

Drei Briefe von Ferdinand Ebner an Erich Lechleitner¹ von Walter Methlagl (Innsbruck)

Gablitz, 8. Jänner 1921

Sehr verehrter Herr Professor,
herzlich danke ich Ihnen für Ihre freundliche Karte. Sie erinnern mich an meine schon in den letzten Augusttagen gehegte Absicht, Ihnen über jene Frage, über die wir einmal im Café Max zu sprechen begonnen hatten, einen Brief zu schreiben. Im Laufe des nicht immer gut verbrachten Herbstes dachte ich immer wieder an diesen Brief. So sehr er mir aber auch am Herzen lag, kam ich nicht dazu, ihn zu schreiben. Es war mir nicht gegeben, in meine bisherigen Gedanken zu dem von Ihnen berührten, Sie persönlich so sehr berührenden Problem eine neue lichtgebende Wendung hineinzubringen. Glauben Sie mir, daß ich Sie sehr gut verstehe: nicht nur durch das, was ich als Werk Ihres inneren Auges u. Ihrer Hand zu sehen bekam – an jenem schönen Sonntagnachmittage, an dem ich in der Gesellschaft des Herrn Ficker einige Stunden in Ihrem Heim verbringen durfte –, sondern auch im allgemeinen; ich brauche mir z. B. nur die wundervolle Arie aus der Schöpfung von Haydn „Nun beut die Flur das frische Grün“ zu vergegenwärtigen. Aber da stehe ich eben vor dem „Problem“. Daß sich Kunst u. künstlerisches Tun in dem dem Menschen natürlichen „Wissen um Gott“ entfalten könne – u. ja nur in ihm zu seiner wahren Größe entfalten könne –, das ist mir ohneweiteres klar. Werfe ich aber dann meinen Blick auf die so eigentümliche Provokation dieses Wissens um Gott durch das Leben u. Wort Christi, dann verstehe ich die Kunst nicht mehr; oder vielmehr, ich verstehe sie als etwas im Menschen, das sich aufgeben muß – angesichts dieser Provokation. Die muß man freilich auch geistig durchgemacht haben. Wie sie jedoch der wirkliche Künstler durchmacht (u. mit was für einem Ergebnis), ja, das kann ich eigentlich nicht wissen, ich, der ich ja zur Kunst immer nur das Verhältnis der Anschauung gehabt habe u. ein anderes gar nicht haben kann. (Die „Dichterexistenz“ glaube ich schon etwas besser zu verstehen; aber gerade von ihr meine ich begreifen zu müssen, daß sie sich vor Christus aufgibt – oder Christus aufgibt –, vorausgesetzt, daß sie sich von jener Provokation getroffen fühlt.) Daß sich das geistige „Existenzproblem“ der Kunst (u. des Künstlers) gerade im Geist des Christentums am deutlichsten aufhellt – vielleicht darf man denn doch sagen: die geistige Existenzproblematizität –, das ist mir klar. Vielleicht aber bin ich nicht imstande, das einem andern klar zu machen. Es ist mir nun im Laufe des Herbstes einmal der – bis jetzt eigentlich noch immer nicht recht durchgedachte – Gedanke gekommen, es möchte sich mit dem Existenzproblem des Künstlers (konfrontiert mit dem Geist des Christentums) ähnlich verhalten wie mit dem Verhältnis des Mannes zum Weibe (u. in dessen Folge zu den Kindern). Daß dieses Verhältnis in einigen Aussprüchen Christi

direkt verneint wird, das, denke ich mir, kann im gegebenen Fall zu seiner außerordentlichen geistigen Vertiefung u. Verinnerlichung führen. Die vom Menschen so schwer zu erfassende, in allen Gewalttaten einer äußerlichen Askese mißverstandene Wahrheit des dunklen Worts im Evangelium, das da sagt, es sei für den Menschen besser, wenn er nichts mit dem anderen Geschlecht zu tun habe, sie steht auch über jedem im christlichsten Sinne gegebenen Verhältnis des Mannes zum Weibe, der Eltern zu den Kindern, als jene Wahrheit, in der der letzte Sinn des menschlichen Lebens in der Welt offenbar wird. Gilt doch gewiß auch von der Ehe u. vom Leben mit dem Weibe jenes Wort von „Furcht u. Zittern“ – leben in Furcht u. Zittern unter dem Zeichen Gottes. Und doch selig sein im Glauben. So ähnlich denke ich mir nun die Künstlerexistenz im Verhältnis zum Christentum, wenn ich, als ein wesentlich unkünstlerischer Mensch, es überhaupt wagen darf, sie „von außen“ verstehen zu wollen. Wie schon bemerkt, der Gedanke ist nur angedeutet. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß Sie mit ihm in seiner unvollkommenen Form nicht viel anzufangen wissen.

Nocheinmal danke ich Ihnen für Ihre Karte. Ich habe mich sehr gefreut über sie. Bitte empfehlen Sie mich Ihrer Frau Gemahlin. Unter den vielen schönen Tagen, die mir der Himmel in Tirol zu erleben vergönnt hatte, ist der Sonntagnachmittag, den ich bei Ihnen verbrachte, in meiner Erinnerung besonders unterstrichen. Ich habe alles noch so lebhaft vor Augen: Ihr Arbeitszimmer, wo ich mit dem Herrn Ficker Ihre Bilder betrachtete, die Ecke im vorderen Zimmer, wo wir bei der Jause saßen u. nachher Ihre Mappe durchgingen – es war nur leider viel zu viel aufeinmal, was mein leicht zu ermüdendes Auge da zu sehen bekam –, Ihre Frau Gemahlin, die Kinder, den Professor Haas u. den Dr. Barghehr. Darf ich eine freilich unbescheidene Bitte aussprechen, die ich im Sommer schon auf dem Herzen hatte, aber nicht zu äußern wagte? Bitte, schicken Sie mir doch gelegentlich einmal irgend ein Blättchen von Ihrer Hand. Ich glaube, es käme gewiß nicht an einen unwürdigen Besitzer, soweit meine große Freude, die ich damit hätte, den Besitz rechtfertigen könnte. Ich wünsche Ihnen u. Ihrer Familie das beste Wohlergehen im neuen Jahr u. grüße Sie herzlich als

Ihr
ergebener

Ferdinand Ebner

Gablitz, 1. April 1921

Sehr verehrter Herr Professor!

Nehmen Sie, bitte, meinen herzlichsten Dank entgegen für Ihren Ostergruß. Über das Blättchen, das Sie so freundlich waren mir auf meine Bitte hin zu schicken, freue ich mich außerordentlich. Wohl fiel es mir schwer, wollte ich in Worten formulieren, was mich an dieser Zeichnung so besonders anzieht. Vielleicht ist

es das: daß ich ihren eigentümlichen Erlebnisgehalt, jenseits des Begrifflichen u. Psychologisch-Deutbaren, so ganz aus dem Moment der Form heraus zu fassen vermeine. Aber damit habe ich wieder nichts Besonderes gesagt. Weil das ja von jedem künstlerischen Gebilde gilt. Und so ist es wohl am besten, ich bleibe bei meiner wortlosen Freude. In ihr klingt vieles zusammen, was mit dem ästhetischen Eindruck der Zeichnung auf mich eigentlich gar nichts zu tun hat. Und sie ist nicht ungetrübt. Mit herzlichster Anteilnahme las ich in Ihrem Briefe von der Erkrankung Ihres jüngsten Kindes. Trügt mich mein Gedächtnis, wenn mir einfällt, daß es Helmuth heiße? Ich bin unsicher. Aber ich habe das liebe Kind lebhaft vor Augen, wie es damals an jenem schönen Sonntagnachmittag, auf dem Schoß der Mutter, an unsrer Jause bei Ihnen teilnahm. Hoffentlich ist inzwischen längst alle Gefahr vorüber.

Jener innerlich gewiß recht unzulängliche – oder wenigstens von mir als unzulänglich gefühlte Brief, den ich Ihnen im Jänner zu der von Ihnen berührten, Sie so tief berührenden Frage schrieb, hat Sie also zu vielem Nachdenken veranlaßt. Und mich wieder macht es nachdenklich, daß Sie in meiner Erkenntnis Bitterkeit finden. Lag das an der Art u. Weise, wie ich sie aussprach? Dann allerdings wäre es ein Zeichen, daß ich das tiefere Recht zu ihr nicht habe. Im Leben ist keine Bitterkeit, immer nur im Tode. Und wenn in dieser Erkenntnis Bitterkeit ist, ja, dann entsprang sie nicht aus der inneren Wahrnehmung der Wahrheit des Lebens. Es sind Verschnittene, die vom Mutterleib so geboren sind; u. dann solche, die verschnitten wurden von den Menschen, u. noch gibt es Verschnittene, die sich des Himmelreiches wegen selbst verschnitten. Die meisten, Verschnittene u. Unverschnittene, leben wohl unter dieser Wahrheit, wenige in ihr. Jene aber müssen es wie diese in Demut tun. Ich glaube, Ihnen nahegekommen zu sein. Und was Sie von der grenzenlosen Liebe schrieben, darin haben Sie ganz gewiß recht. Nocheinmal danke ich Ihnen für das schöne Geschenk, das Sie mir gemacht haben. Und nocheinmal wünsche ich Ihnen, daß, wenn Sie diese Zeilen lesen, Ihr Gemüt längst entlastet sei von der Sorge für Ihr Kind. Bitte empfehlen Sie mich vielmals Ihrer Frau Gemahlin u. grüßen Sie die Kinder von mir. Und seien Sie selbst in herzlicher Ergebenheit begrüßt von
Ihrem

Ferdinand Ebner

Gablitz, 12. Juli 1921

Sehr verehrter Herr Professor!

An dem Tage, da ich Ihr Bildchen unter Glas u. Rahmen in meinem Zimmer aufhängte, als den nun mich am meisten freuenden Schmuck meiner vier Wände – u. das war schon am 30. Mai –, da nahm ich mir vor, Ihnen gleich zu schreiben. Dann jedoch kamen Tage, Wochen, u. schließlich wurden Monate daraus, in denen

sich mir unaufhörlich die verschiedensten Arbeiten aufdrängten, Arbeiten, von denen jede für sich sich anmaßte, sich mir als eine dringende zu repräsentieren, u. natürlich kam ich dabei nicht zu jenem Brief, in dem ich Ihnen zu sagen beabsichtigte, wie sehr mich Ihre freundliche Widmung, umsomehr als ich sie jetzt Tag u. für Tag ungezwungen vor Augen habe, noch immer freut. Im Gedränge der letzten Wochen habe ich vom Schreibtisch aus oft genug einen wenn auch nur flüchtigen Blick auf das Bild geworfen u. meinem Auge war dabei innerlich wohl. Wenn ich irgend ein Stück der bildenden Kunst vor mir habe, so interessiert mich da vor allem u. hauptsächlich eines: ob in diesem Stück jenes innere Gesetz der Ausfüllung eines gegebenen Raums oder einer Fläche wahrnehmbar wird, das in Worten vielleicht wohl überhaupt niemals auszusprechen ist, das aber, wie ich glaube, jedenfalls der einmal gegebenen (oder gewählten) Fläche, dem gegebenen Raum (u. gewiß auch, was den Plastiker [be]trifft, dem Material) an sich immanent ist u. dem sich der Gestaltende in dem, was er gestaltet, unterzuordnen hat. Auf das mein ästhetisches Augenmerk zu richten, habe ich eigentlich vor allem von Josef Hauer gelernt, dessen Hölderlinlieder Sie ja auch kennen, der die seltsame, aber, wie mir scheint, ganz außerordentlich in die Tiefe der Sache gehende Vermutung hat, dasselbe formale Gesetz der Raumaufüllung habe auch Geltung für die Ausfüllung des „musikalischen Raums“ innerhalb der Oktav (vielmehr meint er es umgekehrt: das musikalische Gesetz der temperierten Intervalle gelte auch für die Ausfüllung des Sehraums, sodaß er eben in ihm das Urgesetz alles ästhetischen Erlebens u. Gestaltens sieht). In einem Rechteck z. B., dessen Seitenproportion an u. für sich schon von Ausschlag gebender Bedeutung ist, wohnt den Senkrechten, Wagrechten ebenso wie den Diagonalen eine sagen wir „Sinnhaftigkeit“ inne, die in Worten kaum annäherungsweise auszudrücken ist, die aber den ästhetisch entwickelten Menschen irgendwie gewissermaßen tiefer anspricht u. der sich auch die gegenständliche u. psychologische Legende des Bildes anzuschmiegen hat, um zur reinen ästhetischen Wirkung zu kommen. Und gerade in dieser Hinsicht aber kommt mein Auge beim Anschauen Ihres Bildes auf seine Rechnung.

Vor mehreren Wochen besuchte ich meinen nun aus Australien zurückgekehrten Bruder in unsrem gemeinsamen Geburtsort, wo er bei seinem Haus einen wunderschönen Garten hat. Es war ein schöner Morgen, ich ging zwischen den Rosenstöcken u. Rasenflächen auf u. ab, eine prächtige junge Wolfshündin sprang wie verrückt um mich herum, alles leuchtete in der Sonne u. da fühlte ich mich wieder einmal, in einem seltsamen, mir übrigens auch von früher her nicht unbekanntem inneren Befreitsein von so vielem, der Natur außerordentlich nahe. Der Sonnengesang des Heiligen Franziskus fiel mir ein, den ich auf einmal anders als bisher als Lyrismus in mir begriff u. ich sah gleichsam die Möglichkeit vor mir einer künstlerischen Existenz in dieser geistigen Stimmung. Ich drücke mich wohl nicht klar genug aus. Aber da dachte ich auch an Sie u. die zwischen uns schwebende, eigentlich ja noch immer nicht zur Antwort ausgetragene Frage. Von Zeit zu Zeit beschäftigt sie mich. Aber das steht denn doch für mich endgültig fest:

Der Geist des Christentums macht den bloß relativen Wert aller Lebenswerte der Natur u. Kultur offenbar. Finden Sie in dieser Erkenntnis irgendwelche Bitterkeit? Ist es nicht immer der „eigensinnige“ Mensch, der von Natur aus „eigensinnige“ u. der künstlerisch „eigensinnige“ Mensch, der die Bitterkeit seines Eigensinns hineinträgt in seine Erkenntnis der Offenbarung der unendlichen Liebe Gottes, in der wir die „Gnade des Seins“ haben? Im Lauf des gestrigen Tages wurde mir nun etwas ganz klar u. das war für mich das bestimmteste Zeichen, daß es Zeit sei, meinen Brief an Sie zu schreiben. Die Frage, wie der Künstler, der Dichter im Geist des Christentums existentiell, ohne inneren Widerspruch u. Selbstbetrug, bestehen könne, ist wahrlich nicht so leicht zu beantworten u. sie muß für jeden, für den Künstler u. für den Dichter besonders beantwortet werden. Denn der Dichter hat es als Gestaltender mit etwas anderem zu tun als der Künstler, mit dem Wort nämlich. In erster Linie fragt es sich, in was für einem Verhältnis der Gestaltende zu dem von ihm zu Gestaltenden u. zur Materie dessen stehe, u. was dieses Verhältnis geistig – beleuchtet vom Geist u. Licht des Christentums – bedeutet; u. dann fragt es sich, in was für ein Verhältnis der Mensch, der selber nicht Gestaltender ist, zu dem von anderen, vom Dichter, vom Künstler Gestalteten treten könne u. wieder, was dieses Verhältnis geistig, beleuchtet vom Geist des Christentums, bedeute. Der Dichter also hat es mit dem Wort zu tun. Aber das ist ein Umstand, dem man eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu widmen hat. Freilich muß man dabei auch wissen, um was es sich im letzten Ende u. tiefsten Grunde im Wort handelt. Der Dichter selbst weiß das vielleicht nie. Denn mißversteht er nicht immer wieder das Wort, so sehr er sich auch in Ehrfurcht ihm unterwerfen möge? Und muß nicht auch der Mensch, der Leser des Dichters, immer wieder im dichterischen Wort, weil es einem Mißverständnis u. Sich-selbst-Nichtverstehen des Geistes entsprang, das Wort mißverstehen? Trägt nicht gerade das Wort des Dichters einen tief sich gründenden Widerspruch in sich? Denn das Wort hat – was wohl für jeden, der es einmal erfaßt hat, unumstößlich feststeht – seine eigentliche geistige Bedeutung niemals in der Sphäre des Ästhetischen, in der auch der Dichter geistig wesentlich existiert, in der er das Wort als Faktum u. Tat des Geistes versteht; es ist, u. zwar vom Grund aus, etwas ganz u. gar anderes als bloßes ästhetisches Material, wie es mit dem, sei es nun Holz oder Stein, sei es Farbe oder Klang, der Künstler zu tun hat. Und so ist vielleicht im Geist des Christentums die Künstlerexistenz nicht so ganz unmöglich – vorausgesetzt jedoch, daß mit dem künstlerischen Gestaltungsdrang nicht eine den letzten Sinn des geistigen Lebens mißachtende innere Distanzierung der Lebensproblematizität Hand in Hand geht –, ganz unmöglich aber u. wesentlich unmöglich ist die eines Dichters. Dasselbe sagt ja schließlich auch Kierkegaard, mit Nachdruck, in Nr. 7 des „Augenblick“, obwohl er andere Gründe vor Augen hat als ich.

Ich hoffe, daß ich auch im heurigen Sommer wieder nach Innsbruck kommen kann. Ich freue mich schon, Menschen u. Stätten eines schönsten Stücks meines Lebens wiederzusehen. Werden Sie mir dann erlauben, Sie zu besuchen? Sie schrieben mir

das letztmal von einer schweren Erkrankung Ihres jüngsten Kindes. Ist das nicht der kleine Helmuth, wenn ich mich des Namens recht besinne, mit seinen runden dicken Wangen, den damals die Mama zur Jause brachte? Wie sehr wünsche ich Ihnen u. Ihrer Frau Gemahlin, daß nun diese Krankheit längst vorüber u. ohne jegliche Folgen überstanden ist. Hoffentlich sind auch Sie mit allen den übrigen der Ihrigen stets gesund u. den Lasten eines noch immer nicht viel, aber doch schon etwas besser gewordenen Lebens gewachsen. Bitte, empfehlen Sie mich vielmals Ihrer Frau Gemahlin. Wie alles dieser schönen Innsbrucker Tage habe ich auch sie in freudiger Erinnerung. Ist der Dr. Bargehr noch in Innsbruck? Dann grüßen Sie, bitte, auch den von mir. Ich hab ihn immer sehr gern gehabt.

In herzlicher Ergebenheit

Ihr

Ferdinand Ebner

Im Februar 1919 lernte Erich Lechleitner Ludwig von Ficker kennen. In der Folgezeit trat Lechleitner auch noch zum Landesrechnungsbeamten, Philosophen und Schriftsteller Karl Röck in nähere Beziehung, zum Geologen an der Universität, Bruno Sander, zum nunmehrigen Musikdirektor Emil Schennich und dessen Frau, zu mehreren Ärzten: dem zum Buddhismus neigenden Paul Bargehr, der bald darauf Europa in Richtung Bali und Java verlassen sollte, zum Neurologen Untersteiner, mit dem Lechleitner die Passion des Bildschnitzens im Kleinformat teilte, zu Siegfried Ostheimer, gleichfalls Neurologe, der damals die Zeitschrift *Widerhall* herausgab, zum Bildschnitzer Ottmar Zeiller, zu den Brüdern Josef und Rudolf Leitgeb, beide einst seine Schüler im Gymnasium, später auch noch zum Pädagogen Daniel Sailer und zum Juristen und Lyriker Friedrich Punt. Einige von ihnen waren erst kürzlich aus Kriegsdienst oder Gefangenschaft entlassen worden. Mit Sander, Sailer, Röck, Leitgeb und Punt sind die in Innsbruck ansässigen Mitarbeiter des *Brenner* genannt, der im Oktober 1919 wieder zu erscheinen begann.

Am *Brenner*-Tisch im Café Max in der Maria-Theresienstraße, an dem fallweise auch der am Gardasee lebende Schriftsteller Carl Dallago auftauchte, suchte man nach kultureller Neuorientierung. In seinem Tagebuch hat Karl Röck, „der Registrator“, wie Max von Esterle ihn einmal nannte, über die Gesprächsstoffe penibel Buch geführt?: In der Zeit von August 1919 bis Mai 1920 sprach man neben vielem anderen über die eben erschienene, von Röck betreute erste Gesamtausgabe der *Dichtungen* Georg Trakls, über Egger-Lienz, der von Bozen aus in Nordtirol wieder kulturellen Einfluß gewinnen wollte, über die im Auftrag der Tiroler Landesregierung zu gründende Künstler-Kammer, über die neuesten Hefte der *Fackel*, über Otto Weininger, Jörg Lanz von Liebenfels und Guido List, über Darwinismus und Entwicklungstheorie, über Chamberlains *Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts*, über Darstellungen von Alfred Kubin, über Schnitzereien von Ottmar Zeiller, über Kierkegaard, Tolstoi und Dostojewski, über Ferdinand Ebners erste Aufsätze im *Brenner*, über Protestantismus und Katholizismus, über Kunst und Heilige, über van Gogh, über Röcks Vorhaben, die Geschichte in „Menschheitsjahren“ neu zu berechnen, über Ludwig Wittgensteins *Logische Abhandlung*, deren Manuskript

Ficker Röck zur Beurteilung überlassen hatte, über sieben Gedichte von Bruno Sander zu Bildern Erich Lechleitners. Wechselseitige Besuche im familiären Bereich wurden häufig zu Anlässen von dichtester kultureller Intensität ausgestaltet. Man pflegte das Gespräch, machte Hausmusik. An den „Trio-“ und „Quartettabenden“ im Hause Lechleitner beteiligten sich die Brüder Leitgeb und fallweise der Leiter des Wiener Städtischen Orchesters, Anton Konrath, ein enger Freund Bruno Sanders. Man spielte daheim Theater. Lechleitner schnitzte Puppenköpfe, seine Frau nähte aus Stoffresten dazu die Kleider, er schrieb gesellschaftskritische Texte, darunter ein vierteiliges, satirisches *Peterlspiel vom Brennerkreis* mit abschließender ‚Pantomime‘, sie und er führten es in der Wohnung in der Sonnenstraße in Anwesenheit der ‚Betroffenen‘ hinter einer quer vor die Zimmertüre gespannten Decke auf. Einige beteiligten sich aktiv am öffentlichen musikalischen Leben in der Stadt, Josef Leitgeb etwa als Violinist im Städtischen Orchester, Lechleitners Frau Rosa, die schon Schennichs Vorgänger Josef Pembaur nahegestanden war, als Sängerin im Chor des Musikvereins. Auffallend häufig war in Gesprächen und Korrespondenzen von Phänomenen der Synästhesie die Rede. Nicht Musik allein, nicht Schauspiel allein, auch nicht allein Literatur oder Philosophie charakterisierte diese Gruppe, sondern ein Ineins von allen. Josef Leitgeb erscheint uns innerhalb dieser Gruppe als jene künstlerische Natur, in der sich die Wahrnehmungsweisen der Musik und des in Linie und Farbe gestalteten Bildes zu einer an Wohlklang und Bildkraft stets reicher werdenden Sprache vereinten. Er trug unter den Innsbrucker Beteiligten am meisten dazu bei, dass im aktuellen Austausch Denken in musikalischen Kategorien in die Vermittlungsformen von Bild- und Sprachkunst unaufhaltsam-unaufdringlich eindrang.

Die Bezeichnung *Brenner-Kreis* hat Bruno Sander zu Recht durch „-Polygon“ ersetzt. Mit ‚Zentrum‘ und ‚Führertum‘ im Stil des „George-Kreises“ wollte Ficker es nicht im Geringsten zu tun haben, viel zu hoch schätzte er die unverwechselbare Eigenart jedes dieser grüblerischen, mit hoher Intelligenz ausgestatteten, seltsamen Gestaltungen nachsinnenden, schwermütig mit göttlichen und irdischen Dingen ringenden Naturelle ein. Anders als vor dem Krieg war der *Brenner* nun nicht mehr eine Sammelstätte der Avantgarde.

Nicht an ein ‚Publikum‘ war der neue *Brenner* gerichtet, sondern an Einzelne, die sich angesichts kollidierender weltanschaulicher Alternativen entscheiden sollten. Einen Spruch, den er einst von einer Turmuhr des Südens abgelesen hatte, machte Ficker, in Anspielung auf den Kierkegaardschen „Augenblick“, zum Wahlspruch auf dem Emblem der Zeitschrift und des Brenner-Verlags: „Hora et tempus est“ – „Jetzt ist die Zeit und die Stunde“. Sören Kierkegaards von Theodor Haecker übersetzte *Kritik der Gegenwart* gab er als eine Art Geheimdevise an geistig ihm Nahestehende weiter, auch an Lechleitner.

Das kulturelle Rasonnement der Gruppe war nachhaltig vom Bedürfnis bestimmt, Licht in die Ursachen des Zusammenbruchs der Kultur in Europa zu bringen, Licht in das Gewirr der die Kriegskatastrophe auslösenden Motive einschließlich des schuldhaften Handelns von Personen oder Gruppen, Licht auch in die noch verbliebenen Entscheidungsalternativen für ein verantwortbares Handeln in der Zukunft, das durch die Leib, Seele und Geist arg belastenden Folgewirkungen des Krieges ungemein

erschwert wurde. Die meisten Teilnehmer an dieser Runde hatte ja schon der Vorkriegs-*Brenner* in ihrer Urteilskraft gegenüber gesellschaftlichen Fehlentwicklungen gestärkt, gehörte doch die Zeitschrift dem engeren Wirkungskreis der *Fackel* und ihres Herausgebers an. Schärfste Kritik richtete sich gegen das Verhalten der christlichen Religionsgemeinschaften während des Krieges, wobei die Standpunkte, von denen aus innerhalb der Zeitschrift diese Kritik sich artikulierte, unterschiedlicher nicht hätten sein können. Für die katholische Orthodoxie, zu der sich eben damals der von München aus wirkende Theodor Haecker durchrang, hatte Lechleitner kein Verständnis. Vor dem Widerspruch, dass derselbe Haecker zuvor neben Karl Kraus der vielleicht erbittertste Ankläger der kriegstreibenden Kräfte auch innerhalb der christlichen Kirchen gewesen, jetzt aber zum Konvertiten geworden war, konnte er nur den Kopf schütteln. Als im Sommer 1920 ein exemplarischer Konflikt zwischen Haecker und Dallago ausbrach, da dieser die Kirche als eine „Mörderin des Geistigen und Religiösen“³ bezeichnet hatte, war Lechleitner auf der Seite Dallagos.

Mystisch-religiöser Erneuerungswille, existentielle Vertiefung, Einzelner vor Gott, heftige Ablehnung gesellschaftlicher Abläufe, in denen politisches Machtstreben, kirchliche oder anderweitig ideologische Bevormundung, technische Hybris und kommerzielle Skrupellosigkeit an die Stelle von Menschenwert und organischer Gemeinschaftsbildung getreten sind: innerhalb dieser Problem-Spannweite spielte sich damals das kulturelle Rasonnement der *Brenner*-Gruppe ab. Für die Art von Kunstausbübung, zu der es ihn, seit die Kriegsgräuel offenbar und das Kriegsende absehbar geworden waren, immer rückhaltloser drängte, fand Lechleitner darin die glaubwürdigste Bestätigung. Man kann von einer ‚tolstojanischen‘, besser noch von einer ‚franziskanischen‘ Phase in seiner künstlerischen Entwicklung sprechen. Damit war Lechleitner ein glaubwürdiger Träger der Kultur dieses „eigenartigen Jahrzehnts nach dem Ersten Weltkrieg“, wie Josef Leitgeb es rückblickend geschildert hat: „seine unverwechselbare Atmosphäre, gemischt aus den Schwaden der Verwesung und der Morgenluft nach vierjähriger Nacht; sein unverwechselbares Zwielficht aus persönlicher Freiheit und staatlichem Scheinleben; sein brodelndes Durcheinander von neuem Christentum, Buddhismus, Aberglauben, Skepsis und Nihilismus, Dauertänzern und Hungerkünstlern“.⁴

Ursprungsdenken, mystische Versenkung, ‚heilende‘ Kunst – auf verschiedenen Wegen strebte man ein neues, auf sozialen Frieden gerichtetes Menschentum an. Dieses Streben wurde im August des Jahres 1920 zumindest vorübergehend erheblich irritiert. Aus Gablitz bei Wien kommend, brachte der Volksschullehrer und Philosoph Ferdinand Ebner einen Monat als Gast in Ludwig von Fickers Wohnung in Mühlau zu.⁵ Dort und am *Brenner*-Tisch im Café Maximilian lernte er alle dieser Gruppe Zugehörigen kennen. Zu Daniel Sailer, Paul Bargehr und Erich Lechleitner entwickelte sich ein besonderes Nahverhältnis, während Ebner gegenüber Karl Röck, Ottmar Zeiller, Bruno Sander und anderen, wenn auch aus jeweils verschiedenen Gründen, distanziert blieb. Schon vor seiner Ankunft hatte man seine beiden ersten *Brenner*-Aufsätze gelesen und diskutiert, *Kultur und Christentum* und *Fragment über Weininger*⁶, beides Kapitel aus seinem Hauptwerk *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente*, das ein

Jahr darauf, 1921, im Brenner-Verlag erscheinen sollte. Ganz klar: hier tat sich neben Dallagos Zivilisations- und Kirchenkritik und Haeckers rigider katholischer Orthodoxie eine weitere Front auf, mit der zu rechnen war. In der Tat trieb Ebner, was man seinem äußerlich zurückhaltenden, zur Schwermut neigenden Naturell nicht zugetraut hätte, in Gesprächen mit den Genannten deren jeweilige Denkungsart zur denkbar schärfsten Konfrontation, teilweise zur direkten Kollision mit seiner eigenen. Tolstoi zum Beispiel wurde von ihm nachgerade demontiert. Im großen und ganzen mochte er die Mystiker „alle miteinander“ nicht; ihm widerstrebte „das Persönlich-Unverbindliche“ aller mystischen Erkenntnis. Ein Verdikt wie „Der Tiefsinn der Mystiker ist Selbstbetrug“⁷ mußte Carl Dallago, Paul Bargehr und auch Erich Lechleitner damals die Haare zu Berge treiben.

Ebner sah in den Werken der Kunst nicht Zeugen eines Erwachens, sondern eines Verharrens in einem Traum, im „Traum vom Geiste“, eines über Jahrtausende gehenden Bemühens, dem „Leben der Generation“ und seiner Entwicklung „einen wenn auch nur gedachten und erträumten Sinn zu geben“.⁸

Trotz dieser offenkundigen Diskrepanz haben einander Ebner und Lechleitner sympathisch gefunden. Aber gerade diese vorgängige Sympathie machte die Kollision ihrer beider Weltanschauungen so offen und rückhaltlos, dass sie aus heutiger Sicht absehbar-unabsehbar-exemplarischen Charakter hat. „Leben aus dem Wort“ und „Leben aus dem Bild“ kollidierten bei dieser Begegnung, als zunächst Lechleitner den Gast auf dessen *Brenner*-Aufsatz *Kultur und Christentum* ansprach.

Erst nach Ebners Abreise ist diese Kollision der Weltanschauungen voll zum Ausbruch gekommen. In den drei Briefen während der ersten Hälfte des Jahres 1921 hat sie sich expressis verbis picturisque niedergeschlagen.

Ebners offenkundige Skepsis gegenüber Kunst und Kultur darf nicht dazu verleiten, ihn in dieser Hinsicht für einen Banausen zu halten. Im Mai des Vorjahres 1920 hatte er in Wien Johannes Itten kennengelernt. Dessen Begegnung mit seinem Freund Josef Matthias Hauer, der eben zu dieser Zeit zu seinem auf der Zwölftonreihe fußenden Kompositionsprinzip fand, hatte er aus der Nähe miterlebt. Er war während eines Besuchs Ittens in Hauers Wohnung anwesend gewesen, als Hauer den Klavierauszug seines *Opus 5, Apokalyptische Phantasie*, vorspielte, und er hatte miterlebt, wie Itten die vorgespielten Kompositionen als „seine eigenen“ bezeichnete, die er komponiert hätte, wäre er nicht Maler, sondern Musiker gewesen, und wie andererseits Hauer sich als Musiker mit einem Gemälde, *Komposition mit zwei Formthemen*, vollkommen identifizierte, das Itten ihm gewidmet hatte. Dieses Gemälde hatte Ebner, in Verbindung mit der *Apokalyptischen Phantasie*, welche er als „die Musik“ zu den *Letzten Tagen der Menschheit* von Karl Kraus ansah, zu einer Analyse mit grundsätzlichen Gedanken über die Bedeutung der gegenstandslosen Malerei veranlaßt. Die Ergebnisse hatte er in zwei (damals unveröffentlichten) Schriften niedergelegt: *Josef Hauers Apokalyptische Phantasie*⁹ und *Vom Wesen des Musikalischen*¹⁰, diese letzte gemeinsam verfasst mit Josef Matthias Hauer. Darin heißt es, kurz zusammengefaßt:

„Der Klang, eigentlich das Intervall, ist nicht nur als musikalischer Wert, sondern zugleich auch insgeheim irgendwie als Farbe und Farbenwert erlebt.“ Farbwerte und Farbintervalle organisieren sowohl den „Sehraum“ als auch den „musikalischen Raum“ gemäß derselben Gesetzlichkeit. „Ordnet man die zwölf Farbenstufen des Farbenkreises – jede einzelne einem bestimmten Ton der zwölf Halbtöne unserer Tonleiter entsprechen lassend [...] nach dem chromatischen Tonprinzip [...], so ergibt sich eine Farbenharmonie von außerordentlicher Schönheit, die auch das Wohlgefallen des Malers erregt.“ So Ebner. Und weiter: „Um sich die Beziehung des Lichtfarbenkreises zum Klangfarben-(Intervallen-)kreis klar zu machen, beachte man folgendes: Die Farbe ist etwas Bewegtes und sich Bewegendes; keine Farbe lasse sich als stillstehend betrachten, heißt es in Goethes Farbenlehre. In der Ausbreitung der Farbe aber im Raum ist diese Bewegung zur Ruhe gekommen. Das Intervall ist reine Bewegung.“ – „Gewiß gibt es keinen Menschen, der die Identität von Farbe und Klang unmittelbar zu erleben vermöchte.“ Zum Erfassen der Klangfarben gehört immer „schöpferische musikalische Phantasie“ oder, wie Ebner es auch nennt, „Intuition“, „weil sich ja das „Farbenhören“ – genau so wie das „Tönesehen“ in den gegenstandslosen Farbenphantasien Ittens – rein ‚geistig‘ im Menschen selbst abspielt“. – „Es gibt ganz gewiß auch einzelne Menschen, die im Sehen einer Farbe deren ‚Bewegtheit‘ – die irgendwie die Farbe als ‚Intervall‘ erleben, ihr Verhältnis nämlich zum Licht, ihre Bewegung vom Licht weg oder zum Licht hin.“

Von solchen Gedanken war Ebner erfüllt, als er sich in Innsbruck mit einer Reihe von Menschen, Malern wie Otto Trubel und Musikern wie Rudolf von Ficker, über Ittens Malerei und Hauers Zwölfton-Konzept unterhielt. Daß Ficker in Lechleitners Wohnung am Klavier Hauers *Hölderlin-Lieder* improvisierte, legt nahe, dass auch unter ihnen (Ficker, Ebner, Lechleitner) über Phänomene der Farbteilung in Musik und Malerei gesprochen worden war. Als „Bewegung zum Licht hin“¹¹ hat Ebner, als er sie erstmals sah, Lechleitners Bilder agnostiziert. Daraus hat er sich und dem Künstler selbst auch deren Wirkung innerhalb eines durch Farb- und Formintervalle strukturierten „Sehraums“ erklärt.

Ebner ist Lechleitner schließlich doch noch um ein „Blättchen“¹² angegangen und hat auch eines zugeschickt bekommen. Im Brief vom 12. Juli 1921 ist es zum Anlassfall einer grundsätzlichen Reflexion geworden, die sich aus den vorangegangenen farbästhetischen Reflexionen erst in voller Tragweite erklären lässt.

Im letzten hat Ebners Begegnung und Kontroverse mit Lechleitner eine erste Infragestellung und langfristig die Überwindung des Kulturpessimismus bewirkt, von dem sein Denken bei seiner ersten Reise nach Innsbruck bestimmt war. Angesichts der im Krieg angerichteten materiellen, körperlichen und geistigen Zerstörung war dieser Pessimismus unabdingbar, wollte er mit sich über die verantwortbaren Wirkmöglichkeiten der Kultur ins Klare kommen. Man konnte nicht so weitertun, als wäre nichts gewesen. In seiner musikalischen Wahrnehmung hat etwa gleichzeitig die Arie aus Haydns *Jahreszeiten*: „Nun beut die Flur ihr frisches Grün“ die Ahnung einer auf das „Leben und Wort Christi“ hin transparenten Musik erstmals aufkommen lassen. Durch seine persönliche Erscheinung und seine Bilder übte Lechleitner auf seine bildkünstlerische

Wahrnehmung eine vergleichbare Wirkung aus. Gegen Ende seines Lebens wird Ebner über die Kunst anders reden und schreiben, als er es in Innsbruck zu den dortigen Zeitgenossen und in seinen Briefen an Lechleitner getan hatte.

Ebners Einwirkung auf Lechleitners weitere künstlerische Arbeit ist zunächst daran zu erkennen, dass dieser sich in der unmittelbaren Folgezeit mit der Erscheinung Christi in der Welt, insbesondere mit der Gestalt des Sterbenden am Kreuz, vorzugsweise auseinandergesetzt hat: Er zeichnete ihn mit der Feder und legte dazu eine eigene Mappe an, schnitt ihn in Linol und schnitzte ihn aus Holz. Seine Antwort an Ebner geriet ins Paradoxe: bis in anatomische Einzelheiten versuchte er, die Stillosigkeit des Sterbens ins Bild zu setzen.

Anmerkungen

- ¹ Aufgefunden im April 2002 im Nachlass von Friedrich Punt. Die folgenden Ausführungen sind Auszüge aus der im Umbruch fertig vorliegenden Monographie *Erich Lechleitner (1879–1959). Künstler, Erzieher* (erscheint 2003 im Haymon-Verlag), und zwar aus dem Kapitel *Das „eigenartige Jahrzehnt“ nach dem Ersten Weltkrieg. In der Brenner-Gruppe*. Vgl. auch Walter Methlagl: *Ästhetik wider Willen. Ferdinand Ebner in Mühlau*. In: Ders.: *Bodenproben. Kulturgeschichtliche Reflexionen*. Hg. vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Innsbruck: Haymon 2002, S. 148–168.
- ² Vgl. Karl Röck: *Tagebuch 1891–1946*. 3 Bände. Hg. von Christine Kofler. Salzburg: Otto Müller 1976 (Brenner-Studien, Sonderbände 2–4), Bd. 1, S. 304–329.
- ³ Carl Dallago: Augustinus, Pascal und Kierkegaard In: *Der Brenner*, Jg. 6, 1919/21, H. 9, April 1921, S. 641–734, hier S. 702.
- ⁴ Josef Leitgeb: *Drei Bildnisse*. In: *Wort im Gebirge*, Jg. 1, 1949, S. 14–30, hier S. 19.
- ⁵ Vgl. dazu Ferdinand Ebner: *Mühlauer Tagebuch 23.7.–28.8.1920*. Hg. von Richard Hörmann und Monika Seekircher. Wien u. a.: Böhlau 2001.
- ⁶ Ferdinand Ebner: *Kultur und Christentum*. In: *Der Brenner*, Jg. 6, 1919/21, H. 2, Ende Dezember 1919, S. 141–160; *Fragment über Weininger*. In: *Der Brenner*, Jg. 6, 1919/21, H. 1, Ende Oktober 1919, S. 28–47.
- ⁷ Ferdinand Ebner: *Schriften*. 3 Bände. Hg. von Franz Seyr. München: Kösel 1963–65, Bd. 1, S. 274.
- ⁸ Erich Lechleitner: *Tagebucheintragung, 19.9.1921* (Nachlass Erich Lechleitner).
- ⁹ Ferdinand Ebner: *Josef Hauers apokalyptische Phantasie*. In: *Ebner (Anm. 7)*, S. 343–349.
- ¹⁰ Ferdinand Eber, Josef Matthias Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik*. Wien 1920.
- ¹¹ Vgl. *Ebner (Anm. 5)*, S. 42.
- ¹² Weder Lechleitners Zeichnung noch Briefe von ihm haben sich im Nachlass Ebners erhalten.

