‘ bei, um das es hier geht: Betrugerei, Gaunerei, Bestechlichkeit, Rücksichtslosigkeit.

Die Narration der Bildtextur

Vallazzas Radierungen und Skizzen in ihrem Detailreichtum und den zahlreichen Bezügen zu ‚lesen‘ ist überaus lohnend. Inwieweit daneben die ‚Textur‘ – man könnte auch sagen die Oberflächenstruktur oder das Oberflächenmuster – eines Bildes narrativ sein kann, ist die Frage. Unter ‚Textur‘ versteht die Wahrnehmungspsychologie die mit dem Auge erfassbare Beschaffenheit einer Oberfläche, wobei eine Schwahnnehmung eingesetzt wird, die das Ensemble der vorhandenen Zeichen spontan und damit auch zu einem Gutteil emotional, nicht etwa kognitiv oder gar analysierend erfasst.⁶⁴ Hell und Dunkel, verschwommen oder scharf sind demnach Begriffe, die sich auf die Textur eines Bildes beziehen, welche aus Linien, Punkten, Schraffuren, Flächen etc. besteht. Vier Beispiele, das eine aus dem *Inferno*-Zyklus, drei weitere aus dem *Paradiso*-Zyklus können dies verdeutlichen.



Dante, Beatrice und Engel, 1999. Radierung, 525 x 755 mm.
Aus: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Band II (Anm. 5), 245

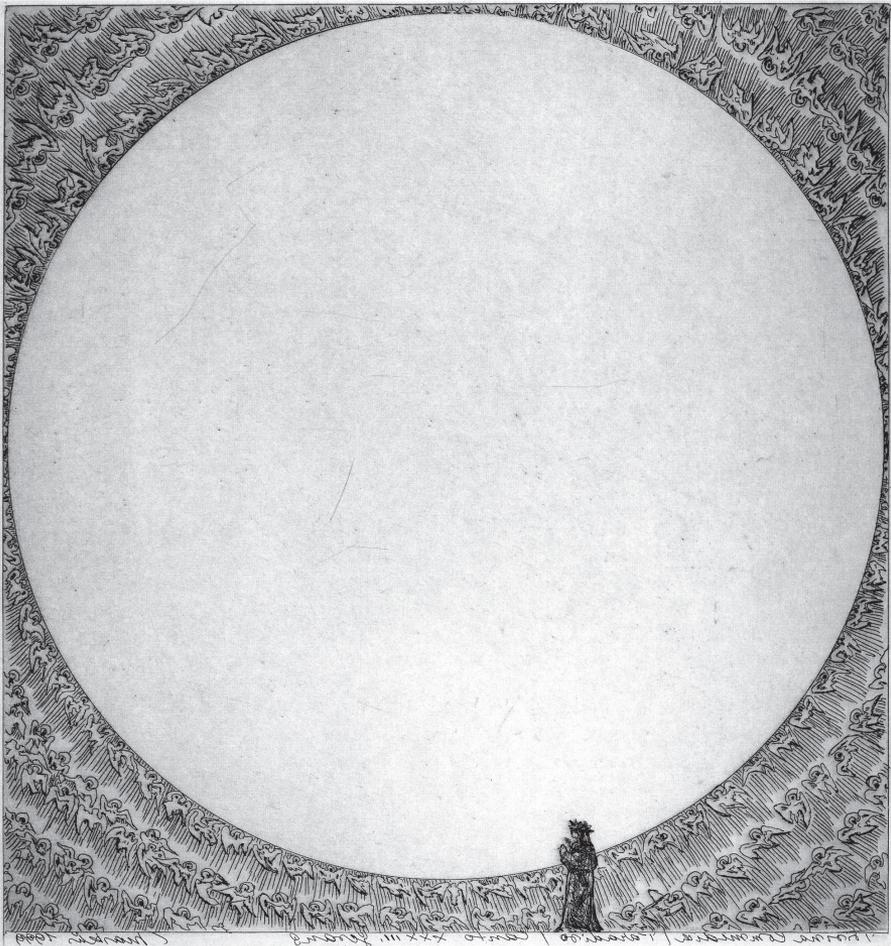
In einer Radierung (50 x 70 cm) mit dem Titel *Luzifers Reich* ist das Bild mit einer Vielzahl kleiner menschlicher Figuren angefüllt, die freien Flächen sind weitgehend mit symbolhaften und abstrakten Zeichen belegt – und zwar in einer Weise, dass in der Wirkung eine Kreisbewegung erzeugt wird. Im Zentrum des oberen Bereiches ist Luzifer zu sehen, dessen Maul einige Körper aufnimmt. Selbst wenn der Betrachter den Blick nicht fokussiert, sondern das Bild als Gesamtes auf sich wirken lässt, wird sich dieser Bild-Ausschnitt vordrängen, was den Eindruck, alles bewege sich auf dieses Maul zu und werde von ihm verschlungen, unterstreicht. Die Textur des



Paradiso. Canto XXX, 1999. Radierung, 300 x 280 mm.
 Aus: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Band II (Anm. 5), 261

Bildes kann als dunkel, dicht und ‚treibend‘ beschrieben werden, was bestimmte Assoziationen hervorruft und die Hölle als einen menschlichen Kosmos emotionalen Getriebenseins vorführt. Freilich ist man hier bereits in der Interpretation, vor allem wenn man weiter ‚liest‘ und in der Hölle nicht das Ab- oder Andersartige, sondern einen (nicht unwesentlichen) Teil der *conditio humana* zu begreifen glaubt.

Vergleicht man *Luzifers Reich* mit drei Radierungen zum *Paradiso*, so ergibt sich naturgemäß ein ganz anderes Bild. Das erste Bild trägt den Titel *Dante, Beatrice und Engel* und erscheint im Vergleich zu *Lufizers Reich* geradezu leer. Dieses Bild weist



Paradiso, Canto XXXIII, 1999. Radierung, 300 x 280 mm.
Aus: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Band II (Anm. 5), 263

eine ‚bereinigte‘, eine ‚klare‘ Textur auf, die Figuren schweben frei im Raum, sie sind nicht von anderen Figuren und Dingen begrenzt, sie erscheinen losgelöst von allem und bewegen sich von unten nach oben. Der Gesamteindruck, der über die helle Textur und den leeren Raum vermittelt wird, ist Leichtigkeit und Freiheit bei gleichzeitigem Fokus auf den zentral sich vordrängenden Bildbereich. Durch die Strahlen wird der Kreis als Sonne wahrgenommen, auf sie schweben die drei Figuren zu. Bis hierher haben wir das Bild spontan auf uns wirken lassen, erst wenn wir feststellen, dass der Engel und Beatrice Dante in ihre Mitte genommen haben, dass Beatrice Dante nach oben zieht, sind wir ins Detail gegangen und ins Kognitive übergewechselt.

Im zweiten Bild wird die Textur des Kreises wieder aufgegriffen, Beatrices Körper im Sternengewand bildet hier den Kreis, der Dantes Körper umschließt. Das Sternengewand, das Beatrice trägt und das gewissermaßen den Himmel für Dante darstellt, erweckt Assoziationen mit naiver Kunst, entfernt sogar mit einer Kinderzeichnung. Dante hat seine gewöhnliche Gestalt verlassen, er geht auf Wolken, ist achtarmig und kann nach allen Seiten hin ausgreifen. Beatrices und Dantes Körper erscheinen von der Textur des Bildes her miteinander verbunden und der Eindruck, der hier entsteht, ist Wärme und Geborgenheit. Wenn man von diesem Punkt aus in ein bewusstes Beobachten überwechselt, stellt man fest: Dantes Gesichtsausdruck ist verinnerlicht, von stiller Freude erfüllt. Sein achtarmiges Körperbild erinnert an die tibetisch-buddhistische Ikonografie, nach der ein mehrarmiger Buddha ein „Bodhisattva des Mitgefühls“⁶⁵ ist. In der tibetisch-buddhistischen Ikonografie deuten die vielen Arme den Wunsch des ‚erleuchteten Wesens‘ an, anderen möglichst tatkräftig helfen zu wollen. Am Bildrand sind Engel zu sehen, die in der christlichen Ikonografie ebenfalls als Helfer oder Beschützer gesehen werden und damit das Äquivalent zum Bodhisattva darstellen. Im ersten Bild bietet die Textur das spontane Empfinden von Freiheit und Offenheit, im zweiten Liebe und Güte an, beide Eigenschaften werden dem Göttlichen zugeschrieben.

Die Textur des dritten Bildbeispiels vermittelt Vollkommenheit und Geschlossenheit. Das Bild ist schlicht und erscheint auf den ersten Blick auf die Kreisform reduziert. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass das den Kreis umgebende Muster als Sonnenstrahlen zu ‚lesen‘ ist und dass diese Strahlen aus Flügelwesen gestaltet sind, was wiederum die Assoziation mit Engeln hervorruft. Der Kreis ist leer, er ist Licht, sonst nichts. Die Figur des Dante am unteren Bildrand ist mit beiden Dimensionen in Kontakt, sie steht auf dem Boden des ‚Ausstrahlungskörpers‘ und verbindet sich oben, vom Kopf her, mit dem ‚Absoluten‘.

Das erste der drei Bilder ist keinem speziellen Canto, sondern parallel zu *Luzifers Reich* dem *Paradiso* generell zugeordnet. Die zweite Radierung bezieht sich auf den 30. Canto, in dem Dante in den höchsten Himmel – der Dichter nennt diesen Bereich „Empyreum“ – kommt, wo er „in die weite, weiße Himmelsrose, die gebildet wird von den Sitzen der Seligen“⁶⁶ aufgenommen wird. Dante richtet in diesem Canto

noch einmal die Augen auf Beatrice, sie repräsentiert für ihn Schönheit und Liebe. Beatrice deutet ihm den Himmel als „reines Licht“, „geistiges Licht, voll von Liebe, Liebe zum wahren Guten, voll von Freude, die jede Süße übersteigt.“⁶⁷

Im 33. Canto des *Paradiso* – auf ihn ist das dritte der drei Bilder bezogen – schaut der Geist „völlig hingeeben“ ins Licht: „Dieses Licht reißt so hin, daß es, wenn man es je wollte, unmöglich wird, sich von ihm abzuwenden, um etwas anderes zu betrachten, denn das Gute, Gegenstand des Wollens, ist vollständig in ihm vereint. Außerhalb seiner ist mangelhaft, was in ihm vollkommen ist.“⁶⁸

Vergleicht man das Ergebnis der anhand von vier Radierungen angestellten ‚Textur-Lektüre‘ mit Dantes Text, so ergeben sich klare Übereinstimmungen. „Im Paradies vollendet sich das Schweben. Es will nichts mehr erreichen, da alles erfüllt ist“, notiert Vallazza ins Skizzenheft I zum *Paradiso* und unterstreicht den Eindruck der Vollkommenheit, die er in seiner letzten Radierung des *Commedia*-Zyklus ausdrückt und die Dantes Verfasstheit am Ziel seiner Wanderung entspricht. Eine vollständige Erfüllung wird allerdings den meisten ‚Lesern‘ von Versen und auch den ‚Lesern‘ von Bildern gleichermaßen utopisch erscheinen. Im Bild zu dieser Notiz offeriert Vallazza denn auch – mit Augenzwinkern – eine realere Komponente: Er zeigt einen Satelliten in der Ferne und im Vordergrund einen Astronauten, der einen alten Kahn durch den Weltraum navigiert. Vallazza scheint damit, freilich ironisch, auszudrücken: Es ist nicht nur möglich, es ist da und dort sogar schon Wirklichkeit geworden! Der Mensch ist bereits in den gravitationsfreien Raum vorgestoßen, und Satelliten umkreisen die Erde...

Anmerkungen

- 1 Der Abdruck der Bilder zu diesem Aufsatz erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Markus Vallazza.
- 2 Dante hat die Göttliche Komödie nicht auf Lateinisch geschrieben, sondern auf Italienisch; das Lateinische galt zu Anfang des 14. Jahrhunderts als Literatursprache – unverständlich für die Bevölkerung, die dadurch nicht partizipieren konnte. Dante hat dazu beigetragen, die italienische Sprache als Schriftsprache zu etablieren. Seine sprachphilosophisch-historische Abhandlung *De vulgari eloquentia* ist eine Art Poetik, die Dantes Sinn für die gesellschaftliche Funktion der Sprache bezeugt. Vgl. Rudolf Baehr: Nachwort. In: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Rudolf Baehr. Stuttgart: Reclam 1996 (1. Aufl. 1951), 537.
- 3 Gert Ammann: Brief als Vorwort. In: Markus Vallazza. Zur Göttlichen Komödie von Dante Alighieri. Hölle & Läuterungsberg. Zeichnungen, Monotypien, Radierungen 1993–1998. Katalog. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1999, o. S.
- 4 Es handelt sich um ein audiovisuelles Interview mit dem italienischen Kunstkritiker Fulvio Vicentini. In: Markus Vallazza e la Divina Commedia. Abschnitt 1: Markus Vallazza e l'Inferno Dantesco, 1998. DVD. Hg. v. Provincia autonoma di Bolzano Alto Adige – Cultura Italiana. Bozen 2006.
- 5 Die umfangreichste Werkbiografie findet man in: Markus Vallazza. Das Radierwerk. Bd. I (1966–1978), Bd. II (1979–2006). Hg. v. Renate Maruschko in Zusammenarbeit mit Markus Vallazza. Mit jeweils einem Vorwort von Peter Weiermair. Wien/Bozen: Folio 2007, 2008, 337–341 (Bd. I), 369–377 (Bd. II).
- 6 Markus Vallazza: Schattenhinab. Mit einem Widmungsgedicht von H. C. Artmann und zehn Radierungen des Autors. Vorzugsausgabe mit der Radierung Nr. 836. Innsbruck: Haymon 1990.
- 7 Die von Vallazza angewandten Radiertechniken werden in Markus Vallazza: Das Radierwerk, Bd. II (Anm. 5), 335, in ihrer je eigenen Charakteristik vorgestellt: Die Kaltnadelradierung sei im Gegensatz zur klassischen Radierung, auch Aquaforte, ein „Direktverfahren ohne Ätzung, wobei die Zeichnung unmittelbar in die Platte eingeritzt wird. Die Linien, Schraffuren oder Punkte bilden Grate, die beim Drucken mehr Druckerschwärze aufnehmen und in tieferem Schwarz erscheinen, was der Kaltnadelradierung ihre Eigenart verleiht und sie von anderen Radiertechniken unterscheidet.“
- 8 Peter Weiermair: Vorwort. Denken und Träumen in Bildern. Zum Radierwerk des Markus Vallazza. In: Markus Vallazza: Das Radierwerk, Bd. I (Anm. 5), 7.
- 9 Vgl. Biographische Daten 1936–1978. In: Ebenda, 337–339.
- 10 Markus Vallazza: Notizen zu meinen frühen Radierungen. In: Ebenda, 12.
- 11 Ebenda.
- 12 Vgl. ebenda.
- 13 (Anm. 8).

- 14 Ebenda, 8.
- 15 Peter Weiermair: Vorwort. Der Radier- und Erzählstil Markus Vallazzas. In: (Anm. 5), Bd. II, 7.
- 16 (Anm. 5), Bd. I, 339.
- 17 Es handelt sich um eine ladinische Sage, die die Geschichte der mythischen Gestalten Eisenhand und Antermòya erzählt; diese Geschichte wird vielfach vermischt mit der Biografie Oswalds überliefert. Vgl. Roland Verra: Oswald von Wolkenstein und Ladinien. In: Ulrich Müller, Margarete Springeth (Hg.): Oswald von Wolkenstein. Leben-Werk-Rezeption. Berlin, New York: de Gruyter 2011, 101-108, hier 106.
- 18 Vgl. (Anm. 5), Bd. I, 339.
- 19 Markus Vallazza: Oswald von Wolkenstein. 25 Radierungen. Mit Liedern des Dichters und einem einleitenden Essay von Kristian Sottriffer. Wien: Edition Tusch 1973.
- 20 Markus Vallazza: Mein Parnass. Dreißig Originalradierungen im Passepartout. Wien: Edition Hilger 1984; Markus Vallazza: Mein Parnass II. Dreißig Originalradierungen. Hg. v. Fulvio Vicentini. Wien: Edition Peter Infeld 1999.
- 21 Vgl. (Anm. 5), Bd. II, 370.
- 22 Vgl. ebenda, 372f.
- 23 Zur weiteren chronologischen Entwicklung der Arbeit am Dante-Zyklus und den damit in Zusammenhang stehenden Präsentationen und Ausstellungen vgl. ebenda, 373ff.
- 24 Vgl. Peter Weiermairs Vorworte in den beiden Bänden zu Vallazzas Radierwerk (Anm. 8), 7f, (Anm. 15), 7ff.
- 25 Vallazzas Tochter Alma arbeitet bei der edition per procura in Lana mit und regt die Faksimilierung der Skizzenhefte I-V zum 60. Geburtstag ihres Vaters an (Auflage 500 Stück): Markus Vallazza: „La Divina Commedia“. Gesamtausgabe der Skizzenbücher. Heft I-V Die Hölle. L' inferno. Mit einem Begleittext von Oswald Egger. Lana: edition per procura 1996. Die Hefte VI bis IX *Purgatorio/Paradiso* erscheinen 2001.
- 26 Jedes Skizzenheft ist unterschiedlich überschrieben. Der genaue Titel-Wortlaut von Heft I-II sei beispielhaft angeführt: Vorstudien, Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri, 1993 (Kopien, Zitate u. Eigenes), Heft I; Hölle II. Skizzen u. Notate zur „Göttlichen Komödie“ von Dante. Vorstudien für Monotypien u. Radierungen. Markus 1994.
- 27 Es handelt sich um zwei ganzseitige Darstellungen, vgl. Skizzenheft II zum *Inferno*, 1994.
- 28 *La psicologia del male* befindet sich auf der letzten Seite des betreffenden Skizzenheftes. Die Skizzenhefte sind nicht paginiert, weshalb im Weiteren entsprechende Angaben fehlen.
- 29 Dieter Scholz: Das 20. Jahrhundert und die Inferno-Illustration. In: Lutz S. Malke (Hg.): Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten. Leipzig: Faber & Faber 2000, 277-311, hier 293 u. 304.
- 30 Ebenda, 297 u. 295.
- 31 Sandro Botticelli hat einen umfangreichen Bilderzyklus zu den hundert Gesängen der *Commedia* hergestellt. „Heute sind davon 92 Zeichnungen erhalten, von denen 83 im Berliner Kupferstichkabinett liegen und neun im Vatikan. Über die Gründe und Hintergründe der

- Entstehung ist wenig bekannt [...]“ Franziska Meier (Universität Göttingen): Renaissance des Mittelalters? Zu den Dante-Illustrationen von Sandro Botticelli. In: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/415/1/Botticelli.pdf> (Stand 24.6.2015).
- 32 Die genannten Attribute sind nur eine kleine Auswahl, sie wurden einer Serie von neun Profil-Porträts entnommen: Skizzenheft I (keinem der drei Teile der *Commedia* zugeordnet), 1993.
- 33 Markus Vallazza. Zur Göttlichen Komödie von Dante Alighieri (Anm. 3).
- 34 „Grad in der Mitte unsrer Lebensreise / befand ich mich in einem dunklen Walde, / weil ich den rechten Weg verloren hatte.“ So lautet die erste Terzine im 1. Gesang des Inferno; im Weiteren begegnen Dante wilde Tiere, wie sie auch von Vallazza in dem betreffenden Bild dargestellt werden. Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 7.
- 35 Vgl. <https://www.google.at/#q=Monotypie> (Stand 23.6.2015).
- 36 Vgl. (Anm. 5), Bd. II, 373.
- 37 Markus Vallazza: Zu Dante nachdenkend. Zehn Radierungen und Kaltnadelarbeiten auf Zink, Kupfer und Aluminium. Mit einem einleitenden Essay von Otto Breicha. Hg. als dreißigste Publikation mit Originalgraphik der Salzburger Landessammlungen Rupertinum 1995.
- 38 Otto Breicha: Wo das Abzeichnen aufhört. Über Markus Vallazzas Mappe „Zu Dante nachdenkend“. In: (Anm. 5), Bd. II, 166-167, hier 167.
- 39 Ebenda.
- 40 Im Vorspann zum 13. Canto heißt es, die Wanderer gelangen in „den Wald der Selbstmörder, wo die Seelen gestaltlos in wilde Sträucher gebannt sind, die von der Harpyien zerzaust werden.“ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 50. Harpyien sind „Fabelwesen mit Vogelkörpern und Frauenköpfen“. Ebenda, 410.
- 41 Markus Vallazza: La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil I: Inferno. Vierunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 1 Frontispiz. Mit Auszügen aus dem Vorwort der Dante-Monographie von Kurt Leonhard und 34 Kurztexten aus: Inferno/Hölle I-XXXIV des Reclam Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 1996. Zu den Präsentationen in Wien und Eisenstadt vgl. (Anm. 5), Bd. II, 373f.
- 42 Markus Vallazza: La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil II: Purgatorio. Dreiunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 33 Kurztexten aus: Purgatorio/Läuterungsberg I-XXXIII des Reclam Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 1999. Markus Vallazza: La Divina Commedia – Zur „Göttlichen Komödie“ von Dante Alighieri. Teil III: Paradiso. Dreiunddreißig Radierungen zu den einzelnen Canti und 33 Kurztexten aus: Paradiso I-XXXIII des Ernst Klett-Verlages, Stuttgart. Edition der Galerie Ernst Hilger in Zusammenarbeit mit Peter Infeld. Wien 2000.
- 43 Zu den diversen Ausstellungen des Dante-Zyklus von Vallazza siehe (Anm. 5), Bd. II, 374ff.

- 44 Ebenda, 375.
- 45 (Anm. 25).
- 46 Vgl. drei Zeichnungen von Ruth Gesser in: Dante Alighieri: *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch. Frankfurt am Main: Fischer 2013, 10, 160 u. 316.
- 47 Zu diesem Thema siehe Vera Nünning, Ansgar Nünning: Produktive Grenzüberschreitung: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), 1-22.
- 48 Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Ebenda, 23-103, hier 25.
- 49 Siehe dazu eine Diplomarbeit, die sich mit Vallazzas Oswald von Wolkenstein-Zyklus, mit seinen Frauen aus Fanos und den Radierungen zu Edgar Allan Poes Erzählung *Hop Frog* beschäftigt, nicht aber mit dem Dante-Zyklus: Christine Niedermair: Markus Vallazza: Eine Untersuchung über das Verhältnis von Text und Bild. Dipl.-Arbeit masch., Innsbruck 1996.
- 50 Zur Wechselbeziehung und Interaktion verschiedener Medien siehe: Werner Wolf: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*. In: Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel (Hg.): *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg 2014, 11-45.
- 51 Es handelt sich um Vorarbeiten zur Inferno-Mappe, die beim Raetia-Verlag geschlossen publiziert wurden, mit einem ins Italienische übersetzten Kommentar von Otto Breicha: Markus Vallazza: Scizzi [sollte heißen Schizzi] sull' Inferno di Dante. Bozen 1996, 75.
- 52 Es ist eine ‚moderne‘ Geschichte, die Dante im 33. Canto erzählt, weshalb sie wohl auch zu den bekanntesten der *Commedia* gehört: Ugolino ist Opfer und Täter zugleich, zu Lebzeiten ist er selbst ein skrupelloser Politiker, weshalb er sich im untersten Höllenbezirk befindet; trotzdem spricht Dante ihm nicht alle menschlichen Qualitäten ab: Der Conte empfindet im Hungerturm tiefes Mitleid mit seinen Söhnen und versucht sie zu schonen, solange sie leben. Erst nach ihrem Tod übermannt ihn der Hunger so sehr, dass er über ihre Körper herfällt. Vgl. Dante Alighieri: *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 46), 509f.
- 53 Markus Vallazza: Vorwort. In: Markus Vallazza: Scizzi [sic!] sull' Inferno di Dante (Anm. 51), 3.
- 54 Ebenda.
- 55 Beatrice ist als reale Frau im Leben Dante Alighieris nachgewiesen, sie ist aber wie er selbst auch Protagonistin in der *Commedia*. Vgl. Rudolf Baehr: Nachwort. In: Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 533-541, besonders 534f.
- 56 Dante Alighieri: *Das neue Leben. Vita nova*. Aus dem Italienischen übersetzt von Hannelise Hinderberger. Zürich: Manesse 1987, 7.
- 57 Anhand des Gesamtverzeichnisses der Radierungen kann das Porträt als ein Bildnis von Verena identifiziert werden, eine reale Frau in Vallazzas Leben. Verena ist der erste Teil des Radier-Zyklus, also die Mappe Inferno, gewidmet. Vgl. (Anm. 5), Bd. I, 339 u. 197.

- 58 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 8.
- 59 Das Gedicht *The Tyger* von William Blake stammt aus dem Werk *Songs of Innocence and Experience* (1794), die erste Strophe lautet: „Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?“ C. M. Bowra: *Songs of Innocence and Experience. A Casebook Edited by Margaret Bottrall*. Bristol: Macmillan 1970, 136-159, hier 157.
- 60 Vgl. Kaethe Wolf-Gumpold: *William Blake: Versuch einer Einführung in sein Leben und Werk*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 1964, 85 u. 89.
- 61 Kurt Flasch: Nachwort. In: Dante Alighieri: *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 46), 622.
- 62 Zu Berlusconi, Craxi und Fini und zum politischen Kontext Italiens der vergangenen Jahrzehnte siehe das Kapitel *Politische Landschaft in Italien seit 1946* in: Martin Hambücker: *Arrivederci Berlusconi. Medienpolitische Verflechtungen in Italien seit 1945*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, 31-39.
- 63 Vgl. Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Hermann Gmelin (Anm. 2), 83ff.
- 64 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Textur_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Textur_(Psychologie)) (Stand 25.6.2015). Mit dem Begriff Textur (textura = Gewebe) ist ein aus unterschiedlichen Merkmalen bestehendes Muster angedeutet. Die Wahrnehmungspsychologie geht davon aus, dass Objekte in Stufen erfasst werden, wobei „auf einer ersten Stufe, der Stufe der präattentiven Verarbeitung, das Reizmuster in seine Elementarmerkmale [...] zerlegt wird“. E. Bruce Goldstein: *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*. Deutsche Übersetzung hg. v. Manfred Ritter. Heidelberg u.a.: Spektrum Akademischer Verlag 1997, 184.
- 65 Der bekannteste Buddha des Mitgefühls im tibetischen Buddhismus ist (Sanskrit) Avalokiteshvara (tibetisch: Chenrezig) und kann als zwei-, vier- oder sechsarmige Gottheit dargestellt werden. Vgl. Detlef I. Lauf: *Eine Ikonographie des tibetischen Buddhismus*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, 104f.
- 66 Dante Alighieri: *Commedia*. In deutscher Prosa von Kurt Flasch (Anm. 46), 452.
- 67 Ebenda, 453.
- 68 Ebenda, 469.

Zwischen Pop und Anti-Pop: Barbara Hundeggers *inferno: höllen 1–34* (1998)

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Barbara Hundeggers 34teiliger Zyklus *inferno: höllen 1–34* – als Auftragsarbeit für das Literaturhaus am Inn 1997 entstanden und 1998 im Wieser Verlag erschienen¹ – rezipiert auf ebenso ironische wie kunstvolle Weise die 34 canti von Dantes *Inferno*. Es ist verblüffend und vergnüglich zu sehen, wie sich die Höllen in den 700 Jahren gewandelt haben; wie ein Mann sie um 1300 sah, wie eine Frau sie knapp vor 2000 in Tirol sieht; was aus Vergil und aus Beatrice, was aus den Sündern und den Strafen, was überhaupt aus dem Ziel und der Intention der Höllenexpedition geworden ist. An ausgewählten Gedichten soll im Folgenden das poetische Verfahren der Autorin gezeigt werden.

Dantes *Göttliche Komödie* entfaltet die großartige Vision einer Seelenreise, spirituellen Läuterung und Reifung. Nachdem sich ‚Dante‘ plötzlich, in der Mitte des Lebens, in einem finsternen Wald wiederfindet, macht er sich auf eine Pilgerreise durch die Welten des Jenseits. Der römische Dichter Vergil begleitet ihn durch die Hölle und hinauf bis zum Gipfel des Läuterungsbergs. Hier wird Dante von Beatrice empfangen, die ihn durch das Paradies begleitet. Überwältigt von den Eindrücken, stellt das epische Ich seinen Begleitern Vergil und Beatrice viele Fragen. Bei allem Selbstbewusstsein des historischen Dante wurde von den Kommentatoren der *Göttlichen Komödie* am Ich doch immer dieser Habitus des demütigen Pilgers gesehen und hervorgehoben, der in geistiger Hinsicht niemals vorgibt, im Besitz des Wissens zu sein. Seine Haltung ist die des offenen und dankbaren Annehmens. Seinen Begleitern Vergil und Beatrice allerdings spricht das fragende Ich höchstes Wissen und höchste Weisheit zu. Trotzdem bleibt das Ich bei Dante grandios. Es mutet sich die Reise durch Hölle und Fegefeuer bis hinauf in die höchsten Sphären zu. Es weiß sich der höchsten Erkenntnis fähig. Ja, es sieht es als seine Aufgabe an, den Lesern und der ganzen Menschheit seine Erkenntnis zu verkünden, ihnen dadurch den rechten Weg zu weisen, ihnen auf ihrem Weg voranzugehen.² Hundeggers lyrisches „ich“ hingegen ist ein zweifelndes und selbstkritisches. Sein Blick gilt ganz dem „du“ bzw. „ihr“. Antworten gibt ein namenloses „du“, gibt „sie“. Bei Hundegger bleiben alle Fragen offen – die Fragen des Ichs ebenso wie die Fragen der LeserInnen. Auch die Hölle selbst bleibt offen – sie hat zwar ein (narratives) Ende, führt jedoch nirgendwohin.

Dantes Beatrice ist der poetische Ausdruck einer großen, ein ganzes Leben lang währenden Verehrung eines Dichters zu einer Frau. Beatrice ist Dantes Schreibmotivation und geistige Lebensgefährtin, die Inkarnation der himmlisch-sakralen Liebe. Auch Hundeggers *höllen* können als großes poetisches Liebesbekenntnis einer Dichterin zu

einer Frau und also als moderne, zyklisch komponierte Minnedichtung gelesen werden. Die Seelenbegleiterin und Dialogpartnerin mutiert hier allerdings von der Inkarnation irdischer Weisheit (wie Dantes Vergil) und himmlisch-sakraler Liebe (wie Dantes Beatrice) zu einer sehr lebendigen, wütenden, empörten, brüllenden, liebevollen, fluchenden, sprachlich Derbes nicht scheuenden, klarsehenden, unverblümt die Wahrheit sagenden, lachenden „Sie“ (*höllen* 16). Hundeggers lachende Beatrice ist beides: ein herzerweichender Teufel und ein atemberaubender Engel. „Ihr“ Himmel und die Hölle, dem sich das lyrische Ich zuordnet, sind eigentlich eins.

höllen 16

wie die, sagt sie, sich das immer
denken, so einfach ist das nicht wie
es nie war: oben die samthautenen
engelsäugig unverfänglich in geld
filme intrigen und unten die horn-
hautigen teufelsfüßig abtrünnig von
hoffnung lieben schwüren. siehst
du wie sie lacht beatrice die füße
in wolken den kopf gern im sumpf:
ich bin als teufel so herzerweichend
wie atemberaubend als engel. es
wird dir egal sein. du wirst es kaum
merken. weil deine höllen und meine
himmel sind wie kaum eins³

Dantes *Inferno* präsentiert sich als lange Serie von Schrecken und Schwierigkeiten, die das suchende Ich zu überwinden hat und die solcherart zu seelischen Bewährungen werden. Am Ende öffnet sich endlich – als Belohnung – der ersehnte Aufstieg auf den Läuterungsberg. Bei Hundegger hat die Hölle keinen Ausgang. Es gilt nicht, sie zu verlassen, sondern vielmehr, Himmel und Hölle zu integrieren; nicht, die Hölle zu überwinden (was gar nicht möglich ist), sondern das Bestreben, sie zu überwinden, als illusorisch zu erkennen. Es gilt, die Stille des Entsetzens auszuhalten (*höllen* 1), die lähmende Angst zu ertragen (*höllen* 17), die Enttäuschung, die Entlarvung der Bilder als Teil der menschlichen Bestimmung zu erkennen (*höllen* 34). Das Ziel ist nicht die Läuterung, sondern die Ganzheit, nicht die Trennung von Himmel und Hölle, sondern die Integration beider Aspekte.

Bei Dante besteht zwischen dem narrativen Ich und dem Leser („lettor“) ein enger Kontakt. Dantes episches „Ich“ öffnet sich vorbehaltlos; es spricht den Leser unmittelbar an; es verspricht ihm – bei Befolgung seiner Anweisungen – sogar die Erlösung. Bei Hundegger offenbaren sich das lyrische „Ich“ und das „Du“ bzw. „Sie“

nie. Sie hüllen sich vielmehr in vielfach gebrochene Bilder. Sie spiegeln sich gegenseitig, vervielfachen dadurch die Brechung und schützen einander. Ihr Dialog ist ein äußerst intimer; er geschieht unter Ausschluss der Leserschaft. „ich“ und „du/sie“ bemühen sich um keinen Leserkontakt; sie bemühen sich kaum darum, verstanden zu werden. Wohl bewusst wird den LeserInnen jedoch die komplexe Wahrnehmung des lyrisch-narrativen Ichs: Hundeggers *höllen* sind der Ausdruck einer intellektuell und emotionell wachen Wahrnehmung der vielgestaltigen Höllen unserer Welt.

Bei Dante warten am Ende aller drei Teile die Sterne („stelle“) auf die Wanderer. Jeder Teil mündet in eine Heilserfahrung; jeder Schritt bringt die Wanderer ihrem Ziel - der Schau des Göttlichen - näher (selbst jene Schritte, die in die Tiefe der Hölle führen). Auch Hundeggers *höllen*-Zyklus endet mit den Engeln. Allerdings war hier der Auftrag gewesen, sie zu betören. Doch wurde er nicht ausgeführt: Beatrice hängt kopfüber in die Hölle hinein (*höllen 34*).

Bei Dante geht die Reise vom dunklen Wald zur weißen Rose („rosa mistica“), vom dumpfen Seelendunkel zum reinen Licht. Bei Hundegger ist die ‚Bewegung‘ weniger zielgerichtet als vielmehr dialogisch. Die Verse inszenieren ein Hin und Her zwischen dem lyrischen „ich“ und „ihr“, das manchmal im „wir“ kurz innehält. Die ‚Erlösung‘ liegt in der dynamischen Kraft dieser Pendelbewegung und im punktuellen Wir, welches den Rahmen und das Gerüst bildet (*höllen 1, 17 und 34*).

Bei Dante ist es eine Reise ins Herz der ‚Welt‘, d.h. der (historischen) Menschheit. Bei Hundegger ist es eine Reise ins Herz von „ich“ und „sie“, d.h. ins Herz von „wir“.

Bei Dante erreicht das Ich sein existentielles Ziel. Bei Hundegger bleibt es offen und höchst unsicher, ob der Plan durchgeführt (*höllen 1*), ob die Idee verwirklicht (*höllen 17*) und der Auftrag ausgeführt (*höllen 34*) wird; ob der Auftrag zur Gänze oder nur zum Teil ausgeführt oder ob er durch einen anderen ersetzt wird. Das Ziel erweist sich als vielgestaltig und schwer definierbar.

Die rahmenden *höllen 1* und *34* sowie die zentralen *höllen 17* sind parallel konstruiert. Es sind drei Wir-Gedichte, die dieselbe rhetorische Strategie aufweisen: Einem ersten Teil, in welchem ein Vorhaben formuliert wird, folgt ein zweiter Teil, der dieses Vorhaben zum Scheitern bringt. Es sind Gedichte von großer Musikalität und suggestiver rhythmischer Kraft. Mit der Zahl 3 als strukturierendem Element (sowohl des gesamten *höllen*-Zyklus als auch einzelner Gedichte) rezipiert Hundegger das wohl bedeutendste formale Element der *Divina Commedia*: Die symbolische Zahl 3 spielt bei Dante auf allen Ebenen eine eminent wichtige Rolle - von der semantischen über die strukturelle bis hinein in die klangliche Ebene (Terzinen als durchgehendes Reimschema).

Der 1. Gesang bildet bei Dante den Prolog zur gesamten *Divina Commedia*. Die *Göttliche Komödie* ist als große Vision gedacht, als das persönliche Erlebnis des Dichters, der sich in der Nacht vor dem Karfreitag des Jahres 1300 durch einen grauvollen Wald irren sieht. Wilde Tiere - ein Pardelluchs (Symbol der Wollust), ein Löwe (Symbol der Anmaßung und des Stolzes) und eine Wölfin (Symbol der Habgier)

- versperren ihm den Ausweg. Der Dichter glaubt sich verloren. Bei Hundegger wird Dantes allegorischer Wald zu einer allegorischen Wüste:

höllen 1

unser plan war: die wüste
durchqueren. wir zähmten
kamele, wir brauten im
flimmern glühenden tee.
den herren spannten wir
harems wie nichts aus,
und wir berechneten
heimliche flüsse. aber
wir vergaßen auf die
gleißende stille kurz
vor dem ziel, als sich
erstmals und wirklich
nichts in uns traf.⁴

Der erste Teil des Gedichts wird von der Hoffnung bestimmt, die Wüste zu durchqueren. Diese Hoffnung verdankt sich dem Mut, den das Wir-Gefühl gibt. Lange Zeit herrscht ein Gefühl des Sieges. Die Wüste und die in ihr wartenden Hindernisse werden überwunden: „wir zähmten kamele, wir brauten im flimmern glühenden tee“, „frau“ hatte erotische Erfolge („den herren spannten wir harems wie nichts aus“). Doch dann heißt es: „aber wir vergaßen auf die gleißende stille kurz vor dem ziel“. Eine unvorhergesehene Erfahrung überwältigt die Gehenden; das Leben vereitelt die Pläne. Kurz vor dem Ziel ereignet sich ein Getroffen-Werden, eine Betroffenheit, ein Gleißern, das den Weg vor den Augen verschwinden lässt. Doch handelt es sich wirklich um eine Umkehr, um eine Widerlegung der Idee, um ein Aufgeben der Pläne? Oder nicht vielmehr um ein Gewähr-Werden der Stille? Um ein plötzliches Erkennen in der Mitte des Lebens? Um eine Erkenntnis, die die Augen wie ein Gleißern trifft? Die Stille erscheint als etwas zuvor nicht Gekanntes. Sie ereignet sich, „als sich erstmals und wirklich nichts in uns traf“. Die semantisch vieldeutige Wendung ist grammatisch und logisch nicht ganz aufzulösen. Als Katachrese verbindet sie ‚Unstimmiges‘. Denn „sich treffen“ meint eigentlich eine Begegnung; es suggeriert die Begegnung eines zweifachen Nichts. Es heißt nicht: unser Nichts. Es heißt auch nicht: als nichts uns traf. Der Vers lädt zu mehreren Lesarten ein. Die gleißende, also blendende, blind machende Stille tritt ein, „als sich erstmals und wirklich nichts in uns traf“. Das Paradoxon besteht darin, dass etwas, das es nur im Singular gibt (das Nichts), sich in uns trifft (wie von zwei Seiten kommend). Ist es mein Nichts und dein Nichts, die sich in uns treffen und zu einem

einzigem Nichts werden? Unsere beiden ‚Nichtse‘ treffen sich. ‚Dein‘ und ‚mein‘ gemeinsamer Gang durch die Wüste wird erschüttert von einer uns beide (be)treffenden Leere und Orientierungslosigkeit. Kurz vor dem Ziel erweist sich das Vorhaben, die Wüste zu durchqueren, als maßlos. So wie bei Dante in der oberen Hölle (im 2. bis 4. Höllenkreis) die Sünder aus Maßlosigkeit büßen, so scheinen sich auch hier bei Hundegger das lyrische Ich und Du zu den Maßlosen zu zählen

Im 17. Gesang der *Divina Commedia* haben Dante und Vergil das Ende des 7. Höllenkreises erreicht, wo die bestraft werden, die sich gegen Gott vergangen haben, wie die Wucherer („gli usurai“). Auf dem Rücken des Monsters Geryon, welches ein menschliches Gesicht, einen Drachenkörper, Löwenpranken und den Schwanz eines Skorpions hat, fliegen Dante und Vergil in den 8. Höllenkreis. In Hundeggers *höllen 17* wollen das lyrische Ich und Du nicht nur die Wüste durchqueren, sondern „auf wassern gehen“. Wieder scheinen sie Menschenunmögliches zu wollen.

höllen 17

die idee war: auf wassern
gehen. wir studierten die
boote, wir übten inmitten
der schäume das trinken
im stehn. den segeln
brachten wir allerhand
winde bei. aber wir
vergaßen auf die tosende
lähmung kurz vor der
offenen see, als erstmals
und wirklich alles in uns
sich duckte vor angst.⁵

Das lyrische Ich und Du bereiten sich auf die Reise vor. Sie eignen sich Wissen an („wir studierten die boote“); sie üben Dinge, die sie bis dahin nicht können („wir übten inmitten der schäume das trinken im stehn“); sie erlernen Fertigkeiten („den segeln brachten wir allerhand winde bei“); und doch vergessen sie auch diesmal die Unberechenbarkeit des Lebens („aber wir vergaßen auf die tosende lähmung“). Wie ein Refrain wird die formelhafte Wendung „aber wir vergaßen“ in der Mitte der *höllen 1, 17* und *34* eingesetzt. Kurz vor dem Ziel befällt das „wir“ diesmal eine „tosende lähmung“. Wieder erfasst eine Katachrese die komplexe Qualität des starken Affekts Angst, indem sie die synästhetischen Wahrnehmungen der inneren Aufruhr und gleichzeitigen Lähmung zusammenführt. Der zweite Teil des Satzes „als erstmals und wirklich alles [...] sich duckte vor angst“ suggeriert das Versiegen des Lebensmutes, womit keine(r) rechnet und das die Menschen in die Knie zwingt. Die aufwühlende,

ohrenbetäubende und zugleich lähmende Lebensangst ist als emotionelle Realität die Hölle; alle Wahrnehmungen sind davon betroffen; die Vereinnahmung des Inneren durch die Angst ist eine totale.

Der 34. Gesang ist der letzte Gesang der *Divina Commedia*. Dante und Vergil sind am tiefsten Punkt der Hölle angelangt. Sie stehen vor Luzifer, dem Herrn der Hölle, der in seinem Maul Judas und die Cäsarmörder Brutus und Cassius zerkaut. Hier, in der tiefsten Hölle, leiden für immer die schlimmsten Verräter – die, die ihre Wohltäter verraten haben. Blaugefroren stecken sie in ewigem Eis, einige von ihnen sogar kopfüber. Die beiden Dichter haben nun das Ende der Hölle erreicht, vor ihnen öffnet sich der Weg zum Wiederaufstieg, und erstmals sehen sie am Himmel die Sterne. Auch Hundeggers ‚Reisende‘ haben die letzte Hölle erreicht:

höllen 34

unser auftrag war: die engel
betören. ihre zungen sollten
glitzern vom ton, in dem
unsre namen fielen, still-
stand der flügel für diesen
rückenschönen fall in die
nähe vergessener gluten.
wir sollten die verdammten
gewinnen. ihre hüften zittern
vom vorsatz, ans licht zu
treten nur dieses mal für
eine sünde solcher art. aber
wir vergaßen auf den einfall
der bilder, als etwas erstmals
und wirklich sich in uns versah.⁶

Die erste Gedichthälfte suggeriert die Zugehörigkeit des Sprechenden „wir“ zur Hölle – zu einer lustvollen Hölle. Eindeutig positiv sind die Wendungen „engel betören“, „ihre zungen sollten glitzern vom ton“, „für diesen rückenschönen fall“. Vielleicht bestand der ‚höllische‘ Auftrag darin, die Engel zu ‚verbotenen‘ Gluten zu verführen. Umgekehrt sollten „wir“ auch die Verdammten gewinnen, wobei offen bleibt, wofür sie gewonnen werden sollten: ob für die Engel, für den Himmel oder wenigstens für den Läuterungsberg? Ungelüftet bleibt auch, um wessen Hüften es sich handelt: um die der Verdammten oder doch um die der Engel? Nicht definiert bleiben das „licht“ und „eine sünde solcher art“. Zittern die Hüften der Verdammten vom Vorsatz, ans Licht des Läuterungsbergs oder des Himmels zu treten? Oder zittern die Engel vor Verlangen, ‚sichtbar‘ und damit menschlich zu werden „nur dieses mal für eine

sünde solcher art“ (doch welcher Art)? Träumen die Engel davon, zur sinnlichen Liebe verführt zu werden? Der Auftrag an das „wir“ war gewesen, die Engel zu betören, das ‚Törichte‘ in den Engeln zu wecken, den Himmel also der Hölle näher zu bringen, die Engel in die Hölle und die Verdammten in den Himmel einzulassen. Als poetisches Ideal erscheint hier nicht die Trennung von Gut und Böse, sondern deren wechselseitige Integration. Hundeggers *höllen* präsentieren sich nicht als Schwarz-Weiß-Malerei, sondern als ein sinnlich buntes Gemälde.

Höllen 34 führt das Motiv des Vergessens fort und variiert es: „aber wir vergaßen auf den einfall der bilder, als etwas erstmals und wirklich sich in uns versah.“ Etwas versah sich in den lyrischen Personen, irrte sich in „uns“, machte einen entscheidenden Fehler, sodass Bilder einfielen (in uns?), was den Auftrag vereitelte. Die Wendung suggeriert mehrfache Lesarten: „einfallen“ könnte intransitiv gelesen werden im Sinne von „einstürzen“, „in sich zusammenfallen“. Damit könnte das Einstürzen jener Bilder gemeint sein, die das lyrische Ich und Du von sich und voneinander hatten. Als „etwas“ sich irrte, wurden den lyrischen Personen die Bilder bewusst, die sie von den Engeln, von ihrem Auftrag, ihrer Bestimmung und ihrem Weg gemacht hatten. Die Hölle erweist sich als das Ende der Illusionen. Im Überschwang des Wir-Gefühls hatten das lyrische Ich und Du geglaubt, die Engel betören und den Himmel erobern zu können. Doch am Ende erweisen sich die Pläne als Phantasien.

In einem der letzten Höllenkreise der *Göttlichen Komödie* sehen die Reisenden Dante und Vergil ein entsetzliches Bild: Ein Mann nagt am Nacken eines anderen. Es ist der Graf Ugolino della Gherardesca, der sich in der Hölle an seinem Todfeind, dem Erzbischof Ruggieri, rächt. Dieser hatte den Grafen gemeinsam mit zwei Söhnen und zwei Enkeln durch Verrat in einen Turm sperren lassen und dem Hungertod preisgegeben. Im 33. Gesang erzählt Ugolino Dante sein und seiner Kinder grausames Schicksal. Auch bei Hundegger kommen im 33. Gedicht Kinder vor, doch sind sie keine stummen Opfer mehr:

höllen 33

dann schreib es
halt anders, sagen
die kinder, mach
aus dem einen l
die matratze, geh
dir den stummen
buchstaben holen,
deck dich damit zu
und spiel winter-
schlaf, bis die teufel
gegessen haben.⁷

In einem wesentlichen Punkt unterscheiden sich Hundeggers *höllen* von denen Dantes: In ihren Höllen gibt es keine endlosen Qualen. Sie sind nicht der Ausdruck unersättlicher Rachegeleüste und Grausamkeitsfantasien wie die des Florentiner Dichters, sondern ein Spiegel menschlicher Schwächen, aus der Perspektive einer Frau gesehen. In ihren Höllen herrscht Humor. Ihre Höllenbewohner sind oft Opfer, denen unbestrafte Missetäter das Dasein zur Hölle machen. In Hundeggers ‚verrückter‘ Hölle spielen die Kinder mit Buchstaben ein rettendes Spiel. Denn: Wer kennt schon den Ausgang aus der (Sprach-)Hölle? Die Kinder. Deren Logik funktioniert anders, folgt eigenen Gesetzen. Die kindliche Phantasie überwindet spielerisch Hürden und Schwierigkeiten. Kinder betrachten die Dinge sehr genau, sehen den Buchstaben „l“ als das, was er ist, nämlich als senkrechten Strich. Sie sagen: Kipp ihn, wirf ihn um, leg dich auf ihn, so wird er dir zur Matratze. Mach es so auch mit dem stummen h! Nimm die Buchstaben, wie sie sind! Dreh sie zu dir, mach sie dir zu eigen, erkenne ihre wärmende Qualität! Die unvorstellbare Grausamkeit der Dantesken Szene weicht bei Hundegger der kindlichen Imaginationskraft. Bei Hundegger sterben die Kinder nicht, sondern spielen so lange Winterschlaf, bis der Alptraum vorüber ist.

Im 2. Gesang der *Divina Commedia* ruft Dante die Musen an und bittet sie um ihren Beistand bei seinem Vorhaben, all das zu erzählen, was ihm widerfährt. Von Vergil erfährt er, dass er von Beatrice gesandt sei, um Dante auf seiner Reise zu begleiten. Beatrice, die der junge Dante schwärmerisch liebte, war in jungem Alter plötzlich verstorben.

höllen 2

hölle, sagt sie, ich weiß, doch
ich hör nichts. nach mir verzehrt
sich kein engel kein teufel weint
mir eine silbe nach. ich esse, ich
schlafe, ich suche auf zetteln nach
dem, was ich übersehen hab: sie
ging mitsamt dem palast, wo
wir hausten, und trat verrichteter
dinge ab. alles, was ich höre, sind
türen, wie sie mundstarr aus
den schlössern fallen.⁸

Die einleitenden Verse suggerieren die Vorhölle, wo die lauen Gemüter leiden und klagen (bei Dante im 3. Gesang), welche im Leben weder gut noch böse waren, welche ihr Leben vertan haben, ohne sich zu einer bewussten moralischen Entscheidung durchgerungen zu haben. Das Gedicht suggeriert ein schreibendes Ich, welches we-

der besonders gut noch besonders böse zu sein scheint, welches vergeblich auf Zetteln sucht, was es vergessen, „versäumt“ hat („nach mir verzehrt sich kein engel kein teufel weint mir eine silbe nach. ich esse, ich schlafe, ich suche auf zetteln nach dem, was ich übersehen hab“). Offen bleibt im Folgenden, ob „sie“ die Muse ist, die das schreibende Ich verlassen hat („sie ging mitsamt dem palast, wo wir hausten“), weshalb dieses in eine Hölle der Ideen- und Wortlosigkeit gefallen ist, oder eine wirkliche, lebendige Frau, die das lyrische Ich verlassen hat. Im Unterschied zum ‚Dante‘ der *Divina Commedia* ist das lyrische Ich hier alleine, scheint keine verlässliche Begleiterin zu haben.

Bei Dante beschreibt der 3. Gesang die Vorhölle als jenen Ort, an dem die Feiglinge bleiben müssen, die im Leben weder Mut zu etwas Gutem noch zu etwas Bösem hatten. In Hundeggers *höllen 3* ist die ‚Hölle‘ Synonym für die vergebliche Anstrengung, welche sich anfühlt, als kletterte man abschüssige Treppen hinauf strebte vermeintliche Himmel an, aus denen nicht Engelsflügel, sondern Teufelshufe heraushängen (oder sind es die Hufe des Pegasus?). Der Himmel und die Hölle sind sich bei Hundegger sehr nahe, der eine trägt Züge der anderen.

höllen 3

ich krieche abschüssige
treppen hinauf, und aus
den himmeln hängen hufe.
ich streiche die bäuche
rumpfloser schiffe, und
aus den halden fahren
entsorgte auf. ich versenge
mir finger an gletschern an
gelen, und die hölle lügt
lieder aus feinfüßigem schnee.⁹

Der 4. Gesang der *Divina Commedia* beschreibt den Limbus, wo sich die aufhalten, die ein gerechtes Leben geführt haben, aber vor Christi Zeit gelebt haben und nie getauft wurden, die also Gott nicht gebührend verehren konnten. Vergil selbst gehört diesem Ort an, auch Horaz und Ovid sowie die Philosophen Sokrates, Platon und Aristoteles.

höllen 4

hölle, brüllt sie, laß
mich in frieden mit
meta und sub, selbst

göttin statt gott. zahl
mir die miete, wärm
mir die füße, oder
mach, daß es irgend-
wer tut, ansonsten -
himmel, du weißt
nichts - redest du
hierbei nicht mit.¹⁰

„Sie“, die Geliebte ist zornig. Sie brüllt, sie fordert vom schreibenden Ich mehr als nur große Worte und hoh(l)e Theorien. Feministische Anschauungen („göttin statt gott“) genügen ihr nicht; sie will vom schreibenden Ich auch Hilfe in der finanziellen Bewältigung des Alltags („zahl mir die miete“). Sie will nicht nur Muse und selbstlose Mäzenin sein, sondern auch etwas dafür haben („wärm mir die füße“). In ihrem Zorn wirft „sie“ dem lyrischen „ich“ vor, es wisse nichts („himmel, du weißt nichts“). Das Wissen des schreibenden „ichs“ zähle nicht im ‚wirklichen‘ Leben. Das Ende des Gedichts klingt wie eine Drohung: „ansonsten [...] redest du hierbei nicht mit“. Die Hölle, das ist, wenn Liebende streiten; wenn zwei unterschiedliche Lebenskonzepte aufeinander prallen; das ist der Zorn derjenigen, die für den Lebensunterhalt aufkommen muss, auf diejenige, die ‚nur‘ schreibt.

Im zweiten Höllenkreis der *Divina Commedia* büßen die Sünder aus Liebesleidenschaft. Von heftigen Winden werden sie durch die Luft getrieben. Dante sieht ein Paar, das umschlungen durch die Liebeshölle fliegt: Es sind Francesca und ihr Schwager und Geliebter Paolo, welche – von verbotener Liebe zueinander erfasst – von Francescas Mann getötet wurden.¹¹ Nun erzählt Francesca den Reisenden ihr Schicksal: ‚Schuld‘ daran sei ein französisches Buch gewesen, das ihr und Paolo ihre Gefühle bewusst gemacht habe. Gemeinsam hätten sie nämlich das Buch vom Ritter Lanzelot gelesen und von dessen Liebe zur Königin Ginevra, der Frau des Königs Artus. Doch als sie zur Stelle kamen, wo Lanzelot die Liebe umschlang, seien sich ihre Blicke beim Lesen begegnet, sie seien blass geworden und das Herz sei ihnen angeschwollen. Berühmt geworden sind die Verse:

Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Galeotto war das Buch und ders gedichtet.
An diesem Tage lasen wir nicht weiter¹²

Während Francesca erzählt, weint ihr Geliebter Paolo. Dante wird von so tiefem Mitleid erfüllt, dass er bewusstlos wird.

höllen 5

ist ihr hölle der doppelte
schatten des bruders, das ab-
gesprochene schweigen, um
sie in positur zu halten: auf
die mündler, die rachen, eine
muß bezwungen werden. die
herren beuteln die zeuge, mit
denen wir endlich spielen
sollen: weil so ist das
normal scharf und schön.¹³

Das Gedicht bleibt verschlüsselt. Die Sprecherinstanz wird nicht explizit. Gleich zu Beginn wird gesagt, dass es in „ihrer“ Welt einen doppelten Bruder-Schatten gibt, der ihr/ihnen das Leben zur Hölle macht. Suggestiert werden zwei ‚Francesche‘, die gegen den Willen ihrer Familien Zuneigung zueinander fassen. Je ein Bruder und hinter dem Bruder je eine Familie lehnen die Liebe des Paares ab. Auch hier handelt es sich wohl um eine ‚verbotene‘ Liebe, die von den Familien schweigend toleriert wird („das abgesprochene schweigen, um sie in positur zu halten“). Unüberhörbar sind die sexuellen Implikationen, aus welchen die männliche Erwartung spricht, das Paar („wir“) solle doch ‚normale Spiele‘ treiben („die herren beuteln die zeuge, mit denen wir endlich spielen sollen: weil so ist das normal scharf und schön.“)

Im 6. Gesang der *Divina Commedia* erwacht Dante aus seiner Ohnmacht und findet sich im dritten Höllenkreis wieder. Hier toben Regen, Hagel und Schnee über einem schlammigen und stinkenden Boden, auf welchem sich die Seelen der Gefräßigen wälzen. Über sie wacht der Höllenhund Kerberos, der sie kratzt, schüttelt und zerfleischt. Hundeggers 6. Höllengedicht besteht aus drei Fragen, die unausgesprochen bleiben, deren Bissigkeit sich aber aus den Antworten ableiten lässt:

höllen 6

drei fragen:

ja weil so versteckt, sagt
sie, kannst du gar nicht
sein daß dir nicht irgend
einer zwischen die beine.
nur schauen.

ja, sagt sie, weil an
jedem tisch irgend
einer und wicbst sich
am ungläubichsten selbst
nabelschnur ab.

nein weil so weit, sagt
sie, kannst du's gar nicht
bringen, daß nicht hinter-
rücks einer dir's besorgen
wie dann endlich still.¹⁴

Die Dreierstruktur übernimmt hier die Funktion eines formalen Spiels: Wie drei Kerberosköpfe waren die bissigen Fragen gegen „sie“ gefahren, die sich mit scharfzüngigen Antworten verteidigt. Sprachlich wird hier ein derb-abschätziges Register gezogen, das sich gegen Männer richtet. Es bleibt der Phantasie der LeserInnen überlassen, wie die jeweiligen Fragen wohl lauten könnten. Die sprachlich kolloquiale weil-Satz-Konstruktion und der patzige Ton der Antworten lassen vermuten, dass es sich um übergriffige Fragen handelt wie „Du bist eine Lesbe? Gehst du zu Lesbenclubs, auf Lesbenpartys? Sagst du offen, dass du lesbisch bist?“ Hundeggers *höllen 6* lese ich als ein Gedicht auf bzw. gegen die sexuelle Gefräßigkeit der Männer, deren Unersättlichkeit auch vor jenen Frauen nicht Halt macht, die kein Interesse an Männern zeigen.

Der 7. Gesang der *Divina Commedia* (Dante und Vergil befinden sich nun im vierten Höllenkreis) handelt von den Verschwendern und Geizigen, die von Pluto bewacht werden. Die Verdammten laufen mit schweren Lasten auf den Schultern im Kreis herum, die einen in die eine Richtung, die anderen in die andere. Dabei stoßen sie immer wieder zusammen und beleidigen einander. Hundegger wandelt die Lasten zu schweren Kugeln im Kopf:

höllen 7

zitat: pornographie entsteht
im kopf des betrachters.
die kugel im hirn
wohl, das die abzüge
hört. alle beschwerde
ein thronferner frachter,
dessen schreiendes kippen
die herren nicht stört.¹⁵

Die Kugel wird zur Höllenstrafe im Hirn derer, die sich Pornographie wünschen, die sie herstellen und kommerziell vertreiben. Pornographie ist ein Wirtschaftszweig, der die Körper, insbesondere die von Frauen und Kindern, instrumentalisiert und missbraucht. Das Gedicht deutet an, dass alle Beschwerden, die dagegen vorgebracht werden, die Herren Produzenten und Konsumenten nicht stören. Die zahlreichen und schwerwiegenden Beschwerden werden wie von einem fernen Frachtschiff ungehört weggekippt.

In Dantes fünftem Höllenkreis (8. Gesang) büßen die cholerischen und hochmütigen Seelen in den Sümpfen des Flusses Styx, wo sie einander unablässig bekämpfen. In Hundeggers 8. Höllengedicht sagt „sie“ gleich zu Beginn: „ich wie er“. Was folgt, ist vielleicht ihr Zorn darüber, dass „man“ sie nicht gleich behandelt wie „ihn“, oder darüber, dass sie gleich sein muss wie „er“:

hölln 8

ich wie er, sagt
sie, alle hölle ein
schlund alles schluckt
der und jede fragen
tut der nichts abgrund
ohne gründe gar alles
außer kraft mehrerer
ämter die hier wie
aber auch anderes
alles aus und
vorbei sind.¹⁶

Das Gedicht inszeniert ein raffiniertes Spiel mit den Wortfeldern „alles“, „jedes“ und „nichts“. Suggestiert wird eine Hölle, in der – wie in einem Sumpf – alle Fragen untergehen, unbeantwortet und unbegründet. Hundeggers Kunst der Verdichtung zeigt sich im Einsatz des Wortes „kraft“, dessen Position und Funktion ambivalent ist: „kraft“ mehrerer Ämter werden Fragen und Ansuchen „außer kraft“ gesetzt. Wenn „ihre“ Fragen an den hochmütigen Inhabern von Ämtern abprallen, wird sie zur ohnmächtigen Cholerikerin, die sich von einem Schlund der Hoffnungslosigkeit („hier wie aber auch anderes alles aus und vorbei“) in die Tiefe gezogen fühlt.

Im 9. Gesang der *Divina Commedia* befinden sich Dante und Vergil nun vor der brennenden Stadt Dis. Über den Zinnen eines Turms erblickt Dante drei infernalische Gestalten. Vergil erklärt ihm, dass es die Erinnyen seien. Weil diese nicht gesehen werden möchten, drohen sie damit, die Medusa zu rufen, bei deren Anblick jeder zu Stein erstarrt. Vergil weist Dante an, sich mit beiden Händen die Augen zu bedecken und legt seine eigenen Hände auf seine. Ein himmlischer Bote lässt sie in

die Stadt hinein, die voller brennender Gräber ist, aus denen Klagen dringen; es sind die Gräber der Häretiker. Hundeggers *höllen* 9 erinnern an aktuelle infernalische Szenarien:

höllen 9

herrenseilschaften – fesselungs-
nummern wortstricke um die
hälse der fallengelassenen: in
lagern umgekommene in
anstalten verwahrte vom
leiden erlöste durch den rost
gefallene vom fortschritt
vergessene falsch gepolte und
die an denen einer sich verging¹⁷

Die Machenschaften von Männern, die im politischen Bereich zusammenarbeiten und sich gegenseitig begünstigen („herrenseilschaften“), machen aus einer Gemeinschaft eine brennende Höllenstadt, in welcher einige wenige einander hochheben, alle anderen aber fallengelassen werden. Deutlich vernehmbar ist hier der Bezug zu den Lagern, den Todes- und Arbeitslagern jeder Couleur, die den Phantasien und Anweisungen männlicher Machthaber entspringen. Auch Anstalten wie Gefängnisanstalten, psychiatrische oder geriatrische Anstalten, in denen die Insassen oft lebenslang „verwahrt“ werden, sind heutige Versionen der Hölle. Gefangen gehalten werden in solchen Anstalten oft jene, die keine gesellschaftliche Zustimmung finden, die ‚falsch gepolt‘ sind (eine aktuelle Form von Häresie), die missbraucht und dann fallengelassen werden.

Im 18. Gesang sehen Dante und Vergil, wie die Kuppler und Verführer bestraft werden. Der achte Höllenkreis, in dem sie sich nun befinden, ist in zehn Gräben (malebolge) unterteilt. Im ersten Graben treiben gehörnte Teufel die Kuppler und Verführer (unter letzteren auch Iason) mit Peitschen vor sich her. Im zweiten Graben wälzen sich die Schmeichler in stinkendem Kot. In Hundeggers 18. Gedicht leidet das lyrische Ich Höllenqualen angesichts der Verführungskünste des „du“, die einer Anderen gelten.

höllen 18

kopfschräg nachmittag:
ladest du sie dir auf die
hände wie du mich flächen-

innig von den abgründen
trennst. zitterst du fesseln
oder fingern. schulterst du
sie dir unter den nabel wie
du mich weißhüftig von allen
seiten blendest. stöhnst du
flüge oder fallen. lachst du
sie dir an den hals wie du
mich wunderlippig aus den
haarspitzen fängst. schluckst
du nichts oder gar alles.¹⁸

In struktureller Hinsicht fällt der Dreierschritt zu je 2 Sätzen auf nach dem Muster: ‚Du verführst die Andere, so wie du mich verführt hast‘. Die Hölle, das ist, wenn das lyrische „du“ eine Andere verführt. Es ist ein sprachliches Spiel mit quälenden Fantasien, das hier vorgeführt wird. Sprachliche Neuschöpfungen verbinden die Lust mit der Qual („ladest du sie dir auf die hände“, „zitterst du fesseln oder fingern“, „schulterst du sie dir unter den nabel“, „stöhnst du flüge oder fallen“): „zittern“ wird mit einem Dativ verbunden, semantische Verschiebungen führen zu paradoxen Formulierungen. Das tragende, strukturgebende Motiv: ‚du sie dir ... so wie du mich ...‘ suggeriert die abdriftenden Gedanken („kopfschräg nachmittag“) des arbeitenden, am Schreibtisch sitzenden Ichs: Dieses imaginiert Bilder, in denen das „du“ zu einer anderen „sie“ in eine lustvolle Beziehung tritt („lachst du sie dir an den hals“). Es ist die Hölle der Eifersucht. Die starke erotische Kraft der Bilder, die intensiv vorgestellten Berührungen, die sinnlichen Details, das lustvolle Lachen, die vielen Facetten der Verführung, die hier formuliert werden, bringen die Verse zum Vibrieren. In ihrer sprachlichen Sinnlichkeit sind sie mit Sapphos berühmtem Fragment 31 (Buch 1, 2 D) vergleichbar, in welchem das lyrische Ich Qualen leidet beim Anblick des geliebten Mädchens, das neben einem jungen Mann sitzt: „Scheinen will mir, daß er den Göttern gleich ist, jener Mann, der neben dir sitzt, dir nahe“.¹⁹

Im vierten Graben des achten Höllenkreise bemerken Vergil und Dante Verdammte, die still weinen: Es sind die Zauberer und Wahrsager, deren Gesichter zur Strafe nach hinten gedreht wurden. Dante wird über dieser grässlichen Verunstaltung ihrer Körper von tiefem Mitleid erfasst, wofür ihn Vergil tadelt. Dieser weist ihn vielmehr auf berühmte Seher der Antike hin, die nun hier büßen müssen, wie Amphiaraos und Teiresias. Unter anderen Zauberinnen erblickt Dante auch die mythische Manto, nach der Vergils Geburtsstadt Mantua ihren Namen bekam, wie Vergil berichtet. In Hundeggers *höllen 20* erscheinen die ‚Zauberinnen‘ in einem ganz anderen Licht:

höllen 20

sie zaudert nicht
grundlos sie will
wie sie macht sie
holt sich was vor-
kommt zwischen
highheels und blei-
stift stehn die business-
kostüme habacht.²⁰

Hundegger verwandelt das Wort „zaubert“ und macht es zu „zaudert“. Nicht die Köpfe werden verdreht, wohl aber ein Buchstabe („b“ wird spiegelverkehrt als „d“ geschrieben) und mit ihm der Sinn des Wortes. Das Gedicht evoziert das Bild einer Frau, die nicht grundlos zaudert bzw. die nicht – nur weil sie eine Frau ist – zaudert, sich zu holen, was sie will und „was vorkommt“. In der glamourösen Welt der „highheels“ gibt es für Frauen einiges zu holen, in der intellektuellen Welt der „bleistifte“ ebenso; manchen Frauen gelingt gar beides. Als Attribute der Frauen ähneln sich die spitzen und doch feinen Highheels und Bleistifte: Sie scheinen die manchmal subtilen Waffen der Frauen zu symbolisieren. Hundeggers ironisches Spiel mit der literarischen Vorlage zeigt sich in diesem Gedicht auf besonders schöne Weise, da die Zauberkünste, so ins Weibliche verkehrt und verwandelt, nicht mehr verdammt werden, sondern als faszinierende Stärken dargestellt werden.

Im 22. Gesang der *Divina Commedia* schließlich blicken die beiden Dichter in den sechsten Graben des achten Höllenkreises hinab, wo die Betrüger in kochendem Pech büßen. In Hundeggers *höllen 22* wird die Scheinwelt der Medien evoziert, deren künstliche Perfektion auf höchstmögliche Einschaltquoten zielt:

höllen 22

hinter ihren plastik-
häuten sträuben sich
heimliche felle. unter
ihren bildschirm-
brüsten rasten be-
stechende sprachen
sich aus. ihren dunklen
duplikaten entkommen
unglaubliche flügel
um die schultern
schillernd vor fleisch.²¹

Hinter den Masken der ewigen Jugend und Schönheit, die sich Frauen halb freiwillig, halb gezwungen aufsetzen, verbergen sich andere, ungezähmte Realitäten („sträuben sich heimliche felle“). Die ungewöhnliche Lexik und Grammatik der Verse („unter ihren bildschirmbrüsten rasten bestechende sprachen sich aus“) suggerieren nicht-konforme, unzensierte Sprachwirklichkeiten, die nicht zur lächelnden Bildschirm-Frau passen. Die wilde und daher bestechend schöne Sprache ist Teil der „dunklen duplikate“ der Frauen. Hinter ihrem perfekten Äußeren („schultern schillernd vor fleisch“) verbirgt sich ein ‚Schatten‘ mit Flügeln, der an geflügelte Teufel, aber auch an zornige Engel erinnert.

In Hundeggers poetischem Instrumentarium finden sich zahlreiche Anleihen aus der Pop-Kultur, sodass der *höllen*-Zyklus als eine subversive Variante der Pop-Literatur gelesen werden kann. ‚Pop-Artig‘ sind die Gegenwärtigkeit und Urbanität der Themen, die Fokussierung des Alltags und aktueller kultureller Phänomene sowie die Präferenz für überregionale Fragestellungen.²² Eine Ausnahme bilden hier allerdings die *höllen* 23, in denen ein klarer Tirolbezug hergestellt wird: genannt wird hier Wattens im Tiroler Unterinntal, wo sich das Familienunternehmen Swarovski auf die Herstellung von geschliffenem Kristallglas spezialisiert hat; genannt wird auch die kleine historische Stadt Hall in Tirol, in der einige Firmen Erzeugnisse aus Beton, Zement und Kalksandstein herstellen; schließlich fällt auch der Name der Ortschaft Kundl im Unterinntal, wo sich auf dem Gelände einer ehemaligen Brauerei der Firmensitz des Pharmaunternehmens Sandoz GmbH befindet.

höllen 23

himmel, sagt sie, der ist
doch gekauft längst. in
wattens wird schon am
funkeln gewerkt, in hall
mischen laster den beton
für hinauf, und kundl braut
in patent das hormon schon
für die heiligen kühe, die
keine mehr so sich
zu schlachten getraut.

Die aus den Gedichten sprechende Lebensintensität und die Sympathie für den Hedonismus entsprechen der ‚Haltung‘ der Popliteratur; stilistisch entsprechen ihr das hohe Maß an Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexivität, die sinnliche Opulenz der Sprache (Erotik, Sexualität, Gewalt) und die humorvolle Leichtigkeit.

Dennoch: Indem die Autorin Elemente aus der Pop-Avantgarde übernimmt, diese aber auf hohem stilistischem Niveau durchmischt und verfremdet, bricht

sie deren affirmatives Potential. Eindeutig der ‚hohen Literatur‘ zugeordnet werden muss die Dichtheit ihrer poetischen Sprache. Mit komplexen Metaphern und Katachresen zieht die Autorin ein ‚hohes‘ Sprachregister. Im Unterschied zu pop-artigen Verfahren bildet sie keine Collagen aus der Medien- und Werbesprache, sondern verfremdet ausgewählte Begriffe aus der Wirtschafts-(Männer-)Welt, indem sie diese in die poetische Sprache integriert. Auch vermeidet Hundegger pop-ähnliche Redundanzen; sie bedient keine Wiederholungsschemata, sondern bildet raffinierte Variationen. Dem Pop verwandt ist ihre positive Einstellung zur sinnlich wahrnehmbaren Welt, zu ihren Bildern und ihrem ‚Sound‘; doch ihr Zielpublikum sind nicht vorwiegend Jugendliche und junge Erwachsene; dazu ist ihre dichte Sprache zu anspruchsvoll. Ebenso setzt die Rezeption eines Themas aus der ‚höchsten‘ Literatur ein hohes Bildungsniveau voraus, welches mit Sicherheit nicht dem der Massenkultur entspricht. Schließlich benennt die Autorin zwar ‚Oberflächenphänomene‘ (Mode, Medien), doch nicht im Sinne einer Faszination und Bejahung, sondern einer scharfen Kritik.

Vergleichbar der Ästhetik von Elfriede Jelinek, greift Hundeggers Ästhetik beide Positionen – die ‚hohe Kunst‘ und die populäre ‚Unterhaltungskunst‘ – an und integriert sie in eine „Ästhetik der Mesalliance“.²³ So wie die Gedichte höllische und himmlische Elemente verbinden, so positionieren sie sich auch stilistisch zwischen Pop und Anti-Pop.

Anmerkungen

- 1 Barbara Hundegger: inferno: höllen 1-34. In: und in den schwestern schlafen vergessene dinge. Gedichte. Klagenfurt-Salzburg: Wieser-Verl. 1998, 41-75.
- 2 Vgl. Heinz-Willi Wittschier: Dantes Divina commedia. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang 2004; Ugo Dotti: La divina commedia e la città dell'uomo. Introduzione alla lettura di Dante. Roma: Donzelli 1998; Giampaolo Dossena: Dante Alighieri, Commedia, Inferno [analisi dei canti, quadro storico, vita e opere di Dante, schema dell'Inferno]. Milano: Vallardi 1999.
- 3 Hundegger, inferno, 57.
- 4 Ebenda, 42.
- 5 Ebenda, 58.
- 6 Ebenda, 75.
- 7 Ebenda, 74.
- 8 Ebenda, 43.
- 9 Ebenda, 44.
- 10 Ebenda, 45.
- 11 Dante Alighieri, Inferno, Canto 5, v. 73-142.
- 12 5. Gesang, V. 137-138. Dante Alighieri, Richard Zoozmann [Übers.]: Die göttliche Komödie: Jubiläumsausgabe zur 600. Wiederkehr seines Todestages. Leipzig: Hesse u. Becker 1921, 33.
- 13 Hundegger, inferno, 46.
- 14 Ebenda, 47.
- 15 Ebenda, 48.
- 16 Ebenda, 49.
- 17 Ebenda, 50.
- 18 Ebenda, 59.
- 19 Sappho: Lieder. Griechisch und deutsch, hg. von Max Treu. München [u.a.]: Artemis Verlag 1984 (Sammlung Tusculum), 25.
- 20 Hundegger, inferno, 61.
- 21 Ebenda, 63.
- 22 Quellen: Thomas Ernst: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch-Verl. 2001; Johannes Ullmaier, Frieder Butzmann: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil-Verl. 2001; Sascha Seiler: Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006.
- 23 Uta Degner: „nicht bei sich und doch zu hause“. Jelineks ästhetisches Zwischen. In: Hilde Kernmayer (Hg.): Schreibweisen Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, 242-264, hier 242. Die Erkenntnis, dass die Schreibverfahren der beiden österreichischen Autorinnen in poetologischer Hinsicht vergleichbar sind, verdanke ich den Arbeiten von Uta Degner zu Elfriede Jelinek. Ebenso verdanke ich ihr die begriffliche Gegenüberstellung von „Pop“ vs. „Anti-Pop“. Siehe: Uta Degner: „Eine neue Vorstellung von Kunst“. Intermediale Usurpationen bei Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript Verlag 2010, 57-76; Uta Degner: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarb. von Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, 2-8.

Getanzte Höllen. *Dante.Inferno*

Zur Inszenierung und Choreographie der *Commedia* als Tanzstück durch Enrique Gasa Valga am Tiroler Landestheater 2014

von Christine Riccabona (Innsbruck)

Tiroler Landestheater, Großes Haus, das Licht geht aus. Aus dem Off ertönt ein lautes hartes Geräusch, ein Klatschen wie es beim Fallen oder Springen ins Wasser entsteht, und dann das Gurgeln der aufsteigenden Luft aus tiefem Grund. Der Vorhang öffnet sich, der Blick fällt auf eine Leinwand mit der Impression eines lichtdurchfluteten dunklen Waldes, dann eine Stimme aus dem Off, die italienische Verszeilen, die berühmten ersten Zeilen aus Dantes *Inferno* „Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]“, rezitiert. Es mischen sich Klänge einer Gitarre dazu, die den Blick auf eine Sängerin lenken, die *Nature Boy*, die berühmte Jazzballade von Nat King Cole singt: „the greatest thing you’ll ever learn, is just to love and be loved in return.“ Vielleicht nehmen nun aufmerksame Zuseher den liegenden Körper auf dem Bühnenboden wahr: Dante, der auf der Hälfte seines Weges den ‚geraden‘ Weg verloren hat und sich in einem Wald wiederfindet – und eingetaucht oder gefallen ist in die Gewässer des Infernos. Das



1. Szene: Im nächtlichen Wald, Bühnenbild, Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

Bühnenbild öffnet sich, der Tanz der drei Bestien (Panther, Löwe, Wölfin) fordert Dantes Bewegungen heraus. Dies ist die literarische Ausgangssituation des ersten Teils der *Commedia*, und so beginnt auch das Tanzstück *Dante.Inferno*.

Dieses Tanzstück in der Choreografie und Inszenierung von Enrique Gasa Valga wurde als Produktion am Tiroler Landestheater am 18. Oktober 2014 uraufgeführt und bis März 2015 gezeigt.¹ Es ist – um mit Peter Kuon zu sprechen² – ein Beispiel für die produktive bzw. kreative Rezeption Dantes. Dantes *Commedia* – dieses allegorische und formal streng in Endecasillabi komponierte Epos, das mit überbordenden Bildern das mittelalterliche Weltenpanorama ausbreitet – vollzieht in Enrique Gasa Valgas Adaption einen kühnen Mediensprung auf die Bühne des Theaters. Valgas produktive Rezeption ist eine Übersetzung in das wortlose, gestisch figurative Medium des Tanztheaters, und dieses verlangt geradezu die Kombination mehrerer Medien. Der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis schreibt den pointierten Satz: „Wenn [...] werkgetreues Inszenieren darin besteht, das im Text Gesagte durch die szenische Darstellung zu wiederholen (bzw. zu glauben, es wiederholen zu können) – wozu dann noch inszenieren?“³ Komplementär dazu lautet der häufig zitierte Satz von Mary Wigman, einer Choreografin und Pionierin des freien Ausdruckstanzes: „Wenn ich mit Worten sagen könnte, was meine Tänze meinen, gäbe es keinen Grund, sie zu tanzen.“⁴

Vorliegender Beitrag begibt sich auf Spurensuche nach den semantischen Mehrwerten, die durch die korrespondierende Begegnung von so unterschiedlichen Zeichensystemen wie dem der Sprache bzw. der Literatur und dem des Tanzes bzw. des Theaters entstehen. Pavis sieht das Theater bzw. Tanztheater per se als ein intermediales Gesamtkunstwerk und weist darauf hin, dass es in seiner Natur liege, beständig neue mediale Erweiterungsmöglichkeiten zu suchen.⁵ Der Medienbegriff meint seit Marshall McLuhan⁶ bekanntlich vor allem auch, dass Medien Inhalte und Wissen nicht nur speichern und über Kommunikationskanäle vermitteln, sondern darüber hinaus durch ihre oder in ihrer spezifischen medieninhärenten Beschaffenheit wirken. In dieser Wirkung liegt auch seine bedeutungsgenerierende Komponente, die die kommunizierten Inhalte wesentlich mitformt. In *Understanding Media* schreibt McLuhan bereits Anfang der 1960er Jahre über das Potential, das in der Kreuzung und Hybridisierung von Medien liegt. Dieses gegenseitige Einwirken der Medien setzt neue Kräfte und Energien frei⁷ – und mit ihnen auch neue Gestaltungsspielräume. Die medialen Hybridbildungen sind Gegenstand der Intermedialitätsforschung, Irina Rajewski spricht in ihrer Systematik von Medienkombination oder Medienverschmelzung. Theoreme der Intermedialität haben sich denn auch als Diskurspraxis in den Theater- und Tanztheaterwissenschaften etabliert.

Valgas Inszenierung der *Commedia*, genauer des ersten Teils (des *Infernos*) organisiert den Text in einer theatralen, d.h. intermedialen „Verlautbarungssituation“,⁸ in der sich „die Wechselwirkung von Verbalem und Nonverbalem“⁹ realisieren kann und durch die die Aufführung für mehrere Erfahrungshorizonte und Interpretationen offen wird.



9. Szene (5. Kreis: Zorn), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

Dante.Inferno ist als zeitgenössische Inszenierung in der (post)modernen Tanz- und Theatergeschichte verankert und bedient sich der Möglichkeiten, die das Tanztheater seit den 1960er Jahren bereitstellt. Um die Geschichte des Tanzes bzw. Tanztheaters wird es daher im folgenden Exkurs gehen.

Anders als die Theaterwissenschaft hat sich die Tanzwissenschaft erst in den letzten dreißig Jahren zu etablieren begonnen. Seit etwa Anfang der 1990er Jahre ist Tanz und Choreografie verstärkt Gegenstand theoretischer Reflexion.¹⁰ Die Tanzwissenschaft bemüht sich um ein methodisch-begriffliches Repertoire der Tanzanalyse, um historiografische Überlieferung der Tanzkultur, um ästhetische Paradigmen der Tanzsprache bzw. der Choreografien, um Tanztheorien und um die interdisziplinäre Verbindung mit angrenzenden Diskursen des Körperausdrucks, der Medialität, der Semiotik und Kognitionspsychologie.

In diesem Zusammenhang steht und stand auch stets das Bemühen im Zentrum, das heikle Verhältnis von Sprache und Tanz auszuloten: Tanz entzieht sich der sprachlichen Fixierung. Er ist vielmehr mit der Vorstellung des Ephemeren verbunden, wird als eine dem Flüchtigen, dem Augenblick verschriebene Kunstform wahrgenommen. Dennoch verstand sich Tanzforschung ursprünglich als Wirklichkeitswissenschaft, die nach dem Repräsentationsmodell Tanz durch Sprache bzw. Beschreibung abzubilden versucht. Spätestens mit Michel Foucault und Judith Butler aber findet auch die Diskursivität des Körpers selbst Eingang in die Reflexion, Tanz wird als Bewegungstext les- und analysierbar.

Erstaunlicherweise aber wurde bislang innerhalb der Tanz- und Theaterwissenschaften die Beziehung des intermedialen Crossovers von Tanz und literarischen Texten – *Dante.Inferno* ist ein geradezu klassisches Beispiel für einen solchen Crossover – eher peripher behandelt. Gabriele Brandstetter, Leiterin des Zentrums für Bewegungsforschung am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, spricht mit Blick auf dieses Thema überhaupt von einer Leerstelle innerhalb der Tanzwissenschaften.¹¹

Bemerkenswert ist, dass die Suche nach einer ‚Sprache für das Sprachlose‘ erstmals im Feld der Literatur der Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts stattfindet: in Texten Rainer Maria Rilkes, Hugo von Hofmannsthal, Else Lasker-Schülers oder auch Stéphane Mallarmés. In den synästhetischen Texten des Fin de Siècle zeigen sich sowohl Sprachskepsis bzw. Sprachkritik, als auch das Bemühen, die Sprache zu entgrenzen. Nicht zufällig ist zeitgleich auch das Entstehen des freien Ausdruckstanzes als ‚Entgrenzung‘ des Körpers zu verorten. Die Wurzeln des zeitgenössischen postdramatischen Tanztheaters wie auch des postmodern dance gehen auf die Jahrhundertwende zurück.¹² Das 18. und 19. Jahrhundert waren durch das formstrenge klassische Ballett dominiert, das sich bis heute als Teil der bürgerlichen Hochkultur erhalten hat. Dieses Ballett setzt die Dressur, die körperliche Abrichtung und ein Können voraus, das eine quasi Entkörperung bewirkt. Die Perfektion und Stilisierung der Bewegungen lassen den Körper als Körper zugunsten der Idee einer Figur, einer formalisierten Bewegung und Pose zurücktreten. Das Ensemble

wird zur Formation. Hingegen lenkt der Ausdruckstanz der Jahrhundertwende die Aufmerksamkeit auf den Körper selbst. Er gibt dem Tanz quasi den Körper zurück. Isadora Duncan, neben Martha Graham oder Ruth St. Denis eine der großen Wegbereiterinnen des Ausdruckstanzes, ist die erste, die den Spitzenschuh abstreift und anstelle von Virtuosität einen Tanz entwickelt, „durch den das Göttliche im Menschen mittels Bewegungen des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte.“¹³ Barfuß tanzend forscht sie nach dem „Sitz aller Bewegung, [...] dem Sitz des inneren Ausdrucks, von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen.“¹⁴ Der moderne Ausdruckstanz versucht innere Gefühlsgestalten zu ermitteln, „die auf einen energetischen Grund von Bewegung verweisen.“¹⁵ Der Körper wird als Resonanzraum eines universalen Prinzips aufgefasst, das eine „empfindende Tänzergestalt“¹⁶ hervortreten lässt.

Diese Illusion eines autonomen Subjekts, das in der Bewegung sich selbst kriert und dadurch die Berührung mit einer transzendenten Ordnung aus der Bewegung heraus sichtbar werden lässt, wird später – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – mit den poststrukturalistischen Theoremen von Butler oder auch Foucault dekonstruiert: Anstelle dieser Bewegung ‚aus sich selbst‘ schiebt sich viel mehr ein von kulturellen Codes geprägtes Bewegt-werden, das Fremde und Andere in der Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

In den 1960er Jahren – insbesondere im Zuge der 68er Bewegung – macht in Deutschland die Gegenströmung zum bürgerlichen Repräsentationstheater auf sich aufmerksam. Dies ist u.a. auch eine politische Antwort auf das perfekte neoklassische Ballett, das nach 1945 die Bühnen dominiert, nachdem die spannenden Experimente der ersten Phase des freien Tanzes während der Zeit des Nationalsozialismus von allen Bühnen verdrängt wurden. Das Tanztheater der 68er avanciert zum Abgrenzungsbegriff gegenüber der bürgerlichen Hochkultur, und es entwickelt sich als ein Austragungsort, an dem gegenwärtige, konkrete gesellschaftliche Wirklichkeiten sichtbar und kritisierbar gemacht werden. Johann Kresnik ist der Name, mit dem die Politisierung des Tanzes beginnt. Die Geschichte des deutschen Tanztheaters ist aber vor allem auch verbunden mit dem Namen Pina Bausch, die 1973 mit dem Tanztheater Wuppertal eine bis heute stilbildende Tradition schafft. In Bauschs Tanztheater hat harmlose Virtuosität keinen Platz mehr. Es geht ihr um Körperbilder menschlicher Befindlichkeiten, sie stellt den Körper als Angriffsfläche gesellschaftlicher Macht ins Zentrum, berührt damit Kernfragen der menschlichen Existenz, die in kulturelle Identitätskonstruktionen und politische Machtverhältnisse verstrickt sind. Bausch macht in ihren Choreographien – gleichsam in einem dem klassischen Ballett entgegengesetzten Prozess – die Abrichtung zur Figur sichtbar. Es geht ihr nicht um das Wie der Bewegung, sondern um das Was, darum, was Menschen bewegt. Die ‚Figur‘ in ihren Choreographien hat dabei symbolische Funktion, um die in ihr wirkenden Kräfte sichtbar machen zu können. Die Materialität der Requisiten und Kostüme, die sich als Bedingungen dem Medium Körper aufdrängen, dienen dazu, seine Medialität sichtbar, hörbar, spürbar werden zu lassen. Der Körper und mit ihm der Tanz werden

als Medium reflektiert, wo er widerständig und ungebärdig wird, sich der Kontrolle entzieht, frei improvisiert und aus der Reihe tanzt.

Der Philosoph und Semiotiker Dieter Mersch sagt in Anspielung auf Wittgenstein: „Körper sprechen nicht. [...] Körper vermögen sich nicht anders zu artikulieren, als *sich zu zeigen*.“¹⁷ Dass Körper dabei aus einem Körpergedächtnis, aus einem Archiv von Bewegungstechniken schöpfen, hat u.a. schon der französische Soziologe und Ethnologe Marcel Mauss in den 1930er Jahren herausgefunden. Aktuelle Arbeiten zum Tanztheater von Inge Baxmann¹⁸ und Gerald Siegmund¹⁹ stützen sich auf diese Erkenntnisse: „Jede Körpertechnik habe ihre spezifische Form, werde tradiert, erlernt, verbinde Bewusstes und Unbewusstes und codiere Körperwahrnehmung als soziale Erfahrung.“²⁰ Mauss erläutert in *Die Technik des Körpers* (1934), dass die Art und Weise, wie wir etwas tun, wie wir sitzen, uns die Hände reichen, all die Modalitäten des Körperausdrucks, intensiv davon abhängen, wie eine Gesellschaft, eine Kultur, eine Zeit diese Fertigkeiten weitergibt und in die Körper als abrufbare (und performativ veränderbare) Programme einschreibt. Choreographie schöpft aus diesem Körpergedächtnis, aus diesen gemeinschaftlich und individuell eingeschriebenen „Erinnerungsspuren“,²¹ aus dem Alphabet körperlich codierter Zeichen, und seit de Saussure gilt bekanntlich, dass Zeichen Ergebnisse kultureller Kommunikationsprozesse und niemals statisch festgeschrieben sind. Aus der Perspektive der Körpersemiotik werden Gesten und Bewegungen, Handeln und Gebärden eben auch im Tanz verwendbar bzw. lesbar wie Zeichen – nur so nämlich bleibt für die Rezipienten die Sprache des Tanzes nicht stumm.

Neben dieser in den Arbeiten von Pina Bausch oder auch William Forsythe bewusst reflektierten Medialität des Körpers ist das Einbeziehen anderer Medien auf der Bühne zentrales Charakteristikum des postmodernen Tanztheaters. Mit diesen Entwicklungen eröffnen sich nicht nur Spielräume für das Erzählen von Geschichten, sondern auch für das Sichtbarmachen von Emotion und psychischer Energie. Die Inszenierungsstile zeitgenössischer Choreografen wie Mats Ek, Jiří Kylián oder auch Forsythe – von diesen dreien sei er, Valga, beeinflusst worden²² – liegen selbstverständlich in diesen Entwicklungen begründet.

Die charakteristischen Elemente des postmodernen Tanztheaters bilden die Basis für Valgas Inszenierung der *Commedia*: intermediale Crossover, offene Erzählstrukturen (Fragmentierung, Collage, Montage) und die Abkehr von tanztechnischer Regelmäßigkeit.

Valgas Adaption der literarischen Vorlage für sein Tanzstück ist weder als werktreue Inszenierung intendiert, noch wäre eine solche möglich, sondern sie fördert bestimmte Schichten und Facetten aus der Textvorlage zutage. Valga schält aus der *Commedia* eine universale Liebesgeschichte heraus – jene von Dante und Beatrice: „Ich wünsche mir, dass das Publikum mit den Tänzern, dem Schauspieler, der Sängerin, den Musikern, mit mir, mit uns allen gemeinsam die Reise durch ‚unsere‘ Göttliche Komödie macht und mit uns zu dem gleichen Schluss kommt – das einzi-

ge, was zählt ist die Liebe.“²³ Und der Schlussvers der *Commedia* ist im Programmheft den Zusehern mitgegeben: „Die Liebe bewegt die Sonne und andere Sterne.“²⁴

Valgas Interpretationsfokus, das Herz seiner Auslegung ist dabei Dantes eigene Hölle: der Verrat an Beatrice.²⁵ Eine Quelle für diese Interpretation ist Dantes *Vita Nuova*,²⁶ die Valga für seine Version wohl zusätzlich verwendet hat. Beatrice ist Movens für Dantes Jenseitswanderung, die mit dem letzten Vers des *Infernos* endet: „Und ohne / auch nur an ein wenig Ruhe zu denken, / stiegen wir auf, er als erster, ich als zweiter, bis ich durch / eine runde Öffnung einige von diesen schönen Dingen / erblickte, die der Himmel trägt. / Dann traten wir hinaus und sahen die Sterne wieder.“²⁷ Folgerichtig deutet Valgas Version die Ankunft Dantes im *Paradiso* voraus: Die letzte Szene des Tanzstücks offenbart Dante das Traumbild und die Vision von Beatrice im Himmel. Dante muss die neun Höllenkreise durchwandern, um für Beatrices Liebe im *Paradiso* reif zu werden.

Die Komposition des zweistündigen Tanzstücks folgt dem Prinzip der losen Szenenfolge: Die formale Struktur besteht aus zwei Akten und 14 Szenen: Die ersten 9 Szenen bilden den ersten Akt, die 10. bis 14. Szene den zweiten. Die ersten vier Szenen stellen den I., II. und III. Canto des *Inferno* dar: Zunächst Dantes Erwachen und Verirren im Wald, die Begegnung mit dem Panther, dem Löwen und der Wölfin, mit Beatrice und Vergil. Die Szenen 5 bis 13 folgen den 9 Höllenkreisen, wobei im siebten Kreis nur der erste und zweite Ring (Gewalt gegen den Nächsten: Tyrannen, Mörder; Gewalt gegen sich selbst: Selbstmörder) zur Darstellung kommt. Im achten Kreis zeigt die Choreografie von den zehn Ringen nur den sechsten der Heuchelei: „bestechliche Beamte und Priester, die ihr Amt erschacherten“.²⁸ Der neunte Kreis zeigt die Eishölle, insbesondere den Kainsort: „Verräter, Bruder- und Vaternörder“.²⁹ Die 14. und letzte Szene entwickelt eine Vorausdeutung auf das *Paradiso*.

Jede Szene für sich ist ein ineinandergreifendes Geflecht mehrerer medialer Ebenen, ein Mosaik von Elementen der fünf beteiligten Medien: Sprache (Text, Libretto); Ton (Musik, Rhythmus); Bild (Film, Videoprojektion); Raum (Bühne, Licht); Körper (Bewegung, Tanz). Die Inszenierung lebt von deren choreografiertem Zusammenspiel. Dieses kreiert eine simultane Struktur einer Collage aus Musikstücken, Textbausteinen, Bewegungseinheiten, bildhaften, filmischen Elementen, konkreten Bühnenbildern, Requisiten. Ihr Zusammenspiel bewirkt nicht nur das semantische Profil der Aufführung, sondern es eröffnet auch Interpretationsspielräume (selbst für Rezipienten ohne Textkenntnis).

Beschaffenheit und Funktion der medialen Ebenen in *Dante.Inferno* gilt es nun, genauer in den Blick zu nehmen.³⁰ Die unmittelbare ästhetische, performative Seite der Aufführung geht ohne erfahrende Anschauung allerdings größtenteils verloren. Hingegen kann die semantische Profil durch semiologisches ‚Lesen‘ auch mittelbar zur Entfaltung gebracht werden. Durch diesen Prozess der Bedeutungsgenerierung kann „das flüchtige Erlebnis der Aufführung durch Zuweisung einer Bedeutung halbwegs dingfest gemacht und stabilisiert werden“.³¹ *Dante.Inferno* ist vor allem als Stoff

der Weltliteratur im Bildungskontext der kulturellen Sozialisation verständlich. Der größtenteils als bekannt vorausgesetzte Grundgedanke der *Commedia* (die läuternde Jenseitswanderung) funktioniert als bedeutungstragendes ‚Halteseil‘.

Text

Es ist vor allem der Text, der führt. Er ist der narrative Faden, der die 14 choreografischen Einzelszenen verbindet. Durch das Libretto entsteht eine Handlung, werden Rollen erkennbar. Durch die Rezitation der einzigen sprechenden Figur des Stücks – dies ist Nik Neureiter in der Rolle des Vergil – können die Szenen einem Höllenkreis zugeordnet werden. Die Zuseher erkennen durch die Sprache der Verse, welche ‚Sünder‘ in welchen Situationen und Höllen sich ‚bewegen‘. Neureiter verkörpert die Worte Dantes, Vergils, aber auch jene einzelner Figuren wie beispielsweise von Francesca da Rimini. Der fünfte Canto, der vom zweiten Kreis der Sünder aus Liebesleidenschaften und der Wollust handelt, beinhaltet unter anderem auch das Liebesverhältnis von Francesca da Rimini zu ihrem Schwager Paolo. Wegen dieser Ausschweifung wurden sie vom Ehemann ermordet. Dante lässt Francesca erzählen. Neureiter als Sprachrohr für Francesca rezitiert die wesentlichsten Verszeilen aus dem fünften Canto:

„Nichts schmerzt doch mehr, als an die Zeit des Glücks zu denken, wenn man im Elend ist. [...] Liebe, wie sie in edlen Herzen ach so schnell verhängt, hatte den dort ergriffen, Liebe zu der schönen Gestalt, die mir hernach entrissen wurde. Noch immer komme ich darüber nicht hinweg. Liebe, die ja keinen Geliebten mit Lieben verschont, sie ergriff auch mich, [...] und es verlässt mich noch immer nicht. Liebe brachte uns gemeinsamen Tod.“

Der zweite Teil der Tanzszene auf der Bühne spielt auf den Vers „Liebe, wie sie in edlen Herzen ach so schnell verhängt“ an: Francesca tanzt mit herabhängenden Fesseln, Dante schließlich verfängt sich in ihnen: Dante ist von Francescas Liebesleid und Höllenqual zutiefst ergriffen, hier im zweiten Kreis der Hölle fällt er auf seiner Jenseitswanderung das einzige Mal in Ohnmacht.

Das Libretto ist ein Extrakt des ersten Teils der *Commedia*, das der Schauspieler Neureiter nach der Prosafassung von Hartmut Köhler erarbeitet hat. Die ursprüngliche Sprechtheaterfassung wurde in mehreren Schritten für das Tanzstück noch einmal überarbeitet. Neureiter bezeichnete es als ein quasi archäologisches Verfahren,³² mit dem er Schicht um Schicht aus dem Text jene zentralen Stellen heraus destilliert hat, die für heutige Rezipienten – auch ohne genauer Dante-Lektüre –



6. Szene (2. Kreis: Sünder aus Liebesleidenschaften), Francesca (Lara Brandi), Vergil (Nik Neureiter) und Dante (Leoannis Pupo-Guillen), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

aktualisierbar sind. Dabei hat er vor allem das historische Anspielungsparanorama und alle zeitbezogenen Beispiele der *Commedia* herausfiletiert. Neureiter rezitiert den Anfang der *Commedia* und in späteren Szenen einzelne Verse auch im italienischen Original, um den Klang und Rhythmus des Originals zu vermitteln und das italienische Mittelalter anklingen zu lassen. Der Text des Librettos ist überwiegend wörtlich von Köhler³³ übernommen, Neureiter fügt allerdings mitunter die Verse innerhalb der Cantos neu zusammen, um einen Handlungsfaden zu entwickeln. Neureiter in der Figur des Vergil und als alter Ego von Dante spricht live wie auch durch das technische Medium der Tonanlage in eingespielten Textpassagen aus dem Off.

Bühne

Die Bühne ist ein hybrider Raum, in dem sich der Tanz mit den Möglichkeiten des Theaters verbindet. Erst der Bühnenraum bringt jenen ‚literarischen Ort‘ hervor, von dem die *Commedia* erzählt. Die Bühne verwandelt durch Einsatz von Licht, Bildprojektionen, Requisiten und architektonischen Elementen den ‚realen‘ Raum

des Theaters in den fiktiven Raum der neun Höllenkreise, die als Raumbild die Form eines Trichters haben. Die Vorstellung von Dantes Vision des Höllentrichters ist wohl am konkretesten in der berühmten Illustration von Sandro Botticelli begründet, der im 15. Jahrhundert einen Bilderzyklus zum *Inferno* geschaffen hat und dessen „vertikaler Schnitt durch den Gesamtraum [...] die wohl souveränste bildnerische Anverwandlung von Dantes Inferno [bildet].“³⁴ Das von Helfried Lauckner geschaffene Bühnenbild deutet die Vorstellung des Höllentrichters in einer dreistöckigen Dreh-Bühne an, die an die Kreise und Ringe der Höllen erinnert. Graue, kahle Eisenbalkone und Drehturbinen lassen eine bewusst kalte Atmosphäre entstehen. Licht wirkt durch Intensität, Farbeinstrahlungen und durch Auf- und Abblendung auf den visuellen Sinn, der Empfindungsnuancen evoziert. So dominieren beispielsweise im 5. Kreis der Hölle, jenem des Zorns, die Farben Rot und Orange. Requisiten dienen vor allem der Illusionsbildung, sie sind häufig direkt aus dem Text entlehnt, sind mitunter sogar detailgenaue Bildzitate. Ein Beispiel aus dem 4. Höllenkreis der Habgier: Im 7. Canto heißt es: „Unter lautem Geschrei wälzten sie nur mit der Brust dicke Brocken in die eine wie in die andere Richtung vor sich her. Dabei stießen sie aufeinander, [...] und brüllten sich währenddessen an: ‚Warum reißt du alles an dich?‘ und ‚Warum bringst du alles durch?‘ So liefen sie im Kreis [...].“³⁵ Im Stück werfen Dante, verkörpert vom Tänzer Leoannis Pupo-Guillen, und Vergil (Nik Neureiter) schwarze Ledersäcke (= ‚dicke Brocken‘) vom Balkon auf die Bühne, die Tänzer reißen sie an sich, stoßen aneinander, schreien und tanzen Bewegungen und Figuren, die in Kombination mit Text und Musik ‚Habgier‘ erkennen lassen.

Tanz

Die Bühne wird in Bewegungen und Aktionen der Tänzer wie durch Linien einer Körperschrift ‚beschrieben‘ – ‚Schreiben‘ ist nicht zuletzt im Wort Choreografie enthalten. Rudolf von Laban entwickelte in den 1920er Jahren ein System zur Analyse und Aufzeichnung menschlicher Bewegung (Kinetografie), und in der Folge eine eigene Bewegungs- und Tanzschrift, die Labanotation, mit der die Bewegungslinien aufgezeichnet und festgehalten werden können. Der postmodern dance hingegen lässt Freiräume, die durch Improvisation erst zu ‚beschreiben‘ sind, eine Notation gibt allenfalls Richtungen, Orientierungen vor. Valga lässt seinem Ensemble keinen Spielraum für freie Improvisation, aber er entwickelt die Figuren und Bewegungen in einem interaktiven dialogischen Prozess mit den Tänzerinnen und Tänzern.³⁶ Er arbeitet mit dem klassischen Repertoire des Balletts und verwendet dessen drei Grundformen: Solo, den Paartanz (Pas de deux) und Körperfigurationen des Ensembles (Corps de Ballet). Die so choreografierten Körper, deren Bewegungsinventar und Akrobatik den Tanz als Kunstform in Erscheinung bringt, vermitteln Dantes Höllenkreise vor allem in ihrer energeti-

schen Gestalt.³⁷ Wie Bühnenbild, Licht und Musik eine sinnlich wahrnehmbare Atmosphäre bewirken, evoziert der choreographierte Tanz der Körper verschiedene Qualitäten von energetischen Zuständen, in denen sich bestimmte Emotionalitäten ausdrücken. Von ‚stakkato‘ bis ‚flowing‘ entstehen Szenarien der Energie, die einen kinästhetischen Imaginationsraum öffnen und die sich mit den anderen Elementen der Inszenierung verbinden.

Film

Videoprojektionen, Bildschirm und Leinwand sowie filmische Elemente (dokumentarische, erzählende oder experimentelle) gehören seit den 1980er Jahren zum Inszenierungsrepertoire des zeitgenössischen Tanz/Theaters. Die Collage aus Tanz und Film produziert dabei eine weitere narrative Ebene. Zum filmischen Medieneinsatz im Tanztheater hat Claudia Rosiny drei Begriffe eingeführt: die Projektion (Bildelemente auf der Bühne), die Extension (Erweiterung des Bühnenraums durch die Leinwand, wodurch zusätzliche Vorstellungsräume entstehen) und die Interaktion (die Gleichzeitigkeit bzw. Verwebung von Tanz und Projektion).³⁸ In *Dante.Inferno* bringt der spanische Videokünstler Albert Serradó, der bereits mehrmals in Valgas Produktionen mitwirkte, letztlich alle drei Varianten zum Einsatz.

Aus der Korrespondenz dieser beiden Medien – Film und Tanztheater – eröffnet sich eine weitere Wahrnehmungsebene. Interessant ist dabei der Dialog zwischen Realität und Illusion, zwischen filmischer Repräsentation und körperlicher Präsenz. Diese Medienkombination bewirkt mehreres: Die vergrößerte zweidimensionale Projektion kontrastiert mit der körperlichen Dreidimensionalität des Bühnentanzes – dies erzeugt eine instabile (irritierende, fließende) Wahrnehmung. Die Konfrontation des Live-Tanzes mit dem technisch-fixierten konservierten Film macht die spezifische Medialität erst sichtbar (so sind die Filmszenen als künstlerische Artefakte unveränderbar gleichbleibend). Und: Das gleichzeitige Spiel der Medien bricht die Raum-Zeit-Struktur der Aufführung auf, denn die Filmszenen bilden – neben dem Libretto – den narrativen Plot der Inszenierung, der zeitlich und räumlich über das Gezeigte hinausreicht (in *Dante.Inferno* die Liebes- und Verratsgeschichte bzw. die versäumte Liebe Dantes zu Beatrice). Außerdem zeigen Filmszenen auf der Bühne schwer umsetzbare Ereignisse bzw. Handlungen, beispielsweise die Überfahrten Dantes und Vergils auf dem Wasser zwischen den Höllenkreisen. Filmszenen tragen außerdem durch bewusst gesetzte Farbgrundierung zur Atmosphäre und Spannung bei. Die meisten Filmszenen sind überwiegend in düsteren Grauschattierungen gehalten, die das ‚Jenseitige‘ und Abgründige betonen.

Musik

Die Musik zieht sich – neben der Stimme Neureiters – als wichtigste Tonspur durch die Aufführung.³⁹ Valga verwendet – mit Ausnahme von drei klassischen Stücken – populäre weltbekannte Songs aus der Rock- und Popmusik, Gospel und Jazzlieder. Wie der Text wird auch die Musik in originalen Aufnahmen aus dem Off eingespielt. Zehn der verwendeten Lieder werden aber auch live von der Sängerin Greta Marcolongo gesungen, die zudem als Beatrice im Bühnenhintergrund präsent bleibt. Ihre Interpretationen sowie die eingespielten Musikstücke erzeugen einen „soundscape“⁴⁰, eine Klanglandschaft, die die Bewegung der Tänzer motiviert,⁴¹ durch ein Spiel mit Konnotationen die Emotionen der Zuseher lenkt und den ‚literarischen Ort‘ des jeweiligen Höllenkreises mit der Stimmung des Liedes und vor allem mit dem Liedtext grundiert. So begleitet die unverwechselbare Stimme von Jim Morrison Dante am tiefsten Punkt des 9. Höllenkreises, in dem die Verräter und Mörder in der kältesten aller Höllen gehalten sind, mit dem Lied, das ein Beziehungsende ausdrückt: *This is the end*.

Das (intermediale) Tanztheater bewerkstelligt vor allem dies: Es ‚zeigt‘ Handlungen und aktualisiert dabei kulturelle und (gesellschafts)politische Praktiken: „Sie [die Aufführung] bedient sich unzähliger Medien, sobald sie Texte oder Spielvorschläge



14. Szene (*Purgatorio*), Beatrice (Greta Marcolongo), Foto: Tiroler Landestheater © Rupert Larl

realisiert. Zugleich aktualisiert oder wiederaktualisiert sie kulturelle Praktiken, vermittelt den Zuschauern Empfindungen und Bedeutungen und bewahrt, wenn auch nicht die Texte oder die Handlungen selbst, so doch zumindest deren psychische und geistige Interpretationen.⁴²

Abschließend ein medienreflexiver Gedanke: Tanz wie auch das Theater hinterlässt kein eigentliches Artefakt. Nicht das tatsächliche Ereignis der Aufführung von *Dante.Inferno*, sondern die Aufzeichnung ist Gegenstand der Betrachtung. Das Stattgefundene ist in der distanzierenden Optik eines technischen Mediums konserviert. Was sichtbar bleibt (und so überliefert wird), erscheint in einer bewusst gewählten Perspektive einer Kamera. Eine Aufführung aber ist im phänomenologischen Sinn ein Ereignis, das in einem zeitlich und örtlich abgegrenzten Rahmen stattfindet, in dem Produktion und Rezeption zugleich geschehen. Denn Rezipienten – live im Theater – sind nicht nur Interpreten, sie sind gleichermaßen selber bewegt. Über die performative Seite der Aufführung schreibt Jens Roselt: „Wenn Tänzer und Zuschauer für wenige Sekunden einen gemeinsamen Rhythmus hervorbringen, ist dies kein Akt intellektueller Übereinkunft, sondern die kurzfristige Evokation einer Erfahrung in der Aufführung.“⁴³ Erfahrung und Interpretation erhellen sich gegenseitig im Moment der Aufführung. Die Verflechtung mehrerer Zeichensysteme und ihre synchrone Aufeinanderbezogenheit bilden jenes Bedeutungsnetz, das erst zu existieren beginnt, wenn Zuschauer es interaktiv nachvollziehen, es quasi weben und dieses Netz in den hermeneutischen Prozess der Interpretation integrieren.

Dante.Inferno ist in seiner populären Vermittlungsform eine intertextuelle Inszenierung,⁴⁴ die einen Klassiker der Weltliteratur mit Blick auf die aktuelle Rezeptionssituation des (Innsbrucker) Theaterpublikums entsprechend adaptiert. Nicht nur die perfekte intermediale Umsetzung, auch die steigende Akzeptanz und Beliebtheit des modernen, längst etablierten Bühnentanzes haben Valgas Tanzstück zu einem Bühnenerfolg werden lassen.

Anmerkungen

- 1 Bühne: Helfried Lauckner. Kostüme: Eva Praxmarer. Tanzensemble: Lara Brandi, Chiung-yao Chiu, Eveline Drummen, Natalia Fioroni, Maiko Furuuchi, Lore Pryszo, Mohana Rapin, Marie Stockhausen, Carlos Contreras, Jeshua Costa, Paolo, Giglio, Gabriel Marseiglia, Samuel Maxted, Albert Nikolli, Léo Maindron, Leoannis Pupo-Guillen. Sängerin: Greta Marcolongo. Schauspieler: Nik Neureiter.
- 2 Peter Kuon: Io mio maestro e 'l mio autore – Die produktive Rezeption der ‚Divina Commedia‘ in der Erzählliteratur der Moderne. Frankfurt/M.: Klostermann 1993 (Analecta romanica 52).
- 3 Patrice Pavis: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Zeitschrift für Semiotik 11/1, 1989, 16.
- 4 Zitiert nach Caroline Grilz: Literatur und Tanz. Pina Bauschs Tanztheater im intermedialen Diskurs. Innsbruck: Dipl. 2002, 29.
- 5 Patrice Pavis: Medien auf der Bühne. In: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.): Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld: Transcript 2009, 116.
- 6 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Basel: Verlag der Kunst Dresden 1995 (Originalausgabe 1964).
- 7 Ebenda, 91.
- 8 Patrice Paris, Anm. 3, 25.
- 9 Ebenda.
- 10 Vgl. u.a. Sabine Huschka (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld: Transcript 2009; Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2007; Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Bielefeld: Transcript 2007.
- 11 Siehe: <http://www.bewegungsforschung.de/veranst-step-text2015.html> (Stand 8.7. 2015).
- 12 Vgl. zur Geschichte des Tanzes und des Tanztheaters u.a. Sabine Huschka: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002; Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzkultur. Das Buch zur Ausstellung. Hannover: Kallmeyer 2001; Jochen Schmidt: Tanztheater in Deutschland. Mit Fotos von Gert Weigelt. Berlin: Propyläen 1992.
- 13 Isadora Duncan: Memoiren. Wien: Amalthea 1928, 57.
- 14 Ebenda.
- 15 Sabine Huschka: Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz. In: Barbara Gronau (Hg.): Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen. Bielefeld: Transcript 2013, 206.
- 16 Ebenda, 205.
- 17 Dieter Mersch: Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer dance literacy. In: Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Anm. 10), 269.
- 18 Inge Baxmann: Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte. In: P. Husemann, K. Gehm (Hg.): Wissen in Bewegung. Bielefeld: Transcript 2007, 217-227.
- 19 Gerald Siegmund: Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes. In: Margit Bischof, Claudia Rosiny (Hg.): Konzepte der Tanzkultur. Bielefeld: Transcript 2010, 172-179.
- 20 Inge Baxmann (Anm. 18), 218.
- 21 Gerald Siegmund (Anm. 19), 172.
- 22 Vgl. Enrique Gasa Valga – Choreograph und professioneller Balletttänzer am Tiroler Landestheater. Interview. In: Die Zeitlos. Das Studentenmagazin. <http://diezeitlos.at/2012/04/enrique-gasa-valga-choreograph-und-professioneller-balletttanzer-tiroler-landestheater/> (Stand 6.7.2015).
- 23 Enrique Gasa Valga im Programmheft zum Tanzstück. Hg. Tiroler Landestheater. [2014], o.p.
- 24 Ebenda.

- 25 Enrique Gasa Valga schreibt ebenda: „Am Ende versteht Dante durch den Tod Beatrices, was Liebe ist, aber teuflischer Weise wird er gleichzeitig an ihr zum Verräter“.
- 26 Dante, Alighieri: Das neue Leben. Übersetzung: Hanneliese Hinderberger. Zürich: Manesse 1987.
- 27 Dante Alighieri: La Commedia. Die Göttliche Komödie. I Inferno / Hölle. Italienisch / Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2010, 539.
- 28 Vgl. Programmheft zum Tanzstück (Anm. 23).
- 29 Ebenda.
- 30 Vgl. zu diesbezüglich methodischen Rahmungen vor allem folgende Beiträge: Jens Roselt: Performativität und Repräsentation im Tanz: Tanz als Aufführung und Darstellung. In: Margit Bischof, Claudia Rosiny (Anm. 19), 64-75; Patrice Pavis (Anm. 5); Dieter Mersch (Anm. 17).
- 31 Jens Roselt (Anm. 30), 67.
- 32 Nik Neureiter in einem Gespräch mit der Verfasserin am 18.5.2015 in Innsbruck.
- 33 Dante Alighieri (Anm. 27)
- 34 Hartmut Köhler: Die Anlage von Dantes „Inferno“ (Anm. 27), 543.
- 35 Hartmut Köhler (Anm. 27), 107.
- 36 Enrique Gasa Valga im Gespräch mit der Verfasserin am 4.5.2015 in Innsbruck.
- 37 Vgl. Sabine Huschka (Anm. 15), 201-221.
- 38 Claudia Rosiny: Projektion. Extension. Interaktion. Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes. In: Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.) : Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transkript 2007, 75-91.
- 39 Vgl. zum Thema Musik und Tanz: Marianne Mühlemann: Musik macht Tänze. Musikalische Konzepte. In: Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Anm. 38), 18-30.
- 40 Patrice Pavis (Anm. 5), 117.
- 41 Jens Roselt (Anm. 30), 64.
- 42 Patrice Pavis (Anm. 5), 115.
- 43 Jens Roselt (Anm. 30), 74.
- 44 Vgl. Inszenierungstypen bei Patrice Pavis (Anm. 3), 25.

Kunst und Tabu

Ein Erfahrungsbericht über Kunst und Literatur auf gesellschaftlichem Kollisionskurs

von Andreas Hapkemeyer (Bozen)

1. Tabu?

In unseren Breiten sind wir gewohnt, Kunst mit einer Vorstellung von unbegrenzter Freiheit zu identifizieren. Erst danach fallen uns vielleicht Einschränkungen ein, die aber eher hypothetischer Natur sind. Im Grunde gehen wir davon aus, dass es bei uns kaum noch Tabus gibt. Letzte Tabus verbinden wir – mehr oder weniger übereinstimmend – mit etwas, das gegen einige wenige geschriebene oder auch ungeschriebene Gesetze verstößt: mit Kannibalismus, Pädophilie, NS-Betätigung oder -apologie, ja, und natürlich mit dem Verstoß gegen die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Kunst selbst.

Tabus sind nicht statisch, sie verändern sich: Das archaische und fast universell geltende Inzest-Verbot, das uns lange unmittelbar einleuchtend erschien, steht heute in Deutschland vor seiner Aufhebung. Das Euthanasie-Verbot, das auf Grund der Tötung Behinderter während der NS-Zeit in Deutschland besonders strikt gehandhabt wurde, wankt seit einigen Jahren. Pädophilie, für die wir heute keine entlastenden Gründe akzeptieren, wurde noch in den 1980er Jahren bei den deutschen Grünen als Teil der sexuellen Befreiung kontrovers diskutiert. Was die Pädophilie angeht, hat sich eine deutliche Sensibilisierung vollzogen und ein Tabu gebildet. Bei NS-Betätigung oder -apologie fallen zumindest in Österreich und Deutschland Tabu und Gesetz zusammen. Bei einem als Tabu empfundenen Gegenstand kann auch die öffentliche Meinung heftig reagieren, ohne dass die Justiz aktiv würde.

Der vorliegende Text basiert auf einem im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte* Ende 2014 im Brenner-Archiv in Innsbruck gehaltenen Vortrag, bei dem es um Kunst bzw. Literatur ging, die in Konflikt mit der Gesellschaft gerät. In diesem Vortrag präsentierte ich Ausstellungen und Werke der Kunst und der Literatur, die auf die eine oder andere Weise von Teilen der Öffentlichkeit als Tabubruch empfunden wurden bzw. die zu rechtlichen Konsequenzen geführt hatten. Ich beziehe mich dabei auf Fälle, mit denen ich im Laufe meiner rund 25jährigen Arbeit im Museion bzw. meiner Zusammenarbeit mit der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, direkt oder indirekt in Berührung gekommen bin.¹ Dieser Text verfolgt keinen theoretischen Ansatz etwa kunsthistorischer, juridischer oder moralphilosophischer Natur. Vielmehr handelt es sich um einen Erfahrungsbericht, der eine Anzahl verschiedener Fälle ausbreitet

und zu kommentieren sucht. Ziel ist nicht ein wissenschaftlicher Nachweis mit dem Ziel einer stichhaltigen Verallgemeinerung, sondern ein Reflexionsprozess anhand konkreter Beispiele.

Für die Verstöße gegen ein allgemeines moralisches Empfinden, unter Umständen aber auch gegen bestehendes Recht, verwende ich hier den vielleicht altmodisch erscheinenden Terminus „Tabu“. Um dem Begriff Tabu in seiner aktuellen Bedeutung näher zu kommen, sei kurz aus der *Brockhaus Enzyklopädie* von 2006 zitiert: „Der Begriff T. wird heute allg. für Phänomene mit ähnl. Funktionen in allen, auch modernen Gesellschaften gebraucht. T. können sehr unterschiedl. Inhalte haben, dienen aber wohl stets dazu, das soziale Handeln den jeweiligen gesellschaftl. Verhältnissen entsprechend zu regulieren und dafür Orientierungsmuster und Verhaltensschemata zu bieten, also die soziale Ordnung zu festigen. T. beziehen sich offenbar immer auf zentrale Werte einer Gesellschaft und werden mit der Zeit zur Selbstverständlichkeit.“⁴² Im Lexikonbeitrag wird darauf hingewiesen, dass gesellschaftliche Veränderungen oft zur Enttabuisierung gewisser Phänomene führen, dass sich andererseits aber auch neue Tabus herausbilden können. Es ist bemerkenswert, wie klar Sigmund Freud in seinem 1913 erschienenen Buch *Totem und Tabu* zwischen Tabu und religiösen bzw. moralischen Verboten unterscheidet: „Die Tabubeschränkungen sind etwas anderes als die religiösen und moralischen Verbote. Sie werden nicht auf das Gebot eines Gottes zurückgeführt, sondern verbieten sich eigentlich von selbst; von den Moralverboten scheidet sie das Fehlen der Einreihung in ein System, welches ganz allgemein Enthaltungen für notwendig erklärt und diese Notwendigkeit auch begründet. Die Tabuverbote entbehren jeder Begründung; sie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft stehen.“⁴³

Die Moderne bzw. die Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind davon charakterisiert, dass sie bei ihrer Orientierung an Fortschritt und Innovation noch häufiger als die Kunst früherer Zeiten anerkannte Traditionen aufgaben und dabei immer wieder Resultate hervorbrachten, die als Tabubrüche wahrgenommen wurden. Tabubrüche verbinden sich mit einigen der größten Namen der neueren Kulturgeschichte. Gustave Courbets skandalöses Ölbild *Origin du monde* (1866), das nichts als ein realistisch gemaltes weibliches Geschlechtsteil zeigt; Leon Tolstois Jahrhundertroman *Anna Karenina* (1875), in dem eine Frau aus Liebe zu einem anderen sich von ihrem Ehemann trennt; Egon Schieles erotische Mädchenzeichnungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts – sie alle haben zu ihrer Zeit tief verwurzelte Moralvorstellungen verletzt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt dasselbe in Österreich für Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater oder für die Fotos des amerikanischen Künstlers Robert Mapplethorpe, der in den 1970er Jahren als einer der ersten eine explizit homoerotische Fotografie entwickelte und dessen Ausstellungen in den USA noch vor wenigen Jahren starke Behinderungen erfuhren. Als Beispiel aus dem regionalen Raum kann Felix Mitterers Stück *Stigma* fungieren, das Anfang der 1980er Jahre in Tirol der Blasphemievorwurf traf. Das meiste von all dem kann uns heute

nicht mehr wirklich aufregen. Wir haben es also bei Tabus nicht mit ein für allemal fest definierten, sondern mit in Veränderung begriffenen Gegenständen zu tun. Die historische Relativität dessen, was als Tabu gilt, ist offensichtlich.

In Deutschland ist die Freiheit der Kunst durch das Grundgesetz geschützt. Die Freiheit der Kunst kann lediglich dann eine Einschränkung erfahren, wenn sie mit anderen grundgesetzlich geschützten Rechten kollidiert. Hingewiesen sei hier auf die im Literaturkontext bis heute exemplarische Mephisto-Entscheidung. Klaus Manns Roman *Mephisto*, der mehr oder weniger deutlich auf Gustav Gründgens Karriere Bezug nahm, war 1936 beim Exilverlag Querido in Amsterdam erstmals veröffentlicht worden. Seine weitere Verbreitung wurde der Nymphenburger Verlagshandlung, die den Roman nachgedruckt hatte, nach einem längeren Prozeß 1971 durch das deutsche Bundesverfassungsgericht untersagt. In der Kollision zwischen zwei Grundrechten, der Freiheit der Kunst und dem Schutz des allgemeinen Persönlichkeitsrechts, war zweiterem der Vorzug eingeräumt worden. Die Argumentation des Gerichts war, dass das Buch die Person Gustav Gründgens herabwürdigte, dass es sich bei dem Buch um eine Schmähchrift in Romanform handele und dass es daher zu verbieten sei. Klaus Mann hatte den Gerichten zufolge als Autor in der Ausübung seiner künstlerischen Freiheit gegen ein anderes Grundrecht verstoßen: das Persönlichkeitsrecht. Obwohl das Urteil grundsätzlich noch aufrecht stand, konnte das Buch 1981 von einem anderen deutschen Verlag veröffentlicht werden. Dass die Kunstfreiheit auch im neuen Jahrtausend nicht völlig uneingeschränkt wirkt, bewies der 2003 erschienene Roman *Esra* von Maxim Biller, der verboten wurde, da er nach Auffassung des Landgerichts München Billers ehemalige Freundin und deren Mutter verunglimpfte und damit gegen das allgemeine Persönlichkeitsrecht verstieß. Auch eine vom Autor angebotene Überarbeitung wurde vom Gericht abgelehnt, da der Fall inzwischen allgemein bekannt wäre und eine Überarbeitung am Sachverhalt nichts mehr ändern könnte.

2. Schock und Werbung

Im Jahr 2000 luden das Museion und die Design Akademie Bozen im Rahmen der Vortragsreihe *artiparlando* den Fotografen Oliviero Toscani zu einem Referat über seine Arbeit ein. Der außerordentliche Publikumsandrang machte deutlich, wie sehr Toscanis Werk im allgemeinen Bewusstsein und nicht nur bei den Kunst- und Werbeleuten präsent war. Toscani sprach damals u.a. von seiner Fotoserie über zum Tode Verurteilte, die in amerikanischen Gefängnissen einsaßen. Mit dieser Fotoserie endete die seit den 1980er Jahren andauernde, sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem italienischen Bekleidungsproduzenten Benetton.

Toscani gilt als der Erfinder der Schockwerbung, also einer Werbekommunikation, die bewusst gegen Tabus und Sensibilitäten verstößt und auf diese Weise besondere Aufmerksamkeit generiert. Damit machte Toscani Benetton und zugleich sich selbst zu wertvollen Marken. Toscani hat sich selbst nicht als Werbefotograf, sondern

immer als engagierten Fotokünstler begriffen, der Themen aufgreift, die andere meiden. Er habe das Glück gehabt, mit Hilfe seines Auftraggebers die größte nur denkbare Plattform für seine auf Aufklärung zielenden Arbeiten zu finden: die Bigprint-Plakatwände in aller Welt. Im Gegensatz zur Werbung, die mit dümmlichen Bildern zum Konsum einlade, weise er, Toscani, in seinen Werken auf akute soziale oder politische Probleme hin.⁴ Toscani stellte in seinen Werbekampagnen nicht nur den gewaltsamen Tod, sondern auch sensible Themen wie Rassismus, Sexualität, Umweltverschmutzung oder Aids in den Mittelpunkt.

Toscanis Fotos wurden in allen größeren Städten der westlichen Hemisphäre in Form von Großplakaten gezeigt, man konnte sich ihnen praktisch nicht entziehen. Das führte oft zu heftigen Reaktionen. Besonders provozierend an den Bildern war ihre gleichzeitige Teilhabe an zwei unterschiedlichen Kontexten: am System Werbung (Ästhetik, Wirtschaft) und am System Kunst (Ästhetik, Erkenntnis, Aufklärung). Toscani fand Mitte der 1990er Jahre offiziell den Weg in die Kunst, als er zur Biennale von Venedig eingeladen wurde, wo er mehrere Dutzend Fotos männlicher und weiblicher Geschlechtsorgane in Originalgröße zeigte. Doch es waren nicht so sehr solche Bilder, welche die Öffentlichkeit immer wieder gegen Toscani und Benetton aufbrachten.

Während die Themen Rassismus, unorthodoxe Formen der Liebe, ein blutverschmiertes Neugeborenes mit Nabelschnur oder das Bild eines von einer Schwarzen gestillten weißen Babys eher Traditionalisten irritierten, erzeugte Toscanis Umgang mit dem Tod auch bei deklarierten Liberalen Kritik, ja Indignation. Toscani zeigte auf Großplakaten einen auf der Straße liegenden und von alten Frauen beweinten Mafiatoten, die blutige Kleidung eines im Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre getöteten bosnischen Kämpfers, einen an Christus erinnernden sterbenden AIDS-Kranken im Kreis seiner Familie. Wichtig war Toscani dabei immer, dass es sich nicht um gestellte, sondern um authentische Fotos handelte. Nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Benetton kamen noch die Kampagnen mit dem auf die Knochen abgemagerten Model Caro oder mit den Bildern in den USA zum Tode Verurteilter hinzu, mit denen sich Toscani gegen Anorexie und Todesstrafe engagierte.

Es kam kaum zu regelrechten Verboten, formuliert wurden aber immer wieder heftige Zweifel moralischer Natur. Im Fall Toscanis reagierten weniger die Gerichte als Teile der Öffentlichkeit, die einzelne seiner Arbeiten als tabuverletzend empfanden. Vor allem die blutverschmierten Kleidungsstücke des namentlich bekannten bosnischen Soldaten riefen Empörung hervor. Toscani hingegen erklärte immer, er weise lediglich auf die Schrecklichkeit eines nur wenige hundert Kilometer von Zentraleuropa stattfindenden brutalen Krieges hin. Für die Indignierten hingegen war der springende Punkt, dass diese Bilder nicht nur hinwiesen und aufklärten, sondern gleichzeitig einem Marketingzweck dienten.

3. Blut und Lust

1995 war in der von mir zusammen mit Peter Weiermair kuratierten Ausstellung *Foto-Text Text-Foto*, die nacheinander im Museion in Bozen, im Kunstverein Frankfurt und im Fotomuseum Winterthur zu sehen war, die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer mit ihrem Foto-Zyklus *Lustmord* (1993) vertreten.⁵ Die Fotos bestehen aus einem anatomisch undefinierten Stück menschlicher Haut in Nahaufnahme, auf das mit Filzstift oder Kugelschreiber Sätze geschrieben sind, in denen – aus der Perspektive des Opfers oder des Täters – von Gewalt gegen Frauen die Rede ist. Holzer, eine politisch und feministisch engagierte Künstlerin, wollte mit diesem Werk das Bewusstsein der Öffentlichkeit angesichts der gewaltsamen Vorgänge im auseinanderfallenden Jugoslawien aufrütteln. Im Speziellen bezog sie sich auf die ethnischen Säuberungen in Bosnien, die von massenhaften Vergewaltigungen und Morden an Frauen begleitet waren.

Skandal erregten nicht so sehr die Fotos, die damals in zahlreichen Kunstinstitutionen gezeigt wurden, sondern die von der Künstlerin konzipierte Beilage Nr. 46 der *Süddeutschen Zeitung*, welche 1993 Holzers Fotoarbeiten in die deutschsprachige Öffentlichkeit trug. Für Aufregung sorgte die Erklärung, dass der Druckerfarbe für das Cover menschliches (weibliches) Blut beigemischt war. Jeder, der die Beilage in die Hand nahm, kam unweigerlich mit diesem Blut in Kontakt. Auch wenn es sich mehr um eine symbolische bzw. homöopathische Dosis gehandelt zu haben scheint, die der Druckerfarbe beigemischt worden war – bestehen blieb die Tatsache der Beimischung menschlichen Blutes. Letzten Endes ging es bei der öffentlichen Erregung über die SZ-Beilage um eine Kombination aus einem Erschrecken über die massenhaften Vergewaltigungen und der Intuition, dass man menschliches Blut auch in einem Kunstwerk nicht einsetzen darf. Wie bei den von Sigmund Freud analysierten Tabu-Formen hatte diese Aufregung auch etwas mit der Angst davor zu tun, dass sich durch physischen Kontakt mit menschlichem Blut das Schreckliche übertragen könnte. Holzers Argumentation hingegen war, dass Ausnahmesituationen den Einsatz außergewöhnlicher künstlerischer Mittel legitimieren.

Im Lauf der 1990er Jahre wurden von der Kunstantaufskommission des Landes Südtirol, der ich damals als Direktor des Museion angehörte, mehrere historische Fotoserien der sogenannten Wiener Aktionisten für die Sammlung des Museion erworben. Der Wiener Aktionismus stellt – jenseits aller möglichen Diskussionen – einen wesentlichen Beitrag Österreichs zu neueren Kunstgeschichte dar. So gelangten ungefähr 130 Aktionsfotos von Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler aus den 1960er und 1970er Jahren in den Bestand des Museums. Obwohl die Werke inzwischen gut 50 Jahre alt sind, muss man auch heute noch mit Reaktionen rechnen. Die meisten dieser Arbeiten wurden im Museion bisher nicht ausgestellt – wenn gleich eher aus Mangel an Gelegenheit als aus Furcht vor Reaktionen des Publikums. Nitsch war in Österreich mit seinem Orgien-Mysterien-Theater seit den 1960er

Jahren Buhmann der Nation: Vor allem die *Kronenzeitung*, die sich als Stimme des Volkes verstand, verfolgte ihn mit Inbrunst.

Der Vorwurf lautete, dass bei den Aktionen des von Nitsch entwickelten Orgien-Mysterien-Theaters Tiere getötet werden und mit ihrem Blut und ihren Organen ungebührlich umgegangen würde. Nitsch hingegen beteuerte immer, es gehe ihm in seinen Inszenierungen um den gesamt-künstlerischen Nachvollzug eines archaisch-orgiastischen Prozesses sowie um die Darstellung einer in einem weiten Sinn christlichen Passionsgeschichte, welche die Passion der vom Menschen getöteten Tiere einbezieht. Die Proteste klingen bis heute nicht ab: So kam es noch 2013 in Leipzig anlässlich eines Theaterfestivals zu Protesten von Tierschützern. Was die Kritiker am meisten aufbringt, ist die Vorstellung der Entwürdigung des toten Tiers. Ausgeschlossen wird die Vorstellung, dass es sich bei Nitschs Aufführungen um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der uralten Vorstellung des Opfers handeln könnte. Ausgeblendet bleibt ebenfalls die Tatsache, dass jeder, der Fleisch isst, tötet, auch wenn er sich selbst nicht die Hände schmutzig macht.

4. Befreiung oder sexueller Missbrauch?

Der Fall des österreichischen Künstlers Otto Muehl ist komplex. Bekannt geworden ist Muehl mit Körperaktionen, bei denen es im wesentlichen um die Befreiung von tradierten Moral- und Schamvorstellungen ging. Seine Werke sind substanziell mit der sexuellen Befreiungsbewegung der 1960er Jahre verbunden. Generationengenossen Muehls berichten von der für sie ungeheuer befreienden Wirkung dieser künstlerischen Tabubrüche. Aktionsfotos, die immer wieder sexuelle Handlungen zeigen oder andeuten, sind das, was von den Aktionen erhalten ist. Sie erscheinen seit der 1991 erfolgten Verurteilung Muehls wegen Missbrauchs in einem zweifelhaften Licht. Muehl hatte 1970 eine sich an Wilhelm Reich orientierende Kommune gegründet, in der Zweierbeziehung und Kleinfamilie abgeschafft waren. Die Kommune war ein künstlerisch-gesellschaftliches Experiment, in das zeitweilig bis zu 600 Personen involviert waren. Durch Muehls charismatisches, aber auch autoritäres Auftreten kam es intern immer wieder zu Spannungen. 1988 wurde ein Strafverfahren gegen Muehl eingeleitet. Die Anklage lautete, er habe Kinder und Jugendliche der Kommune sexuell missbraucht bzw. vergewaltigt. 1991 wurde Otto Muehl in Österreich wegen Kindesmissbrauchs und Verstoß gegen das Suchtgiftgesetz zu sieben Jahren Haft verurteilt, die er vollumfänglich absitzen musste, da er sich nie schuldig bekennen wollte. Für Muehl erfolgten alle sexuellen Handlungen im Rahmen der Regeln, welche sich die Kommune selbst gegeben hatte. Kinder hätten dabei gelernt, frühzeitig und bewusst mit Sexualität umzugehen. Den Widerspruch zu den in Österreich herrschenden Gesetzen akzeptierte Muehl nicht. Allerdings räumte Muehl 2010 am Ende seiner Ausstellung im Leopold-Museum in Wien ein, den Jugendlichen Unrecht getan

zu haben: „... die Stellungnahme der Jugendlichen damals im Gerichtssaal machte mich fassungslos. Ich wollte sie befreien und habe sie mit sexueller Überschreitung stattdessen überrumpelt und gekränkt. Es war auf keinen Fall meine Absicht. Ich hoffe, dass sie mir verzeihen ...“⁶. Das Problem im Falle Muehls ist, dass sich der Vorwurf des Kindsmissbrauchs, der sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr zu einem Tabu-Thema entwickelt hat, über die Rezeption seines künstlerischen Werks gelegt hat. Der kreativ-innovative Ansatz und der Missbrauch lassen sich nicht mehr trennen. Man kann bei der Präsentation des einen nicht vom anderen schweigen.

5. Toiletten-Hymne: Verunglimpfung eines Staatssymbols?

In der 2007 von Letizia Ragaglia im Museion realisierten Ausstellung *Ironie der Objekte* war das italienische Künstlerduo Goldiechiari vertreten.⁷ Die Ausstellung zeigte Alltagsgegenstände, die durch künstlerische Eingriffe eine andere Funktion annahmen bzw. eine Wahrnehmungsverschiebung erzeugten. Wenn ein Besucher die äußere Eingangstür des Museums öffnete, wurde automatisch eine Klangschiene in Gang gesetzt, welche die Geräusche einer Klospülung mit den Klängen der italienischen Nationalhymne verband. Nachdem ein erboster Bürger Anzeige bei der Staatsanwaltschaft erstattet hatte, kam es zu einem Verfahren wegen Verunglimpfung von Staatsemlen.⁸ Auch im gegebenen Fall prallten zwei grundsätzliche Rechte aufeinander: die Freiheit der Kunst und Gesetze, welche die Würde des Staates schützen sollen. Schließlich ließ die Staatsanwaltschaft das Verfahren fallen, da Embleme etwas Visuelles seien, eine Hymne aber etwas Akustisches. Die Künstlerinnen wurden also nicht verurteilt, hatten aber nicht unerhebliche Rechtsanwaltskosten zu bestreiten.

6. Sei kein Frosch: Beleidigung religiöser Gefühle?

Bei der Eröffnung des Museion-Neubaus im Mai 2008 kam es nach wenigen Tagen zu einem lokalen Skandal. Die von der damaligen Direktorin Corinne Diserens kuratierte Ausstellung *Peripherer Blick & kollektiver Körper* enthielt das Werk „Zuerst die Füße“ (1990) von Martin Kippenberger. Das Werk zeigt einen grünen, gekreuzigten Frosch mit geblähtem Bauch und heraushängender Zunge, der in der einen Hand einen Bierkrug und in der anderen ein Ei hält. Ein Artikel in der lokalen Sonntagszeitung deutscher Sprache interpretierte das Werk als bewusste Verhöhnung religiöser Gefühle; diese Interpretation wurde angesichts der Vorwahlzeit, in der man sich befand, von einzelnen Politikern und weltanschaulichen Gruppierungen aufgenommen und zu einem handfesten lokalen Skandal ausgeweitet. Zu dieser Zuspitzung kam es nicht zuletzt wegen eines unzureichenden Krisenmanagements auf Seiten des Museion. Der Skandal endete mit der Entlassung der Direktorin und

einer jahrelangen Marginalisierung des Museion. Bemerkenswert war, dass der Protest nicht von den offiziellen kirchlichen Stellen kam, die sich – wenn überhaupt – zurückhaltend äußerten. Ebenso wenig kam es zu einem Eingreifen des italienischen Staates. Der Protest kam von Seiten Privater. Die Gemengelage im konkreten Fall macht es bis heute nicht leicht zu unterscheiden, wie weit authentische religiöse Gefühle verletzt wurden und wo die politische Spekulation begann.

7. Das Wasser, mit dem die Toten gewaschen werden

2011 koproduzierte das Museion unter Leitung von Letizia Ragaglia, die auch als Kuratorin firmierte, mit dem Fridericianum Kassel unter Rein Wolfs die Ausstellung *Frontera* der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles.⁹ Es kam zu keinem Skandal, auch nicht zu Protesten. Dennoch kann man sagen, dass die Werke der Künstlerin hart an der Grenze des Erträglichen liegen.

Margolles' Werke orientieren sich formal am Minimalismus, deuten diesen aber um, indem sie einen unmittelbaren Bezug zu sozialen und politischen Problemen ihres Landes herstellen. Eine zentrale Position in Margolles' Werk nimmt das nur scheinbar lokalspezifische Phänomen des massenhaften Mordens in Ciudad Juarez, einer Stadt im Norden Mexikos, ein. Die Künstlerin schafft Werke, in denen sie mit Körperflüssigkeiten gewaltsam Umgekommener arbeitet und damit künstlerisch einen tödlichen Zusammenhang sichtbar zu machen sucht. Ihre spektakulärsten Werke sind diejenigen, bei denen sie im Ausstellungsraum Wasser versprüht, das mit Leichenwaschwasser versetzt ist, wie z.B. bei dem Werk, das 2008 auf der Manifesta 7 in Bozen gezeigt wurde. Auf der 53. Biennale von Venedig ließ sie 2009 den Boden des ansonsten leeren Ausstellungsraums mit Wasser wischen, das mit dem Blut Ermordeter versetzt war. In beiden Fällen kam der Betrachter – sei es durch Luftbefeuchtung, sei es über den gewischten Boden – direkt in Kontakt mit den Körperflüssigkeiten gewaltsam Getöteter. Die Künstlerin sieht dieses Morden, das sie zum Ausgangspunkt ihres ästhetischen Denkens nimmt, als Konsequenz verschiedener internationaler Faktoren: des hohen Drogenkonsums in den Vereinigten Staaten, des von den USA deshalb in den 1980er Jahren begonnenen Engagements gegen die Drogenproduktion in Kolumbien sowie der von einer starken US-Lobby geförderten Waffenexporte nach Mexiko. Margolles nimmt in ihren Werken sozusagen eine Dislozierung vor. Indem sie ihre Werke im Westen zeigt, bringt sie – in einem anderen Aggregatzustand – die Folgen der in Mexiko sich manifestierenden Gewalt dorthin, von wo sie ihrer Meinung nach ursächlich ausgehen. Man hat der Künstlerin vorgeworfen, ihre drastischen Mittel wären ein Marketingtrick, um sich auf einem dichten Markt zu behaupten. Der mexikanische Kurator Cuauhtémoc Medina, der Margolles 2009 auf der Biennale von Venedig betreut hat, stellt dies entschieden in Abrede: Es gehe hier keineswegs um Marketing, sondern um eine drastische Reaktion auf eine katastrophale Lage.¹⁰

8. Russland: Verbot homosexueller Propaganda

Die aufgeklärte westliche Gesellschaft nahm 2012 erschreckt zu Kenntnis, dass man in Putins Russland zu einer Unterdrückung der Homosexualität zurückkehrt. Darstellungen homoerotischer Vorgänge können seit 2012 von der Staatsgewalt als Propaganda für homosexuelle Aktivitäten ausgelegt und bestraft werden. Diese Haltung der Homosexualität gegenüber wird in Russland offensichtlich von der Mehrheit der Bevölkerung begrüßt. Nach westlichem Verständnis werden hier zwei Rechte gebrochen: das der persönlichen Freiheit und das der Freiheit der Kunst. Die Problematik ist im Zusammenhang mit der Entscheidung akut geworden, die zehnte Ausgabe der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, 2014 in der Eremitage in St. Petersburg zu realisieren.¹¹ Wie weit darf man als westlicher Kurator Kompromisse mit einer staatlichen Aufsicht eingehen, die aus westlicher Sicht gegen die Prinzipien der Freiheit verstößt? Und wie weit muss man Kompromisse eingehen, will man nicht als Vertreter westlicher Kolonisation erscheinen? Und wann setzt die Selbstzensur ein, um Konflikten vorzubeugen? Der erfahrene Kurator der Manifesta 10, Kaspar König, hat erklärt, dass sich auf Grund der russischen Gesetzeslage die Manifesta 10 letztlich stärker mit Homosexualität auseinandergesetzt hat, als sie dies unter anderen Umständen getan hätte. Die in Putins Russland unterdrückte Homosexualität erfuhr in Manifesta 10 etwa in der Porträtserie von Marlene Dumas eine Thematisierung: Dumas zeigte in der Eremitage Porträts von rund 40 homosexuellen Künstlern, Literaten, Komponisten usw., die im Lauf der letzten hundert Jahre zur kulturellen Entwicklung Russlands und Europas beigetragen haben. Gleichzeitig hat Kasper König ganz bewusst Provokationen vermieden. Meinen Informationen zu Folge hat es am Ende keine konkreten Probleme mit der Staatsgewalt wegen der Thematisierung von Homosexualität in der Manifesta 10 gegeben; vielleicht, weil diese Biennale für zeitgenössische Kunst für die Stadt und den Staat letztlich ein Randphänomen geblieben ist. Grundsätzlich geht es beim russischen Homosexuellen-Gesetz wohl darum, dass der Staat gegenüber seinen eigenen Bürgern eine zusätzliche Möglichkeit des Zugriffs erlangt.

9. Mussolini und Hitler: political correctness?

Zum Abschluss: In Südtirol bzw. Bozen gibt es noch den speziellen Fall einiger historischer Denkmäler, die nach aktuellen Kriterien offensichtliche Tabubrüche darstellen oder zumindest eklatante Verstöße gegen den heute herrschenden Imperativ der *political correctness*: das Siegesdenkmal und das Relief am Gerichtspratz, das die Geschichte des Faschismus verklärt.

Um sich den beiden Werken anzunähern, von denen jetzt die Rede sein wird, sei ein Hinweis auf ein 1934/36 entstandenes Bild des 1880 in Innsbruck geborenen und 1950 in Bozen gestorbenen Malers Hubert Lanzinger gestattet. Das Bild

Der Bannerträger zeigt Hitler als Ritter zu Pferd mit Hakenkreuzfahne und war zur NS-Zeit einigermaßen bekannt. Die Präsentation eines solchen Werkes wäre in Deutschland und Österreich auch im Rahmen einer Museumsausstellung, die auf eine Historisierung zielt, nach wie vor schwer denkbar. Noch 2011 kam es in Deutschland zu einer großen Polemik, als ein digitaler Zugang zu dem im Haus der Kunst entstandenen Fotomaterial aus NS-Zeiten ermöglicht wurde. Lanzingers Bild ist heute nicht zugänglich und befindet sich höchstwahrscheinlich im „Giftschrank“ eines amerikanischen Museums.

Hans Piffraders Darstellung des Duce zu Pferd (1943) im Relief am Gerichtsplatz in Bozen weist eine starke ikonografische Ähnlichkeit mit Lanzingers *Bannerträger* auf. Beide Male ist ein Diktator als Heerführer dargestellt, wie man es von historischen Reiterstandbildern her kennt. Nur ist das eine seit dem Ende der NS-Zeit nie mehr gezeigt worden; das andere ist seit 70 Jahren unverändert öffentlich sichtbar. Italien hat sich in seiner Verfassung glaubwürdig vom Faschismus abwendet: Trotzdem haben in Bozen der berittene Duce und das Riesenrelief mit der in Marmor gehauenen glorreichen Geschichte des Faschismus sowie das Siegesdenkmal mit seiner zentralen Aufschrift den Sturz des Duce bis heute überlebt. Das Bemerkenswerte in diesen Fällen ist, dass diese Monumente auch heute noch bei einem nicht unerheblichen Anteil der italienischsprachigen Stadtbevölkerung für ein Gefühl von „italianità“ stehen, auf das man – ohne dem Faschismus anzuhängen – nicht gern verzichtet. Diese Monumente werden gewissermaßen als Gegenstück zu Tracht und Musikkapelle auf deutschsprachiger Seite empfunden.

Das von Marcello Piacentini 1928 im Auftrag Mussolinis erbaute Siegesdenkmal spielt mit dem Triumphbogen auf die römische Geschichte an (z.B. den Titusbogen in Rom). Die einzelnen Säulen folgen dem Vorbild der Liktorenbündel (mit Beil), jenem Symbol staatlicher Macht im Alten Rom, das die Faschisten zu ihrem Zeichen erwählt hatten. Das Liktorenbündel hat seine Entsprechung im Hakenkreuz NS-Deutschlands. Der auf der Fassade des Denkmals in lateinischer Schrift angebrachte Satz, der besagt, dass erst die Römer/Italiener Sprache, Gesetze und Künste gebracht haben, wurde lange als Beleidigung der Deutschsprachigen verstanden. Der Grad der Beleidigung hängt davon ab, wie man den Satz interpretiert: ob man ihn auf die im Jahrhundert vor Christus erfolgte Eroberung des heutigen Südtirol bezieht oder auf das neue Rom, das nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von den Alliierten Südtirol zugesprochen bekommt. Angesichts des Selbstbewusstseins der faschistischen Machthaber war wohl beides gemeint. Soviel zum Thema *political correctness* der deutschen Sprachgruppe in Südtirol gegenüber, die gesamtstaatlich eine Minderheit, im Land selbst aber eine Mehrheit darstellt. Verstöße gegen die *political correctness* gegenüber Minderheiten sind im Westen in gut ausgebildeten Kreisen tabuisiert.

Inzwischen ist das Siegesdenkmal ein öffentlich zugängliches Dokumentationszentrum und trägt durch die Darstellung der Auswirkungen von Faschismus und Nationalsozialismus auf Südtirol zum Verständnis und dadurch zur Entspannung

bei. Bemerkenswert ist, dass die Entscheidung für eine Historisierung so lange auf sich warten ließ angesichts eines Gesetzes gegen „Apologie des Faschismus“ vom Jahr 1952.¹² Das zeigt deutlich: Während NS-Monumenten im deutschen Sprachraum mit Ablehnung und höchster Vorsicht begegnet wird, die tabubesetzten Gegenständen eigen ist, werden in Italien eindeutig faschistisch besetzte Bauten, Symbole, Aufschriften und Kunstwerke mit einer gewissen Gelassenheit hingenommen.

10. Welche Schlussfolgerungen lassen sich ziehen?

Die Konzentration auf selbst erlebte Beispiele, die sich der Verfasser auferlegt hat, stellt zweifellos eine Einschränkung dar. Gleichzeitig definiert sie ein klares Feld, das vielleicht wenig Verallgemeinerung, gleichzeitig aber eine gewisse Nahperspektive erlaubt.

Es ist also offensichtlich so, dass es auch heute durchaus noch so etwas wie Tabu-Wahrnehmungen gibt, die allerdings je nach Bevölkerungsgruppe, Region oder Staat variieren. Was hier durchgeht, kann offensichtlich dort einen Skandal erzeugen. Und umgekehrt.

Bei den besprochenen Beispielen zeigt sich, dass es seltener der Staat ist, der den Künstler angreift; meist geht der Angriff von einem Teil der Öffentlichkeit aus. Medien spielen beim Hinweis auf reale oder vermeintliche Tabuverletzungen immer wieder eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Das Sex-Tabu mag in unseren Breiten weitgehend abgebaut sein. Keineswegs scheint dies für das Todes-Tabu in verschiedenen Facetten zu gelten. Wo der Tod ins Spiel kommt – sei dies nun bei Werbung, bei sozialen Kampagnen oder bei Kunstwerken – gibt es nach wie vor empfindliche Reaktionen. Vor allem, wenn der Eindruck entsteht, Tote würden entwürdigt. Der Tod ist in der allgemeinen Wahrnehmung offensichtlich der ultimative Bezugspunkt im menschlichen Leben, der nicht modischen Schwankungen unterworfen ist.

Schockierende Werbung und schockierende Kunst führen den Betrachter ganz nahe an den tabuisierten Bereich heran. Die an Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater Beteiligten besudeln sich stellvertretend für die anderen mit Blut. Toscani zeigt die blutverschmierte Kleidung eines getöteten bosnischen Soldaten im Großformat – und macht damit Werbung: Eine Berührung erfolgt hier nur visuell, aber sie kommt dem Betrachter trotzdem sehr nah. In Jenny Holzers Beilage der *Süddeutschen Zeitung* und in zahlreichen Arbeiten von Teresa Margolles erfolgt am Ende tatsächlich eine als schauerlich empfundene Berührung mit Körperflüssigkeiten: bei Holzer das Blut von Spenderinnen, bei Margolles Körpersekrete von real Getöteten. Es stellt sich die Frage, ob die Empfindlichkeiten dem Todes-Tabu gegenüber, von denen dieser Beitrag handelt, auf dieselbe Weise wirksam sind in den Weltgegenden, in denen heute ein Menschenleben sehr wenig wert ist.

Anmerkungen

- 1 Der Verfasser ist seit 1988 am Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen tätig; bis 1999 als Kurator und stellvertretender Direktor; von 2000–2006 als Direktor. Von 2006–2008 war er Koordinator der in Südtirol und dem Trentino ausgetragenen siebten Ausgabe der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst; von 2006–2013 Vorstandsmitglied der International Foundation Manifesta mit Sitz in Amsterdam.
- 2 Brockhaus Enzyklopädie. Leipzig 2006.
- 3 Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Gesammelte Werke, Bd. 9. London: Imago Publishing, 5. Aufl. 1973, 26f.
- 4 Oliviero Toscani: Die Werbung ist ein lächelndes Aas. Frankfurt: Fischer 1997.
- 5 foto text text foto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst. Hg. von Andreas Hapkemeyer und Peter Weiermair. Zürich: Stemmler 1995.
- 6 Zitiert nach Almuth Spiegler: Otto Muehl – Nachruf, www.art-magazin.de 28. Mai 2013.
- 7 *Ironia domestica/Ironie der Objekte*. Ein neugieriger Blick in italienische Privatsammlungen. Bozen/Wien: Folio 2007.
- 8 Nach § 292 des Italienischen Strafgesetzbuches kann ein Gericht im Fall von „vilipendio di emblemi dello stato italiano“ bis zu 2 Jahren Gefängnis verhängen.
- 9 Teresa Margolles. Frontera. Hg. von Rein Wolfs und Letizia Ragaglia im Zusammenhang mit den Ausstellungen in der Kunsthalle Fridericianum Kassel und dem Museion Bozen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2011.
- 10 Cuauhtémoc Medina: „Looking Red“. Global Culture – Local Views. Beiträge der Vortragsreihe *artiparlando* 2011/12. Für Museion Bozen und Freie Universität Bozen hg. von Andreas Hapkemeyer und Gerhard Glüher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 52ff.
- 11 Als damaliges Vorstandsmitglied der International Foundation Manifesta habe ich 2012 noch an der Entscheidung, die Manifesta 10 nach St. Petersburg zu bringen, mitgewirkt. Die neuen Homosexuellengesetze führten damals zu intensiven internen Diskussionen. Noch nicht aktuell waren die Annexion der Krim durch Russland bzw. die Kämpfe zwischen regierungstreuen und prorussischen Kräften in der Ostukraine.
- 12 Gesetz Nr. 645 vom 20. Juni 1952.

Preis der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen 2014 – Kunstzweig Dichtung

Laudatio

von Sebastian Donat (Innsbruck)

Sehr geehrte Frau Bürgermeisterin, verehrte Anwesende, liebe Preisträgerinnen und Preisträger,

lassen Sie mich mit einer meteorologischen Bemerkung beginnen. Es ist viel über den katastrophalen Sommer dieses Jahres geklagt worden. Und zwar zu Recht: Denn die Auswertung der Messdaten hat gezeigt, dass er uns die kühlestes Temperaturen innerhalb der letzten zehn Jahre beschert hat, es gab 10–30% weniger Sonnenschein als im Mittel, die Zahl der Sommertage (mit Temperaturen über 25%) blieb 10%, die der Tropentage (an denen das Thermometer die 30 °C-Marke überschritten hat) sogar 20% unter dem Durchschnitt. – Wenn ich diesen objektiven Daten jetzt allerdings meine subjektive Wahrnehmung entgegenstelle (so, wie man seit einiger Zeit zwischen gemessener und gefühlter Temperatur unterscheidet), kann ich die Monate Juli bis September 2014 ohne Zögern zu den heißesten Phasen meines Lebens zählen. Genauer gesagt: zu den heißesten Lese-Phasen. Denn die Ausschreibung des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen 2014 – Kunstzweig Dichtung bescherte meinen Mitstreiterinnen und Mitstreitern in der Jury – dies sind im Einzelnen Maria-Luise Mayr als Vorsitzende sowie Dr. Margit Knapp, Irene Prugger und Elias Schneitter als MitjurorInnen – und mir ein qualitativ wie quantitativ anspruchsvolles Lektürepensum. Ich beginne mit Letzterem: Insgesamt hatten wir es zu tun mit 11 Einsendungen im Bereich der dramatischen Dichtung, 20 Romanen oder Sammlungen von Kurzgeschichten in der Rubrik der Erzählenden Dichtung und nicht weniger als 30 Ensembles von je 20–35 Gedichten in der Abteilung Lyrik. – Die Qualität der Texte lässt sich natürlich nicht so einfach, geschweige denn numerisch beschreiben. Denn hier haben wir es mit einem hochkomplexen System von Kriterien auf ganz unterschiedlichen Ebenen zu tun. Um nur einige zu nennen: Mit Blick auf den Inhalt bzw. das Thema können beispielsweise Brisanz, Relevanz oder Originalität in Anschlag gebracht werden, bei der literarischen Umsetzung bzw. Form spielen Maßstäbe, wie Offenheit oder Innovation eine wichtige Rolle – ebenso können aber auch ihre genauen Gegenbegriffe, nämlich Geschlossenheit und Traditionsbewusstsein zur positiven Bewertung herangezogen werden. Vielleicht am naheliegendsten ist die enorme Spannweite der Qualitätskriterien bei der Wirkung der Werke auf die Leserinnen und Leser: Denn jede und jeder von uns kennt die Schwankungen, denen unser ganz persönlicher Lektüregeschmack unterworfen ist: Es gibt Texte, an denen wir Spannung und Überraschung, Engagement, Verstörendes und Fragmentarisches schätzen. Aber

ebensogut vermögen uns leisere Töne zu überzeugen: das Harmonische, in sich Abgeschlossene, die Andeutung, das Leichte und Heitere.

Das klingt nun so, als ob es von vornherein ein aussichtsloses Unterfangen sei, wenn sich eine Handvoll Leserinnen und Leser mit gemeinsamer Liebe zur Literatur, aber ganz unterschiedlichen Perspektiven und Lesebiographien an die Aufgabe macht, aus so vielen ganz unterschiedlichen Einsendungen je drei preiswürdige auszuwählen. Und wenn ich ganz ehrlich bin, war ich vor unserer Jurysitzung auch wirklich sehr skeptisch, ob das gelingen kann.

Wie Sie alle wissen, war diese Sorge unbegründet – schließlich wären wir heute sonst nicht hier zusammengekommen. Was mich aber bis jetzt frappiert (und ich weiß, dass es meinen MitjurorInnen ebenso geht), ist die Tatsache, wie leicht uns am Ende die gemeinsame Auswahl gefallen ist. Ganz sicher hat dazu beigetragen, dass wir uns gemäß den Richtlinien dieses Preises – an denen meiner Meinung nach unbedingt festgehalten werden sollte – völlig auf die Texte selbst konzentrieren konnten und mussten. Alle Einsendungen haben uns in anonymisierter Form erreicht. Wir kannten also weder die Namen der Verfasserinnen oder Verfasser, noch wussten wir, ob es sich um publizierte oder unpublizierte Werke handelt. Es waren sozusagen Blind Readings, in denen die Texte für sich selbst standen, unbeeinflusst durch Vorschusslorbeeren oder Vorurteile.

Ich unterstreiche es gern noch einmal: Die insgesamt neun preisgekrönten Werke haben sich für uns Jurymitglieder überraschend klar aus dem großen Feld der Einsendungen herausgehoben. Wir brauchten keine langen Diskussionen, geschweige denn Kampfabstimmungen, um uns über die Preiswürdigkeit und sogar auch über die Reihenfolge zu einigen. Dennoch handelt es sich trotz aller Anonymität und trotz der im besten Sinne bunten Zusammensetzung der Jury natürlich um eine subjektive Auswahl.

Und damit bin ich jetzt bei der Vorstellung der preisgekrönten Werke angekommen. Ich möchte das Prinzip des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen gern auch dabei weiterführen und mich bei meinen kurzen Ausführungen weitestgehend darauf konzentrieren, was uns an der jeweiligen Einsendung besonders angesprochen und überzeugt hat. Dabei bin ich froh, guten Gewissens in der Wir-Form sprechen zu können – die folgenden Bemerkungen stützen sich auf die Meinungsbildung der gesamten Jury und nicht etwa nur oder in erster Linie auf meinen eigenen Lektüreeindruck.

Ich beginne mit dem Bereich der Erzählenden Dichtung.

Der erste Preis geht hier an einen Roman, der unter dem Kennwort „Don Juan“ eingereicht wurde und von Stefan Abermann (geb. 1983) stammt. Das Kennwort ist hier nicht umsonst gewählt, denn es handelt sich um eine aktuelle Version des Don-Juan-Stoffs. Unter anspruchsvoller Perspektive – im Rückblick und aus der Sicht einer scheinbar nur zweitrangigen Figur – wird ein höchst dramatisches Geschehen mit enormer Dynamik erzählt. Mutig und aus unserer Sicht gelungen ist die Verbindung

von Jugendsprache, Drogen- und Partymilieu einerseits und tiefgehenden Reflexionen andererseits. Besondere Reize liegen in der überzeugenden Verbindung zur jahrhundertalten Tradition des Don-Juan-Stoffs und dem furiosen, für die Leserinnen und Leser höchst beunruhigenden Finale.

Ein völlig anderes Register wird in der Erzählung von Carolina Schutti (geb. 1976) gezogen, die den zweiten Preis zugesprochen bekommen hat. Auch hier werden existenziell bedrohliche Begebenheiten und Erfahrungen thematisiert, die jedoch durchgehend in einer zarten, feinen, sehr sicheren Sprache vorgetragen werden. Die beschriebene Welt – es geht um eine Kleinfamilie auf einem einsamen Hof – ist extrem beschränkt, und beschränkt ist auch die Perspektive des zurückgebliebenen Jungen Jakob, aus der erzählt wird. Für die Leser dagegen lässt der Text viel Raum, es wird nicht alles auserzählt und manches bleibt im Dunklen. Und genau darin liegt eine der besonderen Qualitäten dieses Textes.

Preisträger Nummer drei im Bereich der erzählenden Dichtung ist der 1977 geborene Bernd Schuchter. Sein Roman behandelt mit dem Verhältnis von Nord- und Südtirol im Zeitraum von 1930 bis 1990 ein sehr konkretes und wichtiges Thema der jüngeren politischen Geschichte. Der Text überzeugt aber auch in seiner handwerklichen Qualität – er ist durchgehend gut gearbeitet, von der aufwändigen Polyperspektivik über die verwendete Bildsprache bis hin zur Atmosphäre, beispielsweise der Stimmung in der Zeit der ersten Italienurlaube in den 60er Jahren in Tirol.

Es folgt der Bereich der dramatischen Dichtung.

Hier geht der erste Preis an Erika Wimmer, geb. 1957. Das von ihr eingereichte Theaterstück folgt dem Prinzip der Parallelmontage, und zwar sowohl räumlich (es spielt auf drei Bühnenebenen vor der Silhouette der Nordkette), wie auch zeitlich (die Handlung springt zwischen 1969 und 2009). Diese Konstruktion klingt sehr kompliziert (und sie ist es auch), und das Stück spricht, ausgehend vom Besuch von Königin Elisabeth II. in Innsbruck und der umstrittenen touristischen Neuerschließung der Nordkette sehr ernsthafte Themen an: die Möglichkeiten politischen Engagements und ganz allgemein die Freiheit und Unfreiheit in der persönlichen Entwicklung des Einzelnen. Dies gelingt jedoch bemerkenswerter Weise in einer höchst humorvollen, im besten Sinne unterhaltsamen Form. In den gezeigten Situationen und Charakteren werden Skurrilität und Tiefgang spannungsvoll und dynamisch miteinander verbunden.

Auch der zweite Preis geht an ein Theaterstück, in dem die Stadt Innsbruck und ihre Geschichte eine wichtige Rolle spielen. Es stammt von dem 1982 geborenen Michael Domanig. *Die Rache des Sandwirths* wird vom Autor zwar als Lesedrama bezeichnet, aber angesichts der sehr originellen Handlung (mit einem wiederaufgestellten Andreas Hofer, einer Zeitreise seiner Gefolgsleute ins Jahr 2010 und einer 5. Schlacht am Bergisel), des gleichermaßen frechen wie gekonnten Spiels mit kulturellen wie sprachlichen Stereotypen und des mitreißenden Tempos wünscht man sich geradezu, es möglichst bald auf der Bühne realisiert zu sehen.

Ganz anders angelegt ist das mit dem dritten Preis bedachte Theaterstück. Es stammt wiederum von Carolina Schutti, die damit in gleich zwei Bereichen erfolgreich ist. Ihr kurzes Stück konzentriert sich auf die Gedanken, Wünsche und Träume der Hauptfigur, die unterschiedlich konkret Gestalt gewinnen und dabei zugleich eine geheimnisvolle Wirkung entfalten. Der Grenzbereich zwischen Traum und Wirklichkeit wird auf eine in sich stimmige, atmosphärisch sehr dichte Weise ausgelotet, und die komplexe Verbindung von Bühnenpräsenz und verschiedenen Formen von Medien-Einspielungen ist dramaturgisch überzeugend.

Ich darf zum dritten und letzten Bereich, der Lyrik, übergehen.

Hier lagen, wie erwähnt, die meisten Einsendungen vor. Für den ersten Preis ausgewählt wurden die Gedichte von Ulrike Elisabeth Sarcletti (geb. 1959). Ihre Kurz- und Kürzesttexte widmen sich unspektakulären, gemeinhin bekannten Sujets: Frühling, Sommer, Herbst, Winter, Regen, Wind, Schnee und der Liebe. Dabei entfalten sie bei meditativer Grundstimmung eine bemerkenswerte sprachliche Kraft. Diese beruht auf der Präzision der Bilder, aber nicht zuletzt ebenso auf dem bewussten Setzen von Pausen – zwischen den Zeilen, innerhalb der Verse und nicht selten auch im Wortinneren.

Der zweite Preis geht an C. H. Huber (geb. 1945). Ihre Gedichte sind gekennzeichnet durch eine Mischung aus Melancholie und Selbstironie, aus Authentizität und Distanz. Sie wagen Intimität, ohne in den Bereich des Peinlichen abzugleiten. Beeindruckend sind der klar erkennbare eigene Ton und zugleich die Fähigkeit, sich auf Andere und Anderes einzustimmen.

Der dritte Preis in der Kategorie Lyrik geht an Margit Jordan (geb. 1945). Ihre Gedichte enthalten prägnante, zum Teil sehr dichte Beobachtungen des Stadt- und Landlebens. Zugleich sind sie durchzogen von gesellschaftspolitischem Engagement. Mit großer Sicherheit werden sprachliche Bilder eingesetzt, und der Zeilenstil erzeugt einen eigenen, in sich stimmigen Rhythmus.

Damit bin ich am Ende der Kurzvorstellung angekommen. Ich möchte mich an dieser Stelle ganz herzlich beim Kulturamt der Stadt Innsbruck und bei meinen MitjurorInnen für die sehr angenehme Zusammenarbeit bedanken, wie auch für ihr Vertrauen, dass ich deren Früchte hier präsentieren darf. Und vor allem möchte ich den Preisträgerinnen und Preisträgern an dieser Stelle im Namen der Jury ganz herzlich gratulieren. Sie alle haben nicht nur für den eingangs beschworenen ‚heißen Lese-Sommer‘ bei uns JurorInnen gesorgt, sondern mit Ihren Texten wirklich Bemerkenswertes vorgelegt. Mögen sie viele Leserinnen und Leser sowie Zuschauerinnen und Zuschauer finden!

Tiroler Landespreis für Kunst 2015 an Christoph W. Bauer

Laudatio

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Sehr geehrte Damen und Herren, lieber Christoph,

„Die Kenntnis eines Dings erzeugt Liebe zu ihm, je genauer die Kenntnis, desto brennender die Liebe“. Dieser Satz, der von Leonardo da Vinci stammt, ist zugleich der Titel eines Gedichts, das Friederike Mayröcker 1999 schrieb. Er könnte jedoch ebenso gut als Motto über der Dichtung des Autors Christoph W. Bauer stehen, den das Land Tirol heute für seine herausragende künstlerische Leistung auszeichnet.

Geehrt wird heute ein Dichter, dessen Kunst sich in gleichem Maße einer genauen Kenntnis der literarischen und historischen Materie verschrieben hat, wie sie im Zeichen einer brennenden Liebe zu derselben steht. Wobei es bei Bauer nicht sicher ist, ob die Liebe, wie Leonardo da Vinci sagt, eine Folge der genauen Kenntnis ist, oder ob nicht umgekehrt das umfang- und detailreiche Wissen des Autors eine Folge seiner Liebe ist, ob also bei Bauer nicht doch die Liebe am Anfang stand.

Fest steht, dass Bauer das, was er besingt und wovon er erzählt, genau kennt; dass er sich Gefilde des Wissens sucht, die er zuerst lesend und reflektierend erkundet, bevor er zu schreiben beginnt; dass er die genaue Kenntnis eines Dings, die eine Form der Reverenz ist, zur Prämisse und Ausgangsbasis seiner eigenen poetischen Rede macht. Seine Texte sind, um es in der Sprache der Ornithologie zu sagen, Kontergesänge auf andere Gesänge, Antworten im besten, im poetischen Sinne. Christoph Bauer erhebt nicht den Anspruch, die Poesie neu zu erfinden (töricht und anmaßend wäre, wer dies versuchte). Er sieht sich vor allem als wissenden und liebenden Erben einer langen literarischen Tradition. Er ist ein leidenschaftlicher Erbe, einer, der es als seine persönliche Aufgabe ansieht, ein immenses Erbe in seinem Sinne lebendig zu erhalten, indem er es weiterschreibt.

Christoph Bauer lädt uns ein, seinem Tun zu folgen, besser: seinem Spiel zuzuschauen, das er mit Bausteinen der Tradition treibt, und dabei seinen genauen Blick zu übernehmen. Aus seinen Texten, vor allem aus seinen lyrischen Texten, spricht ein sein Schreiben ständig reflektierender Autor, der sich nicht nur als *poeta doctus*, ja *doctissimus* präsentiert, sondern in hohem Maße als *poeta recipiens* und *transformans*, ein die Dinge sich anverwandelnder Dichter. Selbst soll er sich als *poeta legens*, als lesender Dichter, definiert haben. Vor allem ist er ein *poeta ludens*, einer, der auf poetische Weise zu spielen versteht. Die gleichermaßen spielerische wie liebevolle Aneignung des europäischen literarischen Erbes macht Bauers eigentliches künstlerisches Profil aus, sie ist sein Signum, seine Handschrift. Wie er sich zum Objekt der Betrachtung *hin-* und *zu-neigt*, soll im Folgenden an einigen Beispielen gezeigt werden.

Beginnen wir mit den drei Innsbruck-Büchern, die den Autor einem breiten Publikum bekannt gemacht haben. Sie lassen sich wunderbar verschenken an Freunde, die von außerhalb Innsbrucks und Tirols kommen, die die Stadt und das Land nicht kennen und die eine Beschreibung wünschen, die differenzierter und poetischer ist als die der Reiseführer. Bauers Innsbruck-Bücher sind aber auch wichtig für die heranwachsenden Innsbruckerinnen und Innsbrucker selbst, die die Stadt so gut wie nicht kennen, weil kaum jemand sie lehrt, die Fassaden zu lesen und an ihnen die Spuren der Geschichte zu erkennen. Mit seinen Büchern schenkt man ihnen den genauen Blick sowie eine mit der Kenntnis unweigerlich wachsende Zuneigung zu dieser Stadt, dem Ort ihres Werdens, der für sie zum Maßstab werden wird für alle anderen Städte.

Das erste seiner Innsbruck-Bücher trägt den schönen Titel *Im Alphabet der Häuser*, 2007 erschien es bei Haymon, *Roman einer Stadt* ist der Untertitel, die Protagonistin ist die Stadt Innsbruck selbst. Das Buch lädt uns ein, die Stadt als Text zu lesen, ihre Häuser als Bestandteile einer fortlaufenden Erzählung, als Buchstaben eines historischen Alphabets zu entziffern. In formaler Hinsicht rezipiert Bauers Roman die dialogische Struktur der Platonischen Traktate, indem er ein unwissendes Ich Fragen stellen und einen nicht näher bestimmten Erzähler Antworten geben lässt. Die beiden kommen an der Bar eines Gasthofs ins Gespräch, welcher (so erfahren wir) schon 1521 erstmals erwähnt wurde. Die Szenerie dieses „Gastmahls“ ist nun eine Bar; es ist eine Trinkgemeinschaft, die die Dialogpartner verbindet. Der wissende Erzähler – vielleicht ist es der Genius Loci – sagt gleich zu Beginn: „Lass uns Fremde sein! Wir gehen uns viel zu selten fremd, sind mit der Gewohnheit so intim geworden, dass wir uns ein Leben ohne sie nicht mehr vorstellen können.“ Das Buch lehrt uns, die Fremdheit als Haltung einzuüben, die innere Fremdheit beizubehalten als Haltung der Neugierde, der Unvoreingenommenheit, des Staunens, vor allem der Kritikfähigkeit. Es dechiffriert anhand der Struktur der historischen Straßen und Hausfassaden die Geschichte der Stadt, von der Straße am linken Innufer, die „es schon gab, als Innsbruck noch nicht existierte“ bis zum Haus Innstraße 32, in welchem Hermine Goldfarb wohnte, die „am 30. Jänner 1944 nach Auschwitz deportiert und dort am 6. Februar 1944 ermordet“ wurde. Die genaue Kenntnis einer Sache, hier der Geschichte einer Stadt, erzeugt Liebe, aber auch Entsetzen und Scham. Die Liebe, das sagen uns alle Bücher von C. W. Bauer, ist ja kein einfältiges Gefühl. Auch das darauffolgende Buch, *Graubart-Boulevard*, 2008 bei Haymon erschienen, benennt eine Seite der Geschichte der Stadt, die vergessen schien, die, so schien es lange, auch vergessen bleiben sollte: Es erzählt die Ereignisse rund um die Ermordung des Innsbrucker Schuhhändlers Richard Graubart durch SS-Leute in der Progromnacht vom 9. auf den 10. November 1938. Tatsächlich handelt das Buch von der tragischen, weil nicht-erwiderten Liebe einer jüdischen Familie zu dieser Stadt im Westen Österreichs; es ist die Geschichte der verratenen Liebe einer Innsbrucker Familie, einer nie wieder aufzuhebenden oder auch nur abzumildernden Enttäuschung. Der Autor Christoph Bauer, der Innsbruck zu seiner Wahlheimat gemacht hat, so wie sie

seinerzeit schon Simon Graubart, der Vater des Ermordeten, zu seiner Wahlheimat gemacht hatte, führt uns ins Herz dessen, was Immigration bedeutet. Die einen werden aufgenommen, werden zu Unsrigen, die anderen bleiben außen vor.

2009 erschien, immer bei Haymon, das dritte Innsbruck-Buch: Es erzählt die Geschichte von Michael Wagner, dem Druckergesellen, der von Augsburg nach Innsbruck wanderte und hier 1639 von der Landesfürstin Claudia de' Medici den Freibrief erhielt, der ihm erlaubte, das Gewerbe des Buchdruckers auszuüben. Es ist der Beginn des traditionsreichen Unternehmens der Wagner'schen Buchhandlung und Hofdruckerei, zugleich der Beginn einer 370 Jahre umspannenden Erzählung, der Geschichte des Tiroler Buchdrucks und -handels.

Das Geheimnis einer langen Liebesbeziehung, und das jahrelange Leben und Schreiben in ein- und derselben, freiwillig gewählten Heimatstadt trägt (man kann es wenden wie man will) Züge einer langen, treuen Liebesbeziehung, das Geheimnis einer solchen ist eine stete, nicht vollzogene Flucht, ein Dableiben wider besseres Wissen, oder auch ein Ausharren *trotz* wachsender Erkenntnis. Bauers Bücher sagen uns: Es ist ein Dableiben und Stets-von-Neuem-Lieben *auf Grund* wachsender Erkenntnis. Seine Liebe zu diesem Teil der literarischen Welt, den wir Tirol nennen, wächst, kann man sagen, von Buch zu Buch.

Dazu braucht es Mut so wie es auch Mut braucht, sich in einem anderen Teil der Literaturszene, bei den Klagenfurter Tagen der deutschsprachigen Literatur, bekannt auch als Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb, dem Urteil einer nicht immer wohlwollenden Jury auszusetzen. Der Prosatext *Aufstommen*, mit dem sich Bauer 2002 bewarb, war so lyrisch, dass er aufhorchen ließ und Unsicherheit darüber weckte, was denn genau Prosa und was Lyrik sei und wo genau die Grenze verlaufe. Die Fähigkeit zu verunsichern, Experten in Zweifel zu stürzen, spricht, so meine ich, für die Qualität eines literarischen Textes, er berührt die Ambiguitätstoleranz von Leserinnen und Jurorinnen, er ist eine Herausforderung. Als solche wurde Bauers Text vom Publikum auch erkannt und mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. 2004 erschien *Aufstommen* in überarbeiteter Form als Roman bei Haymon.

Womit die Rede nun auf das, wie ich finde, eigentliche Herz seines Schreibens gekommen ist, gewissermaßen auf das Herzzinnerste seiner Sprache, auf ihre lyrische Qualität.

Erschienen sind bisher sieben Gedichtbände, der jüngste *orange sind die Äpfel blau* soeben 2015 bei Haymon.

Es sind kunstvoll komponierte Gedichtbücher, für die Bauer oft eine zyklische Struktur wählt, innerhalb derer die Gedichte einem raffinierten Kompositionsplan folgen. Hier erweist er sich als Meister seines Handwerks, als virtuoser Sprachkünstler von europäischem Format, der nicht nur mit dem Material der Sprache *spielt*, sondern der das Gegebene erweitert und bereichert durch Aufgefundenes, Erlesenes, Erhorhtes. Was immer Bauer liest oder als Song hört, wird eingefangen und eingeschrieben ins Vorhandene, wird exzerpiert, wird wie ein Palimpsest vielfach überschrieben, wird poetisch permutiert. Darin gleicht er durchaus der großen

„Lumpensammlerin“ Mayröcker, welche, weil der Schreibtisch und die ganze Wohnung so übervoll von Zetteln, Exzerpten und Notizen sind, Jean Paul auf dem linken Knie halten muss, um ihn zu lesen, und das Blatt mit den Exzerpten auf dem rechten Knie, wie es in einem Gedicht heißt. Bauers Umgang mit der literarischen Tradition ist ebenso ernsthaft wie unbefangen, er markiert das Gelesene als Zitat so, wie er es manchmal unmerklich, weil fast unkenntlich gemacht, einfließen lässt in den eigenen Duktus, in die eigene Sprechweise (unter Germanisten sagt man dazu: in den eigenen „sound“).

Schon der 2003 bei Haymon erschienene Band *fontanalia. fragmente* ist im buchstäblichen Sinne ein Quell steter literarischer Überraschungen. Äußerlich präsentiert er sich als beidseitig bedruckter langer Papierstreifen, der kunstvoll zu einem Buch zusammengefaltet wurde, welches man, nach Belieben, nach vorne *oder* nach hinten aufklappen kann. Die Verse treiben ein sprühendes Vexierspiel mit Zitaten aus vielen berühmten Brunnengedichten, von Varro über Conrad Ferdinand Meyer zu Rilke, wobei die vielen Auslassungszeichen zwischen den Zitaten und der eigenen poetische Rede den fragmentarischen Charakter der angedeuteten Texte markieren, welche sich als Ganzes hinter dem Gedicht wie hinter dem Schleier des Wassers verbergen. Es ist ein wunderbar leichtes Spiel mit Zitaten aus Goethe, Tieck, Hofmannsthal und den ewig jungen, noch immer berührenden Liedern der Troubadours wie von Wilhelm IX. von Aquitanien oder von Peire von Auvergne. Die streng komponierten Dreizeiler sind streng nur beim Anblick, laut vorgetragen werden sie zu einem bezaubernden Rauschen aus Worten und Klängen. Als Ganzes gelesen ergeben sie ein großes Liebesgedicht, einen Lobgesang auf eine Geliebte, die *vielleicht* oder ganz sicher *auch* die Sprache selbst ist. Auf der Rückseite der Gedichte steht das poetische Programm des lyrischen Ichs, ein in romantischer Manier zwischen Prosa und Lyrik unbefangen wechselndes sprechendes Ich. Hier finden wir gewissermaßen den poetologischen Schlüsselsatz zu Bauers Werk: „Fragment, das war nicht nur ein Begriff, der mich zurückholte in ein Leben ausserhalb der Reime, sondern er zeigte mir vor allem, wie sehr ich mich schon in den Texten eines andren bewegte und sie fortschrieb, sie in meine Richtung lenkte.“

Der Band *supersonic. logbuch einer reise ins verschwinden*, 2005 in der Edition Korrespondenzen erschienen, ist ein großes Gedichtbuch über den Tod. In 70 Gedichten wird hier das barocke Motiv der Vanitas Vanitatum, des Memento Mori weitergeschrieben. 70 Stationen auf einer Reise ins Verschwinden erinnern daran, dass das Leben ein stetes Unterwegssein ist, das unaufhaltsam zum *exitus* führt. Dass Bauer einen Satz aus den Confessiones des Augustinus als Motto wählt, verrät seine Liebe zur lateinischen Sprache.

Sein 2011 bei Haymon erschienener Gedichtzyklus *mein lieben mein hassen mein mittendrin du* präsentiert sich als Liebesroman in Versen mit zahlreichen intertextuellen Bezügen zur antiken Dichtung wie zu der von Catull, Ovid, Tibull, zur *Odyssee*, zu Sappho, Kallimachos und Horaz, zur Troubadour Dichtung und zur italienischen Dichtung des Dolce Stil Nuovo, zu Autoren wie Dante, aber auch zu weit-

gehend vergessenen italienischen Dante-Zeitgenossen wie Guido Cavalcanti, Chiaro Davanzati oder Guittone d'Arezzo, zu Petrarca, Shakespeare, Goethe, Thomas Mann, Ezra Pound und Margaret Mitchell. Aus dem polyphonen Geflecht tönen außerdem unüberhörbar die Stimmen von Punkmusikern wie von Campino, dem Sänger der Gruppe *Die Toten Hosen*. Innerhalb der antikisierenden Rahmung inszenieren die Gedichte ein kunstvolles literarisches Verweisspiel, in dem alle Formen von textuellen Relationen – intertextuelle, intratextuelle und intermediale – zu Modulationen eines metapoetischen Sprechens werden. Die Stimmen der anderen Dichter werden für das lyrische Ich zu Masken, zugleich zu differenzierten Sprachregistern, mit denen es sein Lieben, sein Hassen und vor allem sein Schreiben reflektiert. In *Mein lieben mein has-sen mein mittendrin du* tritt das lyrische Ich in einen poetischen Dialog mit seinem Alter-Ego, dem römischen Dichter Catull. Mit diesem teilt Christoph Bauer das große Interesse an den merkwürdigen, unerklärlichen und widersprüchlichen Aspekten der Liebe. „bin also eingezogen in odetamo“ sagt das lyrische Ich und „catullchen armer freund werd endlich klüger / als verwechselte dich gar mörike mit einem / anderen hass ist ohnehin das falsche wort“. Christoph Bauer schreibt die Tradition der erotischen Dichtung fort, betreibt aber nicht eine imitatio veterum, sondern zieht unzählige Register der Reflexion und Variation.

Genauso steht auch sein Gesamtwerk im Zeichen der Vielfalt und der Variation. Bauer ist ein schriftstellerisches Multitalent. Er hat sein Können in so vielen literarischen Gattungen bewiesen, dass es den Rahmen dieser Rede hoffnungslos sprengen würde, wollte ich auch nur alle Titel auflisten; meine Rede hat einen schmerzhaft fragmentarischen Charakter und ich muss darauf hinweisen, wenngleich es mir nicht gelingen wird, dies auf so kunstvolle Weise zu tun wie der Autor in seinen *fontanalia*. Christoph Bauer schreibt nicht nur Romane und Gedichte, sondern auch Erzählungen, Essays, Hörspiele und Dramen, Libretti und Liedertexte, die vertont und erfolgreich aufgeführt wurden. Er ist als Herausgeber von Anthologien, als Kolumnist und Rezensent sowie als Vortragender tätig. Er betreut die Lyrikseite der Zeitschrift *TOPIC-Das junge Magazin*. Gemeinsam mit Reinhold Embacher hat er auch eine Abenteuergeschichte für Kinder und Jugendliche mit dem Titel *Mord in Carnuntum* geschrieben, und er leitet Schreibwerkstätten für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Für sein umfangreiches, komplexes und differenziertes Schaffen wurde Christoph Bauer mit renommierten Preisen ausgezeichnet, zuletzt, im April, mit dem Outstanding Artist Award. Lieber Christoph, auch zur heutigen Auszeichnung sei Dir von Herzen gratuliert.

Rudolf Haller (7.4.1929–14.2.2014)

Rudolf Haller, Doyen der österreichischen Philosophen, Ordinarius für Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz zwischen 1967 und 1997, war der international renommierteste, vielleicht der beliebteste Philosoph Österreichs. Wenn er doch allgemein weniger bekannt war als etwa Zeitgenossen wie Stanley Cavell, Jürgen Habermas oder Jacques Derrida, so deswegen, weil er sich vorwiegend mit den Ideen von Anderen, weniger mit eigener Philosophie beschäftigte. Seine bedeutendste Leistung liegt in der Wiederentdeckung der österreichischen Tradition in der Philosophie und der Neubewertung des Wiener Kreises.

Rudolf Haller wies als erster auf den großen Unterschied hin zwischen dem Wiener Kreis, wie er sich im Wien der 1920er und 1930er Jahre entwickelte, und dem, was im Exil in den angelsächsischen Ländern daraus geworden ist. Was in Wien eine reiche Vielfalt von Ansätzen zu einer an den Naturwissenschaften orientierten Philosophie war, wurde später im Ausland fast ausschließlich mit Rudolf Carnaps stark anti-metaphysischer Auffassung der Philosophie als logische Analyse der Sprache identifiziert und zu Recht als „logischer Positivismus“ bezeichnet. Rudolf Haller sah es als seine Aufgabe an, dieses Bild anhand von Quellenmaterial, Forschungen und Dokumentationen zu verändern, ohne die Leistungen von Carnap zu leugnen. Seine Hauptarbeit diesbezüglich war die Veröffentlichung der fünfbändigen Werkausgabe von Otto Neurath, die ein wesentlicher Beitrag zur Wiederentdeckung von Carnaps Hauptwidwersacher innerhalb des Kreises war und zur heutigen Renaissance von Neurath beitrug. Die Tatsache, dass konservative Philosophen und Politiker in Österreich der 1930er Jahre – und später – den Wiener Kreis als Fremdkörper in der kulturellen österreichischen Landschaft verorten wollten, bestärkte Haller in seiner Beschäftigung mit dem geistigen Klima, aus dem sich der Wiener Kreis entwickelte, und führte letztendlich zur Wiederentdeckung der von Ernst Mach und Franz Brentano begründeten österreichischen Tradition in der Philosophie, die sich überall an den Universitäten der Habsburger Monarchie – paradoxerweise mit Ausnahme von Wien – etablierte. Diese Tradition in der Philosophie unterschied sich z.B. von der deutschen oder französischen insofern, als sie durch eine anti-metaphysische, empirisch-naturwissenschaftliche Orientierung geprägt war, in der die Analyse der Sprache stets im Rampenlicht blieb. Rudolf Haller widmete all seine beträchtliche Energie der Wiederentdeckung dieses bedeutenden Teils der österreichischen Geistesgeschichte und sah die Forschungen des Brenner-Archivs über den *Brenner* und die genauso vernachlässigte Tradition um Karl Kraus als Parallelaktion. Obwohl die Themen, mit denen er sich auseinandersetzte, grundsätzlich andere – teils diametral entgegengesetzte – waren, sah er die Gemeinsamkeit in der Hebung, Diskussion und Dokumentation eines in Vergessenheit geratenen kulturellen Erbes.

Hallers Beiträge zur Dokumentation und Erläuterung der österreichischen philosophischen Tradition sind durchaus imposant. Neben der schon erwähnten Neurath-Gesamtausgabe brachte er sämtliche Werke von Alexius Meinong in sieben Bänden heraus. Er gründete 1975 die Zeitschrift *Grazer philosophische Studien*, 1979 die Reihe

Studien zur österreichischen Philosophie und 1982 die Forschungsstelle für österreichische Philosophie in Graz. Er war 1976 Mitbegründer der Österreichischen Ludwig-Wittgenstein-Gesellschaft und eine treibende Kraft bei der Gründung des Instituts Wiener Kreis, dessen wissenschaftlichen Beirat er lange leitete. Seine zwei Bände *Fragen zu Wittgenstein* beinhalten eine Reihe von klaren, kritischen Untersuchungen zum Problem der Bestimmung und Einreihung dieses rätselhaften Denkers in die Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie gehören zu Hallers meist gelesenen Werken.

Rudolf Haller gehörte zu den seltenen kritischen Denkern, die trotz ihrer eigenen klaren Position anderen philosophischen Ideen und kulturellen Leistungen Toleranz und echtes Interesse entgegenbringen. Ein Beispiel kommt mir diesbezüglich besonders treffend vor. Mitte der 1980er Jahre fand in der Akademie der Wissenschaften in Wien eine Sitzung statt, an der Haller als Gast teilnahm. Im Laufe dieser Sitzung gab es eine Diskussion über ein Ansuchen um Druckkostensubvention für Schriften aus dem Nachlass des exzentrischen Wiener Philosophen Otto Weininger. Das Gremium war vorerst abgeneigt, eine Publikation von einem so berüchtigten Denker zu unterstützen. Rudolf Haller, der sicherlich der Philosophie Weiningers ablehnend gegenüber stand, plädierte aber trotz allem dafür: Weininger sei eine Figur, die großen Einfluss auf andere wesentlich wichtigere Denker, z.B. auf Wittgenstein, ausgeübt habe. Es wäre unverantwortlich, ein für die österreichische Geistesgeschichte so wirkungsmächtiges Werk nicht zu fördern. Hallers Argumentation überzeugte – und Hannelore Rodlauer's Edition von Weiningers nachgelassenen Schriften wurde finanziert. Rodlauer's fundierter Kommentar zu *Eros und Psyche*, so der Titel der Publikation, erwies die Wichtigkeit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Weininger für die Kultur- und Philosophiegeschichte Österreichs und initiierte damit den Beginn einer breiten wissenschaftlichen Auseinandersetzung und einer neuen Einschätzung dieses eigenartigen Wiener Phänomens. Sie führte auch zur Publikation der digitalen Weininger-Gesamtausgabe des Brenner-Archivs bei InteLex 2010. Haller hatte bestimmt nicht ein solches Ziel explizit beabsichtigt, als er für die Subvention plädierte, aber er war später auch nicht überrascht, als sich diese Forschung im Laufe der 1990er Jahre etablierte.

Rudolf Haller war ein begnadeter Lehrer, der seine tiefen philosophischen Kenntnisse, seine scharfsinnige Kritik immer und überall mit Klarheit und Witz vorbrachte. Diese Eigenschaften wurden von seinen Studenten sehr geschätzt. Haller hat sich bekanntlich intensiv für den philosophischen Nachwuchs eingesetzt. Bei all seinen Unternehmungen kamen seine Menschlichkeit und sein Hausverstand zum Tragen. Kontaktfreudig wie nur wenige, war sein Institut, an dem es immer zahlreiche Gastprofessoren und Dozenten von weither gab, ein Zentrum der philosophischen Vermittlung und hochkarätigen Auseinandersetzung. Außerdem war seine Gastfreundlichkeit unübertroffen. Er war ein Kunst- und Musikfreund, der leidenschaftlich am Kulturleben in Graz und Wien teilnahm. Im Gedenken an ihn, fällt einem unwillkürlich der altirische Spruch ein: we shall not see his like again.

Allan Janik

Wilhelm Lütterfelds, Stefan Majetschak, Richard Raatzsch und Wilhelm Vossenkuhl (Hg.): Wittgenstein-Studien. Internationales Jahrbuch für Wittgenstein-Forschung. Band 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, 309 Seiten, € 49

Die *Wittgenstein-Studien*, herausgegeben im Auftrag der Internationalen Wittgenstein-Gesellschaft e.V. (ILWG) erscheinen jährlich seit 2010. Der vorliegende Band 6 enthält neben dem Rezensionsteil und Autorenhinweisen neun wissenschaftliche Beiträge. Während die Rezensionen durchwegs in deutscher Sprache abgedruckt sind, sind vier der Beiträge auf Englisch verfasst. Allen Beiträgen ist ein Abstract vorangestellt. Die Qualität und Themenbreite der Beiträge variieren stark. Es lässt sich keine Schwerpunktsetzung feststellen.

Einige Beiträge beschäftigen sich mit unterschiedlichen Interpretationen von Wittgenstein-Texten. So geht etwa Andrew Norris in *Doubt in Wittgenstein's „Remark on Frazer's Golden Bough“* (1-17) auf den Begriff des Zweifels ein, der sich in der Einleitung zu den genannten Bemerkungen findet. Dort schreibt Wittgenstein: „Ich muß immer wieder im Wasser des Zweifels untertauchen.“ (TS 211, 313, zitiert nach der *Berger Electronic Edition*). Bekanntlich übt Wittgenstein in diesen Bemerkungen Kritik an James George Frazer's Schrift. Jedoch, so Norris, meine Wittgenstein hier nicht etwa, dass Frazer im Wasser des Zweifels untergetaucht werden soll. Vielmehr sei Wittgenstein selbst derjenige, der immer wieder zweifeln muss.

Katrin Eggers geht in *„Diese Musikalische Phrase ist für mich eine Gebärde. Sie schleicht sich in mein Leben ein.“ Musik als Geste und musikalische Gesten bei Wittgenstein* (39-50) auf Aussagen Wittgensteins zum zweiten Satz der siebten Symphonie Ludwig van Beethovens und zum zweiten Satz des Streichquartetts Nr. 14 von Franz Schubert (*Der Tod und das Mädchen*) ein. Die Autorin analysiert die genannten Stücke nach musiktheoretischen Gesichtspunkten und versucht vor diesem Hintergrund die Aussagen Wittgensteins zu deuten. Das Ergebnis der Untersuchung ist eine Klärung der Begriffe „Geste“ und „Verstehen“ im Kontext der Musik.

Zu den Beiträgen, die sich mit Kernthemen der Philosophie Wittgensteins beschäftigen, zählen jene von Hans Julius Schneider und Susan Edwards-McKie. Das Hauptanliegen in Schneiders *Was ist das Spielerische am Sprachspiel?* (19-38) ist nicht bloß die Beobachtung, dass das Wort „Spiel“ im Wort „Sprachspiel“ steckt und dies mehrere Bedeutungsfacetten hat. Vielmehr zeigt der Autor, dass sich die Sprache grundsätzlich vom Schachspiel und logischen Kalkülen dadurch unterscheidet, dass sie nicht vollkommen regelbasiert ist.

Edwards McKie bezeichnet (in *The Cosmic Fragment: Härte des Logischen Zwangs und Unendliche Möglichkeit. Nachlass discoveries and Wittgenstein's conception of generality and the infinite*, 51-81) das Fragment MS 178e in Anlehnung an Heraklit als „kosmisches Fragment“. Die Autorin zeigt anhand ausgewählter Bemerkungen, welche Vorbehalte Wittgenstein gegenüber der mengentheoretischen Fundierung der Mathematik vorbringt. Sie analysiert hierzu unterschiedliche Begriffe (z.B. „logischer

Zwang“ und „Beweis“), belässt diese aber nicht bloß im Kontext der Philosophie der Mathematik, sondern verwendet sie auch im Kontext der Kosmologie für die Erläuterungen der Begriffe „Raum“ und „Zeit“ und gewinnt so Einsicht in die Denkweise Wittgensteins zu diesen Themen. Eine Verständnishilfe ist zudem ihr Vortrag *Wittgenstein's Solution to Einstein's Problem: Calibration across Systems*, der im Internet abrufbar (<https://www.youtube.com/watch?v=DneEzdpPVjQ>, Zugriff am 14.8.2015).

Ein Beitrag behandelt die ideengeschichtliche Wirkung Wittgensteins. In *Philosophical Studies on Wittgenstein in China* (237-256) schildern Yi Jiang und Xueguang Zhang die Rezeptionsgeschichte Wittgensteins in China. Die Autoren haben aber nicht alle chinesischen Philosophen im Fokus.

Andere Beiträge haben Edition bzw. Editionsgeschichte zum Thema. In *Contributions to a Conceptual Ontology for Wittgenstein* (257-275) zeigen die Autoren Mark Addis, Steen Brock und Alois Pichler, dass die Arbeit an einer digitalen Edition nicht mit ihrer Publikation abgeschlossen ist. Das mehrsprachige Register zu Wittgensteins *Nachlass* – erstellt mit Hilfe der *semantic web technology* – soll die Recherche in Wittgensteins *Nachlass* einfacher gestalten und den Inhalt besser erschließen.

In *Editionspraxis, Philosophie und Zivilisationskritik: Die Geschichte von Wittgensteins Vermischten Bemerkungen* (211-235) erläutert Christian Erbacher die Editionsgeschichte des Buches *Vermischte Bemerkungen*, das aus Aphorismen und Bemerkungen allgemeiner Art aus Wittgensteins *Nachlass* besteht. Der Herausgeber Georg Henrik von Wright, einer der drei Verwalter des philosophischen Nachlasses von Wittgenstein, wählte bereits 1965 ca. 1400 Bemerkungen aus, die für ihn von Interesse waren, aber nicht zum Kernbereich der Philosophie Wittgensteins gehörten. Von Wright dachte jedoch zunächst nicht daran, diese Sammlung zu publizieren. Erbacher schildert, wie von Wright seine Weltsicht seit Mitte der 1960er Jahre änderte und sich fortan immer mehr mit Hegel und Marx auseinandersetzte. Parallel dazu beschäftigten sich andere Forscher mit der Philosophie Wittgensteins im Kontext der „Kontinentalphilosophie“, sodass Anfang der 1970er Jahre von Wrights Interesse an der Publikation dieser Sammlung wuchs. Mit der Hilfe von Heikki Nyman und Rush Rhees traf von Wright aus der ursprünglichen Sammlung eine Auswahl und publizierte sie 1977.

Einen Höhepunkt stellen die Beiträge von Mathias Iven und Fynn Ole Engler dar. Sie zeigen eindrucksvoll, dass sich eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Moritz Schlick und Ludwig Wittgenstein lohnt.

Iven ediert in seinem Beitrag *Er „ist eine Künstlernatur von hinreissender Genialität“*. *Die Korrespondenz zwischen Ludwig Wittgenstein und Moritz Schlick sowie ausgewählte Briefe von und an Friedrich Waismann, Rudolf Carnap, Frank P. Ramsey, Ludwig Hänsel und Margaret Stonborough* (83-174) 66 Briefe. Das Hauptaugenmerk des Editors gilt dem Schriftverkehr zwischen Schlick und Wittgenstein, jedoch legt

er auch andere Briefe bei, die zur Erhellung dieser Beziehung unverzichtbar sind. So sind die Briefe zwischen Wittgenstein und Waismann bzw. Wittgenstein und Carnap abgedruckt, außerdem einzelne Briefe von Mitgliedern des Wiener Kreises. Der im Titel zitierte Satz ist einem Brief Schlicks an Einstein vom 14.7.1927 entnommen, mit dem Schlick Wittgenstein charakterisiert, den er gerade kennengelernt hat. Dass der Editor sorgfältig arbeitet, erkennt man an den editorischen Richtlinien, die in der Einleitung dargelegt werden, an der Wiedergabe des Brieftextes und nicht zuletzt an der Datierung der Briefe, die zum Teil von anderen Editionen abweicht und so ein Zeichen dafür ist, dass Iven die Angaben anderer nicht bloß übernommen, sondern auch selbst überprüft hat.

Engler zeigt in seinem Beitrag „*Allerdings ist die Lektüre äusserst schwierig.*“ *Zum Verhältnis von Moritz Schlick und Ludwig Wittgenstein* (175-210) das vielschichtige Verhältnis zwischen Schlick und Wittgenstein anhand der Korrespondenz zwischen den beiden Philosophen auf. Hierbei ist es ihm nicht nur gelungen, den persönlichen Kontakt zwischen den beiden Männern zu charakterisieren, sondern die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in der Philosophie der beiden herauszuarbeiten. Scheinbar ganz nebenbei zeichnet der Autor auch die Entwicklung Wittgensteins seit dem ersten Kontakt mit dem Wiener Kreis (Ende 1924) bis zum Tod Schlicks (1936) nach. Die Korrespondenz allein würde für diese Darstellung nicht ausreichen, deswegen zieht Engler auch andere Quellen heran. Der äußerst lesenswerte Artikel beleuchtet so die spannende Entwicklung des „frühen“ zum „späten“ Wittgenstein im Zusammenhang mit dem Wiener Kreis und bereichert so die Wittgenstein-Forschung um einen wichtigen Aspekt.

An dieser Stelle sei mir eine Anmerkung als Mitherausgeber des *Gesamtbriefwechsels Wittgensteins* erlaubt. Iven kritisiert in seinem Beitrag, dass diese Online-Edition – immerhin von öffentlichen Geldern gefördert – nicht für alle frei zugänglich ist. Als Verfechter von *open access* verstehe ich die Kritik gut, doch gibt es für diesen tatsächlich nicht ganz befriedigenden Zustand historische Gründe. Die Edition des *Gesamtbriefwechsels* erwuchs aus mehreren Projekten des Forschungsinstituts Brenner-Archiv, deren Anfänge bis Ende der 1980er Jahre zurückreichen, als man sich unter einer Edition nur gedruckte Bücher vorstellte. Als 2004 die erste Ausgabe des *Gesamtbriefwechsels* fertiggestellt wurde, war *open access* noch kein Thema. Außerdem verfügten die Herausgeber (damals) nicht über die Technik, mit der sie die Edition im Internet hätten veröffentlichen können. Zu dieser Zeit war die Kooperation mit dem Verlag Intelix willkommen und auch folgerichtig, da er schon die Online-Ausgabe des *Nachlasses* Wittgensteins publiziert hatte. Seither hat sich in Sachen Internet und *open access* viel getan. Heute erscheinen Gebühren für von der öffentlichen Hand finanzierte Editionen als nutzerunfreundlich. Mit dem Aufkommen der *open access*-Richtlinie hat der Verlag, an den das Brenner-Archiv vertraglich gebunden ist, den Universitätsbibliotheken in Österreich den Zugang zum *Gesamtbriefwechsel* kostenlos zur Verfügung gestellt.

Zu den *Wittgenstein-Studien* bleibt noch zu sagen, dass sie Forschern vor allem aus dem deutschsprachigen Raum ein wertvolles Forum bieten, in dem sie neue Ideen und Ergebnisse zur Wittgenstein-Forschung präsentieren können. Mit dem vorliegenden Band wird deutlich, dass dieser Forschungszweig breiter ist, als gemeinhin angenommen wird.

Joseph Wang

Eiji Kouno: Die Performativität der Satire bei Karl Kraus. Zu seiner „geschriebenen Schauspielkunst“. Berlin: Duncker & Humblot 2015, 359 Seiten, € 79,90

Noch immer sind in der Kraus-Forschung die Studien zur Vorlesungstätigkeit des Autors eher dünn gesät. Dem performativen Element des Krausschen Oeuvres wird weitaus weniger Beachtung geschenkt als der Rolle des Herausgebers der *Fackel*; doch langsam vollzieht sich in der neueren Forschung ein Perspektivenwechsel.

Ein weiterer Beitrag hierzu ist die vorliegende Studie von Eiji Kouno, die auf seiner im November 2009 an der Universität in Tokio angenommenen Dissertation beruht.

Schon im Vorwort wird deutlich, dass Kouno mit der Kraus-Forschung im deutschsprachigen Raum nicht nur bestens vertraut, sondern auch vernetzt ist: Im Vorwort fallen die Namen maßgeblicher Kraus-Forscher wie Scheichl, Wagenknecht oder Arntzen. Der nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich große Abstand zum Wiener Satiriker wird dabei von Kouno als Vorteil gesehen, ganz im Sinne von Kraus' eigenen Worten „Nur jenen, die fern in Zeit oder Land, / wird der Inhalt meiner Satiren bekannt.“ (*Die Fackel* 472, 17)

Distanz ist gerade im Fall des Forschungsobjektes Kraus für eine gewinnbringende Analyse höchst wünschenswert. Ganz so erstaunlich ist das Forschungsinteresse in Japan an Kraus allerdings nicht, liegen doch Werke wie *Die letzten Tage der Menschheit* oder gar die *Dritte Walpurgisnacht* schon längst in japanischer Übersetzung vor, während bis zum jetzigen Zeitpunkt noch keine englischsprachige Ausgabe erhältlich ist.

Methodologisch fußt die Arbeit auf der aktuellen Forschung zur Performativität, das heißt, sie folgt dem *performative turn* der Kulturwissenschaften. Von der Sprechakttheorie Austins und der Performativität der Sprache geht Kouno über Judith Butlers Erweiterung des Performativitätsbegriffs zu Sybille Krämers Antiesentialismus. Das Wesen der Arbeit als Satiriker, so Kouno, sei die Interaktion zwischen Autor und Rezipient. Denkt man etwa an Kraus' exorbitanten Einsatz von Zitatmaterial, Allusionen und Verschlüsselungen, die vom Rezipienten dechiffriert werden müssen, wird klar, dass die Kraussche Satire eines geschulten Leserauges und -ohres bedarf, um ihre Wirkung überhaupt zu entfalten. Diese hohen Standards sind auch Ausdruck einer absoluten Wertschätzung gegenüber der Rolle des Rezipienten. So weist Kouno auch darauf hin, dass der Zitationstechnik von Kraus ein performativer Zug innewohnt. Interessant ist, dass Kouno dies mit Theorien zur Autorschaft wie etwa mit Roland Barthes' *Tod des Autors* konfrontiert. Auch der satirische Text vervollständigt und verselbständigt sich in der Rezeption und löst sich vom Autor ab. Hier gibt es einige aufschlussreiche Überschneidungspunkte mit Barthes, denen man noch genauer nachgehen könnte.

Ausgangspunkt von Kounos Betrachtung ist das bekannte programmatische Zitat von Kraus: „Wenn ich vortrage, so ist es nicht gespielte Literatur. Aber was ich schreibe, ist geschriebene Schauspielkunst.“ (F 336, 41) Die Grundlage der Krausschen satirischen Arbeit sei demnach das Ineinandergreifen der beiden Prinzipien Schriftlich/Mündlich,

Visuell/Akustisch oder, mit anderen Worten, der beiden Rollen Herausgeber versus Vorleser.

Man kann nicht oft genug betonen, wie wichtig es ist, auf das performative Element der Krausschen Satire hinzuweisen und zwischen Autor und Persona im Text klar zu differenzieren. In der älteren Kraus-Forschung, die zum Teil noch von der Begegnung mit dem Autor geprägt war, wurde häufig die historische Person mit dem Ich im satirischen Text gleichgesetzt. „Schuld“ daran ist auch die Tatsache, dass es dem Satiriker gelang, äußerst überzeugend durch die Ausgestaltung eines satirischen Ichs Ethos aufzubauen, was für die soziale Legitimation der aggressiven Kunstform Satire essentiell ist. Wie Kouno richtig bemerkt, ist die Figur des Satirikers im Fall von Kraus im Text äußerst stark präsent. Doch der Zusammenfall von historischer Person und Persona im Text, deren strikte Trennung eigentlich eine literaturwissenschaftliche Binsenweisheit sein sollte, führt dazu, Kraus' Werk auf seine Ansichten zu bestimmten Themen abzuklopfen und den „doppelten Boden“ der Kunstform Satire zu ignorieren. Würde man aber den performativen Charakter der Satire berücksichtigen, käme es erst gar nicht zu den bekannten Missverständnissen, die etwa der berühmt-berüchtigte erste Satz von Kraus' *Dritter Walpurgisnacht* „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ ausgelöst hat.

Kouno widmet auch der Rekonstruktion des Falles Heine ein ausführliches Kapitel und weist, wie Edward Timms das schon getan hat, darauf hin, dass Kraus' Heine-Bild sich im Fortlauf der *Fackel* ändert. Während Kraus sich im Heine-Essay noch von der parteiischen Heine-Rezeption distanziert und dessen Stil scharf attackiert, kommt es später zunehmend zu einer Annäherung an Heine und zur Übernahme einiger Strategien des Dichters. Kouno kennzeichnet in diesem Zusammenhang Kraus als überaus rhetorischen Schriftsteller. Er weist zu Recht darauf hin, dass der hohen Rhetorizität im Werk von Kraus bis jetzt nicht genügend Rechnung getragen wurde.

Man sollte sich nicht von dem etwas abweisend wirkenden Cover des Bandes abschrecken lassen, das im Kontrast zu seinem Inhalt steht. Kounos Arbeit ist eine gut lesbare, kenntnisreiche Studie, deren Lektüre lohnenswert ist. Es bleibt zu hoffen, dass in Zukunft noch mehr Kraus-Forscher verstärkt Aspekte seines Werkes mit modernen Theorien der Medienwissenschaft in Beziehung setzen.

Brigitte Stocker

Brigitte Stocker: *Rhetorik eines Protagonisten gegen die Zeit. Karl Kraus als Redner in den Vorlesungen 1919 bis 1932. Wien: LIT 2013 (Kritische Kulturstudien 3), 267 Seiten, € 24,90*

Diese im Ansatz und über weite Strecken der Darstellung vorzügliche, sorgfältig und klar formulierende Arbeit, eine im Umfeld von Werner Welzigs Kraus-Projekt entstandene Wiener Dissertation von 2011, behandelt als erste größere Studie die Rhetorik des Satirikers. Ihr Textcorpus sind die Reden und ‚Ansprachen‘, mit denen sich Kraus in der Ersten Republik direkt an die Hörer seiner Vorlesungen gewandt und die er erst nachher in seiner Zeitschrift gedruckt hat, eine sehr kluge Beschränkung, die dazu führt, dass vorwiegend politische Texte analysiert werden. (Hier allerdings ein erster, die Ergebnisse der Untersuchung kaum berührender Einwand: Anders als auf S. 14 behauptet, finden sich solche ‚Ansprachen‘ nicht erst nach 1918, sondern sie setzen schon 1914 ein.)

Stocker kennt die Theorie der Rhetorik gut, die viel mehr ist als ein Katalog der so genannten rhetorischen Figuren. Ihre Überlegungen zu Satire und Rhetorik, die nie zum Selbstzweck werden – am ehesten verselbstständigt sich der gleichwohl Wichtiges zu Kraus enthaltende Abschnitt über das Pathos –, sind über die Kraus-Forschung hinaus relevant. Ebenfalls über Kraus hinaus weist die Einbeziehung des Publikums in die Überlegungen zur Rhetorik des Satirikers. (Einige Aspekte hätten da noch zusätzlich Beachtung verdient: der von Stocker nur im Allgemeinen einbezogene Ort der jeweiligen Vorlesungen – das Sprechen der behandelten Texte wäre konkret außerhalb Wiens nicht denkbar gewesen –, der einzige wirkliche Skandal um eine Kraus-Vorlesung, in Innsbruck 1920, der nur kurz und ungenau erwähnt wird, und schließlich die ‚Krausianer‘, die in Wien, so gut wie jede Vorlesung füllten.)

Zwei Probleme im theoretischen Teil: Eine strengere Unterscheidung zwischen Polemik und Satire würde helfen; die von Stocker behandelten Texte sind doch überwiegend jener Gattung zuzuordnen, selbst wenn die Polemik bei Kraus oft mit den gleichen Mitteln arbeitet wie die Satire. Diese Unterscheidung wäre auch ergiebig in Hinblick auf die ausführliche Diskussion über den Abstand zwischen dem „Ich“ der Ansprachen – das in den Vorlesungen in Fleisch und Blut vor den Hörern saß – und der realen Person Kraus. Stocker kann nicht umhin zuzugestehen, dass trotz der theoretischen Bedeutung dieser Differenz in vielen Ansprachen, also Polemiken, Kraus und das Ich einander nahe sind (17, 42, 49), viel näher beispielsweise als in den zum Vergleich herangezogenen Aphorismen. Ausdrücklich erwähnt seien Stockers Gedanken zu Kraus' Gebrauch des Pronomens „wir“ (88, 114).

Zu den gewichtigen Teilen der Arbeit gehört der Abschnitt über das Verhältnis von geschriebenem und gesprochenem Text, das in der Kraus-Forschung bisher sicher zu wenig berücksichtigt worden ist, trotz den Aussagen von Zeitgenossen, die den vortragenden Kraus als den eigentlichen Satiriker empfunden haben. Exemplarisch für die Wirkung der Stimme von Kraus wird die erhaltene Aufnahme von *Reklamefahrten*

zur *Hölle* untersucht, ein Anstoß, sein Werk grundsätzlich stark von der Akustik her zu bewerten; in diesem Sinn scheint sich Kraus übrigens für den Film erst nach der Entwicklung des Tonfilms interessiert zu haben (195). In diesen Passagen betritt das Buch Neuland (sieht man von einem kleinen Beitrag Karl Pestalozzis ab). Ich schließe eine private Bemerkung an: Als ich nach Jahren der Beschäftigung mit Kraus um 1970 auf der Schallplatte und dann im Film seine Stimme hörte, war sie genau so, wie ich sie erwartet hatte; seine Texte schienen mir gleichsam als Substrat für seinen Vortrag geschrieben zu sein. Meine Erfahrung steht übrigens in Widerspruch zu Feststellungen Stockers über das Kraus'sche Pathos (besonders 220); das mag auch mit dem Unterschied der Generationen zu tun haben.

Der Verfasserin gelangen viele gute Einzelbeobachtungen, etwa zur Luther-Anspielung am Beginn von *Hüben und drüben* (109f.), zu medizinischen Metaphern (114f.), zum Wandel im Gebrauch der Formel „letzten Endes“ (204), zu „Mir fällt zu Hitler nichts ein“ als Form von „Gegenpathos“ (214) u.v.a. Nicht alle Überlegungen überzeugen bis in die letzte Einzelheit; so scheint sie mir die Figur des „Hysteron proteron“ (140-145) zu überdehnen – aber die Einzelanalysen sind so aufschlussreich für Kraus, dass der vielleicht in Frage zu stellende Oberbegriff relativ gleichgültig wird. Die rhetorischen Figuren (der Makroebene), mit denen Stocker sich eingehender beschäftigt, sind nur selten die geläufigen; die Beispiele, die sie bringt, überzeugen durchwegs. Insgesamt zeigt die Arbeit die Fruchtbarkeit der rhetorischen Analyse der behandelten polemischen Texte. Sie sind leicht durch Beispiele für die „evidenten Stilmittel“ (243) Chiasmus, Oxymoron, Antiklimax usw. zu ergänzen. Sehr klar formuliert die Verfasserin ein rhetorisches Grundprinzip von Kraus: „die Bildung von pathetischen Spannungsbögen [...], die durch Witze [...] gebrochen werden, um sich erneut aufzubauen.“ (245) Der Schwerpunkt des Buchs liegt nicht auf Analysen des stilistischen Details, auf der *elocutio*, sondern auf den Grundprinzipien der Rhetorik: Ethos, Logos, Pathos.

Am Beispiel der Rede *Hüben und drüben* von 1932 weist Stocker nach, dass Kraus in seinen Polemiken genau argumentiert und sich nicht nur auf die Wirkungen seines Sprachwitzes verlässt, also auch auf der Ebene der *dispositio* den rhetorischen Regeln treu bleibt.

Da und dort lassen sich Einwände gegen Einzelheiten der politischen Analyse erheben; so beweist Kraus' Kritik an den „Hakenkreuzlern“ um 1920 nicht frühes Durchschauen der Nationalsozialisten (97, 101), da das Wort zunächst diffus auf alle Rechten zielte. Aber das ist ja nicht das Hauptthema des Buchs.

Zuletzt sei aus Anlass dieser wertvollen Arbeit ein Problem vieler neuerer Veröffentlichungen zur Sprache gebracht: Stocker hat offenbar nicht systematisch bibliografiert. Man kann heute angesichts der Unmenge von Publikationen von einer Dissertantin nicht mehr verlangen die gesamte Forschung zu ihrem Thema zu kennen, aber einschlägige Arbeiten sollten doch ermittelt und beachtet werden. In der Schlussbibliografie eines Buchs über Kraus kann beispielsweise der Name von

Gerald Stieg nicht fehlen, der viel zu diesem Thema gearbeitet hat. Und wenn Stocker über viele Seiten *Hüben und drüben* untersucht, muss sie den einzigen (freilich 40 Jahre alten und durch ihre Befunde überholten) Aufsatz über diesen Text erwähnen – meinetwegen sehr kritisch. Das ist keineswegs als Vorwurf gegen die Autorin gemeint, deren Sorgfalt außer Zweifel steht, sondern als Feststellung bedauerlicher Entwicklungen in der Literaturwissenschaft, denen sich eine Dissertantin schwer entziehen kann. Man tut eben in der Kraus-Forschung gut daran gelegentlich auf Liegler (1920) zurückzugreifen ... Wie wohl auch noch nach Jahrzehnten Stockers Ergebnisse zum Verständnis von Kraus beitragen werden.

Sigurd Paul Scheichl

Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Herausgegeben von Bernhard Fetz. Mitarbeit Miriam Rainer. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2015, 274 Seiten, € 24,90

Museen sind Schauplätze des Zeigens und immer häufiger etablierte und florierende Orte der Literaturvermittlung – begleitet von Ausstellungsbildbänden, Sachbüchern, bibliophilen Druckwerken nicht nur für Literaturkenner. Die kreativen, interaktiven und multimedialen Formate, die Literatur in Ausstellungssäumen präsentieren, eröffnen sinnliche Zugänge und oft auch kreative ‚wilde‘ Lektüren, die dem Rezeptionsmodus des 21. Jahrhunderts zu entsprechen scheinen.

Die materiale Präsenz von Literatur ist beschriebenes oder bedrucktes Papier (mehr denn je auch digitale Trägermedien) – darüber hinaus aber sind Texte umspült von Lebenskontexten, von konkreten Dingen der Alltagsrealität und politisch sozialen Situationen. Die Kunst der Veranschaulichung von Textwelten sowie ihrer Entstehung und Hintergründe liegt darin, all diese Überlieferungs- und Entstehungszeugen der Kontexte, d.h. die Quellen so zu inszenieren, dass sie quasi zu erzählen beginnen. Das stille, singuläre und zumeist unbewegte Bücher(und E-book)-lesen erhält durch die partizipierende Wahrnehmung im Ausstellungsraum, durch ein Gehen, Schauen und Hören, durch ein Flanieren entlang der Exponate, Installationen, Hörstationen und Projektionen, durch das Atmen der Atmosphäre eine vertiefende performative Dimension. Dabei ist jede räumliche, materielle und visuelle Inszenierung bereits Interpretation, die thematischen, biografischen, historischen und ästhetischen Perspektiven folgt. Das Museum als öffentliche Einrichtung bzw. jede darin untergebrachte Dauerausstellung stellt sich zudem der (didaktischen) Herausforderung, heterogene Besucherkreise anzusprechen. Das im April 2015 eröffnete, ehemals von Wendelin Schmidt-Dengler vorgedachte Österreichische Literaturmuseum hat nicht zuletzt all dies im Sinn. Das mehrstöckige, mit denkmalgeschützten Regalen ausgestattete k.k. Hofkammerarchiv in der Wiener Johannesgasse, in dem Franz Grillparzer 1832–1856 als Archivdirektor tätig war und das deswegen *Grillparzerhaus* genannt wird, ist die ideale „Raumfigur“ (um den Begriff von Heinz Tesar, einem der bekanntesten österreichischen Museumsarchitekten, zu verwenden) für das literarische Erbe Österreichs. Das Arbeitszimmer des Dichter-Archivars Franz Grillparzer im zweiten Stock des Gebäudes gibt nicht nur dem Werk eines der wichtigsten Autoren der österreichischen Literaturgeschichte Raum, es ist auch „symbolisches Zentrum“ des Museums (Johanna Rachinger im Vorwort, 12), liefert doch gerade in diesem Raum das Bewahren und Erfinden, die Fäden der ordnenden Archivarbeit und des literarischen Denkens zusammen. Auf nahezu 800 Quadratmetern, verteilt über zwei Stockwerke, entfaltet sich an Wänden, in Regalen und Schaukästen, Film- und Hörstationen das Panorama der österreichischen Literatur seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur unmittelbaren Gegenwart. Das Begleitbuch *Das*

Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten enthält mehr als nur Erklärungen zu den Exponaten. Es nimmt auch die Frage vorweg: Was ist das: „Österreichische Literatur“? Der Essay *Da Capo. Das Österreichische in der österreichischen Literatur* von Konstanze Fliedl steckt den Rahmen des Gezeigten ab und klärt den Begriff, um den sich die Literaturgeschichtsschreibung seit Mitte des 19. Jahrhunderts bemüht. Die Frage nach Grenzen ‚nationaler‘ Literaturen, nach Konzepten für regionale und nationale Literaturgeschichten ist bis heute aktueller Gegenstand literaturwissenschaftlicher Debatten, die nicht zuletzt Phänomene der Migration, der Emigration und des Exils und mithin der Grenzen und Mehrsprachigkeit einzubinden haben. Auch ein musealer Ort literarischer Erinnerungskultur erweist sich als Verhandlungsort von Identitäten und Österreich-Diskursen. Aktualität und Zeitgenossenschaft, Verzahnung mit der unmittelbaren Gegenwartskultur bewirken auch jene Texte des Begleitbuches, die von renommierten Vertretern der österreichischen Literatur stammen und die über literarische Sozialisationen, den Literaturbegriff und literarische Verfahren reflektieren: Sabine Gruber, Robert Menasse, Gerhard Rühm. Dass zeitgenössische Autorinnen und Autoren selbst Einblicke in ihre ‚Werkstatt‘ gestatten (Katrín Rögglá, Ferdinand Schmatz, Josef Winkler, Brigitta Falkner, Bodo Hell u.a.), legt zudem Fäden zum literarischen Leben der Jetztzeit. Immerhin ist die dritte Etage des neuen Literaturmuseums auch als Veranstaltungs- und Begegnungsort gedacht.

Die sorgfältige Gestaltung der in erster Linie aus den Beständen des Literaturarchivs der Nationalbibliothek, aber auch aus anderen österreichischen Literaturarchiven zusammengetragenen Schätze, macht im Ganzen jedoch Ernst mit der „Rücksicht auf die Archivstruktur“: Archive „machen in dieser Zusammenstellung ein Netzwerk an Bezügen sichtbar, das sich aus der unsichtbaren und unüberschaubaren Menge an kulturellen Hinterlassenschaften speist“ (14), so Bernhard Fetz, Kurator und Herausgeber des Ausstellungskataloges. Das Bild der Literaturgeschichte, das anhand der Archivbestände entsteht, spiegelt nicht zuletzt auch das Profil der Präsenz von kulturellen Zentren und es darf darüber hinwegtäuschen, dass es von Unsichtbarem und verloren Gegangenen unterkellert ist. (So haben sich beispielsweise u.a. wohl viele Nachlässe von AutorInnen der ehemaligen Kronländer nicht erhalten, was bewirkt, dass beispielsweise die deutschsprachige Literatur im ehemaligen Czernowitz um die Jahrhundertwende und der Bukowina kaum vertreten sein kann.)

Auf das methodische Offenhalten der Archivstruktur ist jedoch unbedingt zurück zu führen, dass das neue Literaturmuseum nicht ein Repräsentationstableau des Inbegriffs Österreichischer Literatur kreiert und eine Ahnengalerie des Kanons der Bekannten und ‚Großen‘ reproduziert, sondern vielmehr auch der historischen Diversität von Überlieferungen verpflichtet ist – und so ein oft überraschendes Nebeneinander des Widersprechenden, der Polaritäten, des Ephemereren und des Überdauernden ins Bild setzt. Das Archiv-Ausstellungs-Konzept bedeutet auch ein bewusstes Belichten der Aura der aus den Depots geholten Originale (zu denen auch Kuriositäten, Gegenstände und Arbeitsutensilien gehören), die als

Einzelstücke auf Entstehungsprozesse, Werkzusammenhänge und deren Kontexte verweisen. Die so durch die Archivalien vergegenwärtigte Vergangenheit fordert durch ihre Nachbarschaft zu Exponaten und Texten der zeitgenössischen Literatur geradezu neue Lesarten, Sichtweisen und Reflexionen über Entwicklungen und Veränderungen der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Ausstellungskatalog ist eine nützliche und informative Handreichung für den Gang durch die Jahrhunderte. Er liefert eine Übersicht und Auflistung der Hör- und Filmstationen und der Exponate von insgesamt 44 historischen und thematischen Bereichen. Der mit Gert Jonkes Schrift auf dem Cover ausgestattete Band folgt dem bekannt bewährten Bild-Text-Prinzip, wie es beispielsweise die *Marbacher Magazine* praktizieren. Das abgebildete Exponat wird begleitet von paratextuellen vertiefenden Kommentaren. So enthält der Band 101 literaturwissenschaftliche Studien in Miniaturformat. Dass diese 101 Geschichten – und man denkt dabei unweigerlich an die 1001 Geschichten von *Tausendundeine Nacht* – zu den anspruchsvollsten Textsorten zählen, wissen Archivarinnen und Editionsphilologinnen, die in literaturvermittelnden Medien schreiben, bedeutet dies doch, das Wissen aus akribisch genauen Quellen- und Kontextstudien mit einem essayistisch leichten Parlando des Erzählens zu verbinden. So bieten die Texte bzw. die Autorinnen und Autoren spannende Einstiege in die Vielfalt der literarischen Hinterlassenschaften: Notizen, Manuskripte, Zettel, Objekte und Korrespondenzen, die nicht nur die Schatten biografischer Realitäten auf die Leinwände der Nachwelt werfen, die vielmehr auch Kartografien literarischer Traditionen zeichnen, die Bruchlinien und Epochenzäsuren anzeigen, oder die schlicht als Zeichen über sich und ihre Zeit hinausweisen. Die berühmtesten Namen und Exponate: natürlich Stifter, Musil, Schnitzler, Hofmannsthal, oder auch ein Typoskript aus Bachmanns *Malina*, Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* oder Trakls *Grodek*; die am wenigsten bekannten sind vielleicht: ein Blatt von Franz Xaver Bidschof, Autor von Flugblättern um das Jahr 1848, ein Klappbilderbuch von Leopold Chiamani, Jugendbuchautor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder die Titelseite von Joseph Richters 1787 verfasstem satirischen Handbuch für Prostituierte.

Die ausgestellten Materialien und Objekte bilden ein Gewebe aus synchronen und diachronen Schnitten: Sie sind sowohl entlang der chronologischen Grundstruktur angeordnet, die die wichtigsten bekannten Epochenschwellen und geschichtlichen Verlaufslinien als Orientierungshilfen benennen, etwa *Bewegung im Stillstand: Das Biedermeier*, oder *Expressionismus und Avantgarde*, oder *31. März: Der ‚Anschluss‘*, oder auch kulturpolitische Bewegungen markieren, etwa: *Der Erste Österreichische Schriftstellerkongress*, oder die *Waldheim-Affäre* u.a. Die synchronen Schnitte hingegen bilden konzentrierte „thematische Knotenpunkte“ (Fetz, 14): *Auf Reisen*, *Das Dorf*, *Netzwerke*, *Arbeitswelten*. Die ausgestellten Dokumente dieser Bereiche sind mitunter in einer kühnen Mischung quer durch die Jahrhunderte angeordnet: *Imagination des Fremden* ist ein Beispiel eines solchen Themenbereichs.

Hier finden sich neben Dimitré Dinevs zweiter Fassung des Romans *Engelszungen* beispielsweise eine Fotografie aus dem Jahr 1897 *Wiener Thiergarten. Die Goldküste und ihre Bewohner (Ashanti)* sowie auch ein Fragment des Manuskripts von Franz Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene*. Dies dürfte zu den wertvollsten Exponaten des Museums gehören, ist es doch das einzige in Österreich existierende Manuskript Kafkas. Der Begleittext von Hannes Schweiger verweist dabei auf die Geschichte seiner Provenienz: Das Blatt stammt aus jener nach kunstvollen und kulturgeschichtlichen Aspekten zusammengeführten Autographensammlung Stefan Zweigs, deren Zerstreuung ja auch auch Zweigs Schicksal des Exils miterzählt. Von Stefan Zweig selbst befindet sich kein Manuskript im Museum (für Zweig-Fans steht der Weg ins Stefan-Zweig-Centre am Salzburger Mönchsberg offen). Hingegen findet sich der Reisekoffer des deutsch-jüdischen Dramatikers Max Zweig, der 1938 nach Palästina reiste, um der Inszenierung eines seiner Stücke beizuwohnen, und der nicht mehr in die Heimat zurückkam. Es sind diese konkreten Materialien und markanten Dokumente, die Kontexte und Lebens- bzw. Arbeitsbedingungen unmittelbar näher zu bringen vermögen, wie etwa im thematischen Bereich der Exilerfahrung: So zeigt ein Dokument der Devisenstelle Wien aus dem Jahr 1939 eine Liste des Reisegepäcks des Auswanderers Adolf Placzeks. Das Kuriosum, dass auf der sonst kargen Liste immerhin 10 Hüte verzeichnet sind, bleibt ungeklärt. Aber man denkt unweigerlich an Exilschicksale wie etwa jenes der Autorin Mimi Grossberg, die sich im New Yorker Exil als Hutmacherin verdingt hat. Eine Tantiemenabrechnung, die Richard Billinger als Großverdiener im Dritten Reich ausweist, neben einem Überlebenstelegramm „SIND GERETTET“ von Hannah Arendt an Günther Anders zeigt unmissverständlich die Zerklüftungen des Jahrhunderts.

Von Doderers Konstruktionsskizze zur *Strudelhofstiege* bis hin zum Zetteluniversum der Friederike Mayröcker oder zum verbeulten Wecker des ‚zweiten literarischen cabarets‘ 1959, es werden durchwegs faszinierende Spots auf Werkgeschichten und Arbeitsweisen geworfen, die neben dem Kontingenten und historisch Bedingten viel öfter auch das visionäre Moment der kreativen Denk- und Lebensräume aufleuchten lassen. Jedes der gezeigten 101 Blätter erzählt Kulturgeschichte, die herausfordert weiterzulesen, zu erinnern und interessiert zu bleiben. Es ist müßig zu bemerken, dass das Gezeigte eine Auswahl ist und es tut dem Wert und Gelingen des Unternehmens keinen Abbruch, wenn wohl jede Region eine oder einen ihrer ‚best offs‘ vermisst, im Bereich *Reisen* hätte man beispielsweise Jakob Philipp Fallmerayers *Fragmente aus dem Orient* (Originale im Archiv des Ferdiandeums) aufnehmen können, im Bereich *Dorf* vielleicht auch den Südtiroler Norbert C. Kaser, der sosehr zur österreichischen Literatur zählt wie Sabine Gruber, vermissen mag man auch Joseph Roth und andere mehr, nur: Das Gebäude in der Johannessgasse bräuchte, um all die bemerkenswerten Stimmen und Schriften der österreichischen Literatur zu präsentieren, dann wohl noch ein weiteres Stockwerk. Dennoch: Die gezeigten Dokumente bilden in ihrer ungeheuren Fülle und Vielgestaltigkeit ein verdichtetes Netzwerk aus Querverbindungen

und Zusammenhängen und wie bei jeder Hypertextstruktur ertappt man sich beim Assoziieren und beim Weben eigener Fäden – vielleicht ein wenig so wie es Sabine Gruber in ihrem Essay *Vom spinnen und Weiterspinnen* beschreibt. An die 101 Geschichten ließen sich mindesten ebenso viele weitere anschließen und vielleicht bewirkt dies – erzählend wie in *Tausendundeiner Nacht* – das lebendig Erhalten, Weiterleben und Weiterreichen der Überlieferung, der Traditionen, der Historie.

Christine Riccabona

Neuerscheinungen

Marie von Ebner-Eschenbach: Leseausgabe in vier Bänden. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. St. Pölten [u.a.]: Residenz Verlag

Bd. 1: Aus Franzensbad. Das Gemeindegeld. Hg. von Ulrike Tanzer und Evelyne Polt-Heinzl. Mit einem Vorwort von Ulrike Tanzer. 2014, 352 Seiten, € 24,90

Bd. 2: Lotti, die Uhrmacherin. Unsühnbar. Hg. und mit einem Vorwort von Evelyne Polt-Heinzl. 2014, 392 Seiten, € 24,90

Bd. 3: Božena. Der Vorzugsschüler. Hg. und mit einem Vorwort von Daniela Strigl. 2015, 334 Seiten, € 24,90

Bd. 4: Erzählungen und Aphorismen. Hg. und mit einem Vorwort von Evelyne Polt-Heinzl, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. 2015, 368 Seiten, € 24,90

Am 12. März 2016 jährt sich zum 100. Mal der Todestag der Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916). Zu Lebzeiten als Grande Dame der deutschsprachigen Literatur gefeiert, wird heute in österreichischen Schulen, wenn überhaupt, meist die Novelle *Krambambuli* gelesen – und auf eine rührselige Hundegeschichte reduziert. Die vierbändige Leseausgabe verbindet die berühmtesten Werke Ebner-Eschenbachs mit kaum bekannten, überraschend modernen Texten. Die Auswahl zeigt eine große formale Bandbreite, von der Satire über dramatische Formen bis hin zur Erzählung.

Die ersten drei Bände – jeweils mit Vorwort und Erläuterungen versehen – sind thematisch gebündelt und widmen sich der Standeskritik, Entwürfen von Weiblichkeit und Fragen der Bildung und Erziehung. Der vierte Band versammelt Erzählungen und Novellen sowie Aphorismen. Insgesamt zeigt sich Ebner-Eschenbachs genauer Blick auf die Gesellschaft der Epoche Kaiser Franz Josephs I., mit dem sie die Lebensdaten teilt, auf politische Bruchlinien, soziale und ästhetische Fragen.

Joseph Zoderer: Dauerhaftes Morgenrot. Roman. Mit Materialien aus dem Vorlass des Autors sowie Beiträgen von Johann Holzner und Verena Zankl. Innsbruck, Wien: Haymon-Verlag 2015, 197 Seiten, € 19,90

Lukas ist einer, der stets getrieben ist und doch nie ankommt. Seine Frau Livia bringt ihn dazu, sie zu verlassen – wohlwissend, dass er zurückkommen wird. Er reist in die fremde Stadt am Meer, die andere Frau zu suchen, die andere Liebe. Doch noch während er sich der Erfüllung seiner Sehnsucht nähert, zeigt sich: Vielleicht ist die Sehnsucht selbst schon ihre Erfüllung. *Dauerhaftes Morgenrot* erzählt davon, dass Liebe nur möglich ist, wenn das Sehnen nicht aufhört.

Dauerhaftes Morgenrot ist der Auftakt zu einer Edition der Werke Joseph Zoderers im Haymon Verlag. In Zusammenarbeit mit Johann Holzner und dem Brenner-Archiv

werden die Romane, Erzählungen und Gedichte in Einzelbänden neu aufgelegt. Jeder Band wird durch ein Nachwort sowie Materialien aus dem so genannten „Vorlass“ des Autors ergänzt.

Ferdinand Ebner: Wort und Liebe. Aphorismen. Hg. von Richard Hörmann und Krzysztof Skorulski. Wien, Berlin: LIT Verlag 2015, 267 Seiten, € 29,90

Hildegard Jone hat dieses Werk 1935 bei Pustet in Regensburg erstmals publiziert. Nun legen die Herausgeber Richard Hörmann und Krzysztof Skorulski anhand der fünf verschiedenen Fassungen im Nachlass Ebners eine kommentierte Neuausgabe vor. Mit diesem Buch ist die Druckausgabe der Gesammelten Werke Ferdinand Ebners abgeschlossen. Alle bisher veröffentlichten Bände werden nach und nach in der Online-Edition der Werke Ebners verfügbar sein (<http://wfe.sbg.ac.at/exist/apps/Frontpage/index.html>).

Faksimiles aus dem Brenner-Archiv (11): Otto Grünmandl an Peter Zwetkoff. Brief vom 17. Jänner 1949. Dazu: Ulrike Tanzer: „Werter Freund und Kupferstecher“. Anmerkungen zur Freundschaft zwischen Otto Grünmandl und Peter Zwetkoff. Hg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2015, € 10.

Der Brief von Otto Grünmandl an Peter Zwetkoff datiert vom 17. Jänner 1949. Beide stehen vor dem Beginn ihrer Karrieren. Beide sind unbeugsam gegenüber jeglicher Verharmlosung des Nazismus, aber auch bedürftig nach Austausch und Bestätigung. Sie schreiben beide, senden einander Gedichte, entwickeln sich dann in eigene Richtungen: Zwetkoff als Hörspiel- und Filmkomponist arbeitet an der Verbindung von Wort und Musik, Grünmandl als Satiriker auf der Bühne an der Zuspitzung des Wortes. Eine gemeinsame Arbeit, *Der Gefangene* von 1956 (die Umschlagmappe zeigt ein Stück einer Fassung der Komposition), wird für beide ein öffentlicher Erfolg. Der Beitext führt die Entwicklungen aus und beleuchtet die Zusammenhänge.

Jürgen Hein: „Magazin der Erinnerung“. 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Bilanz und Perspektiven. Hg. von Walter Obermeier und Ulrike Tanzer. Wien: Lehner 2015, 150 Seiten, € 14,90

Die vorliegende Publikation ist die letzte wissenschaftliche Arbeit von em. Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein (1942–2014), dessen Persönlichkeit die Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat bei Wien über Jahrzehnte geprägt hat. Seit 1975 gestalteten

mehr als 160 Referentinnen und Referenten aus über 20 Ländern das Programm mit und trugen zur besseren Kenntnis und weiteren Verbreitung Nestroys in Wissenschaft, Literaturkritik und auf dem Theater bei. Die Bilanz nach vierzig Jahren will mit der Chronik der Themen und Ergebnisse, die internationale Anerkennung gefunden haben, ein nicht unbedeutendes Kapitel in der Geschichte und Entwicklung der Nestroy-Forschung nachzeichnen, mit Anregungen und Perspektiven für die künftige Auseinandersetzung. Als Aufgabe bleibt, so Jürgen Hein in seinem Schlusswort, „das kulturelle und im wahren Sinn humanistische und soziale Erbe seines [Nestroys] Werks im Kontext des literarisch-theatralen Spannungsfeldes von österreichischer und internationaler Lachkultur zu pflegen.“

Die umfangreiche Forschungsbibliothek Jürgen Heins wurde im Juli 2015 dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv als Schenkung übergeben.

Adressen der Beiträgerinnen und Beiträger

Mag. Dr. Eleonore De Felip, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Eleonore.DeFelip@uibk.ac.at

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Donat, Institut für Sprachen und Literaturen, Universität
Innsbruck
Sebastian.Donat@uibk.ac.at

Dr. Christian Erbacher, Department of Philosophy, University of Bergen
Christian.Erbacher@uib.no

Univ.-Prof. Dr. Rüdiger Görner, Queen Mary University of London, Department of
German
r.goerner@qmul.ac.uk

Erich Hackl, Schriftsteller und Übersetzer, Wien
ehackl@chello.at

Dr. Andreas Hapkemeyer, Martin Knollerstr. 6, I 39100 Bozen
andreas.hapkemeyer@alice.it

Univ.-Prof. Dr. Allan Janik, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Allan.Janik@uibk.ac.at

Mag. Dr. Christine Riccabona, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
Christine.Riccabona@uibk.ac.at

Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck
Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at

Siljarosa Schletterer, Studentin der Musikwissenschaften, Universität Innsbruck
Siljarosa.Schletterer@student.uibk.ac.at

Dr. Barbara Siller, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Barba.Siller@uibk.ac.at

Mag. Kamila Staudigl-Ciechowicz, Institut für Rechts- und Verfassungsgeschichte der
Universität Wien
kamila.staudigl-ciechowicz@univie.ac.at

Dr. Brigitte Stocker, Florianigasse 54/27, 1080 Wien
brigitte.stocker@univie.ac.at

Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Ulrike.Tanzer@uibk.ac.at

Dr. Anton Unterkircher, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Anton.Unterkircher@uibk.ac.at

Dr. Joseph Wang, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Joseph.Wang@uibk.ac.at

Dr. Erika Wimmer, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Erika.Wimmer@uibk.ac.at