

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 31/2012

innsbruck university press



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

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

**INNS'
BRUCK**

Unterstützt von 
tirol
Unser Land

ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2012

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

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

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet.

© *innsbruck* university press, 2012
Universität Innsbruck
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

Editorial	5
Texte	
Anna Rottensteiner: <i>Lithops</i>	7
Michael Sallinger: <i>Die Schiffsschraube: oder der Anker im Buchstaben Erinnerungen eines Fossils an seine österreichische Literatur in einem Absatz</i>	19
Aufsätze	
Klaus Müller-Salget: <i>Ein verdächtiges Subjekt? Der Dichter Heinrich von Kleist</i>	27
Hans Weichselbaum: <i>„Eine bleiche Maske mit drei Löchern“ Zu Georg Trakls Selbstporträt</i>	37
Csilla Mihály: <i>Fremdheit als ausgeblendete Identität Bemerkungen zu Kafkas ‚In der Strafkolonie‘</i>	45
Sabine Eschgfäller: <i>Karikaturen von Eng? Anmerkungen zu neu entdeckten Zeichnungen aus der Olmützer Villa Müller</i>	69
Eleonore De Felip: <i>Interieurs unter freiem Himmel. Die poetische Integration von Innen und Außen bei Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich</i>	85
Aus dem Archiv	
Eberhard Sauer mann: <i>Angelika v. Hörmann, eine deutschnationale (Kriegs-)Lyrikerin aus Tirol</i>	97
Christine Riccabona: <i>Anmerkungen zu zwei Briefen im Nachlass Ludwig von Fickers und zu deren Verfasserin Marie Holzer</i>	127
Ulrich Lobis und Alfred Schmidt: <i>Erster Brief Ludwig Wittgensteins in der Österreichischen Nationalbibliothek Zum Briefwechsel der Familie Wittgenstein mit Johann Victor Krämer</i>	137
Joseph Wang: <i>Graphentheoretische Modelle zu Wittgensteins ‚Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben‘</i>	147
Ingrid Fürhapter, mit Ergänzungen von Iris Kathan: <i>„Exls Tiroler Bühne ist die Beste!“ Eine Befundanalyse der Sammlung „Rezensionen und Selbstzeugnisse“ im Nachlass Exl-Bühne</i>	169

Gabriele Wild: <i>30 Jahre Theater für das „Volk“?! Die Tiroler Volksschauspiele Telfs im Spiegel der Medien und eine Suche nach dem Begriff des Volksschauspiels</i>	201
Nachruf	
Alan Janik: <i>Stig Nystrand (1929 Österbotten, Finnland – 2012 Ystad, Schweden)</i>	219
Rezensionen und Buchzugänge	221
Bericht des Institutsleiters	247
Neuerscheinungen	251

Editorial

Zum Kreis der Mitarbeiter/innen des Brenner-Archivs und der Vorstandsmitglieder des Brenner-Forums gehörten immer schon und zählen nach wie vor Autorinnen und Autoren, die nicht nur wissenschaftliche, sondern auch literarische Texte verfasst und veröffentlicht haben. Dieser Kreis hat sich wieder einmal erweitert: Anna Rottensteiner, seit 2003 mit der Programmleitung des Literaturhauses betraut, wird 2013 in der edition laurin ihren ersten Roman präsentieren; einen Auszug daraus finden Sie, liebe Leserin, lieber Leser, schon in dieser Nummer unserer *Mitteilungen*.

Das Kleist-Jahr 2011 ist auch im Brenner-Archiv gewürdigt worden; Klaus Müller-Salget, Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, hat in seinem Vortrag, den wir hier publizieren dürfen, ebenso konzis wie souverän zusammengefasst, was das Werk Kleists auszeichnet und seine phänomenale Wirkungsgeschichte begründet. Gedenkjahre sollten ja nie dazu verleiten, dass Feiern veranstaltet werden, die „im Dithyrambischen stecken bleiben“ (wie Hermann Broch das seinerzeit schon formuliert hat, in seiner Rede zum 50. Geburtstag von James Joyce, 1932 in Wien); sie können aber andererseits doch auch Anlässe bieten, an kanonisierte ebenso wie an vergessene, verschüttete, unterdrückte Dokumente des kulturellen Lebens zu erinnern, und sie verleiten im besten Fall auch zu einem Nachdenken dort, wo „der Strom der Geschichte die Geschichten der Individuen fortschwemmt“ (Karlheinz Roßbacher). In diesem Sinn haben der Verein *heimat Brixen Bressanone Persenon* und das Brenner-Archiv anlässlich des 25. Todestages von Maria Veronika Rubatscher am 1. September 2012 zu einem Symposium in die Cusanus Akademie in Brixen geladen, um das nicht unumstrittene literarische und ideologische Erbe einer Autorin zur Diskussion zu stellen, deren Arbeiten in der Heimatkunst-Bewegung und im Kontext des katholischen Erbauungsschrifttums ihrer Zeit zunächst einiges Ansehen errungen haben, aber schließlich auch wieder verschwunden sind.

Mehr dazu und zu anderen Veranstaltungen des Instituts in diesem Heft. Neben neuen Aufsätzen über Franz Kafka und Peter Engelmann bringen wir außerdem Erträge von Forschungsarbeiten, die im Brenner-Archiv durchgeführt worden sind, sowie eine Studie zu dem sonderbaren Selbstbildnis Trakls: Hans Weichselbaum, der Leiter der Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte in Salzburg (die das Selbstporträt als zentrales Ausstellungsstück beherbergt), hat das Bild einer gründlichen Untersuchung unterzogen und kommt zu dem Schluss, dass es, anders als bisher angenommen, nie übermalt worden ist; eine Farbtafel mit einschlägigen Aufnahmen, die im Zuge der strahlendiagnostischen Analysen ausgewertet worden sind, ist ins Heft eingelegt.

Joak Holzner,

A nna Rottensteiner
Lithops

Im Inneren bleibt man immer das Kind, als das man auf die Welt gekommen ist. Jenes Kind, das nach draußen will, ausgreifend und ausladend in die Welt hinein, sich in ihr einigeln will, sie einfangen, auskosten, lieblosen, umarmen. Ewige Ahnung von Glücklichkeit. Das Kind verbirgt und versteckt sich, weicht zurück über lange Zeit. Wird zu einem Schrumpfwesen, kauert sich zusammen und wartet darauf, dass jemand es wachsen lässt. Wenn man einen Menschen trifft, der dieses Kind in einem erkennt, der einen erkennt im eigenen Kindsein, dann erst kann man ganz werden.

Zu Beginn waren es kleine Steine, die Dora von unseren Streifzügen durch die Wälder mit nach Hause nahm, wenn wir Beeren oder Kräuter sammelten. Leicht nach vorne gebückt, mit den Augen am Boden umherstreifend, ging sie durch den Wald, löste den einen oder anderen Stein vorsichtig aus dem Erdboden, darauf bedacht, ihn nicht mit allzu großer Gewalt aus seiner Lage zu lösen. Behutsam streifte sie das Erdreich und die Krabbeltierchen ab, um den Stein dann fest in beide Hände zu nehmen und ihn abzutasten. Ich spüre seine Wärme, sagte sie zu mir, komm, fühl auch du.

In den ersten Frühsommertagen schlief Dora unruhig. Als hätte sie eine Vorfreude gepackt auf die zuerst länger, dann unendlich lang werdenden Tage. Ich wachte auf, wenn sie mit ihren Füßen nach den meinen tastete, ihre Beine um die meinen schlang und mit der Sohle die Unterschenkel entlangfuhr, langsam, im Halbschlaf versunken. Ich wandte mich dann zum Fenster hin um zu schauen, ob die Sonne bereits aufgegangen war. Wir verdunkelten das Schlafzimmer nicht, wie es die meisten hier taten. Und so hatten wir über die Jahrzehnte unseren Tagesrhythmus dem Lauf der Sonne angepasst.

Um halb fünf begannen die Möwen auf der Insel ihre Schreie auszustoßen, schrill und rau, ein paar wenige Laute zuerst, die dann zu einem Dickicht an Stimmen anwuchsen. Ein Stakkato von Schrei und Gegenschrei, undurchdringlich im Auf- und Abschwellen. Eine Beschwörung erschien es uns, jeden Tag, der aufgehenden und der untergehenden Sonne.

Anfangs verstand ich nicht, was Dora schon so früh am Morgen hinaus drängte. Kaum hatten wir unseren Tee getrunken und das Brot gegessen, trieb sie mich an, um ja bald zu jenem Ort zu gelangen, an dem die Felsen, stromlinienförmig und flach wie gestrandete Buckelwale, eine Bucht bildeten. Die Stämme der einzelnen Birken, die zwischen ihnen wuchsen, hoben sich gegen das Grau des Gesteins ab, leuchteten sanft rosafarben im Licht des Morgens; der Schilfgürtel bewegte sich sachte im leichten Wind. Es waren Momente der Ruhe, die Sonne hatte die gesamte Kraft ihres Lichts noch nicht entfaltet, alles harrete des Kommenden. Die langen Tage des Winters schienen vergessen, eine ferne Erinnerung, aufgehoben wie die Gletscherschrammen im Granit, die sich quer zur Druckrichtung ins Gesteinsgefüge eingegraben hatten.

Jeder Stein war anders, entlockte ihr Ausrufe der Verwunderung und Begeisterung wegen seiner Form, der Einmaligkeit seiner Färbung, seiner Grob- oder Feinkörnigkeit, der Regelmäßigkeit der runden oder ovalen Einsprengungen in einer anderen Farbe. Es waren vor allem Granite und Gneis hier, Gestein, das schon da war, als es uns lange noch nicht gab. Metamorphes Gestein. Die Steine, die wir aus den Wäldern mit nach Hause nahmen, wurden größer und schwerer, der Rucksack schließlich zu klein. Dora begann, sie hinter unserem Haus nebeneinander aufzureihen, ohne sie zu sortieren. Rötlicher Granit mit dunklen Einsprenglingen fand sich neben schattig getöntem, bräunlichem mit hellen regelmäßigen Farbeinschlüssen, hellgrauer Fels, weiß und grün

gefleckt. Jeder schien perfekt in seiner Form, glatt und rund, doch wenn man ihn in die Hände nahm, spürte man die feinen Kerben, Ritzen und Einbuchtungen, die, schaute man den einzelnen Stein nur an, nicht wahrnehmbar waren.

Kantig und kerbig der Gneis, wie mit Steinhobel und Hacke bearbeitet; Platten, die sich, wenn man sie aufhob, erst in ihrer Dreidimensionalität erschlossen, gewetzt und geschliffen von Jahrtausenden, splittrig und brüchig im Inneren, nach außen hin jedoch glatt und makellos.

Auch gegen Abend drängte es Dora zu jener Bucht. Sie lag im Licht der Abendsonne getaucht, öffnete sich gegen Westen hin, und je nach Witterung und Wolken schien es, als ob ein Feuerball am Himmel stünde. Das Licht brach sich in den Wolken, von golden bis dunkelrot, die Stämme der Bäume schienen in Flammen zu stehen. Das Wasser eine glatte Fläche, zwischen den Inseln ausgespannt. Der Stein atmete die Wärme des Tages aus.

Hier ist es gut, meinte sie nach ein paar Wochen, an denen sie die Windbewegungen in der Bucht beobachtet hatte. Hier werden sie ihren Platz haben.

2

Meine Mutter war auf ihre Art schön gewesen. Helle Haut, auch in späteren Jahren wenig Falten, blaue, klare Augen unter regelmäßigen Brauen. Hohe Wangenknochen, der Mund etwas schmal und verschlossen. Groß und ungebeugt. Einmal während einem meiner späteren Aufenthalte in meinem Herkunftsort, Maria Lichtmoos, besuchte ich eine Ausstellung; ein Künstler in meinem Alter zeigte unter dem Titel „Für meine Mutter“ Zeichnungen und Radierungen. Ich erkannte meine Mutter in dieser Mutter wieder, die Verhaltenheit in den verschränkten Armen, das Gesicht auf ein fernes Licht gerichtet, das von außen in die Zeichnung hineinzuleuchten schien. Gerade und unbeugsam in der Haltung. Meine Mutter trug, obschon Bäuerin, kein Kopftuch, außer im Stall. Sie war stolz auf ihr Haar, das sie in gewundenen Zöpfen aufgesteckt trug. Ich erinnere mich, wie sie am Samstag Abend, nachdem sie in Küche, Stube, Schlafzimmer und auf dem Balkon auf den Knien herumgerutscht war, um die Holzböden zu scheuern, in der Küche die Zöpfe löste, das Gesicht rot erhitzt, und das Haar mit dem im Herdbecken verbliebenen heißen Wasser wusch, das sie zuvor im Zuber mit kaltem gemischt hatte. Ich saß auf der Ofenbank in der Stube und beobachtete durch die Tür, die einen Spalt offen geblieben war, wie sie das Haar dann auswang wie zuvor den Wischlappen und es wieder zu Zöpfen flocht. In dem Augenblick dazwischen sah ich es offen, lang, regelmäßig gewellt. Anschließend wurde der Türspalt zugezogen, Mutter wusch sich. Die Erinnerung an diese seltenen Momente unbeobachteter Innigkeit mit ihr bewahre ich seit Jahrzehnten in mir auf. Kostbarkeiten, über die ich wache wie als Kind über den ersten fertig gebackenen Kirchtagskrapfen, den mir Mutter aus dem sprudelnden Fett heraus auf den Teller legte und den ich für eine Weile ausschließlich beäugen konnte, um mir nicht mit dem Biss in die heiße Fülle den Mund zu verbrennen.

Wir sprachen nicht viel miteinander, es herrschte eine Art stummes Einverständnis zwischen mir, ihrem einzigen Sohn, und ihr. Sie galt als eigenwillige Frau in der Gemeinde, eine, der man nicht lange mit großen Worten kommen musste. Sie entschied, wie sie es für richtig empfand, ohne viel darauf zu geben, wie die anderen ihre Unnachgiebigkeit sehen würden. Schon oft hatte man über sie den Kopf geschüttelt, so etwa, als sie sich entschloss, den Hof nach dem Tod ihres Mannes, meines Vaters, alleine weiterzuführen, keinen Knecht anzustellen, da die finanziellen Verhältnisse dies nicht zuließen. Der Hof war klein, ein paar Hektar Wiesen um das Haus herum, ein Stall mit drei Kühen, vier Schweinen und einem guten Dutzend Hennen. Und doch, für eine Person allein viel Arbeit. Auch ich hatte schon als Kind Aufgaben und Verantwortung zu übernehmen, für das Federvieh, die Fütterung der Schweine, das Wässern des Gartens. Im Dorf ließ man sie, hielt man sie auch für stur und eigenwillig, nicht hängen, sei es beim Heueinbringen, beim Schlachten oder mit den Bienenstöcken. Sie galt schließlich als „ehrenwerte“ Frau in der Gemeinschaft. Schenken ließ sie sich nichts, keine Leistung blieb ohne Gegenleistung, im Rahmen ihrer Möglichkeiten.

Als der Lehrer in die kleine Einlegerwohnung des Hofes zog, begann das Gleichgewicht zwischen der Mutter und der Gemeinschaft zu bröckeln, langsam erst, dann heftig und unterschwellig böseartig. Sie hatte nichts dafür und nichts dagegen unternommen, dass Herr Armando bei uns einziehen würde, es war ohne ihr Zutun, doch auch ohne ihre Gegenwehr geschehen, irgendwo anders entschieden worden. Eines Tages stand der Podestá vor der Tür; er war berüchtigt dafür, Situationen, die für andere unangenehm waren, genüsslich auszukosten. Neben ihm der feingliedrige kleine Mann, weiche Gesichtszüge, wache, helle Augen, buschige Augenbrauen, gewelltes dunkles Haar, das er nach hinten gekämmt trug.

Es regnete, der Herbst begann ins Land zu ziehen. Herr Armando blieb und unterrichtete die Dorfkinder.

3

Der Herbst kann hier mild sein, aber auch sehr stürmisch. Es ist die Zeit, in der man die wenigen Sonnenstunden noch ausgiebig genießt. Die Sonne verschwindet schnell, schon früh am Abend, nachdem sie das Ocker, das Ziegelrot, die Bronze und das Gold der Laubbäume noch einmal kräftig zum Lodern gebracht hat. Die Möwen kreischen, als ginge es jeden Abend um den letzten Abend.

Wenn man die See vom Sommer kennt, verwundert einen die Wildheit des Sturms, der sie zu beuteln imstande ist. Der Wind fegt dann durch sie hindurch wie durch ein Segel, das er aufbauscht und zerreißt und dessen Tausende Stoffetzen er in Form von Gischt ans Ufer wirft.

Eine dunkelgraue, regenschwere Wolkenfront hatte sich, behäbig und bedrohlich zugleich, über der See aufgebaut. Die Inseln wie geduckt, flach ans spiegellose Wasser

geschmiegt. Und doch gingen Doras und mein Blick zu ihnen hin, im Spätsommer des Jahres 1948. Wir standen am Ende des finnischen Festlands, Egentliga Finland. Zerklüftet durch zahllose kleine Seen, zusammengehalten von endlosen, weiten Wäldern, in denen wir wenigen Menschen begegnet waren. Eigentliches Finnland. Ende des festen Bodens unter den Füßen. Der nächste Schritt, den wir machten, hätte uns ins Wasser geführt.

In den letzten Monaten hatten wir es vermieden, den Blick nach hinten zu wenden, um nicht zu sehen, was wir alles hinter uns ließen. Wir waren aufeinander konzentriert und auf den jeweils nächsten Tag. Doras Hand in meiner, sie hatte ihre festen Schuhe an, das einzige Paar, das sie mitgenommen hatte. Abgewetzte Keilabsätze. Auf dem Kopf die Mütze, die sie Tag und Nacht anbehielt. So kalt, mir ist immer so kalt, Franz. Ich, ebenso wie Dora knapp zwanzigjährig, spürte die Last der Verantwortung unserer beider Leben auf mir, doch war in den vergangenen Wochen und Monaten keine Zeit zum Nachdenken geblieben.

Wir ließen das Wetter entscheiden. Sollten die Wolken über uns hinweg ins Landesinnere ziehen, würden wir mit der kleinen Fähre auf die Inseln übersetzen. Dort, wo wir ankommen wollten, sollte der Himmel blau sein und die Sonne scheinen. Wir waren die einzigen am Kai. Der Blick auf den Himmel gerichtet. Zwei Stunden standen wir dort. Kühler Wind kam auf, der die Wolken zerstreute und weitertrieb. So kamen wir nach Torsholma.

Dora stand in ihrer Bucht am äußersten Rand eines jener Rundhöcker, die sich sanft gebuckelt aus dem Wasser hoben. In seiner Mitte hatte sich eine Mulde gehalten, in der sich Regenwasser sammelte; Gras wuchs aus einer Spalte, die von der Luvseite des Felsens in dessen Mitte führte und diesen zu entzweien doch ebenso zusammenzuhalten schien. Der Wind war Dora ein Spiegelgefährte, sobald sie sich sicher an Land befand. Mal ließ sie ihn, von Lee kommend, in ihr Haar fahren, es streicheln und zerzausen, so dass er es ihr ins Gesicht blies und sie wie blind, nur mehr ihren Füßen vertrauend, das Gleichgewicht am Felsen hielt. Sie ließ ihn unter die Röcke, zwischen ihre Finger und Zehen fahren; dann wieder stemmte sie sich gegen ihn, der von Luv kam, maß an ihm ihre Kräfte, jaulte auf, wenn er sie zwang, ein oder zwei Schritte zurückzuweichen, da er stärker war als sie. Wenn er besonders heftig stürmte, fasste sie ihr Haar mit beiden Händen und wand es mit einer geübten Bewegung zusammen, überließ es ihm nicht, verweigerte sich ihm. Das war ihr ein Triumph, und sie kam lächelnd zurück zu mir und zum Haus. In diesen Augenblicken begehrte ich sie so wie damals, als wir, der Kindheit kaum entwachsen, durch die Sommerwiesen tollten und sie, behende und schnell wie der Wind, sich nicht von mir einfangen ließ.

4

Zwei Außenseiter unter einem Dach, das waren sie, von der jeweils anderen Seite aus gesehen. Von der anderen Sprache. Allogeni alle beide, in den Augen der anderen, des anderen.

Herr Armando interessierte sich für die Gebräuche der Bevölkerung, eines Volkes, von dem er so gut wie gar nichts gewusst hatte. In Monreale bei Palermo geboren, war er nach Rom gezogen, nachdem er mit der Familie gebrochen hatte, da er nicht in das Handelsgeschäft des Vaters eintreten wollte. Die Nähe, die er zur Verslossenheit des nördlichen Bergvolks empfand, ergab sich auch daraus, dass auf Sizilien, der Insel seiner Geburt, eine über die Jahrhunderte gewachsene Tradition lebendig geblieben war, die sich gegen die Vereinnahmung durch die zahlreichen Fremdherrschaften sperrte. Im Stillen, im trotzig heimlichen Widerstand wehrte sich sein Land gegen das faschistische Gedankengut, das die Unterwerfung, Gleichschaltung und Italianisierung des Landes im Auge hatte. Einem Land, das auf seinem Territorium die unterschiedlichsten Völker mit ihren eigenständigen, tief verwurzelten Lebensweisen vereinte.

In unserem Dorf stieß Herr Armando auf eine Front der Ablehnung. In den Augen der Bewohner war er der mit Macht versehene Vertreter jenes verhassten Staates, den mein Land zutiefst verachtete. Eine verlorene Insel in einem fremden Meer, so empfand man sich, losgelöst von einem mütterlichen Festland, das es nicht mehr gab. Ausgehungert, ausgeliefert einer fremden Macht, einer fremden Sprache. Überlegen und unterlegen zugleich.

Die einzelnen Menschen vergaß man dabei, man vergaß, ihnen ins Gesicht, in die Augen zu schauen und sich auch von ihnen erkennen zu lassen.

Herr Armando sah die viele Arbeit am Hof und fragte Mutter, ob sie seine Hilfe in Anspruch nehmen möge; als Gegenleistung bat er sie, im Winter ab und zu in der warmen Stube sitzen zu dürfen. Er litt unter der Kälte, seine Lippen waren häufig blau. Mutter suchte nach anfänglichem Zögern im Kleiderschrank meines Vaters einen passenden warmen Pullover für ihn heraus, den er dann, so schien es mir, Tag und Nacht trug. Auch Vaters Wintermantel gab sie ihm schließlich, nachdem sie ihn gekürzt hatte.

Nie hätte Mutter Herrn Armando gefragt, ob er ihr beim Schlachten oder bei den Bienen helfen könne. Er war ein feiner Mensch, ein Herr eben, die zarten Finger sollten nicht mit Schweineblut in Berührung kommen oder von Bienenstichen anschwellen. Doch er sah, verstand und bemühte sich. Die körperliche Betätigung tat ihm gut, er fror weniger, und Mutter blieben so einige Arbeiten erspart. Sie dankte es ihm mit dem warmen Platz auf der Ofenbank, er dankte es ihr mit seinen Aquarellen.

5

Im Winter war das Licht karg, es kam einer täglichen Erleuchtung gleich, wenn die Sonne knapp über dem Horizont erschien, um einige Stunden später wieder zu verschwinden. Dora packte sich dick ein, um sich zur Bucht aufzumachen, die sie nur über die zugefrorene See erreichen konnte. Dadurch bekam sie einen anderen Blick auf die Stelle, und am Abend erzählte sie mir begeistert davon, während sie ihre kalten Füße auf meinem Bauch unter dem Pullover wärmte, ihre Zehen ständig in Bewegung. Noch immer wusste ich nicht genau, was sie vorhatte.

Die Steine, die sie im vorangegangenen Sommer in den Wäldern gesammelt hatte, waren unter den Schneemassen versunken, bildeten in ihrer Gesamtheit eine sanfte, hügelige Landschaft hinter unserem Haus.

Kaum setzte die Schneeschmelze ein, war Dora nicht mehr zu halten. Sie grub die Steine aus, nahm jeden einzeln in die Hand, begutachtete ihn, um ihn anschließend in den Rucksack zu packen und diesen, wenn er voll war, zur Bucht zu schleppen. Bau mir einen Leiterwagen, sagte sie eines Abends, die Steine werden zu schwer zum Tragen.

Der erste Winter auf Torsholma war für uns fast unerträglich gewesen. Ein Zurück gab es nicht, die Inseln waren abgeschnitten vom Festland. Ich fürchtete, dass Dora die Kälte nicht ertragen würde, sie jedoch legte den Frost um sich, als böte er ihr Schutz gegen Anderes. Sie wickelte sich ein in Decken und Mäntel, als wollte sie ihr Inneres Schicht für Schicht einhüllen, die Vergangenheit zudecken. Letztendlich erwies es sich für Dora und mich als Glück, nicht im Sommer, sondern im Spätherbst angekommen zu sein. Zwei auf ihrer Insel Gestrandete, so wurden wir von den Bewohnern wahrgenommen, denen man unter die Arme greifen musste, damit sie über die dunkle Zeit kämen.

Bald nach unserer Ankunft stürzten wir uns auf das Erlernen der zwei Sprachen, die hier gesprochen wurden. Das Schwedische bereitete uns keine Schwierigkeiten, ins Finnische tasteten wir uns nach und nach hinein. Die Andersartigkeit und Fremdheit im Aufbau und in der Verfertigung der Gedanken eröffnete uns neue, unerwartete Zugänge im Denken und half uns somit, scheinbar Eindeutiges anders zu sehen und zu hinterfragen. Die Sprache von Dora und mir wurde mit den Jahren den Steinen verwandt, die uns umgaben: durchzogen von verschiedenen Schichten, übereinander gelagert und ineinander verschmolzen. Kauderwelsch, so könnte man sie nennen.

Mit den Jahren lernten wir bei den Menschen, die schon lange hier lebten, jene Mischung aus freundlichem Entgegenkommen, wo es nötig war, und distanzierter Zurückhaltung schätzen. Nach und nach fanden Dora und ich unseren Platz auf der Insel. Obwohl nicht groß, erstaunte uns immer wieder die Weitläufigkeit der angelegten Weiler, wo von der Hauptstraße aus viele Wege zu den einzelnen Häusern und Gehöften abzweigten. Deren Grundgrenzen zueinander waren meistens nicht Zäune, sondern dichtes Gebüsch und höher werdende Bäume. Uneinsichtig, selbst von geringer Distanz aus, verbargen sich dahinter das Wohnhaus und die angrenzenden Wirtschaftsgebäude.

Iure, der erste Mensch, dem wir auf Torsholma begegnet waren, hatte uns über den Winter eine seiner Fischerhütten zur Verfügung gestellt und, mehr noch, uns gegen das Versprechen, es im Sommer mit Arbeit abzugelten, Holz zur Verfügung gestellt sowie die wichtigsten Lebensmittel. Als ehemaliger Seemann, gegerbte Haut unter weißblonden Haaren, legte er gemeinsam mit seinem Husky alle Wege mit einem seiner unterschiedlich großen Boote zurück, und er war es auch, der mir im Frühjahr nach unserer Ankunft für verschiedene Botengänge seinen alten Wagen anbot. Ich bin ein Seebär, meinte er, fester Boden unter den Füßen verursacht mir Schwindel. Und so holte man mich immer öfter, wenn es galt, die Strecke zwischen den beiden Anlegestellen, die sich an den jeweiligen Enden der langgezogenen Insel befanden, mit dem Auto

zurückzulegen. Ich stellte mit der Zeit Lieferungen von den Fähren zu, brachte die Kinder in die Schule, führte sie wieder nach Hause und nahm nebenbei die Post mit.

Nach einigen Jahren konnten wir Iure seine Hütte abkaufen. Sie wurde unser Haus, von dem aus ich die Fahrten meiner beiden Angestellten koordinierte und mir in späteren Jahren den lang gehegten Wunsch eines Fernstudiums der Geschichte erfüllte. Dora fand eine Arbeit bei Lisbeth im Dorfladen, die nach Jahren auf dem Festland in ihrem Elternhaus einen Gasthof eröffnet hatte, der gleichzeitig der einzige Laden im Dorf war. In ihrem Wohnzimmer fanden sich dieselben Blümchentapeten wie in der Wirtsstube, der Rest des Stoffes wurde im Laden zum Kauf angeboten, neben Anglerzubehör, selbst gehäkelten Topflappen, Puppenbekleidung, Kaffee, Salz und eingelegten Heringen. Im Sommer auf den Tischen in der Wirtsstube Wiesenblumen. Auf den bunten Vasen Motive aus aller Welt, Mitbringsel der Seemänner von ihren fernen Reisen, die sie Lisbeth für die eine oder andere allzu lange und laute nächtliche Runde am Tag darauf vorbeibrachten. Erinnerungen in den Ritzen und Sprüngen des angeschlagenen Porzellans. Lisbeths Laden und Gasthaus, seit Jahrzehnten unverändert, so wie auch der Blick zurück.

Es war nicht eng auf der Insel, die aus vielen kleinen, miteinander verbundenen Inseln bestand. Wir kannten die Menschen Torsholmas, sie kannten uns. Dennoch waren wir Fremde, waren wir die Gestrandeten geblieben. Gerade deshalb konnten wir hier heimisch werden.

6

Zuerst kräftige Farben, Aquamarin, liches Ocker und gebrannte Umbra mit einigen gezielten Pinselstrichen und wenig Wasser aufgetragen, dick und intensiv. Ultramarin in der Horizontalen, der Pinsel fährt ins Wasser und streift die Farbe aus, lässt sie in die Grobporigkeit des Papiers eindringen, wo sie von diesem aufgesogen wird. Mit einem dünneren Pinsel in die noch nasse Farbe einen festen Strich von Türkisblau am Horizont eingezogen, dieser feine Streifen von seinem äußersten Rand mit viel Wasser in den Himmel hinein. Mit einem Reisigstäbchen in die Vertikale hinein mit kratzenden Bewegungen das Gestrüpp der Macchia, ausgetrocknet und rau, die Spitzen zerrinnen leicht ins bereits trocknende Ultramarin des Meeres.

Vor Mutters Augen entsteht eine Welt, von der sie bis dahin keine Vorstellung, keine Ahnung gehabt hat. Draußen fällt der Schnee in dicken Flocken, verschluckt die Geräusche der Welt, drinnen Herr Armando, der mit dem klaren Wasser der Alpen seinem Mittelmeer nachfährt. Die fruchtbaren Hänge rund um Monreale, Weinreben und Olivenbäume, grün in allen Schattierungen; in kräftigen gelben und orangefarbenen Tupfern angedeutet die Zitronen und Orangen. Er liebt die Primärfarben, lässt sie am Papier sich finden, gibt seinem Erstaunen über die Nuancen und Verläufe mit einem leichten Lächeln zu meiner Mutter hin Ausdruck.

Ganz in Pastell gehalten das flirrende Sommerlicht über der Conca d'oro, der goldenen Muschel, das vom Meer über die Ebene Palermos zu den Kalkbergen hin ausstrahlt.

Mutter wagt es oft gar nicht hinzusehen, während das Bild im Entstehen ist, wie ein Wunder erscheinen sie ihr, diese Landschaften, so hell und freudig. Selbst in die Schatten der engen Gässchen fällt in einer geraden Linie Licht ein, eine weiße Fläche, ausgespart, gleißend durch den Kontrast zu den dunklen Farben rundum. Mit ein paar Strichen die Umrisse von Menschen angedeutet, düster die Kleidung, in der Haltung gerade, wie Mutter sie von ihresgleichen kennt.

Sie haben den Tisch in der Stube ans Fenster gestellt, so dass sie beide länger Licht haben, Herr Armando beim Malen, Mutter beim Nähen oder Flicken. Um halb fünf beginnt es zu dunkeln, und sie gehen in den Stall.

Michael Sallinger
Die Schiffsschraube: oder der Anker im Buchstaben
Erinnerungen eines Fossils an seine österreichische
Literatur in einem Absatz

Literatur als Leben. Nicht als ein Zeitvertreib, auch nicht als eine Passion oder als eine Beschäftigung. Sondern: als Leben. Das will sagen – wie die Luft, die man zum Atmen braucht, wie das Wasser, das man zum Trinken braucht, wie die Umwelt, in der man sich bewegt, in der man geht und steht, in der man wacht und in der man schläft. Die erste Welt, durch die man die zweite betrachtet, von der man schnell enttäuscht ist, weil sie nicht an das heran reicht, was man aus der ersten Welt kennt. Das sucht man sich nicht aus, darunter leidet man nicht, darin lebt man, weil es eben so ist. Gegen diese, eine nominalistische Gewissheit, wächst kein Kraut. Vielleicht werden sich eines Tages die Anker lichten, wenn es mit der Aufmerksamkeit nicht mehr so weit her ist; dann werden die Grenzen vielleicht deutlich verschwimmen, zwischen dem, was in den Büchern und in der Sprache ist, und dem, was in der Sprache und im Leben ist; die Sprache bildet das Scharnier zwischen den Büchern und dem Leben; sie wird eingefasst, fixiert, wie eine Momentaufnahme des Lebens, aus der die Bücher werden. Doch hat die Literatur den Vorteil, dass sie, im besten Fall, die Zeit aufheben kann; flugs tritt man eine Zeitreise an, gleichwohl, ob in die Vergangenheit oder in die Zukunft, zugleich in die zahlreichen Mit- und Gegenwelten einer Umgebung, die einem sonst fremd bliebe. Man betritt, vor allem im Wiederlesen und im Wiederlesen, Räume, die einem bereits bekannt sind, vertraut. Nicht selten passiert es, dass einem das Lesen Räume aufschließt, die man zuvor noch nie betreten hat, die einem aber dennoch vertraut und bekannt vorkommen; aus tieferen Schichten strahlt eine magmatische Vertrautheit, die an Orten angelegt ist, deren Koordinaten man wenig kennt. Zum Beispiel ging mir das in den Romanen Doderers nichts selten so: man schlägt eine Seite auf; ein Besuch wird erzählt. Nach wenigen Zeilen beginnt das Zimmer, in dem er sich abspielt, Gestalt anzunehmen und die Ledercouch beginnt zu riechen, wie solche Couches eben rochen, als es sie noch gab; als man sie von Generation zu Generation vererbte und die Dinge nicht unbedingt darauf angelegt waren, nach wenigen Jahren eines wenngleich nur oberflächlichen Gebrauchs in sich zusammen zu fallen, damit neue Dinge erworben würden und ein Wachstum befördert würde, dessen metastatische Dimensionen aus Gründen, die ich nicht verstehe, bis heute kaum einem Ökonomen zu denken geben. Connotationen, Gesprochenes und Gedachtes, Erlebtes und Erhofftes, aber auch Verhasstes: alles das kommt aus dem Buche, man kennt es schon. Das lässt sich übertragen, nahtlos, auf die Schilderungen des Leides und des Todes, der Qual, und auf die Abgründe des Menschlichen, die es ebenso gibt, die ebenso „wahr“ sind wie das Schöne wahr ist. Ein Leben, das, namentlich, im Gedichte seine Vollendungen findet, in dem An- und Ausspruch des verdichteten Worts, das dort seine eigentlichen Götter und seine eigentliche Schöpfung hat: in der kurzen Form, deren Verdichtung sich dazu anschiebt, in wenigen, kürzesten Worten, Compositionen und Gestalten einen ganzen Kosmos aufzutun. In dem Flattersatz dieser Überlegungen spiegelt sich die subjektive Einzigartigkeit der Erinnerung, die, so kollektiv inspiriert auch immer sie sein mag, so je individuell aus dem eigenen Leben hervor leuchtet, dass man für einen Augenblick vermeint, man wäre allein auf der Welt, wäre dem Columbus gleich, der Amerika noch einmal entdeckt, und habe als erster die komplizierte Mechanik entschlüsselt, nach der

ein Nürnberger Eierlein oder aber eine Singer-Nähmaschine funktioniere. Das leitet über zu dem ebenso simplen wie treffenden Witz, den wir der Zusammenarbeit von Bronner und Qualtinger verdanken: Ich habe etwas erfunden, sagt der Eine. Was denn, fragt der Andere. Die Schiffsschraube, ist die ebenso entwaffnende wie folgerichtige Antwort, gesprochen zu einem Zeitpunkt, zu dem Joseph Ressel bereits einen Geldschein zierte. Die individuelle Erfindung der Schiffsschraube als deren Entdeckung ist der Gruß des Lese- und des Rezeptionserlebnisses. Und jeder hat eine andere Schiffsschraube; mag das Prinzip vergleichbar sein, nicht sind es die konkreten Ausformungen, Funktionen und Gestalten. Es gibt Schiffsschrauben, die Schiffe steuern, die zur Geliebten über die große See fahren, ebenso wie Schiffsschrauben für Kriegsschiffe oder Schiffsschrauben, die Vehikel antreiben, die in die Lüfte fahren. Dabei denken wir an Hatschi-Bratschis Luftballon, zugleich an eine wundersame Reise über die Tapete. Zu Kinderzeiten war dies. In einem Heiligenkalender der katholischen Märtyrer las ich, fast jeden Abend, vor dem Schlafengehen in meinem Zimmer, das nahe an einem Waldstück lag, dessen dunkle Bäume und dessen Geräusche die Phantasie des kleinen Buben anheizten und erhitzten bis zu jenem Stadium, da an einen Schlaf nicht mehr zu denken war. In jedem Augenblick war mit dem Einbruch der Dämonen zu rechnen und für diesen Fall galt es, bewaffnet zu sein, und vor allem wach. So wach, dass es im entscheidenden Augenblick gelingen musste, den Angreifer oder gar die Angreifer abzuwehren; eine Taschenlampe tat das Übrige: mit ihr leuchtete der acht- oder zehnjährige Verteidiger nicht nur sein Zimmer aus, immer auf der Suche nach den Vorboten der Gefahr, sondern verschaffte er sich auch das Licht, das nötig war, um zu lesen. Nur in den Räumen der Bücher, und mochten sie von wackeren frühen Glaubenszeugen berichten, die von Löwen aufgeessen, auf Rosten gebraten oder von Pfeilen zerfleischt worden sind, stellte sich jene Sicherheit ein, die das Leben erträglich werden ließ: die Sicherheit der Lektüre, der Anker im Buchstaben. Der Knabe wuchs heran, unvermeidbar. Mit den Jahren nahm die Angst vor den Dämonen ab; an ihre Stelle traten andere, weniger gefährliche Verlockungen und Besorgnisse des täglichen Daseins; vor allem die Erkenntnis, dass zwischen Mann und Frau, Bub und Mädels eine Anziehung bestünde, von der man nicht recht wusste, zuvor. Der Knabe verliebte sich das erste Mal; *il tombait amoureux*. Das war – zeitlich – etwa um jenes Jahr herum, zu dem ich die *Bibel, für Kinder erzählt* bekam, mit einer Widmung von Gertrud Fussenegger. Ich habe in dem Buch nie gelesen. Schließlich hörte man ja das Wort Gottes am Sonntag in der dörflichen, schönen und schlichten barocken Kirche, von deren Kanzel das Evangelium verkündet und die anschließende, wohl vorbereitete Predigt gehalten wurde. Selig, die das Wort Gottes anhören und es befolgen, stand in schönen gotischen Lettern auf der Tafel, die zwei satte, fliegende, lebensgroße Putten hielten. Die Liebe erfüllte sich nicht. Sie gestaltete sich aufwendig, war von zahlreichen Ideen getragen, verzehrte sich und äußerte sich nie. Ich fand, das gehöre sich nicht, und wusste auch nicht, wie man hätte dem allen Ausdruck verleihen sollen; so schwieg ich und war erstaunt, als jedermann, selbst ziemlich fremde Personen um meine Empfindung wussten, als trüge ich ein Schild vor mir her, auf dem zu lesen stünde, was meines

Herzens Not sei. Nicht undankbar bin ich, das freilich retrospektiv, dass diese Liebe keine weitere Gestalt annahm und solcherart noch heute eine scheue Erinnerung freigibt, an eine Jugend, die ich vornehmlich mit vielen alten Erwachsenen verbrachte. – Meine Zeitgenossen, die Sport trieben, was die älteren Menschen aus meiner Umgebung noch mit „Sport“ und nicht mit „Schport“ aussprachen, waren mir nicht sehr nahe. Etwa zu jener Zeit hat das eingangs beschriebene Leben in den Büchern begonnen: begünstigt durch eine heute nicht mehr vorstellbare Atmosphäre von Menschen aus „aller [Damen und] Herren Länder“, vor allem aus den Ländern des Ostens, aus Böhmen, aus Mähren, aus Ungarn, aus Rumänien, der Bukowina und dergleichen anderen Regionen, die heut nur noch in Erinnerungsbüchern vorkommen. Das vielstimmige Konzert der Möglichkeiten einer deutschen Sprache hat mich hellhörig gemacht; die unterschiedlichen Modulationen und Begriffe, die Färbungen und Farben, die Lebhaftigkeiten und die Akzente, die zeitweilige An- oder Abwesenheit von Vokalen, die Doppelung, die Trippelung von Konsonanten, die Betonungen, die ein und dasselbe in tausend verschiedenen Gestalten erscheinen ließen; ein Reichtum, zu dessen Gehör man vielleicht begabt sein muss. Mir nun, der ich kein Instrument spiele und in dieser Hinsicht ganz wenig begabt bin, ist ein Gehör für die Sprache zu eigen, das mich reich beschenkt hat. Aus jenen ersten fünfzehn bis zwanzig Jahren meines Lebens in einer gänzlich anderen Umgebung von Menschen, die heute allesamt tot sind, beziehe ich die Energie, aber auch die Essenz meiner sprachlichen Existenz. Dabei hat die Sprache ja nicht nur eine regionale Färbung, sondern auch eine soziale. Die Vielfalt, der ich in dieser Hinsicht teilhaftig werden durfte, entspricht der eines großen Orchesters, wie man es etwa aufstellt, um eine Symphonie von Mahler zu spielen. Also: nicht unter vier Harfen. Das begann bei den feinen Modulationen der Tochter eines Erzherzog-Thronfolgers und ging bis zu den Unterschieden in der Sprache der Holzhacker und der Knechte, die am Hof waren und, weil unterschiedlicher Herkunft, auch unterschiedlich sprachen. Freidenker aus dem Banat sprachen anders als deren Kinder, die lange in Wien waren. Universitätsprofessoren aus Frauenstein gebürtig, deren Schwestern nicht unbekannte Schriftstellerinnen waren, anders als die Finanzamtsgattinnen, die an einem so genannten Großen Teich badeten; es gab mehr als einen Badeplatz: einen für die Herrschaft, einen für die Beamten und deren Bekannte und einen, gleich an einem anderen Teich, für das Volk. Man kam herum und hörte. Ein Vetter des Großvaters hatte einen Sohn, der, kurz nach 1968, mit seinen Haberern in einem bunt bemalten Bus auf dem Hof einfuhr; die Herrschaften hießen: die Schmetterlinge, wie ich noch erinnere. Der Dichter Eisenreich wohnte am Ort; ich habe keine Erinnerung an ihn, wohl aber an seine Schwester und deren Familie. Endlos sind die Listen und endlos sind die Register dieses Organons der Sprache, das ich aufziehen kann; ich habe es bald darauf später noch einmal vertieft. Dem lange verstorbenen Baron Georg von Dox, einem Taufkind des letzten Zaren, verdanke ich meinen Einstieg in die Welt der russischen Sprache und mit diesem Einstieg eine nochmalige Verbreiterung meines Orchesters. Im Kern arbeite ich seit dreißig Jahren ab, was ich in jenen 18 Jahren, ehe ich meine Heimat verließ, erlebt habe; dankbar für eine Kindheit, deren Vielfalt mich unendlich geprägt hat und

deren gute wie schlechte Seiten ich noch heute bedenke; bedenke aus einer Fülle, zu der man mich gewähren ließ. Nie in all den Jahren hatte ich auch nur einen Zweifel daran, dass es, für mich, eine andere Literatur gäbe, als eine österreichische. Das ist einfach zu erklären: In meinen frühen Jahren las ich Stefan Zweig und Joseph Roth, vertiefte ich mich in die Schriften von Arthur Schnitzler und Karl Kraus. Nichts galt mir daneben die Literatur, zu deren Konsum man unter dem Blickwinkel einer pädagogischen Entwicklung genötigt wurde: Weder die Ehre der Katharina Blum, mochte sie nun verloren sein oder nicht, noch das elende Schicksal des Hundes Krabambuli mochten mich begeistern; von den Leuten aus Seldwyla oder aber anderen, gleichartigen Emanationen einer schweizerischen Beflissenheit gar nicht zu reden. Solches Zeug hat mich körperlich gelangweilt. Es taugte zu keiner Phantasie, nicht einmal zu einer schmutzigen. Freilich sehe ich den turning point zur kleinen Form noch vor mir, spüre ihn: ein Frühsommernorgen in einer Nacht, in der ich nicht schlafen konnte, in dem zu weichen Bett im Herrenzimmer des Großvaters, über mir die übermenschlich große Strudengauschlinge des Malers Glaubacker, der nach dem Kriege und nach dem tosenden Untergang seines vormaligen Lieblingsmodells in Berlin sich in das untere Mühlviertel zurück zog, und nicht ruhte, bis der letzte dort wohnende bessere oder schlechtere Bürger zwei seiner Landschaften im Hause hatte, das Fenster geöffnet und das erste Morgenlicht herein leuchtend, eine himmlische Ruhe, wie sie nur das Mühlviertel meiner Heimat kennt, ein Geruch in der Luft, wie er zuvor und hernach nie wieder war, ich, in meiner Hand den Taschenspiegel von Alfred Polgar. Die kleine Form ergriff mich, mit Haut und Haar, als Verwandelter stand ich am nächsten Morgen auf, als ein durch den Taschenspiegel Geläuterter. Etwa zur selben Zeit, kaum ein halbes Jahr später, begriff ich zum ersten Mal ein Gedicht Celans. Wie vom Blitze in meiner ganzen Existenz gerührt, aufgespannt auf die Folie, die die Lektüre des Abschiedsbriefes von Stefan Zweig in mir als einem Brennspeigel hinterlassen hatte, stand dies erste Gedicht, das nicht die *Todesfuge* war, in mir auf und gewann Gestalt; die sich, bis heute, nicht aus meiner Seele entfernt hat. Alles, was noch kam, war folgerichtig: es waren dies Friedrich Torberg und Hans Weigel, Heimito von Doderer und Hilde Spiel (Hilde Spiel vor allem und immer wieder, bis heute, eine ferne Liebe, die ich, einmal im Jahr zumindest, auf ihrem Grab in Ischl besuche) und dann, was halt noch so dazu gehört. Auf die Idee, dass es eine andere als eine österreichische Literatur gäbe, zu der ich Canetti ebenso zählte wie Celan, wäre ich gar nicht gekommen; wie ich freilich auch nicht auf die Idee gekommen wäre, dass die Grenze der deutschen Sprache an der Landesgrenze Österreichs zu Ungarns befindlich wäre. Das zeitlich etwas spätere Erlebnis Thomas Bernhard vermochte mich in diesem Zusammenhang weniger zu befriedigen: Eine in manchen Punkten problematische Kindheit hatte mich verletzt, mögen die Dinge auch nicht kommensurabel sein, und die Umgebung, in der er sich vorzüglich bewegte, war mir nicht unbekannt. Gräfin Clam, die zu seinem Bekanntenkreis zählte, wies mich bei einem Besuch der gleichnamigen Burg als Halbwüchsigen nicht wenig streng zurecht, als ich ein abfälliges Wort über die Jagdleidenschaft Franz Ferdinands, unversonnen und wenig bedacht, äußerte. So war der Bernhard, mit seinen

Übertreibungen und mit seinen Gestalten, seinen Geschichten und seinen Dramen kein Fremder; ein Überhöher vielleicht, von dem man heute weiß, wie wenig er sich geirrt hat. Im heutigen Rückblick der Erinnerung scheint es mir nicht auffallend, dass andere Zeitgenossen kaum eine Rolle spielten. Man hatte von Peter Henisch gelesen, zum Beispiel, aber es hat einen – damals – wenig berührt. Das gilt auch für die Briefträger Alois Brandstetters, für den Zeitgenossen Peter Handke und seine linkshändige Frau, für andere Zeitgenossen ebenso. Das war schon eine Literatur, deren Alltäglichkeit und deren Bildungshintergrund nichts hatte, was mich bewegt hätte. Die Betrachtung des Banalen, des Unglücks, der Zerfälle – das schien nicht nur wenig erfreulich, sondern auch von so lockerer oder, im Falle der Ingeborg Bachmann, so bemühter Konsistenz, dass dem *desinteret* Tür und Tor geöffnet waren, beinah bis heute. Dieser Abschnitt meines Lebens endete, unversehens und unvermutet, als ich, kaum 17 Jahr alt, mit der Klasse in einem Bus nach Mauthausen gefahren bin. Im Bus mussten wir eines jener scheußlichen Bewältigungslieder hören, wie es damals ein bayerischer Barde gesungen hat, der bei den jungen Mädeln nicht wenig hoch im Kurs stand. Seine Übersetzung fand der Barde in einem Deutschlehrer, der den Namen, den er trug – den eines berühmten Wiener Stadtpolitikers der Zwischenkriegszeit – zum Programm machte und daher auch nicht unbeliebt war. So sehr mir das alles auf die Nerven ging, so sehr war mir seit diesem Besuche bewusst, dass die Brüche der Jahre 1933 und 1938 jede Rede von der Existenz einer österreichischen Literatur unmöglich machen würden. Das hat, indessen, nichts daran geändert, dass die Räume, die ich in dieser Erinnerung noch einmal beschreiben wollte, jene sind, die bis heute die vertrautesten in meinem literarischen Hause sind. Dass dieses Erlebnis einer österreichischen Literatur unabdingbar zugleich an einer Zeit hängt, die auf immer vergangen ist, tröstet nicht, sondern schmerzt. So, wie es immer schmerzt, wenn man, ungetröstet, auf etwas zurück blickt, was, in seiner Schönheit und Bedeutung, ohne Not zerstört wurde von Kräften, die, unversehens nach Befreiung rufend, nichts als den grausamen Tod mit sich führen. Ich aber, Fossil das ich bin, werde mein Leben lang dankbar sein dafür, dass ich noch einen Blick auf eine österreichische Literatur werfen durfte, deren Grundlagen heut so weit entfernt erscheinen, als habe es sie – wie mich – nie gegeben.

Ein verdächtiges Subjekt? Der Dichter Heinrich von Kleist von Klaus Müller-Salget (Innsbruck)

Das einzige authentische Porträt Kleists von Künstlerhand ist das Miniaturbildnis aus dem Jahre 1801, das Kleist damals für seine Verlobte Wilhelmine von Zenge anfertigen ließ, bevor er zu seiner Reise nach Paris aufbrach. Von diesem Bildnis sagt Jens Bisky mit einigem Recht: „Der Dreiundzwanzigjährige wirkt auf den heutigen Betrachter ungeheuer kindlich. [...] Kein Mensch würde hinter diesem Kopf [...] den extremistischen Autor, den Verfasser der ‚Penthesilea‘ und der ‚Herrmannsschlacht‘ vermuten.“¹ – Ähnlich verwundert hat Theodor Fontane auf das Erscheinen des jungen Gerhart Hauptmann nach der skandalösen Uraufführung des Stücks *Vor Sonnenaufgang* reagiert: „Statt eines bärtigen, gebräunten, breitschultrigen Manns mit Klapphut und Jägerschem Klapprock“ sei da ein junger blonder Herr „von untadligstem Rockschnitt und untadligsten Manieren“ aufgetreten, der sich mit einer gewinnenden „graziösen Anspruchslosigkeit“ verbeugt habe. Allerdings, meinte Fontane, könnten Gegner des Stücks und des Autors sich an das Buch eines berühmten Gerichtsmediziners erinnern, dessen Eingangssatz lautete: „Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen.“²

Kleist ist zwar kein Mörder gewesen³, aber Mord und Totschlag begegnen in seinen Werken zuhauf. Davon später.

Das Miniaturbildnis hat Kleist nach der Auflösung der Verlobung im Mai 1802 zwar zurückerhalten, es dann aber bei seinen Wirtsleuten in Thun zurückgelassen, wo es erst zwanzig Jahre nach seinem Tod von Louise von Zenge, der Schwester der ehemaligen Verlobten, wiedergefunden und zurückgebracht worden ist. Wohl auf Wunsch und nach Angaben Wilhelmines⁴ hat dann ein unbekannter Künstler nach dem Vorbild der Miniatur eine Kreidezeichnung angefertigt, die Kleist in reiferen Jahren darstellen sollte. Diese Zeichnung (die wahrscheinlich 1945 beim Brand von Dresden vernichtet worden ist) kann man seit einigen Jahren in kolorierter Version auf mehreren Buch-Covern bewundern, wobei allerdings zumeist Kleists Augen fälschlicherweise braun eingefärbt werden.

Denn dass er in Wahrheit blaue Augen gehabt hat, geht nicht nur aus zwei amtlichen Protokollen hervor⁵, sondern wird auch durch ein weiteres Kleist-Porträt bestätigt, das allerdings nicht von einem Künstler stammt, sondern in Kleists französischer Kriegsgefangenschaft von einem Dilettanten gemalt worden ist.⁶ Neben dem Kopf des Porträtierten findet sich die Aufschrift: „Subjet suspect Henry de Kleyst Poète Prussien“. Daraus habe ich mir den Titel meines Vortrags geborgt.⁷

Für viele Zeitgenossen ist Kleist in der Tat eine befremdliche Erscheinung gewesen, z. B. für Goethe. Der notierte 1826 anlässlich positiver Äußerungen Ludwig Tiecks über Kleist: „Mir erregte dieser Dichter bey dem besten Vorsatz immer Schaudern und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von der unheilbarsten Krankheit ergriffen wäre.“⁸

Das sind starke Worte, ein Verdammungsurteil zwar nicht über die Person Heinrich von Kleist, wohl aber über seine Werke, ein Urteil, das lange nachgewirkt hat.

Als *Person* war Kleist vor allem seiner Familie „suspekt“. Zwar hat seine um drei Jahre ältere Halbschwester Ulrike ihn immer wieder finanziell unterstützt, aber auch ihr ist am Ende die Geduld ausgegangen. In einem Brief vom 10. November 1811 berichtete Kleist, bei seinem letzten Aufenthalt in seiner Geburtsstadt habe Ulrike ihn, gemeinsam mit einer anderen Schwester, als „ein ganz nichtsnütziges Glied der menschlichen Gesellschaft“ hingestellt, „das keiner Theilnahme mehr werth sey“ (DKV IV, 509). Schon drei Jahre zuvor hatte Wilhelm von Pannwitz, der Kleists kleines, inzwischen aufgebrauchtes Vermögen verwaltet hatte, sich brieflich über den missratenen Cousin beschwert:

wenn er nur ein Gran Vernunft und Ueberlegung hätte, so konnte er bei seinem glücklichen Genie längst in einer guten Lage seyn. Warum verläßt er seine Anstellung, die ihm wenigstens die Aussicht auf ein gewißes Brot gab, und wenn er den Drang zum Dichten in sich fühlt, so konnte er ihn nebenher immer befriedigen.⁹

Angesichts des Umstandes, dass Kleist nicht nur Genie hatte, sondern ein Genie war, ist das natürlich reichlich naiv. Andererseits kann man den Unmut der Familie schon auch verstehen.

Die Kleists waren ein angesehenes preußisches Uradelsgeschlecht, dessen männliche Exemplare sich vor allem als hohe und höchste Militärs ausgezeichnet haben (noch in Hitlers Armee hat es ja einen Generalfeldmarschall von Kleist gegeben). Heinrich von Kleists Vater hatte es allerdings nur bis zum Major gebracht, und die engere Familie war nicht sehr begütert. Nach dem frühen Tod des Vaters (da war Kleist 11) und der Mutter (da war er 15) musste er eigentlich froh sein, im Jahre 1792 als 14 ½-Jähriger in das angesehene Regiment Garde in Potsdam aufgenommen worden zu sein. Er brachte es da, in Krieg und Frieden, bis zum Sekondeleutnant, nahm 1799 aber, deprimiert von den Zuständen in der Armee, in der er für die Entwicklung seiner Persönlichkeit keine Chance sah, seinen Abschied, um sich dem Studium zu widmen. Auch das brach er nach drei Semestern ab, begab sich mit einem Freund auf eine bis heute geheimnisumwitterte Reise, arbeitete nach seiner Rückkehr unlustig einige Monate als bloßer Hospitant in einem Ministerium, geriet dann, im Frühjahr 1801, über dem Studium der Kantischen Philosophie in eine Krise, die ihm alle Wissenschaften fragwürdig erscheinen ließ und aus der er sich, zusammen mit der Halbschwester Ulrike, mittels der anfangs erwähnten Reise nach Paris zu befreien suchte.

Im Frühjahr 1800 hatte er sich mit der Nachbars- und Generalstochter Wilhelmine von Zenge verlobt, hätte aber, um sie heiraten zu können, ein ‚Amt‘, sprich: einen Beruf erlernen und ausüben müssen, was er im Herbst 1800 ausdrücklich als ihm unmöglich bezeichnete: Er könne nicht ein bloßes Werkzeug sein zur Ausführung von Zwecken, die

er nicht überprüfen dürfe (vgl. DKV IV, 150). Sein Alternativvorschlag, die Philosophie Immanuel Kants in Frankreich zu verbreiten und derweil von Deutschstunden zu leben, stieß verständlicherweise auf wenig Gegenliebe, und als er der Braut von Paris aus vorschlug, mit ihm in der Schweiz ein Bauerngut zu bewirtschaften, war das wohl schon die Vorbereitung auf die Trennung, die er dann im Mai 1802 von Thuner See aus mit einem ziemlich schnöden Brief auch vollzog.

Da hatte er zu dichten begonnen: sein erstes Drama, *Die Familie Schroffenstein*, und er fasste den Plan zu einer Non-plus-ultra-Tragödie, die *Robert Guiskard, Herzog der Normänner* heißen sollte. Zu Beginn des Jahres 1803 war er zu Gast bei dem von ihm seit früher Jugend verehrten Dichter Christoph Martin Wieland, der ihn dazu bewegen konnte, ihm einiges aus dem *Guiskard* vorzudeklamieren. Wieland war begeistert und glaubte in Kleist denjenigen zu sehen, der als Dramatiker noch Größeres würde leisten können als Goethe und Schiller. Kleist selbst meinte, „im Gebiete der Kunst“ eine Entdeckung gemacht zu haben, die „in der Reihe der menschlichen Erfindungen [...] unfehlbar ein Glied“ bilde (3.7. und 5.10.1803 an Ulrike; DKV IV, 316 und 320). (Wahrscheinlich ging es um eine neue Bauform der Tragödie). Das Scheitern dieses Projekts – im Herbst 1803 hat er das Manuskript in Paris verbrannt – stürzte ihn in eine tiefe Depression. Nach vergeblichen Versuchen, sich in selbstmörderischer Absicht der französischen Nordarmee anzuschließen, machte er sich auf Weisung des preußischen Gesandten auf den Heimweg, kam aber vorerst nur bis Mainz, wo er in der Obhut des Arztes Georg Wedekind über drei Monate verweilte, bevor er nach Berlin aufbrach, wo er am 3. Mai 1804 eintraf. Nun beugte er sich den Forderungen der Familie und begann im Berliner Finanzdepartement unter dem von ihm verehrten Karl von Stein zum Altenstein zu arbeiten, wurde 1805 zur weiteren Ausbildung nach Königsberg geschickt, fing 1806 aber wieder an zu schreiben: die Komödie *Der zerbrochne Krug* und die Erzählung *Das Erdbeben in Chili*. Begonnen wurden auch der *Amphitryon*, der *Michael Kohlhaas* und die *Penthesilea*. Am 14. Oktober 1806 kam es zu der für Preußen desaströsen Schlacht bei Jena und Auerstedt. Der Hof flüchtete nach Königsberg, während Napoleon in Berlin einzog. Kleist, auf Geldsendungen aus Berlin angewiesen, geriet in Not und entschloss sich wohl darum, mit dem Freund Ernst von Pfuel und zwei weiteren verabschiedeten Offizieren nach Berlin zu reisen, von wo aus er nach Dresden wollte. Er wurde aber von der französischen Besatzungsmacht unter Spionageverdacht festgenommen und nach Frankreich gebracht (wo das erwähnte Dilettanten-Porträt entstanden ist). Im August 1807, nach dem für Preußen niederschmetternden Friedensschluss von Tilsit, kehrte er zurück und ging nun wirklich nach Dresden. Hier kam es zu einer kurzen positiven Phase in seinem Leben.

Dem Freund August Rühle von Lilienstern war es gelungen, den jungen Gelehrten Adam Müller für Kleists Lustspiel *Amphitryon* zu begeistern; Friedrich Schillers Freund Christian Gottfried Körner vermittelte das Manuskript an eine Dresdner Buchhandlung, die das Stück, versehen mit einer rühmenden Vorrede von Adam Müller, Anfang Mai 1807 publizierte. Im September erschien in Johann Friedrich Cottas renommiertem *Morgenblatt für gebildete Stände* die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* (damals noch

unter dem Titel *Jeronimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647*). Goethe hatte den *Amphitryon* im Juli gelesen und wegen der von ihm unterstellten christlichen Einfärbung nicht eben gnädig aufgenommen. Im August schickte Adam Müller ihm auch ein Manuskript des *Zerbrochnen Krugs*, das Goethe schon besser gefiel. Er hat das Stück am 2. März 1808 in Weimar uraufgeführt. Es wurde ein vollständiger Misserfolg, für den Kleist Goethe verantwortlich machte.¹⁰ Auch andere Pläne gediehen nicht nach Wunsch. Mit Müller hatte Kleist eine eigene Verlagsbuchhandlung gründen wollen, was die anderen Dresdner Buchhändler per Einspruch verhinderten. Zustande kam dagegen das von den beiden herausgegebene Kunstjournal *Phöbus*, das allerdings mit seinen großsprecherischen Ankündigungen auch Wohlmeinende verärgerte, zunehmend hauptsächlich aus Beiträgen von Kleist und Müller selbst bestand, schon Ende März 1808 in finanzielle Schwierigkeiten geriet und über den 1. Jahrgang nicht hinausgekommen ist. Kleist veröffentlichte da, außer Gedichten, *Die Marquise von O....*, Auszüge aus der *Penthesilea*, dem *Zerbrochnen Krug* und dem *Käthchen von Heilbronn*, den Anfang des *Michael Kohlhaas* und das Fragment des nie zu Ende geführten *Robert Guiskard*.

In all dieser Zeit behielt Kleist das Ziel vor Augen, an der Befreiung der deutschen Lande von der napoleonischen Fremdherrschaft mitzuwirken. Bestärkt wurde er in dieser Haltung durch den österreichischen Geschäftsträger in Dresden, den Freiherrn von Buol zu Berenberg und Mühlingen. Im Sommer oder Herbst 1809 schrieb er das Agitationsstück *Die Herrmannsschlacht*, mit dem er zu einem für damalige Verhältnisse ‚totalen‘ Krieg gegen Napoleon aufrufen wollte. Eben diesem Ziel dienten auch etliche Gedichte und Schriften, die er ab März 1809 verfasste. Nach der österreichischen Kriegserklärung an Frankreich vom 9. April 1809 reiste er mit dem damals 24jährigen, später als Historiker berühmten Friedrich Christoph Dahlmann über Teplitz und Prag nach Znaim. Am Tag nach Napoleons Niederlage bei Aspern besichtigten die beiden das Schlachtfeld, wo sie – nach Dahlmanns späterem Bericht – fälschlich für französische Spione gehalten wurden, was sich aber aufklären ließ. In Prag entwickelte eine Gruppe um Kleist und den Stadthauptmann von Kolowrat-Liebsteinsky den Plan zu einer Zeitschrift namens *Germania*, die dazu beitragen sollte, aus der österreichischen Erhebung eine gesamtdeutsche Unternehmung zu machen. Das Genehmigungsgesuch wurde auch über den Außenminister Philipp Graf Stadion an den Kaiser weitergeleitet. Aber die österreichische Niederlage bei Wagram und der Waffenstillstand von Znaim beendeten vorläufig, der Friede von Schönbrunn dann endgültig diese Aussichten, was Kleist wieder in eine tiefe Depression stürzte.

Im Februar 1810 war er wieder in Berlin, wo er bis zu seinem Tod geblieben ist. Hier traf er wieder mit Adam Müller zusammen, lernte Rahel Levin kennen, auch Clemens Brentano und Achim von Arnim. In Georg Andreas Reimer fand er seinen Verleger für den *Zerbrochnen Krug*, *Das Käthchen von Heilbronn* und zwei Bände Erzählungen. Reich werden konnte er dabei nicht, zumal nur wenige Kenner, z.B. Wilhelm Grimm und Ludwig Tieck, den Wert seiner Werke erkannten. Ab Oktober 1810 gab er die erste deutsche Tageszeitung heraus, die *Berliner Abendblätter*.¹¹ Das äußerlich ganz

unscheinbare Blättchen hatte zunächst großen Erfolg, vor allem deshalb, weil der Polizeipräsident Karl Justus Gruner Kleist aktuelle Polizeiberichte zur Verfügung stellte – ein absolutes Novum in der deutschen Pressegeschichte – und weil diese Rapporte zu Anfang wegen des Treibens einer sogenannten Mordbrennerbande in und um Berlin ein besonderes Interesse erregten. Kleist beschränkte sich aber nicht darauf, entsprechend der ihm erteilten Lizenz ein bloßes Unterhaltungsblatt herauszugeben, sondern glaubte auch eine offene Diskussion der preußischen Wirtschaftsreformen führen lassen zu dürfen, und das, neben anderen Freimütigkeiten, führte zu strengsten Zensurmaßnahmen, die den *Abendblättern* den Hals brachen. Nach nur sechs Monaten musste Kleist das Unternehmen beenden, blieb mit Schulden zurück, verwickelte sich noch in einen unglücklichen Streit mit dem Staatskanzler von Hardenberg und dessen Regierungsrat von Raumer, galt der Familie als schuldhaft gescheiterte Existenz und fand in der krebserkrankten Henriette Vogel eine Todesgefährtin.

Der provokant inszenierte Doppelselbstmord am Kleinen Wannensee erregte europaweites Aufsehen und ebensolchen Unwillen. In Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien ein Schmähartikel aus der Feder des Literaten Friedrich Weisser, in dem es hieß, Kleist habe „einen den Deutschen ewig heiligen Namen mit großer Unehre“ geführt.¹² Die Familie von Kleist dürfte das damals ähnlich gesehen haben. Es ist ja wohl auch kein Zufall, dass kein einziger Brief Kleists an seinen jüngeren Bruder Leopold erhalten geblieben ist. 100 Jahre später allerdings ließ die Familie am Grab einen Kranz niederlegen, der Aufschrift auf der Kranzschleife zufolge gewidmet „Dem Größten ihres Geschlechtes“.¹³

Wie ich eingangs sagte: Goethe hat ja nicht gegenüber dem Menschen Kleist – den er persönlich nie kennen gelernt hat – „Schauer und Abscheu“ empfunden, sondern gegenüber dem Dichter, und das geht manchem Leser bzw. Zuschauer auch heute noch so. Die Kleist-Preisträgerin Sibylle Lewitscharoff hat in ihrer Dankesrede freimütig ihr problematisches Verhältnis zu Kleist eingestanden: Sein Werk gleiche „einer bössartigen Geröllhalde“, „von der nach und nach größere Felsbrocken abgehen, um die handelnden Personen, die in seinen Stücken und Erzählungen sich tummeln, zu erschlagen.“¹⁴

Goethes Abscheu galt vor allem dem Drama *Penthesilea*, von dem Kleist ihm das im *Phöbus* abgedruckte sogenannte „Organische Fragment“ übersandt hatte, und zwar, wie er sich ausdrückte: „auf den ‚Knieen meines Herzens‘“ (DKV IV, 407). Goethe hat darauf mit einem bemerkenswert unhöflichen Brief reagiert (vgl. DKV IV, 409 f.). Man kann das verstehen, denn er musste die *Penthesilea* als provokanten Gegenentwurf zu seiner *Iphigenie auf Tauris* empfinden, die er selbst in einem Brief an Schiller „verteufelt human“ genannt hatte¹⁵ Während Goethe die mythisch-literarische Überlieferung ins Versöhnlich-Einverständliche umformte, veranstaltete Kleist ein in Liebe und Hass maßlos dahinschießendes Geschehen, das in ein grauenhaftes Ende mündete. Er hat, um Nietzsches Terminologie zu benutzen, der apollinischen *Iphigenie* seine dionysische *Penthesilea* entgegengestellt – und muss denn doch schon fast verboten naiv gewesen sein, wenn er allen Ernstes auf Goethes Beifall hoffte.

Der antiken Überlieferung zufolge griff ein Amazonenheer unter der Königin Penthesilea auf Seiten der Trojaner in den Trojanischen Krieg ein, und Penthesilea wurde von dem Griechen-Heros Achilles getötet. Der Blick der Sterbenden soll Liebe in ihm erweckt haben, sodass er ihr wenigstens ein angemessenes Begräbnis verschaffen wollte.¹⁶ Kleist – viele andere Änderungen einmal beiseite gelassen – lässt Penthesilea im Kampf überleben, und es kommt zu einem langen Liebesgespräch zwischen den beiden, bevor sie von den jeweiligen Heeren wieder auseinandergerissen werden. Achill, der von Penthesilea erfahren hat, dass die Amazonen nur mit einem besiegtten Kämpfer nach Hause zurückkehren und das Rosenfest feiern dürfen, lässt sie, um diesem Gebot Genüge zu tun, zu einem Scheinkampf herausfordern. Sie versteht das nicht, glaubt ihre Liebe verhöhnt und geschändet, fällt mit Elefanten, Sichelwagen und Hunden über ihn her und schlägt ihre Zähne in die Brust des Getöteten. Als sie nach dieser Gräueltat allmählich wieder zu sich kommt, sagt sie:

So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das Eine für das Andre greifen. (Vs. 2981-2983)

Und nach der Ankündigung:

Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los,
Und folge diesem Jüngling hier. (Vs. 3012 f.)

verübt sie den wohl eigenartigsten Selbstmord der Weltliteratur, nämlich mit nichts als mit einem vernichtenden Gefühl, das sie aus ihrem Busen heraufbeschwört.

Da bleibt nichts übrig von Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“:

Wie hier hat Kleist auch anderweit immer wieder ‚unmögliche‘, ‚verbotene‘ Liebesbeziehungen gestaltet, die fast immer scheitern: die Beziehung zwischen den Kindern tödlich verfeindeter Familienzweige in der *Familie Schrockenstein*, die ‚sündhafte‘ Liebe von Josephe und Jeronimo im *Erdbeben in Chili*, die Liebe zwischen dem Schweizer Gustav von der Ried und der ‚Mestize‘ Toni in der *Verlobung in St. Domingo*. Wenn dergleichen einmal ‚gut‘ endet wie im *Zerbrochnen Krug* (der lüsterne Dorfrichter Adam kriegt das Dorfmadchen Eve eben doch nicht) oder im *Amphitryon* (der Gott Jupiter muss einsehen, dass Alkmene eben doch nur Amphitryon liebt), dann sind diese happy endings gleichwohl in ein zweifelhaftes Licht getaucht.

Eine wie große Rolle Gewalt nicht nur in der *Penthesilea*, sondern im gesamten Werk Kleists spielt, ist längst erkannt worden. Michael Kohlhaas fackelt zwar nicht halb Sachsen ab (wie man in einem überflüssigen Kleist-Büchlein aus dem Gedenkjahr lesen kann¹⁷), aber es gibt Brandstiftungen und es gibt Tote. Am Anfang der Erzählung *Die Marquise von O...* steht die Vergewaltigung einer Ohnmächtigen. In der *Familie Schrockenstein* erschlagen die Väter versehentlich die eigenen Kinder; am Schluss des

Erdbebens in Chili liegen vier Leichen, darunter ein Säugling, in und vor einer Kirche; in der *Verlobung in St. Domingo* erschießt Gustav von der Ried die treue Toni und jagt sich selbst, als er seinen Irrtum begreift, eine Kugel durch den Kopf; im *Findling* drückt der alte Piachi dem zum Bösewicht gewordenen Adoptivsohn „das Gehirn an der Wand ein.“ (DKV III, 281) In der *Herrmannsschlacht* lässt die gedemütigte Thusnelda den verlogenen römischen Galan Ventidius von einer Bärin zerfleischen.

War Kleist Sadist? Nach dem zitierten Diktum von Sibylle Lewitscharoff könnte man es glauben. Ich denke: teils – teils. Auffällig ist ja Kleists Hang zu spektakulären Glücksumschwüngen. Etliche seiner Heldinnen und Helden werden in extremste Bedrängnis gebracht, dann aber auf wundersame Weise gerettet. Der Prinz von Homburg hört mit verbundenen Augen schon den Totenmarsch, als sich alles ihm zum Ruhme wendet. Die Liebenden in der Erzählung *Der Zweikampf* stehen schon auf dem Scheiterhaufen, als ihre Unschuld offenbart wird und der Kaiser sie im Triumph ins Schloss führt. Auch das Käthchen von Heilbronn muss sich, nach feurigen Liebesbekundungen des Grafen vom Strahl, noch quälen lassen mit der Aufforderung, am nächsten Tag bei seiner Hochzeit mit Kunigunde von Thurneck zu assistieren, und erst anderntags folgt die Verabschiedung der falschen und die Erhöhung der richtigen Braut. Käthchen wie dann auch der Prinz von Homburg reagiert auf diese Zumutung mit einer Ohnmacht.

Andererseits: Den Liebenden in der *Familie Schroffenstein*, im *Erdbeben*, in der *Verlobung* gehört zweifellos die volle Sympathie des Erzählers bzw. Autors. Jeronimo und Josephe werden sogar mitsamt dem ‚Kind der Sünde‘ nach dem Muster der Heiligen Familie gezeichnet.¹⁸ Der Untergang dieser Paare ist, wie auch in der *Penthesilea*, den einander widerstrebenden gesellschaftlichen und kulturellen Prägungen oder (in den *Schroffensteinern*) dem starrsinnigen Vorurteil der anderen geschuldet. – Kurz: Wenn Sadismus, dann ist das ein leidender, mitleidender Sadismus (wenn es so etwas gibt).

Außerdem: Kleist lebte in einer gewalttätigen Zeit, der Epoche der Französischen Revolution und der napoleonischen Eroberungskriege; als 15-16-Jähriger hat er selbst intensiv an Kriegshandlungen teilgenommen und Tod und Elend mit angesehen. Hinzu kam eine persönliche Disposition zum Extremen, zu einer Entweder-Oder-Haltung. Als er mit dem *Guiskard* gescheitert war und sich in selbstmörderischer Absicht dem napoleonischen Invasionsheer gegen England anschließen wollte, schrieb er an Ulrike: „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alles übrige hin.“ (DKV IV, 321)

Auf denselben Ton war seine agitatorische politische Dichtung von 1809 gestimmt. Am Schluss der Ode *Germania an ihre Kinder* hieß es:

Eine Pyramide bauen
Laßt uns, in des Himmels Auen,
Krönen mit dem Gipfelstein:
Oder unser Grabmal sein! (DKV III, 432)

Aber: Das ist nicht der ganze Kleist. In seinem letzten Stück, *Prinz Friedrich von Homburg*, rasseln der heißspornig ruhmstüchtige Prinz und der starr legalistisch denkende Kurfürst aneinander. Zwischen ihnen steht die Prinzessin Natalie, Nichte des Kurfürsten und fast schon Braut des Prinzen. Ihr Diktum in der Auseinandersetzung mit ihrem Oheim ist mir immer als der Schlüssel zu diesem Werk erschienen:

Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch. (Vs. 1129 f.)

Das ist kein Entweder-Oder-Denken mehr, sondern ein Sowohl-Als auch.

Und damit möchte ich abschließend Ihren Blick noch einmal auf Kleists Frauengestalten lenken, die den Männern oft genug überlegen sind. Das gilt sogar, gegenüber dem wankelmütigen Grafen vom Strahl, für das scheinbar nur unterwürfige Käthchen von Heilbronn. Es gilt auch für Toni gegenüber dem unbesonnenen Gustav von der Ried; der Erzähler scheut sich nicht, der ehemaligen Mordgehilfin bei ihrem Tod nachzusagen: „Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus.“ (DKV III, 259) Auch Penthesilea, die 23jährige Königin der Amazonen, ist nicht bloß die wilde Kriegerin und schon gar nicht, wie Wolf Kittler meinte, ein Schreckbild der emanzipierten Frau.¹⁹ Weinend klagt die zweite Priesterin um sie:

Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
In jeder Kunst der Hände so geschickt!
So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
So voll Verstand und Würd' und Grazie! (Vs. 2677-2680)

Auch ihr also wird in der Vereinigung von Anmut und Würde das Signum der „schönen Seele“ zuerkannt – eines Ideals in der Zeit um 1800. – Oder denken Sie an Alkmenes erfolgreichen Widerstand gegen den Versuch Jupiters, ihr eine größere Liebe zu ihm als Gott denn zu Amphitryon abzuluchsen. Oder an die Marquise von O..., die aus dem Elternhaus gewiesen wird, wobei der Vater sogar zur Pistole greift, die sich dann aber erfolgreich gegen die Zumutung wehrt, ihre beiden Kinder zurückzulassen; da heißt es:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. [...] Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen. (DKV III, 167)

Nicht nur ‚liebliche Gefühle‘, sondern auch ein klarer Verstand zeichnet Kleists Frauen aus. Auch die Prinzessin Natalie setzt ja eine für ihre Stellung am Hof nicht ungefährliche Intrige in Gang, um den wortmächtig todesbereiten Prinzen dennoch zu retten. Auch die Mutter der Marquise von O... ist da zu erwähnen: Schließlich setzt sie

sich über die Rede- und Denkverbote ihres Gatten, des „Commendanten“, hinweg, fährt zu ihrer Tochter und findet auf dem Umweg über eine Lügengeschichte heraus, dass die Marquise tatsächlich unschuldig ist. – Zweifellos finden wir in Kleists Werken die beeindruckendsten Frauengestalten der deutschen Literatur um 1800.

Mozart, der nur ein Jahr älter wurde als Kleist: sind die beiden, deren Werk heute noch immer genauso lebendig ist wie vor zweihundert Jahren, wirklich so verschieden, wie es auf den ersten und wohl auch den zweiten Blick scheint? Von Kleist wissen wir, dass er ein vorzüglicher Klarinettist gewesen ist und dass er sich gegen Ende seines Lebens gerne ein ganzes Jahr lang ausschließlich der Musik gewidmet hätte. Mehrfach hat er berichtet, dass er sich ganze Orchesterstücke mit allen Instrumenten akustisch vergegenwärtigen konnte (DKV IV, 132 und 251), – wohlgerne in einer Zeit, da es noch keine Tonträger gab, die eine beliebige Wiederholung von Höreindrücken ermöglichen. An die Vertraute seiner letzten Jahre, die angeheiratete Cousine Marie von Kleist, schrieb er im Mai 1811, von frühester Jugend an habe er alles Allgemeine, was er über die Dichtkunst dachte, auf Töne bezogen (DKV IV, 485). In seiner Soldatenzeit, mit 20 Jahren, hatte er mit den Freunden Rühle, Schlotheim und Gleißenberg ein Quartett gebildet. Ich stelle mir gerne vor, dass sie sich auch an Mozarts Klarinettenquintett versucht haben und dass diese Musik ihn doch tröstend durch sein zerklüftetes Leben begleitet hat. – Vielleicht war es ja so.

Anmerkungen

- 1 Jens Bisky: Kleist. Eine Biographie. Berlin 2007, S.125.
- 2 Theodor Fontane: Theaterkritiken, Bd. 4: 1884-1894. Hg. von Siegmund Gerndt. Mit einem Nachwort von Karl Richter (= Ullstein-Buch Nr. 4540). Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979, S.208.
- 3 Dass er vor seinem Suizid Henriette Vogel erschossen hat, geschah bekanntlich mit deren Einverständnis und ist nicht als Mord, sondern als Tötung auf Verlangen einzustufen.
- 4 Nach der Heirat mit dem Philosophieprofessor Traugott Krug (Januar 1804) war es in den Jahren 1805 und 1806 in Königsberg zu Wiederbegegnungen mit Kleist gekommen.
- 5 Vgl. Helmut Sembdner (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. München 1996, Nr.161a (Signalement aus der französischen Kriegsgefangenschaft 1807), sowie Nr. 533 und 534 (Obduktionsberichte von 1811).
- 6 Vgl. die Abbildung 1 in Bd. 4 der Ausgabe: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987-1997. – Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit dem Kürzel DKV sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen (Dramenzitate mit den Verszahlen).
- 7 In der Bildaufschrift meint „subjekt“ natürlich wertneutral „Person“.
- 8 Zitiert nach dem Faksimile der Handschrift in: Auf den Knien meines Herzens. Kleist trifft Goethe. Eine Ausstellung des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder), in Zusammenarbeit mit der Casa di Goethe, Rom, 8.10.2010 - 16.1.2011. Hg. von Ursula Bongaerts und Wolfgang de Bruyn. Frankfurt (Oder) und Rom 2010, S.160. – In den Goethe-Ausgaben findet sich eine von Eckermann und Riemer redigierte Fassung.
- 9 Zitiert nach Paul Hoffmann: Heinrich von Kleist und die Seinen. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 84. Jg., Bd. 155 (1929), S.161-185; hier S. 169.
- 10 Es ist bezeugt, dass Goethe sich durchaus Mühe mit der Inszenierung gegeben hat und dass der Misserfolg vor allem wohl darauf zurückzuführen war, dass die ursprüngliche Langfassung des Stücks gespielt wurde und die noch unerfahrene Darstellerin der Eve (auf die dabei alles ankommt) das Publikum gelangweilt hat. Dass Goethe den Einakter in drei Akte aufgeteilt hatte, mag mitgespielt haben.

- 11 Andere Zeitungen erschienen nicht fünf-, sondern nur zweimal in der Woche.
- 12 Zitiert nach Helmut Sembdner (Hg.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. München 1997, Nr. 24.
- 13 Zitiert nach Klaus Günzel: Kleist. Ein Lebensbild in Briefen und zeitgenössischen Berichten. Stuttgart 1985, S.411.
- 14 Sibylle Lewitscharoff: Für den Wohlklang, gegen das Gebrüll. Warum Heinrich von Kleist, der sich vor 200 Jahren das Leben nahm, seinen Reiz nur wider Willen auf mich ausübt. In: Süddeutsche Zeitung, 21.11.2011, S.14.
- 15 Goethe an Schiller am 19.1.1802.
- 16 Vgl. die berühmte Penthesilea-Schale (um 460 v. Chr.), abgebildet in DKV II.
- 17 Adam Soboczynski: Kleist. Vom Glück des Untergangs. München 2011, S. 82.
- 18 Mit der Angabe: „Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten“ (DKV III, 201) hat Kleist eine „Ruhe auf der Flucht“ von Ferdinand Bol (Dresdner Gemäldegalerie) sozusagen ‚nachgestellt‘. Vgl. die Abbildung 2 in DKV III.
- 19 Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg i. Br. 1987, S. 208.

„Eine bleiche Maske mit drei Löchern“ Zu Georg Trakls Selbstporträt von Hans Weichselbaum (Salzburg)

Neben dem klassischen Bild im Armstuhl und der Trakl-Karikatur von Max Esterle gehört Trakls Selbstporträt zu den am häufigsten verwendeten Abbildungen des Lyrikers. Unklarheiten gab es aber darüber, wann es Trakl tatsächlich gemalt hat und ob es uns im Original erhalten geblieben ist oder nach seinem Tod Veränderungen erfahren hat. Zunächst zur Frage der Datierung.

Als der Schweizer Schriftsteller Hans Limbach (1887-1924) am Vorabend einer Lesung von Karl Kraus, die am 14. Jänner 1914 in Innsbruck stattfand, von Ludwig von Ficker zusammen mit Carl Dallago zu einem Abendessen in die Mühlauer Wohnung eingeladen wurde, zeigte ihnen der Hausherr „ein sonderbares Selbstporträt Trakls, das er bei dem genannten Maler [Max Esterle] angefertigt habe, als er, vom Krankenbett der Schwester aus Berlin zurückgekehrt, direkt vom Bahnhof weg dessen Atelier aufgesucht hatte: eine bleiche Maske mit drei Löchern: Augen und Mund.“¹ Kurz darauf stellte Limbach, als Trakl selbst ins Zimmer trat, eine starke Ähnlichkeit fest: „Denn in der Tat: wie eine Maske starrte sein Antlitz; der Mund öffnete sich kaum, wenn er sprach, und unheimlich nur funkelten manchmal die Augen.“² Wie authentisch diese Feststellung ist, muss offen bleiben, denn Limbach hat sich über dieses Gespräch bei Ficker zwar kurz danach Notizen gemacht, diese aber vermutlich erst 1920 ausformuliert. Die Ähnlichkeit zwischen Person und Abbild wird er aber so in Erinnerung gehabt haben. Hinsichtlich der Entstehungszeit hatte sich Ficker jedoch geirrt, denn Trakl konnte vom „Krankenbett der Schwester“ in Berlin noch nichts wissen, da er diesen Besuch erst vor sich hatte (17.3.-3.4.1914). Noch Jahrzehnte später ist Ficker in einer Mitteilung an den Biographen Otto Basil bei dieser Datierung geblieben³ und hat die Entstehung folgendermaßen geschildert: „In Esterles Atelier soll nun [...] Trakl den Pinsel ergriffen und sich so gemalt haben, wie er sich einmal, nachts aus dem Schlaf aufschreckend, im Spiegel gesehen hatte. Augen, Mund und Nase sind dunkle Höhlen, das Gesicht ist wie verwest, größtenteils blaugrün, mit scharlachenen Flecken auf den Wangen. Der Mund aufgerissen, wie lautlos schreiend. Braunrote Pinselstriche auf der Stirn. Das Haar und kuttenähnliche Gewand sind bräunlich, vor gelbgrünem Hintergrund. Es heißt, das Bild habe ursprünglich ein schmales Längsformat gehabt, das braune Büßerhemd wäre da besser zu sehen gewesen.“⁴ Ficker berichtete Basil damals also von Veränderungen im Format des Bildes und beschrieb es mehr oder weniger zutreffend. Von Übermalungen erwähnte er ihm gegenüber offenbar nichts. Basils Monographie erschien 1965, Fickers Mitteilung muss er also schon vorher erhalten haben.

In seiner Monographie wies Basil dann auf die Ungereimtheit in der Datierung hin.⁴ Ficker dankte ihm daraufhin in einem Brief vom 29.9.1965 für die „Richtigstellung eines hartnäckigen Gedächtnislapsuses“ in seinem „Gehirnkastl“⁵ und datierte die Entstehung des Bildes jetzt auf Ende November 1913, als Trakl von Wien nach



Abb. 1. Zeichnung mit Mönchstonsur

Innsbruck zurückkehrte: „Erst durch Sie bin ich darauf gekommen, daß es im Winter war“, dankte er Basil. Er stellte dann allerdings einen Bezug zum „Verzweiflungsbrief“ her, der mittlerweile aber einleuchtend auf Anfang April 1914 datiert worden ist⁶, für die Entstehung des Selbstporträts also keine Rolle spielen konnte.

Bereits ein Jahr vor Fickers Brief an Basil notierte Walter Methlagl in sein Tagebuch über ein Gespräch mit Ficker: „Trakls Selbstbildnis entstand, als er von Wien nach Innsbruck zurückkehrte (nicht von Berlin). Damals begab er sich gleich vom Bahnhof aus ins nahegelegene Atelier Esterles, vermutlich um dort die langentbehrte Ansprache zu finden. Hier griff er zu Farbe und Pinsel [...]“. Wann nun Ficker tatsächlich seine Ansicht über die Datierung geändert hat, bleibt unklar.

Im selben Gespräch mit Walter Methlagl erwähnte Ficker auch, dass Trakl „aus unerklärlich-verzweifeltstem Darstellungsdrang heraus, nicht als Spielerei, sein Antlitz darzustellen“⁷ begonnen habe. Ganz so unerklärlich dürfte Trakls bildnerischer Darstellungswille aber doch nicht gewesen sein. In Wien war er in vielfältiger Weise Tendenzen der Moderne begegnet, auch solchen in Architektur und Bildender Kunst, personifiziert in Adolf Loos und Oskar Kokoschka. Zu Loos hatte Trakl ein scheu-bewunderndes Verhältnis und Kokoschka kannte er als Verfasser des Dramas *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das er zusammen mit Freunden im Gartentheater der Kunstschau in Wien gesehen hatte, und er besuchte ihn auch des Öfteren in dessen Atelier – zumindest nach Aussagen Kokoschkas, die von Mystifizierungen nicht ganz frei sind. 1950 äußerte dieser sich darüber so: „Damals aber, als ich an der ‚Windsbraut‘ malte, [...] war Trakl täglich um mich. [...] Er saß stumm hinter mir auf einem Bierfaß. Noch heute sehe ich ihn, stundenlang still betrachtend, hinter mir sitzen. Hatte er lange geschwiegen, begann er unversehens genau so lange zu reden, mit einer lauten, rollenden Stimme wie Demosthenes.“⁸ Abgesehen von solchen biographischen Bezügen

ist der stilistische Einfluss der expressiven Malweise auf Trakls Selbstporträt mehr als wahrscheinlich: Reduktion, Abstraktion, Typisierung – Merkmale, wie sie auch im Bild *Der rote Blick* des Zeitgenossen Arnold Schönberg, entstanden 1910, zu finden sind. Für Trakl war es wohl auch ein Versuch, seine künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, indem er nach den ihm bekannt gewordenen Beispielen die Grenzen der Kunstgattungen überschritt.

Die Gestalt des Mönchs begegnet uns mehrfach in seinen Gedichten; dass sie auch zu seinen Ich-Figurationen gehört, wird im ursprünglichen Titel des Prosatextes *Traum und Umnachtung* deutlich; *Der Untergang des Kaspar Münch* („Münch“ als Verfremdung von „Mönch“⁹, kombiniert mit einer weiteren Ich-Figuration, der des Kaspar Hauser). Trakl hat mehrere Wochen nach dem Selbstporträt an diesem Text gearbeitet. Auch für das noch später entstandene Gedicht *Das Herz* hatte Trakl als Titel *Münch* überlegt (ITA IV.2/122f.). Dass Trakl sich mit der Gestalt des Mönchs zumindest teilidentifiziert hat, lässt mehrere Deutungen zu. Er verband damit jedenfalls die Vorstellung von einem Dasein der Abgeschiedenheit, der Befreiung von der Schuld des Daseins und der Triebhaftigkeit.

Im erwähnten Gespräch Fickers mit Methlagl sind auch Veränderungen zur Sprache gekommen, die die Malerin Hildegard Jone an dem Bild vorgenommen haben soll. Ficker hatte es ihr geschenkt¹⁰ – als Dank für die Arbeit ihres Mannes, des Bildhauers Josef Humplik, an der Gestaltung der Grabplatte für Trakls Grab in Mühlau im Jahre 1925. Bei Jone „erfuhr es dann die zweifelhafte ‚Verbesserung‘, die vor allem darin bestand, daß sie es unten abschnitt, in einen schweren Holzrahmen zwängte und übermalte.“¹¹ Diese Äußerung scheint die wichtigste Quelle für die behaupteten Veränderungen an Trakls Selbstporträt zu sein. Nach Angaben Fickers hing das Bild nach dem Tod von Hildegard Jone (gest. 1963 in Purkersdorf) bei Prof. Franz Seyr, der mit Ficker wegen der Ausgabe der Werke Ferdinand Ebners regen Kontakt hatte. Offenbar war geplant, es von dort vorübergehend ins Wiener „Museum des 20. Jahrhunderts“ und dann „endgültig ins Trakl-Zimmer nach Salzburg“ zu bringen. Ficker wusste von dem Salzburger Vorhaben, im ehemaligen Wohnhaus der Familie Trakl am Mozartplatz, in dem noch Trakls älteste Schwester, Frau Maria Geipel, lebte, einen Gedenkraum an den Lyriker einzurichten. Der Plan konnte dann in anderer Form realisiert werden: 1973 wurde im Geburtshaus Trakls am Waagplatz eine Gedenkstätte eröffnet, die 1987 aus Anlass des 100. Geburtstages des Dichters zur

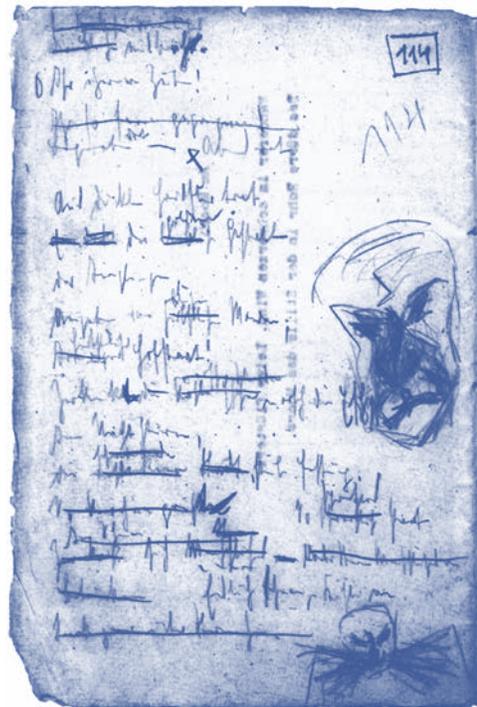


Abb. 2. Zeichnung neben Gedicht „Das Herz“

Forschungs- und Gedenkstätte erweitert worden ist. Dort ist jetzt Trakls Selbstporträt ein wichtiges Ausstellungsstück – mit dem Makel, dass es angeblich nicht mehr ganz das Original sein soll. Um in dieser Hinsicht größere Klarheit zu gewinnen, wurden 2011 die behaupteten Veränderungen einer mehrfachen Überprüfung unterzogen:

Zunächst untersuchte es Frau Stefanie Flinsch, Restauratorin am Salzburg Museum, mit UV-Licht und konnte dabei keine Übermalungen feststellen. Sie empfahl aber eine genauere Analyse an der „Angewandten“ in Wien. Im April wurde das Bild deswegen an das „Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für angewandte Kunst“ nach Wien gebracht und in den folgenden Monaten eingehend untersucht. Die Ergebnisse wurden in einem Bericht vom 27. Juli 2011¹² zusammengefasst, der die von Ficker behaupteten und seither mündlich überlieferten Veränderungen nur teilweise bestätigt:

Unübersehbar – und nicht allzu überraschend – ist demnach, dass das Bild im Format verändert, also verkleinert wurde. Es ist bis zu den Rändern bemalt und beschnitten und wurde erst nach dem Trocknen über den jetzigen Rahmen gespannt, da die Malschicht an den Kanten teilweise gebrochen ist; außerdem sind keine Löcher einer originalen Aufspannung erkennbar. Bei der sekundären Aufspannung sind überdies feine vertikale Risse im gesamten Bildbereich entstanden.

Die Untersuchungsergebnisse hinsichtlich der Malschicht liefern hingegen keine Bestätigung der tradierten Aussagen über das Bild. Allgemein wird dazu im Bericht festgestellt, dass der Bildträger eine Leinwand in Leinwandbindung ist und dass auf eine dünn aufgetragene Grundierung „die teilweise pastos ausgeführte Ölmalerei“ erfolgt sei: „Sie wurde alla prima aufgetragen und dem expressionistischen Stil entsprechend zügig gemalt. Über dem Gemälde liegt eine Schicht eines Naturharzfirnisses.“ Besonders die letzte Feststellung spricht gegen die Annahme einer Übermalung. Dazu heißt es im Bericht weiter: „Anhand der strahlendiagnostischen Analysen und der Untersuchungen am Malschicht-Querschliff lässt sich eine einzige Malperiode nachweisen. Über der Grundierung liegt die originale Malschicht. Sie enthält Pigmente der Entstehungszeit entsprechend (z.B. Schweinfurtergrün). Über der Malschicht liegt ein homogen fluoreszierender Naturharzfirnis, worauf keine Übermalungen vorhanden sind.“¹³

Am Porträt besonders auffallend sind die schwarzen Pupillen, die wie nachträglich aufgesetzt wirken. Bei der Untersuchung wurde deswegen darauf besonders geachtet, sie ergab Folgendes: „Die dünne Firnisschicht lässt verschiedene Fluoreszenzen der Pigmente durch, was aber kein eindeutiger Hinweis auf Übermalungen ist. Die im sichtbaren Licht sehr matt erscheinenden, pastosen Pupillen zeigen im UV-Licht keine Fluoreszenz, da an diesen Stellen kaum mehr Firnis vorhanden ist. Der Firnis wurde an den Pastositäten höchstwahrscheinlich im noch feuchten Zustand beschädigt oder später berieben.“¹⁴

Um die Farbschichten genauer untersuchen zu können, wurde an einer Stelle eine Probe entnommen; der Aufbau der Schichten und die Pigmente sollten dabei bestimmt werden. Das Institut kooperierte dabei mit der Arbeitsstelle des gemeinsamen Labors der Chemie von Feststoffen der Akademie der Wissenschaften und der Universität

Pardubice (ČR). Als Methoden wurden dabei eingesetzt: die Lichtmikroskopie und die Rasterelektronenmikroskopie mit energie-dispersiver Röntgenanalyse (REM-EDX). Die Ergebnisse wurden in folgender Tabelle zusammengefasst:

Schicht Nr.	Schichtbeschreibung
X	Schmutz
4-	Dünne organische Schicht – verdunkelter Firnis. Der Firnis zeigt keine deutliche Fluoreszenz im UV-Licht. Der Grund dafür könnte die Anwesenheit von Kupferionen sein, die aus der darunterliegenden kupferhaltigen Malschicht ausgewandert sind, und welche die Fluoreszenz löschen können.
3-	Grüne Schicht, enthält Schweinfurtergrün und Zusatz von Gips und Schwerspat
2-	Weißer Grundierung, enthält Bleiweiß, Schwerspat, Calciumcarbonat und Quarz
1-	Weißer dünne Schicht, enthält Zinkweiß und Zusatz von Bleiweiß

Die Autorinnen des Berichtes kamen zu folgendem Resümee:

Die Untersuchungen gaben Aufschluss über eine Formatveränderung des Gemäldes. Es konnten keine sicheren Hinweise auf Übermalungen gefunden werden. An der entnommenen Probe ist keine Übermalung nachgewiesen worden. Die strahlendiagnostischen Untersuchungen haben ebenfalls die gleichen Ergebnisse gebracht. Es lässt sich aber nicht ausschließen, dass an einigen Stellen des Gemäldes Überarbeitungen vorhanden sind.¹⁵

Der letzte Satz vermittelt uns keine absolute Gewissheit, dass das Bild nicht doch an manchen Stellen übermalt worden sein könnte; dazu müsste eine größere Anzahl von Proben entnommen werden, was die Substanz des Bildes aber gefährden könnte. So bleibt es bei einem sehr hohen Grad der Wahrscheinlichkeit, dass wir das Porträt im Original vor uns haben – und das ist bei Trakl, wie auch in anderen Bereichen, schon sehr viel.

Das Selbstporträt ist das einzige Dokument dafür, dass Trakl sich als Maler versucht hat. Es gibt jedoch mehrere Zeichnungen, die ebenfalls als Auseinandersetzungen mit dem Bild, das er sich von sich selbst gemacht hat, verstanden werden können.

Dazu gehört eine Bleistiftzeichnung, die mehrere Elemente des später entstandenen Selbstporträts vorwegnimmt. Sie stellt einen männlichen Kopf mit mönchischer Tonsur dar. Nase und Augenbrauen bzw. -höhlen sind besonders hervorgehoben. Sie ist mit „G.T.“ signiert, seitlich ist der Name „Hohenburg“ angegeben, erst später fügte Trakl mit

schwarzer Tinte, gewissermaßen als Titel, hinzu: „Sebastian im Traum“ (ITA III/291). Die Herausgeber der HKA bezeichneten die Darstellung als „Selbstbildnis mit Tonsur“ (HKA II/302), Ficker nannte sie in einem Brief an den Bildhauer Josef Humplik, dem er als dem Schöpfer der Trakl-Büste die Zeichnung schenkte, eine „Selbstkarikatur Trakls als Sebastian im Traum“. Seiner Aussage nach soll sie Trakl 1913, wenige Monate vor der Entstehung des Selbstporträts, auf der Hohenburg, dem Wohnsitz seines Bruders Rudolf, gezeichnet haben, wo er „oft in einer merkwürdig humorigen Stimmung“¹⁶ gewesen sein soll. Das Original gilt allerdings als verschollen, anhand der im Brenner-Archiv noch vorhandenen Kopie¹⁷ lässt sich schwer feststellen, ob Trakl auf einem Briefkuvert, wie Ficker berichtet hat, oder auf einem „etwa 8 x 17 cm großen gelblichen Streifen“, wie es in der HKA heißt, gezeichnet hat.

Ob Trakl die Zeichnung zusammen mit dem Gedicht *Hohenburg* angefertigt hat, lässt sich nicht nachweisen, doch lassen das Bilder der Einsamkeit („Es ist niemand im Haus“, „zu unbewohnten Fenstern“), der Dunkelheit, des Traumes, der Enthobenheit von der Zeit („Ferne dem Getümmel der Zeit“) und der religiösen Gestimmtheit („Kreuz und Abend“) als wahrscheinlich erscheinen. Demnach hätte Trakl im Selbstporträt eine Vorstellung von sich selbst, die auch als Wunschbild verstanden werden kann und schon längere Zeit zu seinem Bild-Repertoire gehört hat, mit anderen künstlerischen Mitteln realisiert.

Zwei weitere Bleistiftzeichnungen hat Trakl auf einer Handschrift des Gedichtes *Das Herz* (ITA IV.2/126) hinterlassen, das er ca. sechs Monate nach dem Selbstporträt im Mai 1914 entworfen hat. Die eine – ca. 5 x 7 cm groß, Hochformat – befindet sich am rechten Rand des Blattes und ist im unteren Teil mit dem letzten Wort eines Verses überschrieben. Sie zeigt frontal ein schmales, maskenartiges, männliches Gesicht; besonders betont sind wieder Nase, Augen und Mund, die Ohren fehlen. Hinweise auf Mönchisches sind bei der Zeichnung selbst nicht erkennbar, doch hatte das Gedicht zunächst den Titel *Münch*, womit Trakl auch bei dieser Marginalzeichnung eine mönchische Figur im Sinne der romantischen Vorstellung vom Künstler als Mönch (Wackenroder/Tieck) imaginiert haben könnte.

In der rechten unteren Ecke derselben Handschrift ist ein Totenkopf skizziert (5 x 3 cm, Breitformat). Augen, Nase und Mund sind als Löcher verdeutlicht, der Mund ist teilweise mit schräg gekreuzten Strichen überdeckt; diese lassen erkennen, dass Trakl dabei das traditionelle Piktogramm für Gift vor Augen gehabt haben wird: Totenkopf mit gekreuzten Oberschenkelknochen. Dass das auch ein Symbol für die Vergänglichkeit allen irdischen Lebens ist, entspricht den Bildern des auf diesem Blatt entworfenen Gedichtes.

Zusammenfassend kann man also feststellen, dass Trakl in seinen bildnerischen Versuchen Vorstellungen festgehalten hat, die das zum Ausdruck bringen sollten, was ihn immer stärker bewegt hat: die Existenz der Abgeschiedenheit, die ihn vom „Fluch der Geburt“ befreien sollte, und der Gedanke an den Tod, der zuletzt mit der Vorstellung von Gift zusammenfloss. Insofern sind sie eine stimmige Ergänzung zur Bildwelt seiner Gedichte.

HKA = Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hrsg. v. Walther Killy und Hans Szklenar. 2 Bde, 2. erg. Auflage. Salzburg 1987.

ITA = Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Hrsg. v. Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt-Basel 1995 ff.

Anmerkungen

- 1 Erinnerung an Georg Trakl, 3. Auflage. Salzburg 1966, S. 120. In der 1. Auflage der *Erinnerung an Georg Trakl* lautet diese Stelle allerdings: „Nun zeigte uns F. ein sonderbares Selbstporträt von Trakl, wie er, aus dem Traume aufspringend, sich nachts einmal im Spiegel gesehen habe: eine bleiche Maske mit drei Löchern: Augen und Mund.“ – In: Erinnerung an Georg Trakl. Innsbruck 1926, S. 104.
- 2 Ebd., S. 121.
- 3 Otto Basil: Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1965 (= rowohlts monographien 106), S. 141.
- 4 Ebd.
- 5 Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Hrsg. v. Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr und Ignaz Zangerle. Innsbruck 1996 (= Brenner-Studien Bd. 15), S. 390.
- 6 Eberhard Saueremann: Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls. Innsbruck 1984 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 23), S. 20-24.
- 7 Walter Methlagl: Brenner-Gespräche. Aufgezeichnet in den Jahren 1961 bis 1967. Manuskript im Brenner-Archiv, S. 52.
- 8 Oskar Kokoschka in: Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde. Hrsg. Wolfgang Schneditz. Salzburg 1951, S. 107.
- 9 Trakl hat dafür offenbar die mittelhochdeutsche Form „Münch“ im Sinn von „Klosterbruder“ verwendet; dass er die in diesem Wort mitschwingende Geschlechtslosigkeit mitgedacht hat, lässt sich nur vermuten (ähnlich auch „Versöhnung“ als mhd. Form von „Versöhnung“).
- 10 Hinweis auf einem auf der Rückseite des Bildes aufgeklebten Papierschild: „Bildnis Georg Trakls / von ihm selbst gemalt / Ende März 1914 / Hildegard Jone / in Liebe anvertraut / von / Ludwig Ficker / Juli 1927“.
- 11 Methlagl: Brenner-Gespräche, S. 52.
- 12 Untersuchung des Selbstportraits von Georg Trakl. Bericht der Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung (o. Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriela Krist), verfasst von Mag. Judith Kern und Mag. Agnes Szökrön-Michl, Wien, 27. Juli 2011. 14 S. (Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte Salzburg).
- 13 Bericht des Institutes für Konservierung und Restaurierung, S. 2.
- 14 Bericht des Institutes für Konservierung und Restaurierung, S. 3.
- 15 Ebd.
- 16 Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1926-1939. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck 1991 (=Brenner-Studien, Bd. 9), S. 57.
- 17 Abgebildet im Katalog der Ausstellung *Georg Trakl 1887-1914* des Forschungsinstituts „Brenner-Archiv“. Hrsg. von Walter Methlagl und Eberhard Saueremann. Innsbruck 1995, S. 35.

Fremdheit als ausgeblendete Identität

Bemerkungen zu Kafkas *In der Strafkolonie*

von Csilla Mihály (Szeged)

Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer
an der Wand das Bild der Alexanderschlacht.
Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch
in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder
gar auszulöschen.¹

Vorbemerkungen

Zu Beginn zahlreicher Kafka-Geschichten gerät die zentrale Figur in eine für sie befremdliche Situation, etwa in eine fremde Welt wie *In der Strafkolonie*, in ein fremdes Land wie in *Der Verschollene*, in eine fremde Ortschaft wie in *Das Schloß*, in einen fremden Zustand wie in *Der Proceß* oder in einen fremden Körper wie in *Die Verwandlung*. In vielen Untersuchungen wird deshalb die Fremdheit als eine Kategorie akzeptiert, der in Kafkas Lebenswerk, nicht zuletzt auch biographisch unterstützt, grundlegende Bedeutung zukommt.² Auch zur Erzählung *In der Strafkolonie* finden sich bezüglich der Fremdheit mehrere, sich an verschiedenen theoretischen Ansätzen orientierende Interpretationen. In den letzten Jahrzehnten zeigt die Forschung ein verstärktes Interesse für den „Zeitgehalt und Sachgehalt“ der Erzählung und versucht auch den geographischen Hintergrund und „das politisch-historische Bedeutungsfeld des Textes“ zu erschließen.³ So stellt *In der Strafkolonie* in Neumeyers diskursanalytischem Verfahren Kafkas Beitrag zur Deportationsdebatte um 1900 dar, in dem Funktionen und Rahmenbedingungen der Deportation diskutiert werden. Über die rein inhaltlichen Übereinstimmungen hinaus strebt Neumeyer danach, „eine Ebene der systematischen und strukturellen Zusammenhänge“ aufzuzeigen.⁴ Zilcosky sucht die politischen und psychoanalytischen Lesarten zu verbinden und liest schließlich die Geschichte als „Kafkas Meditation über die Verwicklung von Sodomasochismus und Kolonialpolitik um die Jahrhundertwende.“⁵ Stellvertretend für neuere kulturwissenschaftliche Betrachtungsweisen sei zunächst Feldmanns These zitiert. Nach ihr handelt es sich hier um „Kafkas Vision eines fremdkulturellen d.h. nicht-abendländischen Gebrauchs der Medientechnik des Schreibens“, wobei die Hinrichtungsmaschine als eine Schreibmaschine gilt, an der „die Funktionsweise einer Medienpraxis und einer Kultur demonstriert“ wird.⁶ Für Neumann hingegen zeigt die Geschichte „das Einsetzen eines kulturellen Paradigmenwechsels, der durch einen Hinrichtungsapparat und seinen rituellen Gebrauch repräsentiert“ wird und „in der Perspektive eines reisenden Ethnologen erscheint“.⁷ Im nachfolgenden Interpretationsversuch soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit der durch die Überschrift, den Schauplatz und das grausame Strafverfahren nahegelegte koloniale Kontext auch im Gesamtzusammenhang der Erzählung seine Priorität bewahrt.

Will man nämlich den Begriff der Fremdheit eher in Bezug auf die Figuren und ihre Konstellationen innerhalb der Erzählung bestimmen und nicht von vornherein aufgrund globaler außerliterarischer Kontexte festlegen, dann relativiert sich weitgehend die scheinbare, alltägliche Eindeutigkeit des Fremden. Diese Annahme unterstützen auch die Überlegungen von Kurz, die er in seinen Kafka-Analysen formuliert hat.⁸ Er begreift die Erzählungen im Grunde genommen als das Theater der inneren Welt des Protagonisten. Auf der virtuellen Bühne steht das Ich den anderen Figuren als Fremder gegenüber, obwohl ihm diese nur scheinbar fremd sind. In Wirklichkeit sind sie ebenfalls Konstituenten des Ich, indem durch sie seine verschiedenen, nicht rationalen Aspekte personifiziert werden. Es handelt sich dabei meist um ein ‚Spiel‘, in dem versucht wird, den Haupthelden durch ‚Schauspielern‘, durch inszenierte Situationen, durch Gestik und Mimik in die Sphäre jenseits des Rationalen hinüberzulocken. Das Verständnis bedeutet in diesem Fall die Erkenntnis und die Annahme der Spielregeln dieser Sphäre und gleichzeitig auch das Aufgeben der rationalen Bestimmtheit des Selbst im Leben. Kehrt man nun zu der ursprünglichen Frage zurück, dann enthüllt sich die Fremdheit – dieser Denkweise gemäß – als eine unbekannte Sphäre des Selbst. Im Folgenden soll diese Hypothese anhand von konkreten Textbeispielen aus der Erzählung überprüft werden, umso mehr, als auf den ersten Blick die Figuren in der *Strafkolonie* dermaßen verschieden und gegensätzlich erscheinen, dass ihre Vereinbarkeit kaum vorstellbar scheint.

Zur Erklärung der Erzählung *In der Strafkolonie*

Die Erzählung *In der Strafkolonie* handelt von einer Exekution in den Tropen. Zu den Protagonisten gehören der Offizier, der Soldat, der Verurteilte und der Forschungsreisende, der zu der Hinrichtung eingeladen wird. Mittelbar sind auch noch der alte und der neue Kommandant als Erfinder und als angeblicher Gegner des Verfahrens an der Handlung beteiligt. Zunächst wird der Forschungsreisende durch den Offizier, einen begeisterten Anhänger der Prozedur, mit der Hinrichtungsmaschine und der Gerichtspraxis der Insel vertraut gemacht. Bei der detaillierten Erläuterung des Apparates erklärt der Offizier, wie dem Delinquenten das von ihm übertretene Gebot in einem äußerst qualvollen Vorgang mit einer „labyrinthartig[en]“, „kunstvoll[en]“⁹ Schrift in die Haut eingeritzt wird. Durch die Strafe soll der Verurteilte zu Erkenntnis und Verklärung geführt werden. Die Ausführungen überzeugen aber den Reisenden nicht, so dass er dem Offizier seine Unterstützung gegen den neuen Kommandanten verweigert. Daraufhin lässt der Offizier den Verurteilten frei und legt sich auf das Bett der Maschine, welche sich dann während der Hinrichtung auch selbst zerstört. In die Kolonie zurückgekehrt liest der Forschungsreisende die Prophezeiung von der Auferstehung des alten Kommandanten auf dessen Grabstein im Teehaus und verlässt die Insel. Vergeblich wollen der Verurteilte und der Soldat zu ihm ins Boot steigen, er treibt sie zurück.

Der Reisende als „teilnehmender Beobachter“¹⁰

Die Hinrichtung scheint zunächst eine Privatvorstellung für den fremden Reisenden zu sein, wobei er nahezu unmerklich vom Zuschauer zum Akteur wird, indem er immer mehr auch sinnlich-körperlich in die Geschehnisse miteinbezogen wird. Schaut er anfangs noch gleichgültig, in den Rohrstuhl zurückgelehnt, der Szene zu, wird er am Ende aktiv, gibt den anderen Befehle, glaubt die Maschine „beaufsichtigen“ und „eingreifen“ (D 244) zu müssen, als diese zu versagen droht. Diese Veränderung wird nicht zuletzt durch die besondere Beziehung zwischen ihm und dem Offizier, durch ihre sich immer häufiger wiederholende körperliche Berührung gefördert. Auf eigenartige Weise fasst nämlich der Offizier immer öfter die Hand des Reisenden, hängt sich an seinen Arm, umarmt ihn schließlich und legt sogar den Kopf auf seine Schultern. Während der Erklärung der Funktionsweise der Hinrichtungsmaschine wird er überdies vom Offizier zum Apparat geführt und aufgefordert, ihn zu „befühlen“ (D 208). Auf diese Weise soll der Außenseiter, der Unbeteiligte, der nur „mit der Absicht zu sehen“ herumreist, entgegen seinem ursprünglichen Vorhaben, zum Eingreifen „in fremde Verhältnisse“ (D 222) verführt werden. Tatsächlich wird der Forschungsreisende „ein wenig für den Apparat gewonnen“ (D 208), als der Offizier dessen Hand über die präparierte Watteschicht des Bettes führt. Zum anderen bringt die körperliche Annäherung die unterschwellige Identität der an der Oberfläche so unterschiedlichen Figuren des Offiziers und des Reisenden zum Ausdruck. Zu erkennen ist dies auch in der Unmittelbarkeit und Zugehörigkeit suggerierenden Anrede durch den Offizier: „Was für Zeiten, mein Kamerad!“ (D 226) sagt er nämlich zu dem Reisenden, nachdem er die früheren Exekutionen aus der Zeit des alten Kommandanten geschildert hat.

Verbunden werden der Reisende und der Offizier auch dadurch, dass beide Französisch sprechen. Für viele Interpreten ist die Verwendung dieser Sprache deswegen selbstverständlich, weil sie davon ausgehen, dass es sich bei der Insel um eine französische Kolonie handelt.¹¹ Zu überlegen ist allerdings, ob Französisch überhaupt die Sprache der Strafkolonie sein kann, wenn „weder der Soldat noch der Verurteilte“ (D 207) seiner mächtig sind. Andererseits ist die Relevanz von Französisch kaum in Frage zu stellen, weil es die einzige Sprache ist, die auch konkret benannt wird, und weil es umgekehrt in der Erzählung ohne Belang ist, in welcher Sprache der Offizier mit dem Soldaten und dem Verurteilten bzw. am Ende der Reise mit dem Soldaten und den Hafendarbeitern kommuniziert. Die Wahl des Französischen, so scheint es zunächst, hängt mit dem abendländisch-rechtlichen Hintergrund des Forschungsreisenden zusammen. Der Offizier weiß, dass sein „Verfahren ebenso wie das daraus abgeleitete Strafmaß den Prinzipien der [...] europäischen [...] Rechtssysteme eklatant widerspricht“, die laut Kittler insgesamt auf den französischen „Code Napoléon“ zurückgehen.¹² Da der Offizier den Forschungsreisenden für einen aufgeklärten Europäer hält, hofft er diesen zuerst durch dessen Kommunikations- und Wissenschaftssprache, durch das Französische für sein Verfahren zu gewinnen. Auch Kurz geht von der Annahme aus, dass „Französisch vor allem [...] die Sprache der Aufklärung [war]“, sieht aber in dessen Verwendung durch den Offizier ein Zeichen dafür, dass er „an der Denkweise der neuen

Zeit“, des liberalen neuen Kommandanten unterschwellig doch teilhat.¹³ Konkret wird die Verwendung von Französisch in der Erzählung mit dem Erklären verbunden; in der Sprache der ‚Erklärungen‘¹⁴ versucht nämlich der Offizier zunächst das Funktionieren der Maschine wie auch die Hinrichtungen in frühen Zeiten begreiflich zu machen, was sich allerdings, wie dies der Offizier selbst zugibt, als ein schwieriges Unternehmen erweist. Sollten daher, wie er meint, im Reisenden Unsicherheiten zurückbleiben, dann würden diese in ihm durch das Arbeiten und Wirken der Maschine, den Anblick der Exekution und die Verklärung am Gesicht des Sterbenden aufgehoben. So vertraut er neben seinen Erklärungen immer mehr auch der ‚Sprache der Maschine‘, die wohl unmittelbar zu fühlen ist und deshalb für den Betrachtenden wie den Verurteilten überzeugender wirkt als alle Erläuterungen. Um ihre Sprache verstehen zu können, sollen allerdings vor allem die Sinne und nicht der Verstand mobilisiert werden, weil das wahre Verstehen dieses Verfahrens nicht durch den Verstand, sondern durch den Körper geschieht.¹⁵ Diese Annahme bekräftigen auch die Handlungen des Offiziers, indem er, als der Reisende sich für den Apparat zu interessieren beginnt, mit seinen Erklärungen aufhört, um ihm „zur ungestörten Betrachtung Zeit zu lassen.“ (D 209) Oder als er später merkt, dass „die Zeit vergeht, und die Exekution [...] schon beginnen“ (D 213) sollte, setzt er rasch mit seinen Erklärungen fort, die nun sehr knapp gehalten und mit folgender Frage abgebrochen werden: „Ist Ihnen das klar?“ Er beugte sich freundlich zu dem Reisenden vor, bereit zu den umfassendsten Erklärungen.“ (D 214) Sein Verhalten, das diese Worte begleitet, steht offenbar im Widerspruch zu dem früher konstatierten Zeitdrang. Es handelt sich jedoch um eine ambige Situation, wobei ‚umfassend‘ in diesem Kontext sowohl als ‚ausführlich‘, wie auch als ‚umfangend‘ bzw. ‚umschlingend‘ gedeutet werden kann. In dem Ausdruck „umfassendste Erklärungen“ werden damit ‚rationale‘ und ‚körperlich-sinnliche‘ Erklärung auch formal miteinander verbunden, was mittelbar auch durch die körperliche Annäherung, durch das freundliche Vorbeugen des Offiziers zum Reisenden verstärkt wird. Vorweggenommen wird diese neue ‚Erklärungsweise‘ bereits in den früheren Momenten eines sinnlichen Kontakts mit dem Apparat wie etwa durch das schon erwähnte gemeinsame Befühlen der Watteschicht auf dem Bett.

Eine enge Verbindung zwischen dem Reisenden und dem Offizier zeigt auch die spätere Szene, in welcher der Offizier den Reisenden zu einem ‚Zusammenspiel‘ animieren will, indem er ihm beizubringen sucht, wie er sich am nächsten Tag auf der Sitzung in der Kommandatur, die für die Zukunft des Verfahrens entscheidend sein kann, zu verhalten hat. Das durch den Offizier imaginierte Schauspiel – sein Plan zur Bekämpfung des Kommandanten – lässt sich als eine Variante der Exekution lesen: Der Forschungsreisende werde demnach auch zur Sitzung vom neuen Kommandanten eingeladen, dazu genüge es, wenn er bloß „unbestimmte“ Äußerungen über das Verfahren mache. Bei der Sitzung werde er „mit den Damen in der Loge des Kommandanten“ (D 223) sitzen, d.h. wieder die Position des besonderen Zuschauers einnehmen, um nach der Meldung von der Exekution plötzlich zum Mitspieler und Mitkämpfer des Offiziers zu werden und sein Urteil über das „Verfahren nach altem Brauch“ (D 229) dem Kommandanten zuzubrüllen. Dabei fällt auf, dass der Offizier am Ende seiner

Ausführungen selbst laut schreit und „den Reisenden an beiden Armen“ (D 235) fasst. Über die früheren körperlichen Berührungen hinaus, mit denen er seine Erklärungen begleitete, weist sein Benehmen auch innerhalb der Szene auf einen interessanten Zusammenhang hin. Vorher hat er den Reisenden noch ausdrücklich gewarnt, er solle die Hände in der Loge für alle sichtbar auf die Brüstung legen und dürfe nicht zulassen, dass die Damen des Kommandanten seine Hände fassen. Diese Warnung erweist sich durch sein jetziges Benehmen als verräterisch: sie verstärkt noch mehr die Annahme, dass der körperliche Kontakt im Sinne des Offiziers auch als eine Art symbolische Zugehörigkeit zu deuten ist.

Auch der „Heimat“ kommt mittelbar die Rolle eines Verbindungsgliedes in der Beziehung der beiden Protagonisten zu. Aus ihrem Gespräch ist darauf zu schließen, dass ursprünglich auch der Offizier nicht in der Strafkolonie beheimatet ist. Er trägt nämlich eine „für die Tropen zu schwer[e]“ (D 204) Uniform, die ihm wegen der hiesigen Hitze eher hinderlich ist, bei der er doch ausharrt, da er sie mit der Heimat identifiziert. Interessant ist in dieser Hinsicht, dass der Reisende gegen die Absicht des Offiziers die Uniform mehr beachtet als den „eigentümliche[n] Apparat“ (D 203), die eigentliche Attraktion der Strafkolonie.¹⁶ Für den Offizier ist hingegen die Unbequemlichkeit der Uniform gleichsam selbstverständlich, die er mittels der Damentaschentücher hinter seinem Kragen zu lindern sucht. Erst bei seiner Hinrichtung, die scheinbar seine eigene Entscheidung ist, zieht er den Waffenrock aus, und nachdem er die Kleidungsstücke sorgfältig behandelt hat, wirft er sie „mit einem unwilligen Ruck in die Grube“ (D 240). Diese Szene zeigt trotz ihrer Widersprüchlichkeit an, dass die Uniform – und so auch die Heimat – den Lebenswillen repräsentiert, die Befreiung von ihr hingegen den Todeswunsch zum Ausdruck bringt.¹⁷ Das Bestehen des Offiziers auf der Heimat in seinen Aussagen zu Beginn der Exekution verrät mittelbar seine Verankerung im Leben, obwohl sein bekundetes Hauptinteresse der Hinrichtungsmaschine, und damit grundsätzlich dem Tod gilt.¹⁸ Demgegenüber zeigt der Reisende anfangs „wenig Sinn für den Apparat“ (D 204), er wird durch die Uniform abgelenkt. Wie der Reisende in seinem Urteil seine europäische Befangenheit nicht überwinden kann, so kann auch der Offizier seine Heimat bis zuletzt nicht ganz aufgeben. Davon zeugt mittelbar auch sein „Sauberkeitswahn“¹⁹: immer wenn die Maschine seine Hände beschmutzt, wäscht er sie in dem „bereitstehenden Wasserkübel“ (D 204) und ist auch stets zornig, wenn die Delinquenten die Maschine verunreinigen. Er zeigt Verständnis, wenn die Verurteilten den Filz, „an dem mehr als hundert Männer im Sterben gesaugt und gebissen haben“, nicht „ohne Ekel [...] in den Mund nehmen“ (D 223) wollen. Dies erklärt auch, warum er später den Filzstumpf, bei seiner eigenen Hinrichtung, „nicht haben wollte“, wobei „das Zögern [...] nur einen Augenblick [dauerte]“. (D 242) Obwohl sich der Offizier am Ende mit seinem Tod scheinbar endgültig vom Leben, von seiner Heimat trennt, ist selbst diese Trennung zum Scheitern verurteilt: seine „Augen [...] hatten den Ausdruck des Lebens“ (D 245). Ähnlich widerspricht der Reisende seiner europäisch-aufgeklärten Überzeugung, indem er dem Sterben des Offiziers zusieht und seine Handlung für „vollständig richtig“ (D 241) hält. In dieser Widersprüchlichkeit als grundlegender

Eigenschaft ist wiederum ein wesentlicher gemeinsamer Zug zu entdecken, der die Annahme von der latenten Identität der Figuren unterstützt.

Der Figurenapparat Verurteilter – Reisender – Offizier – Soldat

Der seltsame Zusammenhang lässt sich jedoch nicht nur zwischen dem Forschungsreisenden und dem Offizier, sondern auch zwischen den anderen Figuren der Textwelt nachweisen. Wenig Aufmerksamkeit wurde bis jetzt dem Verurteilten und dem Soldaten gewidmet, die durch die schwere Kette des Verurteilten auch physisch miteinander verbunden sind, da der Soldat die Kette um seine beiden Handgelenke gewickelt hält. Der Verurteilte führt aber während der Erklärungen des Offiziers ein eigenartiges ‚Pantomimespiel‘ auf, wodurch auch eine Verbindung mit dem Forschungsreisenden – und zugleich mit dem Offizier – hergestellt wird. Er beobachtet nämlich den Reisenden und ahmt ihn nach, als der Offizier das Verfahren auf Französisch erklärt, und hofft, letztlich erfolglos, auf diese besondere Weise die ihm unverständlichen Erklärungen und somit sein bevorstehendes Schicksal zu ‚verstehen‘. Während der Offizier den Reisenden über das Urteil aufklärt, versucht der Verurteilte mit gesenktem Kopf und „alle Kraft des Gehörs“ (D 211) angespannt etwas darüber zu erfahren.²⁰ „Äußerste Anspannung“ (D 218) kennzeichnet dann auch den Offizier, wenn er den Reisenden im Lärm der in Gang gesetzten Maschine fragt, ob er den Vorgang begreife. In Wirklichkeit aber interessiert den Reisenden in diesem Moment das Schicksal des Verurteilten mehr als die Maschine selbst, was auch dadurch deutlich wird, dass er an seiner Stelle Fragen stellt. Er fungiert dabei beinahe als ‚Sprachrohr‘ des Verurteilten, der durch seine Blicke und die Körperhaltung den Reisenden gleichsam darin ‚instruiert‘, was er zu erfahren sucht: Der Reisende fühlt seinen Blick, der zu fragen scheint, „ob er den geschilderten Vorgang billigen könne“ (D 211). Dass der Reisende die Körpersprache des Verurteilten auf diese Weise deutet, nimmt seinen späteren Gedanken vorweg, als ihm die Einladung des neuen Kommandanten „darauf hinzudeuten [scheint], dass man sein Urteil über dieses Gericht“ (D 222) verlange. Der fragende Blick des Verurteilten kehrt später in der Figur des Offiziers zurück, wenn er „ununterbrochen den Reisenden von der Seite [ansieht], als suche er von seinem Gesicht den Eindruck abzulesen, den die Exekution, die er ihm nun wenigstens oberflächlich erklärt hatte, auf ihn mache.“ (D 220-221) Seine auch konkret formulierte Frage: „Können Sie jetzt die Arbeit der Egge und des ganzen Apparates würdigen?“ (D 218) entspricht wiederum dem früheren Eindruck des Reisenden, der im Blick des Verurteilten die gleiche Neugier zu entdecken meinte.

Diese latenten Beziehungen tragen mittelbar zur weiteren Annäherung der Figuren bei. Die Körpersprache des Reisenden, wie er sich vorbeugt, aufsteht, d.h. seine passive Zuschauerhaltung aufgibt, verrät, dass er am Schicksal des Verurteilten Anteil nimmt, wobei er unlängst noch „fast sichtbar unbeteiligt“ (D 204) hinter dem Verurteilten auf und ab ging. Hinzu kommt noch, dass der Verurteilte, bereits unter die Egge gelegt, seine noch freie linke Hand unbewusst in die Richtung des Reisenden ausstreckt, als ob jener den Lauf der Vorgänge beeinflussen könnte. Es zeigt sich eine

vornehmlich strukturelle Entsprechung zwischen den beiden, die sich allerdings auch in der übereinstimmenden sprachlichen Formulierung ausdrückt.²¹ Wie der Reisende die Einladung des neuen Kommandanten zur Exekution und die Aufforderung des Offiziers zur näheren Betrachtung der Egge, die die tödliche Schrift in den Leib des Verurteilten einschreibt, annimmt, so ähnlich folgt auch der Verurteilte der in Wirklichkeit nicht ihm geltenden Einladung zum Anschauen der Einrichtung. Der Reisende bemerkt dies „zu seinem Schrecken“ (D 216), was wiederum auf seine emotional veränderte Haltung gegenüber dem Verurteilten verweist. Zugleich erweist sich jedoch sein Benehmen, indem er den Verurteilten zurücktreiben will, als mehrdeutig. Einerseits kann es hier auch darum gehen, dass er den Verurteilten verteidigen will, weil seine Handlung „wahrscheinlich strafbar“ (D 216) ist. Zum anderen entspricht seine Absicht der Logik des Offiziers: Wenn der Verurteilte weder sein Urteil noch die Tatsache seines Verurteiltseins kennen kann, dann soll er auch den Hinrichtungsapparat nicht frühzeitig kennen lernen. Sein Vorhaben wird allerdings – erneut ein Zeichen für seine enge Zusammengehörigkeit mit dem Offizier – vom Offizier selbst durchgeführt, der ihn mit einer Hand festhält, während er mit der anderen eine Erdscholle nach dem Soldaten wirft, der – aus seinem Halbschlaf erwacht – den Verurteilten an der Kette zurückzieht. Die virtuelle wie teilweise auch konkrete Verkettung der Figuren verweist diesmal, neben der motivischen Verknüpfung²², von einer anderen Seite her auf ihre eigentümliche Einheit: was nämlich der Reisende will, lässt der Offizier letztendlich vom Soldaten ausführen. Es gibt Forschungsansätze, die die Bezeichnung „eigentümlicher Apparat“ am Anfang der Erzählung nicht allein auf die Maschine, sondern auf die gesamte Einrichtung der Strafkolonie, also auf einen komplexen „Verwaltungs- und Beamtenapparat der staatlichen Administrations-Organen“ beziehen und historisch in der deutschen oder habsburgischen k.u.k.-Bürokratie konkretisiert sehen wollen.²³ Meiner Betrachtungsweise entsprechend wäre der Begriff des Apparats eher auf die Textwelt bezogen zu erweitern, in der die kettenartig zusammenhängenden Handlungen der Figuren, wie die obige Szene verdeutlicht hat, die Funktionsweise eines mechanischen Apparats heraufbeschwören. Die enge Beziehung zur Maschine zeigt sich außerdem auch darin, dass „die Egge der Form des Menschen [entspricht]“ (D 213), und dass der Verurteilte während der Prozedur zum Teil der Maschine wird, indem sein Körper als Schreibfläche benutzt wird.²⁴ Der Offizier ist von vornherein ein „besonderer Anhänger“ (D 204) des Apparats und dieser scheint bei der Hinrichtung des Offiziers seinen bloßen Handbewegungen zu gehorchen, als würde er seine Gedanken lesen. Die Maschine und der Offizier sind auch in dem Sinne voneinander abhängig, als über ihr Schicksal gleichermaßen das Urteil des Reisenden entscheidet. Dies bestätigt später auch ihr gleichzeitiger Untergang, der Tod des Offiziers durch die Maschine und der Zerfall der Maschine während der letzten Hinrichtung. Es zerfällt jedoch nicht nur der Apparat, auch die virtuelle und topographische Einheit der Figuren wird aufgehoben: Der Offizier stirbt durch das Urteil des Reisenden, der später die Insel in einem Boot verlässt. Der Soldat und der Verurteilte, die ebenfalls mitfahren wollen, werden von ihm zurückgetrieben.²⁵

Schläfrigkeit und Hündisches: Verbindungsmotive der Figuren

Zeichen für die enge Verwandtschaft der Figuren, die die gesamte Erzählung durchziehen, sind aber nicht nur hinsichtlich des Apparats nachweisbar. Alle Protagonisten werden auch durch die Eigenschaft der Müdigkeit miteinander verbunden. Der Offizier war „ungemein ermattet, atmete mit weit offenem Mund“ (D 204), der Reisende konnte wegen der Hitze nicht aufmerksam zuhören und seine Gedanken sammeln. Auch der Verurteilte folgte nur mit „einer Art schläfriger Beharrlichkeit“ (D 207) den ihm ohnehin unverständlichen Erklärungen des Offiziers. Und der „verschlafene“ (D 216) Soldat, der an einer schweren Kette den „stumpfsinnigen, breitmäuligen“ (D 203) Verurteilten hielt, schien in „ähnlicher Verfassung wie der Reisende“ (D 206) zu sein. Das Motiv des Schlafes stellt zwischen dem Verurteilten und dem Soldaten einen offensichtlichen Zusammenhang her: Indem dieser im Dienst die Augen schließt, wiederholt er das frühere ‚Verbrechen‘ des Verurteilten.²⁶ Die Strafkolonie scheint in dieser Hinsicht auf ihre Bewohner und Besucher eine besondere Wirkung auszuüben: In verschiedenem Maße kennzeichnet sie alle Konzentrationsschwäche und Zerstreuung, ihre Denkkraft und Rationalität nimmt allmählich ab. In einem Fragment zu der Erzählung heißt es ja: „Verdammte böse tropische Luft, was machst du aus mir? Ich weiß nicht was geschieht. Meine Urteilskraft ist zuhause im Norden geblieben.“ (T 823)

Der Verurteilte ist jedoch mit den anderen Figuren nicht allein durch seine Schläfrigkeit, sondern auch durch eine sonderbare, bei ihm zwar leicht erkennbare, aber bei dem Reisenden, dem Offizier und dem Soldaten wenig auffallende Eigenschaft verknüpft. Er hat ein hündisches Wesen, und dies nicht allein wegen der Kette, an der er zur Hinrichtung geführt wird. Bereits zu Beginn der Geschichte weist er sich durch hündische Eigenschaften aus: er ist „breitmäulig“ und „hündisch ergeben“ und erweckt den Anschein, „als könnte man ihn frei auf den Abhängen herumlaufen lassen und müsse bei Beginn der Exekution nur pfeifen, damit er käme.“ (D 203-204) Vor seiner Festnahme lag er gekrümmt vor der Tür seines Vorgesetzten, die er wie ein Hund zu bewachen hatte. Als der Hauptmann seine Pflichtverletzung entdeckt, reißt er ihn mit der Peitsche aus dem Schlaf. Daraufhin fasste der Mann seinen Herrn bei den Beinen, schüttelte ihn und rief: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich!“ (D 213)

Verborgener, im Kontext des Essens, macht sich das Hündische im Verhalten des Soldaten bemerkbar. Während der Reisende und der Offizier über das Verfahren sprechen, isst der Soldat mit seinen schmutzigen Händen aus einem Napf Reisbrei, nach dem auch der Verurteilte mit der Zunge schnappt. So scheinen sie sich schließlich „befreundet zu haben“. (D 236) Am Ende der Erzählung zeigt sich das Hündische darin, dass während die beiden ins Boot des Reisenden springen wollen, dieser „ein schweres geknotetes Tau vom Boden [hob], ihnen damit [drohte] und sie dadurch von dem Sprunge [abhielt].“ (D 248) Dieses Vorgehen wiederholt zugleich motivisch die kurz zuvor angeführte Szene, in der der Hauptmann seinen Soldaten, den späteren Verurteilten wie einen Hund behandelte.²⁷ Auf ganz merkwürdige Art äußert sich die hündische Eigenschaft in der Figur des Offiziers: Im Teehaus, wo der alte Kommandant begraben ist, soll der Offizier

laut der Erzählung des Soldaten „einigemal in der Nacht“ versucht haben, „den Alten auszugraben, er ist aber immer verjagt worden.“ (D 246–247)

Besonders einleuchtend ist in Bezug auf das Hündische eine Variante des Schlusses der Erzählung, die Kafka 1917, drei Jahre nach Beenden der Geschichte angefertigt hat. Dabei versetzt sich der Forschungsreisende in die Rolle des Verurteilten und verwandelt sich gleichsam in einen Hund.²⁸ Dies stellt eine Gegenversion zum Abschluss der 1919 publizierten Erzählung dar, indem hier durch das hündische Verhalten unausgesprochen der Standpunkt des Offiziers übernommen wird:

Der Reisende fühlte sich zu müde, um hier noch etwas zu befehlen oder gar zu tun. Nur ein Tuch zog er aus der Tasche, machte eine Bewegung als tauche er es in den fernen Kübel, drückte es an die Stirn und legte sich neben die Grube. So fanden ihn zwei Herren, die der Kommandant ausgeschickt hatte, ihn zu holen. Wie erfrischt sprang er auf, als sie ihn ansprachen. Die Hand auf dem Herzen, sagte er: „Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse.“ Aber dann nahm er das wörtlich, und begann auf allen Vieren umherzulaufen. Nur manchmal sprang er auf, riß sich förmlich los, hängte sich einem der Herren an den Hals rief in Tränen: „Warum mir das alles“ und eilte wieder auf seinen Posten. (T 822)

Rollenwechsel der Figuren

Einen weiteren Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der Figuren liefert auch die Tatsache, dass sie einander ersetzen können. Was ehemals der alte Kommandant selbst tat, nämlich dass er den jeweils Verurteilten unter die Egge legte, wird hier vom Offizier ausgeführt. Seine damalige Arbeit wird hingegen von einem „gemeinen“ (D 225) Soldaten erledigt. Statt des neuen Kommandanten klärt wiederum der Offizier den Reisenden über das Rechtsverfahren in der Strafkolonie auf. Zu beobachten ist auch, dass die einzelnen Figuren nicht einfach einander vertreten, sondern ihre Rollen miteinander oft auch tauschen, d.h. die Rolle der jeweils anderen im Verlaufe der Hinrichtungszusammenhang motivisch übernehmen können, was wiederum die These über ihre untergründige Einheit unterstützt.

So war z. B. der Verurteilte ursprünglich Soldat, und so wird später der Offizier selber zum Verurteilten: „Was ihm geschehen war, geschah nun dem Offizier.“ (D 241) Der gegenseitige Rollenwechsel zeigt sich auch darin, dass bei der Exekution des Offiziers der Verurteilte, die früheren Erklärungen des Offiziers für den Reisenden gleichsam imitierend, dem Soldaten etwas in Zusammenhang mit dem Funktionieren der Maschine zu erklären sucht. Und er bemerkt auch, dass der Offizier im Apparat nicht angeschnallt ist, und er ist es, der die Riemen zusammen mit dem Soldaten festzurrt, wie es der Offizier vorher mit ihm tat. Der bewundernde Blick, mit dem der Offizier zu Beginn den Apparat beobachtete, wiederholt sich im Verhalten des Verurteilten, den nun „alles an der Maschine“ (D 243) interessiert und der die rollenden Zahnräder der zerfallenden Maschine entzückt zu fassen sucht.²⁹ Auch das Verhältnis zwischen dem

Soldaten und dem Verurteilten kehrt sich um: Wie früher der Offizier, so treibt jetzt der Verurteilte „den Soldaten an, ihm zu helfen.“ (D 244)

Die virtuelle Identität beider Figuren wird auch durch zahlreiche weitere Zeichen angedeutet. So wäscht der freigelassene Verurteilte sein Hemd, mit dem die verunreinigte Maschine geputzt wurde, in dem Wasserkübel, den früher der Offizier für seine durch die Maschine verschmutzten Hände benutzt hat. Den gespitzten Mund des Sterbenden legt beispielsweise der Offizier als Signal beginnender Erkenntnis aus. Folgerichtig deutet der Reisende die „wulstig aneinander gedrückten Lippen“ (D 211) des Verurteilten, während er sich die Erklärungen des Offiziers anhört, wie auch die „fest zusammengedrückt[en]“ (D 245) Lippen des Letzteren nach seiner Hinrichtung, als Beweis für das Unverständnis bzw. das Ausbleiben der versprochenen Erlösung. Für den Reisenden bekommt das Gesicht des Verurteilten erst nach seiner Freilassung „wirkliches Leben“. (D 237) Merkwürdigerweise empfand er das Gesicht der Leiche des Offiziers so, „wie es im Leben gewesen war“: Seine Augen „waren offen“ und „hatten den Ausdruck des Lebens“. (D 245) Diese paradox scheinende Übereinstimmung der konträren Figuren lässt sich unschwer auflösen: An beiden spiegelt sich die Perspektive des Reisenden, der sich letztlich gegen das Verfahren und für das Leben entscheidet.

Diese Entscheidung wird nicht in geringem Maße durch den Umschwung verursacht, welchen in ihm die kurz zuvor dargelegte Pantomimeszene hervorruft, in der der Verurteilte während der Exekution des Offiziers mit dem ausgestreckten Zeigefinger dem Soldaten etwas an der Maschine deutlich machen will. Der Reisende fühlt sich dabei peinlich berührt, da er in den Gesten und Bewegungen scheinbar das Spiegelbild seiner früheren Einweisung in das Funktionieren der Hinrichtungsmaschine erkennt. Er, der bis dahin durch den reibungslosen Ablauf der Exekution – „das Bett zitterte, die Nadeln tanzten auf der Haut, die Egge schwebte auf und ab“ (D 242) – tief beeindruckt war, wird nun plötzlich mit sich selbst konfrontiert und gleichsam in seinen vorherigen Zustand zurückversetzt. Die Anwesenheit der beiden lenkt ihn gänzlich ab und beeinträchtigt seinen Plan, „hier bis zum Ende zu bleiben“ (D 243) und die Hinrichtung des Offiziers mit voller Aufmerksamkeit zu verfolgen. In dem Augenblick aber, als er deswegen den Soldaten und den Verurteilten vertreiben will, merkt er schon eine Störung in der bisher einwandfrei funktionierenden Maschine. Dass tatsächlich die Imitationsszene die Änderung in seinem Verhalten und dem Funktionieren des Apparats auslöst, zeigt sich auch in einem formal-strukturellen Umstand: Zu Beginn der Hinrichtung vernimmt der Reisende, der sich voll dem Vorgang widmet, „nicht das geringste Surren“ (D 243), obwohl „ein Rad im Zeichner hätte kreischen sollen“ (D 243), wie er dies bereits auch bei der Vorführung der Maschine gehört hatte. Nach der Pantomimeszene hingegen hört er gleich „oben im Zeichner ein Geräusch“ (D 243), und innerhalb kurzer Zeit versagen die Egge und das Bett. Damit wird auch die vom Offizier vorgesehene zwölfstündige Prozedur vereitelt.

Ein ähnlich komplexes Beispiel für die These der gegenseitigen Rollenübernahme der Figuren stellt die Viererbeziehung zwischen Offizier, Reisendem und den beiden Kommandanten dar. Zuerst trägt der Offizier seinen Plan bezüglich der Sitzung in

der Kommandatur am nächsten Tag vor. Nach diesem Plan sollte der Reisende unausgesprochen die Meinung des Offiziers als seine eigene „unerschütterliche Meinung“ (D 234) dem neuen Kommandanten ‚zubrüllen‘. Will er dies jedoch nicht tun – denn „in [seiner] Heimat verhält man sich [...] in solchen Lagen anders“ (D 234) – dann wird der Offizier die ihm zuge dachte Rolle übernehmen und mit seiner Rede den neuen Kommandanten aus dem Saal jagen oder „ihn auf die Knie zwingen, daß er bekennen muß: Alter Kommandant, vor dir beuge ich mich.“ (D 234) Damit versetzt er sich virtuell nicht nur in die Rolle des Reisenden, sondern zugleich auch in die des alten Kommandanten, da dessen Nachfolger – zumindest in seiner Vorstellung – vor ihm kapituliert. Wie anhand der Erörterung des Hündischen als Verbindungsmotiv der Figuren bereits erwähnt wurde, hatte man früher auch den Offizier einige Male vom Grab des alten Kommandanten ‚verjagt‘ – ähnlich wie nun der neue Kommandant durch seine Rede aus dem Saal ‚gejagt‘ werden sollte. Motivisch lässt sich mit dieser Imagination des Offiziers auch die Teehausszene am Schluss der Erzählung verbinden. Überraschenderweise sucht nämlich der Reisende, bevor er die Insel verlässt, das Teehaus auf und kniet vor dem Grab des alten Kommandanten nieder, um die Aufschrift zu lesen.³⁰ Damit erfüllt er anscheinend die Erwartung des Offiziers gegenüber dem neuen Kommandanten und übernimmt auf diese Weise motivisch dessen Rolle. Diese Entsprechung überrascht jedoch nicht: Der Reisende wird laut Offizier vom neuen Kommandanten deshalb zur Hinrichtung eingeladen, weil dieser denkt, dass er mit seinem Urteil dagegen auftreten würde. Insofern sollte der Reisende eine Rolle spielen, die selber anzunehmen der neue Kommandant, wie der Offizier meint, zu „feige“ ist. Umgekehrt setzt der Reisende „einige Hoffnung auf den neuen Kommandanten, der offenbar, allerdings langsam, ein neues Verfahren einzuführen beabsichtigte, das dem beschränkten Kopf dieses Offiziers nicht eingehen konnte.“ (D 214) Zu erkennen ist dabei, dass sowohl der Offizier als auch der neue Kommandant den Reisenden für eigene Zwecke benutzen will. Ihre Manipulation erweist sich jedoch, angesichts der engen motivischen Verkettung der Figuren, als innere Ungewissheit und ständige Schwankung ein und derselben Figur, die sich in der Erzählwelt in verschiedenen Gestalten konkretisiert.

Vor diesem Hintergrund kommt auch dem scheinbar belanglosen Dialog zwischen dem Reisenden und dem Offizier Bedeutung zu: „Wird der Kommandant der Exekution beiwohnen?“ ‚Es ist nicht gewiß‘, sagte der Offizier, durch die unvermittelte Frage peinlich berührt, und seine freundliche Miene verzerrte sich: ‚Gerade deshalb müssen wir uns beeilen.‘“ (D 214) Da sich später jedoch herausstellt, dass der Offizier Bescheid weiß, dass der Reisende allein bei der Exekution zugegen sein wird („Ich war ja glücklich, als ich hörte, daß Sie allein der Exekution beiwohnen sollten. Diese Anordnung des Kommandanten sollte mich treffen, nun aber wende ich sie zu meinen Gunsten.“ D 231), so lässt sich seine Antwort auf die Stellungnahme des Reisenden zum Gerichtsverfahren beziehen. Wenn der Reisende den Standpunkt des neuen Kommandanten vertritt, dann ist dieser präsent, wenn er aber doch durch den Offizier überzeugt wird, dann bleibt er abwesend. Dass es sich jedoch in diesem Fall nur um Prinzipien handelt, zeigt sich auch

darin, dass der neue Kommandant im Verlaufe der Erzählung weder hier noch anderswo persönlich erscheint.

Aus dieser Sicht soll noch einmal auf die bereits zitierte Szene der Schlussvariante zurückgegriffen und ihr bisher nicht erörterter Aspekt beleuchtet werden. Der Reisende modelliert dadurch, dass er in dieser Szene mehrere Rollen spielt, die Grundannahme unserer Analyse: In einer Figur sind potenziell auch alle anderen Figuren enthalten.³¹ Motive wie der Befehl, das Tuch, der Kübel, die Stirn und das Liegen neben der Grube beschwören in parodistischer Form die früheren Handlungen des Offiziers sowie seine Erzählungen über die Zuschauer der alten Hinrichtungen herauf, die mit geschlossenen Augen im Sand lagen und im ekstatischen Zustand die dem Sterbenden zuteil gewordene Gerechtigkeit miterlebten. Vor den zwei Herren, die der neue Kommandant für ihn schickt, wechselt der Reisende auch formal seine Rolle, wenn er „wie erfrischt“ aufspringt. „Die Hand auf dem Herzen“ verkündet er ihnen sein Urteil über das Verfahren: „Ich will ein Hundsfott sein, wenn ich das zulasse.“ (T 822) Während er sich einerseits sprachlich gegen die Prozedur der Hinrichtung äußert, erkennt er andererseits – durch seine Körperbewegung – die eigene Beteiligung an der Hinrichtung des Offiziers an, indem er auf allen Vieren umherzulaufen beginnt.³² Damit schlüpft er zugleich in die hündische Rolle des Verurteilten, der nur manchmal aufspringt, sich losreißt und dann wieder auf seinen Posten zurückkehrt.

Der Reisende als Fremder?

Obwohl die virtuelle Zusammengehörigkeit der Figuren aus den vorangehenden Vernetzungen eindeutig hervorgeht, bleibt die Fremdheit doch auch eine grundlegende Eigenschaft des Reisenden die gesamte Erzählung hindurch. Sie wird in jeder wichtigeren Situation, wenn auch aus verschiedenen, sich stets ändernden Gesichtspunkten, immer wieder hervorgehoben, und bildet somit ein starkes Argument gegen die angenommene Einheit der Protagonisten. Zu beobachten ist zugleich, dass dieses Argument durch das Verhalten des Reisenden wie auch der Anderen zumindest im entscheidenden Punkt des Urteilspruchs überschrieben wird. Nur ihre enge Verbundenheit kann erklären, warum ausgerechnet der Reisende, der Fremde, der nur für zwei Tage in die Strafkolonie kommt, über das Verfahren urteilt, und warum auch umgekehrt alle Figuren ausdrücklich nach seinem Urteil verlangen.

Die Fremdheit des Reisenden kann für die Figuren ein Argument oder ein Gegenargument sein, um sich zu erklären, warum er eingreifen oder nicht eingreifen soll. Der Reisende selbst denkt, dass es „immer bedenklich [ist], in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen.“ (D 222) Andererseits meint er, dass er gerade als Fremder uneigennützig handeln kann. Die eigene Fremdheit betont er vorsätzlich, um den Anschein aufrecht zu erhalten, dass er nicht in eigener Sache entscheidet. Deshalb distanziert er sich auch auffällig von dem Verurteilten, den er als Fremden und „zum Mitleid gar nicht auffordernden Menschen“ (D 222) bezeichnet, obwohl seine früheren Fragen nach dessen Schicksal gerade vom Gegenteil zeugten.

Interessant ist zu beobachten, wie gut sich auch der Offizier in die Position des Fremden hineinversetzt. Er stellt sich eine Situation vor, in der der Forschungsreisende vom neuen Kommandanten zu dem Gerichtsverfahren befragt wird, und legt dabei dem Reisenden Argumente in den Mund, die der üblichen abendländischen Denkweise entsprechen.³³ Bemerkungen wie „Bei uns ist das Gerichtsverfahren ein anderes“ oder „Bei uns wird der Angeklagte vor dem Urteil verhört“ (D 229) usw. betreffen zwar, wie der Offizier meint, sein Verfahren nicht, aber sie kommen dem neuen Kommandanten zugute, um die Schlussfolgerung zu ziehen: „Ein großer Forscher des Abendlandes [...] hat eben gesagt, daß unser Verfahren nach altem Brauch ein unmenschliches ist.“ (D 229) Dies hat der Reisende nie offen ausgesprochen, aber früher einmal, nachdem ihm der Ablauf der Hinrichtung bekannt wurde, hatte er das Urteil für sich mit demselben Ausdruck formuliert: „Die Ungerechtigkeit des Verfahrens und die Unmenschlichkeit der Exekution war zweifellos.“ (D 222) Wie kann aber der Offizier den geheimen Gedanken des Reisenden kennen, wenn er für ihn tatsächlich ‚fremd‘ ist? Damit endet jedoch die Szene nicht, denn nun versucht der Offizier seinen eigenen Standpunkt, der gerade das Gegenteil darstellt, als „tiefe Einsicht“ (D 229) des Reisenden auszugeben und ihn gegen den neuen Kommandanten zu wenden:

Sie wollen eingreifen, Sie haben nicht das gesagt, was er verkündet, Sie haben mein Verfahren nicht unmenschlich genannt, im Gegenteil. Ihrer tiefen Einsicht entsprechend halten Sie es für das menschlichste und menschenwürdigste, Sie bewundern auch diese Maschinerie – aber es ist zu spät; Sie kommen gar nicht auf den Balkon, der schon voll Damen ist; Sie wollen sich bemerkbar machen; Sie wollen schreien; aber eine Damenhand hält Ihnen den Mund zu – und ich und das Werk des alten Kommandanten sind verloren. (D 229)

Selbst „eingreifen“ ist keine zufällige Wortwahl: es verweist, wie bereits zitiert, auf das frühere Dilemma des Reisenden, ob er nun „die Exekution verurteilen oder gar hintertreiben“ (D 222) soll. Hier suggeriert ihm der Offizier, dass er gerade dann einzugreifen hat, wenn der neue Kommandant in der fingierten Verhörszene die Absicht verkündet, das Verfahren einzustellen. Der Ausdruck „eingreifen“ kehrt am Ende, beim Zerfall der Maschine während der Hinrichtung des Offiziers, noch einmal zurück: „Der Reisende wollte eingreifen, möglicherweise das Ganze zum Stehen bringen, das war ja keine Folter, wie sie der Offizier erreichen wollte, das war unmittelbarer Mord.“ (D 245) Merkwürdig ist dabei, dass der Reisende bereits aus den Vorbereitungen wusste, „was geschehen würde“ (D 240) und trotzdem nicht einzuschreiten versuchte. Während er früher überlegte, ob er berechtigt sei, gegen das Verfahren des Offiziers aufzutreten, denkt er nun, dass er

kein Recht [hat], den Offizier an irgendetwas zu hindern. War das Gerichtsverfahren, an dem der Offizier hing, wirklich so nahe daran behoben zu werden – möglicherweise infolge des Einschreitens des Reisenden, zu dem sich

dieser seinerseits verpflichtet fühlte – dann handelte jetzt der Offizier vollständig richtig; der Reisende hätte an seiner Stelle nicht anders gehandelt. (D 240-241)

Eigentlich versetzt er sich dabei in den Gedankengang des Offiziers, und ähnlich wie dieser kurz zuvor seine unausgesprochenen Gedanken zum Ausdruck brachte, übernimmt nun der Reisende den Standpunkt des Offiziers. Deshalb will er die Maschine, die nicht mehr im Sinne des Offiziers arbeitet, zum Stillstand bringen. Es ist aber tatsächlich zu spät, wie der Offizier vordem prophezeit hatte: Er „und das Werk des alten Kommandanten sind verloren.“ (D 229) In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, dass der Reisende zu Beginn der Exekution des Offiziers von diesem zur unmittelbaren Teilnahme an dem Verfahren aufgefordert wird: „Dann ist es also Zeit“, sagte er schließlich und blickte plötzlich mit hellen Augen, die irgendeine Aufforderung, irgendeinen Aufruf zur Beteiligung enthielten, den Reisenden an.“ (D 236) Der Blick wiederholt im Grunde genommen die Aussage des Offiziers, mit der er die ausführliche Schilderung seines Plans zur Bekämpfung des neuen Kommandanten abschließt: „Das ist mein Plan; wollen Sie mir zu seiner Ausführung helfen? Aber natürlich wollen Sie, mehr als das, Sie müssen.“ (D 234-235) Zu beobachten ist, dass sich der Reisende von da an, ungewollt, immer mehr in die Rolle des Offiziers hineinversetzt. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass er die Exekutionsvorbereitungen des Offiziers, die Einstellung des Räderwerks, mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt, was ihn bei der ersten Vorstellung der Maschine nicht kennzeichnete. Die Szene lässt sich auch mit der Situation verbinden, in der der Verurteilte seine Hand nach dem Reisenden ausstreckte: seine Geste ist unter diesem Aspekt auch als Aufruf zur Beteiligung auszulegen. Dies umso mehr, als der Reisende – zunächst unerklärlich, da bis dahin noch nicht explizit zu einer Stellungnahme dem Verfahren gegenüber aufgefordert – im Wesentlichen von diesem Moment an über ein eventuelles Eingreifen in den Prozess nachdenkt.

Das Urteil über das Verfahren überlässt also der ‚feige‘ neue Kommandant – laut Offizier – einem „angesehenen Fremden“ (D 228), der durch den Gedankenkreis des alten Kommandanten nicht beeinflusst ist. Umgekehrt appelliert aber der Offizier auch selbst an die Fremdheit des Reisenden, wenn er ihn für sich gewinnen will. Er vertraut darauf, dass der Reisende „viele Eigentümlichkeiten vieler Völker gesehen und achten gelernt“ (D 228) hat, dass er als Forschungsreisender besonderes Interesse für die technische Konstruktion zeigt und sich deshalb, wegen seiner Affinität, wahrscheinlich nicht gegen den „eigentümliche[n] Apparat“ (D 203) aussprechen wird. Und in der Tat gab es auch einen kurzen Moment zu Beginn der Demonstration der Maschine, als der „Reisende [...] ein wenig für den Apparat gewonnen“ (D 208) war. Doch sagt er schließlich das aus, was der neue Kommandant will und erweist sich dadurch als sein Repräsentant. Immerhin, als er sein Urteil formuliert, wiederholt er gedanklich die Worte des Offiziers in variiert Form: Während für diesen die „Schuld zweifellos“ (D 212) ist, sind es für ihn die Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit des Verfahrens. Damit übernimmt er unbewusst die Rolle des Richters, wozu nach dem Tod des alten Kommandanten der Offizier bestellt war.³⁴ Dadurch wird auch eine mögliche motivische Parallele zum

alten Kommandanten hergestellt: Wie der Reisende während des Handlungsverlaufs verschiedene Funktionen wie ‚beobachtender Teilnehmer‘, ‚Richter‘, ‚Offizier‘ usw. erfüllt, so vereinigte auch der alte Kommandant „alles in sich“, er war „Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner“. (D 210) Unter dem alten Kommandanten war die Gerichtsbarkeit viel einfacher, es gab nur ein Gericht, einen Richter und einen Grundsatz, daher waren auch die Urteile unkompliziert: „Dem Verurteilten wird das Gebot, das er übertreten hat, mit der Egge auf den Leib geschrieben.“ (D 210) Der Offizier meint, der neue Kommandant habe schon Vorkehrungen gegen sein Gericht getroffen, zu ihnen zählt er auch die Einladung des Reisenden. Damit greift der Kommandant in sein Verfahren ein, und dadurch, dass er dessen Zukunft von dem Urteil des Reisenden abhängig macht, wird das Gericht wie „[a]ndere Gerichte“ auch hier „vielköpfig“ (D 212). Das Gebot „Sei gerecht!“ (D 238), das der Offizier aus der Ledermappe des alten Kommandanten zuletzt herausucht, weist nun einen zweifachen Bezug auf: Es kann einerseits als das Urteil des Reisenden über die ‚Rechtspraxis‘ des Offiziers verstanden werden, andererseits ist es auch als eine Aufforderung an den Reisenden zu begreifen, die ihn zur gerechten Beurteilung des Verfahrens aufruft. Im ersten Fall fällt der Offizier das Urteil gleichsam aus dem Gedankengang des Reisenden heraus und identifiziert sich dadurch mit ihm.³⁵ Im zweiten Fall beschuldigt er den Reisenden mittelbar eines ungerechten Urteils über das Verfahren, so dass nun die beiden Figuren angesichts ihres jeweils übereilten Urteils wiederum einen gemeinsamen Zug aufweisen. Dabei fällt auf, wie sehr sich der Offizier anstrengt, damit auch der Reisende die Schrift entschlüsselt, obwohl er weiß, dass er sie nicht lesen kann. Er hat selber gesagt, dass es „keine Schönschrift für Schulkinder“ (D 217) ist, dass „es [...] nicht leicht [ist], die Schrift mit den Augen zu entziffern“ (D 219), auch der Verurteilte entziffert sie mit den Wunden. Trotzdem will er, dass sich der Reisende das Blatt genau ansieht und das dort aufgezeichnete Gebot versteht. „Ein Nichteingeweihter merkt äußerlich keinen Unterschied in den Strafen.“ (D 215) Der Reisende soll aber eben eingeweiht werden, offenbar liegt dem Offizier deswegen viel daran, dass der Reisende die Zeichnungen schließlich erkennt. Es soll eine ‚gemeinsame Lektüre‘ sein, wie das Vernehmen der Verklärung vom Gesicht des Gemarterten, oder die Grabaufschrift des alten Kommandanten, die der Reisende nach der Hinrichtung des Offiziers im Teehaus von den Hafenarbeitern umringt liest. Der Offizier stellt sich zuerst auch „neben den Reisenden, um mit ihm zu lesen.“ (D 238) Merkwürdig ist auch, dass er ihm, dem „große[n] Forscher des Abendlandes“ (D 229), wie einem Schulkind hilft, einen Finger über das Blatt hinführt, den Satz buchstabiert und laut vorliest.³⁶ Da außer dem Offizier und dem Verurteilten gewöhnlich niemand die Schrift entziffern kann, wäre das Verstehen seitens des Reisenden gleichsam ein Geständnis seiner untergründigen Identität mit diesen Figuren.³⁷ Das zweite Mal sagt er zwar nicht ausdrücklich, dass er das Blatt nicht entschlüsseln kann, „aber es war klar, daß er es noch immer nicht hatte lesen können.“ (D 238) Der Offizier wiederholt daher das Gebot „Sei gerecht!“, worauf nun der Reisende mit den Worten antwortet: „Mag sein [...], ich glaube es, daß es dort steht.“ (D 238) Diese Reaktion ist auch schwer mit der vom Offizier mehrmals gebrauchten, wissenschaftliche Autorität suggerierenden

Bezeichnung „großer Forscher“ zu vereinbaren. Und doch ist der Offizier mit ihr halbwegs zufrieden und beginnt mit der Umordnung des Räderwerks.

Gekoppelt mit dem Motiv des Lesens zeigt sich die Bedeutung des Glaubens gegenüber der Vernunft besonders prägnant in der vorhin kurz erwähnten Szene, wo der Reisende vor dem Teehaus eintrifft, in dem, laut Offizier, an Hinrichtungstagen die einstigen Anhänger des alten Kommandanten anzutreffen sind. Das Gebäude, das sich zwar „von den übrigen Häusern der Kolonie [...] wenig unterschied, übte [...] auf den Reisenden doch den Eindruck einer historischen Erinnerung aus und er fühlte die Macht der früheren Zeiten.“ (D 246) Ihm wird verraten, dass sich das Grab des alten Kommandanten in diesem Haus befindet. Der unter einem Tisch versteckte Grabstein trägt eine Prophezeiung als Inschrift, nach der der alte Kommandant „nach einer bestimmten Anzahl von Jahren auferstehen und aus diesem Hause seine Anhänger zur Wiedereroberung der Kolonie führen wird. Glaubet und wartet!“ (D 247) Obwohl die Buchstaben sehr klein sind und auch die Aufschrift verborgen ist, kann sie der Reisende – im Gegensatz zu den vom Offizier vorher gezeigten Handzeichnungen des alten Kommandanten – auch selbst lesen. Die Situation bleibt allerdings ambig, weil er das Gelesene mit keinem Wort kommentiert. Ambig ist auch das Verhalten der Umstehenden, die, laut Offizier, Anhänger des alten Kommandanten, in den Augen des Reisenden jedoch Hafenarbeiter sind, die die geplanten Hafenbauten des neuen Kommandanten ausführen. In vieler Hinsicht ähneln sie – in ihren zerrissenen Hemden, ein „armes, gedemütigtes Volk“ (D 247) – dem Verurteilten äußerlich. Zum anderen sind sie aber auch Hüter des Grabes des alten Kommandanten. Ihr mehrdeutiges Wesen überrascht jedoch wenig, da der Reisende bereits vom Offizier darauf vorbereitet wurde:

Wenn Sie heute, also an einem Hinrichtungstag, ins Teehaus gehen und herumhorchen, werden Sie vielleicht nur zweideutige Äußerungen hören. Das sind lauter Anhänger, aber unter dem gegenwärtigen Kommandanten und bei seinen gegenwärtigen Anschauungen für mich ganz unbrauchbar. (D 224)

Der Reisende bemerkt, dass sie über die Prophezeiung lächeln, und meint, sie würden von ihm erwarten, sich ihnen anzuschließen. Warum er dies nicht tut, ist schwer erklärbar, wenn man aufgrund seiner früheren Aussagen wie „Ich bin ein Gegner dieses Verfahrens“ (D 235) mit Recht annimmt, dass er die Welt des alten Kommandanten und des Offiziers eindeutig ablehnt. Hier gerät er in dieselbe Situation wie zu Beginn der Geschichte: er müsste erneut Stellung nehmen, wozu er jedoch nicht bereit ist. Mit seiner Neutralität stellt er gewissermaßen sein früheres Urteil über das Verfahren in Frage. Dieses ambig-unsichere Verhalten verstärken auch seine nachfolgenden Handlungen: die Verteilung einiger Münzen unter den Umstehenden sowie das Zurückjagen des Soldaten und des Verurteilten, die ihm in den Hafen folgten. Das Aufsuchen des Grabes, was letztlich als die Ausführung des Willens des Offiziers betrachtet werden kann, und die gespürte Macht der früheren Zeiten drücken eine weitere Stufe der Annäherung und Identifizierung der Figuren aus: Der Reisende kniet vor dem alten Kommandanten

nieder, wie sich dies der Offizier zuvor mit dem neuen Kommandanten vorgestellt hat. Während aber dort die Rede des Offiziers den Kommandanten „auf die Knie zwingen“ (D 234) sollte, sind hier die Buchstaben der Grabinschrift so klein, dass sie der Reisende nur aus unmittelbarer Nähe, auf den Knien lesen kann. Untergründig handelt es sich in diesem Fall, worauf bereits hingewiesen wurde, um eine Identifizierung sämtlicher Protagonisten und somit um die Aufhebung der Fremdheit des Reisenden in ihrer virtuellen Einheit. Andererseits muss aber zugleich gesehen werden, dass der Prozess der Identifizierung samt der Anspielung auf die biblische Geschichte von Christi Tod und Auferstehung letztlich als eine Parodie inszeniert wird.³⁸ Damit löst sich auch die virtuelle Einheit der Figuren wieder auf und die erneute Fremdheit des Reisenden äußert sich darin, dass er Vorkehrungen trifft, die Insel allein zu verlassen.

Schlussbemerkungen

Die vorangehende Analyse dürfte deutlich gemacht haben, dass die Unbestimmtheit, die Ungewissheit, das ständige Schwanken des Hauptprotagonisten wie auch die zum Teil dadurch hervorgerufene Ambiguität und Widersprüchlichkeit der Situationen wichtige Konstruktionsprinzipien der Erzählung bilden. Anhand der Unbestimmtheit sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die ausführliche Demonstration des Verfahrens gleich zu Beginn der Geschichte erst nach der „ungewisse[n] Handbewegung“ des Reisenden einsetzt, mit der er die Frage des Offiziers beantwortet, ob der Kommandant ihm „den Apparat schon erklärt hat“ (D 205). Augenfällig ist ferner, dass der Reisende, um zu der Sitzung der „Kommandatur“ nach der Exekution eingeladen zu werden, laut Offizier ‚kurze‘ und ‚unbestimmte‘ Äußerungen machen soll. Oder der Offizier, der den Besuch des Reisenden von vornherein als eine Gefährdung des Verfahrens ansieht, meint zugleich, dass dieser sich „wahrscheinlich [...] nicht mit ganzer Kraft, wie [er] es vielleicht in [seiner] Heimat tun würd[e], gegen das Verfahren aussprechen [wird].“ (D 228) Der Reisende wiederum, um ein weiteres Beispiel anzuführen, hält es selbst für „bedenklich, in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen“ (D 222), und gegen einen eventuellen Vorwurf, dass er als Fremder „die Exekution verurteilen oder gar hintertreiben wollte“ (D 222), könne er nur sagen, „daß er sich in diesem Falle selbst nicht begreife“. (D 222) Sein späteres Verhalten, ob er sich nun für das Verfahren einsetzen soll oder nicht, bleibt trotz des von ihm ausgesprochenen „Nein“ zumindest für einen Augenblick ungewiss: „Die Antwort, die er zu geben hatte, war für den Reisenden von allem Anfang an zweifellos [...]. Trotzdem zögerte er jetzt im Anblick des Soldaten und des Verurteilten einen Atemzug lang. Schließlich sagte er, wie er mußte: Nein.“ (D 235) Eine nahezu unmerkliche Widersprüchlichkeit des Auftakts lässt sich durch eine Aussage demonstrieren, die sich mittelbar in vieler Hinsicht auf die Leseweise der gesamten Geschichte auswirkt: „Der Reisende schien nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten gefolgt zu sein, der ihn aufgefordert hatte, der Exekution eines Soldaten beizuwohnen, der wegen Ungehorsam und Beleidigung des Vorgesetzten verurteilt worden war.“ (D 203) Dabei wird der Anschein erweckt, dass zum Zeitpunkt der Einladung die Straftat bereits begangen und auch das Urteil gefällt

worden war. Später stellt sich jedoch heraus: die Einladung wurde bereits am Vortag ausgesprochen, das Verbrechen erfolgte aber erst in der darauffolgenden Nacht und der Offizier wurde erst eine Stunde vor der Hinrichtung davon in Kenntnis gesetzt. Als sich nämlich der Verurteilte während der Prozedur plötzlich erbricht, klagt der Offizier darüber, dass er den Kommandanten umsonst zu überzeugen suchte, „daß einen Tag vor der Exekution kein Essen mehr verabfolgt werden soll.“ (D 223) Im ersten Fall ließe sich dagegen einwenden: die Einladung des Kommandanten würde nur allgemein auf die Exekution hinweisen und sich nicht auf den konkreten Fall beziehen, worüber, so die weitere Argumentation, erst später berichtet würde. Die Worte des Offiziers und vor allem die schwer erklärliche Eile, mit der die Hinrichtung diesmal durchgeführt wird, zeugen jedoch davon, dass der Widerspruch auf diese Weise nicht aufgelöst werden kann. Eine akzeptable Lösung bietet sich vielmehr nur an, wenn man davon ausgeht, dass die Gestaltung der Geschehnisse untergründig eng mit dem Forschungsreisenden zusammenhängt. So ist unschwer einzusehen, warum die Widersprüchlichkeit der zeitlichen Abfolge oder der kausalen Beziehungen nur als eine scheinbare zu betrachten ist. Wenn man annimmt, dass sich die Geschehnisse samt den verschiedenen Figuren letztlich innerhalb der Figur des Reisenden abspielen, dessen Bestandteile sie sind und dessen geheime Wünsche, Sehnsüchte, Ängste, Unbestimmtheiten usw. sie verkörpern, dann heben sich die Paradoxien der Situationen auf. Damit lässt sich auch erklären, warum etwa das Urteil des Reisenden, der nach eigener Aussage „nur mit der Absicht zu sehen“ reist (D 222), und auch nicht vorhat, „in fremde Verhältnisse entscheidend einzugreifen“ (D 222), in den Augen des neuen Kommandanten und des Offiziers gleichermaßen eine unbedingte Autorität bezüglich des weiteren Schicksals des Verfahrens genießt. Werden der Offizier, der neue und der alte Kommandant, der Verurteilte, der Soldat oder die Hafendarbeiter im Teehaus gemäß dieser Hypothese grundsätzlich als unterschiedliche Aspekte des Reisenden betrachtet, dann ist auch verständlich, dass es sein Wille ist, der unterschwellig solche in der Realität gültigen Widersprüche zustande bringt und zugleich auch ‚überschreibt‘. Gemäß dieser Betrachtungsweise ist die Strafkolonie im Wesentlichen als ein fremder, bisher unbekannter Innenbereich des Reisenden zu begreifen, den er, ohne dass er sich dessen bewusst wird, während seines Aufenthalts auf der Insel, weit entfernt von der Heimat, durch das Medium des Verfahrens vermittelt als eine verdrängte Sphäre des Selbst, als einen ausgeblendeten Teil der eigenen Identität entdeckt. Seine Ankunft in der Strafkolonie setzt die Geschehnisse gleichsam in Bewegung. Er wird vom neuen Kommandanten, eigentlich von seinem heimlichen Wunsch, zur Exekution eingeladen, die trotz des angedeuteten zeitlichen Widerspruchs ungehindert stattfindet, weil sie, in der Figur des Offiziers verkörpert, ebenfalls sein untergründiger Wille ist. Als Fremder nimmt er daran teil und wird, trotz seiner ablehnenden, aufklärerisch-rationalen Haltung, durch eine Reihe latenter Identifikationen und wechselnder Konstellationen mit den beteiligten Figuren und einen körperlich-sinnlichen Kontakt mit dem Apparat immer mehr für das Verfahren gewonnen. Die Strafkolonie repräsentiert innerhalb der Figur des Forschungsreisenden die unbekannt, verdrängte Sphäre des Todes wie

auch seine latente Todes- und Verklärungssehnsucht gegenüber dem Leben. Seine Unbestimmtheit beruht bis zuletzt auf gleichzeitiger Sehnsucht und Ablehnung, auf Unentschiedenheit und Schwankung zwischen beiden Polen, auch wenn die Abweisung des Verfahrens stets dominant bleibt.

Abschließend soll noch die Frage kurz erörtert werden, ob und inwieweit die einzelnen Protagonisten als eigenständig existente Gestalten der fiktiven Welt oder nur als Projektionen der zentralen Figur zu betrachten sind. In der Interpretation wurden der Forschungsreisende meist als Repräsentant eines rational-aufklärerischen Aspekts und die anderen Figuren als Manifestationen seiner unterdrückten Triebe, unbewussten Wünsche und verdrängten Sehnsüchte angesehen, wobei der Offizier, der Verurteilte, der Soldat oder die Hafendarbeiter stets auch als mit dem Reisenden gleichwertige Figuren in der Strafkolonie erscheinen.³⁹ Die Möglichkeit, sinnvoll über die gleichzeitige Einheitlichkeit und Unterscheidbarkeit der Erzählfiguren zu sprechen, setzt einen interpretationstheoretischen Rahmen mit zumindest zwei Ebenen voraus. Die beiden lassen sich als die motivische und als die Handlungsebene der Erzählung voneinander unterscheiden. Während auf der Handlungsebene im Falle des Reisenden, des Offiziers, des Soldaten, des Verurteilten und selbst der virtuell anwesenden beiden Kommandanten mit Recht von verschiedenen und selbstständigen Figuren die Rede ist, sind diese, wie zahlreiche Beispiele der Textanalyse dies nahe gelegt haben dürften, auch durch ein dichtes und feines Netz motivischer Beziehungen gleichsam ‚unsichtbar‘ miteinander verbunden. Die Konstellation der motivisch miteinander verknüpften Figuren ändert sich ständig im Laufe der Erzählwelt, sie verschmelzen miteinander provisorisch oder trennen sich zeitweilig voneinander. Exemplarisch zeigen sich diese Wandlungen im motivischen Verhältnis des Reisenden mit dem neuen Kommandanten, dem Offizier, dem Verurteilten, dem Soldaten wie auch dem alten Kommandanten. Parallel zur Änderung der Beziehungen wandelt sich auch die Identitätsstärke des Reisenden, die augenfällig oder auch kaum merklich sein kann. Die Schwierigkeiten der Wahrnehmung dieser latenten Identität der Figuren ergibt sich zum Teil auch daraus, dass solche motivische Zusammenhänge überwiegend aus der Sicht einer literarischen Leseweise zu erkennen sind, die die jeweilige Textwelt als eine fiktive behandelt. Daraus und nicht zuletzt aus unserem Wirklichkeitsbewusstsein erklärt sich andererseits, dass man die selbstständige Existenz der Figuren auf der Handlungsebene auf den ersten Blick wesentlich überzeugender findet als ihre wechselnde Identität und Einheitlichkeit im Bereich rein motivisch-feinstruktureller Beziehungen. Trotz dieses Problems scheint die Unterscheidung zwischen motivischer und Handlungsebene und somit auch motivischer und Handlungsgeschichte eine theoretisch-methodologisch begründete Antwort auf die Frage zu geben, warum man mit gutem Grund über die Identität des Reisenden mit den anderen Figuren wie auch über deren Selbstständigkeit und somit über die Fremdheit als ausgeblendete Identität sprechen kann.

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002 (= Franz Kafka: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*) 133, im weiteren zitiert mit der Sigle N II.
- 2 Siehe dazu u.a. Alexander Honold: *Kafkas Trickster. Zum Auftritt des Fremden in der Schrift*. In: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, 295-320.
- 3 S. Alexander Honold: *In der Strafkolonie*. In: Bettina von Jagow / Oliver Jahraus (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 477-503, hier 484. Als frühes Beispiel für die Erforschung der politischen Landschaft und die Konkretisierung des fiktiven Hauptprotagonisten gilt u. a. Walter Müller-Seidel: *Deportation des Menschen: Kafkas Erzählung In der Strafkolonie im europäischen Kontext*. Stuttgart: Metzler 1986.
- 4 Vgl. Harald Neumeyer: „Das Land der Paradoxa“ (Robert Heindl), Franz Kafkas *In der Strafkolonie* und die Deportationsdebatte um 1900. In: Claudia Liebrand / Franziska Schößler (Hg.): *Textverkehr. Kafka und die Tradition*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, 291-334, hier 296.
- 5 John Zilcosky: *Wildes Reisen. Kolonialer Sadismus und Masochismus in Kafkas Strafkolonie*. In: *Weimarer Beiträge* 50 (2004) H. 1, 33-54, hier 38.
- 6 Vgl. Susanne Feldmann: „Verstand geht dem Blödesten auf“. *Medien und Kultur in Kafkas Strafkolonie*. In: *Weimarer Beiträge* 42 (1996) 3, 340-356, hier 340-341.
- 7 Gerhard Neumann: *Kafka als Ethnologe*. In: Klaus R. Scherpe / Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka*. Berlin: Vorwerk 2006, 42-56, hier 52.
- 8 Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: Metzler 1980.
- 9 Vgl. Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt am Main: S. Fischer 1994 (= Franz Kafka: *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*) 217; im weiteren zitiert mit der Sigle D.
- 10 Zu der Bezeichnung vgl. Neumann 2006 (Anm. 7). Laut Neumann stellt der Forschungsreisende neben dem Offizier eine „zweite Schlüsselfigur der Erzählung“ dar. Als „teilnehmender Beobachter“ verkörpert er ein Paradox, indem er „die Funktion von Ritualen durch seine Teilnahme ruiniert und zugleich, durch seine Distanznahme, ihr Verstehen allererst ermöglicht. Das Paradox lautet: Ein Ritual hört auf, ein ‚Ritual‘ zu sein, wenn der Teilnehmer zum Beobachter wird.“ Neumann 2006 (Anm. 7), 53. Obwohl im vorliegenden Aufsatz Neumanns treffender Terminus beibehalten wird, wird er in einem etwas abweichenden Sinne verwendet, wobei die ‚Teilnahme‘ des Forschungsreisenden viel stärker als bei Neumann betont wird. Hervorzuheben ist auch, dass die Teilnahme nicht als eine vorgegebene Eigenschaft des Reisenden angesehen wird. Er wird stufenweise in den Verlauf der Ereignisse integriert und erweist sich als deren aktiver Teilnehmer und Mitgestalter.
- 11 Vgl. u.a. Neumann 2006 (Anm. 7), 52, Honold 2008 (Anm. 3), 485 und Hans Dieter Zimmermann: *In der Strafkolonie – Die Täter und die Untätigen*. In: Michael Müller (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 2003, 158-172, hier 159.
- 12 Vgl. Wolf Kittler. *In dubio pro reo. Kafkas Strafkolonie*. In: Arne Höcker / Oliver Simons (Hg.): *Kafkas Institutionen*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, 33-72, hier 45. Nach Kittler spricht allerdings der Offizier mit dem Reisenden Französisch, damit der Verurteilte sein Urteil nicht versteht. In diesem Strafverfahren wird nämlich das Urteil nicht „öffentlich und mündlich“ verkündet. „Die Verkündung des Urteils und die Ausführung der Strafe konvergieren in einem öffentlich zur Schau gestellten Akt der Lektüre.“ Kittler 2007, 49.
- 13 Vgl. Kurz 1980 (Anm. 8), 54.
- 14 Bei der Darstellung des Apparates und des Strafverfahrens werden nahezu ausschließlich „erklären“ und „Erklärung“ gebraucht. Vgl. z. B. „Ich weiß nicht“, sagte der Offizier, „ob Ihnen der Kommandant den Apparat schon erklärt hat: Der Reisende machte eine ungewisse Handbewegung; der Offizier verlangte nichts Besseres, denn nun konnte er selbst den Apparat erklären.“ (D 205) Oder: „Um so auffallender war allerdings, daß der Verurteilte sich dennoch bemühte, den Erklärungen des Offiziers zu folgen.“ (D 207) Siehe auch D 209, D 211, D 212, D 213 usw.
- 15 Im Text heißt es: „Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er.“ (D 219)

- 16 Zilcosky setzt sich in seiner Analyse auch mit der „fesselnde[n] Uniform des Offiziers“ auseinander. Er ist mit politischen Lesarten in dem Punkt einverstanden, dass der Gleichsetzung der Uniform „mit der unentbehrlichen Gewalt der europäischen Heimat“ und der „Ausfuhr dieser Gewalt in die Kolonien“ eine politische Kritik innewohnt. Im Anstarren der Uniform sieht Zilcosky ein deutliches Zeichen dafür, dass der Reisende vom Körper des Offiziers auf eine erotische Art und Weise fasziniert und „zu sehr abgelenkt“ wird, „um die politische Kritik wahrzunehmen“. Vgl. Zilcosky 2004 (Anm. 5), 38. Demgegenüber ist anzumerken, dass die Beschreibung der Uniform kein Zeichen der Gewalt aufweist, vielmehr betont jede Einzelheit ihre Unbequemlichkeit und Feierlichkeit. Für den Reisenden wirkt nicht der Körper des Offiziers verführerisch, er findet ihn bewundernswert, weil er trotz der schweren Umstände unter der starken Sonne, wo „man schwer seine Gedanken sammeln“ konnte, „im engen, parademäßigen, mit Epauletten beschwerten, mit Schnüren behängten Waffenrock so eifrig seine Sache erklärte [...]“. (D 206)
- 17 Auch Kurz weist in seinen Ausführungen darauf hin, dass die Figur des Offiziers „auf eine verdeckte Weise widersprüchlich und ambivalent“ ist. Bezüglich der Uniform gelangt er jedoch zu einem anderen Schluss. Kurz identifiziert nämlich die Heimat mit der Welt des alten Kommandanten, und die zwei Taschentücher, die der Offizier hinter seinen Rockkragen gezwängt hat, symbolisieren nach Kurz „pars pro toto einen Bruch in seinem Verhältnis zu seiner Uniform, zur Welt des alten Kommandanten“, da sie von den Damen des neuen Kommandanten stammen, der die neue „milde Richtung“ repräsentiert und „der Todesstrafe skeptisch gegenübersteht.“ Kurz 1980 (Anm. 8), 54.
- 18 Nach Neumeyer weist die „unangemessene Uniform“ darauf hin, dass „die überseeische Verschickung eine Sehnsucht nach der Heimat evoziert und mit einem ungewohnten, da tropischen Klima konfrontiert. Damit indiziert Kafkas Erzählung einen Diskussionsaspekt der Debatte um die Verschickung von Sträflingen – den der Abschreckungsfunktion der Deportationsstrafe.“ Neumeyer 2004 (Anm. 4), 296. Wenig überzeugend ist diese Argumentation aus verschiedenen Gründen. Es handelt sich dabei nicht um die Klage des Offiziers, sondern um die Beobachtung des Reisenden. Mit der Feststellung des Reisenden, „Diese Uniformen sind doch für die Tropen zu schwer“ (D 204), ist der Offizier zwar einverstanden, aber bald lenkt er die Aufmerksamkeit des Forschungsreisenden wieder auf den Apparat hin. Auch seine Aussage über die Uniformen: „[...] sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren“ (D 204) ist nicht zwingend als Heimweh zu interpretieren. Umso weniger, als die Erzählung – trotz jeder Ambiguität – nahelegt, dass der Offizier „der einzige Vertreter des Erbes des alten Kommandanten“ (D 224) ist, der die ganze Strafkolonie eingerichtet hat, und dessen Werk der Offizier nun mit Hilfe des Reisenden bewahren will. Was die Abschreckungsfunktion der Zwangsverschickung betrifft, darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass in der Erzählung außer dem Titel keine konkreten Hinweise auf eine Deportationsstrafe zu finden sind, und selbst die Einrichtung der Strafkolonie, außer dem Strafverfahren, völlig im Ungewissen bleibt.
- 19 S. Kurz 1980 (Anm. 8), 55.
- 20 Eine Parallele zeigt sich da mit dem Sterbenden aus der Erzählung des Offiziers, der die Schrift mit seinen Wunden zu entziffern beginnend den Mund spitzt, „als horche er.“ (D 219) Die „Bewegungen [der] wulstig aneinander gedrückten Lippen“ (D 211) des Verurteilten werden hier als Zeichen des Unverständnisses gedeutet.
- 21 „Der Reisende schien nur aus Höflichkeit der Einladung des Kommandanten gefolgt zu sein [...]“ (D 203) „Da sah er zu seinem Schrecken, daß auch der Verurteilte gleich ihm der Einladung des Offiziers [...] gefolgt war.“ (D 216)
- 22 Vereinfachend sollen hier jene Textteile als motivische Beziehungen bezeichnet werden, die innerhalb des gegebenen Werkes miteinander identifiziert werden können, und die dadurch einen symbolischen Gehalt schaffende Funktion bekommen, dass sie sich in verschiedenen, semantisch interpretierbaren Kontexten wiederholen. Für weitere Details s. Árpád Bernáth: A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéskör. (= Zur Frage der Motivstruktur und der Emblemstruktur.) In: *Ders.: Épitőkövek. A lehetséges világok poétikájához.* (= Bausteine. Über die Poetik der möglichen Welten, ung.) Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelmélet Csoport 1998, 79-106.
- 23 S. Honold 2008 (Anm. 3), 486.
- 24 Vgl. auch Wolf Kittler: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas. In: Wolf Kittler / Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr.* Freiburg: Rombach Verlag 1990, 75-163, hier 116. Gegenüber Kittlers Auffassung, nach der die Menschen durch ihre Verschaltung mit den Maschinen zum Medium werden und ihre menschenpezifischen Eigenschaften einbüßen, handelt

es sich in dem hier vertretenen Konzept darum, dass sie vielmehr Kettenglieder eines Verstehens- bzw. Erkenntnisprozesses bilden. Der Verurteilte entziffert nämlich das in den Körper eingeschriebene Urteil durch seine Wunden und nicht mit den Augen, und auch die Zuschauer enträtseln es nicht mittels der eingeritzten Schrift, die übrigens durch die gläserne Egge für alle sichtbar d.h. zugänglich wäre, sondern sie lesen es an dem Gesichtsausdruck des Gemarterten ab. Kittler stellt fest, dass „die Verkopplung menschlicher Körper mit Maschinen“ dazu führt, dass die Menschen „nicht mehr sprechende Wesen“ sind. Dies trifft jedoch auf den Verurteilten nicht ganz zu, da in ihm bereits vor der Hinrichtung tierische Eigenschaften dominieren und selbst der einzige Satz von ihm, der auch nur mittelbar, von dem Offizier zitiert wird, sein tierisch-triebhaftes Wesen ausdrückt: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich!“ (D 213) Es geht also nicht darum, dass der Mensch, d.h. der Verurteilte seine menschliche Substanz verliert, sondern darum, dass der Reisende von der Gerechtigkeit der Prozedur überzeugt werden soll, und in diesem Vorgang die einzelnen Figuren ihre jeweils bestimmte Funktion haben. Diese Funktionen sind insofern nicht leicht zu erkennen, als die Figuren keine schematisch-einseitigen, sondern zusammengesetzte, komplex-widersprüchliche Gestalten sind.

- 25 Dass die Figuren tatsächlich eine Einheit bilden, bestätigt mittelbar auch eine Tagebucheintragung vom 9. August 1917, die eine Variante der Szene nach dem Tod des Offiziers darstellt. Auch in diesem Fall wird der körperliche Kontakt als Zeichen der Zusammengehörigkeit betont: „Der Reisende machte eine unbestimmte Handbewegung, ließ von seinen Bemühungen ab, stieß die Zwei wieder vom Leichnam fort und wies ihnen die Kolonie, wohin sie sofort gehen sollten. Mit gurgelndem Lachen zeigten sie daß sie allmählich den Befehl verstanden, der Verurteilte drückte sein mehrfach überschmiertes Gesicht auf die Hand des Reisenden, der Soldat klopfte mit der Rechten – in der Linken schwenkte er das Gewehr – dem Reisenden auf die Schulter, alle drei gehörten jetzt zusammen.“ S. Franz Kafka: Tagebücher. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer 2002 (= Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe), 825; im weiteren zitiert mit der Sigle T.
- 26 Die verborgene Identität beider Figuren legt auch nahe, dass der anfangs „verschlafene“ Soldat gerade nach der Freilassung des Verurteilten „wachsam“ wurde. (D 241)
- 27 Nach Zilcosky enthüllt diese Textstelle die Heuchelei des Reisenden, der bei der Hinrichtung des Offiziers als neuer „Kolonialherr“ auftritt: „Nicht besser als die alten Kolonialisten bedrohen die neuen ‚aufgeklärten‘ den Eingeborenen nach wie vor mit Gewalt und lassen ihn eingekerkert auf seiner Insel zurück.“ Zilcosky 2004 (Anm. 5), 43.
- 28 Neumeyer sieht in der „Vertierung“ der Figuren eine Form der Degeneration, die nicht nur die Deportierten charakterisiert, sondern auch das Personal der Kolonie, da Degeneration „keine Frage der Veranlagung und der Vererbung“ ist, sondern „Resultat eines spezifischen Strafvollzugs und dessen Rahmenbedingungen“. Neumeyer 2004 (Anm. 4), 319. Damit stellt sich Kafka für Neumeyer auch in dieser Hinsicht an die Seite der Deportationsgegner.
- 29 Auf ihre untergründige Identität verweist auch die motivische Beziehung zwischen der Szene, in der der Offizier die Hinrichtung des Verurteilten vorbereitet, und der Szene, in der die Hinrichtung des Offiziers vom Verurteilten verfolgt wird. Beide werden durch eine auffällige syntaktische Parallelkonstruktion miteinander verknüpft: (1) „Der Reisende hatte wenig Sinn für den Apparat und ging hinter dem Verurteilten fast sichtbar unbeteiligt auf und ab, während der Offizier die letzten Vorbereitungen besorgte, *bald* unter den tief in die Erde eingebauten Apparat kroch, *bald* auf eine Leiter stieg, um die oberen Teile zu untersuchen.“ (D 204) (2) „Der Reisende sah zu dem Soldaten und dem Verurteilten hinüber. Der Verurteilte war der lebhaftere, alles an der Maschine interessierte ihn, *bald* beugte er sich nieder, *bald* streckte er sich, immerfort hatte er den Zeigefinger ausgestreckt, um dem Soldaten etwas zu zeigen.“ (D 243) (Hervorhebungen von mir, Cs. M.)
- 30 Auch der Offizier kniet immer in der sechsten Stunde der Hinrichtung nieder, um die Erscheinung zu beobachten, wie der Verurteilte die Lust am Essen verliert. Damit beginnt nämlich die Erleuchtung des Verurteilten, deren Anblick „einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen“. (D 219) Ähnlich lässt sich die Szene im Teehaus deuten und insofern geht der Akt des Niederknien in den zitierten Fällen weit über eine formale Entsprechung hinaus.
- 31 Mit Kafkas eigenen Worten heißt es: „Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, sodaß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden muß.“ (N II 129)

- 32 In diesem Zusammenhang sei auf die aufschlussreichen Ausführungen von Kurz zum Problem der Sprache bei Kafka hingewiesen. Laut seiner These „manifestiert [der Text], daß der Protagonist des Sinns seiner Aussagen nicht gewiß ist, daß er sich im Gespinnst seiner Logik ständig widerspricht, daß er sich selbst unverständlich ist. Und er zeigt, daß diese Widersprüche daher rühren, daß der Protagonist zwei Sprachen spricht. Er spricht und sagt aus und hält im selben Zug zurück, verdunkelt und verschweigt. Aber das Verschwiegene kann er doch nicht durch die Ordnung einer Rationalität unterdrücken. Sie hält nicht Stand gegenüber dem Drang dieser Grundsprache. Sie verrät sie durch eben ihre unsichere, widersprüchliche und ambivalente Form. Diese Grundsprache zeigt sich an ihrem Gegenteil, an dem, was sie stumm machen möchte.“ S. Kurz 1980 (Anm. 8), 199.
- 33 Dies entspricht der früheren Feststellung, nach der auch der Offizier nicht in der Strafkolonie beheimatet ist.
- 34 Vgl. dazu auch Kittler 1990 (Anm. 24), 129, sowie Klaus Mladek: „Ein eigentümlicher Apparat“. Franz Kafkas *In der Strafkolonie*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Franz Kafka. Text + Kritik-Sonderband. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München: edition text + kritik 2006, 115-142 hierzu besonders 132 .
- 35 Hier ist darauf hinzuweisen, dass der Rollenwechsel der beiden Figuren im letzten Fragment der Erzählung auch explizit formuliert wird. Von der Hitze und den Ereignissen erschöpft imaginiert der Reisende nach dem Tod des Offiziers, dass es „am schönsten gewesen“ wäre, wenn sein Schiff rechtzeitig in diesem öden Tal angelangt wäre und ihn aufgenommen hätte. Dann hätte er „von der Treppe aus“ dem Offizier Vorwürfe „wegen der grausamen Hinrichtung“ des Verurteilten machen können. Aber selbst in der Vision kann er die Tatsache nicht verdrängen, dass der Verurteilte am Leben ist. Er hält es für ein „Taschenspielerkunststück“ des Offiziers. Dieser verneint das jedoch entschieden und sagt: „Nein [...] ein Irrtum ihrerseits ich bin hingerichtet, wie Sie es befehlen.“ S. T 825-826
- 36 Es fällt dabei auf, dass die Handzeichnungen des alten Kommandanten nicht berührt werden dürfen, während die Maschine ausdrücklich berührt werden ‚musste‘. Die Handzeichnungen dürfen einerseits wegen ihres Reliquiencharakters nicht angefasst werden, andererseits handelt es sich jedoch darum, dass die Begegnung des Leibes mit der Schrift in der Prozedur bestimmten Gesetzen unterliegt.
- 37 Eine ähnliche Situation entsteht auch, als der Offizier dem Reisenden den schwer übersichtlichen Weg des Blutwassers in die kleinen Rinnen, die Hauptrinne und das Abflussrohr mit dem Finger nachzeichnet. Wie auch der Reisende sich tief über das Papier beugt, um die Schrift zu enträtseln, so beugt sich der Verurteilte „hierhin und dorthin“, läuft „immer wieder [...] mit den Augen das Glas ab“, um herauszufinden, „was die zwei Herren eben beobachtet hatten“, und was ihm aber, „da ihm die Erklärung fehlte, nicht gelingen wollte.“ (D 216) Neben bereits besprochenen Ähnlichkeiten verweist auch diese motivische Entsprechung auf eine verborgene Verwandtschaft zwischen dem Verurteilten und dem Reisenden.
- 38 Zur Untersuchung biblischer Motive in der Erzählung vgl. u. a. Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie. Frankfurt am Main: Fischer 1983 (1964), 127-128, Kurz 1980 (Anm. 8), 53 sowie Honold 2008 (Anm. 3), 493.
- 39 Hinzu kommt weiters, dass die Richtigkeit der bisherigen Annahme, den Forschungsreisenden als jene zentrale Instanz zu erachten, deren Bestandteile bzw. Projektionen die übrigen Figuren bilden, durchaus hinterfragt werden kann. Obwohl der Reisende am Anfang und am Ende eine besonders hervorgehobene Rolle erfüllt, kann diese Funktion im Laufe der Geschichte provisorisch immer wieder auch anderen Figuren zukommen, je nachdem, welche Sphäre zeitweilig dominanter wird. In diesem Sinne wäre es wahrscheinlich, ohne darauf hier weiter einzugehen, eher begründet, über einen abstrakten Prozess zwischen Leben und Tod allgemein zu sprechen, dem sowohl der Reisende als auch die anderen angehören.

Karikaturen von Eng? Anmerkungen zu neu entdeckten Zeichnungen aus der Olmützer Villa Müller

von Sabine Eschgfäller (Olmütz)

Zum 120. Geburtstag Peter Engelmanns

Vorausgeschickt

Die Kunstgeschichte und Denkmalpflege kennt unendlich viele Beispiele dafür, dass ein bedeutendes architektonisches Werk auch nach einem Eigentümerwechsel gut erhalten bleiben kann. Ein neuer Besitzer betritt das zumeist leer geräumte Objekt und stellt fest, inwieweit der authentische bzw. ursprüngliche Zustand erhalten ist. Äußerst selten gibt es darunter Häuser, welche im Zuge des Ausräumens die „materielle Erinnerung“ ihrer Bewohner nicht verloren haben.

Ein Beispiel für ein solches Haus stellt zweifellos die Olmützer Villa von Vladimír und Helena Müller dar, welche von einem Schüler von Adolf Loos, dem tschechisch-

israelischen Architekten und philosophierenden Dichter Paul Engelmann (1891-1965) entworfen und 1927/1928 erbaut wurde.¹ Die Enkelin des Bauherrn hat das Objekt den neuen Besitzern in einem Zustand übergeben, der wohl nicht anders als vorbildlich zu bezeichnen ist – oder „urbildlich“ im Hinblick auf die Originalpläne: Das Haus erschien den Einziehenden jedenfalls bestens erhalten, war sozusagen einwandfrei „konserviert“ worden. Über Jahrzehnte hinweg waren die Fensterrahmen, das Fensterglas, die Türen, die Möbel, die Türgriffe und die Blumentapeten in den Nischen, die Engelmann in Wien ausgesucht hatte, nicht ausgetauscht worden; eine ziemlich große Zahl von alten Glaswaren und Porzellan ist erhalten geblieben und vor allem sind die originalen architektonischen Pläne perfekt aufbewahrt worden, einschließlich einer fast schon pedantisch aufgebauten Sammlung von Amtspapieren und detaillierten Rechnungen, die den Bau und die Erhaltung des Hauses von seiner Erbauung bis heute dokumentiert.

Mit dem Haus wurde auch ein Großteil der Bibliothek übergeben, welche den Nachlass von Ing. Arch. Zdeněk Hynek (1922-2006), des Ehemannes der Tochter von Vladimír Müller enthält, sowie



Abb. 3. Foto des Innenraums („Raumplans“) im ersten Stock der Villa Müller (Foto: Jakub Potůček)



ein Konvolut mit Kunstwerken. In einer der Mappen konnten zu Beginn dieses Jahres vier unsignierte Pauspapiere mit Karikaturzeichnungen entdeckt werden, welche man wohl mit ziemlicher Sicherheit dem Bruder Paul Engelmanns, dem Wiener Karikaturisten und Pionier des österreichischen Animationsfilmes Peter Eng (1892-1939) zuschreiben kann. Eines der Blätter enthält eine nicht näher spezifizierte, farbig gestaltete Szene aus dem Bereich der k.u.k.-Armee², weitere zwei Schwarzweißzeichnungen, die mit Bleistift angefertigt worden sind, weisen Titel auf: Die eine Zeichnung trägt die Aufschrift „Der Müller und sein Kind“³, die andere „Müller / und / Gulasch / Fabrik / Stockerl“.⁴ Die letzte und kleinste Zeichnung, die mit Bleistift und schwarzer Tinte angefertigt wurde, stellt eine Genrezeichnung dar, auf welcher ein Mann zu sehen ist, welcher auf einem Nachttopf sitzt; zu lesen ist darauf der Ausruf „Dej to dál!!!“ (zu Deutsch: „Gib das weiter!!!“)⁵ Im Zuge des Versuchs, diese Zeichnungen zuzuordnen resp. von (kunst-)geschichtlicher Warte aus zu analysieren, erscheint

Abb. 4. Autoporträt Vladimír Müllers, 1916, Bleistift und Aquarell, Privataarchiv Villa Müller

es unerlässlich, zunächst einen näheren Blick auf den Bauherrn der Villa und den vermutlichen Auftraggeber dieser Karikaturen, Vladimír Müller (1889-1967) zu werfen.

Ein gewisser Müller aus dem Engelmann-Kreis

Vladimír Müller wurde am 16. Jänner 1889 als jüngstes der dreizehn Kinder von František und Eleonore Müller (geb. Kopřivová) in Tišnov (Tischnowitz) bei Brünn geboren.⁶ Er besuchte Schulen in Brünn, Třebíč (Trebitsch) und Prag. Als er seinen militärischen Präsenzdienst leistete, verstarb – im Jahr 1907 – sein Vater. Der älteste Bruder, welcher die Gerberei übernahm, ermöglichte es dem Jüngsten, in München (vermutlich Ökonomie) zu studieren. Dieser beendete aber seine Ausbildung nicht und trat eine Stelle als Praktikant bei der Wiener Zweigstelle der renommierten „Živnostenská banka“ an. Um 1910 wechselte er zur „Sporobank“ in Lemberg und stieg bald zum Agenten für die so genannten „Ostfilialen“ (Krakau, Lemberg, Czernowitz) auf. Im Jahr 1912 fungierte er als Vermittler zwischen den streikenden Mitarbeitern der Bank und der Bankleitung – was ihn nach der Niederschlagung des Streiks die Stelle kosten sollte. In Galizien wurde aus Müller ein überzeugter Philosemit.⁷ Eine neue Position suchte er anschließend in Kiew und später in Odessa, wo einer seiner Brüder als Agronom arbeitete. Während sich Müller in der Türkei um eine Anstellung bemühte, erreichte ihn ein Brief seiner Mutter, in dem sie ihn über die Möglichkeit informierte, in die gerade gegründete Genossenschaft des „Pozemkový ústav“ in Olmütz einzutreten, was

er noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges tat. Diese Einrichtung verfolgte das Ziel, als kleine genossenschaftliche Darlehenskasse das Kapital tschechischer Einwohner zu sammeln und tschechische Einrichtungen auf dem Gebiet des Sudetenlandes zu unterstützen. Zu diesem Zweck entstanden gleich nach dem Krieg 14 Filialen. Müller heiratete, bevor er zur serbischen Front abkommandiert wurde, Helena Kramářová. In seinem Nachlass findet sich ein Skizzenbuch mit Aquarellen aus dem Jahr 1916, welches sein zeichnerisches Talent belegt. Zu den interessantesten Bildern darin zählen etwa romantische Landschaften aus der Umgebung des mittelserbischen Gebietes um Gornja Jajina und eine Ansicht des Zusammenflusses von Donau und Save unterhalb der Belgrader Festung; vom Stil her erinnern diese Werke aus der Kriegszeit an die deutschen Impressionisten der Kolonie Worpswede.⁸

Nach der Rückkehr von der Front stieg Müller zum Direktor des „Pozemkový ústav“ (zu Deutsch: „Grundanstalt“) auf. 1924 kaufte das Ehepaar ein Grundstück in der neu erbauten Villenkolonie „Letná“ (zu Deutsch: „Sommerviertel“), mit Panoramablick auf die Stadtdominanten.⁹ Vladimír Müller war ein Mann, der Gesellschaft liebte und als Stammgast des Kaffeehauses „Grand“ auf dem Masaryk-Platz galt, wo sich vor allem jüdische Gäste einfanden.¹⁰ Paul Engelmann arbeitete zu dieser Zeit an der Wiener Villa von Margarete Wittgenstein-Stonborough und hielt sich nur gelegentlich in Olmütz auf.¹¹ Während eines seiner wenigen Aufenthalte in der Zeit entwarf er für die Familie Müller einen kleinen, schlichten, fast kontemplativ gestalteten „Würfel“, in welchen er eine sehr persönliche Variante des berühmten Konzeptes eines Raumplans nach Loos „einbaute“. Während die Raumplan-Konstruktionen von Loos für komplexe Stahl- und Betonbauten bestimmt waren, beispielsweise für mondäne, großräumige Großstadtappartements, verwendete Engelmann in unserem Fall eine Art „Sparvariante“.¹² Der Innenraum, in welchem der Raumplan auf zwei Ebenen angedeutet wird, bietet neben Zitaten englischer Wohntradition (Bay Window) auch eine ganze Reihe skurril erscheinender Spielereien, wenn man sich die Treppe, die Einbaumöbel im „Herrenzimmer“ oder das dunkel gebeizte Holz anschaut.

Über die Einwohner des Gebäudes geben noch weitere Objekte, die im Haus verblieben sind, Auskunft. Die Schicht von Papieren, mit welchen einige der Nischen ausgelegt waren, zeigt, dass die Müllers die humoristische Zeitschrift *Der Spatz* bezogen, welche in den 1920er Jahren in Brünn erschien, sowie *České slovo* (zu Deutsch: *Das tschechische Wort*), eine links-nationalistische Zeitung aus Prag, welche eine wöchentliche Beilage für Kinder mit dem Titel *Kvítko z čertový zahrádky* (zu Deutsch: *Blümchen aus dem Teufelsgarten*) hatte, die der führende tschechische Karikaturist Josef Lada leitete. Die gut erhaltene Bibliothek verrät über den Hausherrn weiter, dass er Comics von Walt Disney, Karikaturen, das Gärtnern, die Mykologie und Sport liebte. Die Enkelin erinnert sich u.a. daran, dass ihr Großvater jedes Jahr in die Alpen oder in die Hohe Tatra fuhr, um Ski zu fahren, er war ein begeisterter Radfahrer und Wassersportler, der mehrere Male auch den Inn hinunterfuhr.

Der Prager Kunsthistoriker und Essayist Josef Kroutvor schrieb:

Ohne Gesellschaft ist Karikatur unmöglich, die Karikatur ist ein durch und durch gesellschaftliches Phänomen. Das Leben ist Wechsel und Bewegung, eine polemische Polarisierung. Die moderne Welt ist plötzlich voller Informationen, neuer Eindrücke und Möglichkeiten. [...] Man muss sich orientieren, an großen Polemiken teilnehmen, sensationell sein, die Gesellschaft in Erstaunen versetzen, sich knapp ausdrücken, elastisch, mit Humor und Eleganz.¹³ (Übersetzung der Autorin)

Diese Worte illustrieren bis zu einem gewissen Grad das Lebensmotto von Vladimír Müller, das außerdem geprägt blieb von einem unerschütterbaren Lebensoptimismus. Im Jänner 1939 feierte er seinen fünfzigsten Geburtstag, und bei dieser Gelegenheit entstand die bei einer Überschwemmung 1997 zerstörte Karikatur Peter Eng's¹⁴, die zusammen mit den gefundenen vier ihm in diesem Artikel zugeschriebenen Karikaturen zumindest drei Feststellungen bestätigt: Zum ersten, dass Peter Engelmann, der irgendwann nach dem 2. April 1938 mit seiner Frau Anna Eng aus dem „Exil auf Probe“ in Palästina zurückgekehrt und danach in der Tschechoslowakei gemeldet war



(wie Ursula A. Schneider¹⁵ bewiesen hat), spätestens zu Beginn des Jahres 1939 zurück in Olmütz gewesen sein muss. Zum zweiten zeigen diese Zeichnungen, dass Vladimír Müller zumindest zum erweiterten Kreis der Olmützer Freunde von Paul Engelmann gehört haben muss, der u.a. Adolf Loos und Ludwig Wittgenstein während ihrer Aufenthalte in Olmütz im Jahre 1913 bzw. 1917¹⁶ intellektuellen Boden bot. Zum dritten schließlich kann aufgrund der gefundenen Karikaturen angenommen werden, dass die Kontakte des Kreises zum tschechischen intellektuellen Milieu nicht nur auf den Vermittler Otto F. Babler beschränkt gewesen sein dürften, der als eine Art Verbindungsglied zwischen den deutschen und tschechischen Kreisen fungiert hatte (Heinrich Groag kontaktierte – um nur ein Beispiel für derartige Beziehungen zu nennen – Karel Čapek – und stand mit ihm in den 1920er und 1930er Jahren in Verbindung).¹⁷

Auf der mit Tusche gezeichneten und mit Aquarellfarben ausgemalten Karikatur sieht man das „Geburtskind“ in einer zentralen Position in einem Kajak sitzend: ein blonder Mann mit Brillen und Proviant (Obst, Bier), der aus dem Boot herauschaut, und hinter ihm sitzend Herr Kudla, der Besitzer des Kaffeehauses „Grand“. Der

Abb. 5. Peter Eng: Karikatur zum 50. Geburtstag Vladimír Müllers, 1939, farbige Kopie der Originalkarikatur, Privatarchiv Villa Müller

Freund Müllers und Wassersportkamarad hat auf der Schulter einen Ausspruch „tätowiert“, der – in fehlerhaftem Tschechisch – besagt: „Entwendet aus dem Café Grand“ (im Original: „Ukradeno Cavarna Grand“). Aus dem Mund wächst Kudla eine Sprechblase, in der nur geschrieben steht: „Achtung!“ (im Original: „Pozor!“) Die Freunde sind vermutlich bei einer Innbefahrung dargestellt, im Hintergrund ist eine alpine Szenerie zu sehen, und über ihren Köpfen „Denkblasen“. In Müllers „Denkblase“ ist ein Warndreieck mit Ausrufezeichen und der Nummer 50 zu erkennen und in Kudlas Symbole von Währungen, einerseits des britischen Pfunds und andererseits der tschechoslowakischen Krone, die in einer Art „Smiley“ eingefügt sind. Im unteren Teil des Bildes, unterhalb des Kajaks, taucht aus dem Fluss ein Fisch mit einer „Sprechblase“ auf, die ebenfalls die Zahl 50 zeigt. Die tschechische Widmung unter der mit „Eng“ signierten Karikatur besagt: „Unserem Olmützer Montagu Norman als Erinnerung an die gemeinsame Wasserexpedition zum Fünfzigsten“ (Original: „Našemu olomouckému Montagu Normanovi v upomínku na společné vodácké průzkumné cesty k padesátinám“). Der Vergleich des tschechoslowakischen Patrioten, Masarykanhängers und Direktors der regionalen genossenschaftlichen Grundanstalt in dieser Widmung mit dem langjährigen Generalgouverneur der Bank von England scheint etwas unglücklich gewählt zu sein, war es doch Lord Montagu Collet Norman (1871–1950), der eine skandalöse Rolle bei der Überweisung von 6.000.000 Pfund an die nationalsozialistische Reichsbank 1939 gespielt hatte (welche bis heute nicht ganz geklärt ist). Eines ist allerdings offensichtlich. Diese Karikatur kann als letzte bekannte Arbeit Peter Eng's gelten. Am 18. März 1939, drei Tage nach der Besetzung der Stadt durch die deutsche Armee und drei Nächten nach der Zerstörung der Olmützer Synagoge, begingen Peter und Anna Eng im Ledigenwohnheim in der Litovelská-Stráve 24a um drei Uhr nachmittags Selbstmord. Die Beschauzetteln sind bislang unveröffentlicht.¹⁸

Abb. 6. Ohledací list (Beschauzettel) Peter Engelmann (Archiv – Hřbitovy města Olomouce. Ohledací list. Sammelordner 2.1.1939–29.12.1939)

Ein Dadaist aus Olmütz?

Die Person Peter Engelmanns erfreut sich in letzter Zeit einer erhöhten Aufmerksamkeit von Seiten der Engelmann-Forscher. Ursula A. Schneider hat in der letzten Ausgabe der *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* (Nr.30/2011) versucht, alle neuen Erkenntnisse zusammenzustellen, welche sie seit dem Jahr 1999 gesammelt

hat.¹⁹ In der Studie *Neues von Peter Engelmann (Ps. Peter Eng) und Anny Engelmann (Ps. Suska). Die Geschwister von Paul Engelmann, Figuren einer verschwundenen europäischen Moderne* bewertet sie die Literatur und die Quellen kritisch, welche im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts diesem olmützer-wienerischen Karikaturisten, Dichter, Animator, Werbegrafiker, Cartoonisten, bisweilen böartigen Entertainer und Gelegenheitschansonier gewidmet waren. Die Informationen, welche Ende des 20. Jahrhunderts der Fachöffentlichkeit über Engs olmützer Lebensumstände bekannt waren, sind vor allem dem Doyen der tschechischen Germanistik Ludvík Václavěk zu verdanken, der sich über Jahrzehnte dem Sammeln von Fakten über die Engelmanns gewidmet hatte.²⁰ Viele dieser biographischen und werkbezogenen Informationen wurden ihm vom olmützer Dichter und Übersetzer Otto F. Babler vermittelt, der mit den Engelmanns gut bekannt war.²¹ Eine weitere wichtige Quelle waren natürlich die oft zitierten Erinnerungen Paul Engelmanns an Ludwig Wittgenstein:

Mein Bruder, der nicht lange darauf in Wien unter dem Namen Peter Eng ein sehr bekannter Karikaturist wurde und der ein vielseitig künstlerisch hochbegabter Mensch war, lebte damals gleichfalls in einer halb-militärischen Stellung in Olmütz, beteiligte sich aber an diesen Abenden [die Abende des Engelmann-Kreises fanden im Herbst 1917 in der Wohnung am Moritzplatz statt, Ergänzung der Autorin] nicht oder doch nur sehr selten (er wohnte auch nicht zu Hause). Wittgenstein, der in späteren Jahren in Wien mit ihm freundschaftlich verkehrte, hatte damals in Olmütz, nicht ohne eine gewisse Berechtigung, eine starke Aversion gegen ihn, die gegenseitig war. Wittgenstein hatte auch keine Vorliebe für seine Karikaturen, die überaus boshaft und überaus treffend waren und die er als zeichnerische Leistung nicht schätzte; dagegen fand er die sprachliche Formulierung der kurzen Texte zu seinen Zeichnungen besonders gelungen.

Ich bedaure, im Interesse dieses Buches, nichts so sehr, als daß die oft haarsträubend scharfen Karikaturen, die mein Bruder von Wittgenstein und allen Beteiligten unseres Kreises in unerschöpflicher Fülle machte, in der Hitlerzeit verlorengegangen sind. Ich hätte einige gern als Illustrationen hier beigelegt, da sie bedeutend besser, als ich durch Worte imstande bin, das ganze Milieu, und vor

The image shows a handwritten inventory list for Anny Engelmann. The form is titled "Ohledací list." and is numbered "I-110" and "1939". It contains the following information:

- Name: Anny Engelmannová
- Birth date: 6. září 1886
- Address: Václavské náměstí 52, Olmütz
- Collection of works: 16. října 1939
- Collection of letters: 16. října 1939
- Signature: L. Václavěk
- Signature: O. F. Babler

Abb. 7. Ohledací list (Beschauzettel) Anny Engelmann (Archiv – Hřbitovy města Olomouce. Ohledací list. Sammelordner 2.1.1939–29.12.1939)

allem Wittgenstein selbst, mit wenigen Strichen vor den Beschauer hingestellt hätten. Die Zeichnungen waren aber meist so zynisch und respektlos, daß ihre bloße Wiedergabe in Worten einen verletzenden Eindruck machen müßte, zumal da sie nur durch ihre zeichnerische Treffsicherheit und durch den Lachreiz, den sie unwiderstehlich hervorriefen, genießbar wurden.

Als Beispiel aus einer späteren Zeit, da Wittgenstein in Wien gerne abends mit meinem Bruder und dessen sehr lieber Frau, einer aus Wien stammenden, in Amerika aufgewachsenen Malerin, zu Gast war und bei denen er sich wohl fühlte, wage ich es nur, eine kurze dramatische Satire zu erwähnen: „Ein Abend im Hause Stonborough“. [...] Dort wird Tolstoi als eine Art sehenswürdiges Untier unter dem Namen Lew Fux Nikolajewitsch Tollhaus, wie ein Bär an einer Kette, vorgeführt. Das Ärgste in dieser Satire war natürlich die Verhöhnung von Wittgensteins Weltanschauung. Der Tolstoi-Verehrer Wittgenstein ist, als ihm mein Bruder, nur in meiner und der Gegenwart seiner Frau, diesen Sketch unzensuriert vorlas, ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen Benehmen, vom Sofa geglitten und hat sich, von Lachkrämpfen geschüttelt, buchstäblich auf dem Teppich gewälzt, ein bei diesem Menschen von außergewöhnlicher Beherrschung ganz grotesker Anblick.²²

Dieses Zitat illustriert nicht nur die durchaus auch boshafte Persönlichkeit Engs, sondern belegt vor allem, dass seine Karikaturen in Olmütz während des Ersten Weltkrieges und wahrscheinlich auch danach entstanden sind – und dies in beträchtlicher Zahl. Heute ist Engs Werk im Besitz verschiedener Sammler in Österreich, in den USA und wohl auch in Israel, ein Teil befindet sich aber auch in öffentlichen Institutionen wie in der Grafiksammlung des Museums für Angewandte Kunst in Wien, im Innsbrucker Brenner-Archiv usw.

Ziel dieses Beitrages soll es indessen nicht sein, eine strukturierte Präsentation Engs zu liefern, sondern über besagtes Konvolut von Olmützer Karikaturen zu informieren, welche sich an die Seite jener Zeichnungen stellen lassen, die ein Geschenk von Nuna McDonald, der Enkelin von Florence Lincoln Washburn, an das Brenner-Archiv darstellen. Über diese Zeichnungen, welche sich im Nachlass der Ehefrau des ehemaligen amerikanischen Botschafters in Wien befunden hatten, hat ebenfalls Ursula A. Schneider publiziert.²³ Ein direkter Vergleich mit den Olmützer Karikaturen bietet sich geradezu an.

Als Schlüssel zum Verständnis und zur Interpretation der Olmützer Zeichnungen kann die Person des eingangs vorgestellten Vladimír Müller dienen und ebenso auch der in den Quellen dürftig beschriebene, aber in der Literatur vielfach belegte Amerikaaufenthalt Engs.²⁴ Von Schneider wird diese Phase folgendermaßen umrissen: Im Jahr 1906 verließ Eng eine nicht näher spezifizierte Schule und sollte sich zu Verwandten nach New York begeben. An der Wall-Street sollte er das Finanzwesen erlernen (was zu ungefähr derselben Zeit auch Müller in München versuchte) und sich als Straßenkarikaturist am Broadway über Wasser halten. Gleichzeitig konnte er einige der Zeichnungen als Comic-Strip im *Philadelphia Evening Telegraph* veröffentlichen.

Eng selbst sah seine Arbeit als eine Fortsetzung dessen, was er in Amerika gesehen hatte:

Wien hat einige namhafte Kinozeichner; So in erster Linie der so populäre LAUSI-UND-MAUSI-Zeichner Peter Eng. Dieser war auch schon in München, Kopenhagen, Berlin und Nordamerika tätig [...] und verfolgt in seinen Karikaturen dasselbe Prinzip wie die Amerikaner. Er verzichtet auf die Illusion.²⁵



Der unkonventionellen und vielschichtigen Persönlichkeit Peter Eng widmen sich auch die Historiographen des österreichischen Animationsfilms, welche ihn in die Reihe der Pioniere der Animation einreihen und sein Werk sogar als dadaistisch bezeichnen.²⁶ Seinen Stil, was Zeichnungen betrifft, ordnen sie weiter den europäischen Wegbereitern der reduzierten, typisierten und runden Formen der Disney-Ästhetik zu.²⁷ (In der privaten Bibliothek von Vladimír Müller finden sich ebenfalls einige Bände von Disney-Comics, z.B. eine Ausgabe von *Three Little Pigs* und *Who's afraid of the Big Bad Wolf* aus dem Jahr 1934.)

Im Mai 1918 trat Eng in Olmütz im Saal des Deutschen Kasinos anlässlich einer Abendveranstaltung auf, welche den Titel *Peter Engelmann (Wien) liest Satiren und zeichnet Karikaturen*²⁸ trug.

Ab Juli desselben Jahres lebte Peter Eng in Wien, wo er zwischen 1920 und 1923 an mehreren animierten Filmen arbeitete, vor allem aber im Bereich der Werbegrafik tätig war. 1919 hatte er eine Wiener Jüdin, Anna Engländer-Pölz (1886-1939) geheiratet. Schneider zeigt in ihrer Rekonstruktion des Curriculums von Eng, dass er sich spätestens im August 1930, zwischen 1933 und Oktober 1934, sowie dann im April 1938, in Olmütz aufgehalten

Abb. 8. Peter Eng (Wien) liest Satiren u. zeichnet Karikaturen, Deutsches Kasino Olmütz (16.5.1918), Plakat, Privatbesitz Ludvik Václavek

haben muss.²⁹ Wie die Karikatur zu Müllers fünfzigstem Geburtstag zeigt, hat sich Eng wohl auch zu Beginn des Jahres 1939 dort aufgehalten.

Zu Zuordnung und Autorschaft

Auf der ersten Karikatur, welche auch die meisten Fragen aufwirft, sind zwei Figuren im Profil zu sehen. Die Karikatur wurde auf dünnem Pauspapier mit Bleistift und Buntstiften angefertigt. Links positioniert ist ein stoisch anmutender, in lockerem

Kontrapost stehender, glatt rasierter österreichischer Soldat, der in seiner Linken eine Pfeife hinter seinem Rücken hält, die ein langes Rohr hat, während er die rechte Hand in die Hosentasche gesteckt hat. Der Soldat mustert einen wild gestikulierenden, unrasierten Artillerieoffizier mit einem borstigen rotblonden Schnurrbart und einem in S-Form ins Gesicht springenden Schopf. Dieser Offizier versucht anscheinend mit Nachdruck, dem Soldaten etwas zu erklären, hält dabei seinerseits eine Pfeife mit langem Pfeifenrohr



Abb. 9. Peter Eng (zugeschrieben): Szene aus der k.u.k.-Armee, Zeichnung, Privatarhiv Villa Müller

zwischen den Zähnen und deutet anklagend mit dem Zeigefinger auf ihn. Über dem Soldaten hängt eine „Denkblase“, in welcher sich eine Schere, Nadel und Faden und ein Bügeleisen befinden; auch über dem Offizier sehen wir eine solche Blase mit einer Kanone und Kugeln darin. Die Karikatur ist nicht signiert, lediglich eine Datierung kann links unten ausgemacht werden, die den „12.6.“ bezeichnet.

Der Olmützer Germanist Ludvík Václavek identifiziert das Motiv der Karikatur als eine Szene aus dem Schwejk und bestätigt die Urheberschaft Eng's. Die Figur des Schwejk würde seiner Meinung nach der rebellischen, antimilitaristischen, zynischen und dadaistischen Natur Eng's entsprechen. Václavek verweist darauf, dass Schwejk vielen deutschsprachigen Autoren als ideales Instrument dafür gedient habe, wie man den preußischen Militarismus aufs Korn nehmen könne. Es ergibt sich allerdings die Frage, warum die Figuren auf der Zeichnung Pfeifen im Mund bzw. in der Hand haben. Warum trägt der vermeintliche Schwejk die Uniform eines Oberleutnants? Es könnte sich um eine Szene aus dem vierten Teil des Romans von Hašek handeln, als Schwejk eine russische Uniform anzieht und in Gefangenschaft gerät. Der Feldwebel in Dobromil ruft dann den Steirer Hans Löfler zu sich, um sich vor ihm mit Pfeife im Mund aufzubauen und der mutmaßlichen Schwejkfigur zu zeigen, was für eine Disziplin hier tatsächlich herrsche.³⁰ Dieser Hypothese gegenüber zeigt sich der Kunsthistoriker Jiří Olič allerdings skeptisch. Der Autor einer Monographie über den tschechischen Zeichner und Karikaturisten Josef Lada (1887-1957), welcher der Schwejkfigur durch sein Werk in den tschechischen Ländern eine allgegenwärtige und fast schon notorische Gestalt verliehen hat, meint dazu:

Die k.u.k.-Armee hat eine ganze anarchistische Generation von Künstlern karikiert, František Gellner zum Beispiel und natürlich Josef Lada bereits vor dem Krieg. [...] Schwjck wurde sicher nie als eine Figur verstanden, die sich gerne verkleidet. Hašek, der seit seiner frühesten Jugend ein familiäres Defizit verspürte, war für eine gewisse Grausamkeit und einen bestimmten Zynismus bekannt, mit welchem er nach dem Krieg und auch später noch die Seiten wechselte. Darin ähnelt er dem nicht weniger unbarmherzigen George Grosz, der für die Aufführung des Schwjck durch Piscator im Jahr 1928 siebzehn szenische Zeichnungen anfertigte. Der Sohn eines Freimaurers oder „Lufton“, wie die Kinder von Angehörigen der Vereinigung genannt wurden, litt nicht gerade an einem Übermaß an Mitgefühl. Wie soll man allerdings – diese Informationen berücksichtigend – einen Olmützer Künstler, zwar aus einem autonomen (deutschsprachigen) Umfeld, aber doch beinahe ohne Kontakte zu den Modernisten resp. Expressionisten unter den Landsleuten einordnen?³¹

Jiří Olič berücksichtigt bei diesen Überlegungen jedoch nicht den Berliner Aufenthalt Peter Engs, als dieser im Jahre 1930 eine Mappe mit Karikaturen und Gedichten aus seiner Feder mit einem Vorwort von Erik Jan Hanussen unter dem Titel *Lache, Medusa!*³² veröffentlicht hat. Eng verbrachte einige Jahre in Berlin, zog jedoch – wohl bald nach der Ermordung seines Freundes Erik Jan Hanussen (1899–1933) am 24.3.1933 – nach Olmütz, um sich dort ungefähr ein Jahr aufzuhalten. Für den umstrittenen Gedankenleser und Wahrsager hatte er bereits 1915 in Olmütz das Büchlein *Uhu ist tot* illustriert.³³

Die hier besprochene Karikatur unterscheidet sich von den anderen vorgefundenen Zeichnungen vor allem durch ihre farbige Ausführung und ihre inhaltliche Ausrichtung.



Abb. 10. Peter Eng (zugeschrieben): Karikatur: Der Müller und sein Kind, Zeichnung, Privatarchiv Villa Müller

Sie erweist sich als feiner ausgeführt, als zeichnerisch stärker durchgearbeitet im Vergleich mit den anderen drei. Es drängt sich der Verdacht auf, dass sie älter ist als die anderen Zeichnungen, was wohl auch ihre Rückseite belegt, auf der sich ein mit Bleistift verfasster Marschplan (wohl aus der Zeit des Ersten Weltkrieges) verbirgt. Es befinden sich darauf Tabellen, in denen Trassen zwischen tschechischen Destinationen verzeichnet sind, inklusive Zeiten für Aufbruch, Rast und Ankunft. Zu den Orten,

die entzifferbar sind, zählen etwa Makotřasy, Buštěhrad, Řebeč, Štelčoves, Středokluky usw. Für eine militärisch ausgerichtete Skizze spricht, dass immer wieder eine Spalte in den Tabellen vorkommt, wo von „Staffeln“ die Rede ist, und römische Ziffern, die diese bezeichnen. Vielleicht war die Beschriftung der Rückseite schon vorhanden, ehe die Karikatur entstand. Dann spricht einiges dafür, dass diese Zeichnung schon anlässlich eines früheren Besuches von Eng entstanden war und später, der Vollständigkeit halber, in die Mappe mit den anderen gelegt wurde.

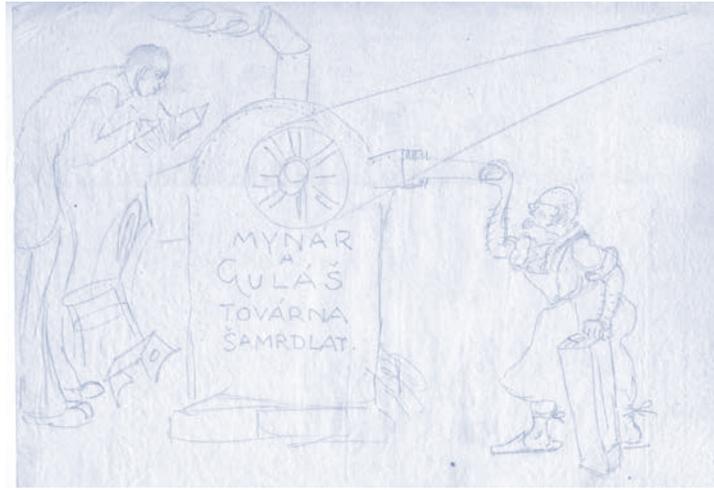


Abb. 11. Peter Eng (zugeschrieben): Karikatur: Mynář, Guláš a Továrna Šamrdlat, Zeichnung, Privatarchiv Villa Müller

Eine weitere Karikatur, die vermutlich ebenso Eng zuzuschreiben ist, zeigt das mit Bleistift angefertigte Profil eines langarmigen, langbeinigen, in einem überdimensionalen Frack steckenden Mannes (mit gestreiften Hosenbeinen und Hut in der Hand), der ein kleines, dickes Kind vor sich die Treppe hinunter führt. Das Kind hat einen Reifen und einen Stock in der Rechten, die Linke hält die lange Männergestalt fest. Unten ist mit Bleistift zu lesen: „Der Müller und sein Kind!“ (im Original: „Mlynar a jeho dítě!“). Es ist anzunehmen, dass es sich hier um eine Szene aus dem bekannten trivialen österreichischen Sozialdrama *Der Müller und sein Kind* von Ernst Raupach aus dem Jahr 1830 handelt, welches auf vielen Provinz- und Dorfbühnen um die Zeit von Allerheiligen gespielt wurde – weit bis ins 20. Jahrhundert hinein. Der Müller aus Raupachs Drama hat einen Frevel begangen und muss als Strafe dafür Kinderseelen begleiten. Nicht uninteressant erscheint in diesem Zusammenhang, dass dieses Drama resp. der Stoff im Jahr 1910 für den allerersten österreichischen Film verwendet wurde.

Eine weitere Karikatur präsentiert eine ähnliche, absurde Szene, die sich in der Nähe einer rauchenden Maschine abspielt, auf der in großen Lettern geschrieben steht: „MYNÁR/ A/ GULÁŠ/ TOVÁRNA/ ŠAMRDLAT“ (zu Deutsch: „Müller“ – allerdings fehlt im Tschechischen der Buchstabe L in Mlynář). Von rechts wirft ein bärtiger, eine Brille tragender älterer Mann in Arbeitskleidung Scheite in die Öffnung der Maschine. Auf der anderen Seite fallen ein Thonet-Stuhl und ein „Stockerl“ aus der Maschine heraus. Über den herausplumpsenden Waren steht ein langer, sich beugender Mann und vermerkt die Anzahl der produzierten Stücke in ein Heft.

Auf der letzten und kleinsten Karikatur ist eine mit Bleistift umrissene und mit schwarzer Tinte angefertigte Figur eines im Profil dargestellten Mannes in Uniform zu



Abb. 12. Peter Eng (zugeschrieben): Karikatur: Dej to dál!!!, Zeichnung, Privatarchiv Villa Müller

sehen, der unter dem rechten Arm fest ein Schwert hält, während er auf einem riesigen Topf sitzt und sein Geschäft verrichtet. Der Mann trägt einen Zwicker und hat einen Oberlippenbart. Eine Ähnlichkeit zu Müller, wie er etwa auf dem Geburtstagsbild mit Kudla im Boot dargestellt wurde, ist erkennbar. Rechts steht der Verweis zu lesen: „DEJ TO DÁL!!!“³⁴ (zu Deutsch: „Gib das weiter!!!“)

Sammeln wir abschließend die Argumente, welche für eine Urhebererschaft Engs sprechen, erscheint als das wichtigste jenes, dass besagtes Konvolut in einem Haus gefunden wurde, in welchem bis vor nicht allzu langer Zeit das Original jener signierten Karikatur Engs aus dem Jahr 1939 existiert hatte, die zu Müllers fünfzigstem Geburtstag angefertigt wurde. Auf dieser Karikatur finden wir die gleiche Art von „Denkblasen“, wie z.B. auf der vermeintlichen Schwejkscene. Weiter ist eine stilistische Ähnlichkeit beispielsweise zwischen den Soldaten der Karikatur und dem Soldaten festzustellen, der in Engs 1918 erschienenem *Die Welt als Unwille* auftritt.³⁵

Hier sieht man einen ergrauenden österreichischen Leutnant, der einen Text illustrieren soll, der dem pathetischen Talent gewidmet ist. Letztlich können wohl auch die grammatikalischen Fehler in den Beschriftungen ein Hinweis auf Eng sein: die Zeichnungen sind ebenso (fehlerhaft) tschechisch beschriftet, wohl im Hinblick auf den Adressaten bzw. die Person, für die sie gemacht sind, wie die Eng-Karikatur aus dem Jahr 1939.³⁶

Epilog am Treppenabsatz

Die Autorschaft Engs drängt sich, was die vier Karikaturen im Haus von Müller betrifft, also förmlich auf – nicht zuletzt, wie bereits gesagt, wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft zu anderen bekannten Werken aus seiner Feder und der verfeinerten Form ihrer Umsetzung. In Olmütz gab es in dem Zeitraum, in den ihre Entstehung vermutlich fällt, keinen anderen Karikaturisten oder Zeichner dieses Niveaus. Es kann sein, dass die Zeichnungen (abgesehen von der wahrscheinlich älteren Szene mit dem Oberleutnant bzw. dem vermeintlichen Schwejk) alle in einem Zug entstanden sind, etwa bei einem Besuch Engs in der Villa, die sein Bruder entworfen hatte. Václavek verweist darauf, dass die unkonventionelle Persönlichkeit Engs darauf ausgerichtet gewesen sei, gleichzeitig zu reden und zu zeichnen, wenn sie sich eben in Gesellschaft befand. Die Vorstellung, dass wir eine Aufnahme des Besuchs Engs bei Müller in Zeichnungen sehen,



Abb. 13. Peter Eng: Die Welt als Unwille. Wien 1918, 18.

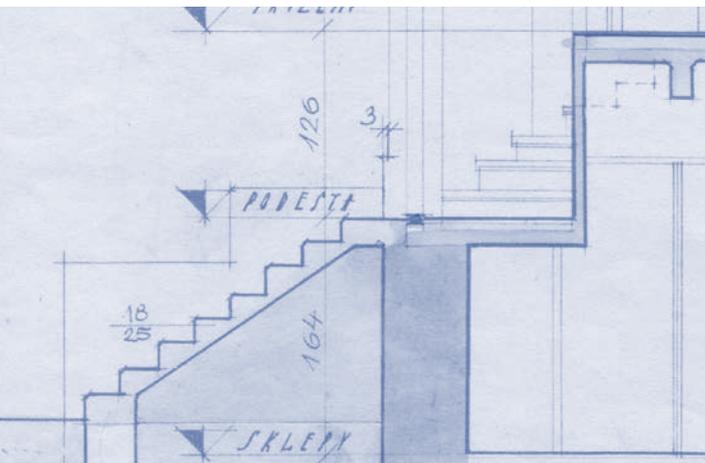


Abb. 14. Entwurf Haupteingang Haus Müllers, 1927, Bauplan, Privatarchiv Villa Müller

wenn wir die vier Karikaturen betrachten, erscheint nicht abwegig.

Ob nun dieses Konvolut anlässlich verschiedener Aufenthalte Engs in den Jahren 1930, 1933 oder 1934 resp. erst im Jänner 1939 entstanden ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Dafür aber, dass die Eheleute Eng im Jänner 1939 Kontakt mit den Müllers hatten, spricht jedenfalls einiges. Die Karikatur zum fünfzigsten Geburtstag des Hausherrn am 16. Jänner 1939 könnte an diesem Abend vor

Ort entstanden sein. Vielleicht hat Eng sie auch als Gastgeschenk mitgebracht.

Was er vom Eingangsbereich der Villa Müller gehalten hat, ist leider nicht überliefert. Paul Engelmann hatte ihn so gestaltet, dass man fast direkt hinter der Schwelle bereits mit der Treppe zur ersten Ebene konfrontiert wird. Beim Verlassen des Hauses muss man auf der zweiten Stufe stehenbleibend die Klinke drücken, die Tür öffnen und dann hinaushüpfen, wie der Bauplan zeigt. Eine Skurrilität, die aber vermutlich auch seinem Bruder gefallen hat.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Pavel Zatloukal: Engelmann als Architekt in Mähren. In: Judith Bakacsy (Hg.): Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe. Der Weg von Olmütz nach Israel / Paul Engelmann and the Central European Heritage. Wien / Bozen 1999, 42-46.
Vladimír Šlapeta / Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Adolf Loos. In: Ursula A. Schneider (Hg.): Paul Engelmann (1891-1965). Architektur. Judentum. Wiener Moderne. Wien, Bozen 1999, 93-115.
Jakub Potůček: Vila Vladimíra Müllera. In: Pavel Zatloukal (Hg.): Slavné vily Olomouckého kraje. Praha 2007, 83-85.
- 2 Peter Eng (zugeschrieben): Ohne Titel, undatiert, Pauspapier, Buntstifte, 176 x 241 mm, unsigniert.
- 3 Peter Eng (zugeschrieben): Mlynář a jeho dítě, undatiert, Pauspapier, Bleistift, 176 x 241 mm, unsigniert (unten mit Bleistift notiert: „Mlynář a jeho dítě!“).
- 4 Peter Eng (zugeschrieben): Mynár a Guláš, továrna šamrdlat, undatiert, Pauspapier, Bleistift, 174 x 235 mm, unsigniert. (mit Bleistift notiert: „MYNÁR / A / GULÁŠ / TOVÁRNA / ŠAMRDLAT“).
- 5 Peter Eng (zugeschrieben): Dej to dál!!!, undatiert, Pauspapier, Bleistift und schwarze Tusche, 105 x 168 mm, unsigniert. (mit Bleistift unten notiert: „Dej to dál!!!“).
- 6 Vladimír Müller: Curriculum vitae, ein maschinengeschriebenes Blatt, datiert auf den 16.1.1958, Familienarchiv Hynek / Müller.
- 7 Dies geht aus einem Gespräch der Autorin mit der Enkelin von Vladimír Müller, Frau Šarka Hynek Huser, hervor.
- 8 Die Aquarelle befinden sich heute in der Villa Müller und sind in einwandfreiem Zustand.

- 9 Dies belegen entsprechende Dokumente (Kaufverträge), die sich bis heute im Privatarchiv der Villa Müller befinden.
- 10 Vgl. Jakub Potůček: Vila Vladimíra Müllera, 83-85.
- 11 Ebenda.
- 12 Vgl. Vladimír Šlapeta: Paul Engelmann und Jacques Groag, die Olmützer Schüler von Paul Engelmann, 93-115.
- 13 Josef Kroutvor: Karikatury Františka Muziky. Prag 1984, 46-47.
- 14 Pavel Zatloukal: Engelmann als Architekt in Mähren, 43.
- 15 Vgl. Ursula A. Schneider: Neues von Peter Engelmann (Ps. Peter Eng) und Anny Engelmann (Ps. Suska). Die Geschwister von Paul Engelmann, Figuren einer verschwundenen europäischen Moderne. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr. 30/2011, 132-141.
- 16 Vgl. Pavel Zatloukal: Architektur in Mähren in der Zwischenkriegszeit. In: Judith Bakacsy (Hg.): Paul Engelmann und das mitteleuropäische Erbe. Der Weg von Olmütz nach Israel / Paul Engelmann and the Central European Heritage. Wien / Bozen 1999, 3-39.
Vgl. Ludvík E. Václavek: Der Engelmann-Kreis in Olmütz. In: Ursula A. Schneider (Hg.): Paul Engelmann (1891-1965). Architektur. Judentum. Wiener Moderne. Vgl. außerdem: Paul Engelmann: Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen. Wien / München / Oldenburg 1970, 41-49.
- 17 Vgl. Zdeněk Bauer: „Vojáku Vladimíre...“ Karel Čapek, Jindřich Groag a odpiráči vojenské služby z důvodu svědomí. Prag 2009.
- 18 Die Beschauzettel des Ehepaars Engelmann wurden von Miroslav Papoušek, einem Mitarbeiter des Nationalen Denkmalamtes / Zweigstelle Olmütz (Narodní památkový ústav / středisko Olomouc), aufgefunden und vom Präsidenten der Jüdischen Gemeinde Olmütz (Židovské obce Olomouc) Petr Papoušek freundlicherweise zur Ansicht überlassen. Archiv – Hřbitovy města Olomouce. Ohledací list. Peter resp. Anna Engelmann. Sammelordner 2.1.1939 – 29.12.1939.
- 19 Vgl. Ursula A. Schneider (Hg.): Paul Engelmann (1891-1965). Architektur. Judentum. Wiener Moderne. Wien/ Bozen 1989.
- 20 Vgl. Ursula A. Schneider (Anm. 15), 141.
- 21 An dieser Stelle sei herzlich Ludvík Václavek gedankt, der seine Informationen bzw. Materialien zu den Engelmanns großzügig zur Verfügung gestellt hat; auch für ein Gespräch über die mögliche Urheberschaft Peter Engelmanns.
- 22 Paul Engelmann: Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen, 46-47.
- 23 Ursula A. Schneider (Anm. 15), 120.
- 24 Ebenda.
- 25 Eng zit. nach Thomas Renoldner: Animation in Österreich – 1932 bis heute. In: Christian Dewald / Sabine Groschup / Mara Mattuschka / Thomas Renoldner (Hg.): Die Kunst des Einzelbilds. Animation in Österreich – 1932 bis heute. Wien 2010, 41-154, hier. 71.
- 26 Ebenda, 73.
- 27 Ebenda, 84.
- 28 Für die Publikationserlaubnis des bisher unpublizierten Plakates sei wiederum Ludvík Václavek, in dessen Privatbesitz es sich befindet, herzlich gedankt.
- 29 Ursula A. Schneider (Anm. 15), 129 sowie 131-132.
- 30 Jaroslav Hašek: Osudy dobrého vojáka Švejka. Band 4. Prag 1930, 20.
- 31 Zitat aus der E-Mail-Korrespondenz mit Jiří Olič vom 16.3.2012.
- 32 Peter Eng: Lache, Medusa. Berlin 1930.
- 33 Hermann Steinschneider: Uhu ist tot. Olmütz 1915.
- 34 Diese Wendung erinnert – und ist hier auch sicher so gemeint – an die traditionelle Schülerstrategie, wenn unter der Bank oder auf anderen verschwiegenen, versteckten Wegen Kompromittierendes weitergeleitet wird.
- 35 Peter Engelmann: Die Welt als Unwille. Wien 1918, 18.
- 36 Zwar sind die Anmerkungen bzw. die Beschriftungen ihrer Natur gemäß nicht besonders lang, jedoch kann auf den ersten und zweiten (wohlgemerkt hier nicht graphologisch geschulten) Blick eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Signatur auf dem Plakat zur Abendveranstaltung mit Eng im Olmützer Kasino und den auf den Zeichnungen geschriebenen Wörtern festgestellt werden. Das Plakat, welches die Veranstaltung für den 16.5.1918 im Deutschen Kasino in der einstigen Littauer-Straße (heute: Riegrova ulice) ankündigt, befindet sich heute im Privatbesitz von Ludvík Václavek.

Interieurs unter freiem Himmel. Die poetische Integration von Innen und Außen bei Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen die Begegnungen von inneren und äußeren poetischen Räumen, ihre wechselseitige Spiegelung, ihre Vertauschbarkeit, ihre sinnstiftende Rolle füreinander, ihr Dialog. Dargestellt wird dies an Texten dreier österreichischer Autorinnen: Friederike Mayröcker, Barbara Hundegger und Daniela Hättich. In sehr unterschiedlichen dichterischen Realisationen zeigen die Texte, wie innere Welt und äußere Realität nicht als Kontraste aufeinandertreffen, sondern wie Partikel aus beiden Dimensionen zu neuen, traumhaften Raumentwürfen verschmelzen.

Alle vier Texte beschreiben Erinnerungsräume, Sehnsuchtsräume. Die Erinnerung wird zu einem magischen Verfahren, das zeitliche und logische Grenzen aufhebt.

Alle vier Texte sind Ego-Dokumente von Frauen, alle vier sind sie geprägt von einer starken Dialogizität. Sprechend kommt das lyrische Subjekt in den beschriebenen Räumen erst bei sich an, es erschließt sich sprechend die Räume seiner Existenz¹, es erkennt sprechend die Konstruiertheit seiner Wirklichkeit sowie die konstituierenden Elemente seiner konstruierten Wirklichkeit.

Alle vier Texte betonen den Abstand zur Autobiographie; es sind Ego-Dokumente, aber keine autobiographischen Texte. Es geht nicht um die Abbildung biographischer Begebenheiten, sondern um die Darstellung der erinnerten Empfindungen.²

Alle vier Texte verbinden die semantische Ebene mit Körperempfindungen. Erleben wie Schreiben setzt Bewegung voraus: in der Bewegung der sich vorwärtstastenden poetischen Sprache erschließt sich der eigentliche Erlebnisraum, den zu beschreiben es gilt. Poetisches Schreiben, Verwandlung durch poetisches Schreiben und Erleben werden eins.

In allen vier Texten offenbart sich der liebende Blick, „das euphorische Auge“³ (wie es Friederike Mayröcker nennt: „Dieses nur“, sagt sie, „ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren“), in allen vier Texten offenbart sich eine radikale Subjektivität als Voraussetzung für eine präzise Wahrnehmung; allen vier Texten gelingt der poetisch schwierige Balanceakt, ein hochemotionelles Thema mit einer hochartifizialen formalen Struktur zu verbinden.

Schließlich: obwohl nur in einem der vier Texte, im Gedicht *körperland* von Daniela Hättich, das sprechende Subjekt grammatikalisch klar als weiblich gekennzeichnet wird, wird es auch in den anderen drei Texten im Folgenden als ein weibliches gelesen; es wird hier auf den Versuch verzichtet, das Ich bei Friederike Mayröcker und bei Barbara Hundegger nicht als ein weibliches zu lesen; die weibliche Komponente des sprechenden Subjekts wird als implizite Text- und Sinnkonstituente angenommen. Texte, Textbedeutungen entstehen im Dialog.⁴ Die folgenden Ausführungen sind

die Antworten eines lesenden (weiblichen) Subjekts auf Textdokumente anderer (weiblicher) Subjekte. Friederike Mayröcker autorisiert uns zur subjektivistischen Welt- und Textsicht.⁵ Beides klar vor Augen zu haben (unsere Subjektivität und ihre Berechtigung), gehört zu unserer Aufgabe als InterpretInnen.

Friederike Mayröcker: *permutation haus* (1964)⁶

die wilden schwertlilien blühten über der schwelle, und die birnen, die am birnbaum vor unserem haus hingen, lagen in grünen scherben vor meinen füszen.

ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses, und die beete sind tropfende malfarben grün, wie meine mutter mit alpenrosenwangen, alpenveilchen-äugen, zählt mich zu den sanftesten schmetterlingen; knüpft mich in den blumentepich.

ich, aus dem haus hinaus lauschend, habe mich am rost des geländers verletzt, das den vorgarten zur strasze hin abgrenzt.

ich tappe durch dieses grosze dunkle haus das meine vorfahren bewohnt hatten. der Wind bauscht die weissen flockigen gardinen nach innen; ich trete auf zehenspitzen in die ineinander übergehenden zimmer – vielleicht sind es fünf. neben dem haus unser groszer garten, voller lilien. an der brücke die graue statue des heiligen nepomuk. uferlang die weiden, graugrün mit runden häuptern. hinter der brücke verliert sich die erinnerung ins ungewisse einer dorfschule, einer dorfkirche; dann nur vereinzelte punkte, wilde apfelbäume beiderseits einer fahrstrasze; schwarze fauchende walze bahnhof.

durchs haus gehen, über die schwelle treten, eine tür öffnen, die tür hinter sich schlieszen, aus einem fenster blicken – es musz august sein – niemanden wecken, aus dem ersten zimmer ins nächste gehen, ursächliche zusammenhänge auch hier bestreiten, sich auf einem kalten bett niederlassen, sich sogleich erheben, in einen spiegel blicken, aus diesem zimmer in ein anderes gehen, und aus dem anderen in ein anderes, und aus diesem in ein fünftes.

ich betaste die stühle, die schränke, die tische, die türen, die wände, die bilder, den fuszboden, ich öffne die türen und schliesze sie hinter mir, ich folge mir selbst. es ist die Permutation des gehens des öffnens des schlieszens des aus dem fenster blickens des berührens von hausrat; es ist die permutation des lebens.

es musz august sein.

Erzählt wird der Gang durch ein imaginiertes Haus, das erzählende Ich erlebt die Räume als sich wandelnd, als fortwährende Permutation. Fragmente äußerer Räumlichkeiten, der Zimmer eines Hauses, eines Gartens und einer Dorflandschaft⁷ fügen sich zu neuen

Kompositionen zusammen; im Vorübergehen, wahrnehmend, denkend, sich erinnernd, sich in der Erinnerung vortastend, entwirft das erzählende Ich die erinnerten Räume neu.

Der Text entpuppt sich als traumhaftes Vexierspiel, das die Spiegelung selbst thematisiert (*in einen spiegel blicken*), die Permutation des Hauses, *die permutation des gehens des öffnens des schließens* [...] *die permutation des lebens* ist das thematische und emotionelle Zentrum des Textes, um das herum die Sätze kreisen. Wahrnehmungen, Emotionen, Erinnerungen wuchern wie „Wortgestrüpp“⁴⁸ um die Gehbewegungen des erzählenden Ichs, die zugleich Such- und Schreibbewegungen sind.

Die Permutationen ereignen sich auf verschiedenen Ebenen.

Auf der Ebene der Zeit: Der Text beginnt im Präteritum (*die wilden schwertlilien blühten über der schwelle*), der zweite Absatz wechselt plötzlich zum Präsens (*ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses*), der dritte Absatz steht im Zeichen des Infinitivs (*durchs haus gehen, über die schwelle treten, eine tür öffnen* ...), der vierte Absatz und Schlusssatz schließlich stehen wieder im Präsens. Doch zwischen Tempus- und Moduswechsel gibt es keinen ersichtlichen kausalen Zusammenhang. Schon auf der formalen Ebene der Tempusgestaltung tritt ein Effekt der Entgrammatikalisierung ein, der dem Text die Qualität eines sprachlichen und semantischen Schwebens verleiht.

Auf der Ebene der Sinneswahrnehmungen: Steht der erste Absatz ganz im Zeichen der visuellen Wahrnehmung (*die birnen, die am birnbaum vor unserem haus hängen, lagen in grünen scherben vor meinen füßen.*), so schiebt sich zu Beginn des zweiten Absatzes eine taktile Erinnerung ein (*ich taste mich in der erinnerung durch den innenhof des hauses*), unmittelbar gefolgt von einer optischen Assoziation (*die beete sind tropfende malfarben*). Und weiter entspinnt sich der Text in visuellen Erinnerungen, die, weil sie der Mutter gelten, von großer emotioneller Dichte sind (*grün, wie meine mutter mit alpenrosenwangen, alpenveilchen-augen*), wobei die Schönheit dieses Vergleichs darin liegt, dass Farben, die auf einer tatsächlichen, sprich äußeren oder auch empirisch nachvollziehbaren Farbskala weit auseinanderliegen (grün, rot, blau), auf der Ebene der liebenden Erinnerung zusammengeführt werden. Nichts kommt ans Grün der Beete näher heran als die Wangen, die Augen der Mutter. Auf einer emotionellen Skala stimmt der Vergleich. Die poetische Strategie des Textes folgt den Gesetzen der Erinnerung, Innen- und Außenräume werden kurz angeleuchtet, andere eingeblendet, zu Landschaften ausgeweitet, zu Punkten verengt, in einer plötzlichen visuellen Dunkelheit folgen die Sätze den Erkenntnissen der tastenden Hände.

Auf der Ebene der Erzählinstanz: Auch hier verändert sich die Perspektive, wie in einem Traumgeschehen erlebt sich das erzählende Ich manchmal als Subjekt (*ich taste mich in der dämmerung durch den innenhof des hauses* ...), manchmal als Objekt (*grün ... zählt mich zu den sanftesten schmetterlingen; knüpft mich in den blumenteppeich*). Im vierten Absatz kommt es sogar zu einer Zusammenführung der beiden Perspektiven, Subjekt und Objekt begegnen einander: *ich folge mir selbst*. Im dritten Absatz, der im Infinitiv gehalten ist, verschwindet schließlich das Subjekt (zumindest aus der Oberflächenstruktur des Textes). Aus den abschließenden Sätzen (*es ist die permutation*

des gehens ... ; es ist die permutation des lebens. es musz august sein.) spricht große Sicherheit. Doch wer spricht? Die Textkohärenz, die eigenwillige Sinnkohärenz des Textes suggerieren: noch immer das Ich, aber ein erweitertes, permutiertes; es hat sein „Haus“ ertastet, es hat gehend und sprechend die Konturen des Hauses und seine eigenen Konturen gefunden. Im Gehen, im Sprechen, im Schreiben vergewissert sich das Ich seiner selbst, indem es sich selbst erfindet. Vor unseren lesenden Augen entstehen ein Haus, ein Ich und ein Text. Die hohe Selbstbezüglichkeit der Mayröckerschen Texte erlaubt es uns, sie zugleich als Poesie und Poetik zu lesen.

Die Rhythmisierung der Sprache, die insistierende Wiederholung bestimmter Motive (das Gehen von einem Zimmer ins nächste), die Inszenierung der Traumlogik, d.h. die intensiv eingesetzten Techniken der Verdichtung und Verschiebung verknüpfen die semantische Ebene mit der des Un- und Unterbewussten. Julia Kristeva bezeichnet dieses poetische Verfahren als „Semiotisierung des Textes“.⁹

Friederike Mayröcker: *Lebenskünstler* (1985)¹⁰

Lebenskünstler

als Gras im Mund ich
bringe meine Tage hin
durch meinen Mund wächst
schon das Gras ich
bringe meine Tage um /
durch seinen Mund wächst
schon das Gras mein
Vater spricht vom Grab
zu mir mein
Vater ist schon lang dahin
schön singend in des Höchsten
Mund mein Vater ist an einem
Ort er spricht zu mir von einem
Ort / ich brenne Kerzen für ihn
ab / du Lebenskünstler! spricht er
dann er spricht es halb im Scherz
zu mir er geht am Stock vorbei
an mir / das Leben mutet manchmal an
daß man auf Erden
schon im Himmel sei! sprech ich zu ihm / du
Lebenskünstler! spricht er wieder, der
Taube Bart kündigt Gewitter
an

Es sind zwei lyrische Subjekte, die hier zueinander sprechen, zueinander in einen inneren Dialog treten. Das erste Ich hat schon die physischen Qualitäten der Erde angenommen (*als Gras im Mund ich bringe meine Tage hin*), seine Tage haben die (hoch)aktive Qualität eines lebenden Menschen verloren, sind vollkommen ruhig geworden, haben sich radikal verlangsamt. Das Ich lebt noch immer, es wächst sogar, sein Wachsen ist zu einer fürs Auge nicht mehr wahrnehmbaren Qualität geworden (was tut das Gras anderes als die Tage nur noch zu leben, ohne einzugreifen, in vollkommener Lautlosigkeit?). Dann, ein leichter Perspektivenwechsel im Subjekt selbst: *durch meinen Mund wächst schon das Gras ich bringe meine Tage um*. Noch gibt es das physische „Leib-Ich“, es löst sich noch immer auf, ist aber keineswegs verschwunden, seine Qualität ist von der Art, wie wir sie in Träumen finden, in surrealistischen Bildern oder auch in Zuständen intensiver emotionaler Ergriffenheit: Die Grenzen des Ichs öffnen sich partiell, werden durchlässig für das, was bisher als zur Gänze getrennt erfahren wurde: für ein Du, für ein Kollektiv, für die emotionelle Dimension einer Landschaft, für die spirituelle Dimension des Daseins. Die Tage, eine Chiffre vielleicht für die zeitliche Begrenzung, ein Residuum der zeitlich begrenzten menschlichen, physischen Existenz, stören in diesem Augenblick (diesem Zustand) der Entgrenzung, das Ich bringt sie um. Im Zustand der emotionalen Verschmelzung, der spirituellen Entgrenzung steht die Zeit still.

Dann ein Schrägstrich am Versende und ein Sprecherwechsel. *durch seinen Mund wächst schon das Gras mein Vater spricht vom Grab zu mir mein Vater ist schon lang dahin ...* Aus wessen Mund spricht nun das lyrische Ich? Aus dem der Zurückgebliebenen, kein einziger Hinweis im ganzen Gedicht, dass es sich um ein weibliches Subjekt, dass es sich um die Tochter handelt; dennoch schreibe ich ihm hier ein weibliches Geschlecht zu, ich denke dabei an die Autorin Friederike Mayröcker, vielleicht spielt nur einfach mein eigenes Ich herein, mein eigener toter Vater, ich schließe diese Möglichkeit nicht aus, Friederike Mayröckers Texte erlauben uns nicht nur unsere eigene Subjektivität, sie zwingen uns zu einer radikalen Form von Subjektivität¹¹, wenn wir uns ihnen annähern möchten.

Jetzt wird rückwirkend deutlich: das Ich des Gedichtanfangs, besser: die beiden Ichs der ersten Verse sind zwei Aspekte des Vaters, sein Ort ist das Grab, sein Raum ist ein spiritueller. Doch dieser Vater, der *schon lang dahin* ist, dieser Vater hat noch eine andere Qualität: er spricht noch immer zu ihr, die „draußen“ steht. (Wo ist eigentlich ihr Ort? Sie steht dort, wo Gras und Mund noch nicht eins sind.) Sie hört seine Stimme. Es ist nicht nur seine dialogische Qualität, die eine Brücke baut, es ist auch ihre Qualität der gesteigerten Wahrnehmung, sie hört die Schönheit seiner Stimme (*schön singend in des Höchsten Mund*), sie hört seine Seligkeit. In einem gleichsam horizontalen Verknüpfungsverfahren verwebt die Autorin Wahrnehmungen und „Zitate“ aus der religiösen Tradition: *Mein Vater ist an einem Ort er spricht zu mir von einem Ort*, es sind Worte von großer Einfachheit; das sprechende Subjekt vermeidet es, den Ort genauer zu definieren, es sagt nicht Himmel, nicht Paradies, aber wir hören es, zum Vater gehört offensichtlich die religiöse Dimension, das sprechende Subjekt imaginiert

den Vater nun als an einem Ort sich befindend, zu welchem hin zu Lebzeiten vermutlich seine Hoffnung ging.

Dann wieder ein Schrägstrich, wieder ein Zitat, hier ein Akt der liebenden Devotion: *ich brenne Kerzen für ihn ab*. Dieses sprechende Subjekt steht in diesem Augenblick alleine da, es setzt ein Zeichen, es ist ein Lichtsignal.

Er antwortet sofort: *du Lebenskünstler! spricht er dann er spricht es halb im Scherz zu mir*. Ihr Signal hat ihn erreicht, sie hat erreicht, wonach sie sich sehnt, sie hat den Dialog eröffnet, sie hat das Glück, einen Vater zu haben, der noch immer erreichbar ist, er lacht über ihre Fähigkeit, er freut sich, es ist eine außerordentliche Qualität, die er ihr zuschreibt, die, ein Lebenskünstler zu sein, eine Begabung zum Glück zu haben, das Leben nicht nur zu schaffen, sondern es mit glücklicher Hand zu meistern. (In der gewählten männlichen Form „Lebenskünstler“ äußert sich nicht die Charakterisierung des angesprochenen Subjekts als eines Mannes, eher kann darin die Wiedergabe einer altmodischen Redeweise des Vaters gesehen werden, die zwar in genderspezifischer Hinsicht diskriminierend ist, in ihrer emotionellen Qualität aber nicht.)

Ihr Dialog ist so intensiv, dass das lyrische Ich den Vater vor sich sieht (*er geht am Stock vorbei an mir*). Es ist ein Bild von ergreifender Emotionalität: Der alte Vater betritt, ihrem Signal folgend, für einen Augenblick ihren Ort. Dann zieht er weiter, kehrt wieder zurück an seinen Ort. In diesem einen Augenblick aber hat das Glück Gestalt angenommen. Wo solche Augenblicke möglich sind, wo sich eine solche Nähe ereignet, wird das Leben ein leichtes Spiel, alles ist schaffbar, man wird zum Lebenskünstler: *das Leben mutet manchmal an daß man auf Erden schon im Himmel sei! sprech ich zu ihm*. In diesem Augenblick ist das lyrische Ich dem Vater an seinen Ort gefolgt.

Das Gedichtende ist offen, enigmatisch, melancholisch: *der Taube Bart kündigt Gewitter an*. Bis knapp vor dem Ende ist der poetische Dialog in ein warmes, glückliches Licht getaucht. Nun, am Ende, in einer plötzlichen Erweiterung des Lichtkegels, tauchen bedrohliche Aspekte auf. Das Bild des Gewitters deutet eine existentielle Bedrohung an. War in der Fokussierung des Blicks auf den innigen Dialog noch Glück möglich gewesen, verliert das Subjekt nun, nach dem Vorübergehen des Vaters, nicht nur den Vater, sondern auch sich selbst, die Sicherheit seiner selbst. Von keinem Ich ist mehr die Rede. Am Ende steht ein enigmatischer Vogel, ein aus einem surrealen Bild entstiegenes Tier: eine Taube, Chiffre für Frieden und Zusammenleben, mit einem Bart, der nicht zu ihr gehört. Die Taube ist keine überzeugende Taube mehr. Tatsächlich ist es ihr Bart, der Gewitter ankündigt.

Vater und Tochter, Leib-Vater und Gras-Vater, Lebenskünstlertum und sich ankündigendes Gewitter: in ihren Stimmen werden die Vorgänge eines inneren multiplen Dialogs hörbar, es ist der nach außen verlagerte innere Dialog eines einzigen Subjekts, dessen hohe Wahrnehmungsgabe die eigenen inneren Prozesse erkennt, sie aus ihren engen Verflechtungen löst, sie in eine zugleich innige und hochbewusste Kommunikation zueinander setzt und sie in poetischen Bildern neu verdichtet. Die lyrische Konzeption verzichtet auf die Darstellung eines spezifisch weiblichen oder spezifisch männlichen Bewusstseins, es sind die Wahrnehmungen, Gedanken und

Erinnerungen eines einzigen hypothetisch weiblichen lyrischen Ichs, in denen sich der innere (verinnerlichte) Vater, das Bewusstsein seines Todes und das Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit simultan begegnen.¹²

Barbara Hundegger: *premfarbene wüste. angelikansames ohr. Vier gedichte für angelika prem* (1997)

4

da wo du jetzt bist: sind die bäuche
dünen die hände oasen der wind
fegt über deine brüste und der stolze
atem der die du am meisten begehrt.

da wo du jetzt bist: züngelt dir
die deren wüste du gewachsen sein
möchtest wasser aus den trockenen
winkeln wo du's am gar liebsten hast.

da wo du jetzt bist: kommt
nie die spitze luft an an der die
dämmerung die klingen wetzt und
ausholt nach deinem herzen.

da wo du jetzt bist: wachsen aus den
mündern salamander und die du am
meisten bewunderst baut neu immer
dir dieses bett in den sand: fragen

betörung wie wortlos vor mut. du
kannst nicht mehr warten. deine
schultern so breit wie du sie bestellst.¹³

Der Gedichtzyklus *premfarbene wüste. angelikansames ohr* von Barbara Hundegger wurde in memoriam Angelika Prem geschrieben, einer früh verstorbenen, mit der Autorin befreundeten Künstlerin.

Es sind vier Liebesgedichte auf eine Tote; sie sind ein poetisches Kaddisch, das alle Register der Trauer und der Sehnsucht umfasst: Dominiert in Gedicht 1 und 2 noch der offene Schmerz, der wie eine Stahlbürste das Herz aufreißt (*betäubt wie und die/ stahlbürste übers herz und/ innen nach bluten atemnot*), mutiert er in Gedicht 3 zu einer Art verschlüsseltem Resümee; positive Erinnerungsfragmente, die sich in den Schmerz schieben, die ihn aufbrechen, werden zugelassen. Positiv erinnert wird die Sprache der Liebenden, werden *die kleinen wörtlichkeiten/ ohne anhang aber federn* [...]

und *die liebe das keuchen im turmbett*.¹⁴ In diesen Erinnerungen liegt Trost. In Gedicht 4 schließlich kein Wort mehr von Tod, auch nicht von Schmerz und Trauer. Es ist ein Totengebet der besonderen Art, ein Totenlied; in vierfacher Wiederholung, zu Beginn der ersten vier Strophen wird der Ort markiert, an dem das geliebte Du nun ist: es ist eine Vision des Glücks, der unsichtbaren, allgegenwärtigen Geliebten, die aus dem *sand*, dem *wind*, dem *wasser* spricht, aus allem, was dem zurückgebliebenen (zweiten) lyrischen Du lieb ist.

Auf poetisch raffinierte, ergreifende und verwirrende Weise gestaltet Barbara Hundegger das Liebesgespräch zweier Du's, deren Grenzen ineinanderfließen, die weder grammatikalisch, metrisch noch metaphorisch klar bestimmt werden können. Weil sich zwei Menschen (zwei Frauen) im diesseitigen Lebensraum zum Du wurden (im Sinne Martin Bubers¹⁵), weil sich ihr Ich erst in der liebenden Begegnung mit dem Du jeweils selbst fand, bleiben sie auch im Tod (einem rein emotionell gewordenen Dialograum) füreinander „das“ Du. Das Augenmerk liegt in der teilweisen Verschmelzung, und doch bleiben beide Standpunkte klar spürbar, das eine Du bei sich, im eigenen Innenraum, das andere Du in den *dünen*, im *wind*.

Strophe 1: *da wo du jetzt bist: sind die bäuche dünen die hände oasen [...]*: wer spricht wen an? Aus der Perspektive der Zurückgebliebenen ist der Ort, an dem die Tote weilt, klar spürbar: Es sind die gewölbten Dünen, deren Wärme sie anfühlen lässt wie Bäuche, es sind die Oasen auf dieser Welt (in ihrer multiplen Vielschichtigkeit), deren unbegreifliche Existenz an das Wunder liebender Hände erinnert. *der wind fegt über deine brüste*. Die Wölbungen der Erde, der Wind: Das „euphorische Auge“ mutiert bei Hundegger zum „erotischen Auge“, es erkennt die erotisierende, stark vitalisierende Verwandlungskraft der Liebe, der Tod ist keine Grenze mehr, ist vor allem kein Ende mehr, die ganze Welt trägt die intensive erotische Ausstrahlung der Geliebten. *der stolze atem der die du am meisten begehrt [...]*. Der Satz bleibt elliptisch, merkwürdig verschränkt, es ist eine in meinen Augen wunderbar eigensinnige relativische Verschränkung, die unbeantwortbare, also faszinierende Fragen aufwirft: Trägt der Wind weibliche oder trägt die Geliebte männliche Züge? Fegt der Wind stolz über vermeintliche Grenzen? War die Geliebte stolz, überträgt sich ihr Stolz in den Atem des Windes? Ist es der Wind, der begehrt (hier in die 2. Person gesetzt?), ist es das tote oder das zurückgebliebene Du? Diese Stelle ist ein schönes Beispiel für die poetische Dichte der Sprache Barbara Hundeggers.

Die Bilder in Strophe 2 sind von großer erotischer Intensität, die an Sappho erinnert: In einem raffinierten sprachlichen Vexierspiel sind Du und Du einander Wüste und zugleich die, die allein der anderen Wasser entlocken kann.

Strophe 3 weiß das Du an einem sicheren Ort: keine „spitze Luft“ mehr, wo Dämmerungen (Zwielfichtigkeiten) zur Gefahr werden, die Verse werden zu einem ergreifenden Gebet in einer jetztzeitigen Sprache: Dein Herz sei unverwundbar.

Strophe 4: Das Verwirrspiel mit dem mehrdeutigen „Du“ ist hier am stärksten eingesetzt; syntaktisch ist nicht klar zu bestimmen, wer das angesprochene Du ist: ob das verstorbene oder das zurückgebliebene, trauernde; die Grenzen zwischen beiden sind

nun aufgehoben, aber auch die Grenzen zwischen dem Subjekt und der umgebenden Welt; im jetzigen Zustand kann es nur eine Existenz (eine Form von weiterem Leben) geben, wenn aus der alten Hülle neues Leben schlüpft (*da wo du jetzt bist: wachsen aus den mündern salamander*). Das eine Du ist im andern geborgen, ist in allem, was das zurückgebliebene Du umgibt. Doch am Ende bleiben alle *fragen* offen.

Was bleibt, ist (außer Fragen) auch eine Art Betörung, die irrationale Hoffnung, die Verstorbene in gewandelter Form in sich zu spüren. Der Mut, der neue Lebensmut, den diese Vision vermittelt, macht wortlos, will nicht ausgesprochen werden, würde Gefahr laufen, belächelt, bemitleidet zu werden.

Der Tod, der eine unüberbrückbare Grenze zu sein scheint, hebt in Wirklichkeit die Grenzen auf. Das eine Du ist ein Teil des anderen Du geworden, es gibt kein Warten mehr aufeinander.

Daniela Hättich: *körperland* (2002)¹⁶

berge mich vagabundin zwischen himmel und erde
in den buchten nahe den meeren
aus dem spiel dem tanz in den wellen
atem holend am ruhenden festland
werde dich führen in den flügelschlag zum himmel
berge mich in den höhen den tiefen
an deinem körperland
gib mich frei an die nahende flut

Die klare Metaphorik dieses Gedichts verzichtet auf Brechungen und Verschiebungen, ihre Stärke liegt in der berührenden Eindeutigkeit. Obwohl die Liebe nicht genannt wird, wird sie in jedem Vers ausgesprochen, wie es poetisch unmittelbarer kaum geht.

Keine Spur Vorsicht liegt im Ton, keine Zurücknahme dämpft die Intensität der Emotionen. Das lyrische Ich sucht nicht, zweifelt nicht, verbirgt sich nicht. *vagabundin* nennt es sich selbst, doch spricht daraus keine Verlorenheit, es ist seine Daseinsform, die es beschreibt, es ist der Ort, von dem aus es spricht: *zwischen himmel und erde/ in den buchten nahe den meeren*. Formuliert wird kein Vergleich, sondern hier im ersten Vers, an exponierter Stelle, steht die Selbstdefinition des lyrischen Subjekts. Sein Raum umfasst zu gleichen Teilen das Bewusstsein seiner eigenen steten Dynamik (*vagabundin zwischen himmel und erde*) sowie seine innige Bezogenheit auf das Du: *berge mich*. Diese Dualität beschließt auch das Gedicht: *gib mich frei an die nahende flut*. Nicht im Einander-Festhalten findet das sprechende Ich seine Erfüllung, sondern im fortwährenden Aufeinander-Zugehen und Einander-Raum-Geben. Im klaren Bewusstsein seiner eigenen inneren Landschaft kann das lyrische Subjekt den Raum des Anderen sehen und ihn als die Ergänzung des eigenen erkennen: als Ort, an dem Atem zu holen ist, *am ruhenden festland [...] an deinem körperland*. Der geliebte Raum des

Du ist dessen bergende Körperlichkeit, es ist seine Festigkeit, die das lyrische Ich sucht. Der Raum des Ichs hingegen: die spielenden tanzenden Wellen, die Luft, seine Stärke ist die Leichtigkeit des Flugs, die es dem geliebten Du als Gegengeschenk anbietet (*werde dich führen in den flügel Schlag zum Himmel*); die dynamische Wesensart des lyrischen Ichs umfasst die Möglichkeit von Höhenflügen sowie die Gefahr von Abstürzen (*berge mich in den Höhen den tiefen*), wer in den Räumen zwischen Himmel und Erde beheimatet ist, muss beides in Kauf nehmen. Angesiedelt ist das Ich aber auch *in den Buchten nahe den Meeren*, wo die Elemente ineinanderfließen und Auge, Ohr, Nase und Haut gleichermaßen berühren, wo die vielfältigen Wahrnehmungen das Lebensgefühl steigern.

In diesem Liebesgedicht gehen Ich und Du nicht ineinander auf, das lyrische Subjekt träumt nicht von einer Verschmelzung mit dem geliebten Anderen; es liebt die andere Beschaffenheit des Du, es sehnt sich nach glücklichen Augenblicken in dessen Räumen; es weiß aber auch um die Notwendigkeit, immer wieder in die Vereinzelung treten zu dürfen; und es spricht aus der Sicherheit heraus, dass beides möglich ist.

Anmerkungen

- 1 Im Sinne Gertrude Steins (Gertrude Stein: Erzählen. Vier Vorträge. Einleitung v. Thornton Wilder, übertragen v. Ernst Jandl. Frankfurt am Main 1971, Bibliothek Suhrkamp 278); Steins poetologische Überlegungen kreisen um die Frage, wie „Wirklichkeit“ literarisch zu erzählen sei. „Wirklich“ sei, so ihre Antwort, nur das Existierende („das Innen“), nicht das sich Ereignende; es gehe um das, was immer gleich ist, nämlich um das spezifische Funktionieren eines Geschehens; es gehe darum, im Individuellen das Allgemeine aufzuspüren. Zur Erkenntnis des Existierenden komme das Subjekt erst kraft seiner reflektierenden Innenschau. Dass etwa Friederike Mayröcker Steins Vorträge sehr gut kannte, darf angenommen werden. Vgl. dazu Daniela Riess-Beger: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa. Würzburg 1995 (Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft 147), 94ff.
- 2 Womit nicht gesagt sein soll, dass die Texte eines autobiographischen Hintergrunds entbehren, im Gegenteil: Friederike Mayröcker: „Der Biographielosigkeit als Lebenshaltung stehen die Texte gegenüber, denen man als deren Autor einfach nicht entkommt. In ihnen wuchert rücksichtslos die eigene Vergangenheit.“ (Friederike Mayröcker: Magische Blätter [I]. Frankfurt am Main 1983 (edition suhrkamp 1202 = N.F. 202), 32.
- 3 Friederike Mayröcker: „In dem Maß als Sprache nicht das Weltlich-Gegenständliche meint sondern dessen Komplement, haben unsere *Gesichtswerkzeuge*, wenn sie exakte Beobachtungserfahrungen erbringen, Außerordentliches zu leisten : Auge und Ohr. Vornehmlich aber das Auge, und zwar *das euphorische Auge* : diese nur ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren.“ (Magische Blätter, a.a.O., 32); vgl. dazu Lisa Kahns bemerkenswerten Beitrag „Lasset freundlich Bild um Bild herein. Das >euphorische Auge< Friederike Mayröckers“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Friederike Mayröcker. München 1984 (Text+Kritik 84), 79-87.
- 4 In seiner Definition des modernen Kunstwerks als eines „offenen Kunstwerks“ sagt Umberto Eco: „Wir sehen also, daß 1. die ‚offenen‘ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*; 2. jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung zur Art*, ‚Kunstwerk in Bewegung‘) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch ‚offen‘ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. *jedes* Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt. (Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Aus d. Ital. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main 1973, 57).

- 5 S. dazu Heinz F. Schafroth: Mut zur Autorisierung subjektivistischer Weltsicht. Fünf Kapitel oder Kapitelanfänge zu Friederike Mayröcker. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), a.a.O., 55-70.
- 6 Friederike Mayröcker: Augen wie Schaljapin bevor er starb. Dornbirn 1974. Hier zit. n. Friederike Mayröcker: Blumenwerk, ländliches Journal. Deinzendorf 1992, 15f.
- 7 Zahlreiche Motive aus *Permutation Haus* (Zimmerflucht, Birnbaum und Scherben, Brücke mit Hl. Nepomuk, Landstraße mit wilden Apfelbäumen) finden sich schon in sehr frühen Texten der Friederike Mayröcker wie in *Kindersommer I* (Friederike Mayröcker: Blumenwerk, ländliches Journal. Deinzendorf 1992, 27) und *Kindersommer II* (Ebda., 47, und nochmaliger Abdruck samt Selbstkommentar der Autorin in: Friederike Mayröcker: Magische Blätter II. Frankfurt am Main 1987 (edition suhrkamp 1421 = N.F. 421), 147-149. Siehe die Interpretation zu beiden frühen Texten und die Einführung in das Werk der Friederike Mayröcker von Johann Holzner: Fesselnde Radikalität. Die unverwechselbare Schrift der Friederike Mayröcker im Kontext der Moderne. In: Jahrbuch der Ungarischen Germanistik, 1998, hg. v. Antal Mádl und Gunther Diez, 37-50.
In den Magischen Blättern schreibt Friederike Mayröcker von der nachhaltigen glücklichen Prägung ihres Lebens durch die „liebvolle Abgeschiedenheit meiner Kindheit“: „[...] dieser Fliederbaum und alles übrige, was mich damals in meinen ersten dörflichen Frühlingen und Sommern umgeben hatte und mich für mein weiteres Leben glücklich konditioniert haben mochte, vielleicht gerade, indem ich davon Abschied nehmen mußte wie von der eigenen Kindheit, haben wohl lange gewirkt in mir [...]“ (Friederike Mayröcker: Magische Blätter [I], a.a.O.,15).
- 8 In *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) wird die unermüdliche, zirkuläre Bewegung des Schreibens beschrieben: „WORTGESTRÜPP, das ist eine Einkreisungstechnik, die du anwendest, sagt mein Ohrenbeichtvater, eine wuchernde Einkreisungstechnik, die Blitzrichtung ungenau, [...] vieles läßt sich nur in Analogien begreifen.“ (Friederike Mayröcker: mein Herz mein Zimmer mein Name. Frankfurt am Main 1988, 63)
- 9 Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus d. Franz. übers. u. mit e. Einl. vers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1990 (edition suhrkamp 949), bes. 32-113; vgl. dazu auch Daniela Riess-Beger, a.a.O., 180-187.
- 10 Friederike Mayröcker: Winterglück. Gedichte 1981-1985. Frankfurt am Main 1986, 73.
- 11 Heinz F. Schafroth schreibt über die Möglichkeit eines Zugangs zu Mayröckers Texten: „Die Zunahme des Appellativen ist ein Kennzeichen von Friederike Mayröckers literarischer Entwicklung. Ihre Dichtung ist dringlicher geworden. Immer mehr bedarf sie weniger des Interpreten als vielmehr eines Lesers, der gewillt ist, auf der Grundlage jener Erlebnisfähigkeit und –intensität auf einen Text einzugehen, die bei seiner Entstehung maßgeblich war“. Heinz F. Schafroth, a.a.O., S. 58.
- 12 Vgl. dazu auch Monika Pauler: Die Erfindung der Trennung in Friederike Mayröckers Hörspiel *dein wort ist meines fuszes leuchte*. Hypomnemata zur literarischen Konstruktion von Bewußtsein. In: Gerhard Melzer und Stefan Schwar (Hg.): Friederike Mayröcker. Graz, Wien 1999, 91-125.
- 13 Barbara Hundegger: und in den schwestern schlafen vergessene dinge. Klagenfurt, Salzburg 1998, 34.
- 14 Robert Schindel, der den Lyrikband lektoriert hat, sagt zu Barbara Hundeggers Sprache: „[...] sie findet für die Liebe die Sprache, die ihr innewohnt: die des leidenschaftlichen Eigensinns“. Auf dem cover von: und in den schwestern schlafen vergessene dinge, a.a.O.
- 15 In den philosophischen Werken Martin Bubers erscheint der Dialog als anthropologisches, existentielles und religiöses Prinzip, das dem Verhältnis des Menschen zu seinen Mitmenschen und zu Gott zugrunde liegt; s. Martin Buber: Ich und Du. Heidelberg 1983 und Martin Buber: Das dialogische Prinzip. Heidelberg 1984.
- 16 Hättich, Daniela: meine augen durch deine. Prosa und Lyrik. Innsbruck 2002, 21.

Angelika v. Hörmann, eine deutschnationale (Kriegs-)Lyrikerin aus Tirol von Eberhard Sauermann (Innsbruck)

Angelika v. Hörmann (Emilie Geiger, 1843 in Innsbruck geboren, 1865 mit Ludwig Hörmann v. Hörbach verheiratet, 1921 in Innsbruck gestorben) ist vor allem mit Gedichtbänden an die Öffentlichkeit getreten, seit dem Band *Frühblumen aus Tirol* von 1863¹ unter dem Pseudonym Angelica bzw. Angelika. Sie gilt im Allgemeinen als bedeutendste Tiroler Lyrikerin. Die Frage ist, ob bei dieser Beurteilung bestimmte Texte oder Aspekte ihres Werks ausgeblendet werden.

In den neueren Literaturgeschichten wird Angelika v. Hörmann nicht einmal mehr erwähnt. In ein paar auf Vollständigkeit bedachten Literaturgeschichten von Anfang des 20. Jahrhunderts wird ihr Werk kurz charakterisiert.² Nähere Ausführungen über sie finden sich freilich nur in älteren literarhistorischen Darstellungen von Tiroler Literatur; doch sogar dort sind Ausführungen zu ihrem letzten Gedichtband oder ihren spätesten Gedichten (was beides hier von besonderem Interesse ist) vage oder fehlen völlig. In seinem Abriss *Die deutsche Tiroler Literatur* meint Moriz Enzinger, Germanistik-Ordinarius an der Universität Innsbruck, ihre im Vergleich zu früher herberen Gedichte im 1907 erschienenen Band *Auf stillen Wegen* bergten „das Reifste an Lyrik“, „ein reifes Weib mit einem Mädchenherzen“³ – was ein Zitat aus einem ihrer Gedichte ist.⁴ Im Abschnitt *Tirol* der *Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte* beschränkt sich Hans Lederer, Innsbrucker Gymnasiallehrer und Begründer der Landesgruppe Tirol des Deutschen Schriftstellerverbands, auf die Aussage, ihre beiden letzten Gedichtbände böten „die reifsten Früchte ihres Schaffens“. Was er darüber hinaus über ihr Schreiben und die Rezeption ihres Werks feststellt, ist kennzeichnend für die konventionelle Betrachtungsweise der Dichtung von Autorinnen, lässt aber auch Angelika v. Hörmanns Konflikt zwischen familiären Pflichten und literarischem Ehrgeiz erahnen. Da heißt es, ihr Werk sei zu ihren Lebzeiten wenig beachtet worden, weil es „ihrer beschaulichen Natur und tiefen Innerlichkeit“ entsprochen habe, „nicht auf der breiten Heerstraße zu wandern, sondern ‚auf stillen Wegen‘“; das „höchste Glück“ habe sie „in ihrer Familie als Frau und Mutter“ gefunden, nach einer „freudlosen Jugend“ und „schweren inneren Kämpfen“ habe sie sich „zu stiller Abgeklärtheit, zu heiterem Gleichmaß durchgerungen, das auch ihr dichterisches Schaffen kennzeichnet“.⁵

Deutschnationale Gedichte und Verbindungen

D Gedichte mit deutschnationaler Orientierung finden sich in der frühen und mittleren Schaffensperiode Angelika v. Hörmanns nur vereinzelt. Zwar schreibt sie schon 1859 in ihrem Tagebuch ‚patriotische‘ Gedichte in einem Österreich und Deutschland pathetisch feiernden Ton.⁶ Aber diese Texte der damals 16-Jährigen geben wohl nur das wieder, was sie im Umkreis ihrer Zieheltern Pfandler aufgeschnappt hat, und wurden von ihr auch nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen. Noch in einem Gedicht des

1893 erschienenen Bands *Neue Gedichte* findet sich das der traditionellen Frauenrolle entsprechende Bekenntnis, „Was gilt dem Weib die Heimat? Wo es liebt, / Und wär's im Meer auf ödem Inselstrand, / Lacht ihm ein Himmel ewig ungetrüb“.⁷

Andererseits wendet sie sich schon in einem Gedicht des 1869 erschienenen Bands *Grüße aus Tirol* gegen ‚das Welsche‘: im „fernen Land“ mit „welschem Wind“, „wo fremd die Zungen klingen, / Wo Dolch und Tücke sich zum Bunde schlingen“, habe der im Titel Angesprochene – ein im Trentino tätiger Tiroler Gymnasiallehrer, Volkskundler und Autor – es ritterlich gewagt, die Leier für „deutsches Recht“ anzuschlagen, weshalb Alpenrosen und Eichen ihm dafür dankten, dass „sie nur d e u t s c h e Stirnen schmücken dürfen“.⁸

Aber erst 20 Jahre später klingt diese Thematik wieder an, im Gedicht *Walthers Dank*, das bei der 70-Jahre-Feier des Innsbrucker Musikvereins von 1888 rezipiert wurde. Darin wird ein Bild Walthers von der Vogelweide beschworen, wie er aus seinem Grab heraus die Töne der Gedenkfeier in seiner Heimat Tirol vernimmt, sein eigenes Denkmal „deutscher Weise“ bewundert und als Gegner des immerwährenden Kampfs die „dunkle Tücke“ nennt. Dieser Wortlaut findet sich im Erstdruck des Gedichts im *Boten für Tirol und Vorarlberg*.⁹ Im Band *Neue Gedichte* lautet diese Stelle des hier *Waltherfeier* betitelten Gedichts nun „fremde Tücke“,¹⁰ wodurch die Bezugnahme auf den ‚Feind‘ deutlicher wird. Anlass zu diesem Gedicht ist die Errichtung eines Walther-Denkmal in Bozen, deren 15-jähriger Entstehungsprozess politisch und kulturgeschichtlich sehr aufschlussreich ist.¹¹ Das bei der Enthüllung 1889 rezipierte Festgedicht stammt von Hans v. Vintler, dem zuliebe angeblich die ursprünglich dazu eingeladene Angelika v. Hörmann verzichtet hat. Ihr eigenes Gedicht über den ‚deutschen Dichterhelden aus Tirol‘ ist aber gerade nicht – wie in Barbara Fuchs' Dissertation über ihre Gelegenheitsgedichte angegeben ist¹² – in dem im Auftrag des Walther-Denkmal-Vereins 1888 herausgegebenen *Tiroler Dichterbuch* erschienen.¹³ (Dieser Band enthält vier unpolitische Gedichte von ihr.) Ist sie zu ihrem Walther-Gedicht von Ludwig v. Hörmann angeregt worden? Der war jedenfalls nicht nur im liberalen Gedankengut des 19. Jahrhunderts verwurzelt, sondern auch speziell an diesem Thema interessiert, wie sich aus seinen Äußerungen zum Klausner Walther-Fest in einem Brief an Ignaz Vinzenz Zingerle, den geistigen Vater des Walther-Denkmal, schließen lässt.¹⁴

1891 schickt Angelika v. Hörmann Gedichte an den *Kyffhäuser*, eine in Salzburg und Berlin erscheinende *Deutschnationale Rundschau*.¹⁵ 1896 veröffentlicht sie in der deutschnationalen *Tiroler Wochenschrift* ein Gedicht zu Schillers Geburtstag.¹⁶ 1902 manifestiert sich ihre deutschnationale Orientierung bisher am deutlichsten, nämlich in einem Gedicht über die Fleimstalbahn.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die zunehmende Verschärfung soziokultureller Machtkämpfe jener Zeit. In seiner Studie über die politische Kultur in Österreich führt Robert Kriechbaumer aus, der Deutsche Schulverein und der Verein Südmark hätten das Deutschtum in den ethnisch gemischten Gebieten durch das Vordringen slawischen bzw. welschen Wesens gefährdet gesehen, weshalb sie sich bemüht hätten, „dieser Gefahr gemeinsam und geschlossen entgegenzutreten und das Deutschtum in all seinen

kulturellen Facetten zu stärken“.¹⁷ In ihrer Dissertation über die Tiroler Provinzkultur um die Jahrhundertwende nennt Irmgard Plattner als Stützen des deutschnational geprägten ‚Kulturkampfes‘ die Schutzvereine Deutscher Schulverein, Südmark und Tiroler Volksbund, die freundschaftlich miteinander verbunden gewesen seien und etliche Kooperationen unternommen hätten.¹⁸ Fuchs erklärt, auf „Unsicherheitsfaktoren“ wie Grenzlandsituation Tirols, Kulturkampf und soziale Veränderungen habe man reagiert, „indem man sie durch Rückwendung in die Vergangenheit kompensierte“. Angelika v. Hörmann habe sich „in den Dienst der Schutzvereine zur Erhaltung des Deutschtums in den sprachlich gefährdeten Gebieten der Monarchie“ gestellt, was für sie als Frau sowohl „eine persönliche Genugtuung, in den Dienst der höheren Sache zu treten“ als auch „ein politisches Ziel, von dem sie überzeugt war“ gewesen sei.¹⁹

Der 1880 gegründete Deutsche Schulverein war deutschfreiheitlich gesinnt und pochte auf bürgerliche Werte. In Innsbruck konnte er die künstlerische Elite wie Angelika v. Hörmann und Ludwig v. Ficker für sich gewinnen.²⁰ Hier veranstaltete er 1905 zum 25-Jahre-Jubiläum seiner Gründung eine Schiller-Feier mit einem national-bildungsbürgerlichen Programm. Eröffnet wurde sie mit einem – vom Publikum offenbar begeistert aufgenommenen²¹ – *Prolog* Angelika v. Hörmanns (mit den Schluss-Versen „Beschütze, was Du heiß geliebt wie keiner, / Und segne unser deutsches Vaterland!“), der in den liberal-deutschnationalen *Innsbrucker Nachrichten* erschien und im Band *Auf stillen Wegen* wiederabgedruckt wurde.²² 1907 entsprach Angelika v. Hörmann der Bitte der Ortsgruppe Görz, im Vertrauen auf ihr „deutschfühlendes Herz“ einen ihrer Gedichtbände zu spenden²³, 1910 der „in einer Sache des Deutschtums“ vorgebrachten Bitte der Deutschen Schutzstiftung Salzburg, ein Gedicht für eine Anthologie zu schicken²⁴, 1913 der Bitte der Ortsgruppe „Ottokar Kernstock“ Wien, für eine dem „völkischen Zweck“ dienende Kernstock-Festschrift ein Gedicht beizusteuern²⁵, 1914 der Bitte der Frauenortsgruppe Bozen, einen ihrer Gedichtbände zu spenden.²⁶ Im selben Jahr schickte sie dem Herausgeber des *Kalenders des Deutschen Schulvereines* das Gedicht *Mahnung* (mit den Schluss-Versen „Denn ein Fähnlein treuer Hüter / Trägt der Menschheit Edelgüter / Von Geschlecht fort zu Geschlecht“), das 1915 in den *Innsbrucker Nachrichten* nachgedruckt wurde.²⁷

Der 1889 gegründete Verein Südmark war völkisch orientiert und bemühte sich unter anderem um die Definition eines Kanons deutschnational-völkischer Literatur. Er war männerbündisch strukturiert, empfahl aber auch Autorinnen als ‚wahrhaft deutsche Frauen‘; so fand Angelika v. Hörmann lobende Erwähnung in dessen *Mitteilungen* von 1906, einerseits aufgrund ihres Versepos *Oswald von Wolkenstein*, andererseits als „deutsche Dichterin in Tirol“ und „Gattin von Ludwig von Hörmann“.²⁸ Im selben Jahr verfasste sie im Namen der Frauen-Ortsgruppe Innsbruck für die *Innsbrucker Nachrichten* einen Spendenaufruf, in dem an jeden, der „wahrhaft deutsch empfindet“, appelliert wird, für die Kinder an der südlichsten deutschen Sprachgrenze zu spenden.²⁹ Auf Bitten von Ortsgruppen-Leitern des Vereins schickte sie entsprechende Gedichte: 1903 *Schwarz-roth-gold* (in Anspielung auf die Flagge des Deutschen Bundes) für

die Festblätter zum deutschen Sängerbundfest in Graz, 1904 *Deutsche Arbeit* für die Ortsgruppe Marburg und 1914 *Deutsche Eiche* für den Südmarkgau Wien.

Die Botschaft des Gedichts *Ein deutscher Kindergarten für Triest*, das in einem *Faltblatt der Südmark-Frauen- und Mädchenortsgruppe Triest* von 1906 erschien und im Band *Auf stillen Wegen* wiederabgedruckt wurde, lautet: wenn auch die „fremde Völkerwoge“ mit „gier'gen Zungen“ heranpralle, werde der „Eichenwald“ fest stehen, mit „sichern Wurzeln, eng verschlungen“.³⁰ Fuchs ist der Auffassung, Gedichte wie dieses projizierten „nach der als brüchig beschriebenen politischen Situation Tirols ein Wunschbild von einer starken einigen Macht, die jeglicher Bedrohung standhält“.³¹

Der Tiroler Volksbund, 1905 unter Mitwirkung reichsdeutscher Persönlichkeiten unter anderem von Walther v. Hörmann, dem Sohn Angelika und Ludwig v. Hörmanns, gegründet, agierte unter dem Motto „Tirol den Tirolern, ungeteilt von Kufstein bis zur Berner Klause – die deutsche Heimatscholle deutsch für immer“. (Die Berner bzw. Veroneser Klause ist ein Engpass nordwestlich von Verona bzw. östlich des Gardasees.) Angelika v. Hörmann schickte 1907 an die Redaktion des *Kalenders* des Tiroler Volksbunds das Gedicht *Deutsche Arbeit* und schrieb 1909 zur Gründung der Ortsgruppe Welfenstein ein Festgedicht (mit den Schluss-Versen „Soll Tirolern nur gehören / Uns're Felsenburg Tirol!“), das in den *Innsbrucker Nachrichten* veröffentlicht wurde.³²

Zu den gemeinsamen Unternehmungen der Schutzvereine zählt die Wohltätigkeitsveranstaltung vom 26. Mai 1900 zugunsten der deutschen Kindergärten (mit Fickers Inszenierung von Hermann Sudermanns *Fritzchen*), ferner der Musikalische Abend vom 5. März 1910 zugunsten des deutschen Kindergartens in Aichholz bei der Salurner Klause, der mit einem *Festgruß* Angelika v. Hörmanns eröffnet wurde, auf dessen Publikumserfolg in den *Innsbrucker Nachrichten* hingewiesen wird.³³ In diesem Begrüßungsgedicht, das bei der Feier als Sonderdruck verteilt und kurz darauf in den *Innsbrucker Nachrichten* nachgedruckt wurde, wird das Deutschtum als vom „welschen Wesen“ bedroht dargestellt:³⁴

Doch an des heißen Südens Pforten
Entbrennt ein Kampf, wie einst so schwer,
Unblutig, doch in Tat und Worten,
Und ruft des Volkes Kraft zur Wehr.
Das ist kein ehrlich Waffenklingen,
Das schleicht und lauert gleich dem Molch
Und sucht in stetem Vorwärtsdringen
Uns welsches Wesen aufzuzwingen
Und droht dem Deutschtum mit dem Dolch.

Zum Schluss wird als Ziel dieser Feier angegeben, durch die Gründung eines Schulheims in den Kindern das „Feuer heil'ger Lieb“ für „deutschen Sinn und deutsche Art“ zu entzünden, was dazu führen werde, dass unser „schönes Heimatland“ „in festgezog'nen Grenzen“ deutsch bleibe.

Für Fuchs zeigt dieses Gedicht, dass man das Voranschreiten des Territoriums- und Machtverlusts der Habsburger-Monarchie mehr gefürchtet habe als „das ehrliche Waffenklingen, das man in literarischer Verklärung der Ereignisse von 1809 immer wieder heraufbeschwört“. Religiöse Begriffe wie „Opfersold“, „Altar“ und „Feuer heil'ger Lieb“ lösten Konnotationen mit der politischen Situation in der Monarchie aus, mit solchen Wendungen lasse sich „das Feindbild verfestigen und im ‚heiligen Land Tirol‘ noch immer der größte Konsens herstellen“. Das Gedicht lasse glauben, „geistige Erneuerung“ könne das vollbringen, was politisch nicht mehr für möglich gehalten wird – eine Überzeugung, die erst durch den Ersten Weltkrieg erschüttert worden sei.³⁵

Plattner sieht im Begrüßungsgedicht neben der national-pathetischen Sprache auch programmatische Inhalte der Schutzvereine: Angst vor der Bedrohung des Deutschtums durch das ‚welsche Wesen‘, das die deutschen Sitten, Bräuche und Sprache in den sprachlichen Mischzonen allmählich vernichte; Appell an die Einigkeit aller Deutschen; Beschaffung von Geldmitteln; Forderung klarer Grenzlinien für einen Nationalstaat und Beseitigung der gemischtsprachigen Zonen, was mittels Erziehungs- und Wirtschaftsprogrammen erreicht werden sollte.³⁶ Auch Kriechbaumer verweist bei seinen Ausführungen über den Kampf der Schutzvereine um das Deutschtum in den ethnisch gemischten Gebieten auf dieses „pathetische“ Begrüßungsgedicht.³⁷

Angelika v. Hörmann stellte nicht nur den Schutzvereinen Gedichte zur Verfügung, sie engagierte sich auch für andere Institutionen poetisch. Ihr *Prolog* bei der 40-Jahre-Feier des Innsbrucker Akademischen Gesangvereins vom 4. Juli 1903 enthält Gedanken zum ‚deutschen Lied‘, das von diesem Verein gepflegt wird: Der „deutsche Geist“, „deutschen Volkes Wesen“, die „Lieb‘ zum Vaterland“ – all das sprühe „Zornesflammen“ in uns, wenn „fremde Habgier“ den „Heimatfrieden räuberisch bedroht“: „Zum Weckruf wird das Lied in solchen Tagen / Und gleich dem Schwerte weiß es dreinzuschlagen.“³⁸ Im *Tiroler Tagblatt*, dem deutschfreiheitlichen Organ der Deutschen Volkspartei in Tirol, heißt es zu dieser Feier, Angelika v. Hörmann habe in glänzender Weise vermocht, das „deutsche Lied“ als „den Erwecker und den Verbreiter des deutschvölkischen Gedankens“ zu erweisen und den Akademischen Gesangverein als Hort „des alle Deutschen umschlingenden nationalen Fühlens“ auszumachen.³⁹ Dass sie im Literaturbetrieb Tirols eine Rolle spielte, zeigt auch ihre 1903 erfolgte Ernennung – als erste Frau – zum Mitglied des Tiroler Zensurbeirats, dem sie bis 1917 angehörte. (Welch konventionelle Argumente sie vorgebracht hat, um die Aufführung ‚moderner‘ Dramen zu verhindern, steht hier nicht zur Debatte.)

Doch nun zu ihrem Gedicht über die Fleimstalbahn:⁴⁰

Die Fleimstalbahn.

Wir haben's lang genug gelitten,
Daß in der Südmark, etschdurchrauscht,
Ein fremdes Volk mit fremden Sitten
Mit uns das Recht der Heimat tauscht.

Die Art, wie deutscher Sinn empfindet,
Kommt jenem Tun des Löwen gleich,
Der Spott und Unbill lang verwindet,
Bis seinen ganzen Zorn er findet
Und ausholt zu der Pranke Streich.

Des Gartensees tiefblaue Welle
Ward längst schon welschen Raubes Preis,
Der Grenzstein rückt von Stell' zu Stelle,
Stets weiter greift des Abfalls Kreis;
Er langt zum Hort der Heldensage,
Nach König Laurins Rosenflor,
Von Dorf zu Dorf klingt welsch die Frage,
Schon wiederhallt [!] vom kecken Schläge
Der Dolomiten Felsentor.

Gegraben sind vielhundert Minen
Unsichtbar durch den geist'gen Grund;
Nun will der Feind mit Eisenschienen
Umspannen uns'rer Täler Rund,
Will mühlos Gut und Scholle erben,
D'rauf uns're Väter stolz geblickt,
Der erz'ne Arm wird uns umwerben,
Bis unser Volkstum muß verderben
Und unser Mutterlaut erstickt.

Was wollt ihr, Söhne weich'rer Lüfte?
Ihr habt ein leicht beweglich Blut,
Für uns're Grate, uns're Klüfte
Braucht's Kraft und zähen Wagemut.
Um eure Küsten rauscht in Psalmen
Das weite ewig blaue Meer,
Ihr habt den Lorbeer, habt die Palmen,
Was streckt ihr nach des Bergvolks Almen
Die Hand mit frevelndem Begehr?

Doch nein, der Raub wird nimmer Euer,
E i n Schrei des Zornes gellt durchs Land
Und Alles schürt am heil'gen Feuer
Und Alles reicht sich stumm die Hand.
Drum auf! Es gilt kein blut'ges Ringen,
Hier schlägt das G o l d die Völkerschlacht –

Nur, ohne Vorteil beim Gelingen,
Ein selbstlos rasches Gabenbringen
Tief uns're Schale sinken macht.

Wenn fest wir stehn gleich einer Mauer,
Wenn Opfer wir um Opfer weih'n,
So wird in das [!] Jahrhunderts Dauer
Ein zweiter Sieg uns sicher sein.
Was einst den Ahn zum Kampf getrieben,
Was man Tirolertreue nennt,
Im neuen Geist sei's umgeschrieben:
Deutsch unser Haß, deutsch unser Lieben,
Deutsch bleib' Tirol und ungetrennt!

Kurz nach der Erstveröffentlichung im *Tiroler Tagblatt* erschien das Gedicht in der *Bozner Zeitung*.⁴¹ Im Band *Auf stillen Wegen* wurde es wiederabgedruckt, wobei die Autorin wiederum im Druck eine Klarstellung vorgenommen hat, diesmal mit der Betonung der ‚eigenen Art‘ im Titel (*Die deutsche Fleimstalbahn*); außerdem sind die Druckfehler korrigiert („widerhallt“, „des Jahrhunderts“).⁴² Der Präsident der Handels- und Gewerbekammer Bozen und Obmann des Bozner Fleimsthalbahncomités bedankt sich für die Mitarbeit an „unserem schwierigen Kampfe“ bei „der vaterländischen Dichterin“, „deren nationales Empfinden in den packenden Versen voll hinreissenden Schwunges neuerlich sich offenbarte“, und drückt die Hoffnung aus, ihr Appell an die „Gutgesinnten unseres Volkes, die die drohende Gefahr und darum auch den Wert unseres Sieges erkennen“, sei nicht vergebens erfolgt.⁴³

Der Anlass zu diesem Gedicht ist bemerkenswert. (Erstaunlicherweise geht Fuchs nicht darauf ein.) 1803 wurde das geistliche Fürstentum Trient (zu dem das Fleimstal bzw. Val di Fiemme gehörte) aufgehoben, nach dem Wiener Kongress wurde das Trentino bzw. Welschtirol dem Kronland Tirol angegliedert, nach dem Krieg von 1866 blieb es als letzte Besetzung in Italien unter der Herrschaft der Habsburger. Wie Josef Riedmann in seiner Geschichte Tirols ausführt, dominierte in der Welschtiroler Parteienlandschaft um die Jahrhundertwende der Gedanke des Nationalismus, ja Irredentismus. (Der sich bemüht hat, das Trentino mit dem neu gegründeten Königreich Italien zu vereinen.) Seit den 1880er Jahren habe der „für die ausgehende k. u. k. Monarchie charakteristische Nationalitätenhader mit seinen das eigene, angeblich bedrohte Volkstum verteidigenden Maßnahmen im kulturellen und besonders im schulischen Bereich“ auch den Süden Tirols ergriffen, wobei die Erhaltung der deutschen Minderheit in Welschtirol in den Vordergrund gerückt worden sei; doch sei zu der Zeit die Welschtiroler Autonomiefrage einer Lösung nahe gewesen. Die italienischen Abgeordneten, die eine weitgehende Autonomie für das Trentino anstrebten, hatten die Tätigkeit des Tiroler Landtags durch ihr Fernbleiben jahrelang blockiert. Riedmann zufolge haben sich maßgebliche deutsche Politiker der liberalen und der katholischen Richtung „für die Gewährung

einer weitergehenden Selbstverwaltung des südlichen Landesteiles“ eingesetzt, doch konnten sich nach einer heftigen Diskussion in der Öffentlichkeit „die Befürworter der Autonomie in ihren eigenen Parteien nicht durchsetzen“.⁴⁴

Siegfried Tappeiner berichtet in seiner Dissertation über die Fleimstalbahn, es habe jahrelang zwischen Trient und Bozen Debatten über verschiedene Bahnprojekte im Trentino gegeben, wobei die wirtschaftliche Rentabilität ausschlaggebend gewesen sei. Doch sei die Fleimstalbahn ab 1895 in den politischen Tageskampf geraten, ja zum Prüfstein des guten Willens der Regierung und der Deutschtiroler geworden. Welschtiroler Politiker hätten befürchtet, dass Bozen das Fleimstal germanisieren wolle. 1901 habe sich in Deutsch-Südtirol die Stimmung der Bevölkerung und der Parteien gegen die Autonomie des Trentino gewandt, im Trentino hätten sich junge Bewegungen gegen die auf Ausgleich mit Deutsch-Südtirol bedachten alten Parteien gestellt.⁴⁵

Am 30. Juni 1902 begannen die Verhandlungen, doch wurde der Entwurf am 13. Juli in einer Versammlung in Trient abgelehnt. Laut einem im *Tiroler Tagblatt* zitierten Aufruf des Trientner Stadtmagistrats habe der Bau der Fleimstalbahn (Projekt Linie Lavis-Moena) nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch „in nationaler und politischer Beziehung eine derartige Bedeutung erlangt, daß die E h r e und die I n t e r e s s e n des ganzen Trentino mit der Lösung dieser Frage verknüpft“ seien; Trient könne wegen des Egoismus Bozens nicht auf Subventionen hoffen, weshalb alle aufgerufen seien, mit dem Kauf von Stammaktien für diese Linie einzutreten. Am 30. September fand in Bozen eine Versammlung der Tiroler Reichsrats- und Landtagsabgeordneten und vieler Gemeindepolitiker statt, auf der der Bozner Bürgermeister vor der Gefahr für das deutsche Volkstum in weiten Teilen Südtirols warnte und das alternative Bahnprojekt (Linie Neumarkt-Predazzo-Moena) propagierte, zu dessen Durchführung überall zum Kauf von Stammaktien aufgerufen werden sollte.⁴⁶

Tappeiner gelangt zum Schluss, wenn es nicht nur um schulische, sondern auch um wirtschaftliche Vorhaben wie die Fleimstalbahn gegangen sei, hätten sich die Schutzvereine – auch auf italienischer Seite – „viel offener und leidenschaftlicher“ eingesetzt, „als dies Politiker tun konnten, und manipulierten so die Massen“. Außerdem weist er darauf hin, dass die nationale Auseinandersetzung seltsame Blüten getrieben hat, wobei er das Gedicht *Die Fleimstalbahn* zitiert, „das von nationalem Überschwang nur so trieft“.⁴⁷

Darin nennt Angelika v. Hörmann in der Tradition mittelalterlicher Texte den Gardasee „Gartensee“, wohl um nicht die Herkunft des Namens vom italienischen Ort Garda (‚Wächterin‘) erwähnen zu müssen, und stellt den Besitz des Sees als „welschen Raub“ dar, obwohl dessen Umgebung nie von Deutschsprachigen besiedelt war. Es sind auch nicht die Bewohner des Fleimstals, die zum Feindbild taugen – der Lebensraum der Trentiner ist genauso gebirgig wie der Deutsch-Südtirols –, sondern es wird suggeriert, dass der „Feind“ aus dem Süden, der Italiener schlechthin, „des Bergvolks Almen“ begehrt. Denn diese Feinde werden als „Söhne weich’rer Lüfte“ angesprochen, wohnhaft unter „Palmen“ am „weiten ewig blauen Meer“, die für „uns’re Grate, uns’re Klüfte“ nicht die nötige „Kraft und zähen Wagemut“ mitbringen. – Eingehendere

Erörterungen brauchen weder die Stereotype an (kultur-)politischen Zuschreibungen ‚welschen‘ und ‚deutschen Wesens‘ noch die Klischees ästhetischer Art; solche Gedichte sprechen für sich.

Fuchs ist der Auffassung, in Gedichten wie *Die (deutsche) Fleimstalbahn* schreibe Angelika v. Hörmann „aus dem Bedürfnis heraus, als Frau nicht untätig bleiben zu müssen, in der festen Überzeugung, daß die von ihr und ihren Mitbürgern vertretenen Tugenden Treue, Einheit, Ehrlichkeit... eine Lösung in der Deutschtumsfrage bringen können“. Freilich verkenne sie „die realen politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten in der brüchig gewordenen Monarchie, die Demokratisierungsbestrebungen und das Aufkommen eines nationalen Selbstbewußtseins in dem Vielvölkerstaat“. Über die von ihr zitierte Strophe mit den „Almen“ und „Palmen“ urteilt Fuchs, die Reduzierung politischer Ereignisse auf Klischeevorstellungen „eines ästhetisch und ethisch geschlossenen Weltbildes“ sei „der größte Irrtum, dem die Dichterin und ihr Publikum in dieser Frage verfällt“.⁴⁸

Wer war denn das Publikum Angelika v. Hörmanns zu Beginn des 20. Jahrhunderts? Es dürfte ein breites Spektrum des Bildungsbürgertums umfasst haben, dessen Lokalpatriotismus einerseits und Bedürfnis nach Preisung ‚weiblicher‘ Poesie andererseits durch ihre Lyrik- und Versepikbände bedient worden waren. Dominant war freilich eine Richtung, die sie zur „Grand Dame der tirolisch-nationalen Dichtung“⁴⁹ machte. Ihre Wertschätzung zeigte sich bei der Feier ihres 70. Geburtstags vom 29. April 1913 in den Innsbrucker Stadtsälen, die von den Innsbrucker Frauen- und Mädchen-Ortsgruppen der Schutzvereine mit veranstaltet worden war. In seiner Festrede charakterisiert der Münchner Literaturhistoriker Arnulf Sonntag die Jubilarin auch aus deutschnationaler Perspektive: Das Leid zu ertragen und zu überwinden heiße eine „deutsche Frau“ zu sein, was Angelika v. Hörmann tatsächlich sei. In ihren Gedichten trete sie mit ethischen Forderungen bestimmter hervor, „wenn ihre Liebe zum deutschen Volke in hohen Wellen schlägt“. In Gelegenheitsgedichten erklinge „die Mahnung deutsch zu sein und einzustehen für das Deutschtum, für deutsches Land und Volk“, erklinge „das Lied der Vaterlandsliebe“; hier stehe sie als Frau vor uns, „die den Pulsschlag der Zeit vernimmt wie der Mann, der sich dem Wellenschlag des Lebens entgegenstemmt“. Auch im Leben sei sie immer „die gütige, tiefühlende, echte deutsche Frau, eine Mutter ihren Kindern, ein Weib ihrem Gatten“ gewesen.⁵⁰

Aber weder räumt Sonntag diesem Thema viel Raum ein noch sagt er etwas Abfälliges über ‚Feinde‘ der Deutschen im Allgemeinen oder die ‚Welschen‘ im Besonderen. Dass er – im Gegensatz zu seiner Monographie über Angelika v. Hörmann⁵¹ – dieses Thema zur Sprache gebracht hat, ist wohl in erster Linie dem zu erwartenden Publikum dieser Feier, dem national gesinnten Innsbrucker Bürgertum und besonders den deutschnationalen Studentenverbindungen, geschuldet. Das ergibt sich durch einen Vergleich mit seinem Geburtstags-Artikel in den *Münchner Neuesten Nachrichten*, in dem an Aussagen aus deutschnationaler Perspektive nur ein paar Sätze über den Band *Auf stillen Wegen* zu finden sind: in Angelika v. Hörmann, die sich für „Manneskraft und Volksstärke“

begeistere, lebe „germanisches Fühlen“; die „im deutschen Südgrenzland die völkischen Kämpfe“ kenne, trete „mit edlem Eifer für deutsche Sitt' und Art“ ein.⁵²

Im konservativ-klerikalen *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* heißt es, diese Geburtstagsfeier habe leider dank der Veranstalter einen „politischen Charakter“ gehabt; Theaterdirektor Leopold Thurner habe sich das pathetisch rezitierte Gedicht *Schwarz-rot-gold* für einen starken Abgang bis zum Schluss aufbehalten.⁵³ Dieses Gedicht sei weder von Angelika v. Hörmann noch vom Festkomitee zum Vortrag bestimmt worden, sondern von Thurner eigenmächtig ausgewählt und als letzter Trumpf gegen die Christlich-Sozialen ausgespielt worden; die Dichterin sei höchst verwundert gewesen, „daß man diese Jugendentgleisung politisch ausgebeutet hat“.⁵⁴ (Tatsächlich ist kein deutschnationales Gedicht von ihr auf dem Programm gestanden.)⁵⁵ Tags darauf erfolgte freilich eine Entgegnung, und zwar durch Ludwig v. Hörmann: „Unrichtig ist, daß sich die Dichterin über den Vortrag des Gedichtes ‚Schwarz-Rot-Gold‘ irgendwie geäußert hat.“⁵⁶

Angelika v. Hörmann hat ihre deutschnationale Haltung nicht nur in Gelegenheitsgedichten kundgetan. Im Band *Auf stillen Wegen* sind einige Gedichte durch ihre Zusammenführung unter dem Titel *Deutsche Lieder* ideologisiert und durch ihre Plazierung als letzter Abschnitt des Bands exponiert. Fuchs sieht in diesen Liedern, die „den politischen Hintergrund der Zeit des Kulturkampfes in Tirol“ widerspiegeln, eine affirmative Stellungnahme zum aktuellen Problem „der Erhaltung des Deutschtums in Tirol“.⁵⁷

Das Gedicht *Noblesse oblige* beschwört eine Übereinstimmung des Guten, Edlen und Schönen im Gedicht mit dem Leben des Dichters; abzulehnen sei einer, „Der schwärmt von echter deutscher Minne / Und um die reiche Jüdin freit“.⁵⁸ Im Gedicht *Rechtfertigung* geht es nicht zuletzt um die Verteilung von männlichen und weiblichen Aufgaben beim Kampf für das Deutschtum, wie die Schluss-Strophe zeigt:⁵⁹

Kommt einst der Tag, wo sieggeschwungen
Die Fahnen weh'n, weil deutsches Blut,
Sich aus den Fesseln losgerungen,
Tat's Mannesarm und Mannesmut.
Doch hüten sorglich im Gemüte
Den frischen, grünen Saatenstand,
Ist unser Amt; der Jugend Blüte,
Die Zukunft liegt in Frauenhand.

Im Gedicht *Landeseinheit*, das verloren geglaubte Werte propagiert und vor Toleranz gegenüber dem Fremden warnt, wird der „rote Tiroleraar“ angesprochen: er solle endlich aufwachen und nach Süden schauen, wo sich die „schlaue welsche Schar“ schon „beutegierig“ die Hände reibe, und dem „Räuber“ seine „scharfen Adlerkrallen“ ins Genick schlagen, damit „nicht der Feind an bösem Tag / Tirol in Stücke reiße“.⁶⁰

Hier ist ein Vergleich mit dem motivgleichen Gedicht *Tirol ungeteilt!* des renommiertesten Tiroler Lyrikers jener Zeit, des deutschnational-antiklerikalen Autors Arthur v. Wallpach angebracht, das anlässlich der Welschtiroler Autonomiefrage 1902 entstanden, erstmals im Band *Tiroler Blut* erschienen und im Ersten Weltkrieg im Band *Wir brechen durch den Tod!* wiederveröffentlicht worden ist: Die Natur habe das „rhätische Land“ verriegelt, 2000 Jahre sähen uns als „e i n Volk“ durch die Geschichte gehen. Es sei eine Schmach, „daß es Tiroler sind, / die um die Gnaden fremden Volkstums betteln“: „Ob deutsch, ob welsch der Sprache Laut erklingt: / es ist das Blut, das uns zusammenzwingt!“ Der „letzte Berghirt“ möge zum Kampf herabsteigen: „Tirol sei Freiland oder unser Grab!“⁶¹

In Angelika v. Hörmanns Gedicht *Zwist*, das Einigkeit beschwört, wird beklagt, das Volk sei in Not, mit dem inneren Hader sei Gift in die „deutschen Adern“ gelangt; es wird gefragt, ob nicht aus einem Stamm einer erwachse, dessen Geist den Zwist zu bannen vermag, und versichert, der Sieg wäre unser, würde „Held Siegfried“ aus Walhalla niedersteigen; schließlich wird betont, es solle kein Gott erscheinen, sondern ein Mann, „treu und echt“, ganz „Pflicht und Recht“, von „dunkeln Mächten frei“: „So träum’ ich mir den Meister, / Der unser Führer sei“.⁶² – Dieses Gedicht wurde nach dem Ersten Weltkrieg im *Tiroler Hochland*, einer *Monatsschrift der Innsbrucker Nachrichten*, nachgedruckt⁶³, zusammen mit dem Gedicht *Tirol bleibt deutsch!* von Aurelius Polzer, Mitgründer des Vereins Südmark und geistiger Wegbereiter des Nationalsozialismus in Österreich. (Der an Angelika v. Hörmann geschrieben hat, er liebe Lieder, „wenn sie edler, echter deutscher Art sind“, und ihre Lieder seien „von so lauterer Deutschheit, von so deutscher Schönheit“.)⁶⁴

Krieg

Es steht außer Frage, dass die ‚poetische Mobilmachung‘ zur Kriegsbereitschaft im Ersten Weltkrieg beigetragen hat, nicht zuletzt in Tirol.⁶⁵ Die populäre Tiroler Kriegsliteratur – repräsentiert vom katholisch-monarchistischen Autor Bruder Willram und in geringerem Ausmaß auch von Wallpach – erklärt diesen Krieg zu einem Verteidigungskrieg (an dessen Entstehung die Gegner schuld sind), empfiehlt den anderen Völkern das ‚deutsche Wesen‘ bzw. die ‚Tiroler Art‘, verteufelt und verhöhnt den Gegner, nimmt Gott für die eigene Sache in Anspruch, verbreitet Siegeszuversicht, verherrlicht den Kampf und preist den ehrenvollen ‚Heldentod‘ im Dienste des Vaterlands bzw. des Kaisers. Was auf sie noch mehr als auf den Großteil der deutschsprachigen Kriegsliteratur zutrifft, sind die weitgehende Ausklammerung realen Kriegsgeschehens, das Fehlen von Angst, Zweifel und Chaos, die Vorspiegelung von Einheit und Gemeinschaft, die Aufstachelung zum Blutausch, die Dominanz von Pathos und Euphemismus und die Verwendung von anachronistischen Wörtern, Bildern und Formen.⁶⁶

Weitgehend unbekannt war bisher Angelika v. Hörmanns Beitrag zur Kriegspropaganda. Sie scheint im Ersten Weltkrieg die Chance gesehen zu haben, vom Lesepublikum wieder wahrgenommen zu werden. Die mangelnde Resonanz ihrer Lyrik wird ja in etlichen Zeitungsartikeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochen.

In erster Linie ist es ihr wohl darum gegangen, in Kriegsgedichten einen Sinn des Kriegs mitzuteilen und mit deutschnationalen Gedichten in ihrem Lager eine besondere Wirkung zu erzielen. Zu bedenken ist, dass sie dieses Engagement im hohen Alter unternommen hat; in Zeitungen wurde sie als „Greisin“ bezeichnet – was sie gemessen an der damaligen Lebenserwartung tatsächlich war.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg, während des Kriegs und darüber hinaus bis knapp vor ihrem Tod reichte sie zur Stützung des Deutschtums zahlreiche Gedichte beim *Kalender des Deutschen Schulvereines* und beim *Deutschen Volkskalender* – ebenfalls ein Publikationsorgan dieses Vereins – ein, von denen manche erschienen sind. Allerdings muss hier festgehalten werden, dass sie diese Publikationsorgane nicht generell als Vehikel für politische Botschaften benützt hat; nur wenige ihrer dort eingereichten Gedichte weisen eine deutschnationale Orientierung auf, die meisten entsprechen traditioneller Natur- und Gedankenlyrik. Sie hat auch darauf verzichtet, beim Volkskunst-Abend vom 10. Jänner 1915 in den Innsbrucker Stadtsälen deutschnationale oder Kriegs-Gedichte rezitieren zu lassen.⁶⁷

Andererseits war sie sich der Richtung und des Publikums bestimmter Publikationsorgane durchaus bewusst: so hat sie etwa Kriegsfürsorge-Vereinen für deren Kalender nur solche Gedichte zur Verfügung gestellt, in denen eine Idylle als Gegensatz zum Krieg gezeichnet oder Hoffnung auf ein Ende des leidvollen Kriegs vorgebracht wird.⁶⁸ Außerdem hat sie sich bestimmten kulturellen Unternehmungen verweigert: den Wunsch des Herausgebers eines der Huldigung Kaiser Franz Josephs dienenden Bands, ein Gedicht beizusteuern, lehnte sie ab.⁶⁹ Aber nicht etwa deshalb, weil sie „kein Huldigungsgedicht“ verfasst hat – wie ein um ihren Nachruhm bemühter Erbe auf dem Kuvert vermerkt –, sondern wohl deshalb, weil sie nicht einem katholischen Monarchen ein Huldigungsgedicht widmen wollte, der noch dazu ein friedliches Miteinander seiner Völker erhofft hat.

Begonnen hat das Engagement Angelika v. Hörmanns mit dem in der *Weihnachtsbeilage* der *Innsbrucker Nachrichten* von 1914 erschienenen Gedicht *Die deutsche Eiche*, das die Rechtmäßigkeit des Kriegs bekundet und Mut macht: „In Kampf und Not erstarkt die deutsche Eiche, / Und jeder Stoß macht kräft'ger sie zur Wehre.“⁷⁰ Fortgesetzt worden ist es mit dem in einer Alpenvereins-Zeitschrift von 1915 erschienenen Gedicht *Hauspruch*, dessen Schluss-Strophe lautet:⁷¹

Wer für des Hauses Ehr'
Nicht tapfer steht zur Wehr',
Es deckend mit dem Rücken,
Wird auch, wenn frevle Hand
Bedroht das Vaterland,
Sich feig zur Seite drücken.

Im Gedicht *Die Glocken kommen* manifestiert sich eine Kriegspropaganda, die sogar dem Kaiser (wenn auch nicht dezidiert dem der Habsburger-Monarchie) eine Rolle zugesteht:⁷²

Die Glocken kommen!

Wir kommen zur Esse gefahren her
Von den Türmen, auf denen wir lange geklungen,
Der Kaiser braucht unsere ehernen Zungen.
Nun wird uns zerstückten der Hammer schwer –
Wer fürs Vaterland fällt, stirbt zu Gottes Ehr' –
Nun haben wir ausgesungen –.

Zum zweitenmal faßt uns der Erde Grund
Samt den segnenden Kreuzen und bannenden Sprüchen,
Verjüngt entsteigen wir wieder den Brüchen.
Sonst predigte Frieden unser Mund,
Nun ward er zum todausspeienden Schlund
Und der Segen zu treffenden Flüchen.

Dem Klang, der geweihten Glocken entschallt,
Muß weichen alles Böse und Schlimme;
Nun sollt ihr uns hören in unserem Grimme.
Denn hat auch gewechselt der Glocke Gestalt,
Verbunden dem Erz blieb der Weihe Gewalt
Und zum Donner erstarkte die Stimme.

Schon naht sich der Feind wie Gewitternacht,
Wir wollen mit Sturmgeläut ihm entgegen
Wie einst dem Hexenvolk, dem verwegnen.
Horcht, wie es aus unseren Schlünden kracht,
Was Wunder, es dröhnt der Glocken Macht
Aus dem tödlichen Wettersegnen!

Die in einem Leipziger Verlag Ende Dezember 1915 herausgekommene Anthologie *Österreichs Geist und Schwert*, in der das Gedicht erschienen ist (im Abschnitt *An Österreichs Schwert*), diente laut Geleitwort dazu, „das österreichisch-ungarische und deutsche Schwert unserer Helden zu besingen“.⁷³ Der Wortlaut entspricht weitgehend dem am 7. Juli 1915 verfassten Manuskript. (Darin lauten die Schlussverse ursprünglich: „Schon flieht des Feindes tückische Macht / Wohl bekomm' ihm das Wettersegnen!“)⁷⁴ Erstveröffentlicht wurde das Gedicht in der *Belletristischen Beilage* des liberal-deutschnationalen *Salzburger Volksblatts*.⁷⁵ Schließlich erschien es

auch in dem vom Landesverteidigungskommando in Tirol herausgegebenen Armeepropagandaorgan *Tiroler Soldaten-Zeitung*,⁷⁶ nachdem Ludwig v. Hörmann der an ihn gerichteten Bitte der Redaktion, für die Weihnachts-Nummer ein Gedicht zu schicken, mit der Zusendung des Gedichts Angelika v. Hörmanns entsprochen hatte.⁷⁷

Wie weit diese in ihrem ‚Patriotismus‘ der Zeit voraus war, erkennt man daran, dass in Österreich erst viel später, aufgrund einer Verordnung vom 22. Mai 1917, die Kirchenglocken abgenommen werden mussten, um dem Munitionsbedarf der Armee Genüge zu tun.⁷⁸ Freilich haben auch andere Kriegsliteriker dazu aufgerufen, die Kirchenglocken der Armee zur Verfügung zu stellen. In August Poppes Gedicht *Die Glockenkanone* weint ein Mesnerbub, als die Glocke abgeholt wird, um Kanonen daraus zu machen; wenig später wird er als Kanonier „im heiligen Streit“ mit dem „welschen Erzverräter“ tödlich getroffen und hört im Lärm des Artilleriegeschützes nur noch „selig den trauten Glockengruß“ wie „heiliger Seelen Gesang“.⁷⁹ In Hans Eschelbachs Gedicht *Tiroler Glockenabschied* nimmt ein alter Mesner Abschied von seiner geliebten Glocke: der Kaiser habe sie an die Front gerufen, bald werde ihr „das metallene Herz zerspringen“, um „der Treue Gruß vom Lande Tirol zu bringen“; sie solle den Feind „in heiligem Schlachtzorn“ anbrüllen.⁸⁰ – In diesem Kontext ist Angelika v. Hörmanns Glockengedicht zu sehen.

Ihr deutschnationales Engagement hat seinen ersten Höhepunkt gefunden im Gedicht *Österreich und Deutschland*, das in den *Kriegsflugblättern* des Heimatschutz-Vereins der Steiermark von 1916 erschienen ist:⁸¹

Österreich und Deutschland.

Ich lieb' sie beide, wie man Eltern liebt.
Wer frug ein Kind, wem tiefer es gewogen,
Dem Vater, der ihm Sein und Namen gibt,
Der Mutter, die's genährt und aufgezogen.

Mein V a t e r l a n d ist Öst'reichs Alpenthron;
Doch während meine Arme es umfassen,
Ruft schon der M u t t e r sprache süßer Ton
Zu Deutschland mich mit brünstigem Verlangen.

Sie beide halten mächtig mich im Bann,
Mit gleicher Glut will beide ich umfassen,
Wie's treuer Kindespflicht geziemt; ich kann
Nicht eines lieben und das andre lassen.

Als die Kriegsmüdigkeit und Friedenssehnsucht der Soldaten an der Front und die Desillusionierung an der ‚Heimatfront‘ immer stärkere Ausmaße annahmen, schrieb Angelika v. Hörmann 1916 für die *Literarische Beilage* der *Tiroler Soldaten-Zeitung* das

Gedicht *Den Zaghaften*, um Zweifler wie Verzweifelte zur Opferbereitschaft oder zur Fortsetzung des Kriegsdienstes zu motivieren.⁸²

Den Zaghaften.

Laß das Sorgen, laß das Fragen,
Dieses ängstlich bange Klagen,
Daß die Kriegsnot nie sich wend'.
Jeder Brand ward noch gekettet,
Jede Woge noch geglättet,
Jeder Kampf fand noch sein End'.

Ob der Lerche Ruf es bringe,
Ob des Sommerwindes Schwinge,
Steht im Schicksalsbuch allein. –
Großes Werk braucht heiß Bemühen;
Soll des Friedens Kranz uns blühen,
Muß der Sieg errungen sein.

Schau hinaus, wo im Gedröhne
Der Geschütze Oest'reichs Söhne
Ruhlos wachen Tag und Nacht;
Wie sie mutig ohne Klagen
Jeglich Ungemach ertragen
Singend ziehen in die Schlacht.

Denn sie wissen, ihrem Arme
Ist vertraut die liebeswarme
Heimat, Haus und Fruchtgefeld,
Und den Stürmern als Geleite
Zieht begeisternd sie zum Streite,
Schön'rer Zeiten Zukunftsbild.

Macht der Blick auf diese Braven
Nicht dein Angstgefühl entschlafen?
Zeig auch du dich mutbewehrt!
Bis nach wilden Schlachtenwettern
Tönt der Siegstrompeten Schmettern
Das dein Leid in Jubel kehrt.

Dem Autor Heinrich v. Schullern, der liberal-deutschnationalen Bewegung Jung-Tirol nahestehend, erklärt Angelika v. Hörmann auf dessen lobende Worte zu diesem Gedicht, ihr auf Bitten der Redaktion der *Tiroler Soldaten-Zeitung* verfasstes Gedicht sei nur der „rasch niedergeschriebene Ausdruck einer Stimmung und eines Wunsches“. ⁸³ (In derselben Nummer der *Tiroler Soldaten-Zeitung* sind auch Kriegsgedichte von Wallpach und Bruder Willram zu finden.) ⁸⁴

Als auch an Angelika v. Hörmann der Wunsch des k. k. Statthalters für Tirol und Vorarlberg erging, für die 6. Krieganleihe zu werben, ⁸⁵ schrieb sie am 29. Mai 1917 Verse, die in den *Innsbrucker Nachrichten* erschienen sind; deren Botschaft lautet: „Wenn das Vaterland ruft in schweren Tagen, / Gib was du kannst“, „Wie der Krieger sein Blut / Weih' ihm dein Gut“, „Vaterlandsliebe, die nicht zum Scheine, / Ist opferwillig, sonst ist sie keine“. ⁸⁶ Die 6. Krieganleihe, für die sie lyrisch eingetreten ist im Gegensatz zu anderen Lyrikern wie Bruder Willram, der für deren „möglichst stramme und ausgiebige Zeichnung“ ganz prosaisch geworben hat, ⁸⁷ hat in Tirol ungeachtet der Hungersnot breiter Bevölkerungsschichten ein Ergebnis von umgerechnet 130 Millionen € erbracht.

Angelika v. Hörmanns Gedicht *Die beiden Schirmaare*, das im Herbst 1917 im *Deutschen Volkskalender* erschien und im *Sonntagsblatt* der *Innsbrucker Nachrichten* nachgedruckt wurde, huldigt der Waffenbrüderschaft Österreichs und Deutschlands: ⁸⁸

Die beiden Schirmaare.

Zwei Adler kreisen ums weite Land,
Beschirmend der Bruderreiche Bestand:
Scharf ist ihr Aug' und der Schnäbel Schliff
Und fest der gewaltigen Fänge Griff.
Und wenn das Paar seine Schwingen schlägt. [!]
Dann zittert die Luft wie vom Sturm erregt,
Sie kreisen ruhlos bei Tag und Nacht,
Rings Umschau haltend und treue Wacht.

Tief unter ihnen im Frieden ruht
Das Land, vertrauend ihrer Hut.
Der Felder und Wiesen fruchttragendes Grün,
Der Dörfer und Städte Schaffen und Müh'n,
Pochwerke und Essen, der Arbeit Bild,
Und was da frachtend durchrollt das Gefild,
Der Menschen nimmer rastender Traum,
Zu bannen das Glück in des Hauses Raum.

Horch! hoch in den Lüften wildes Gedräng',
Die beiden Aare im Kampfgemeng'
Mit geflügelten Drachen, die Räubern gleich

Einfielen ins friedliche Doppelreich,
Zu rauben, was Fleiß und Arbeit errafft,
Sobald gebrochen der Aare Kraft,
Und zu vertilgen mit Mord und Brand,
Was vom gierigen Rachen noch Schonung fand.

Das war ein Kampf der Zwei gegen Zehn,
So wild wie er niemals ward gesehn,
Die Schuppen krachten, es tropfte das Blut,
Wie hieben die Schnäbel der Aare so gut!
Die Fänge umkrallten der Hälse Schlauch,
Daß ihnen versagte der giftige Hauch
Und die Drachen mit Wunden und Schmach bedeckt
Zur Erde sanken in Staub gestreckt.

Da erfüllte Jubel den weiten Plan,
Die Glocken fingen zu läuten an
Und brausend stieg zu den Siegern empor
Vieltausendstimmigen Dankes Chor:
Errettet habt ihr aus Schmach und Not
Das Land, vom grimmigsten Feind bedroht,
Kein Adler kommt euch an Ehren gleich,
S c h i r m a a r e v o n D e u t s c h l a n d u n d Ö s t e r r e i c h .

Hier lohnt ein Vergleich mit anderen Gedichten über das Bündnis mit Deutschland. In Gräfin Mathilde Stubenbergs Gedicht *Der Kaiser ruft!* wird beklagt, von überallher eilten die Feinde zum „Vernichtungsfest“ gegen Österreich-Ungarn, gegen deutsches Land herbei, doch versichert, Deutschland stehe in unserem Kampf um „sittliche Werte“ „in eherner Treue“ zu unseren Fahnen, der „grimmige Leu“ im „herrlichen Land der Titanen“ recke sich zum Sprung.⁸⁹ In Stanislaus Gonschorowskis Gedicht *Bund der Treue* wird bekräftigt, nie habe es größere Treue gegeben als in diesem Krieg, unser Bund werde erst vergehen, wenn die Welt in Stücke bricht; noch in fernen Zeiten solle es schallen von der Adria zum Belt: Österreich und Deutschland über alles in der Welt.⁹⁰

Offenbar hat Angelika v. Hörmann schon Anfang 1917 ein (4-strophiges) Gedicht *Der Friede* dem Herausgeber des *Deutschen Volkskalenders* geschickt, der es jedoch wieder zurückgeschickt hat, vermutlich weil es nicht mehr in den aktuellen Jahrgang aufgenommen werden konnte; nachdem sie das überarbeitete Gedicht Anfang 1918 noch einmal eingereicht hatte,⁹¹ erschien es im Herbst 1918. Das nicht an die reale Heimat Österreich, sondern an die ideale Heimat Deutschland gerichtete Gedicht thematisiert einen ersehnten Zustand (der wie selbstverständlich vom Sieg Deutschlands ausgeht) und eine erhoffte Zukunft (die unter dem Motto ‚am deutschen Wesen soll die Welt genesen‘ steht):⁹²

Der Friede.

Wie ist mir froh gestimmt das Herz
Und meine Leier neu beschwingt,
Seit wieder über Berg und Tal
Der Lerchenruf des Friedens klingt;
Seit, was getrennt des Krieges Not
Und was nicht in die Erd' versenkt,
Mit Lorbeergrün das Haupt geschmückt,
Dem Heimatherd ist neugeschenkt.

Doch, was noch mehr als Lorbeer gilt
Und höher wallen macht die Brust,
Ist, Deutschland, dir zu ew'gem Ruhm
Der Hochgedanke stolzbewußt:
Daß mitten in dem gift'gen Sumpf
Von Mord, Verrat und Hinterlist –
Laut sei verkündet es der Welt –
Dein Banner rein geblieben ist.

Daß fürderhin vom Wasgenwald
Bis zu des großen Weltmeers Blau'n
Zu dir als Schirmer ew'gen Rechts
Des Erdballs Völker hoffend schau'n.
Denn nicht für Gold umfloß dein Blut
Stromweis den Fuß des Brandaltars;
Weit höher stand dein Ziel, ein Kampf
Des Guten mit dem Bösen war's.

Die Lüge stürztest du vom Thron
Und hobst die Wahrheit an den Platz
Und rettetest vom Untergang
Der Ideale Tempelschatz.
Des künft'gen Richteramtes Schwert
Wies höh're Macht dir, Deutschland, zu,
Des neuerstand'nen Friedensbaus
Granitner Eckstein, der bist d u .

Errungen hast du viel; es hängt
Des S i e g e s Kranz am Fahnenmast.
Vollkommen ist er erst, wenn du
Des Gegners H e r z gewonnen hast;

Wenn statt des Hasses Menschenlieb'
Entsproßt dem blutgedüngten Grund
Und der Versöhnung Segenspruch
Einweiht den neuen Völkerbund.

Hier ist ein Vergleich mit anderen Gedichten angebracht, die einen ‚Siegfrieden‘ thematisieren. In Schullerns Gedicht *Frieden* (das in derselben Nummer der *Tiroler Soldaten-Zeitung* erschienen ist wie das Gedicht *Den Zaghaften*) wird betont, der alte Kaiser habe stets Frieden gewollt, doch man habe ihm nur Undank gezollt; deshalb schlugen wir „mit ganzer Wucht / Die Feinde krumm und klein“ und brächten so ein „Friedensglück“ für 100 Jahre ein.⁹³ In Emil Zöttl's Gedicht *Friedenswunsch* wird beruhigend festgestellt, Deutschlands „mächtiges Heer“ stehe treu an unserer Seite, um die „gierige, feindliche Meute“ zu bezwingen; der Feind habe mittlerweile erfahren, wie wir dem Tod trotzen: „Doch heute erschallt's nach vielfachem Sieg, / O Herr – beende den Krieg!“⁹⁴

Bei der vom Innsbrucker Chormeister Karl Pembaur geleiteten Musikaufführung der Dresdner Liedertafel vom 9. April 1918, die der „Wiederaufrichtung deutscher Gemeinden Süd-Tirols“ gewidmet war, stand Angelika v. Hörmanns Gedicht *Die deutsche Fleimstalbahn* neben Gedichten von Bruder Willram und Wallpach auf dem Programm.⁹⁵ Auf diese Aufführung wird in den *Innsbrucker Nachrichten* hingewiesen.⁹⁶

Die (wenigen) Urteile über Angelika v. Hörmanns Kriegslyrik in der Forschung spiegeln den Perspektivenwechsel von der Zwischenkriegszeit zum Ende des 20. Jahrhunderts wider. Ruth Steinegger meint in ihrer Dissertation über Angelika v. Hörmann, in den Gedichten *Die Glocken kommen* und *Österreich und Deutschland* zeige sich der Dichterin „Liebe zum Vaterlande“ und in den Versen über die 6. Kriegsanleihe komme diese am besten zum Ausdruck. Im Gedicht *Der Friede* preise sie den Frieden, dessen Eintritt sie sehnsüchtig erwartet habe, und im Gedicht *Die beiden Schirmaare*, in dem sie „kräftige Töne“ anschlage, zeige sich ihre Freude über das Kriegsende.⁹⁷

Fuchs ist hingegen der Auffassung, im Gedicht *Die Glocken kommen* werde der Krieg als Notwendigkeit für Kaiser und Vaterland legitimiert und der Opfertod „in propagandistischer Manier“ gefeiert; charakteristisch seien die suggestive Funktion der Strophen durch die Wortwahl und die offensive Haltung des lyrischen Ichs; die gestrichene Version der Schluss-Verse dürfte „wegen des zu aggressiven Tones von der Dichterin selber zugunsten einer neutraleren vermieden worden“ sein. Das Gedicht *Österreich und Deutschland* erfülle eine rechtfertigende Funktion; es klinge wie ein politisches Bekenntnis, „wobei die gefühlsmäßige Verbundenheit zu all dem, was assoziativ mit den Begriffen Österreich und Deutschland verknüpft wird, in dem Bilderreichtum zum Ausdruck kommt“; kennzeichnend sei die Vermeidung expliziter Aussagen über den Krieg zugunsten von „Ausdrücken der Verbundenheit“ mit beiden Ländern, die synonym verwendet würden mit Eltern, die man beide liebt.⁹⁸

Deutschnationale Rezeption

Eine deutschnationale Rezeption der Lyrik Angelika v. Hörmanns liegt schon in der Bereitschaft der Herausgeber von Publikationsorganen einer bestimmten weltanschaulich-politischen Richtung vor, ihre Gedichte zu veröffentlichen. Am deutlichsten manifestiert sie sich freilich in Rezensionen ihrer Gedichtbände und in Artikeln zu einem ihrer runden Geburtstage. Die deutschnationale Orientierung einiger (Gelegenheits-)Gedichte wird erst nach dem Erscheinen des Bands *Auf stillen Wegen* zur Sprache gebracht. Sonntag schreibt in seiner Besprechung in den *Münchener Neuesten Nachrichten* von 1906, aus diesem Band spreche „edler Zorn“, in den *Deutschen Liedern* trete Angelika v. Hörmann „als echte Deutschtirolerin begeistert dem Welschtum“ entgegen.⁹⁹

Andere Besprechungen sind weniger gemäßigt. In seiner Würdigung Angelika v. Hörmanns in der Berliner Zeitschrift *Deutsche Welt* von 1905 (die verblüffenderweise den erst ein Jahr danach erschienenen Band *Auf stillen Wegen* einbezieht) schreibt der deutschnationale Lehrer und Autor Karl Bienenstein, die *Deutschen Lieder* zeigten, dass die Autorin „über der Welt ihres Herzens auch die Aufgaben klar erkannt hat, welche der Frau im Volkstume harren und zwar auf dem Gebiete völkischer Erziehung“: „nationale Begeisterung“ zeichne diese Lieder aus, die uns den Trost gewährten, „daß in den Bergen Tirols noch immer der alte trotzige Heldengeist lebt, der kein Fußbreit vom alten deutschen Reichsboden an die Feinde unseres Volkes abzutreten gewillt ist.“¹⁰⁰ In der *Grazer Tagespost* von 1907 schreibt er, Angelika v. Hörmann verfolge ihrem deutschen Volk treu dessen Geschicke; dass sie die „nationale Aufgabe der Frauen“ erkannt habe, zeige das Gedicht *Rechtfertigung* (das zitiert wird).¹⁰¹

Der Lemberger Germanistik-Ordinarius Richard Maria Werner urteilt in der Wiener *Zeit* über ihren neuen Gedichtband, die Dichterin werde dann leidenschaftlich, „wenn es sich um die deutsche Nation handelt, um den Kampf der Deutschtiroler gegen das vordringende Welschtum, um die Wahrung unserer nationalen Güter.“¹⁰² Der Autor und Redakteur Karl v. Thaler stellt in der Wiener *Neuen Freien Presse* fest, dieser Band weise „einen kräftigen, bei dichtenden Frauen ungewohnten politischen Zug“ auf; aus den *Deutschen Liedern* spreche ein „starkes Nationalgefühl, das sich auch gegen die Wälschtiroler und ihre Sondergelüste richtet“. Angelika v. Hörmann rufe als „echte deutsche Frau“ ihren Landsleuten zu: „Deutsch unser Haß, deutsch unser Lieben, / Deutsch bleib' Tirol und ungetrennt“; den Einwand, Frauen sollten sich nicht in die Politik einmischen, weise sie mit den Worten zurück: „der Zukunft Blüte, die Jugend, liegt in Frauenhand“.¹⁰³ Der Grazer Germanistik-Ordinarius Anton E. Schönbach urteilt in der *Österreichischen Rundschau* – einer Zeitschrift für *deutsche Kultur und Politik* –, an den *Deutschen Liedern* sehe man, dass die „stillen Wege“ die Dichterin „doch nicht abseits von den Leiden und Kämpfen ihrer Lands- und Volksgenossen geführt haben“; in ihnen schwellte ihre zarte Stimme „zu scharfem, hohem Klang“ an und dröhnten die Rhythmen vom „nationalen Pathos“. Er bekennt, er würde sich nicht wundern, wenn das Gedicht *Landeseinheit* zu einer Art „Volksruf“ der Tiroler Deutschen würde, wie es die „flammenden Verse“ *Die deutsche Fleimsthalbahn* bereits geworden seien.¹⁰⁴ – Dieser

Artikel wurde zum 70. Geburtstag Angelika v. Hörmanns in der *Vorarlberger Landeszeitung* und in der Innsbrucker Zeitschrift *Österreichische Alpenpost* nachgedruckt.¹⁰⁵

Die letztgenannte Zeitschrift ist ein Beleg dafür, dass der Grad an Deutschnationalismus mehr von der Person des Artikelschreibers als vom Publikationsorgan abhängig gewesen ist: Davor war ein Artikel über Angelika v. Hörmann aus der Feder des Deutschlehrers Hans Amrhein erschienen, der nur mit der Aussage, in den *Deutschen Liedern* trete die Dichterin begeistert „für das Deutschtum in Tirol“ ein und beweise, „daß ihr Herz warmfühlend für ihre Stammesgenossen schlägt“, auf diesen Aspekt zu sprechen kommt.¹⁰⁶ Was angesichts dessen, dass sich Amrhein ausführlich mit dem Band *Auf stillen Wegen* beschäftigt, einer Geringschätzung dieses Aspekts gleichkommt.

Der Innsbrucker Wanderlehrer Franz Hlawna widmet Angelika v. Hörmann zu ihrem 70. Geburtstag 1913 einen langen Beitrag im *Salzburger Volksblatt*: Sie künde „ein deutsches Frauenleben von der überkommenen Größe und Reinheit früherer Geschlechter“, die hohe Meinung vom Wert des „deutschen Weibes“ müsse „aussöhnen mit üblen Erfahrungen, die eine schlecht angebrachte Schlagwort-Frauenemanzipation im Gefolge hatte“, das „Denken und Dichten der Sangfrau aus Tirol“ verkörpere „das echte, durch keinen Zeitgeist und keine Mode in seinen Daseinsbestimmungen irre gemachte, deutsche Weib“. Ihr Lebensweg sei einfach verlaufen, doch hinter den Umrissen liege „der prunkende Erdenhimmel des deutschen Mädchens, der deutschen Frau und Mutter“. Auch der Band *Auf stillen Wegen* gewähre „innige und minnige Einblicke in die Gefühls- und Begriffswelt des deutschen Weibes“, die Dichterin sei darin „zur bewußt deutsch-völkischen Sängerin“ geworden. Die Wolken, die sich „verderbendrohend“ über dem deutschen Volk in Österreich zusammengetürmt hätten, seien ihrem scharfen Auge nicht entgangen, weshalb sie „mit lauterem, kernig deutschen Liedern mahnend und helfend dem kommenden Unheil frühzeitig entgegen zu treten“ begonnen habe. Ihr „kräftiges Wort“ habe in Tirol eingeschlagen, ihre Lieder hätten das „Volksbewußtsein mächtig gefördert“. Anschließend zitiert Hlawna die Schluss-Strophe von *Rechtfertigung*.¹⁰⁷ – Auf diesen Artikel nimmt Angelika v. Hörmann in einem Brief an Hlawna (den sie mit einem „deutschen Heilgruß“ schließt) Bezug: „Die Anerkennung meiner Poesie von Ihrer Seite wird mir immer besonders wertvoll bleiben, denn ich betrachte sie zugleich als Anerkennung meiner deutschen Gesinnung.“¹⁰⁸

Der als Autor und Redakteur in Kufstein tätige Nürnberger August Sieghardt hebt am Ende seines Artikels über Angelika v. Hörmann in den *Innsbrucker Nachrichten* die *Deutschen Lieder* rühmend hervor, besonders *Schwarz-rot-gold*, *Landeseinheit* und *Die deutsche Fleimstalbahn*, „Perlen“ ihrer Volkspoesie: „das echt deutsch fühlende Herz der Dichterin“ schlage uns entgegen, wenn sie in der Anfangs-Strophe von *Landeseinheit* den „roten Tiroleraar“ aufwecke, da im Süden die „schlaue welsche Schar“ sich „beutegierig“ die Hände reibe, oder wenn sie im Gedicht *Die deutsche Fleimstalbahn* beklage, dass in der „Südmark“ ein „fremdes Volk mit fremden Sitten“ uns das Heimatrecht nehmen und das Gut unserer Väter erben wolle, bis „unser Mutterlaut erstickt“.¹⁰⁹ Im deutschnationalen *Tiroler Grenzboten* verweist er auf einen „Vorzug“ ihrer Poesie, „ihre deutschfreiheitliche, deutschnationale Richtung“, die man

in den „prächtigen, patriotisch empfundenen Liedern“ des Bands *Auf stillen Wegen* erkennen könne; im Gedicht *Die deutsche Fleimstalbahn* offenbare sich ihr „echt deutsch empfindendes, patriotisch gesinntes Gemüt“.¹¹⁰

Der Münchner Publizist Karl Fuchs schreibt im *Berliner Tagblatt*, nur „nationales Empfinden, die Begeisterung für das durch die Wälschen bedrohte Deutschtum im Hassen das [!] Tirolerart“ habe der „sonst weltfremden Dichterin“ „streitbare“ Lieder, die *Deutschen Lieder*, entlockt, „in denen sie sich auch als tapfere deutsche Frau offenbart“.¹¹¹ Diese Aussagen hat er in seinem Geburtstagsartikel in der *Wiener Abendpost* nicht wiederholt; da heißt es nur, die Dichterin habe „dem Drange der Gegenwart entsprechende Akkorde“ da gefunden, „wo es galt, ihre tirolisch-deutsche Gesinnung zum Ausdrucke zu bringen“, besonders „die Landeseinheit zu verteidigen“.¹¹²

Der Tiroler Gymnasiallehrer und Literaturhistoriker Simon Marian Prem widmet Angelika v. Hörmann einen umfangreichen Artikel in den *Innsbrucker Nachrichten*: Die *Deutschen Lieder* seien meist „Gelegenheitsgedichte zu nationalen Anlässen, in denen die Dichterin ihrem Volke ernst zu Herzen redet, deutsche Art und Sitte zu bewahren, deutschen Boden vor gierigen Nachbarn zu schützen und, wenn es sein muß, mit dem Schwerte in der Hand zu verteidigen“. Das Gedicht *Die deutsche Fleimstalbahn* sei in „wahrhaft patriotischem Zorne“ geschrieben; womöglich fänden solche Töne „in unserer schweren Zeit, wo rechts und links die dräuende Flut auf das deutsche Schiffllein anstürmt“, endlich mehr Gehör als bisher und nähmen die Verfasser deutscher Literaturgeschichten endlich Kenntnis von dieser „e c h t e n Dichterin“.¹¹³

Hlawna schreibt im *Tiroler Volksbund-Kalender*, Angelika v. Hörmann habe in ihren Gedichten immer wieder dazu aufgemuntert, „treu zu sein der deutschen Art und Sitte“ – wobei er ein paar Strophen aus dem Welfenstein-Gedicht zitiert (mit den Schlussversen „Soll Tirolern nur gehören / Uns're Felsenburg Tirol“).¹¹⁴ Im *Tiroler Volksbund-Kalender* vom folgenden Jahr betont er, die deutsche Schutzarbeit in Tirol gelte Südtirol, „dem letzten Stück Scholle, das dem deutschen Volke in einem tausendjährigen Kampfe vom Land der Sonne verblieben ist“, und bekräftigt, Südtirol um der Ehre willen nicht preiszugeben, weshalb den Gegnern die „kampftrutzigen Worte“ Angelika v. Hörmanns zuzurufen seien – wobei er die letzten zwei Strophen aus *Die deutsche Fleimstalbahn* zitiert (mit den Schlussversen „Deutsch unser Haß, deutsch unser Lieben, / Deutsch bleib' Tirol und ungetrennt!“).¹¹⁵

Zu ihrem 73. Geburtstag 1916 weist Hlawna in der deutschnationalen *Ostdeutschen Rundschau* auf ihre der deutschen Schutzarbeit dienenden *Deutschen Lieder* hin und betont ihren „Zorn über welsche Anmaßung und Tücke“, der sich mit „der Empfindung des von ihr so sehr geliebten Volkes“ decke; die *Lieder* sollten in diesen „Kampftagen“ zur „Hebung von Mut und Zuversicht“ gelesen werden – wobei er ein paar Strophen aus *Österreich und Deutschland* zitiert.¹¹⁶ Zu ihrem 75. Geburtstag 1918 zitiert er in der *Ostdeutschen Rundschau* das Gedicht *Schwarz-rot-gold*, „Schild und Hort dem Lande Tirol und im weitesten Sinne dem Deutschtum in aller Welt“, und bezweifelt, dass zu ihrem Geburtstag „unser heilig Dreifarb“ vom Innsbrucker Stadtturm flattern werde.¹¹⁷

Zu diesem Anlass veröffentlicht der Herausgeber des *Deutschen Volkskalenders* – offenbar aufgrund einer Empfehlung Ludwig v. Hörmanns – einen Artikel Hlawnas, der streckenweise mit dessen (oben referiertem) Artikel im *Salzburger Volksblatt* von 1913 übereinstimmt. Aber einige Stellen sind umformuliert worden: Wolken über den „deutschen Gauen“; nach der Ursache der „deutschen Not“ gespürt und nach dem „starken Manne“ gerufen, „der von Gott berufen ist, zu führen und ein Sinnbild des Volkes zu sein“. Ferner sind einige Aussagen hinzugefügt worden: Angelika v. Hörmann habe ihre „persönlichen Empfindungen mit den Gefühlen ihres Blutvolkes in den Bergen von Tirol gepaart“. Sie sei früh „als kühne, unverdrossene Ruferin im Völkerstreite hervorgetreten und mit den höheren Zielen gewachsen“. Sie künde die „Aufgabe der deutschen Frau und Mutter“ mit „seherischen Worten“. Sie habe das Motto „Tirol ungeteilt von Kufstein bis zur Bernerklause“ vertreten. Die „schlaue, welsche Schar“ habe es schon Jahrhunderte lang „auf die Vernichtung des deutschen Volkstums südlich des Brenners abgesehen“. Schließlich sind einige Stellen aus Hlawnas (oben referiertem) Artikel in der *Ostdeutschen Rundschau* von 1916 übernommen worden, und zwar jene über ihren Zorn, die welsche Tücke und die Stärkung der Zuversicht.¹¹⁸

Doch war – wie Heidrun Zettelbauer in ihrer Studie über Geschlecht und Nation in völkischen Vereinen der Habsburger-Monarchie betont¹¹⁹ – das eigene völkische Engagement Angelika v. Hörmanns für Hlawna nicht ausreichend, um sie als Vorbild für ‚deutsche Frauen‘ zu stilisieren, dazu hat es auch den laut Hlawna „prächtigen Volksschriftsteller, Gelehrten und tirolischen Kulturhistoriker Regierungsrat Dr. Ludwig von Hörmann“ gebraucht, der sie heiratet: „an seiner Seite“ sei sie „zu einer der besten, bedeutendsten Frauen unserer Zeit“ herangereift, durch ihn sei „die Vertrautmachung mit dem Wesen und Wirken jener planmäßigen deutschen Arbeit, Bildung und Volkserziehung“ erfolgt.¹²⁰ Zettelbauer hätte auch noch darauf verweisen können, was Hlawna zum Schluss schreibt: „Krone ihres Wirkens“ sei, dass sie „in ihrem Sohne, Universitätsprofessor Dr. Walter von Hörmann, Obmann des Tiroler Volksbundes, der Felsenburg Tirols und damit dem deutschen Vaterlande einen Führer geschenkt hat, auf den ihre eigenen Seherworte als in Erfüllung gegangen angewendet werden können: ‚Selbstlos, ein Fürst der Geister, / Von dunklen Mächten frei, / So träum‘ ich mir den Meister, / Der unser Führer sei.‘“¹²¹

Zum 75. Geburtstag Angelika v. Hörmanns 1918 erscheint in der liberal-deutschnationalen *Meraner Zeitung* eine Einsendung von Ewald Haufe, Privatgelehrter, Verfasser pädagogischer Schriften und Schriftsteller. Darin heißt es, sie sei ein „Bild des idealen deutschen Weibes“, sie rüttle die „heißgeliebte Tiroler Heimat“ auf angesichts derer, „die sie hinterlistig umstehen, ihr Volk bedrohen“. Ferner wird der Wunsch geäußert, „unsere Schutzvereine, Haus und Schule, und wer für die deutsche Zukunft kämpft“ möchten alles, „was sie an geistigem Golde austreute, zu herzerfrischem Blühen und Reifen bringen“. Anschließend wird aus ihren Gedichten zitiert, unter anderem die Schluss-Strophe von *Rechtfertigung*.¹²² – Auf diesen Artikel nimmt Angelika v. Hörmann in einem Brief an Haufe Bezug: besonders freue sie, was er über

ihr „deutsches Empfinden“ schiebt, „denn dies ist in der Tat wahr und echt und das mag man den einfachen Liedern wohl anmerken“.¹²³

Eine gesteigerte Würdigung erfahren hat die deutschnationale Komponente in der Grabrede des Autors Franz Kranewitter, die er als Präsident der Tiroler Künstlerkammer bei der Beerdigung Angelika v. Hörmanns 1921 gehalten hat; darin macht sich die Erfahrung mit dem verlorenen Krieg und der Abtrennung Südtirols bemerkbar. (In seinem Artikel zu ihrem 70. Geburtstag hat Kranewitter dieses Thema noch nicht angesprochen.)¹²⁴ In dieser Grabrede, die in den *Innsbrucker Nachrichten* und im *Alpenland*, einem Organ der Großdeutschen Volkspartei für Tirol, erschienen ist, heißt es: Alles an Angelika v. Hörmann sei „eine echte deutsche Frau, eine Frau, die zur D i c h t e r i n, zum höchsten, was ein Weib werden kann, aufgeblüht ist, eine Frau, der das Schicksal ihres Volkes zum eigenen wird, und die eben deswegen so warm und tief dafür empfindet“. Sie sei vielleicht „die erste Frau Tirols von wahrhaft n a t i o n a l e r E m p f i n d u n g und nationalem Bewußtsein, einem Bewußtsein, das alles Köchinnenwesen sprengt und nicht wie gleißendes Phrasengeklingel, sondern wie ein lodernder Strom des heißesten Herzblutes“ ihr Leben durchdringe und aus ihrer Dichtung hervorglühe. Wäre nur ein kleiner Teil der Frauen wie sie, hätte es nicht solche „nationale Waschappen“ gegeben, mit denen der Feind ein leichtes Spiel hatte; sie würde nicht mitten im Sieg nach dem Frieden winseln, sondern ihrem Sohn zugerufen haben: „Entweder siegreich oder tot!“ Kurzum, sie sei die „g r ö ß t e F r a u T i r o l s“.¹²⁵

Höhepunkt einer Würdigung des Deutschnationalen ist ein zum 100. Geburtstag Angelika v. Hörmanns 1943 in den *Innsbrucker Nachrichten* erschienener Artikel von Karl Paulin, Schriftleiter dieser Zeitung (mittlerweile *Parteiamtliches Organ der NSDAP Gau Tirol-Vorarlberg*). Paulin betont, sie habe in ihren reifen Jahren, nach einer Abkehr vom Romantizismus, „das Schicksal ihres Volkes als ihr eigenes empfunden“, woraus Gedichte von „so echt männlicher, kämpferischer Gesinnung“ entsprossen seien, dass sie es verdienten, der heutigen Zeit in Erinnerung gebracht zu werden. Außerdem gibt er Kranewitters Grabrede in Auszügen wieder und zitiert die Gedichte *Die deutsche Eiche* und *Rechtfertigung* sowie ein anderes Gedicht, dessen Titel (*Zwist*) er jedoch nicht nennt – wohl um nicht das Bild von der erwünschten Eintracht zu stören. Dieses Gedicht schließt – wie oben referiert – mit dem Traum des lyrischen Ichs von einem „Meister“ als unserem „F ü h r e r“, wobei dieses Signalwort im Artikel durch Sperrung extra herausgehoben ist. Paulins Kommentar dazu: „Da findet die ahnende Sehnsucht nach dem Erretter ihres Volkes einen ergreifenden Ausdruck, dessen prophetische Gewalt uns erst heute ganz bewußt wird“.¹²⁶ – Dass der „Führer“ im Gedicht Angelika v. Hörmanns als Vision Adolf Hitlers gedeutet wird, entspricht dem Versuch von NS-Publizisten, Kontinuität zwischen dem Nationalsozialismus und vorangegangenen Geistesströmungen herzustellen und Träger des kulturellen Erbes als dessen Vorläufer hinzustellen. Diese Deutung kann man freilich nicht der Autorin anlasten.

Die deutschnationale Komponente erwies sich freilich als etwas, was heutzutage besser zu verschweigen ist, um nicht das Image der betreffenden Person zu gefährden.

So wird in Gertrud Pfaundler-Spats *Tirol-Lexikon* von 2005 zwar aus Kranewitters Grabrede zitiert („die erste Frau Tirols von wahrhaft nationaler Empfindung und nationalem Bewusstsein“),¹²⁷ aber nicht die in der Quelle wiedergegebene Anerkennung Angelika v. Hörmanns als „echte deutsche Frau“,¹²⁸ wodurch deren Nationalismus nicht auf das intendierte Deutschtum bezogen werden kann. Es sollte wohl das von Lederer gezeichnete Bild vom „heiteren Gleichmaß“ ihrer Lyrik nicht getrübt werden. Deshalb findet sich im *Tirol-Lexikon* auch kein Hinweis auf ihre die Kriegsbereitschaft propagierende Kriegsliteratur.

Die Schienen für die posthume Rezeption von Leben und Werk Angelika v. Hörmanns hat schon Ludwig v. Hörmann gelegt. Er hatte Klassische und Deutsche Philologie studiert, war mit seiner Habilitation gescheitert und musste sich zu seinem Leidwesen mit einer Bibliothekarslaufbahn begnügen (die bis zum Posten des Direktors der Universitätsbibliothek Innsbruck führte).¹²⁹ Bekannt wurde er nicht als Dichter, sondern als Verfasser ethnologischer Schriften, als welcher er noch Ende des 20. Jahrhunderts – jedenfalls in Südtirol – geschätzt war, wie der Nachdruck seines wichtigsten Werks beweist.¹³⁰ Er war nicht nur um den Nachruhm Angelika v. Hörmanns bemüht, sondern engagierte sich auch für die Verbreitung bzw. Anerkennung ihrer Lyrik zu ihren Lebzeiten. So reklamierte er sie 1907 in eine Neuauflage von Will Vespers Anthologie *Die Ernte aus 8 Jahrhunderten deutscher Lyrik* hinein¹³¹, allerdings vergeblich. Wie stark er auch die deutschnationale Orientierung ihrer Lyrik beeinflusst hat, muss offen bleiben. Jedenfalls verfasste er selbst deutschnationale Gedichte, und zwar nicht nur harmlose Gelegenheitsgedichte wie das 1918 entstandene Gedicht *Zur goldenen Hochzeit des Herrn Johann Innerhofer* (in dem dessen Nachkommen gepriesen werden als „leuchtend Bild, wie deutsche Zucht sich lohne, / Gepaart mit Biederkeit und Sinn für Recht“)¹³², sondern auch Kriegsgedichte wie das 1916 entstandene Gedicht *Den Feinden Deutschlands* (mit dem Vers „Ihr wißt nun, was deutsche Hiebe sind“).¹³³

Der Nachlass Ludwig v. Hörmann inklusive dem Kryptonachlass Angelika v. Hörmann ist ein Paradebeispiel für das übersteigerte Selbstwertgefühl des – durch ein Adelsprädikat nobilitierten – Bildungsbürgertums im letzten Drittel des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Jede Zeitung, in der einer von beiden auch nur am Rande erwähnt ist, ist gesammelt und aufgehoben worden, und zwar von Ludwig v. Hörmann und seinen Erben. Von jenen Zeitungen und Zeitschriften, in denen Artikel über Angelika v. Hörmann oder Gedichte von ihr abgedruckt sind, finden sich meistens sogar mehrere Exemplare der ganzen Nummer. Aber nur ein einziges von der *Tiroler Soldaten-Zeitung* – einem Publikationsorgan, dessen Mitarbeiterschaft man nach Kriegsende offenbar nicht mehr dokumentieren wollte; noch dazu fehlt in der überlieferten Nummer ausgerechnet jene Seite, auf der Angelika v. Hörmanns Gedicht *Den Zaghaften* abgedruckt ist. Aus dem Nachlass verschwunden ist auch Ludwig v. Hörmanns Sammlung *Kriegslieder*, die in einem Nachruf noch als druckreif vorliegender Band beschrieben worden ist.¹³⁴

Anmerkungen

- 1 Ludwig Hörmann v. Hörbach, Angelica, H. v. Vintler und J. E. Waldfreund (Pseudonym für Peter Moser): Frühblumen aus Tirol. Gedichte. Innsbruck: Wagner 1863.
- 2 Anselm Salzer: Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Bd.3. Wien: Leo-Gesellschaft (1912), S.2039, Regensburg: Habel 1927, S.1486; Eduard Engel: Das 19. Jahrhundert und die Gegenwart. Leipzig, Wien: Freytag, Tempisky 181913 (Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis in die Gegenwart 2), S.457.
- 3 Moriz Enzinger: Die deutsche Tiroler Literatur. Bis 1900. Ein Abriß. Wien, Leipzig, Prag: Haase 1929 (Tiroler Heimatbücher 1), S.85.
- 4 Angelika von Hörmann: Auf stillen Wegen. Neue Gedichte. München: Lindauersche Buchhandlung Schöpping 1907, S.33 (Vermischte Sonette 9).
- 5 Hans Lederer: Tirol. In: Eduard Castle (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn. Bd.4. Von 1890 bis 1918. Wien: Fromme 1937, S.1276-1322, hier S.1279.
- 6 Tagebuch, 9/8.9.3, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck, Nachlass Ludwig v. Hörmann, Kryptonachlass Angelika v. Hörmann (wie alle Manuskripte und Briefe von und an Angelika v. Hörmann).
- 7 Angelica von Hörmann: Neue Gedichte. Leipzig: Liebeskind 1893, S.59 (*Du weißt...*).
- 8 Angelika von Hörmann: Grüße aus Tirol. Gedichte. Gera: Amthor 1869, 2. Ausg. Leipzig: Meyer 1898, S.58 (*An Christian Schneller*).
- 9 Bote für Tirol und Vorarlberg, 19.6.1888, Extra-Beilage.
- 10 Hörmann: Neue Gedichte (Anm. 7), S.186-188.
- 11 Vgl. Oswald Egger u. Hermann Gummerer (Hg.): Walther. Dichter und Denkmal. Wien, Lana: Edition Per Procura 1990 (Supplementband der Zeitschrift Der Prokurist).
- 12 Barbara Fuchs: Angelika von Hörmann – Aspekte einer literarhistorischen Biographie. Diss. Innsbruck 1987, S.77.
- 13 Ambros Mayr (Hg.): Tiroler Dichterbuch. Im Auftrage des Vereins zur Errichtung eines Denkmals Walthers von der Vogelweide in Bozen. Innsbruck: Wagner 1888.
- 14 Brief von Josef Egger und Ludwig v. Hörmann an Ignaz Vinzenz v. Zingerle vom 18.3.1875, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Ignaz Vinzenz v. Zingerle, Kass.1.
- 15 Briefe von Heinrich v. Schullern vom 7.4. u. 10.9.1891, 9/8.8.34.
- 16 Tiroler Wochenschrift (Innsbruck) 1, 1896, Nr.6, 8.11. (*Zum 10. November. Schillers Geburtstag*).
- 17 Robert Kriechbaumer: Die großen Erzählungen der Politik. Politische Kultur und Parteien in Österreich von der Jahrhundertwende bis 1945. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001 (Schriftenreihe des Forschungsinstituts für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek 12), S.123.
- 18 Irmgard Plattner: Fin de siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhundertwende. Innsbruck, Wien: StudienVerlag 1999 (zugl. Diss. Innsbruck 1996), S.97f.
- 19 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.195f. u. 214.
- 20 Plattner: Fin de siècle in Tirol (Anm. 18), S.101.
- 21 Neue Tiroler Stimmen (Innsbruck), 25.5.1905; Tiroler Tagblatt (Innsbruck), 27.5.1905.
- 22 Innsbrucker Nachrichten, 24.5.1905 (*Prolog*); Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.121-124 (*Prolog zur Schillerfeier des Deutschen Schulvereines am 20. Mai 1905 in Innsbruck*).
- 23 Brief vom 21.5.1907, 9/8.8.36.
- 24 Brief vom 15.4.1910, 9/8.8.36; vgl. Anton Karl Martin (Hg.): Der klingende Garten. Eine Dichtergabe für die Deutsche Schutzstiftung. Leipzig: Verlag der Dichtergabe (1911), S.66 (*Stille Liebe*).
- 25 Briefe vom 13.2. u. 6.3.1913, 9/8.8.36.
- 26 Briefe vom 18.11.1914 u. 23.1.1915 (gemeinsam mit den Frauenortsgruppen Bozen der Vereine Südmark und Tiroler Volksbund), 9/8.8.34.
- 27 Briefe von Hermann Hango vom 9.5., 15.6. u. 18.6.1914, 9/8.8.36, Brief von Angelika v. Hörmann vom 23.5.1914, 9/8.7.3; vgl. Kalender des Deutschen Schulvereines für das Jahr 1915 (Wien) 29, 1914, S.58; Innsbrucker Nachrichten, 25.9.1915.
- 28 Mitteilungen des Vereins Südmark (Graz) 1, 1906, Nr.10, Juni, S.250.
- 29 Brief vom 11.11.1906, 9/8.7.4.

- 30 Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.107f.; vgl. Manuskript, 9/8.1.22 (kein Beistrich nach „Wurzeln“).
- 31 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.111.
- 32 Innsbrucker Nachrichten, 25.8.1909 (*Mahnend in der Taler Gründe...*).
- 33 Innsbrucker Nachrichten, 7.3.1910.
- 34 Festgruß zum musikalischen Abende der deutschen Schutzvereine in Innsbruck – „Deutscher Schulverein“, „Südmark“, „Tiroler Volksbund“, 5. März 1910, 9/8.1.20; Innsbrucker Nachrichten, 8.3.1910.
- 35 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.215.
- 36 Plattner: Fin de siècle in Tirol (Anm. 18), S.97.
- 37 Kriechbaumer: Die großen Erzählungen der Politik (Anm. 17), S.123.
- 38 Prolog zur Feier des 40. Stiftungsfestes des Akademischen Gesangvereines in Innsbruck, 9/8.1.20; Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.125-128.
- 39 Tiroler Tagblatt (Innsbruck), 6.7.1903.
- 40 Tiroler Tagblatt (Innsbruck), 14.10.1902.
- 41 Bozner Zeitung, 16.10.1902.
- 42 Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.118-120.
- 43 Brief vom 15.10.1902, 9/8.8.52.
- 44 Josef Riedmann: Geschichte Tirols. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1982 (Geschichte der österreichischen Bundesländer), S.194-196.
- 45 Siegfried Tappeiner: Die Geschichte der Fleimstalbahn. Diss. Padua 1973/74, S.51, 58, 89 u. 93f.
- 46 Ebenda, S.97f. u. 103-105.
- 47 Ebenda, S.109f. u. 115.
- 48 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.208.
- 49 Plattner: Fin de siècle in Tirol (Anm. 18), S.96.
- 50 Arnulf Sonntag: Festrede gehalten bei der anlässlich des 70. Geburtstags der Dichterin Angelika von Hörmann vom Allgemeinen Tiroler und Vorarlberger Journalisten- und Schriftsteller-Verein am 29. April 1913 in den Stadtsälen zu Innsbruck veranstalteten Angelika von Hörmann-Feier. Innsbruck: Tiroler Volksbund 1913, S.11-14.
- 51 Arnulf Sonntag: Angelika von Hörmann. Eine deutsche Dichterin in Tirol. München: Lindauersche Buchhandlung Schöpping 1906.
- 52 Arnulf Sonntag: Angelika v. Hörmann. (Zu ihrem 70. Geburtstag). In: Münchner Neueste Nachrichten, 27.4.1913.
- 53 Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 30.4.1913.
- 54 Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 5.5.1913.
- 55 Programm, 9/10.9.1.
- 56 Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 6.5.1913.
- 57 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.74f.
- 58 Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.115f.
- 59 Ebenda, S.105f.
- 60 Ebenda, S.117.
- 61 Arthur von Wallpach: Tiroler Blut. Gedichte. München, Leipzig: Müller 1908, S.108f.; Arthur v. Wallpach: Wir brechen durch den Tod! Gedichte aus dem Felde. Innsbruck: Tyrolia 1916, S.11f.
- 62 Hörmann: Auf stillen Wegen (Anm. 4), S.113f.
- 63 Tiroler Hochland. Monatsschrift der Innsbrucker Nachrichten 2, 1920, Nr.10, Okt., S.12.
- 64 Brief vom 17.5.1918, 9/5.2.85.
- 65 Vgl. Eberhard Sauer mann: Österreichische Kriegsdichtung im Ersten Weltkrieg. Poetische Mobilmachung in Tirol. In: Brigitte Mazohl-Wallnig, Hermann J. W. Kuprian u. Gunda Barth-Scalmani (Hg.): Ein Krieg – zwei Schützengräben. Österreich – Italien und der Erste Weltkrieg in den Dolomiten 1915-1918. Bozen: Athesia 2005, S.181-199.
- 66 Vgl. Eberhard Sauer mann: Populäre Tiroler Kriegslyrik. In: Michael Fischer (Hg.): Populäre Kriegslyrik im Ersten Weltkrieg (im Druck).
- 67 Vgl. Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 8.1.1915 (Ankündigung); Innsbrucker Nachrichten, 11.1.1915 (Programm). Rezipiert worden ist *Ohne dich*, in einer Vertonung aufgeführt worden ist *Stille Liebe*.
- 68 Vgl. Gold gab ich für Eisen. Kalender der k. k. Gesellschaft vom Österreichischen Silbernen Kreuze (Wien) 1916 und 1917.

- 69 Brief von J. Karl Bittner vom 15.1.1916, Brief von Angelika v. Hörmann vom 19.1.1916, 9/8.8.3.
- 70 Innsbrucker Nachrichten, 24.12.1914, Weihnachts-Beilage.
- 71 Schlernwind. Faschingszeitschrift der Gruppe Bozen des D. Ö. A. V. 4, 1915, Nr.1, 15.1., S.8.
- 72 Clara Körber (Hg.): Österreichs Geist und Schwert. Ein Gedenkbuch aus ernster Zeit. Leipzig: Dürr (1915), S.76; vgl. Korrekturfahne, 9/8.1.50.
- 73 Ebenda, S.3.
- 74 Manuskript, 9/8.1.19 (Unterschied: „fürs Vaterland stirbt“ statt „...fällt“).
- 75 Salzburger Volksblatt, 7.8.1915, Belletristische Beilage Nr.32, S.128 (ohne strophische Gliederung; weitere Unterschiede: „die ehernen Zungen“ statt „unsere...“, „zerschlagen“ statt „zerstücken“, „Dann“ statt „Nun“, „feindliche Schlimme“ statt „Böse und Schlimme“ – abgesehen vom Druckfehler „der geweihten Glocke“ statt „...Glocken“).
- 76 Tiroler Soldaten-Zeitung (Bozen) Nr.89-93, 22.12.1915 (Weihnachts-Nummer), Literarische Beilage, S.28 (Unterschiede zum *Salzburger Volksblatt*: „in denen“ statt „auf...“, „wir entsteigen des Mantels Brüchen“ statt „ensteigen wir wieder den Brüchen“ und Korrektur des Druckfehlers).
- 77 Briefe vom 25.11. u. 3.12.1915, 9/5.2.77.
- 78 Manfred Rauchensteiner: Der Tod des Doppeladlers. Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg. Graz, Wien, Köln: Styria ²1994, S.459.
- 79 Jahrbuch der Deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft (Wien) 18, 1917, S.72f.
- 80 Jahrbuch 1918 des k. k. österreichischen Militär-Witwen- und Waisenfondes (Wien), S.112.
- 81 Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark (Graz), 25. Gruß, 14.1.1916, S.10.
- 82 Tiroler Soldaten-Zeitung (Bozen) Nr.152-156, 23.4.1916 (Oster-Nummer), Literarische Beilage, S.10.
- 83 Brief vom 6.5.1916, 9/8.7.2.
- 84 Tiroler Soldaten-Zeitung (Bozen) Nr.152-156, 23.4.1916 (Oster-Nummer), Literarische Beilage, S.9 (*Den Jungen*) u. 20 (*Der Kaiser ruft!*).
- 85 Brief vom 15.5.1917, 9/8.8.52.
- 86 Innsbrucker Nachrichten, 9.6.1917, Beilage, S.2 (unter der Überschrift *Tiroler und Vorarlberger über die Kriegs-Anleihe*); Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 9.6.1917 (nur die Schluss-Verse).
- 87 Innsbrucker Nachrichten, 9.6.1917, Beilage, S.4.
- 88 Deutscher Volkskalender für das Jahr 1918 (Wien) 6, 1917, S.67f.; Innsbrucker Sonntagsblatt, 11.11.1917, Beilage *Zur Unterhaltung* Nr.37 (Unterschiede: *Die beiden Schirm-Aare*, Korrektur des Druckfehlers); vgl. Korrekturfahne, 9/8.1.50.
- 89 Jahrbuch der Deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft (Wien) 16, 1915, S.13-16.
- 90 Jahrbuch der Deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft (Wien) 19, 1918, S.26f.
- 91 Briefe vom 24.1., 12.3.1917, 21.1., 2.4. u. 14.4.1918, 9/5.2.25; vgl. Manuskript und Korrekturfahne, 9/8.1.50.
- 92 Deutscher Volkskalender für das Jahr 1919 (Wien) 7, 1918, S.133.
- 93 Tiroler Soldaten-Zeitung (Bozen) Nr.152-156, 23.4.1916 (Oster-Nummer), Literarische Beilage, S.21.
- 94 Jahrbuch der Deutschösterreichischen Schriftstellergenossenschaft (Wien) 19, 1918, S.151f.
- 95 Programm, 9/8.10.1.
- 96 Innsbrucker Nachrichten, 16.4.1918.
- 97 Ruth Steinegger: Angelika v. Hörmann, eine Monographie. Diss. Innsbruck (1934), S.86f.
- 98 Fuchs: Angelika von Hörmann (Anm. 12), S.112f.
- 99 Arnulf Sonntag: Auf stillen Wegen. In: Münchner Neueste Nachrichten, 21.12.1906.
- 100 Karl Bienenstein: Eine tiroler Dichterin. In: Deutsche Welt. Wochenschrift der Deutschen Zeitung (Berlin) 7, 1905, Nr.46, 13.8., S.733f., hier S.733.
- 101 Karl Bienenstein: Auf stillen Wegen. In: Grazer Tagespost, 15.5.1907.
- 102 Richard Maria Werner: Auf stillen Wegen. In: Die Zeit (Wien), 30.12.1906.
- 103 Th-: Auf stillen Wegen. In: Neue Freie Presse (Wien), 13.1.1907.
- 104 Anton E. Schönbach: Ein neues Buch. Gedichte Angelikas [!] v. Hörmann. In: Österreichische Rundschau (Wien) 10, 1907, H.2, S.130-134, hier S.132.
- 105 Vorarlberger Landes-Zeitung (Bregenz) 50, 1913, Nr. 95, 2.Bl.; Österreichische Alpenpost. Illustrierte Familienzeitschrift aus den Ostalpen (Innsbruck) 15, 1913, Nr. 4, April, S.81-83.

- 106 H. Amrhein: Angelika von Hörmann. In: Österreichische Alpenpost. Illustrierte Familienzeitschrift aus den Ostalpen (Innsbruck) 14, 1912, Nr.9, September, S.241-244, hier S.243.
- 107 Franz Hlawna: Angelika von Hörmann. Zu ihrem 70. Geburtstage am 28. April. In: Salzburger Volksblatt, 23.4.1913.
- 108 Brief wahrsch. vom Mai 1913, 9/8.7.4.
- 109 August Sieghardt: Drei Werke von Angelika v. Hörmann. In: Innsbrucker Nachrichten, 23.4.1913.
- 110 August Sieghardt: Angelika v. Hörmann. Zu ihrem 70. Geburtstag, 28. April 1913. In: Tiroler Grenzboten (Kufstein), 26.4.1913.
- 111 Karl Fuchs: Angelika von Hörmann. Zum 70. Geburtstage am 28. April 1913. In: Berliner Tagblatt, 26.4.1913.
- 112 Karl Fuchs: Angelika von Hörmann. (Zum siebzigsten Geburtstag am 28. April 1913.) In: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, 28.4.1913.
- 113 S. M. Prem: Angelika von Hörmann. In: Innsbrucker Nachrichten, 28.4.1913, S.17-19, Angelika-v.-Hörmann-Beilage.
- 114 (Franz Hlawna): Angelika v. Hörmann-Feier. In: Tiroler Volksbund-Kalender 1914 (Innsbruck) 8, 1913, S.62-64, hier S.62.
- 115 Franz Hlawna: Aus dem Tätigkeitsberichte. In: Tiroler Volksbund-Kalender 1915 (Innsbruck) 9, 1914, S.9-11, hier S.11.
- 116 Franz Hlawna: Angelika v. Hörmann. Zu ihrem 73. Geburtstag am 28. April 1916. In: Ostdeutsche Rundschau (Wien) 26, 1916, Nr.97, 28.4., S.2.
- 117 Franz Hlawna: Angelika v. Hörmann. Zu ihrem 75. Geburtstag am 28. April 1918. In: Ostdeutsche Rundschau (Wien) 28, 1918, Nr.96, 27.4., S.4.
- 118 Franz Hlawna: Angelika von Hörmann, eine Schirmfrau deutscher Schutzarbeit. Zu ihrem 75. Geburtstag am 28. April 1918. In: Deutscher Volkskalender für das Jahr 1918 (Wien) 6, 1917, S.44-47.
- 119 Heidrun Zettelbauer: „Die Liebe sei Euer Heldenstum“. Geschlecht und Nation in völkischen Vereinen der Habsburgermonarchie. Frankfurt a.M., New York: Campus 2005, S.260.
- 120 Hlawna: Angelika v. Hörmann (Anm. 118), S.46.
- 121 Ebenda, S.47.
- 122 Meraner Zeitung, 27.4.1918.
- 123 Brief vom 3.5.1918, 9/8.7.4.
- 124 Franz Kranewitter: Zum heutigen Tag. In: Innsbrucker Nachrichten, 28.4.1913, S.17, Angelika-v.-Hörmann-Beilage.
- 125 Franz Kranewitter: Angelika Hörmann †. Gedenkrede am Grabe der Dichterin. In: Innsbrucker Nachrichten, 26.2.1921; Alpenland – Morgenblatt (Innsbruck), 26.2.1921 (Unterschied: „streng von sich weist“ statt „sprengt“).
- 126 Karl Paulin: Angelika von Hörmanns deutsche Lieder. Zum 100. Geburtstag der tirolischen Dichterin. In: Innsbrucker Nachrichten, 29.4.1943.
- 127 Gertrud Pfaundler-Spat: Tirol-Lexikon. Ein Nachschlagewerk über Menschen und Orte des Bundeslandes Tirol. Vollst. überarb. u. erg. Neuaufl. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2005, S.195 (schon in der Erstauflage von 1983, S.137).
- 128 Lederer: Tirol (Anm. 5), S.1280.
- 129 Hannelore Steixner-Keller: Ludwig von Hörmann. Leben und Werk. Diss. Innsbruck 1983, S.18.
- 130 Ludwig von Hörmann: Tiroler Volksleben. Ein Beitrag zur deutschen Volks- und Sittenkunde. Faksimile-Druck der Ausgabe Stuttgart, Bonz, 1909. Mit einem biographischen Vorwort von Siegfried de Rachewiltz. Hg. vom Landesverband für Heimatpflege in Südtirol. Bozen: Athesia 1996.
- 131 Brief von Wilhelm Langewiesche-Brandt, 28.10.1907, 9/5.2.46.
- 132 Von einem Freunde (Ludwig v. Hörmann): Zur goldenen Hochzeit des Herrn Johann Innerhofer. In: Innsbrucker Nachrichten, 16.2.1918.
- 133 Manuskript, 9/1.1.
- 134 Hans Nägele: Ludwig von Hörmann †. In: Feierabend. Wochenbeilage zum „Vorarlberger Tagblatt“ (Bregenz) 6, 1924, F.8, 19.2., S.29-35, u. F.9, 28.2., S.34-36, hier F.9, S.36; Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (München) 55, 1924, S.117-131, hier S.131.

Prag - Weinberge Jan 17. 2. 1913

Anmerkungen zu zwei Briefen im Nachlass Ludwig von Fickers und zu deren Verfasserin Marie Holzer von Christine Riccabona (Innsbruck)

Im Nachlass von Ludwig von Ficker haben sich zwei Briefe von Marie Holzer erhalten: ein erster von 1913 aus Prag, ein zweiter sieben Jahre später aus Innsbruck. Kontext und Hintergrund der beiden Briefe blieben bislang unerschlossen, denn der Inhalt der Briefe deckt sich mit Hunderten von anderen Korrespondenzen im Nachlass Fickers, in denen immer wieder mehr oder weniger dasselbe Anliegen formuliert ist. Auch in diesen beiden Briefen richtet die Schreiberin mit bescheidener Geste die Bitte an Ficker, er möge einen Blick auf eine „kleine Geschichte“¹ werfen, wie dann später auch auf ihre „kleinen – wir können das Wort Gedicht vermeiden – Gedankenempfindungen“.² Auf den ersten Brief aus „Prag – Weinberge, 17.2.1913“³ – mit schmaler zarter Handschrift sorgfältig und wie flüchtig auf ein Blatt notiert – erhielt sie offenbar eine Antwort von Ficker: einen „langen Brief“⁴, in dem Ficker der Adressatin „das Wesen der Lyrik zu erklären“⁵ versuchte. Vermutlich hat Ficker später auch den zweiten Brief – datiert mit „Innsbruck Schillerstrasse 6 den 21. März 1920“⁶ beantwortet. Der Umstand, dass keine Manuskripte im Nachlass erhalten geblieben sind, deutet darauf hin, dass er zumindest die Blätter – versehen vielleicht mit einem höflich wohlwollenden Begleitschreiben – zurückschickte, aber mehr wohl auch nicht. Marie Holzer wohnte zu dieser Zeit seit fünf Jahren im Innsbrucker Sagggen – nur wenige Straßen entfernt von Fickers Mühlauer Wohnung in der Rauchvilla, in der sich vor wie nach dem Ersten Weltkrieg durch die dort verweilenden Gäste wie Georg Trakl oder auch Carl Dallago, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner, Bruno Sander, Erich Lechleitner immer wieder eine Art kulturelles Kraftfeld herausbildete.

Einen Hinweis, der die Vermutung einer persönlichen Begegnung von Ficker oder auch anderer *Brenner*-Autoren mit Holzer zuließe, gibt es nicht. Es ist nicht einmal sicher, ob Ficker Holzer als Autorin mehr als flüchtig wahrgenommen hat.

Marie Holzer hingegen war mit dem *Brenner* und seinem literarischen Umfeld sicherlich vertraut, was sich nicht nur aus ihren Briefen an Ficker schließen lässt, sondern auch daraus, dass sie in den *Leipziger Nachrichten* Carl Dallagos Essayband *Die böse Sieben* kenntnisreich besprochen hat.⁷ Als Mitarbeiterin der von Franz Pfemfert herausgegebenen expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion* war sie immerhin über die wichtigsten kulturellen Erscheinungen und Ereignisse ihrer Zeit informiert. Mit Marie Holzer hatte sich – aus heutiger Sicht – eine Stimme der weiblichen Avantgarde der Moderne und des Expressionismus nach Innsbruck verloren, wo sie bis zu ihrem tragischen Tod 1924 lebte und schrieb, zuletzt vor allem für eine sozial gerechtere Welt. Marie Holzer blieb nach ihrem Tod lange eine jener Autorinnen aus der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg, deren Produktivität und Potential erst spät, erst in der Folge der feministischen Literaturwissenschaft wahrgenommen und angemessen rezipiert wurde.

Eine erste Spur zu Marie Holzer legt der 1961 erschienene Reprint der Zeitschrift *Die Aktion*. Dort wird sie als „enge auswärtige Mitarbeiterin“⁸ von Pfemfert genannt, von 1911 bis 1914 erschienen 19 Beiträge der Autorin, darunter auch der häufig zitierte, als wertvolle Quelle erkannte Text über die Lesung von Else Lasker-Schüler in Prag im Frühjahr 1913.⁹

In den 1990er Jahren weist dann Peter Demetz in Zusammenhang mit Prager Autorinnen und Autoren im Umfeld von *Sturm* und *Aktion* nachdrücklich auf sie hin: „Marie Holzer hatte einen scharfen Blick für sich verändernde Lebensgewohnheiten, enthüllte die verlogenen Beziehungen der Geschlechter, nannte die Treue in der traditionellen Ehe ein Betäubungsmittel, lehnte es ab, sich ‚nationalistischem Egoismus‘ zu fügen, [...]“¹⁰

Später werden vereinzelt einige ihrer Texte in Bänden abgedruckt, die vor allem Themen des Expressionismus, der Avantgarde und feministischer Textpraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts behandeln. In der 1996 von Hartmann Vollmer herausgegebenen Sammlung *Prosa expressionistischer Dichterinnen* (Paderborn) steht ihr Text *Die rote Perücke* titelgebend und programmatisch am Beginn. Im Vorwort verwendet Vollmer das Motiv der „roten Perücke“ als Symbol für Aufbruch und weibliche Selbstbestimmung.

In der seit 1992 bestehenden Ariadne-Datenbank zur Frauen- und Geschlechterforschung der Österreichischen Nationalbibliothek sind viele ihrer Werke verzeichnet, biografische Daten gesammelt. Ihr Name ist mit den wichtigsten Koordinaten ihres kontextuellen Bezugfeldes beschlagwortet: Schriftstellerin, Sozialdemokratin, Feministin.

2005 erfährt die Autorin Aufnahme und Darstellung in der Monographie *Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke*.¹¹ 2011 schließlich erscheint ein Themenheft des Magazins *Juni: Schreibende Frauen. Ein Schaubild im frühen 20. Jahrhundert*.¹² Darin findet sich erstmals eine detailreich recherchierte Bibliografie von Gregor Ackermann, Gerd Baumgartner und Anne Martina Emonts¹³, sowie eine biografische Skizze von Baumgartner.¹⁴ Zudem bietet das Themenheft einen aufschluss- und kenntnisreichen Essay von Emonts über das Werk der Autorin sowie eine kleine Auswahl von Texten.¹⁵ Einmal mehr zeigt sich der Wert literaturgeschichtlicher Dokumentation, die verschüttete Segmente der kulturellen Überlieferung freilegt und historisches Wissen – um Facetten nuancierter – zugänglich macht.

Marie Holzer, 1874 als Marie Rosenzweig-Rode geboren, stammte aus einer jüdisch-assimilierten großbürgerlichen Familie, die in Czernowitz lebte.¹⁶ Dort verbrachte sie gemeinsam mit ihren sieben Geschwistern ihre Kindheit und Jugend, in der es an Bildung und Wohlstand kaum mangelte. Ihr Vater Leon Rosenzweig-Rode war Bankier und Schriftsteller¹⁷, der Theaterstücke und Erzählungen schrieb, mit Karl Emil Franzos befreundet war und für ein assimiliertes, auf die deutsche Kultur ausgerichtetes Judentum – unter anderem mit der Schrift *Wir Juden* – eintrat. Dies fand auch seinen Niederschlag in der Namensänderung, er und somit auch seine Kinder ließen den Namen Rosenzweig fallen. Leon Rodes Sohn Walther war ebenfalls

Prag - Wehrberge Jan 11. 21

schriftstellerisch tätig, bewirkte so manches Aufsehen durch seine kritische Publizistik, in der er unhaltbare Zustände in Justiz und Gesellschaft angriff.¹⁸ Marie Rosenzweig-Rode war am Theater in Czernowitz tätig¹⁹, als sie – gerade erst zwanzigjährig – den aus der Steiermark stammenden Armeeeoffizier²⁰ Hans Holzer (geboren 1866) kennenlernte. Die beiden heirateten 1895. Sie bekamen einen Sohn (geb. 1897) und zwei Töchter (geb. 1896, 1905). Nach 1905²¹, der erste biografische Beleg dafür fällt in das Jahr 1908²², übersiedelte die Familie nach Prag, wo Oberst Holzer an der Kadettenschule unterrichtete.

Prag

Während ihrer Zeit in Prag begann Marie Holzer in Zeitschriften und Zeitungen zu publizieren, vor allem im *Prager Tagblatt*, wo ein erster Beitrag bereits 1907 zu finden ist, dann auch als Prager Korrespondentin in der *Frankfurter Zeitung*, in den *Leipziger Nachrichten*, später u.a. auch in Zeitschriften wie *Die Ähre* (Zürich), *Die Wage* (Wien), in den *Xenien* (Leipzig), in der *Jugend* (München), in den *Nationalen Frauenblättern* (München), in der *Schaubühne* (Charlottenburg).²³ Deutlich zeigt sich in ihren Beiträgen ihre Begabung für das Feuilleton, für essayistische, philosophische Betrachtungen wie etwa zum Begriff des Fortschritts²⁴ in der *Aktion*.

Für Pfemferts *Aktion* schrieb Marie Holzer jenen literarischen Bericht über Else Lasker-Schülers Lesung in Prag, der ihre eigene Vertrautheit mit der künstlerischen Bohème Prags verrät. Im Frühjahr 1913 wurde Else Lasker-Schüler vom Prager „Klub deutscher Dichterinnen“ eingeladen und las im Café Arco. Zur Lesung kamen Freunde der Dichterin u. a. auch Paul Leppin und Otto Pick und vermutlich noch andere, die sich in avantgardistischen Zirkeln bewegten, Max Brod, Egon Erwin Kisch, vielleicht auch Franz Kafka.²⁵ Die äußere Erscheinung Lasker-Schülers skizziert sie mit wenigen Linien, die den Eindruck expressiv konzentrieren: „Das Publikum klatscht. Und endlich kommt sie herein. In einem Kleid, das des Himmels Blau trägt und zeitlos ist. Wie ein trotziger Knabe steht sie oben. Hinter dem Pult. Nur den Kopf sieht man und den schlanken Hals. Die kurzen braunen Locken der Pagenfrisur rahmen ein merkwürdig interessantes Gesicht ein. Das einer russischen Nihilistin gehören kann. Oder einem Propheten.“²⁶

1911 erschien Marie Holzers erster und einziger Erzählband *Im Schattenreich der Seele. Dreizehn Momentbilder*.²⁷ Dies ist eine Sammlung sensibel gestalteter Prosa, in der sich Elemente des literarischen Jugendstils, des lyrischen Impressionismus wie auch des Symbolismus finden. Fein nuancierte Stimmungen, in die sie immer wieder starke und expressive Bildelemente hineinmischt, spiegeln das Innenleben der Figuren, manche Zeilen erinnern an Rilke. Ihr Literaturverständnis implizierte umstandslos Erkenntnisse der Psychoanalyse und befand sich auf der Höhe der Zeit. Dies zeigen nicht nur diese Erzählungen, sondern auch ihre Essays zu Ibsen, Altenberg, Schnitzler, Heinrich Mann. An ihren Prosaminiaturen, wie sie kontinuierlich im *Prager Tagblatt* ab 1907 erschienen, lassen sich unschwer Affinitäten zu Peter Altenbergs Prosaskizzen erkennen. Wie diese schildern ihre Texte in konzentriertem Kleinformat Momentaufnahmen des Alltags. Aber auch aus den Texten Arthur Schnitzlers dürfte Marie Holzer wichtige Impulse

Jan Marie Leger

bezogen haben. „Dass gerade Sie ein weises Verstehen für die schlagenden Wetter tief drunten im dunkelsten Schacht der menschlichen Psyche haben, die Sie sehen und begreifen, trotz des Verputzes von Kultur und Beherrschung, trotz jahrtausendalter Vorurteile“, diese Wertschätzung teilte sie ihm in einem Brief mit, in dem sie ihm von einem Disput über Ehre und Moral mit Freunden über seine Novelle *Der Tod des Junggesellen* erzählte.²⁸ 1908 publizierte sie im *Prager Tagblatt* einen Essay anlässlich der Verleihung des Grillparzerpreises an Schnitzler, in dem sie schreibt: „All die Gestalten seiner Bücher ziehen mir durch die Seele.“²⁹

Holzers Texte, Emonts nennt sie ein „Kaleidoskop“³⁰, verweisen insgesamt auf eine gleichermaßen konzentrierte wie flüchtige Textpraxis, die wohl auch mit ihren Arbeitsbedingungen als Mutter dreier Kinder zusammenhängen mochte. Für längere Texte scheint der Atem nicht gereicht zu haben, feuilletonistische Skizzen und Prosaminiaturen sind ihre Stärke, Augenblicksbilder, kleine aufs Blatt gezauberte impressionistische Gemälde, Nachdenkliches über Ethik und verlogene Moralbegriffe, Konvention und moderne Lebensformen, über den Begriff der Kritik, über Sprache. Sprache als Medium des Wissens und des Sich-Mitteilens ist immer wieder Gegenstand kleiner Reflexionen, die sie so nebenbei einfließen lässt. „Worte wechseln und der Sinn bleibt, Worte bleiben und der Sinn wandert“. So stellt sie beispielsweise an den Beginn ihrer Besprechung des Buches von Grete Meisel-Heß *Die Intellektuellen* eine reflektierte Klärung des Begriffs ‚intellektuell‘:

Wohl mehrere Hundert verstreut erschienene Beiträge vor und nach dem Ersten Weltkrieg wären zu vermerken, darunter auch viele Buchbesprechungen. Gerade diese weisen darauf hin, dass die Autorin regen Anteil an den publizistischen und wohl auch öffentlichen Aktivitäten der Frauenbewegung nahm. Außerdem veröffentlichte sie Beiträge in feministischen, lebensreformerischen Blättern ihrer Zeit.³¹ Bereits 1907 schrieb Holzer Beiträge für die in Wien erschienene Zeitschrift *Neues Frauenleben*, herausgegeben von Auguste Fickerts.³² In ihnen setzt sie sich mit aktuellen Fragen des Frauen- und Eherechts auseinander, behandelt Themen wie Mutterschaft und Studium, Geschlechtlichkeit und Erziehung. Sie berichtet über die ihr bemerkenswert erscheinenden Bücher und Frauen wie Grete Meisel-Heß, Gertrud Bäumer, Gabriele Reuter, Elisabeth Mießner, Käthe Schirmacher, Ellen Key, Helene Stöcker, Wilhelmine Wiechowski.³³ In Zusammenhang mit den Debatten um das Frauenwahlrecht verfasste sie einen Beitrag über einen Vortrag von Selma Lagerlöf beim internationalen Frauen-Stimmrechtskongress in Stockholm³⁴. Wo sie konnte, bezog sie Stellung für die Rechte der Frau, für ein selbstbestimmtes Leben, für Bildung und Unabhängigkeit. In *Die gemeinsame Erziehung der Geschlechter* referiert sie Henriette Herzfelders Konzept der Koedukation: „Es ist dies der einzige Weg,[...] um die Frauenbildung in immer weitere Kreise zu bringen.“³⁵ In ihrem Essay *Schutzzölle*³⁶ oder in *Der Wert der Untreue*³⁷ seziert sie mit subtiler, ironisch scharfer Klinge die Scheinmoral der bürgerlichen Ehe.

In vielen ihrer Texte geht es auch um Befreiung der Individualität, geht es darum, dem Widerstand gegen Formen des religiösen und sittlichen Dogmatismus Ausdruck zu geben. Freie Liebe, verbotene Leidenschaften, Ehebruch, Geschlechterrollen, Kreativität

Frage: Welche Lage ist im 19. J.?

und Vergänglichkeit sind wiederkehrende Themen, die damals als die ‚großen‘ Themen der literarischen Moderne gleichsam in der Luft lagen. An ihnen reflektiert die Autorin kritisch die Missstände der bürgerlichen Gesellschaft der Jahrhundertwende, in der es beispielsweise immer noch notwendig war, gegen die offizielle Lehrmeinung von der fehlenden intellektuellen wie künstlerischen Schöpferkraft der Frau Position zu beziehen. Marie Holzer machte dies immer wieder, zuletzt nur mehr wie beiläufig klarstellend: „Eines der vielen festgerammten Vorurteile ist die Behauptung [...] von dem völligen Fehlen der Schöpferkraft der Frau [...]. Und doch waren es zwei Frauen, die durch ein Wort, durch den Namen eines Buches [...] die Denkrichtung vieler Jahrzehnte bestimmt haben: ‚Die Waffen nieder‘, und ‚Das Jahrhundert des Kindes.‘“³⁸

Gregor Ackermann ist zuzustimmen, wenn er als charakteristisches Merkmal ihrer Texte einen „luziden soziologischen Blick“³⁹ ortet, mit dem sie zwischenmenschliche Beziehungen und Alltagsszenarien manchmal auch mit subtiler Ironie zeichnet.

Dieser soziologische Blick wandelte sich nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend in eine soziale Weltanschauung, in der Ungerechtigkeiten und dürftige Lebensbedingungen der Arbeitenden zunehmend in ihr Blickfeld rücken. Später konstatiert sie in ihren Reisebildern aus Italien, in denen sie unter anderem Arbeiterinnen auf Capri beschreibt, das schmerzliche Bewusstsein der „Dissonanz des äußeren Erlebens der lastentragenden Frau mit dem Luxus des Hotels.“⁴⁰ Das „soziale Empfinden“⁴¹ ließ keine Trennung der Sphären Ästhetik und Ethik, Kunst und Leben mehr zu. „Wir gehen jetzt durch dunkle Zeiten“⁴², heißt es in einem Beitrag. Soziale Gerechtigkeit, die Vision einer humanen Welt auf sozialistischer und christlicher Basis wurde ein Leitmotiv ihrer letzten Texte.

Innsbruck

Bereits im ersten Kriegsjahr erhielt Oberst Holzer beim Militärkommando in Innsbruck eine Stellung, später diente er beim Festungskommando in Trient. Er war inzwischen zum Oberst des Generalstabs aufgestiegen und vom Kaiser in den Adelstand erhoben worden.⁴³ Spätestens im Februar 1915⁴⁴ übersiedelt die Familie nach Innsbruck, zunächst in eine Wohnung am Adolf-Pichler-Platz, dann in den Stadtteil Saggen.⁴⁵

Über die Lebensjahre der Autorin während und nach dem Ersten Weltkrieg in Innsbruck ist wenig bekannt. In einem Artikel für die *Volks-Zeitung* erwähnt sie selbst, dass sie während des Krieges eine Fürsorgeanstalt leitete.⁴⁶ Später, nach dem Krieg, als besonders die städtischen Arbeiterfamilien von der Hungersnot betroffen waren, arbeitete sie in einer öffentlichen Suppenküche in der Claudiastraße mit.⁴⁷

All die Jahre publizierte sie weiterhin in Zeitungen außerhalb Tirols, die ihr offen standen. Und sie suchte Anschluss an die kulturelle Szene in Innsbruck. Regelmäßig erschienen nun ihre Feuilletons auch in den *Innsbrucker Nachrichten*, die ihre Annäherung an das neue Lebensumfeld dokumentieren, wenn sie etwa über Orte und Landschaften schreibt, über den Brennerpass, den Schlosspark von Ambras, über Angelika von Hörmann, über Tiroler Sagenüberlieferungen oder auch über das sich ändernde Leben in der Stadt. Sie

von Maria Holzer

verfasste aber auch Beiträge, die Bericht davon geben, dass der Krieg allgegenwärtig ist, der Stadtfrieden trägt.⁴⁸ Und eines ihrer seltenen Gedichte, das im *Prager Tagblatt* erschienen ist, spielt auf die Gebirgsfront in Südtirol an: „Dolomitentränen // [...] Und wieder ruft die Kugel durch die Luft, [...] / und wieder grollt dunkler Kanonenruf: / Leben und Tod erwacht. / Nur in den Rinnen / [...] / liegt bleicher Schnee: / gefrorene Tränen, [...] in langer Nebelnacht geweint.“⁴⁹

Und wieder weist Marie Holzer auch in den lokalen Innsbrucker Blättern auf Bücher und Namen hin, die ihr in politischer und weltanschaulicher Hinsicht wichtig sind, etwa auf Margarete Kamensky oder Prentice Mulford, einen Vertreter der amerikanischen Neugeist-Bewegung, dessen Texte u. a. von Sir Galahad, alias Bertha Eckstein-Diener übertragen wurden. In den Beilagen der *Innsbrucker Nachrichten*, im *Tiroler Hochland*, später *Bergland*, publizierte sie auch kleine literarische Skizzen wie das vermutlich schon ältere Dramulett *Geburtstagsfeier*⁵⁰, das aus ihrer Zeit in Prag stammen könnte und ganz offenkundig von Schnitzlers Texten inspiriert ist.

Der Herausgeber der *Innsbrucker Nachrichten* Josef Ernst Langhans wusste wohl zu schätzen, dass ihm durch die geschichtlichen Verwerfungen der Zeit eine hochkarätige Schreiberin zugetragen wurde, und würdigte in seinem Nachruf den eigenen Ton und die besonderen Qualität ihrer Beiträge. Allerdings wird es der Autorin bei diesen Veröffentlichungen nicht unwesentlich auch darum gegangen sein, durch ihre publizistische Arbeit zumindest ein minimales Einkommen zu sichern.

Auffallend klare und erbittert scharfe Worte findet Marie Holzer hingegen in ihren Texten, die nach dem Krieg in Zusammenhang mit ihrem sozialdemokratischen Engagement entstanden und die hauptsächlich im Landesorgan der sozialdemokratischen Partei, der *Volks-Zeitung*, erschienen sind. Sie beschäftigte sich mit dem ideologisch aufgeladenen politischen Spannungsfeld in Tirol nach dem Ersten Weltkrieg und begann Position zu beziehen.

Mit politisch gefärbten Beiträgen war sie bereits in der Zeitschrift *Widerhall. Wochenschrift für Politik, Wirtschaftsleben und Kritik* vertreten, hatte dort beispielsweise eine Kritik an den „Alldeutschen“ formuliert: „[...] deutsch ist für sie ein Grenzbegriff, kein Gesamtheitsempfinden, er bedeutet vor allem Verteidigung von der Invasion fremder Einflüsse auf deutsches Wesen. [...] Unser größter deutscher Dichter ging in die Fremde, um sich mit fremden Kulturgütern zu sättigen, [...] Alldeutsch sein, heißt Grenzen unterstreichen, [...] heißt mißachten und verhöhnen, was jenseits bestimmter Denkformen liegt, [...]“⁵¹. In anderen Beiträgen für den *Widerhall* stellt sie beispielsweise Überlegungen zum Begriff der *Parteien*⁵² an oder verdeutlicht anhand eines Vortrags von Rosa Mayreder die zentralen Gedanken zur Problematik progressiver sozialer Ideen, deren Umsetzung in reale politische Programme nur zu oft an den Kausalitätsgesetzen der Macht scheitern. Wie Mayreder sieht auch Holzer das Potential der sozialdemokratischen Bewegung in entsprechenden Maßnahmen gegen den Missbrauch der Macht.⁵³

In der politischen Umbruchszeit nach dem Ersten Weltkrieg waren viele ihrer Artikel politische Statements, wie etwa *Sozialismus*⁵⁴ oder *Warum hassen die Freiheitlichen*

Prag Wehrherge Ten 11.2.1

die Sozialdemokraten?⁵⁵ oder *Über die Wohlfahrt des Einzelnen zur Volkswirtschaft*⁵⁶, in denen sie gegen die Politik der Christlich-Sozialen und die alldeutsche Ideologie anschreibt und sehr oft auch Ziele der Frauenbewegung verfolgt.⁵⁷

Als zeitgleich mit dem Katholiken-Tag in Innsbruck auch ein Bordell eröffnet wurde, bringt sie voller Ärger die Verlogenheit und Scheinmoral der opportunistischen Allianz von Kirche und Politik, von klerikaler, wirtschaftlicher Macht und parteipolitischen Interessen auf den Punkt: „Und die christlich-soziale Regierung, die zum Gepränge des Katholiken-Tages im hellen Licht der Glorie Geld verschwendet, deckt die Ausgaben höchstwahrscheinlich mit der Vergnügungssteuer jenes Nachtlokals.“⁵⁸

Nachdrücklich weist sie etwa auch die Ansichten des Jesuitenpaters und Eugenikers Hermann Muckermann in die Schranken. Dieser „bereist das katholische Österreich, hält Serienvorträge in allen Städten“.⁵⁹ Seinen offenbar charismatischen Auftritten, bei denen er die Unauflöslichkeit der Ehe und eine große Kinderzahl propagierte, begegnet sie mit beißender Kritik, hält ihm vor, dass es ihm und der katholischen Kirche nicht um die Wohlfahrt der Gläubigen gehe, sondern um eine quantitative Vermehrung der Katholiken. Der Klerikalismus nämlich gehe von einer „Gesamtheit aus, sie allein ist das Instrument, das Werkzeug, mit dem der Wille der Autorität spielt und arbeitet“.⁶⁰ Ihm stellt sie die Sozialdemokratie als humanen, auf das Wohl des Einzelnen ausgerichteten politischen Weg entgegen.⁶¹

Das Recht auf Scheidung und selbstbestimmte Mutterschaft waren zwei politische Anliegen der sozialdemokratischen Frauenbewegung, die Emmy Freundlich 1924 in die Nationalversammlung einbrachte. Für die Eherechtsreform hatte Holzer schon früher u.a. in Auguste Fickerts Zeitschrift geschrieben. In Bezug auf „das Recht auf Mutterschaft“ schrieb sie nun in der *Volks-Zeitung* ein ungewöhnlich scharfes Statement, das an Klarheit nichts zurückhält: „[...] eine Gesellschaft, die [...] Frauen zwingen will, gegen ihre Kraft, gegen ihren Willen, gegen jede bessere Einsicht zu gebären, ist ein Hohn auf jedes wahrhaft sittliche Empfinden. Wann werden wir mit dieser Lügenwirtschaft, mit dieser Heuchelei, mit dieser Jesuitenwirtschaft aufgeräumt haben. Wann wird endlich die Zeit kommen, wo wir ehrlich sind, wo wir nicht fordern ohne zu gewähren, wo wir nicht verlangen dort, wo wir nichts zu geben haben“.⁶²

Vertraut mit den Inhalten und Zielen der Frauenbewegungen in Wien, wie in Berlin und Prag galt ihr Interesse nun mehr und mehr der konkreten Umsetzung. Sie schloss sich der sozialdemokratischen Landesfrauenkonferenz um Maria Ducia an, die bereits seit 1907 in Lienz und Innsbruck durch öffentliche Auftritte und Versammlungen politische Arbeit für das Frauenstimmrecht, für Friedenssicherung, für verbesserte Lebensbedingungen der Arbeiterinnen, für Gesundheit und Bildung leistete.⁶³ Seit 1919 war mit Ducia eine sozialdemokratische Frauenstimme im Tiroler Landtag vertreten. In diesem politischen Umfeld fand Holzer schließlich ihre soziale und geistige Heimat. Sie nahm am Parteilieben teil, sie hielt Vorträge für die Mädchensektion in der Jugendorganisation und wurde 1924 schließlich in das Frauenlandes- und Frauenortskomitee gewählt.

Staub für Frau Maria

Jan Maria Leger

Marie Holzers soziales Engagement begründet sich letztlich in der Utopie, dass sich im Sozialismus der werktätige Gedanke christlicher Nächstenliebe verwirklicht und damit eine Erlösungsperspektive eröffnet: „Und dieses Streben nach Erlösung, [...] dieses Mitfühlen und Mitleiden, dieses Aufrichtenwollen und Helfen und Stützen [...], das ist der Grundgedanke des Sozialismus. [...] Es ist die Religion der Menschlichkeit.“⁶⁴

So ließen sich vielleicht auch Holzers Zeilen an Ficker verstehen, die indirekt andeuten, dass sie die ersten Hefte des *Brenner* nach dem Krieg und damit Fickers Bemühen um eine neue Auslotung des Christentums gekannt haben muss, wenn sie in ihrem Brief schrieb: „[...] ich glaube, dass ich mich im Denken und Empfinden in jener Richtung bewege, die Sie uns führen wollen, jenen Weg gehe, den Sie zu erhellen [...] sich bemühen, jenen einen Klang auch höre der im dunklen Chaos ringsum der Ton der Wärme und der Echtheit ist.“⁶⁵

Oberst Holzer hingegen verlor nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur seinen Rang und vermutlich den Hauptteil seines Einkommens⁶⁶, vielmehr auch Ansehen, Identität und Bedeutung. Darin lag wohl auch die persönliche Tragik der Autorin. Die Unvereinbarkeit ihrer Lebenshaltungen, die Kollision ihres Denkens und Handelns mit dem autoritären, in der Weltordnung der Monarchie verankerten Wertesystem ihres Ehemannes musste zu unausweichlichen und unüberbrückbaren Zerwürfnissen führen. Marie Holzer hatte zuletzt in der sozialdemokratischen Frauenbewegung einen ihr gemäßen – auch öffentlichen – Rahmen gefunden, hatte in Fragen der Bildung, der sozialen Gerechtigkeit und Politik öffentlich Stellung bezogen. Ihre Eigenverantwortlichkeit und Selbstbestimmtheit waren für Hans Holzer offenbar eine unerträgliche Provokation. Die von Marie Holzer schließlich erwogene Scheidung verhinderte der Offizier mit der Waffe: Im Juni 1924 erschoss Holzer seine Frau und sich selbst.

Anmerkungen

- 1 Marie Holzer an Ludwig von Ficker, Brief vom 17.2.1913, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Ludwig (von) Ficker, 41/19/15.
- 2 Marie Holzer an Ludwig von Ficker, Brief vom 21.3.1920, 41/19/15.
- 3 Anm. 1.
- 4 Anm. 2.
- 5 Ebenda.
- 6 Ebenda.
- 7 Vgl. Das literarische Echo, 1.9.1916, S. 818.
- 8 Die Aktion. Herausgegeben von Franz Pfemfert. 1. Jahrgang 1911. Mit Einführung und Kommentar von Paul Raabe. Darmstadt 1961, S. 62f.
- 9 Else Lasker-Schueler als Gast in Prag. In: Die Aktion, 21.5.1913, Sp. 525-527.
- 10 Peter Demetz: Prag in Schwarz und Gold. Sieben Momente im Leben einer europäischen Stadt. Aus dem Amerikanischen von Joachim Kalka. München, Zürich 1998, S. 529f. Vgl. auch Peter Demetz: Prager Literaten in „Sturm“ und „Aktion“. In: Margarita Pazi, Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Berlin und der Prager Kreis. Würzburg 1991, S. 101-109.
- 11 Christian Jäger: Minoritäre Literatur. Das Konzept der kleinen Literatur am Beispiel prager- und sudetendeutscher Werke. Wiesbaden 2005.
- 12 Marie Holzer. In: Schreibende Frauen: Ein Schaubild im frühen 20. Jahrhundert. Hg. Gregor Ackermann und Walter Delabar. Bielefeld 2011, S. 253-310 (=Juni. Magazin für Literatur und Kultur, Nr. 45-46).
- 13 Gregor Ackermann, Gerd Baumgartner, Anne Martina Emonts: Das Werk Marie Holzers. Eine bibliographische Annäherung. Siehe Anm. 12, S. 257-281.

Prag-Welshergestein 11.2.1

- 14 Gerd Baumgartner: Marie Holzer (1874-1924). Siehe Anm. 12, S. 253-256.
- 15 Anne Martina Emonts: „Wie lieb ich die Türe meines Zimmers“. Zum Werk Marie Holzers. Siehe Anm. 12, S. 303-310.
- 16 Vgl. Anm. 14.
- 17 Dieter Kessler: Leon Rosenzweig. Ein vergessener Bukowiner Schriftsteller. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 35, 1986, S. 110-113.
- 18 Gerd Baumgartner: Walther Rode. Leben und Werk. Wien 2007.
- 19 Vgl. Marie Holzer. In: Tiroler Nachrichten, 6.6.1924, S. 6.
- 20 Er war als Subalternoffizier im Vermessungsdienst in Galizien und der Bukowina tätig. Siehe Anm. 14.
- 21 Die jüngste Tochter ist 1905 noch in Czernowitz geboren (siehe Meldeamt Innsbruck).
- 22 Zwei Briefe von Marie Holzer an Arthur Schnitzler aus Prag stammen aus dem Jahr 1908; vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Teilnachlass Arthur Schnitzler.
- 23 Siehe Anm. 14.
- 24 Fortschritt. In: Die Aktion, 5.6.1911, Sp. 484-488.
- 25 Vgl. Sigrid Bauschinger: Else Lasker-Schüler. Biographie. Göttingen 2004, S. 219-222.
- 26 Anm. 9.
- 27 Im Schattenreich der Seele. Dreizehn Momentbilder. Leipzig-Gohlis 1911.
- 28 Marie Holzer an Arthur Schnitzler, Prag, 23. 4. 1908. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Teilnachlass Arthur Schnitzler.
- 29 Arthur Schnitzler. In: Prager Tagblatt, 17.1.1908, S. 8.
- 30 Anne Martina Emonts (Anm. 15), S. 305.
- 31 Vgl. Anm. 13.
- 32 Die Zeitschrift ist digitalisiert: <http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/02guinfl.htm>.
- 33 Wilhelmine Wiechowski. In: Österreichische Frauen-Rundschau 11, 1913, 108, S. 6.
- 34 Der Vortrag vom 13. Juni 1911 ist als Broschüre unter dem Titel *Heim und Staat* 1911 im Verlag A. Bonnier in der Übersetzung von Ernst Potthof erschienen. Der Artikel von M. H. bezieht sich auf diese Publikation.
- 35 Die gemeinsame Erziehung der Geschlechter. In: Prager Tagblatt, 21.7.1907.
- 36 Schutzzölle. In: Die Aktion, 29.5.1912, Sp. 682-686.
- 37 Der Wert der Untreue. In: Die Aktion, 19.2.1912, Sp. 233-237.
- 38 Die Zukunft, die vor der Tür steht. In: Innsbrucker Nachrichten, 28.7.1921, S. 3.
- 39 Gregor Ackermann (Anm. 13), S. 257.
- 40 Bilder aus Italien. In: Volks-Zeitung, 10.5.1924, S. 9-11.
- 41 Ebenda.
- 42 Anm. 38.
- 43 Anm. 14.
- 44 Auskunft Meldeamt Innsbruck.
- 45 Ebenda.
- 46 Das Recht auf Mutterschaft. In: Volks-Zeitung, 23.2.1924, S. 11.
- 47 Vgl. Anm.14.
- 48 Stadtfrieden im Krieg. In: Prager Tagblatt, 9.2.1916, S. 2.
- 49 Dolomitentränen. In: Prager Tagblatt, 19.12.1915.
- 50 Geburtstagsfeier. In: Tiroler Hochland, Juni 1920, S. 7-9.
- 51 Deutsch und Alldeutsch. In: Widerhall. Wochenschrift für Politik, Wirtschaftsleben und Kritik, 18.08.1920, S. 8.
- 52 Parteien. In: Widerhall, 31.05.1919, S. 1f.
- 53 Der typische Verlauf sozialer Bewegungen; Das Bürgerliche und der Kommunismus. In: Widerhall, 15.04.1920, S. 4-5, 13f.
- 54 Sozialismus. In: Volks-Zeitung, 5.1.1924, S. 12.
- 55 Warum hassen die Freiheitlichen die Sozialdemokraten. In: Volks-Zeitung, 27.10. 1923, S. 11.
- 56 Über die Wohlfahrt des Einzelnen zur Volkswirtschaft. In: Volks-Zeitung, 29. 2.1924, S. 11.
- 57 Die Frau im politischen Leben. In: Widerhall, 14.06.1919, S. 1.
- 58 Innsbruck. In: Die Weltbühne, 16.9.1920, S. 318.
- 59 Anm. 56.
- 60 Ebenda.

von Maria Leger

61 Ebenda.

62 Das Recht auf Mutterschaft. In: Volks-Zeitung, 23.2.1924, S. 11.

63 Vgl. Gretl Köfler, Michael Forcher: Die Frau in der Geschichte Tirols. Innsbruck 1986.

64 Anm. 54.

65 Anm. 2.

66 Hans Holzer hatte offenbar nach 1918 sich als Holzschnitzer betätigt und u.a. als Schuhmacher gearbeitet.

Vgl.: Ein Erinnerungsblatt. Marie Holzer. In: Rohö-Frauenblatt, Wien, 15.6.1925, S. 7.

Erster Brief Ludwig Wittgensteins
in der Österreichischen Nationalbibliothek
Zum Briefwechsel der Familie Wittgenstein mit
Johann Victor Krämer
von Ulrich Lobis (Innsbruck) und Alfred Schmidt (Wien)

Im Zuge der Katalogisierung einer Erwerbung aus dem Jahr 2006 ist kürzlich in der *Sammlung von Handschriften und alten Drucken* der Österreichischen Nationalbibliothek der wohl älteste bekannte Brief Ludwig Wittgensteins aufgetaucht.¹ Es handelt sich um einen Brief an den Maler Johann Victor Krämer (1861-1949), der mit der Familie Wittgenstein in enger Verbindung stand. Obwohl der Brief Ludwigs nicht datiert ist, lässt sich aus weiteren Briefen seiner Mutter aus derselben Provenienz mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1897 als Entstehungszeit schließen. Das stimmt auch mit dem optischen Eindruck des in großen Kurrentbuchstaben geschriebenen Briefes, den Ludwig Wittgenstein also im Alter von etwa 8 Jahren verfasste, gut überein.

Zu diesem Konvolut gehören folgende acht Briefe:

- 4 datierte Briefe seiner Mutter Leopoldine Wittgenstein an J.V. Krämer vom 27.8.1897, 5.10.1897, 7.5.1898 und 25.5.1898 (ÖNB / HAN, Autogr. 1439/1-1 bis 4)
- 2 Briefe von Paul Wittgenstein, undatiert, wohl ebenfalls aus 1897 (ÖNB / HAN, Autogr. 1439/4-1 bis 2)
- ein von den fünf Geschwistern Hermine, Helene, Margarethe, Paul und Ludwig gemeinsam unterzeichneter, undatierter Brief (ÖNB / HAN, Autogr. 1439/2-1)
- und der undatierte Brief von Ludwig Wittgenstein mit einem beigefügten Gruß seines Bruders Kurt (ÖNB / HAN, Autogr. 1439/3-1)

Beachtung in diesem Zusammenhang verdient außerdem ein Brief von Johann Victor Krämer an die Schwestern Hermine, Helene und Margarethe vom 11.10.1897 (ÖNB / HAN, Autogr. 1292/31-1) mit einer farbigen Skizze des Markusplatzes in Venedig.

Faksimiles und Transkriptionen der Briefe

Lieber Herr Krämer!

Ich hoffe daß es Ihnen gut geht und danke Ihnen vielmals für Ihren Gruß. Wenn Sie wieder nach Neuwaldegg kommen werde ich Ihnen viel erzählen. Ich unterhalte mich hier ausgezeichnet.

Leider fahren wir schon Mittwoch nach Neuwaldegg.

Mit vielen Grüßen

Ihr

Luki

Besten Gruß von Kurt

6
HOCHREITH
POST KÖNIGBERG
NIED. DEUT.

Lieber Herr Krämer!

Ist schon sehr ab
Ihren gut gekünd
denke Ihnen vielmal
für Ihren Brief. Mein

ÖNB Autogr. 1439/3-1

Ein wunder auf
Mannschaftey kom
man wurde ich. Ich
viel anzüßten. Ich
intrafulte mich für
viidanzuist.
Lieber Herr Krämer
Ihre
Licki
Lepu Grotz am Thier

ÖNB Autogr. 1439/3-1

Abb. 15. Brief von Ludwig Wittgenstein an J.V. Krämer, [1897]
(ÖNB Autogr. 1439/3-1, Vorder- und Rückseite)

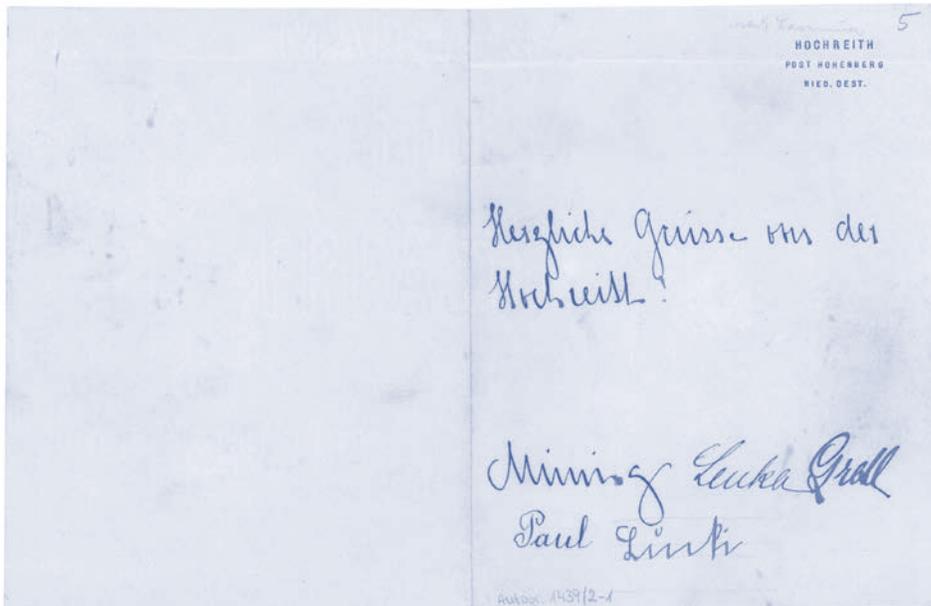


Abb. 16. Brief der Geschwister Hermine, Helene, Margarethe, Paul und Ludwig Wittgenstein an J.V. Krämer, [1897?] (ÖNB / HAN, Autogr. 1439/2-1)

Venedig, 11.X.97.

Liebes Fräulein Mining,
Gutes Fräulein Lenka,
Bestes Fräulein Gretl!

Wie ich Ihnen früher versprochen habe, sende ich hiemit die besten Grüße aus dem schönen Venedig – Sie haben mir mit Ihren lieben Zeilen eine grosse große Freude bereitet, wofür ich Ihnen auf das herzlichste danken muß –

Als ich gestern Nachmittag hier ankam, war es mein Erstes nach Briefen zu fragen. Zu meiner größten Ueberraschung und Freude wurde mir als Einzig Ihr Briefchen gegeben – Da ich aber von der Reise noch sehr abgesspannt war mußte ich ungern die Antwort auf den nächsten Tag verschieben –

Abends promenirte ich einige Zeit während concertirt wurde am Markusplatz, gedachte der schönen Abende wo wir den Platz umkreisten. Wie lustig war das doch damals, wie anders ist es jetzt. Weil ich aber Ihren Brief in der Tasche habe in welchem Sie Alle meiner so schön gedacht haben, fühle ich mich doch nicht ganz verlassen und es müßte mir Jedermann angesehen haben, wie glücklich und zufrieden ich bin –

Das ist es wofür ich Ihnen nicht genug danken kann. –

Morgens besuchte ich die Ausstellung, die mir recht gut gefallen hat – Es gibt sehr interessante Dinge zu sehen – Belgier, Russen Deutsche, Franzosen und Engländer sind schön vertreten. Auch Japaner haben exponirt – sehr originel –

Meine Bilder haben sehr schöne Plätze. Ich kann sehr zufrieden sein. Gerne hätte ich gleich daran gearbeitet. Nach so langer Zeit sieht man wieder Fehler und muß sie jetzt dulden –

Erst Nachmittag 4 Uhr verließ ich die Ausstellung – Nach dem Speisen postirte ich mich am Markusplatz und machte für Sie die Randskitze, doch war es wie gestern, auch heute noch so empfindlich kalt, daß ich kaum den Pinsel halten konnte, darum ist sie so flüchtig ausgefallen –

Leider werde ich von Ihnen keine Briefe mehr erwarten können, derenhalber ich immer reisen möchte und dafür Skizzen machen um Sie zu erfreuen –

Die besten herzlichsten Grüße sendet

Johann Victor Krämer

/Bin sehr neugierig Ihren Tennis Platz zu sehen
Heuer werden wir wol nur mit Schneebällen spielen können.

1) Sie sehr empfangen Ihnen immer noch sehr dankbar sein.

Als ich gestern Nachmittags hier ankam, war es mein Dilemma nach Briefen zu fragen. In meiner größten Lebensrechnung und Freude wurde mir als Entlohnung Ihre Briefe gegeben. Da ich aber von der Reise noch sehr abgelenkt war, musste ich ungern die Antwort auf den nächsten, am nächsten Abend promemitierte ich einige Zeit im Freund concertiert wurde, am Marktplatz, gedachte der schönen Abende, wo wir den Platz umkreist. Wie lustig war das, doch damals, wie anders ist es jetzt. Weil ich aber Ihren Brief in der Tasche habe, in welchem die Alle, meinen so schön gedacht haben, fühlte ich mich, doch nicht ganz verhasen und es musste mir's Heilmann angesehen haben, wie glücklich und zufrieden ich bin. Das ist es, wofür ich Ihnen nicht genug danken kann.

1292/31-1

Venedig, 11. X. 97.

Lieber Fräulein Minnie,
 Gütes Fräulein Lenke,
 Beste Fräulein Grottl!

Wie ich Ihnen früher versprochen habe, sende ich hiermit die besten Grüße aus dem schönen Venedig. Sie haben mir mit Ihnen lieben Lieben eine große große Freude bereitet, wofür ich Ihnen auf das herzlichste danken muss.

Maryens beabsichtigte ich die Ausstellung, die mir recht gut gefallen hat. Es gibt sehr interessante Dinge zu sehen - Belgien, Russen, Deutsche, Franzosen und Engländer sind schon vorhanden. Auch Japaner haben exponiert - sehr original. Meine Pl. Wer haben sehr schöne Pl. Ich kann sehr zufrieden sein. Ganz hätte ich gleich daran gearbeitet. Nach so langer Zeit wird man wieder müde und muss sie jetzt dulden. Seit Nachmittags 4 Uhr verließ ich die Ausstellung. Nach dem Spazieren postete ich mich im Hauptplatz und machte für Sie die Randblätter, doch war es wie gestern, auch heute noch so empfindlich kalt, dass ich kaum den Pinsel halten konnte. Darum ist sie so flüchtig ausgefallen. Es war würde ich von Ihnen Ihre Briefe mehr erwarten können, doch habe ich immer keinen mochte und dafür etwas machen um Sie zu erfreuen. Die besten herzlichsten Grüße sendet.
 Johann Jakob Kramer



Abb. 17. Brief von J.V. Krämer an Hermine, Helene und Margarethe Wittgenstein vom 11.10.1897 (ÖNB / HAN, Autogr. 1292/31-1)

Zum Inhalt der Briefe

Leopoldine Wittgenstein schreibt am 27. August 1897 von der Hochreith² an Johann V. Krämer nach Taormina und bedankt sich für seinen „lieben ausführlichen Brief“. Möglicherweise wurde sein Aufenthalt dort von der Familie Wittgenstein organisiert („Wir sind sehr froh, dass Sie alles nach Wunsche gefunden haben“).³ Sie kündigt außerdem einen Brief von „Luki“ (= Ludwig) an und erkundigt sich, ob er Pauls „ganz allein“ geschriebenen Brief schon erhalten habe. Dabei könnte es sich um einen der beiden erwähnten Briefe von Paul handeln.⁴

In Ihrem Schreiben vom 5. Oktober 1897⁵ erwähnt Leopoldine einen eben eingetroffenen Brief von Krämer an „Luki“, außerdem einen Antwortbrief der „Mädchen“ Hermine, Helene und Margarethe an Krämer, der am 26. September 1897 abgeschickt wurde.⁶ Krämer antwortet offenbar mit seinem Schreiben vom 11. Oktober 1897 (vgl. Abb. 17) auf den hier erwähnten Brief der Mädchen. Der undatierte Brief Ludwigs (vgl. Abb. 15) ist möglicherweise die Antwort auf den Brief von Krämer an Ludwig, den Leopoldine erwähnt.

Bei der Ausstellung in Venedig, von der Krämer in seinem Brief spricht, handelt es sich um die zweite internationale Kunstausstellung in Venedig („Biennale“). Krämer war mit zwei Werken vertreten: *Madonna mit Kind im Garten* und *Nymphe*.⁷ Es ist anzunehmen, dass eines der Bilder aus dem Besitz der Wittgensteinfamilie stammte, da Leopoldine in ihrem Brief schrieb, dass sie sich freue, Krämer und sein „schönes Bild“ bald wieder „hier“ (in der Villa in Neuwaldegg) zu sehen.

Die beiden Briefe Leopoldines an Krämer vom Mai 1898 beziehen sich auf eine Einladung zum Essen.

Zum Verhältnis Johann Victor Krämers zur Familie Wittgenstein

Ende des 19. Jahrhunderts zählte Johann Victor Krämer zu den bekanntesten und bestbezahlten Malern der Wiener Kunstszene. Geboren 1861 in Wien, absolvierte er zunächst die Kunstgewerbeschule und studierte ab 1881 an der Akademie der bildenden Künste u.a. beim bekannten Orientmaler Leopold Carl Müller.⁸ Ab 1893 ordentliches Mitglied des Wiener Künstlerhauses⁹, gehörte Krämer 1897 zu den Gründungsmitgliedern der *Wiener Secession*. Zwischen der *Secession* und der Familie Wittgenstein bestand von Anfang an eine intensive Beziehung. „Unzweifelhaft gehörten die Wittgensteins zu den bedeutendsten Förderern der *Secession*. Neben der nicht unwesentlichen finanziellen Unterstützung zum Bau des Secessionsgebäudes erfolgten seitens der Familie auch immer wieder spektakuläre Ankäufe.“¹⁰

Krämer war aber schon einige Jahre vor der Secessionsgründung in engem Kontakt mit der Familie Wittgenstein, wie der in der Wienbibliothek aufbewahrte Nachlass Krämers belegt. Bereits 1892/93 malte er im Auftrag von Karl Wittgenstein zwei Bilder der Wittgenstein-Stahlwerke in Kladno („Poldi-Hütte“), die schließlich in der Villa in Neuwaldegg ihren Platz fanden.¹¹ Über Vermittlung des Malers und Bildhauers Rudolf Bacher wurde Krämer Zeichenlehrer im Hause Wittgenstein.¹² In der Folge war er gerne gesehener Gast der Familie, vor allem in der Villa in Neuwaldegg, wo ihm ein eigenes

Atelier zur Verfügung stand. Dort entstanden auch Porträts der Wittgenstein-Kinder, wie das impressionistisch anmutende Porträt der elfjährigen Margarethe auf einer Steinbank im Garten.¹³

In seinem Brief vom 11. November 1896 bietet Karl Wittgenstein Krämer an, alle seine Bilder zu den von ihm angegebenen Preisen zu erwerben.¹⁴ Von seinen zahlreichen ausgedehnten Reisen schickt Krämer Hermine, Helene und Margarethe immer wieder mit Skizzen illustrierte Briefe.

Im obigen Brief Krämers an die drei Mädchen erinnert er außerdem an einen zurückliegenden gemeinsamen Venedig-Besuch, was die Intensität der Beziehung nochmals deutlich macht.

Im September 1898 kam es allerdings in Zusammenhang mit Krämers leidenschaftlichem Interesse für Hermine Wittgenstein zu einer ersten Krise. Da Hermine seine Gefühle offenbar nicht erwiderte, was Krämer aber lange Zeit nicht einsehen wollte, entstand eine angespannte Situation, die einen familiären Umgang unmöglich machte. Eine Aussprache und ein sehr deutlicher Brief von Karl Wittgenstein vom 22. September 1898¹⁵ führten schließlich zu einer Entfremdung, bedeuteten aber nicht das völlige Ende der Beziehung, wie zahlreiche Briefe aus den Folgejahren und auch etwa das Widmungsblatt der „Reiseerinnerungen aus Ägypten 1898-1900 von Prof. Joh. Vict. Krämer“ aus dem Jahr 1920 zeigen, in dem Krämer Leopoldine Wittgenstein für die finanzielle Unterstützung dankt.¹⁶ Das Werk, das er während der erwähnten, über zwei Jahre dauernden Orientreise¹⁷ sowie zahlreicher weiterer Reisen anfertigte, trug erheblich dazu bei, dass Krämer, der 1949 in Wien starb, als vielfach ausgezeichnete(r) Künstler in Erinnerung blieb.¹⁸

Wittgenstein und die Kurrentschrift

Von der Tatsache abgesehen, dass es sich um den frühesten gefundenen Brief Ludwig Wittgensteins handelt, nimmt dieser auch insofern eine Sonderstellung im Gesamtbriefwechsel ein, als er der einzige ist, der in Kurrent geschrieben wurde. Zwar befindet sich in der Nationalbibliothek auch ein Brief¹⁹ einer gewissen „Sofie“ (einer „Dienerin im Hause Wittgenstein“²⁰), auf dessen Rückseite Wittgenstein einige Zeilen in Kurrentschrift schreibt. Es handelt sich hierbei aber um die ersten Zeilen aus Franz Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen*.²¹

Monika Seekircher meint, dass Wittgenstein bei dieser Grillparzer-Stelle seine Fertigkeiten in der Kurrentschrift übte, was mit seinem Wunsch, Volksschullehrer zu werden, zu tun hatte.²² Wittgenstein musste als Lehrer Kurrent unterrichten, da es mindestens bis zur NS-Zeit, aber auch noch darüber hinaus, Teil des Lehrplans war.

Ein weiteres Stück in Kurrent ist Wittgensteins Maturaarbeit in Deutsch aus dem Jahre 1906. Den Konventionen entsprechend sind verschiedene wichtige Stellen wie Titel und auch das zu behandelnde Zitat aus Herders *Der Cid* („Arbeit ist des Blutes Balsam, Arbeit ist der Tugend Quell“) in lateinischer Schrift geschrieben.

Es ist weiters bemerkenswert, dass die Briefe der anderen Familienmitglieder zu dieser Zeit größtenteils in lateinischer Schrift verfasst wurden. Poldy (= Leopoldine) Wittgenstein schrieb alle ihre in der Wienbibliothek verwahrten Korrespondenzstücke (über 50 Stück) an Krämer in lateinischer Schrift. Eine Ausnahme bildet Karl Wittgenstein, der noch Kurrent verwendete.²³ Auch beide Briefe²⁴ Pauls an Krämer sind in lateinischer Schrift, ebenso die Briefe²⁵ von Hermine an Krämer. Dieser antwortet in seinem Brief²⁶ auch in lateinischer Schrift.

Aufschluss über die „Schreibgewohnheiten“ der Familie gibt ein Brief der Wittgenstein-Geschwister an Krämer aus dem Jahr 1897, auf dem Helene, Margarethe, Paul und Ludwig unterschreiben (vgl. Abb. 16). Alle unterschreiben in lateinischer Schrift, nur Ludwig (hier „Luki“) in Kurrent. Die wohl naheliegendste Erklärung dafür dürfte sein, dass Ludwig, der das jüngste der Kinder war, damals nur Kurrent als einzige Schrift beherrschte.

Anmerkungen

- 1 Für den freundlichen Hinweis bedanken wir uns bei Frau Ute Schmidthaler von der Sammlung von Handschriften und alten Drucken der Österreichischen Nationalbibliothek.
- 2 Landsitz der Familie Karl Wittgenstein im südlichen Niederösterreich.
- 3 In der Österreichischen Galerie im Belvedere befindet sich heute J.V. Krämers Bild *Taormina in der Sonne* von 1897, das offenbar bei diesem Aufenthalt entstand und sich später im Besitz der Familie Wittgenstein befand.
- 4 ÖNB / HAN, Autogr. 1439/4-1 und 2.
- 5 ÖNB / HAN, Autogr. 1439/1-2.
- 6 Vermutlich einer der vier Briefe von Hermine, Helene und Margarethe an Krämer, die sich heute im Nachlass J.V. Krämers in der Wienbibliothek im Rathaus befinden, der über 100 Briefe der Familie Wittgenstein an Krämer enthält; vgl. ZPH 1393, Archivbox 7, Mappe 32.6.
- 7 Vgl. Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato. Venedig 1897, 197.
- 8 Vgl. Heinz Schöny: Krämer Johann Viktor. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Österreichisches Biographisches Lexikon: 1815–1950, Band 4. Wien 1993, 185–186, hier 185.
- 9 Vgl. Rudolf Schmidt: Das Wiener Künstlerhaus. Eine Chronik 1861–1951. Wien 1951, 121.
- 10 Ursula Prokop: Margaret Stonborough-Wittgenstein. Bauherrin, Intellektuelle, Mäzenin. Wien u.a. 2003, 39.
- 11 Fotos der Gemälde im Bildarchiv der ÖNB: Inventarnummer 210008-C und 210009-C; vgl. auch den Brief von Karl Wittgenstein an J.V. Krämer vom 5.5.1893 im Nachlass J.V. Krämer in der Wienbibliothek, ZPH 1393, Archivbox 7, Mappe Nr 32.4.
- 12 Günter Wimmer: Johann Victor Kämer. In: Erika Mayr-Oehring / Elke Doppler: Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Wien Museum), Wien 2003, 152.
- 13 Vgl. Prokop, S. 39 und Tafel 1.
- 14 Nachlass J.V. Krämer, ZPH 1393, Archivbox 7, Mappe 32.4.
- 15 Ebenda.
- 16 Nachlass J.V. Krämer, ZPH 1393, Archivbox 4, Mappe 19.
- 17 Ludwig Hevesi: Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik - Chronik. Wien 1906, 331.
- 18 Schöny (Anm. 8), 186.
- 19 ÖNB / HAN, Autogr. 1277/24-1.
- 20 Von Sofie an Ludwig Wittgenstein, 20.11.1918. In: Gesamtbriefwechsel/Complete Correspondence. Innsbrucker Electronic Edition (2nd Release), 2011 (<http://www.library.nlx.com>).
- 21 Grillparzer zählt laut Engelmann - Ilse Somavilla (Hrsg.): Wittgenstein - Engelmann. Briefe, Begegnungen, Erinnerungen. Innsbruck 2006, 104 – und Nyiri (vgl. J. C. Nyiri: Gefühl und Gefüge. Studien zum Entstehen

der Philosophie Wittgensteins. Amsterdam 1986, 161ff.) zu den Schriftstellern, die Wittgenstein besonders geschätzt hat.

- 22 Vgl. Monika Seekircher: Auch große Philosophen müssen üben. In: Annette Steinsiek (Hrsg.): Das Archiv lebt! Fundstücke aus dem Literaturarchiv und Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Innsbruck 1999, 16f., hier 16.
- 23 Nachlass J.V. Krämer, ZPH 1393, Archivbox 7, Mappe 32.4 und 5.
- 24 ÖNB / HAN, Autogr. 1439/4-1 und 1439/4-2.
- 25 Etwa ÖNB / HAN, Autogr. 1493/1-1, 1493/1-2, 1493/1-3 und 1493/1-4.
- 26 ÖNB / HAN, Autogr. 1292/31-1.

Graphentheoretische Modelle zu Wittgensteins *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*

von Joseph Wang (Innsbruck)

Was für die naturwissenschaftlichen Disziplinen bereits der Alltag ist, ist für Geisteswissenschaftlerinnen noch ein relatives Neuland; gemeint ist hier die elektronische Datenverarbeitung mittels Computer. Während die Meteorologinnen täglich unzählige Messungen als Datensätze aufnehmen und diese mit geeigneten Algorithmen bearbeiten, sodass sie das Wetter relativ verlässlich voraussagen können, müssen die Geisteswissenschaftlerinnen die Texte selbst durchlesen und interpretieren. Dabei helfen ihnen zwar Texte anderer Forscherinnen, aber letztlich müssen sie sich selbst den Inhalt aneignen, wenn sie die Texte für ihre Arbeit fruchtbar machen wollen.

Kreative Köpfe fragen sich – die Naturwissenschaften vor Augen –, ob wir die Texte nicht als „geisteswissenschaftliche Daten“ ansehen können. Falls dieser Vergleich zulässig ist, dann fragen sie weiter, wie Computer bzw. Softwares eingesetzt werden könnten, um die Geisteswissenschaftlerinnen bei ihren Tätigkeiten zu unterstützen. Gibt es Algorithmen, die man zur Verarbeitung der Texte heranziehen könnte? Und könnte das Ergebnis dieser Analyse dazu verwendet werden, um den Inhalt der Texte besser zu erschließen?

Im Rahmen der beiden Projekte „Vermischte Bemerkungen Neu“ und „Wittgenstein's Vorlesungen zur Ästhetik im Kontext“ (FWF P19022 und FWF P21038) sind uns diese Fragen begegnet. Während der Bearbeitung beider Texte des Philosophen Ludwig Wittgenstein, der *Vermischten Bemerkungen*¹ (im Folgenden *VB* genannt) und der *Vorlesungen und Gespräche*² (*LC*) haben wir u.a. Softwares entwickelt und eingesetzt, die diese über das bloße „Digitalisieren“ hinaus verarbeiten. In der Hoffnung, dass sich durch eine elektronische Verarbeitung beider Texte neue Erkenntnisse zeigen, haben wir zwei „Versuchsreihen“ durchgeführt: *VB* wurde mit der GABEK-Methode³ analysiert, und *LC* wurde mit Hilfe graphentheoretischer Überlegungen untersucht. Da die GABEK-Analyse im Projekt *Vermischte Bemerkungen Neu* bereits vorgestellt wurde⁴, geht es in diesem Artikel vorwiegend um die Analyse von *LC*.

An dieser Stelle soll noch angemerkt werden, dass es andere Ansätze der elektronischen Inhaltserschließung gibt. Da die meisten Texte Wittgensteins – hier sind v.a. sein philosophischer Nachlass in der Form der *Bergen Electronic Edition*⁵ und sein Briefwechsel in der Form des *Gesamtbriefwechsels Wittgensteins*⁶ zu nennen – bereits digitalisiert vorliegen, liegt es nahe, dass Texte Wittgensteins auch dort bearbeitet werden. Besonders hervorheben möchte ich das EU-Projekt DISCOVERY⁷, da sich unser Projekt-Partner aus dem Wittgenstein Archives in Bergen an diesem Projekt beteiligt und wir dank des Wissenstransfers viel vom Know-how des DISCOVERY-Projektes profitiert haben. Im Rahmen dieses Projektes werden Schlagworte für eine Reihe von Bemerkungen aus Wittgensteins Nachlass ausfindig gemacht. Diese stehen dann über das

Web-Portal *Philosource*⁸ als sogenannte *web ontology* den Forscherinnen zur Verfügung. Im Unterschied zur Vorgehensweise von DISCOVERY, bei der Wittgenstein-Expertinnen als Bearbeitende fungieren und der Computer als Datenverwalter dient, streben die beiden FWF-Projekte im Brenner-Archiv die (halb-)automatisierte Inhaltserschließung durch den Computer an. Hierbei soll die inhaltliche Analyse im Wesentlichen von einem Computerprogramm übernommen werden.

Vermischte Bemerkungen: Ein Sammelsurium will geordnet werden

Der philosophische Nachlass Wittgensteins umfasst ca. 20.000 Seiten.⁹ Darin enthalten sind sowohl verschiedene Vorstufen seiner *Philosophischen Untersuchungen* als auch einzelne Diktate, Notizbücher, Tagebücher und Typoskripte. Vor allem in den Tagebüchern und in den Notizbüchern¹⁰ hat Wittgenstein oft einzelne, eher persönliche Bemerkungen zwischen seinen philosophischen Gedanken niedergeschrieben. Posthum wurden viele Notizbücher unter Titeln wie *Philosophische Grammatik*, *Bemerkungen zu Grundlage der Mathematik*, oder *Über Gewissheit* veröffentlicht, dabei haben die Herausgeberinnen und Herausgeber darauf geachtet, dass die persönlichen Bemerkungen und jene Bemerkungen, die mit seinen systematisch-philosophischen Überlegungen weniger zu tun haben, nicht publiziert werden.

Erst 1977, also 26 Jahre nach Wittgensteins Tod, gab Georg Henrik von Wright eine Sammlung von Wittgensteins Bemerkungen, die in den früheren Ausgaben weggelassen worden waren, unter dem Titel *Vermischte Bemerkungen* heraus. Von Wright sammelte einzelne Textstellen aus unterschiedlichen Notizbüchern, ließ dabei die rein persönlichen Bemerkungen weg und fasste die anderen zusammen.¹¹ So finden wir in *VB* sowohl Überlegungen beispielsweise zu Musik und Literatur wie auch zur Religion. Da sich diese Bemerkungen sowohl thematisch als auch zeitlich weit erstrecken, könnte man leicht den Eindruck gewinnen, dass diese zusammenhang- und konzeptlos ausgewählt worden sind. Eine der Aufgaben im Projekt *Vermischte Bemerkungen Neu* bestand darin, den „roten Faden“ dieser Texte – sofern ein solcher existiert – zu eruieren. Das vorläufige Ergebnis dieser Untersuchung kann in *(Re)-Constructing the Semantic Architecture*¹² nachgelesen werden.

Vorlesungen und Gespräche: Ausgangspunkt der Untersuchung

Im Jahre 1966 gibt der irische Jesuit Cyril Barrett eine Sammlung von Mitschriften dreier Schüler Wittgensteins unter dem Titel *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* heraus. Dieser Text setzt sich zusammen aus den Mitschriften der Wittgenstein-Schüler James Taylor, Rush Rhees und Yorick Smithies, die den Inhalt von drei Vorlesungsreihen bzw. Gesprächen niedergeschrieben haben. Die vier Vorlesungen zur Ästhetik fanden in einem kleinen Kreis im Jahre 1938 statt, etwa zur selben Zeit wie auch die Vorlesung zur Psychoanalyse. Der Glaube war Gegenstand einer Vorlesungsreihe, die irgendwann zwischen 1940 und 1942 veranstaltet wurde.¹³

Während die Bemerkungen in *VB* heterogen sind und das „zentrale Thema“, sofern es dieses überhaupt gibt, schwer erkennbar ist, ist dies bei *LC* nicht der Fall. Die

Überschriften der einzelnen Sektionen geben den Inhalt gut wieder. Zwar kommt Barrett nicht umhin, auf Unterschiede zwischen den einzelnen Manuskripten hinzuweisen – so gibt es Sprünge und Einschübe im Text¹⁴ –, aber verglichen mit *VB* ist der Text in *LC* zusammenhängend. Eine Inhaltsanalyse mittels GABEK, wie sie bei *VB* vorgenommen wurde, scheint daher bei *LC* nicht angezeigt zu sein.

Datenerhebung: Zuweisung von *Keywords* an *Sinneinheiten*

Die Grundidee von GABEK, dass es ‚Sinneinheiten‘ gibt, in denen ‚Keywords‘ vorkommen, ist einleuchtend und scheint auch bei der Analyse von *LC* sinnvoll zu sein. Was ist aber eine Sinneinheit, und was ein Keyword?

Diese Methode dient dazu, einen Text zu strukturieren, und die Strukturierung ist ein notwendiger Bestandteil der Datenverarbeitung. Gängig ist die Strukturierung eines Textes in Sätze und Absätze. Da wir aber letztlich die Beziehungen zwischen den einzelnen Keywords analysieren wollen, die in einem Gedanken miteinander verbunden sind, ist die vorhandene Strukturierung des Textes in Sätzen bzw. Absätzen nur bedingt anwendbar. Denn es bedarf oft mehrerer Sätze, um einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, in einem solchen Fall stehen die Wörter, die durch einen Gedanken verbunden werden, in unterschiedlichen Sätzen. In einem Absatz können wiederum mehrere Gedanken wiedergegeben werden. Und so teilen wir den Text von *LC* – ganz im Sinne von GABEK – in *Sinneinheiten* auf, wobei in einer Sinneinheit ein Argument oder ein Gedanke vollständig wiedergegeben wird.¹⁵

Für die kodierten Wörter in einer Sinneinheit verwenden wir den Ausdruck *Keyword*. Wir fassen nämlich die Flexionen eines Wortes (beispielsweise ‚nennen‘ ‚nennt‘, ‚nannten‘ u.s.w.) zusammen und trennen die äquivoken Wörter voneinander. Beispielsweise gehören ‚nennen‘, ‚nennt‘ und ‚nannte‘ zum Keyword „nennen“, aber Wörter, die vom Verb „denken“ stammen, werden je nach ihrer Bedeutung in „denken“ oder „denken (sich etwas vorstellen)“ zugeordnet. Zu dem werden jene Wörter (wie „in“, „oder“ und alle Flexionen des Verbs „sein“) von der Analyse ausgenommen, die nicht sinntragend sind. Da diese Keywords aus den *Wörtern* im Text stammen und keine *Schlagworte* des Textes darstellen, scheint der Ausdruck ‚Keyword‘ passend zu sein, um Verwirrungen zu vermeiden.

Ein Beispiel einer solchen Sinneinheit aus *LC* mit den dazugehörigen Keywords finden Sie hier:

Sinneinheit ‚Ex‘: „Das Paradigma der Wissenschaften ist die Mechanik. Wenn die Menschen sich eine Psychologie vorstellen, ist ihr Ideal das einer Mechanik der Seele. Wenn wir betrachten, was dem tatsächlich entspricht, sehen wir, daß es physikalische Experimente und daß es psychologische Experimente gibt. Es gibt Gesetze der Physik und es gibt – wenn man höflich sein will – Gesetze der Psychologie.“¹⁶

Keywords der Sinneinheit ,Ex': Wissenschaft, psychologisch, betrachten, Gesetz, entsprechen, physikalisch, Experiment, Ideal, Psychologie, vorstellen, Paradigma, Physik, Menschen, Seele, Mechanik.

Und so wird der Text des *LC* in 316 Sinneinheiten mit 1759 Keywords getrennt. Ausgehend von diesen Daten wollen wir die Analyse durchführen. Bevor wir diese Daten analysieren können, müssen sie aber in eine Form gebracht werden, dass der Computer „weiß“, wie sie zu verarbeiten sind. Hier stellt sich die Frage nach der Verwaltung dieser Daten. Und es zeigt sich, dass sich die Datenverwaltung am besten mit der Hilfe der *semantic web technology* bewerkstelligen lässt.

Semantic Web und die Erstellung einer *ontology*

Im Rahmen des DISCOVERY-Projektes werden 5000 Seiten des Nachlasses Wittgensteins frei zugänglich im Sinne des *open access* gemacht. Hierbei liegen diese Seiten den Forscherinnen als Faksimiles, als Webseiten und als XML-Datei vor¹⁷, zudem werden jene Schlagworte, die den einzelnen Bemerkungen Wittgensteins von Expertinnen der Universität Bergen gegeben wurden, mit Hilfe der *semantic web technology* den Forscherinnen zur Verfügung gestellt. Hierbei verwendet das Wittgenstein Archives in Bergen die Spezifikationen *Web Ontology Language* (OWL)¹⁸ und *Resource Description Framework* (RDF)¹⁹, um die Daten zu speichern und die Schlagworte zu veröffentlichen. Wir haben diesen Modus auch für unser Projekt übernommen, was den Austausch von Daten wesentlich erleichtert.

Ohne in die technischen Details zu gehen, kann man sich die Datenspeicherung so vorstellen: RDF wurde entwickelt, um einzelne Objekte, sogenannte Ressourcen, zu beschreiben. Dabei ist es wichtig, dass jede Ressource einen eindeutigen Namen, eine ID, bekommt. Wir betrachten nun die einzelnen Sinneinheiten wie auch die Keywords als Ressourcen mit eigener ID und nehmen diese in die Datenbank auf. Dann werden die zwei Objekt-Klassen (Sinneinheit und Keyword) in der Datenbank registriert, und es wird die Zuordnung der einzelnen Ressourcen zu den Klassen festgelegt. Sobald wir die Ressourcen, die Klassen und die Klassen-Zuordnungen in die Datenbank eingespeist haben, „weiß“ der Computer, dass „Wissenschaft“ ein Keyword und „Ex“ eine Sinneinheit ist. Fortan können diese Ressourcen mit weiteren „Sätzen“ beschrieben werden. Wichtig dabei ist, dass diese „Sätze“ eine dreistellige Struktur aufweisen müssen: Ein ‚Subjekt‘ steht mit einem ‚Objekt‘ in einer bestimmten Beziehung, wobei die Beziehung ‚Prädikat‘ genannt wird. Wir legen nun das Prädikat ‚ist ein Schlagwort in‘ fest und bestimmen, dass diese Beziehung nur zwischen einer Ressource der Klasse ‚Keyword‘ und einer Ressource der Klasse ‚Sinneinheit‘ vorkommen darf, wobei das Keyword das Subjekt der Beziehung und die Sinneinheit das Objekt der Beziehung darstellt.

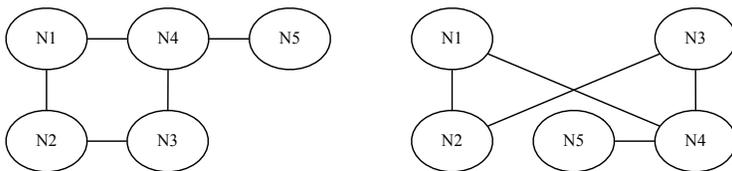
Insgesamt haben wir 4626 solche Sätze in die Datenbank eingegeben, mit denen der Computer nun „rechnen“ kann. So könnte der Computer „Fehler“ entdecken, die beispielsweise dadurch entstehen, dass in einem Satz nicht eine Ressource der Klasse ‚Keyword‘, sondern eine Ressource der Klasse ‚Sinneinheit‘ das Subjekt stellt. Diese Art

der Datensammlung von „Ressourcen“, „Klassen“, „Beziehungen“ und „Sätzen“ wird von den Fachleuten der *semantic web technology* als *ontology* bezeichnet. Wir haben also eine *ontology* erstellt, die prinzipiell in Form von OWL-Dateien auch anderen Leuten zur Verfügung steht.²⁰

Die graphentheoretische Modellierung der Daten

Während das Problem der Datenverwaltung mit *semantic web technology* gelöst wird, stellt sich nun die Frage nach der Analyse dieser Daten. Wie können wir sie für uns nutzbar machen? Die naheliegende Antwort ist die Modellierung dieser Daten als Graphen, die dann mit der Hilfe graphentheoretischer Werkzeuge analysiert werden.²¹

Die moderne Graphentheorie, die auf Leonhard Euler zurückgeht²², behandelt die mathematischen Eigenschaften von Graphen. Ein Graph G in diesem Sinne ist die Vereinigungsmenge aus zwei Untermengen V und E (= Verbindungslinien). Eine davon (V) enthält die sogenannten Knoten, und die andere (E) enthält die Kanten. Dabei müssen alle Knoten, die mit den Kanten in E verbunden werden, in der Menge V enthalten sein. Zusätzlich können Knoten und Kanten auch andere Eigenschaften haben, etwa einen *Namen*, eine *Länge* oder auch eine *Richtung*, die für die Analyse von Bedeutung sein können. Die Positionen der Knotenpunkte in einem visualisierten Graph spielen *keine* Rolle bei der Analyse. Beide Graphen sind demnach identisch:



Bereits mit dem Computerprogramm *Protégé*²³ ist es z.B. möglich, *ontologies* als Graphen zu visualisieren. *Protégé* wurde von der Universität Stanford als *ontology*-Editor entwickelt, mit dem man beispielsweise für eine gegebene *ontology* die Konsistenz-Analysen durchführen und Folgerungsbehauptungen aufstellen kann. Ein Ausschnitt unserer *ontology* sieht in diesem Editor so aus:



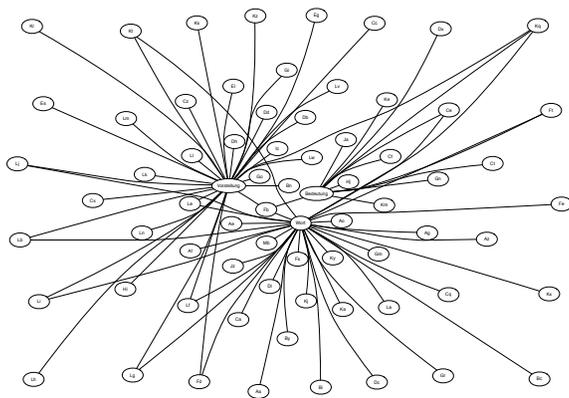
Hier werden zwei Keywords („Wörter“, „gut“) und die Sinneinheiten, in denen zumindest eines der beiden Keywords auftritt, als Knoten und die Beziehung „ist ein Schlagwort in“ als Kante dargestellt. Zusätzlich sieht man noch die Klasse Keyword (hier als Schlagwort bezeichnet) als Knoten und die Beziehung „ist ein Mitglied der Klasse“ als Kante.

Mit *Protégé* ist es zwar möglich, Graphen dieser Art darzustellen, aber das Programm ist nicht darauf angelegt, die Beziehungen tiefer gehend zu analysieren. In der *ontology* kann man eine Beziehung namens „kommt zusammen vor mit“ definieren, die zwischen zwei Keywords besteht, aber mit *Protégé* ist es relativ schwierig, diese Beziehungen, die ja bereits in der *ontology* festgehalten werden, automatisch zu berechnen.²⁴ Schreiben wir diese Beziehungen explizit in die *ontology* hinein, dann wäre *Protégé* zwar in der Lage, Graphen zu zeichnen, indem Keywords als Knoten und die Beziehung „kommt zusammen vor mit“ als Kanten dargestellt werden, aber eine graphentheoretische Diskussion des Graphen wäre immer noch nicht möglich.

Eine andere Möglichkeit, unsere *ontology* zu analysieren, bieten objektorientierte Programmiersprachen (wie Java). Diese warten mit der Funktion auf, spezifische Methoden für Objekte einer Klasse zu definieren. Programmiersprachen dieser Art sind so angelegt, dass man mit ihnen gut mit Klassen und Objekten umgehen kann. So lässt sich die Beziehung „kommt zusammen vor“ in solchen Programmiersprachen leicht berechnen. Wir haben uns daher dafür entschieden, ein Programm in Java zu erstellen, das aus der *OWL ontology* selbstständig Graphen verschiedener Arten erstellt. Es gibt in Java zudem verschiedene *open source* Bibliotheken, die auf die Datenverarbeitung mit Graphen spezialisiert sind.²⁵

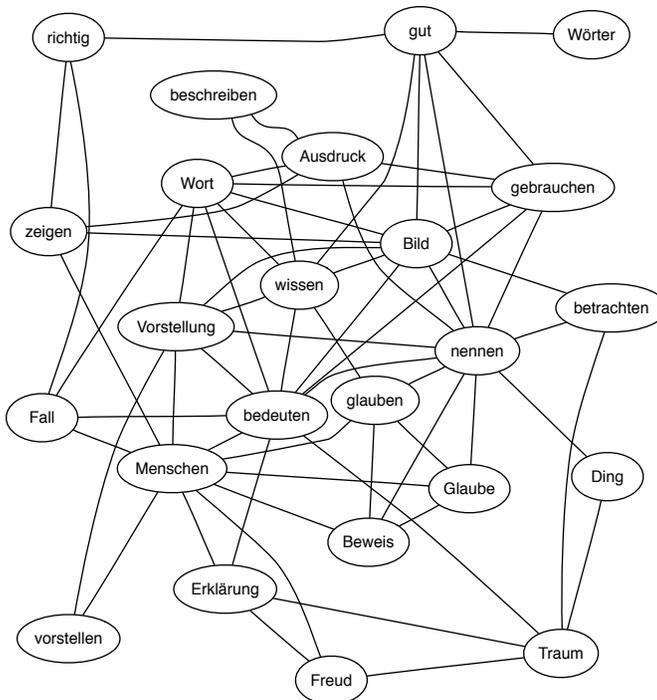
Ausgehend von der *OWL-Ontologie* können wir nun Graphen auf drei Arten generieren:

1. Ein Graph, in dem Sinneinheiten und Keywords als Knoten und die Beziehung „ist ein Keyword in“ als Kanten dargestellt werden, wie bei *Protégé*. Graphen dieser Art können so ausschauen:



Der Graph GA1 zeigt drei Keywords „Wort“, „Vorstellung“ und „Bedeutung“ und die Sinneinheiten, in denen diese Wörter vorkommen, als Knoten. Die Kanten bilden die Beziehung „ist ein Keyword in“ ab. Im Folgenden wird ein Graph dieser Art, in dem alle Keywords und alle Sinneinheiten vorkommen, mit GA bezeichnet.²⁶

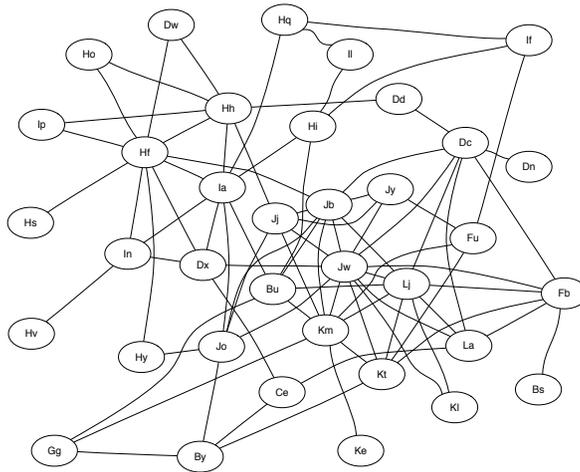
2. Ein Graph, in dem Keywords als Knoten und die Beziehung „kommt zusammen vor mit“ als Kanten dargestellt werden, wobei wir hier die Keywords nach der Häufigkeit ihres Vorkommens filtern können. So können wir beispielsweise nur jene Keywords ihres Vorkommens darstellen, die mindestens in zwei Sinneinheiten vorkommen, und die anderen Knoten weglassen.



Der Graph GB1 stellt alle Keywords, die mindestens in 20 Sinneinheiten auftreten, als Knoten dar. Die Beziehung „kommt zusammen vor mit“ bildet dann eine Kante, wenn die beiden miteinander verbundenen Keywords in mindestens fünf Sinneinheiten zusammen vorkommen. In unserer Analyse gehen wir aber von einem Keyword-Graphen aus, der alle Keywords und alle Kanten beinhaltet. Er besteht aus 1.759 Knoten und 33.953 Kanten. Im Folgenden werde ich mit GB auf diesen „ungefilterten“ Keyword-Graphen referieren.

3. Ein Graph, in dem die Sinneinheit als Knoten und die Beziehung „teilt sich ein Keyword mit“ als Kante dargestellt wird. Auch hier gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Darstellung des Graphen zu beeinflussen.

Der Graph GC1 stellt alle Sinneinheiten als Knoten dar, denen mindestens 24 Keywords zugewiesen werden. Die Beziehung „teilt sich Keywords mit“ wird hier als Kante



dargestellt, wenn die zwei verbundenen Sinneinheiten mindestens drei gemeinsame Keywords haben. Ein Sinneinheit-Graph, in dem alle Sinneinheiten als Knoten dargestellt werden und der alle Kanten beinhaltet, besteht bei uns aus 316 Knoten und 14.363 Kanten. Die Bezeichnung GC referiert auf diesen Sinneinheit-Graphen.

Wir können bei GB und GC noch die „Stärke“ der Kanten angeben. Eine Kante von der Stärke 1 im GC möge heißen, dass die beiden verbundenen Sinneinheiten sich ein Keyword teilen, und eine Kantenstärke von 7 im GB soll bedeuten, dass es sieben Sinneinheiten gibt, in denen die beiden verbundenen Keywords zusammen vorkommen.

Die Durchführung der Analysen

Was wir vor uns haben, sind graphentheoretische Modelle unserer *ontology*. Die Sinneinheiten und die Keywords, die wir miteinander in Beziehung gesetzt haben, werden als ungerichtete Graphen²⁷ in unterschiedlichen Formen GA, GB und GC dargestellt. Diese Modelle können nun mit graphentheoretischen Mitteln beschrieben und analysiert werden. So kann man beispielsweise angeben, ob dieses Graph zusammenhängend ist. Andere graphentheoretische Analysen betreffen beispielsweise die Suche nach den kürzesten Pfaden zwischen zwei Knoten.²⁸ In diesem Beitrag werden wir v.a. auf die Zentralitätsanalysen von Graphen eingehen. Zuvor werden einige statistische Angaben präsentiert.

Die statistischen Daten

Ausgehend von GA können wir insgesamt 1759 Keywords und 316 Sinneinheiten ausfindig machen. Die meisten Keywords (insgesamt sind es 1055) kommen nur in einer Sinneinheit vor, hingegen sind die folgenden Keywords häufiger anzutreffen:

Keyword	Häufigkeit
Bild	41
Menschen	40
bedeuten	40
nennen	39
Wort	36
Fall	35
Ausdruck	34
Traum	34
Vorstellung	34
Freud	31
gut	30
wissen	30

Neben der Häufigkeit sind noch jene Keyword-Paare von besonderem Interesse, die öfter zusammen vorkommen. Da die Keyword-Paare als Kanten und die Stärke dieser Kanten die Häufigkeit ihres gemeinsamen Auftretens bezeichnen, können wir die Kanten in GB nach ihrer Stärke filtern. Die folgende Tabelle gibt jene Keyword-Paare wieder, die in mehr als acht Sinneinheiten anzutreffen sind:

Keyword 1	Keyword 2	Stärke
Ausdruck	Gesicht	9
Bild	nennen	10
Erklärung	Freud	9
Erklärung	Menschen	9
Freud	Traum	14
gebrauchen	Wort	9
glauben	Jüngstes Gericht	9
gut	schön	9
gut	Wörter	11
Interpretation	Traum	9
Vorstellung	Wort	10

Man kann behaupten, dass jene Keywords zu demselben Themenfeld gehören, die oft miteinander verbunden sind. Und es wird kaum überraschen, dass „Freud“ und „Traum“ oft miteinander erwähnt werden. Eine Auflistung der Keywords-Paare kann also das sichtbar machen, was wir durch das Lesen des Textes bereits erahnen, aber vielleicht noch nicht explizit sagen können.

Und wir können indirekt²⁹ aus statistischen Daten schließen, welche Rolle ein bestimmter Begriff in einem Text spielt und möglicherweise auch, wie stark die einzelnen Textpassagen miteinander verbunden sind. Ist es nun möglich, ein zentrales Thema bzw. die zentralen Themen eines Textes durch diese Art von Analysen ausfindig zu machen? Da wir bereits ein graphentheoretisches Modell unseres Textes haben, ist es naheliegend, die sogenannte *Zentralitätsanalyse* auf unseren Graphen anzuwenden und zu sehen, ob diese Analyse interessante Ergebnisse zu der Frage nach zentralen Themen liefern kann. Wenn angenommen wird, dass die Graphen GB und GC adäquate graphentheoretische Modelle für LC darstellen, scheint es naheliegend zu sein, dass jene Keywords, welche in GB zentral sind, auch das Hauptanliegen des Textes widerspiegeln. Und jene Sinneinheiten, die in GC als besonders zentral gelten, sollten wohl auch eine größere Rolle im Text spielen. Eine Zentralitätsanalyse der Graphen kann also Auskunft über die Wichtigkeit von Keywords und Sinneinheiten geben.

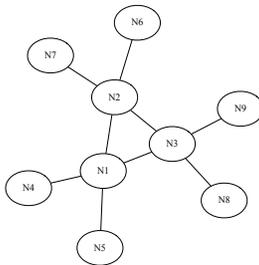
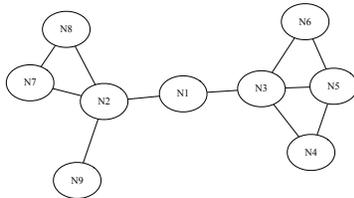
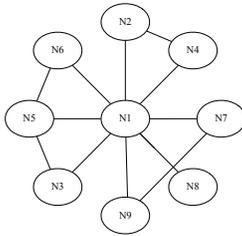
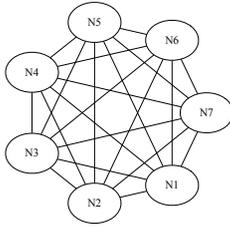
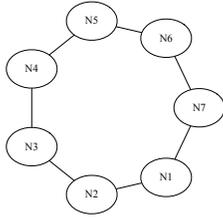
Besonders in der Soziologie findet die Zentralitätsanalyse Anwendung. Soziologinnen bedienen sich gern der Graphen, um die einzelnen Akteure und ihre Beziehungen untereinander zu modellieren. Im Zuge dessen wurden auch unterschiedliche Arten entworfen, um z.B. die zentralen Personen in einem *Sozialnetz* ausfindig machen zu können.³⁰ Just diese Analyseart wollen wir im nächsten Kapitel auf unseren Keyword-Graph anwenden.

Zentralitätsbegriffe in der Graphentheorie

Liegt ein Graph vor, kann für jeden Knoten seine Zentralität rechnerisch bestimmt werden. In diesem Sinne ist die Zentralität eine Zahl, welche einem Knoten zukommt.³¹ Um die unterschiedlichen Zentralitätsanalysen leichter verständlich machen zu können, will ich hier zunächst einige einfache Graphen zeigen, bei denen wir intuitiv den zentralen Knoten erkennen können; in einem weiteren Schritt werde ich dann drei Methoden der Berechnung erläutern. Betrachten wir zunächst die Graphen G1 bis G5.

Die meisten Menschen würden sagen, dass alle Knoten in G1 und G2 „gleich zentral“ sind, denn bei diesen beiden Graphen ist es unmöglich, einen Knoten als besonders zentral von den anderen abzuheben. Hingegen können wir leicht den Knoten N1 als den zentralen Knoten für die Graphen G3 und G4 ausmachen: Bei G3 hat N1 direkte Verbindungen zu allen anderen Knoten, und bei G4 liegt N1 in der Mitte. Und zuletzt würden wir die Knoten N1, N2 und N3 als die zentralsten in dem Graphen G5 bestimmen, wobei es unmöglich ist, *den* zentralsten Knoten unter den dreien ausfindig zu machen.

Diese einfachen Graphen zeigen uns, dass ein Graph keinen, einen oder mehrere zentrale Knoten haben kann. Bei komplizierteren Graphen können wir den zentralen



Knoten meist nicht mehr intuitiv fassen. Es sind deswegen mehrere Methoden entwickelt worden, mit deren Hilfe ein Rechner diese Aufgabe übernehmen kann. Die Vielfalt der Analyse-Methoden fängt die unterschiedlichen Intuitionen ein, was einen Knoten zu dem zentralsten (bzw. wichtigsten) Knoten eines Graphen macht. Uns liegen so auch mehrere Zentralitätsbegriffe vor, die voneinander unterschieden werden sollen. In diesem Beitrag möchte ich drei unterschiedliche Zentralitätsanalysen vorstellen.³² Es wird sich zeigen, dass bei unterschiedlicher Berechnungsweise auch unterschiedliche Knoten als zentral bestimmt werden.³³

Degree-Zentralität

Eine relativ einfache Art, die Zentralität eines Knotens auszurechnen, ist: die Anzahl der direkten Verbindungen zu anderen Knoten zu zählen. Diese Art der Zentralität nennt man Degree-Zentralität. Das Degree-Maß eines Knotens ist 1, wenn der Knoten mit genau einem anderen Knoten verbunden ist; ein Knoten weist das *Degree* von 2 auf, wenn es zwei unterschiedliche Knoten gibt, die mit ihm verbunden sind. Im Sinne der Degree-Zentralität ist ein Knoten genau dann zentral, wenn er mit mehr Knoten durch direkte Kanten verbunden ist als andere. Der Prototyp eines Graphen mit einem derart zentralen Knoten ist sternförmig, so wie G3 in unseren Beispielen. Während unserer Intuition nach N1 der zentrale Knoten ist, weist N1 auch die meisten direkten Verbindungen auf; hier stimmt unsere Intuition mit der Degree-Zentralität überein, wir haben also gezeigt, dass es Fälle gibt, in denen die Degree-Zentralität sinnvoll angewendet werden kann.

Führen wir diese Bestimmung des Grades an jedem Knoten im GB durch, so sieht das Ergebnis aufgelistet absteigend nach dem Degree-Zentralitätsmaß so aus:

Keyword	Degree-Zentralität
nennen	452
Bild	451
Menschen	446
Fall	429
Traum	423
bedeuten	416
Wort	364
Erklärung	363
Freud	350
Vorstellung	347
Ausdruck	342
zeigen	339
betrachten	335
gut	329

wissen	322
beschreiben	303

Wir sehen, dass die degree-zentralsten Knoten „nennen“, „Bild“, „Menschen“ und „Fall“ heißen. Bevor wir aber dieses Ergebnis diskutieren, wollen wir zunächst noch andere Methoden der Zentralitätsanalyse besprechen. Betrachten wir allerdings den Graphen G4, so sehen wir Folgendes: Im G4 weisen zwar N2 und N3 die meisten direkten Verbindungen auf, aber wir würden dennoch sagen, dass N1 der zentrale Knoten ist. Obwohl N1 nur zwei direkte Verbindungen aufweist, liegt er doch eher „in der Mitte“. Um diese Intuition einzufangen, wurde der Begriff der Closeness-Zentralität eingeführt, den wir im Folgenden besprechen wollen.

Closeness-Zentralität

Eine Möglichkeit, „Zentralsein“ zu explizieren, liegt im Rekurs auf das Längenmaß. Wir bezeichnen oft einen Ort als zentral in einer Region, wenn von ihm aus die anderen Orte der Region in kurzer Zeit erreicht werden können. Diese topologische Überlegung steht hinter der Closeness-Zentralität, nach der ein Knoten dann zentral ist, wenn der Weg³⁴ zwischen ihm und anderen Knoten möglichst kurz ist. Das kann man anhand des Graphen G4 ersehen: Dort ist der Knoten N1 zentral, weil der Weg von ihm zu jedem anderen Knoten im Graphen kleiner ist als die Wege, die einer von N2 bzw. N3 aus gehen muss, um jeden anderen Knoten des Graphen zu erreichen. Ein Knoten ist hier zentral, wenn die Gesamtstrecke (bzw. die Durchschnittsstrecke) zwischen ihm und jedem anderen Knoten im Graphen am kürzesten ist.

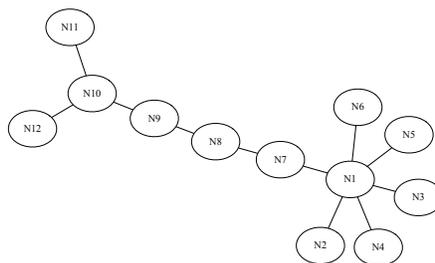
Heute existieren Algorithmen, welche diese Berechnung für jeden Knoten im Graphen übernehmen. Der Computer rechnet die Länge der kürzesten Strecken zwischen dem Knoten und jedem anderen Knoten im Graphen aus und bildet den Durchschnitt dieser Strecken. Da ein Knoten umso zentraler ist, je kleiner die Durchschnittsstrecke ist, bildet man von ihr den Umkehrbruch, um eine richtige Reihung zu bekommen. Man muss darauf achten, dass diese Methode nur für zusammenhängende Graphen anwendbar ist. Gibt es unzusammenhängende Teile in einem Graphen, so existiert mindestens ein Knoten, der für die anderen unerreichbar ist, und die kürzeste Strecke zwischen ihnen wäre unendlich groß.

Wendet man dieses Verfahren bei GB an und eliminiert man zwei Keywords, die mit dem Rest des Graphen nicht zusammenhängen, so erhalten wir die folgende Tabelle:

Keyword	Closeness-Zentralität
nennen	0.5738562091503269
Bild	0.5732941560561541
Menschen	0.5725464623410499
Fall	0.5695750891988324
Traum	0.5677335919818945

bedeuten	0.5671834625322998
Wort	0.5574603174603174
Erklärung	0.5560481317289424
Vorstellung	0.5542929292929293
Ausdruck	0.5535939470365699
zeigen	0.5534194768358021
Freud	0.5530708661417323
betrachten	0.5523749606794589
gut	0.5502977123158884
wissen	0.5490931832395247
beschreiben	0.5466998754669987

Hier zeigt sich, dass die Keywords „nennen“, „Bild“, „Mensch“ und „Fall“ am closeness-zentralsten sind. Zwar sind die ersten zehn „closeness-zentralsten“ Keywords auch die zehn degree-zentralsten, ab dem Platz elf unterscheiden sich die Tabellen aber. Während der Begriff der Closeness-Zentralität plausibel erscheint, gibt es dennoch Fälle, wo unsere Intuition und die Rechenergebnisse auseinander gehen. Betrachten wir den folgenden Graphen G6:



Intuitiv würden wir auch in diesem Graphen N1 als den zentralen Knoten bezeichnen. Eine Berechnung zeigt aber, dass N7 der closeness-zentralste Knoten ist. Viele Menschen würden intuitiv die vielen Verbindungen, die bei N1 zugehen sind, gegen seine etwas „abseits“ gelegene Position gegenrechnen. Es wäre demnach schön, wenn wir eine Möglichkeit hätten, die Degree- mit der Closeness-Zentralität zu verbinden. Eine Möglichkeit ist die Betweenness-Zentralität.

Betweenness-Zentralität

Die Betweenness-Zentralität misst, wie oft die kürzesten Pfade in einem Graphen einen Knoten beschreiten. Dabei darf dieser Knoten weder der Anfangs- noch der Endknoten sein. Die ihr zugrundeliegende Idee besagt, dass ein Knoten dann besonders wichtig ist, wenn er als „Schaltstation“ für andere Knoten gilt. Wenn ein Knoten eine Betweenness-

Zentralität von eins aufweist, dann heißt das, dass unter den vielen kürzesten Pfaden, die es in einem Graphen geben mag, ein Pfad diesen Knoten überschreitet (bzw. zwei „halbe“ Pfade diesen Knoten überschreiten). Je höher sie ist, desto zentraler ist der Knoten.

Die Berechnung dieser Zentralität ist zeitaufwendig. Um sie zu messen, müsste man die kürzesten Pfade zwischen allen Knoten ausrechnen. Da es mehrere Pfade zwischen zwei Knoten geben kann, die sich als gleich kurz erweisen, wird in diesem Falle der Anteil an Betweenness-Zentralität aufgeteilt. Wenn in einem Graph die kürzesten Pfade zwischen N1 und N2 ein Mal über N3 und N4 gehen und ein Mal über N3 und N5, dann bekommt N3 bei der Berechnung der Betweenness-Zentralität einen Punkt, während N4 und N5 jeweils einen halben Punkt bekommen.

Dieses Maß ist im Gegensatz zur Closeness-Zentralität auf alle Graphen anwendbar. Bemerkenswert ist dabei auch, dass alle Knoten, die nur eine direkte Verbindung zu einem anderen Knoten haben, automatisch den Wert 0 bekommen. Keiner der kürzesten Pfade beschreitet einen solchen Knoten.

Lässt man den Computer die Betweenness-Zentralität für alle Knoten in GB messen, so lauten die ersten sechzehn Plätze wie folgt.

Keyword	Betweenness-Zentralität
Menschen	68485.46078405058
Bild	66930.7373538551
Fall	65230.794208802086
nennen	62742.17336738318
bedeuten	59283.222909602584
Traum	54873.516273263114
Erklärung	45303.0734925954
Vorstellung	44481.19683069976
Ausdruck	40710.29030021832
Freud	40695.480267430925
zeigen	40261.2845724881
Wort	37203.41818812672
gut	36762.53851623657
betrachten	35223.071282629055
wissen	34737.27938494061
Ding	29830.747063798968

Es zeigt sich, dass das betweenness-zentralste Keyword in LC das Keyword „Menschen“ ist.

Zusammenfassung der Zentralitätsanalysen

Wie können wir die Ergebnisse der Zentralitätsanalysen interpretieren? Was heißt es, dass „nennen“ in GB sowohl das degree-zentralste als auch das closeness-zentralste Keyword ist? Können wir sagen, dass der Begriff „Menschen“ eine besondere Rolle spielt, nur weil der Knoten mit diesem Keyword der betweenness-zentralste ist?

In der Tat können wir *graphenimmanent* keine Antwort auf diese Fragen finden. Vergleichen wir den Graphen mit einer Funktionskurve im Koordinaten-System und die Suche nach zentralen Knoten mit der Suche nach Wendepunkten dieser Kurve, lässt sich klar machen, dass die Interpretation eines mathematischen Befundes an einem Modell immer nur im Bezug zum Modellierten möglich ist. Mathematisch lässt sich ausrechnen, ob eine bestimmte Kurve einen Wendepunkt besitzt und, sofern vorhanden, wo dieser Punkt ist. Was dieser Wendepunkt nun bedeutet, hängt wesentlich davon ab, *was* die Kurve abbilden soll. Stellt sie die Beziehung zwischen der Dosis eines Medikamentes und seiner Wirkung dar, so wirkt das Medikament (im Normalfall) im Bereich des Wendepunktes am besten. Stellt die Kurve die Beziehung zwischen Nahrungsangebot und Populationsgröße einer Tierart dar, so wächst die Population bei der gegebenen Nahrungsmenge am schnellsten. Ohne den Bezug zum Modellierten können wir den Wendepunkt nicht interpretieren.

Um die Frage nach der Interpretation der Zentren von GB beantworten zu können, ist es daher unerlässlich, sich zum Einen das Modellieren (d.h. die Trennung eines Textes in Sinneinheiten und die Zuordnung von Keywords zu diesen), und zum Anderen den ursprünglichen Text vor Augen zu halten. Nur so können wir vermeiden, „nennen“ und „Menschen“ als zentrale Themen in *LC* zu bezeichnen. Die Keywords „nennen“ und „Menschen“ sind die zentralsten Knoten in einem Keyword-Graph. Als solche spielen sie in einem Graphen eine wichtige Rolle, sie bilden die *verbindenden* Elemente, nicht aber die Haupt-Elemente. Betrachten wir einige Stellen, in denen „nennen“ auftaucht:

- „Aber im Fall einer gotischen Kathedrale spielen völlig andere Dinge eine Rolle für uns, und wir würden die Tür nicht ›richtig‹ nennen [...]“ (S. 19)
- „Wir haben es hier mit einer Art von Unbehagen zu tun, die wir ›gerichtet‹ nennen können, wenn ich z.B. Angst vor dir habe, ist mein Unbehagen auf dich gerichtet [...]“ (S. 27)
- „Wir könnten untersuchen, was wir eine Erklärung eines ästhetischen Urteils nennen würden.“ (S. 34)
- „Aber wenn ich dieses eigenartige Ding zeichne, das wir Gesicht nennen, und dann eines ein wenig anders, würdest du sofort sehen, daß es einen Unterschied gibt.“ (S. 48)
- „Wenn du sagst: »Glaubst du das Gegenteil?« – du kannst es das Gegenteil glauben nennen, aber es ist völlig verschieden von dem, was wir normalerweise das Gegenteil glauben nennen würden.“ (S. 77)

Das Keyword „nennen“ taucht immer dort auf, wo Wittgenstein auf den Sachverhalt hinweisen will, dass wir etwas einem Namen oder einer Eigenschaft zuschreiben. Und wenn wir die Stellen anschauen, wo „Menschen“ vorkommt, dann erhalten wir die folgende Liste:

- „Eine interessante Sache ist die Vorstellung, die die Menschen von einer Art von Wissenschaft der Ästhetik haben. Ich würde lieber davon reden, was mit Ästhetik gemeint sein könnte.“ (S. 24)
- „Die Menschen haben immer noch die Vorstellung, daß die Psychologie eines Tages alle unsere ästhetischen Urteile erklären wird, und sie meinen damit die experimentelle Psychologie. Das ist sehr komisch – tatsächlich sehr komisch.“ (S. 34)
- „Viele dieser Erklärungen werden akzeptiert, weil sie einen eigenartigen Reiz haben. Das Bild von Menschen mit unbewußten Gedanken ist reizvoll. Die Vorstellung einer Unterwelt, eines Geheimkellers. Etwas Verstecktes, Unheimliches. Vgl. die beiden Kinder bei Keller, die eine lebende Fliege in den Kopf einer Puppe stecken, die Puppe beerdigen und dann fortlaufen [...]. (Warum tun wir so etwas? Wir tun so etwas.) Man ist bereit, eine Menge zu glauben, weil es unheimlich ist.“ (S. 41)
- „Die gläubigen Menschen zweifeln nicht so, wie man normalerweise jede historischen [sic] Aussage, besonders aber Aussagen über eine weit zurückliegende Vergangenheit bezweifelt.“ (S. 80)

Diese Stellen belegen, dass das Keyword „Menschen“ dort kodiert wird, wo Wittgenstein auf die Meinungen der gewöhnlichen Menschen verweisen will. Ohne näher auf die Philosophie Wittgensteins eingehen zu können, erinnere ich daran, dass sie viel mit der Analyse des Sprachgebrauchs zu tun hat. Dass Menschen meinen, d.h. sich Urteile bilden und diese auch aussprechen, spielt daher eine große Rolle in seinem philosophischen Streben. Dass diese beiden Begriffe als zentral in *LC* aufgewiesen werden, zeigt, dass sie auch eine wichtige Rolle in der Ästhetik bzw. in der Religionsphilosophie Wittgensteins spielen. Jedoch können wir *nicht* behaupten, dass sich die Ästhetik oder die Religionsphilosophie Wittgensteins um das Meinen der Menschen drehen würde.

Diskussion
Das Erstellen einer *ontology* im Sinne des *semantic webs* stellt ein wichtiges Element in der Verlinkung der einzelnen Texte Wittgensteins dar. Verwendet man überall das gleiche Vokabular und indiziert man so alle Schriften Wittgensteins, ist es möglich, per Mausklick alle Stellen aufzulisten, in denen beispielsweise vom „(religiösen) Glauben“ gesprochen wird. So eine Sammlung erspart den Leserinnen das mühselige Durchforschen des Gesamtwerks und bietet gegenüber einer sogenannten Volltextsuche einen wesentlichen Vorteil: Eine Volltextsuche nach „glaube“ würde viele Stellen als Treffer aufweisen, in denen Wittgenstein seine Meinung mit „ich glaube, dass ...“

einleitet; doch nicht in allen diesen Stellen spricht Wittgenstein auch vom Glauben. Diese Stellen würden bei der korrekten Anwendung der *semantic web technology* in der Trefferliste gar nicht aufscheinen. Dank der Auflistung aller verknüpften Keywords bekommen die Wissenschaftlerinnen auch wertvolle Hinweise, welche anderen Stellen noch gesichtet werden sollen. Man kann sagen, dass die *ontology* ähnlichen Zwecken dient, die auch Register in einem Buch erfüllen.

Die *semantic web technology* kann bei der Erstellung digitaler Editionen also sinnvoll angewendet werden. Im Falle des Werkes Wittgensteins kommt ein weiterer Vorteil hinzu: Wittgenstein-Forscherinnen sind auf der ganzen Welt verteilt, sie können aber zusammenarbeiten: Während in Bergen der Nachlass indiziert wird, arbeitet man im Brenner-Archiv am Briefwechsel. Die Ergebnisse können leicht zusammengeführt werden, ohne dass sie einander in die Quere kommen. Die Verwendung dieser Technik erleichtert so auch die Arbeit der Forschenden.

Was für die *semantic web technology* gilt, gilt nicht unbedingt für das Modellieren des Textes als Graphen von Sinneinheiten und Keywords. Hier gilt es, zunächst die Kritik an unserem Modell von der Kritik am Modellieren selbst zu unterscheiden.

Man kann an der Qualität unserer Vergabe von Keywords zweifeln, wie man die Register eines Buches beanstanden kann. Unterschiedliche Bearbeiterinnen vergeben unterschiedliche Keywords. So unterliegt beispielsweise die Zusammenführung von Synonymen dem subjektiven Urteil des Bearbeitenden. Wir trennen z.B. „Mensch“ von „Menschen“, und „glauben“ von „Glaube“; würde man diese als Synonyme erachten, würde man eine andere *ontology* und damit eine andere Verlinkung bekommen.

Dem ist hinzuzufügen, dass auch die Register eines Buches der Willkür der Herausgeberinnen unterworfen sind. Ob eine bestimmte Ausgabe eines Werks ‚gut‘ genannt wird, hängt z.T. auch von der Qualität der Register ab, und in unserem Fall mögen die Leserinnen uns darauf aufmerksam machen, wie wir die Keyword-Liste verbessern könnten. In Bergen versucht man außerdem, den Benutzerinnen z.T. die Beschlagwortung der einzelnen Bemerkungen zu überlassen: Jeder Mensch darf seine eigene Keyword-Liste und somit seine eigene *ontology* von Wittgensteins Nachlass kreieren und sie auch anderen Forscherinnen zur Verfügung stellen. Wir erwarten mit Spannung, ob die Wittgenstein-Forschung durch ein solches Vorgehen profitieren wird.

Das Modellieren des Textes als ein Graph von Sinneinheiten und Keywords sehe ich nicht prinzipiell als fragwürdig an, allerdings würde ich die Zentralitätsanalysen und deren Interpretation nur mit großer Vorsicht durchführen. Während die Keywords einzelnen Einträgen in den Registern entsprechen, bilden die Sinneinheiten die Textstruktur ab, welche in Druckausgaben den Seiten, den Kapiteln bzw. den Absätzen entsprechen. Wenn der Vergleich zulässig ist, dann wären die Erstellung von Keyword-Listen und die Trennung des Textes in Sinneinheiten Pendant gängiger Techniken in einer Buch-Publikation, und diese Techniken sind ja an sich unverdächtig. Mit modernen Mitteln können diese Arbeiten nun schneller und automatisiert erfolgen. Das Modellieren eines Textes als Keyword-Graph ist methodisch demnach einwandfrei, wie ist die Zentralitätsanalyse diesbezüglich aber zu beurteilen?

Für sich betrachtet ist die Zentralitätsanalyse auch ein probates, graphentheoretisches Werkzeug, das v.a. in sozialwissenschaftlichen Studien zum Einsatz kommt. Die hier vorgestellten Zentralitätsbegriffe konkurrieren zwar untereinander, aber mit deren Hilfe können Wissenschaftlerinnen Aussagen über die Struktur eines sozialen Netzwerks treffen, die sonst nur schwer zu eruieren wären.

Wir haben aber gesehen, dass uns die Interpretation der Zentralitätsanalysen von Keyword-Graphen Schwierigkeiten bereitet. Ohne Bezug zum Text lässt sich schwer behaupten, warum „nennen“ und „Menschen“ die zentralen Knoten stellen, mit der Kenntnis der Wittgensteinschen Philosophie scheint dies eine Binsenweisheit zu sein, die man ohne zu rechnen auch gewusst hätte. Es hat den Anschein, als ob die Zentralitätsanalyse nur wenige Vorteile, aber großen Aufwand mit sich bringt. Es stellt sich daher die Frage, ob sich diese Art von Analysen überhaupt lohnt.

Ein abschließendes Urteil kann ich mir in diesem Augenblick nicht erlauben. Es scheint, dass die Zentralitätsanalysen für einen einzelnen kurzen Text kaum Erkenntnisgewinn mit sich bringen. Zudem taucht das zentrale Thema in vielen Texten – hier sind in erster Linie Gedichte zu nennen – gar nicht auf, und somit würde es in der Keyword-Liste und im graphentheoretischen Modell des Textes fehlen. Das führt letztlich dazu, dass eine solche Zentralitätsanalyse, wie sie in diesem Beitrag geschildert wird, gar nicht erfolgreich sein kann.

Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass wir, wenn Ergebnisse der Zentralitätsanalysen von vielen Texten vorliegen, den Computer mit Gewinn einsetzen können. Hier möchte ich ein mögliches Einsatzgebiet nennen: das automatische Beschlagworten von Texten. Die Grundidee hinter dieser Anwendung ist, dass Texte zum gleichen Thema auch meist einen ähnlichen Wortschatz in ähnlicher Weise verwenden. Wenn wir graphentheoretische Modelle zweier Texte vor uns haben und diese einander ähnlich sind, dann können wir davon ausgehen, dass diese Texte auch ähnliche Themen ansprechen. Dank der Retro-Digitalisierungsbestrebungen liegen uns viele digital verfügbare Texte vor, deren Volltext die Forscherinnen durchsuchen können, während Informationen über den Inhalt fehlen. Könnte der Computer die Modelle selbständig aus einem Text generieren und diese mit bekannten Modellen vergleichen, wäre er in der Lage, für bestimmte Textsorten die Schlagworte automatisch zu generieren. Diese betreffen v.a. wissenschaftliche Texte, in denen das Anliegen der Autorinnen relativ klar zum Ausdruck gebracht wird. Das Verständnis für einen bestimmten Text kann der Computer zwar aufbringen, wir hätten aber dann zusätzlich zu der Volltextsuche ein wertvolles Werkzeug, das Benutzerinnen helfen kann, in der Welt der unüberschaubaren Textangebote das Gesuchte auch zu finden.

Anmerkungen

- 1 Ludwig Wittgenstein: Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Heikki Nyman. Neubearbeitung des Textes durch Alois Pichler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- 2 Ludwig Wittgenstein: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben. Neu übersetzt von Ralph Funke. Frankfurt am Main: S. Fischer 2000. Die Abkürzung *LC* stammt aus dem

- englischen Originaltitel: Ludwig Wittgenstein: Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief. Edited by Cyril Barrett. University of California Press 1966.
- 3 Zu GABEK (Ganzheitliche Bewältigung Komplexer Probleme) gibt es eine Vielzahl einschlägiger Literatur, die unter <http://www.gabek.com/index.php?id=90> (2012/03/06) aufgelistet wird. Ganz aufschlussreich ist der online publizierte Artikel von Josef Zelger: „Welchen Zielen dient eine PC-unterstützte Textanalyse? oder Über Wissensdarstellung durch linguistische Netze“, online unter http://www.gabek.com/uploads/media/Linguistische_Netze_01.pdf (2012/03/06).
 - 4 Das Projekt *Vermischte Bemerkungen Neu* wurde bereits in Kerstin Mayr, Joseph Wang: „Vermischte Bemerkungen Neu“, Vernetzung des Nachlasses Wittgensteins mit seinem Briefwechsel. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 26, 2007, 195-199, beschrieben. Ein vorläufiges Ergebnis der GABEK-Analyse von VB kann man in Kerstin Mayr: (Re)-Constructing the Semantic Architecture of Wittgenstein's Vermischte Bemerkungen by Syntactic Analysis. In: Alois Pichler, Herbert Hrachovec (Hg.): Wittgenstein and the Philosophy of Information. Heusenstamm: Ontos 2008, 205-211 studieren.
 - 5 Ludwig Wittgenstein: Nachlass: The Bergen Electronic Edition. Charlottesville, VA: Intelix, 2003.
 - 6 Ludwig Wittgenstein: Gesamtbriefwechsel/Complete Correspondence. Electronic Edition. Herausgegeben von Monika Seekircher, Brian McGuinness, Anton Unterkircher. Charlottesville, VA: Intelix, 2004.
 - 7 Siehe die Web-Präsenz des Projektes unter: <http://www.discovery-project.eu/home.html> (2012/02/12).
 - 8 Das gesamte Material von *Philosource* kann online eingesehen werden: <http://www.discovery-project.eu/philosource.html> (2012/03/05).
 - 9 Siehe „Introduction“ in BEE, online unter: http://library.nlx.com/xtf/view?docId=witt_nl_de/witt_nl_de.00.xml;chunk.id=div.PMPreface.Page.2;toc.depth=1;toc.id=div.PMPreface.Page.2;brand=default (2012/03/06).
 - 10 So ist z.B. die berühmte Bemerkung Wittgensteins, dass ihn „Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa beeinflusst“ haben, eingebettet in Bemerkungen über die Arithmetik (Siehe MS 154, Taschennotizbuch, 15r-19v, in BEE).
 - 11 Siehe: VB, ix-xi.
 - 12 Siehe Mayr (2008). Es ist in diesem Zusammenhang wichtig darauf hinzuweisen, dass die GABEK-Analyse, welche hinter der Analyse von VB steht, primär ein Werkzeug zur Analyse von gesprochenen Texten ist. Gerade bei der Auswertung von Umfragen und Interviews, in denen eine Vielzahl von Personen befragt wird, zeigt sich die Stärke der GABEK-Methode. Da bei Interviews die Textmaterialien, deren Inhalt bewältigt werden muss, zwar inhaltlich heterogen sind, aber in ihrer Struktur große Ähnlichkeiten aufweisen, ist GABEK sehr hilfreich, um „linguistische Gestalten“ ausfindig zu machen.
 - 13 Siehe LC, 9.
 - 14 So gibt es ausgedehnte Fußnoten und Einschübe auf den Seiten 12, 19 und 30.
 - 15 Siehe hierzu beispielsweise das dritte Kapitel von: Josef Zelger und Andreas Oberprantacher: „Processing of Verbal Data and Knowledge Representation by GABEK®-WinRelan®.“ In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, Bd. 3(2), Art. 27, 2002, online unter <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/866/1882> (2012/03/20).
 - 16 Wir bezeichnen die Sinneinheiten mit zwei Buchstaben und reihen sie nach dem Alphabet. „Aa“ kommt vor „Ab“, und „Bz“ kommt vor „Ca“. Diese Passage stammt von LC, S. 45f.
 - 17 Die Website „Wittgenstein Source“ ist erreichbar über dieses URL: <http://www.wittgensteinsource.org/> (2012/03/18).
 - 18 Siehe hierzu: World Wide Web Consortium (Hg.): „OWL 2 Web Ontology Language. Document Overview“, online unter: <http://www.w3.org/TR/2009/REC-owl2-overview-20091027/> (2012/03/06).
 - 19 Siehe hierzu: World Wide Web Consortium (Hg.): „Resource Description Framework (RDF): Concepts and Abstract Syntax“, online unter: <http://www.w3.org/TR/2004/REC-rdf-concepts-20040210/> (2012/03/06). Wie man hier leicht erkennen kann, werden die Techniken RDF und OWL von dem W3Consortium verwaltet, das auch für die Spezifikation der Webseiten (HTML und XHTML) verantwortlich ist.
 - 20 Durch das „Verbinden“ unterschiedlicher *ontologies* liegen uns prinzipiell Rechenmöglichkeiten vor, welche die unterschiedlichen Informationen in diesen *ontologies* nutzen; dabei müssen sie nicht unbedingt das gleiche Vokabular verwenden. Erstellt jemand eine *ontology*, in der das Prädikat „enthält Keyword“ vorkommt, und definiert man die Beziehung „enthält Keyword“ als die „Umkehrrelation“ zum Prädikat „ist ein Schlagwort in“, kann der Computer beide *ontologies* zu einer großen *ontology* verbinden und mit

- den Daten aus beiden *ontologies* rechnen. Das Verbinden der unterschiedlichen Informationsquellen stellt den Hauptvorteil der *semantic web ontology* dar.
- 21 RDF selbst basiert auf der Graphentheorie, daher ist die Anwendung derselben naheliegend. Die Analyse hätte auch mit Hilfe der Aussagen- bzw. der Prädikatenlogik oder mit Werkzeugen der Statistik erfolgen können. Wir sehen von diesen ab, da wir auf der einen Seite neben den vorhandenen Sinneinheiten und Keywords noch anderer Daten bedürfen, damit der Computer mit aussagen- bzw. prädikatenlogischen Modellen arbeiten kann. Auf der anderen Seite können die wichtigsten statistischen Analyseergebnisse auch von graphentheoretischen Modellen ausgehend berechnet werden.
 - 22 Siehe: Ulrik Brandes: „Graphentheorie“. In: Christian Stegbauer, Roger Häußling (Hg.): Handbuch Netzwerkforschung. Wiesbaden: Springer 2010, 345-353, hier 345. Dieses Kapitel ist zudem eine gute Einführung in die Graphentheorie im Allgemeinen.
 - 23 Siehe dazu die Website des Projektes online unter: <http://protege.stanford.edu/> (2012/03/12).
 - 24 Hier sei der Hinweis angebracht, dass die Umwandlung einer XML-Datei in eine andere per XSLT eine gute Möglichkeit bietet, unsere vorhandene *ontology* in eine zweite *ontology* zu transformieren, in der diese Beziehungen als Behauptungen festgeschrieben sind.
 - 25 In unserem Projekt verwenden wir für die Darstellung und Analyse der Graphen *Prefuse Information Visualization Toolkit* (online unter: <http://prefuse.org/> (2012/03/06)), *JUNG* (online unter: <http://jung.sourceforge.net/> (2012/03/06)) und *JGraphT* (online unter: <http://www.jgraph.org/> (2012/03/06)).
 - 26 Die Graphen GA1, GB1 und GC1, die hier abgebildet werden, werden mittels des Programms GraphViz (<http://www.graphviz.org/> (2012/03/06)) generiert.
 - 27 Ein Graph ist dann ungerichtet, wenn für eine Kante die Reihenfolge der durch sie verbundenen Knoten unwichtig ist.
 - 28 Diese Analyse wird beispielsweise von den Routenplanern öfters ausgeführt, um den kürzesten Weg zwischen zwei Orten herauszufinden.
 - 29 Hier ist es wichtig zu betonen, dass diese Schlüsse indirekt, d.h. über die Analyse der Modelle erfolgen. Ähnliche Probleme haben die Naturwissenschaftlerinnen, wenn sie aus Daten zu einem Tiermodell Rückschlüsse auf die Menschen erzielen wollen.
 - 30 Es ist bemerkenswert, dass dieses Maß v.a. für die Soziologinnen von Bedeutung ist. So nehmen die Zentralitätsanalysen in allen einführenden Werken zur sozialen Netzwerkforschung einen wichtigen Platz ein. Siehe hierzu: Stanley Wasserman, Katherine Faust (Hg.): *Social Network Analysis, Methods and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, 169-219; und Peter Mutschke: „Zentralitäts- und Prestigemaße“ in: Christian Stegbauer, Roger Häußling (2011), 365-378.
 - 31 Oft werden diese Zahlen so normiert, dass sie zwischen 0 und 1 liegen; je größer die Zentralität eines Knotens ist, umso zentraler ist auch der besagte Knoten. In diesem Beitrag haben wir von dieser Normierung abgesehen.
 - 32 Der Vollständigkeit halber muss gesagt werden, dass die Zentralitäts-Maße, die hier vorgestellt werden, alle auf ungerichtete Graphen Anwendung finden, wobei die Kanten nicht gewichtet, d.h. als gleich lang, angenommen werden.
 - 33 Eine Gesamtschau über nicht weniger als acht Zentralitätsbegriffe in der Graphentheorie liefert Wasserman/Faust (Anm. 30). Mutschke erläutert in seinem Beitrag elf unterschiedliche Arten, wie man die Zentralität bestimmen kann. Während die englischen Bezeichnungen der einzelnen Zentralitätsbegriffe einheitlich ausfallen, gibt es Unterschiede in den deutschen Benennungen. Ich folge in diesem Artikel den Benennungen von Mutschke.
 - 34 In der Graphentheorie ist der Pfad zwischen zwei Knoten A und B definiert als eine Folge von Knoten, die mit A anfängt und mit B aufhört, wobei zwischen zwei aufeinander folgenden Knoten eine Kante herrscht und kein Knoten mehr als ein Mal in der Folge vorkommt. In einem Graphen, bei dem alle Kanten als gleich lang angesehen werden, ist der kürzeste Weg zwischen A und B jene Folge, die am wenigsten Knoten aufweist. Es ist wichtig zu beachten, dass es mehrere kürzeste Wege zwischen zwei Knoten geben kann.

„Exls Tiroler Bühne ist die Beste!“
Eine Befundanalyse der Sammlung „Rezensionen und
Selbstzeugnisse“ im Nachlass Exl-Bühne
von Ingrid Fürhapter (Innsbruck),
mit Ergänzungen von Iris Kathan (Innsbruck)

Im Rahmen des Sparkling Science-Projektes *Frau Mundes Todsünden – Aktualität und Geschichte des Volksschauspiels in Tirol am Beispiel der Exl-Bühne und der Tiroler Volksschauspiele Telfs* wurde die Sammlung Rezensionen im Nachlass Exl-Bühne näher gesichtet.¹ Wer die Sammlung ursprünglich angelegt hat, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.²

Die Gesamtanzahl der versammelten Artikel beträgt 1.844 Stück. Davon wurden etwas mehr als die Hälfte, 968 Stück, in einer Datenbank erfasst, nämlich jene aus dem Zeitraum von 1902 bis 1942. Die erfassten Besprechungen beinhalten neben Rezeptionszeugnissen aus Tiroler Medien auch solche, die in Zeitungen und Zeitschriften aus dem deutschen Sprachraum erschienen sind – von München bis Berlin, von Wien bis Zürich und darüber hinaus. Stichprobenartig durchgeführte Recherchen über den Nachlass der Exl-Bühne hinaus haben ergeben, dass die Sammlung trotz der Fülle an Rezeptionszeugnissen teilweise große Lücken aufweist.³

141 Rezensenten sind im erfassten Zeitraum in der Sammlung Rezensionen namentlich identifizierbar.⁴ Unter den prominentesten Namen finden sich der Wiener Schriftsteller, Dramatiker, Theater- und Literaturkritiker Hermann Bahr (1863-1934), der von 1907 bis 1932 für die *Neue Freie Presse* Feuilletons, aber auch u.a. für das *Berliner Tageblatt* oder die *Frankfurter Zeitung* schrieb, und der Berliner Schriftsteller, Theaterkritiker und Journalist Alfred Kerr (1867-1948), der u.a. in *Der Tag*, *Neue Rundschau* und *Berliner Tageblatt* veröffentlichte. Am häufigsten tauchen der Name des Volksstückautors Eugen Wrany (1854-1934) mit 14 Nennungen und der des Schriftstellers und Journalisten Oskar Maurus Fontana (1898-1969), der bis 1939 unter einem Pseudonym im *Neuen Wiener Tagblatt* publizierte, später u.a. Feuilletons beim *Deutschen Kulturdienst* sowie von 1940 bis 1944 „Kunstaberachtungen“ über das Wiener Theatergeschehen für die *Kölnische Zeitung* verfasste, mit 12 Nennungen auf.

Wie lässt sich nun die wechselnd umfangreiche Quellenlage in der Sammlung Rezensionen begründen? Konkrete Hinweise auf Selbstzensur gibt es in der einschlägigen Sekundärliteratur zur Exl-Bühne nicht. Lediglich Koch schreibt im Vorwort zu ihrer Dissertation, dass „ein großer Teil des Schrifttums über die Exl-Bühne infolge der Kriegereignisse verloren ging“.⁵ In Sonns Arbeit werden bei der „Beschreibung des Materials“ nur „Pressestimmen aus den Jahren 1941, 1942, 1943, 1944, 1953, 1956“ und die Festschriften genannt.⁶ Schmidl erklärt sie sich „aus Verlusten von Teilen des Archivs, eventuell auch aus Gründen der Selbstzensur“ durch die Exl-Bühne. Des weiteren seien die großen Unterschiede, die in der Quellenlage im Nachlass Exl-Bühne zu einzelnen Produktionen besonders in den 1930er Jahren bestehen, so Schmidl, „möglicherweise

darauf zurückzuführen, daß Suchaufträge an den Medienbeobachtungsdienst *Observer*, der die Produktionen der Exl-Bühne „seit etwa 1935“ betreute, nur fallweise vergeben wurden oder die Recherche des *Observer* bei der Zeitungsausschnittsuche in Österreich und im deutschen Reich unterschiedlich genau war.“⁷

Ein möglicher Hinweis auf den Verlust des Archivs ist einem undatierten Typoskript-Fragment aus dem Nachlass der Exl-Bühne zu entnehmen. Dort heißt es: „Als das Völkerringen zuende war, schien es auch mit der Exlbühne zu Ende zu sein. Alles war verloren. Das Wiener Theater, der gesamte Bühnen und Kostümfundus, die geschäftlichen Aufzeichnungen und der grösste Teil, [!] des so wertvollen Archives.“⁸ Auch in einem Nachruf auf die 1956 verstorbene Ilse Exl wird rückblickend recht konkret auf Verluste durch Bombenangriffe eingegangen: „Der Zusammenbruch von 1945 beraubte die Exl-Leute ihres Wiener Heimes, ein Großteil des Fundus fiel den Bombenangriffen auf Innsbruck zum Opfer.“⁹ Und in der *Tiroler Tageszeitung* vom 13.10.1956 heißt es: „Hatte die Exl-Bühne im zweiten Weltkrieg in Wien sich ein eigenes Heim errungen, so harrten Ilse Exl [...] nach 1945. [!] Aufgaben von unvorstellbarer Härte. Ohne Heim, ohne Bühne, ohne Fundus, musste auf einem Trümmerfeld neu aufgebaut werden.“¹⁰



Das Archiv war im Jahre 1959 dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum als Leihgabe des Landes Tirol übergeben worden.¹¹ Die zwei Schreiben des damaligen Direktors Erich Egg an die Tiroler Kulturabteilung vom 9. und 16.6.1959 sind jedoch „nicht sehr aussagekräftig“. Im ersten Schreiben wird lediglich mitgeteilt, dass die Spedition Habel das Archiv gebracht habe, mit dem zweiten Schreiben wird die Rechnung besagter Firma an die Kulturabteilung zur Begleichung weitergeschickt. Interessant ist im ersten Schreiben folgende Bemerkung:

„Da das Archiv schon vorher nicht fachmännisch geordnet war und durch den Transport wahrscheinlich noch mehr in Unordnung geriet, ersuchen wir Sie, einen Fachmann auf dem Gebiete der Exlbühne zur Ordnung zur Verfügung zu stellen. Ich erlaube mir, Herrn Amtsrat Steuerer vorzuschlagen, da er als Theaterkritiker sich viel mit der Exlbühne beschäftigt hat. Die Aufstapelung des Exlarchivs ohne eine brauchbare Ordnung wäre sinnlos, da für die Benützung die Ordnung Voraussetzung ist.“¹²

Ob Josef Anton Steuerer (1889-1965), ehemals Kritiker des *Tiroler Anzeiger*, tatsächlich geordnet oder gar ‚ausgemistet‘ hat, ist nicht nachvollziehbar: „Es gibt keinen weiteren Aktenverkehr darüber.“¹³ Inwiefern das Exl-Archiv schon vor dem Transport in „Unordnung“ geraten oder von Mitgliedern

des Ensembles einer ‚Säuberung‘ unterzogen worden war, lässt sich auch nicht mehr rekonstruieren. Die Exl-Bühne war spätestens im Jahr 1947 von Wien wieder nach Innsbruck übersiedelt. Eine interessante Zeitungsnotiz aus eben diesem Jahr bringt etwas Licht in die ganze Sache. Dort heißt es: „Weiters kam das von Wien nach Innsbruck gelieferte Inventar der Exl-Bühne zur Sprache, das von Angestellten des Landestheaters vom Westbahnhof zur Einlagerungsstätte transportiert und ‚reduziert‘ wurde.“¹⁴ Möglicherweise sind Teile des Fundus auf dem Schwarzmarkt gelandet, wurden geplündert oder vermutlich schleunigst ‚verheizt‘.¹⁵

„Ein Muster-Bauerntheater“

Die lückenhafte Quellenlage in der Sammlung Rezensionen erschwert eine wissenschaftliche Auswertung. Ohne weitreichende Recherchen in anderen Archiven, besonders in Zeitungsarchiven, z.B. im Archiv der Stadt Wien in der Wienbibliothek im Rathaus¹⁶, sind keine signifikanten Aussagen zu treffen. Dennoch wird im Folgenden versucht, anhand der vorhandenen Theaterkritiken einige wenige Aspekte der Berichterstattung über die Exl-Bühne zu veranschaulichen. In Ergänzung dazu werden ausgewählte Beispiele von Selbstbildern der Exl-Bühne, wie sie auf Theaterzetteln und in Programmzeitungen, in Festschriften und Chroniken, in Essays und Reden etc. dokumentiert sind, angeführt.¹⁷

Einige der frühesten Rezensionen zur Exl-Bühne aus Innsbruck sind in der Broschüre *Auszüge aus den Press-Stimmen über Exl's Tiroler Bühne* aus dem Jahre 1907 nachgedruckt. Im Vorwort heißt es – in Abgrenzung zu damals bekannten Bauernbühnen, dass das „Publikum der großen Städte der Schweiz und Deutschlands“ dem „neuen Unternehmen, dem keine Art von ‚Ruf‘ vorausging“, mit „Mißtrauen“ entgegen gekommen sei.¹⁸ Der Grund, so wird fortgefahren, sei „der wiederholte Besuch“ von Vorstellungen „der verschiedenen Schlier- und Tegernseer“ gewesen, die damals ebenfalls zahlreiche Tourneen unternahmen. In der Tat versuchte sich die Exl-Bühne trotz Vorbildwirkung in den ersten Jahren des Bestehens verstärkt vom Bauerntheater jener bayrischen Bauerntruppen zu distanzieren – auch unter Berufung auf „das einstimmige Urteil aller Preßstimmen Oesterreichs und Deutschlands“. Erst durch „die Presse, die vom Anfang an in dankenswerter Weise auf die ernsten, künstlerischen Bestrebungen des Unternehmens, auf das Können seiner Mitglieder und auf das Fehlen jeglichen falsch-bäuerlichen Komödiantentums hinwies“, sei es gelungen, „allmählich die weiteren Kreise der Städte, wo die Truppe gastiert, herbeizuziehen und sich des Erfolges bei ihnen zu versichern.“ Als Beleg werden eben die in den „Press-Stimmen“ versammelten Auszüge aus Theaterkritiken der oben genannten Jahre angeführt.¹⁹

Auch in der Festschrift *Exl's Tiroler Bühne. 3000. Vorstellung. Der Pfarrer von Kirchfeld. 1902-1912* wird darauf verwiesen, dass die Unterstützung der Presse, des Publikums in den ersten Jahren besonders wichtig gewesen war. Es ging damals, so heißt es ebendort, um die Bildung eines neuen Stammpublikums: „Wer in ein ‚Bauerntheater‘ gehen wollte, kam nicht auf seine Rechnung, und wer im Theater nicht nur Unterhaltung, sondern literarische Anregung suchte, ging nicht ins – ‚Bauerntheater‘“²⁰

Auffällig ist, dass Ferdinand Exl, der Direktor der Bühne, von Anbeginn an eine Doppelstrategie fuhr. Schon in der ersten Werbebroschüre betonte er einerseits den starken Heimatbezug (fester Sitz in Innsbruck), gleichzeitig die überregionale Bedeutung und Konkurrenzfähigkeit: Das Presseheft mit dem Titel *Exl's 1. Tiroler Bauerntheater aus Innsbruck* aus dem Jahr 1905 versammelte frühe Pressestimmen, die die oben referierten Einschätzungen bestätigen. Die heimische Presse betonte demnach u.a. die gelungene Stückauswahl, die schauspielerische Leistung der Darsteller sowie die „Pflege heimatlicher Kunst“. Die internationale Presse hob u.a. die „Schlichtheit“ im Gegensatz zur Effekthascherei, das Spiel mit „Temperament, Ernst und Liebe“ und das „echt nationale Gepräge“ hervor. Auch die in der Sammlung Rezensionen vorhandenen Theaterkritiken aus der Frühphase fällten ein durchwegs positives Urteil. Die Exl-Bühne firmierte bald als *Ein Muster-Bauerntheater*, wie das *Wiener Leben* vom 27.8.1904 eine Besprechung überschrieb, das sich gegen „unechte Romantik, falsche Sentimentalität, gekleidet in schöne Volkstrachten“, wie es in einem späteren Essay hieß, wehrte.²¹

Davon weichen spätere, rückblickende Einschätzungen des Presseechos der Frühphase leicht ab. In einer *Festrede zum dreiBigjährigen Bestandsjubiläum der Exl-Bühne* 1932 stellte Rudolf Brix rückblickend auf die Anfangsphase der Exl-Bühne fest: „Die Wiener Presse verhielt sich sehr reserviert, denn damals standen noch die Schlierseer obenan. Nur ab und zu verirrte sich ein Kritiker von Namen in diesen Park, wie etwa Hermann Bahr, der dann allerdings begeisterte Kritiken schrieb.“²² Eine dieser Kritiken Bahrs hat sich in der Sammlung Rezensionen erhalten: Bahr urteilte im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 24.10.1905 anlässlich der Aufführung von Franz Kranewitters *Um Haus und Hof*: „Die Tiroler, die ihn spielen, wirken sehr angenehm. Es heißt, daß nicht alle Bauern sind, jedenfalls Dilettanten. Und so haben sie auch den Reiz aller Dilettanten: die schöne Lust am eigenen Spiel.“

In dem Abriss *40 Jahre Exl-Bühne (Eine Chronik)* in der Festschrift zum 40-jährigen Bestehen der Exl-Bühne, 1942 erschienen, heißt es, dass die erste Phase der Exl-Bühne bei den Kritikern positive wie negative Aufnahme erfuhr.²³

Im Folgenden seien einige Beispiele von Besprechungen aus der Sammlung Rezensionen wiedergegeben, um – bei allen Vorbehalten aufgrund der Lückenhaftigkeit – einen Eindruck von der Art der Beurteilung der Exl-Bühne in ihrer Frühphase durch die Theaterkritiker im In- und Ausland zu geben.

Bezüglich der Aufführung von Ludwig Anzengrubers *Der Pfarrer von Kirchfeld*, mit der der erste Spielort der Exl-Bühne in Innsbruck, der Österreichische Hof im heutigen Innsbrucker Stadtteil Wilten, eröffnet wurde, befanden die liberal ausgerichteten *Innsbrucker Nachrichten* vom 4.4.1902, dass „der Unternehmer Gelegenheit [gehabt habe], die besten Kräfte seiner Gesellschaft zu zeigen und diese haben sich über Erwarten trefflich gehalten.“ Nach der Aufführung des Stücks *Der Hallodri* von Josef Willhardt schrieb dasselbe Medium am 30.4.1902, dass es „der wackeren Bauernspieler-Gesellschaft den wohl stärksten Erfolg seit ihrem Bestande“ gebracht habe. Anlässlich des Jahrtags des Bestehens der Exl-Bühne am 31.2.1903, „als das zweite Hundert der Vorstellungen begonnen“ hatte, gab sich der Rezensent der *Innsbrucker Nachrichten* von

30 JAHRE EXL BÜHNE

DIREKTION: FERD. EXL
INNSBRUCK



SOMMER · SPIELZEIT 1932

der Qualität der Exl-Bühne überzeugt: Das Exl'sche Bauerntheater sei „eine moderne, würdige Pflegestätte heimatlicher Kunst geworden“, so seine Bilanz.

Interessant ist der kontrastierende Vergleich der Exl-Bühne mit einer anderen Innsbrucker Theaterstätte, den das *Tiroler Tagblatt* vom 7.4.1903 zog: Dabei wurde „der stets überfüllte Saal“ beim Adambräu, wo die Exlleute spielten, den „gähnenden Logenreihen unseres Stadttheaters“ gegenübergestellt.²⁴ Das Adambräu war der zweite Spielort der Exl-Bühne gewesen, bevor sie das Löwenhaustheater (1904-1915) bezog, das mit der Erstaufführung von Anzengrubers *Die Kreuzelschreiber* am 14.7.1904 eröffnet wurde: „Die Darstellung war ausgeglichen und ganz vorzüglich und zeigte uns abermals, was Innsbruck an Herrn Exl und seiner Truppe besitzt“ (*Innsbrucker Nachrichten*, 2.8.1904). 1906 wurde ebendort von der Exl-Bühne zum ersten Mal Franz Kranewitters *Michel Gaibmayr* gespielt: „Die gestrige Uraufführung war tatsächlich ein künstlerisches Ereignis. Direktor Exl [...] schreckte auch vor den Schwierigkeiten nicht zurück, die die volkreichen Szenen dieser Tragödie naturgemäß bieten und auch vor den Kosten nicht“ (*Innsbrucker Nachrichten*, 11.6.1906).

In der „Löwenhauszeit“ wurde das Repertoire über das Bauernstück hinaus erweitert, die Exl-Bühne intensivierte ihre Tourneetätigkeit. Dem „ersten Auftreten des Tiroler Bauerntheaters“ in der Schweiz, der ersten Station der ersten Gastspielreise 1904, wurde „besonderes Interesse entgegengebracht“, wie die *Basler Zeitung* am 6.4.1904 schrieb. „Und“, so hieß es in der Besprechung weiter, „müssen wir ohne weiteres zugeben, daß dasselbe den Erwartungen in jeder Hinsicht gerecht geworden ist.“ Erwartungshaltungen wurden aber auch gebrochen, so zum Beispiel in Köln, dem Endpunkt der ersten Gastspielreise nach Zürich, Freiburg i. B. und Metz. Die *Kölnische Volkszeitung* vom 20.6.1904 befand: „Die Aufführungen brachten geradezu Überraschungen bezüglich der dabei tätigen Kräfte.“ Die *Kölner Gegenwart* vom 24.6.1904 zog zwar den mittlerweile oft bemühten Vergleich mit den Tegernseern und Schlierseern, betonte aber, dass die Exl-Bühne „auch wieder etwas Anderes“ sei.

Die Zeitschrift *Wiener Leben* vom 27.8.1904 brachte schließlich das allgemeine Urteil auf den Punkt: Die bedeutendsten Tageszeitungen der Schweiz und des Rheinlandes seien „voll des unbeschränkten Lobes über die künstlerischen Qualitäten“ der Exl-Bühne. Es existiere heute „kein Bauernspieler-Ensemble [...], welches dem Exl'schen gleichkäme“.

Auch in der Heimat der Exl-Bühne wurde der Gastspiel-Erfolg im Ausland registriert. Die *Innsbrucker Nachrichten* vom 15.9.1904 berichteten mit Stolz vom Ausspruch von „Wiener Habitues [!]“, dass die Exl'sche Truppe „seit vorigem Jahr mindestens um eine Meile fortgeschritten sei“.

Die zweite Gastspielreise 1905/06 führte zunächst nach Wien. Das *Deutsche Volksblatt* vom 1.10.1905 hob hervor, dass die Schlierseer „gefährliche Konkurrenz“ erhalten hätten; die Tiroler stünden den Bayern „um nichts nach“. Die *Wiener Zeit* vom 11.10.1905 schrieb, dass das Spiel der „Exlleute“ von deren Linie „nicht unbeträchtlich“ abweiche. Die Ursache dafür, so der Rezensent: „gute Stücke und eine Darstellung, die mehr nach Höhe strebt als in die gewohnte, bäurisch-sentimentale Breite“ sowie die Zusammensetzung des Ensembles.

Nach Wien war Pilsen zweite Station der zweiten Gastspielreise. Das *Pilsner Tagblatt* vom 14.1.1906 wertete den Aufenthalt äußerst positiv: „[M]it einem Schlage allem Vorurteile zum Trotz“, sei es den „mimenden Tiroler[n]“ gelungen, „die rückhaltlose Bewunderung unseres Theaterpublikums so gründlich zu erwerben“.

Dritter Aufenthaltsort während der zweiten Tournee war Graz. Das *Grazer Tagblatt* vom 14.1.1906 griff ebenfalls die Abgrenzung zur Konkurrenz auf: Die „Exlleute“, so heißt es, „können wirklich mehr, als es sonst bei Bauerntheatern üblich ist.“ Nachsatz: Die Mädchen der Gesellschaft seien „hübscher, als es sonst bei Bauerntheater üblich ist.“

Zurück in Innsbruck, bezeichnete der *Tiroler Wastl* vom 29.4.1906 das Ensemble der Exl-Bühne – wohl nicht zuletzt wegen deren reger Reisetätigkeit – als das „lustige und zigeunerblütige Völklein der Bauernspieler da drunten am Inn in der Löwenhausau“, das „echte, in beharrlicher Selbstzucht zielbewußt errungene Heimatkunst“ zeige.

Die dritte Gastspielreise 1906/07 nahm von Köln a. Rhein den Ausgang und führte über Karlsbad, Mainz, Darmstadt, Worms bis nach Würzburg. So sah sich die *Kölnische Volkszeitung* vom 7.12.1906 in ihrem Urteil von schon vor zwei Jahren bestätigt: „wir haben schon damals betont, daß es die anderen reisenden Bauerntheater weit hinter sich läßt“.

Auch in Worms machten sich „Exls Tiroler“ offenbar „sehr schnell beliebt“ (*Wormser Zeitung*, 18.3.1907). Dieselbe Zeitung hatte sich zwei Tage zuvor angesichts der Aufführung von Anzensgrubers *Die Kreuzelschreiber* gar in den Superlativ verstiegen: „[...] denn man kann wohl ohne Zurücksetzung der anderen derartigen Kunstinstitute sagen: Exls Tiroler Bühne ist die beste!“ Hervorgehoben wurde in besagter Besprechung das „vollauf abgerundete Zusammenspiel, ohne Verdrängung des Einzelnen“.²⁵ Dies sei „ganz Meininger Stil!“²⁶ Der Begriff Meininger taucht übrigens auch später in der Chronik der Festschrift von 1942 auf, wobei eine Distanzierung festzustellen ist:

So nannte man sie oft „Die Meininger des Volkstückes“. Der Ausdruck traf aber auch nur zum Teil zu. Nicht die „historische“ Treue ist das wichtigste, sondern die „innere“; nicht die Schönheit und Ausgeglichenheit der Erscheinung, sondern schließlich ihre Gewalt, das Packende, Herbe, wenn es nötig ist, auch das Derbe.²⁷

Neben der Ensembleleistung samt Darstellungsstil war aber auch das Repertoire wichtig für die positive Bewertung durch die Kritiker im In- und Ausland. In diese Bresche schlug der Rezensent der *Neuen Würzburger Zeitung* am 16.4.1907 in einer Besprechung von Ludwig Anzensgrubers *Der G'wissenswurm*: Er lobte die geschmackvolle Auswahl der Stücke, die sich „wohltuend“ abhebe gegenüber jener von anderen derartigen Ensembles, „die meist nur auf Komödi-G'spill das Hauptgewicht legen“: Das Exl'sche Ensemble sei „demgegenüber auf einer wirklich guten literarischen Basis“ aufgebaut. Auch die *Wiener Abendpost* vom 3.6.1907 berichtete davon, dass Direktor Ferdinand Exl bestrebt sei, seiner Bühne „ein etwas literarisches Gepräge zu geben.“ Die *Wiener Zeit* vom 5.6.1907 lobte ebenso das Repertoire: „das strikte Gegenteil jener geschminkten Bauerntragödien, die uns in Wien im Juni sonst geboten werden.“ Die Exl-Bühne verschrieb sich also

zunehmend dem „literarischen Volksstück“, insbesondere Anzengruber sowie den Werken Kranewitters und Schönherr, wie in der Festschrift von 1912 rückblickend das künstlerische Hauptziel der Frühphase beschrieben wird: „[...] bis zum Jahre 1906 konnte die Gesellschaft ein Repertoire von nahezu 200 Werken aufweisen, darunter die Stücke aller lebenden und vieler alter Tiroler Volksschriftsteller. Diesem Repertoire standen nun fast alle größere Bühnen offen und es kam die Zeit, in der die Presse Exl's Tiroler Bühne als die Meininger des Volksstücks begrüßte.“²⁸

Mit der Qualität der Darstellung und der Stücke stieg auch das Zuschauerinteresse, wie ein Rezensent der *Würzburger Zeitung* vom 13.4.1907 bemerkte. Anfangs habe es „kaum einen Zulauf“ gegeben, als noch ein „ausgespielter Typus der oberbayrischen Bauernstücke“ gängig war. Zum Teil waren die Spielpläne dennoch dem Publikumsgeschmack angeeglichen: So waren es im Falle der *Schönen Milibäuerin von Tegernsee* laut *Wormser Volkszeitung* vom 18.3.1907 jedenfalls die „Gesang- und Tanzeinlagen“, an denen das Publikum „offenbar den größten Gefallen“ gewann. Ein Zugeständnis seitens der Exl-Bühne, so wird es jedenfalls im Rückblick in der Festschrift zu ihrem 50-jährigen Bestehen aus dem Jahr 1952 dargestellt: „Im Kampf gegen die Konkurrenz des landläufigen Bauerntheaters mußte zuerst allerdings auch das ‚Goaserquartett‘ mit seinen tollen Späßen auftreten.“²⁹

Ab 1910 wurde die Spielpraxis der Exl-Bühne stark verändert, sie nahm „Abschied vom Touristenspektakel“.³⁰ Mit dem Wagnis der Professionalisierung erfolgte eine noch stärkere Distanzierung von den herkömmlichen Bauernbühnen. Auch von den Kritikern im Ausland wurden nun „andere Bewertungskriterien an das Spiel und das Image der Exl-Bühne angelegt, als dies durch die heimische Kritik geschah“.³¹ So stellte der *Tagesbote aus Mähren* vom 16.7.1910 fest, dass die Exl-Bühne „ihre bayrischen Konkurrenten“ „in Darstellungs- und Regiekunst bei weitem übertroffen“ habe, auch wenn ihre „Mitglieder nur zum Teil waschechte Bauern, z.T. aber Stadtleut“ seien. Ihre „stärksten Trümpfe“ seien die Tiroler Dichter. 1913 beim ersten Gastspiel in Berlin schrieb die *Berliner Zeitung*, dass die Exl-Bühne ohne „jodelnde und schuhplattende Kuhglockenromantik“ auskomme: „Der neue Stil, der bald als „Exl-Bühne Stil“³² bekannt und später als etwas, das einfach da war, hochstilisiert wurde³³, hatte Erfolg bei der Presse, beim Publikum hingegen „musste sich der neue Stil erst durchsetzen“, so heißt es in einer rückblickenden Selbstdarstellung Jahrzehnte später. Bei aller Abgrenzung von anderen, mehr touristisch ausgerichteten Bauernbühnen präsentierte sich das Ensemble trotz allem künstlerischen Anspruch vorwiegend im Kontext touristisch orientierter Tirol-Werbung. Die Betonung des „Echten“, „Originären“ zehrte dabei offenbar vom so genannten Salontiroletum zu jener Zeit, nahm Motive auf bei gleichzeitiger Distanzierung. Die Erwartungshaltung des Publikums lautete nämlich teilweise immer noch Jodler, Schuhplattler, Zitherspiel: „Auch diesem Wunsche wurden wir gerecht und dies wiederum im eigenen Stil.“³⁴ Auf einem Theaterzettel, der vermutlich aus dem Jahre 1908 datiert, finden sich z.B. Werbesprüche mit Schlagworten wie „Original-Kostüme“, „Tiroler Nationalgesänge“, „Erstklassige Zithervorträge“ oder „Echter, fescher Tiroler Schuhplattler-Tanz“. Geworben wird auch mit dem Patron der Exl-Bühne, Ludwig

Anzengruber: „Die Anzengruber’schen Tiroler singen nicht nur Schnaderhüpfel, platteln d’Schuh, fluchen wie Kroaten und raufen, sondern sie sind auch Menschen mit einer subtilen Psyche, die sich über die verschiedensten Probleme ihre eigenen Gedanken machen, ihre eigene Philosophie entwickeln.“³⁵ Laut Festschrift aus dem Jahre 1942 traten die Mitglieder der Exl-Bühne zunächst im Ausland in Tracht auf: „Aber merkwürdig man hat den Exl-Leuten nie das nach außenhin unterstrichene Bauerntum geglaubt. Außerdem ist mit dem Begriff ‚Tirol‘ zu dieser Zeit im Reich viel Unfug getrieben worden. Deutschland war geradezu überschwemmt von den sogenannten ‚echten Tiroler Sängergesellschaften‘, von deren Mitgliedern die wenigsten Tirol jemals gesehen hatten.“³⁶ Der Mythos der bäuerlichen Herkunft des gesamten Ensembles wurde also kurzfristig „als brüchige Gründungsfiktion versucht, nur von einigen wenigen Berichterstattem aufgegriffen und bald abgelegt.“³⁷ So stellte das Wiener *Fremdenblatt* vom 8.10.1905 richtig, das Ensemble bestehe „nicht aus Bauern, sondern aus gebildeten Menschen“, es seien aber alles „waschechte Tiroler“.

Neben der Betonung des starken Ensemblecharakters und des sich unterscheidenden Repertoires wurde schon in der Frühphase ein weiterer Aspekt in der Fremd- und Selbstdarstellung ausgebaut, nämlich jener der Natürlichkeit der Darstellung. Schon in den ersten Jahren des Bestehens der Exl-Bühne wurde das „flott[e], urwüchsig[e] Spiel“ (*Freiburger Zeitung*, 12.5.1904) oder die „frische[e] Ursprünglichkeit und unleugbar[e] Begabung“ der Mitglieder des Ensembles (*Aachener Post*, 14.7.1904) in Theaterkritiken hervorgehoben. Auch später wurde der Topos wiederholt aufgegriffen. So schrieb etwa die *Wiener Zeit* vom 3.6.1907 über die Darsteller, sie seien „gewandte, tüchtige Spieler, bei denen die Routine noch nicht den volkstümlichen Charakter erschlug“. Die *Arbeiter-Zeitung* vom 3.6.1907 bewertete die „bekannt gute Darstellung der Tiroler“ wie folgt: „Sie zeichnen sich vor allem durch große Natürlichkeit und dadurch aus, daß sie so gar nicht ‚schauspielern‘“. Und die *Reichspost* vom 4.6.1907 bezeichnete als stärkste Seite der Exl-Bühne „die künstlerische Darstellung von Bauernrollen“. Das *Neue Wiener Extrablatt* vom 22.6.1910 sah anlässlich der Aufführung von Rudolf Christoph Jennys *Not kennt kein Gebot* gar einen „Beweis, daß Tiroler sich nicht blos [!] in der Gebirgstracht, sondern auch in städtischem Gewande sehen lassen können“. Das *Neue Wiener Tagblatt* vom 1.6.1911 verstieg sich anlässlich der Aufführung von Karl Schönherr’s *Sonnwendtag* in einen abstrusen, nahezu religiös anmutenden Vergleich: „Sinn und Leib und Tracht ist den Menschen der Tiroler-Bühne dreieinig“. Auch die *Oesterreichische Volkszeitung* vom 1.6.1911 stimmte in den Chor ein. Es seien „keine echteren Darsteller dieser markigen Tiroler Bauerngestalten“ vorstellbar. Öfters wurde der Vergleich mit Gemälden herangezogen: „prachtvolle Bauerntypen, wie aus einem Gemälde von Defregger“ (*Arbeiter-Zeitung*, 6.6.1911). Ludwig Miller im *Wiener Montagblatt* vom 11.7.1911 sprach unter dem Titel *Wie man Bauernspieler wird. Exl und seine Leute* von der „Bescheidenheit“ der „braven Tiroler Bauernspieler“ trotz „großer Künstlerschaft“.

Der Versuch der Exl-Bühne, „Echtheit und Schauspielkunst zu vereinigen“ (*Reichspost*, 5.6.1912) blieb trotz der vielbeschworenen „Natürlichkeit“ und „Echtheit“

artifizuell. Auch in einem anderen Sinne wurde das Ideal der Natürlichkeit der Darstellung von den Theaterkritikern instrumentalisiert. Damit war nämlich meist auch polemische Kritik am Staatstheater verbunden: „Nach all den modernen Dramen, die sich in Asylen für Obdachlose und andern von Schwindsuchtshusten widerhallenden Spitälern abspielen, ist es herzerfrischend, auf der Bühne wieder einmal den frischen Hauch kräftiger Bergluft in Natur und Volk zu verspüren.“³⁸ Auch Vergleiche mit städtischen Bühnen, die Volksstücke spielten, wurden immer wieder gezogen. Die Aufführungen der Exl-Bühne seien „auch für einen an großstädtische Aufführungen gewöhnten Menschen ein Genuß“ (*Tiroler Tagblatt*, 12.7.1905). Sie könnten sich „auf jeder Großstadtbühne sehen lassen“ (*Tiroler Tagblatt*, 23.9.1905). Das „Tiroler Theater“ wurde dem „Theater der Großstadt“ quasi entgegengesetzt. So bewertete das Wiener *Neuigkeits-Weltblatt* vom 9.6.1907 aus Anlass der Aufführung von Anzengrubers *Stahl und Stein* das Spiel der Exl-Leute als „besser als manche Glanzvorstellung einer städtischen Bühne mit einem berühmten ‚Bauerndarsteller‘“. Das *Deutsche Volksblatt* vom 8.6.1907 sah in den Aufführungen der „Tiroler“, „daß durch Einfachheit ebenso große und viel edlere Erfolge erzielt werden können, als durch die an den gewöhnlichen Bühnen so häufigen Mätzchen.“ Der spezifische Darstellungsstil der Exl-Bühne, der sich „aus reinem Herzen“ speise und dem ein „reines und unverbildetes Talent“ zugrunde liege, wird hier im Gegensatz zu „intellektuelle[n] Kniff[en]“ und „Virtuosentum“ gesehen. Vermehrt sind etwa zeitgleich Seitenhiebe auf das „moderne“ Regietheater des Regisseurs und Intendanten Max Reinhardt (1873-1942) zu bemerken, der 1905 die Direktion des Deutschen Theaters in Berlin übernommen und eine Schauspielschule gegründet hatte.³⁹ Aus Anlass des Wien-Gastspiels der Exl-Bühne 1910 verglich etwa Eugen Wrany Reinhardts Inszenierungen mit jenen der Exl-Bühne, eine Gegenüberstellung, die für erstere negativ ausfiel: „Dort alles Kunst, ja virtuose Verkünstelung, hier alles reine, unverfälschte Natur“. Die positive Bewertung der „Naturschauspieler“ der Exl-Bühne kontrastierte Wrany mit einem abschätzigen Urteil über „gelernte‘ Schauspieler“ (*Wir leben*, Juli-Heft, 1910).

Abgerechnet wurde auch pauschal mit der damals zeitgenössischen Wiener Theaterszene. Das *Alldeutsche Tagblatt* vom 4.6.1910 behauptete, der „Operettenblödsinn und das Halbwelt- und Entkleidungsstück“ beherrsche die meisten Wiener Bühnen. Dagegen wurden die Aufführungen der Exl-Bühne als „künstlerisches Stahlbad“ bezeichnet. Auch die *Neue Freie Presse* vom 12.6.1910 betonte einmal mehr die „künstlerisch hochstehende Darstellung“ der Exl-Bühne. Die *Ostdeutsche Rundschau* vom 8.7.1911 attackierte „Bühnen, die sich noch leise daran erinnern, daß sie einst mit hochtrabenden Phrasen als Stätten wahrer Volkskunst gepriesen wurden“. Dagegen wage die Exl-Bühne den Versuch, „Lessingtheater für das Volksstück [zu] sein und [zu] werden“ (*Reichspost*, 5.6.1912).

Spätestens 1910 gelang tatsächlich der Durchbruch der Exl-Bühne. Die enge Zusammenarbeit mit Karl Schönherr war dafür ausschlaggebend. Die „grosse [!] Presse“ war „erobert“ und „alle Wiener Theater standen nun der Exl-Bühne offen.“⁴⁰ Mit dem dritten Gastspiel hatte sich die Exl-Bühne nicht nur in Schönherrs Herz, sondern auch

„in die Herzen der Wiener hineingespielt“ (*Wiener Leben*, Juli-Heft, 1910). Auf einem undatierten Theaterzettel zur Eröffnung der Winterspielzeit im Wiener Komödienhaus, vermutlich aus den 1920er Jahren, wird rückblickend das erste Gastspiel in Wien so beschrieben:

Sehr zaghaft zogen wir das erstmal in Wien ein. Jedoch von Gastspiel zu Gastspiel wurden wir vertrauter und empfanden immer deutlicher und tiefer, daß Wien unsere zweite Heimat geworden. [...] Die ersten Schritte aus den Bahnhöfen empfanden wir nicht als Ankunft in einem neuen Gastspielort, sondern als ein – Nachhausekommen.⁴¹

Laut Festschrift aus dem Jahr 1942 war es dem Ensemble lange nicht gelungen, in die inneren Wiener Bezirke vorzudringen und damit ein neues Publikum zu erreichen. Die ExI-Bühne habe sich, so heißt es dort weiter, „beziehungsreich in der Leopoldstadt niedergelassen“, also in „jenem Bezirke der Weltstadt, die vor Zeiten die ersten Wandertuppen sah, noch als diese in ganz Wien verboten waren“.⁴²

Während des Gastspiels im Theater an der Wien im Jahre 1911 stellte die *Neue Freie Presse* vom 1.6.1911 fest, dass die ExI-Bühne schon im Vorjahr „durch ihr ernstes Streben und ihr beträchtliches Können die Sympathien des Wiener Publikums an sich gezogen“ habe. *Das literarische Deutsch-Oesterreich* vom 5.7.1911 rückte die Person von Ferdinand ExI in den Mittelpunkt: „Anfänglich scharte sich nur eine kleine Schar um ihn; am Ende des Gastspiels aber konnte er vor dichtgedrängten Reihen spielen und mit Genugtuung konstatieren, daß er das Wiener Publikum gewonnen hatte [...] für eine gute, künstlerische Sache [...]“.

In diesem Zusammenhang ist auch der folgende Aufruf zu sehen: Die *Ostdeutsche Rundschau* vom 16.7.1912 machte den Vorschlag, die Tiroler in Wien sesshaft zu machen. Auch das *Wiener Fremdenblatt* vom 2.7.1912 hatte diesen Wunsch geäußert: „Wie wär’s mit einer ständigen Wiener Schauspielwoche, die jeden Sommer von Innsbruck billig zu beziehen ist?“ Tatsächlich war es schon früh das größte Ziel der ExI-Bühne gewesen, sich in Wien eine feste Spielstätte zu sichern. 1912 gab es zum ersten Mal die „Resonanz eines ausverkauften Hauses“, nämlich anlässlich der Aufführung von *Glaube und Heimat* von Schönherr. Dies obschon der ExI-Bühne im Vorjahr „Respekt“ entgegengebracht worden sei, so ließ die *Wiener Mittags-Zeitung* vom 12.6.1912 verlauten. Von „wahrem Triumph“ und „Totalausverkauf“ schwärmte die *Arbeiter-Zeitung* vom 18.6.1912. Auch die *Reichspost* vom selben Tag berichtete von einem „ausverkaufte[n] Haus“. Fazit laut *Wiener Mittags-Zeitung* vom 15.6.1912: Das Repertoire des Gastspiels gehe „nun endlich in die Höhe, auch die Besucherzahl“. Ab 1914 war die ExI-Bühne schließlich regelmäßig in der Winterspielzeit zu Gast in Wien und etablierte sich dort als einziges Bauerntheater. Einziger Wermutstropfen: „[D]er finanzielle Erfolg jedoch blieb aus. In einem Monat hatte ExI seine ganzen Ersparnisse verloren.“⁴³ Im *Wiener Montagblatt* vom 11.7.1911 wird unter dem Titel *Wie man Bauernspieler wird* Ferdinand ExIs Erfolgsgeschichte so geschildert: „In kaum

einem Dezennium wurde eine Riesenarbeit geleistet: Von Pradl in Innsbruck nach Wien! ‚Ein Dornenweg‘.“ Zitiert wird auch Eduard Köck: „Kein Finanzmann, der sich unser angenommen hätte, nicht einer, der unserem Direktor auch nur einen Kreuzer geborgt – aber geworden sind wir doch was!“ In einer Besprechung von Arnold Hagenauer aus dem Jahre 1910 kommt „eine[r] der Exl-Leute“ zum selben Schluss: „Weder in künstlerischer noch in materieller Hinsicht ist uns je ein ‚Macher‘ oder Mäcen zur Seite gestanden.“⁴⁴

Das Grazer Publikum brauchte etwas länger als das Wiener Publikum, mag man dem Rezensenten E. R. v. Dombrowski vom *Grazer Tagblatt* vom 14.3.1912 anlässlich der Aufführung von Schönherr's *Glaube und Heimat* glauben: Der Vorwurf, bei aller Echtheit der Darstellung biete die Exl-Bühne einen „Mangel an großer Linie“, sei nun hinfällig. Exl habe Graz „nun wirklich erobert“, Hunderte Leute mussten abgewiesen werden. Der *Arbeiterwille* (Graz) vom 13.3.1912 registrierte zuvor „drei Festesfeierabende der Kritik“. Emphatisch betonte der Rezensent: „Anerkennung tritt an die Stelle der Kritik, Bewunderung an die Stelle der Anerkennung.“⁴⁵

Auch im Ausland herrschte nach zehnjährigem Bestehen der Exl-Bühne manchmal noch leichte Skepsis, ob sie denn „wirklich so gut“ sei, wie kolportiert werde, wie der *Tagesbote aus Mähren und Schlesien* vom 31.5.1912 zu bedenken gab. Eine Sorge, die aber „nicht notwendig“ gewesen sei. Generell wurden die Aufführungen der Exl-Bühne jedoch schon in der Frühphase nicht nur Kritikererfolge, sondern auch Publikumserfolge. Während die „Feile der Kritik“ den Kräften der Exl-Bühne „schon längst den Weg gewiesen hat“ (unbekannte Zeitung, 23.2.1907), machte das Spektrum der Publikumsreaktionen den vorgegebenen Erwartungshorizont sichtbar. Ein Beispiel: Die *Arbeiter-Zeitung* vom 24.10.1905 schrieb anlässlich der „legendären“ Aufführung von Kranewitters *Um Haus und Hof*: „Das verstehen sie, die Tiroler, Kontakt mit ihrem Publikum zu suchen, sie geben sich, wie sie sind.“ Teilweise waren die Erwartungshaltungen allerdings eher niedrig. Aber: „Das Tiroler Ensemble [...] brachte mit einem Schlage allen Pessimismus und jegliche Uebersättigung an solchen Darbietungen zum Schweigen“, so das *Pilsner Tagblatt* vom 10.1.1906. Tags darauf hieß es ebendort: „Nur wenigen Künstlern oder Künstlergesellschaften war es bisher in Pilsen beschieden, sich mit einem Schlage allem Vorurteile zum Trotz, die rückhaltlose Bewunderung unseres Theaterpublikums so gründlich zu erwerben [...]“. Auffällig ist, dass die Theaterkritiker immer wieder das Verständnis und die Aufrichtigkeit des Publikums betonten: Die Gäste aus Tirol hatten „wieder ein außerordentlich dankbares und verständnisvolles Publikum (*Wir leben*, Juli Heft, 1910) oder ernteten „reichen, aufrichtigen Beifall“ (*Neues Wiener Tageblatt*, 2.7.1911). Bei der Aufführung von Kranewitters *Andre Hofer* beispielsweise wurde den Darstellern „warm applaudiert“ (*Neues Wiener Tagblatt*, 14.6.1911), sie „fanden seitens des Publikums sehr beifällige Aufnahme“ (*Oesterreichische Volkszeitung*, 14.6.1911) oder es gab „enthusiastische[n] Beifall“ (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 21.6.1911). Auch Beifall „bei offener Szene“ (*Reichspost*, 11.6.1911) war kein Einzelfall. Anlässlich der Abschiedsvorstellung im Rahmen des Gastspiels in Wien mit Schönherr's *Glaube und Heimat* war von einem „tief ergriffene[n] Publikum“ die Rede, „das nach allen

Aktschlüssen und besonders nach dem letzten, den trefflichen Darstellern lebhaft dankte“ (*Neues Wiener Journal*, 8.7.1911).

Betrachtet man das erste Jahrzehnt des Bestehens der Exl-Bühne, so lässt es sich durchaus als Erfolgsgeschichte lesen. Die mediale Aufmerksamkeit, die das Ensemble erfuhr, so legt die inhaltliche Analyse der Darstellungsmedien aus diesem Zeitraum nahe, verdankte sich nicht zuletzt schon den teilweise bereits genannten, sehr früh entwickelten „imagebildenden“ Strategien und einem sehr überlegten Umgang mit Öffentlichkeitsarbeit. So fällt etwa auf, wie die Bühne auf Theaterzetteln und in Programmheften geschaltete Werbeinserate offenbar gezielt als Kontexte nutzte, um ein bestimmtes Image der Bühne zu transportieren. Betont wurde vor allem das „Echte“ und „Originäre“. Die Kritiken der Gastspiele „spiegeln diese und ähnliche Intentionen wider, unterstellen sie oder übernehmen sie von Presseaussendungen der Exl-Bühne oder vorbestehenden Kritiken, sodaß mitunter eine Gastspielkritik einer Innsbrucker Kritik [...] vergleichbar ist.“⁴⁶ Mit Attributen wie „holzschnittartig“ oder „zähverwurzelt“ griffen viele Rezensenten auf ein bereits längst etabliertes Tirol-Klischee zurück.

„Berlin war dankbar und klatschte laut“

Das zweite Jahrzehnt des Bestehens der Exl-Bühne, in dem die Bühne vorübergehend ihre heimische Spielstätte, das Löwenhaustheater, verlor, ist in der Sammlung Rezensionen kaum dokumentiert, so fehlen z.B. Belege zum Gastspiel 1913 in Berlin, nach der Etablierung in Wien das nächste große Ziel der Exl-Bühne, oder zur anschließenden Auslandstournee nach Holland und Belgien. Kaum Material erhalten hat sich aus der Zeit des Ersten Weltkriegs auch im Bereich der Darstellungsmedien und PR-Mittel. Es gibt dort lediglich Hinweise auf eine Rote Kreuz-Tournee durch die Städte Österreichs, auf das zweite Berliner Gastspiel im Jahr 1915 und auf „eine große deutsche Kriegstournee, die nach 74 deutschen Städten führte“.⁴⁷ Auch ein Theaterzettel zur Uraufführung von *Helden. Bauerndrama in 2 Akten* von Friedrich Neubauer im „Stadt-Theater Innsbruck“ am 17.8.1915 liegt vor, sowie ein weiterer zur Festvorstellung zu „Kaisers Geburtstag“ ebendort am 18.8.1915.⁴⁸

Ferdinand Exl hatte das Innsbrucker Stadttheater seit 1916 „der kriegbedingten Reiseschwierigkeiten wegen“⁴⁹ übernommen (zunächst gemeinsam mit Kurt Seder geführt, später allein). Die Exl-Bühne wurde in das Ensemble des Stadttheaters integriert. Die Stadttheatereröffnung selbst und die meisten der Aufführungen dort sind in der Sammlung Rezensionen nicht dokumentiert.⁵⁰ Auch die Aufführungen in den Kammerspielen, die von Ferdinand Exl 1919 im *Grauen Bären* in unmittelbarer Nachbarschaft zum Innsbrucker Stadttheater als experimentelle Mittelbühne mit einer Mischung „aus modernem, literarischem Sprechtheater und teils populärem, teils gehobenem Volksstück“⁵¹ mitbegründet und 1920–1922 als selbständiges Unternehmen geführt wurden, sind ebenfalls kaum dokumentiert. Nur einige wenige Rezensionen sind in der Sammlung vorhanden: So wurde *Tantris der Narr* von Ernst Hardt im *Abendblatt, Unabhängige Tageszeitung für die Landeshauptstadt Innsbruck* am 27.10.1919 besprochen. In der Festschrift 1952 werden die Kammerspiele rückblickend

als „Stätte schauspielerischen Idealismus und literarischen Ehrgeizes“ geschildert, als „Krönung“ von Ferdinand Exls Karriere und „letzte eigentliche Heimstätte“ der Exl-Bühne. Deren Gründung sei eine „revolutionäre Tat“ gewesen.⁵² Das Selbstbild jener Zeit, das die Exl-Bühne rückblickend entwarf, ist ansonsten düster: „Mehr und mehr war die Zeit verflacht. Wer früher Kunst, Erbauung und Behaglichkeit im reinlichen Genusse im Theater suchte, der wollte jetzt alle Unbill einer grausamen Epoche, alle traurige Wirklichkeit auf ein paar Stunden vergessen.“⁵³ Laut Schmidl war die Provinzliteraturbewegung damals „zu einem Stillstand gekommen, geschrieben, gespielt und rezipiert wurden – alleine, um das ansonsten zu schmale Repertoire zu erweitern – zunehmend Unterhaltungsstücke, beides wurde von der Presse mit positivem Grundton beurteilt. Allerdings wurden diese Aufführungen zunehmend von der liberalen und sozialdemokratischen Presse nicht mehr besprochen.“⁵⁴

Aus Sicht der Exl-Bühne, die ab Oktober 1924 winters das Komödienhaus, das Stadttheater und das Raimundtheater in Wien bespielte bzw. sommers das Löwenhaustheater und ab 1930 das Stadttheater in Innsbruck, waren die Zwanzigerjahre eine Krisenzeit, in der man „ohne staatliche Zuwendung“ existiert habe.⁵⁵ In einem Beitrag aus der Programmzeitschrift *Wiener Komödienhaus* behauptete Ferdinand Exl anhand von „Tatsachen“ eine Krise des Theaters, die von anderen Theaterleuten geleugnet werde, bei gleichzeitigem Versuch, den eigenen wirtschaftlichen Erfolg dabei zu legitimieren, „denn auch sie stehen im Geruche, daß ihre Geschäfte ‚gut‘ gingen.“⁵⁶ Was so nicht stimmt: In dem Bestreben, „dem Schaffen auf dem Gebiete des bäuerlichen Volksstückes lebhaftere Impulse zu geben“, hätte die Exl-Bühne, so Exl weiter, „manchmal neue Stücke auf die Bühne gebracht, von denen wir im vorhinein wissen mußten, daß sie keine ‚Geschäfte‘ manchen würden“: „Eine Konzession des Geschäftsmannes an den Künstler!“ Im Konflikt Kunst versus Geschäft spielte Exl den Ball ans Publikum zurück: „[W]ir nehmen es Euch wahrhaftig nicht übel, liebe Wiener, daß ihr viel fleißiger in die sogenannten ‚lustigen‘ Stücke gekommen seid, als in die ‚literarischen‘. Fazit: Nur über die Gastspiele sei „das Haus in Wien“ finanzierbar.

Was die Sommerspielzeiten in Innsbruck in den 1920er Jahren angeht, sind auch hier die Belege dürftig, auch wenn es durchaus positive Pressemeldungen gegeben hat: So schrieb die *Neueste Zeitung* über Schönherrns *Sonnwendtag* 1927 im Löwenhaustheater, die Aufführung sei „auf der gewohnten Höhe der Kunst der Exlleute“ gewesen.

In besagtem Zeitraum führte die Exl-Bühne auch ihre Tourneetätigkeit fort, was in der Sammlung Rezensionen jedoch kaum dokumentiert ist. So sind die deutschen Meisterfestspiele in Saarbrücken 1926 (mit Beteiligung des Burgtheaters, der Berliner Staatsoper, des Prager Deutschen Landestheaters und der Exl-Bühne) nicht belegt. Verwunderlich ist auch, dass Besprechungen zum Auftritt der Exl-Bühne anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele im Jahr 1928 – damals erregte Richard Billingers *Perchtenspiel* Aufsehen – in der Sammlung nicht aufscheinen. Eine Rezension der Komödie *Der letzte Kniff* von Hans Renz in einer undatierten, unbekanntem Zeitung aus dem Jahr 1929 hat sich hingegen erhalten: „Mit dem den Exl-Leuten eigenen Geschick wird das bäuerliche Leben gestaltet“, heißt es dort.

Lediglich das dritte Berliner Gastspiel von 1921 ist in der Sammlung Rezensionen relativ gut dokumentiert: „Frau Suitner von Karl Schönherr, Der dürre Baum und Das Gnadenbild errangen große künstlerische Erfolge“, hieß es zumindest im Rückblick in einer Selbstdarstellung der Exl-Bühne.⁵⁷ Kurt Aram von der *Täglichen Rundschau*, Berlin, wertete in einer nicht näher datierten Besprechung die Aufführung von *Frau Suitner* im Theater in der Königgrätzer Straße zwar künstlerisch als Erfolg für die Darsteller, relativierte aber mit folgendem Zusatz sein Urteil: „geschäftlich vermutlich nicht“, was auf eine niedrige Besucherzahl schließen lässt. Der Grund dafür: Schönherrs *Frau Suitner* und Strindbergs *Fräulein Julie* seien „Zeitstücke, und ihre Zeit ist vorläufig vorüber.“ „Das Publikum nahm die Vorstellung nicht gerade begeistert auf“, schrieb die *Deutsche Tageszeitung* in einer undatierten Kritik. In einer anderen Besprechung, ebenfalls undatiert, hieß es anlässlich der Aufführung von *Frau Suitner* jedoch: „Berlin war dankbar und klatschte laut.“ Und Alfred Kerr, ein früher prominenter Kritiker der Exl-Bühne, wagte im *Berliner Tageblatt* vom 2.7.1921 anlässlich der Aufführung von Schönherrs *Glaube und Heimat* die Zukunft des Ensembles zu prognostizieren: „[...] diese Gebirgler, die jetzt verbotene Stücke (auch den ‚Weibsteufel‘) spielen, sind für den Anschluß reif“.

Die *Kieler Neuesten Nachrichten* vom 9.7.1921 waren schließlich der Meinung, dass die Exl-Bühne die Werke Schönherrs in „schlichtester Volkstreue, mit tiefstem Einfühlen und Nacherleben“ brächte. Fazit: Der „immer lernwillige Berliner könne tiroler Volkstum studieren.“ Und der Rezensent der *Neuen Badischen Landeszeitung*, Abendausgabe vom 16.7.1921, stellte fest: „Diese naturhaften Künstler [...] haben in die Stadt der expressionistischen und anderer Exzentritäten eine Offenbarung getragen.“ Bedauernd hielt er fest, dass es trotzdem Leute gäbe, die die Kunst der Tiroler „nicht für voll halten“. Auch in der Provinz kam die Exl-Bühne anscheinend nicht überall so gut an, wie gerade geschildert. Die *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* vom 7.12.1921 schrieb über die Aufführung von Anzengrubers *Der Meineidbauer*: „Während auf der Bühne dramatische Darstellungskunst Triumph feierte, gähnte der Zuschauersaal vor Leere.“ Entrüstet fragte sich der Kritiker: „Gibt es denn in Gelsenkirchen so wenige, denen die Exl-Bühne bekannt ist?“

Die 1930er Jahre, die trotz Erweiterung des Repertoires eine Verflachung der Inszenierungen aufwiesen, sind in der Sammlung Rezensionen etwas besser dokumentiert als der Erste Weltkrieg und die 1920er Jahre, zumindest deren zweite Hälfte. Auch über die Darstellungsmedien und PR-Mittel lässt sich dieser Zeitraum halbwegs erschließen. Der Folder *30 Jahre Exl Bühne aus dem Jahre 1932*⁵⁸ brachte einen Beitrag über *Tiroler Bühnenkunst im Rahmen der Exlbühne*. Karl Paulin definierte die Exl-Bühne „heute“ als „eine der ersten deutschen Volksbühnen“, deren Ziel die „Pflege des deutschen und österreichischen Volksstückes“ sei. Aus dem Jahr 1934, als Ferdinand Exl das Wiener Bürgertheater, wo die Sommerspielzeiten bestritten wurden, übernommen hatte, während winters weiterhin das Innsbrucker Stadttheater bespielt wurde, datiert eine Werbebroschüre für die Intendanten deutscher Theater. Die Exl-Bühne sei „die einzige vollendete Bühne eines volkstümlichen, volksartigen Kunstausdruckes“, heißt es dort.

Ihre Mitglieder seien „Schauspieler aus dem deutschen Volke und für das Volk“. Die Anbiederung an das Dritte Reich wird in diesem Prospekt besonders deutlich: „[K]einer ist stammesfremd“.⁵⁹

15 Jahre lang war Deutschland, das inzwischen von den Nationalsozialisten regiert wurde, von der Exl-Bühne nicht mehr bereist worden, eine für 1934 geplante Gastspielreise ins Dritte Reich wurde von der österreichischen Regierung verhindert. Erst ein Jahr später, 1935, war es soweit. Das Gastspiel im Deutschen Künstlertheater konnte stattfinden. Laut Schmidl kann an der „1935er-Tournee durch das Deutsche Reich“ gezeigt werden, „wie sich die Exl-Bühne mit Hilfe der Presse in der österreichischen wie auch in der deutschen Diktatur behaupten konnte.“⁶⁰ In der Sammlung Rezensionen ist das Gastspiel recht gut dokumentiert.⁶¹ Im Großen und Ganzen gab es in den Berliner Zeitungen während des Gastspiels so gut wie immer Lob für die Exl-Bühne. Der *Dresdner Anzeiger* vom 25.5.1935 bedauerte, dass das „Gastspiel im Reich“ 1934 von der Wiener Regierung nicht erlaubt worden sei. Ein Naheverhältnis der Exl-Bühne zur nationalsozialistischen Ideologie wird nahegelegt durch den Zusatz, dass das Ensemble von Reichsdramaturg Dr. Schlosser und Dr. Goebbels „besondere Anerkennung“ erhalten habe. Die *Dresdner Nachrichten* vom 26.5.1935 unternahmen ebenfalls einen ideologischen Vereinnahmungsversuch: Die Exl-Bühne habe „um ihrer Ideale willen bittere Not gelitten“, sei „aber auch von der Sonne des Erfolges reichlich beschienen worden“ und habe in der „Schweiz, Tschechoslowakei, Holland, Ungarn, Balkan und natürlich in allen deutschen Gauen“ Triumphe gefeiert und sei ein „Botschafter Tirols“.

Die Eröffnung in Berlin am 2.4.1935 erfolgte mit Schönherrs *Glaube und Heimat*. Die Exl-Bühne wurde vom Berliner Publikum, „das sie noch nicht kannte“ gefeiert und „spontaner Beifall stürmte durch den Zuschauerraum“ (*B.Z. am Mittag* vom 4.4.1935). Fazit: „Der Kurfürstendamm ist ergriffen“ (*BIZ – Abendausgabe*, 3.4.1935) Der Rezensent des *Völkischen Beobachters* überschlug sich tags darauf vor Jubel: „Das Volk selbst spielte da auf der Bühne Theater, und deshalb wußte es so viel von sich auszusagen. Das Publikum fühlte das.“ *Der Angriff* vom 3.4.1935 glaubte, „noch nie ha[be] der wesenhafte Kern dieses starken Stückes, aus dem Tiroler Heimatboden so unmittelbar auch zu norddeutschen Hörern gesprochen“. Der *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 3.4.1935 stellte fest: „Das ganze Ensemble rechtfertigt den Ruhm dieser Bauerntuppe, die längst zum wirklichen Volkstheater geworden ist.“ Die Exl-Leute seien „wirkliche Brüder, wirkliche Kündler deutschen Wesens“. Das *12 Uhr-Blatt*, Berlin, vom 3.4.1935 hob die Darsteller hervor, denen es zu verdanken sei „wenn die deutsche Art im Auslande allmählich Verständnis findet“. Die Kulturaufgabe der Exl-Bühne sei es, „Kündler wahrhaften Deutschtums“ zu sein. Und die *Berliner Morgenpost* vom 4.4.1935 akzentuierte mit Pathos die „Kunst, die aus der Tiefe deutschen Volkstums strömt und zurückfließt in das Herz ergriffener und dankbarer Zuhörer“.

Ablesbar an den vorhandenen Rezensionen in der Sammlung ist auch der Versuch „völkisch“ gesinnter Kritiker, Volksstücke in Bekenntnisse zu Blut und Boden umzumünzen. So waren beispielsweise die *Dresdner Nachrichten* vom 24.5.1935 der Meinung, dass Schönherr „in all seinen Werken, nicht nur in der ‚Erde‘ ein D i c h t e r

v o n B l u t u n d B o d e n“ gewesen sei. Die ExI-Bühne bewertete der Rezensent als „Gewähr für die wesentliche Echtheit seiner Bauerndichtung“. Der Besuch am 1. Abend ließ jedoch „zu wünschen übrig“, so sein Bedauern. Auch Kranewitters Stück *Andre Hofer* erhielt in Berlin viel positives Echo, aber daneben „mäßige bis dezent ablehnende oder das Stück und die Aufführung verfälschende Kritiken“.⁶² Der *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 24.4.1935 schrieb, das Ensemble mache aus „funkelnde[m], aber ungeschliffene[m] Kristall“ ein „Tiroler Volksgemälde von ergreifend-einfacher Wucht“. Hofer sei ein „deutsche[r] Bauer“. Die *Berliner Börsen-Zeitung* vom 24.4.1935 betonte die „feste Verwurzelung im Volkstum“. Der lebhafteste Beifall zeige „Verständnis für Kunst der Exls auch in der Reichshauptstadt“. Wolf Braumüller im *Völkischen Beobachter* (Ausgabe Berlin) vom 25.4.1935 schrieb, dass der „herzlich[e] Beifall“ „auch den deutschen Brüdern in Tirol“ gegolten habe, was ganz im Sinne der nationalsozialistischen Gesinnung war, die den Tiroler Bauern durchaus als repräsentativ für den ‚deutschen Menschen‘ sah. *Der Angriff*, Berlin, hielt am 24.5.1935 fest, dass die ExI-Bühne durch ihr mehrmonatiges Berliner Gastspiel „viele Freunde erworben“ habe, wenn auch „gute und auch weniger gute Stücke“ gespielt worden seien, „immer aber vermochte diese Tiroler Truppe uns durch ihre ganz im Volkstum wurzelnde Kunst zu ergreifen“. *Der Montag*, Berlin, vom 27.5.1935 wünschte, die ExI-Leute „hoffentlich bald wieder im Theater-Berlin“ sehen zu können, „wo man, noch [!] anfänglichen Widerständen, die Kunst dieser Volksschauspieler zu würdigen beginnt“. Und die *Berliner Börsen-Zeitung* vom 23.5.1935 befand, dass durch die Aufführungen der ExI-Bühne im Rahmen ihres Gastspiels in Berlin das „Theaterleben der Reichshauptstadt nicht unwesentlich bereichert“ worden sei.

Auch außerhalb Berlins gab es positive Kritikerstimmen: Der *Völkische Beobachter*, Ausgabe München, vom 30.5.1935 brachte die nationalsozialistische Propaganda auf den Punkt: „Wenn diese Darsteller, die aus dem Volke aufstiegen und mit ihrem Können ganz dem Volke verbunden blieben, in Berlin einen unerhörten Presseerfolg hatten, so spricht das dafür, daß man Echtes und Gewachsenes gottlob wieder zu erkennen und würdigen weiß.“

Der *Dresdner Anzeiger* vom 19.5.1935 nannte als Ziel der ExI-Bühne gar „die Veredelung des deutschen volkstümlichen Stückes.“ Soweit zur Berliner Gastspielreise 1935, die einer der interessantesten Aspekte in den 1930er Jahren ist. Die nationalsozialistische Vereinnahmung, die laut Schmidl „nicht ungerne zugelassen“ wurde, schritt in jener Zeit jedenfalls fort.⁶³

Wirft man einen Blick auf die Darstellungsmedien und PR-Mittel der 1930er Jahre, so zeigt sich, dass die ExI-Bühne, obwohl sie früh einen ausgeprägten Expansionswillen erkennen ließ und ständig auf Gastspielreisen war, in Selbstdarstellungen gerade Mitte der 1930er Jahre das Bild großer Heimatverbundenheit bemühte – eine Selbststilisierung, vermutlich auch aus dem Versuch der politischen Anpassung, die brüchig ist. Das Spiel vor heimischem Publikum wurde im Ausland häufig als Kraftquelle bezeichnet. Dies spiegelt sich auch in Zeitungsporträts, die in der Sammlung Rezensionen vorhanden sind. Sie zeigen Nachbesserungen des Selbstbilds der ExI-Bühne in Richtung

Reichstauglichkeit. So brachte Erik Krünes in der *Berliner Nachtausgabe* vom 13.4.1935, also kurz vor Gastspielbeginn, einen Rückblick auf die Geschichte der Exl-Bühne. In dem Artikel *Von einer Scheune aus die Welt erobert* wurde Ferdinand Exl, der den Mythos der Schollenverbundenheit aufgriff, zitiert: „Denn wir haben, wo immer wir sind und auftreten, den Tiroler Boden unter uns. Vielleicht ist das unser ganzes Geheimnis [...]“ Und: „Schon deshalb können wir nicht auf die Sommerspielzeit in Innsbruck verzichten, weil sie uns wieder in die Heimat führt. Wir sind ja alle dort zu Hause!“ Das „echte Volkstheater, das bodenständig sein muß“, erkenne man daran, so Krünes abschließend, dass die Exl-Bühne, auch wenn sie draußen in der Welt umherreise, doch nicht zum „Wandertheater ohne Behausung“ werde, denn sie werde „immer wieder verjüngt von den Säften, die sie sich aus der Heimaterde in Tirol ziehen“.

Generell wird die Zeit vor 1938 in den Selbstzeugnissen der Exl-Bühne später, in den 1940er Jahren, meist als „Zeit des Verfalls“ beschrieben, in der das Ensemble das „Banner deutscher Bühnenkunst“ hoch gehalten habe. Ein Auszug aus der Festschrift von 1942:

Die Exl-Bühne war seit ihren ersten Tagen immer ein rein völkisch, nationales Unternehmen, und nichts konnte sie von der vorgezogenen Linie abdrängen. Dieses nationale Deutschtum, das die Exl-Leute durch und durch erfüllte, das sie aber niemals nach außen hin im Reklameschild führten, wurde ihnen jetzt zum Verhängnis. Und ohne ihr Zutun sprach man eines Tages in Wien von der ‚Nazibühne‘ des Exl.⁶⁴

Das Publikum sei deswegen auch ausgeblieben. – Tatsächlich war die Exl-Bühne von den späten dreißiger Jahren bis 1945 „eines jener vielen Kulturunternehmen, die dem Nationalsozialismus kulturell Vorschub leisteten“.⁶⁵

1938 wurde aus dem Innsbrucker Stadttheater das Tiroler Landestheater, und in der Folge kam es zur Verkürzung der Sommerspielzeit der Exl-Leute in Innsbruck. Rückblickend wird dies als Zäsur beschrieben, weil es einen Verlust der Heimat für das Ensemble bedeutet habe:

Denn hier war der Ort, wo sie, ermüdet von den Gastspielen, neue Kräfte sammeln konnten, [...]. Hier lassen sie wieder neue und alte künstlerische Eindrücke auf sich wirken, erholen sich körperlich und seelisch im Heimatgefühl, das sie vielfältigst [!] in sich bewahren – könnte doch sonst ihr Können und Wollen nicht allerorts mit dem schönsten Lobeswort bezeichnet werden mit --- Heimatkunst.⁶⁶

Der im März 1938 erfolgte „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich, dem einige, nämlich die nationalliberal gesinnten Ensemblemitglieder der Exl-Bühne vermutlich positiv gegenüberstanden⁶⁷, lässt sich über die in der Sammlung vorhandenen Rezensionen lediglich indirekt erschließen, zu dürftig ist das vorhandene Material: Ein Rezensent des *Völkischen Beobachters* – mit dem Kürzel „B.H.“ – brachte am 22.3.1938

einen kleinen Exkurs anlässlich der Aufführung des Schwanks *Die Toni – Der Bui* von Karl Meise: Der Autor des Stücks, „Parteigenosse Meise“, sei ein „echter Kämpfer“, dessen erster Gedanke habe der deutschen Volksgemeinschaft gegolten. Im Rahmen der Aufführung seien das Deutschlandlied und das Lied der Bewegung gesungen worden: „Alle Zuschauer erhoben sich, sangen mit [...]“. Und: Die Exl-Bühne habe „in schwerster Zeit treu ihrer Tradition zu deutschem Volkstum gehalten.“ Auch das *Wiener Journal* vom 24.3.1938 brachte einen *Dank an die Exl-Bühne*: „In diesen Tagen, da nach Erringung unserer politischen und kulturellen Freiheit die Wiener Privattheater es eilig hatten, sich dem neuen Zeitgeist entsprechend umzustellen“, sei die Exl-Bühne, „die zu jeder Zeit schon national eingestellt gewesen sei“, zu loben. Als besonders positiv wurde der Umstand genannt, sie habe „nur arische Dichter“ gespielt. Ebenso spielte Roderich Müller-Guttenbrunn in einer nicht näher bestimmbaren Zeitung vermutlich aus dem Jahre 1939 auf die Nähe der Exl-Bühne zur nationalsozialistischen Gesinnung an: „Die ‚Exl-Leute‘ wissen, daß sie dem nationalen Wien stets mehr als liebe Gäste waren [...]“. Im Kolosseum (Wiener Komödienhaus) wären sie schon 1924 ein „Gegenpol“ gegen den „völlig verjudeten, künstlerisch bolschewisierten [...] Theaterbetrieb“ gewesen. Auch über die Teilnahme an der Ostmark-Kulturwoche in der Saarpfalz, „auf Wunsch unseres Gauleiters Bürckel“⁶⁸, wurde berichtet, und zwar im *Wiener Neuigkeits-Weltblatt* vom 1.3.1939. Zitiert wird darin Eduard Köck: „Und so hat auch die Exlbühne in fünfundzwanzig Lagern gespielt, einmal ein ernstes, einmal ein lustiges Stück.“ Die genannte „Kulturwoche“ war nicht der einzige Fall, es kam öfter vor, dass die Exl-Bühne im Rahmen von Veranstaltungen von NSDAP-Organisationen Aufführungen hatte.⁶⁹

Auch den im Nachlass Exl-Bühne gesammelten Theaterzetteln ist das eine oder andere interessante Detail zu entnehmen. Auf dem Theaterzettel zur Eröffnungsvorstellung der Sommerspielzeit 1938 mit *Ein Deutscher lügt nicht* von Hans Renz im Stadttheater Innsbruck am 4.6.1938 findet sich folgende Ankündigung: „Hernach spricht Gau-Kulturleiter Siegfried Ostheimer“.⁷⁰ Mit der festlichen Uraufführung des Stücks wurde die Spielzeit am Bürgertheater (1935-1938) im April 1938 anlässlich des Geburtstags von Adolf Hitler beendet. In der Festschrift von 1942 heißt es rückblickend:

Dann verließ Exl mit den Seinen dieses Theater, in dem er durch vier Jahre hindurch so hart um seines Werkes Bestand kämpfen mußte; allerdings in der festen Zuversicht, bald wieder – und die angebrochene Zeit gab freudigste Hoffnung hierfür – unter günstigeren Verhältnissen einziehen zu können.⁷¹

Rezensionen zur „Festvorstellung zum Geburtstage des Führers“, mit der sich die Exl-Bühne „als eine der ersten Wiener Bühnen“⁷² im Hinblick auf den 20.4.1938 hervortat, findet man in der Sammlung Rezensionen jedoch nicht. Bestätigt wird über das vorhandene Material jedoch Schmidls These, dass die Exl-Bühne vom „Anschluss“ an bis ins letzte Kriegsjahr von der Kritik „so gut wie immer lebhaftes Lob“ erhielt.⁷³ In den 1940er Jahren wird in so mancher Rezension geradezu eine Überhöhung der

Bedeutung der Exl-Bühne mit vagem Begriffsvokabular deutlich. Die *Innsbrucker Nachrichten* vom 12.9.1940 brachten einen Ausschnitt aus einem Bericht von Hans Magnus Wehner in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, in dem von „wahrhaftige[m], durch und durch echte[m] Volkstheater“ die Rede war. Weiter hieß es, die „Exlleute“ seien keine Schauspieler, sondern „Erscheinungen aus dem Jenseits des Volkstums“. Kurt Pichler sprach in Bruno Brehms *Getreuem Eckart* vom 1.5.1940 vom „gewaltige[n] Künstlertum jener einzigartigen Heimatbühne“, von „hohe[m] Künstlertum, dessen Kriterium Natur und Wahrheit“ sei, und schließlich vom „Erlebnis Exlbühne“.

1941 übergab Ferdinand Exl sein Theater an die Tochter Ilse. Es erfolgte der Wechsel an das Theater an der Praterstraße, das vormalige Rolandtheater und spätere Künstlerhaus in Wien. Am 9.2.1941 fand die Eröffnung mit der Aufführung von Franchys *Vroni Mareiter* statt. In einer unbekanntenen Zeitung wurde ein Bericht über den erfolgreichen Auftakt der Exl-Bühne in Wien abgedruckt. In dem betreffenden Artikel wird ein Ausschnitt aus den *Wiener Neuesten Nachrichten* zitiert, worin die Rede war vom „verdiente[n] herzliche[n] Empfang“. Auch ein Zitat aus der *Kronenzeitung* wurde gebracht. Demzufolge sei die Exl-Bühne „längst ein deutsches Nationalgut“, der „Mission der Pflege rassischen Volkstums“ verpflichtet, ein „Theater-Erbhof“ der zweiten Generation.

In die 1940er Jahre fällt auch das Jubiläumsgastspiel „40 Jahre Exl-Bühne“ vom 4.6. – 13.7.1942. Die *Wiener Bühne* vom März oder April 1942 brachte anlässlich des bevorstehenden 40-jährigen Bestandsjubiläums ein Porträt der Exl-Bühne, der „vielleicht [...] geschlossenste[n] Spielgemeinschaft in deutschen Landen.“ Sie sei groß durch „echte[s] kompromisslose[s] Volksstück.“ Karl Paulin hatte in den *Innsbrucker Nachrichten* vom 22.6.1942 noch „den glanzvollen Auftakt des Jubiläumsgastspieles der Exl-Bühne, Karl Schönherrs ‚Erde‘, im Gefühl“. Ein Erlebnis, das sich auch die NS-Prominenz nicht entgehen lassen wollte. Zum Jubiläum der Exl-Bühne in Wien 1942 fanden sich zahlreiche Gratulanten ein, darunter Hermann Stuppäck, stellvertretender Leiter des Kulturamtes des Reichspropagandaamtes, wie Raimund Keiter im März 1942 in einer unbekanntenen Zeitung vermerkte. Zusatz: „Reichsminister Goebbels hat in einem Telegramm die Exl-Bühne zu ihrem Jubiläum beglückwünscht.“ Auch in einem Bericht über das Exl-Jubiläum in Innsbruck in einer unbekanntenen Innsbrucker Zeitung vom 9.6.1942 wurde stolz vermerkt: „Dem Eröffnungsabend wohnte auch Gauleiter und Reichsstatthalter Hofer bei.“ Im *Presseheft zum 40jährigen Jubiläum der Exl-Bühne*⁷⁴ finden sich u.a. Geleitworte von Reichsleiter Baldur von Schirach, Gauleiter Franz Hofer und Generalkulturreferent Walter Thomas. Den Theaterzetteln der Jubiläumsvorstellungen 1942 lässt sich entnehmen, dass die Bühne in dieser Sommerspielzeit zwei geschlossene Vorstellungen gab: einmal für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, einmal für die NSDAP; beide Male gab die Bühne Schönherrs *Erde*. Auch *Der G'wissenswurm* von Anzengruber wurde vor Soldaten gespielt.⁷⁵ Die Verwicklung der Exl-Bühne in die NS-Propaganda zeigen auch einige wenige in der Sammlung erhaltene Zeitungsausschnitte: „Gretl Heinz – kommt von einer Wehrmachtstournee, die den Soldaten ‚Lisa, benimm dich!‘ gebracht hat“, erfuhr man in *Das Kleine Blatt* vom 30.6.1942, ganz nebenbei.

Am 23.7.1942 schrieb dasselbe Periodikum anlässlich des *Sommerjubiläums in der Exlbühne*, dass „[d]ieweil die Mannen um Ilse und Anna Exl fern von Wien in der Tiroler Heimat und in Bayern Triumphe feiern“. Die Exlleute seien nicht mehr in Wien, sondern, „aus der Großstadt hinaus in die Gauen, in ihr Heimatland Tirol zurück“ geeilt, „um dort Kündler ihrer Kunst zu sein“ (*Wiener Neuigkeitsweltblatt*, 1.7.1942). In einem Bericht der *Frankfurter Zeitung* vom 13.12.1942 wurde anlässlich einer Parteiveranstaltung Sepp Nigg von der Exl-Bühne als Sprecher genannt, anwesend waren Gauleiter Hofer, stv. Gauleiter Parson, Bgm. Pg. Christoph. *Das Kleine Volksblatt*, Wien, vom 24.12.1942 titelte: *Weiter Theatervorstellungen für Fronturlauber*. Darin wird erwähnt, dass u.a. die Exl-Bühne, jeweils um 15.15 Uhr Vorstellungen von Julius Pohls *Die fünf Karnickel* zeige – mit Freikarten für jene „Fronturlauber, die Anspruch auf Schwerarbeiterzulage haben“. Veranstaltet wurden die Aufführungen von der Wehrmachtkommandantur Wien. Auch eine Theatervorstellung für „Frauen und Mütter von eingerückten Gefolgschaftsmitgliedern des Kaufhauses der Wiener“ fand statt, nämlich *Der Sprung aus dem Alltag* von Heinrich Zerkaulen (*Das Kleine Blatt*, Wien, 20.1.1943). 1944 spielte die Exl-Bühne Anton Hamiks Stück *Der verkaufte Großvater* vor der Waffen-SS in Auschwitz, schon 1940 war sie in Bergen-Belsen aufgetreten.⁷⁶

Was den Stellenwert der Exl-Bühne in den 1940er Jahren angeht, lässt sich anhand einer undatierten Rezension in der *Neuen Morgenpost*, Brünn, entnehmen: Die Exl-Bühne sei „neben dem Wiener Kammerspiel und Brünner Stadttheater eine der ersten Bühnen“. Der Rezensent der *Deutschen Böhmerwaldzeitung*, Krumau, vom 28.11.1942 wiederum lobte „dieses eigenartigste Theater der Ostmark“: „Wer das wirkliche Volkstheater liebt, dem war die Exl-Bühne der Inbegriff echter Bühnenkunst.“ Und der *Grenzbote*, Pressburg, vom 26.1.1944, urteilte: „Keine deutsche Bühne ist mit dem gesunden und gehaltvollen Wesen des alpenländischen Menschen so tief verwachsen, keine Darsteller aus dem echtem Holz der oberdeutschen Landschaft geschnitzt und vielleicht keine Bühne so ehrlich.“ Fazit: Die Exl-Bühne habe die „völkische Haltung bestärkt.“

Es kam in den 1940er Jahren zu Veränderungen im Repertoire, dabei handelte es sich auch um Konzession an den Publikumsgeschmack. Ein Wandel, der auch in den Medien registriert wurde: *Das Kleine Volksblatt* vom 29.11.1941 wies seine Leser darauf hin, dass die Exl-Bühne „ständig darauf bedacht“ sei, „ihren Spielplan zu erweitern“. Gespielt werde „echtes bäuerliches Leben mit all seiner Sonne und all seinen Schatten“, und das „Exl-mäßig“, also ganz famos“. Wie schon in den 1930er Jahren spielte die Exl-Bühne, so hat es zumindest nach den in der Sammlung Rezensionen vorhandenen Materialien den Anschein, in den 1940er Jahren vor allem leichte Unterhaltung: Immer wieder wagte die Exl-Bühne in den kommenden Jahren einen „Seitensprung vom ernsten Volksstück zum Schwank“ (*Das Kleine Frauenblatt*, Wien, 23.3.1939). Die *Krakauer Zeitung* vom 4.12.1941 befand, nachdem Friedrich Hedlers Komödie *Der Floh im Ohr* aufgeführt worden war, dass die „große Kunst der Exl-Leute darin [besteht], Heiteres ebenso stilsicher bringen zu können wie das ernste Volksstück“. Die *Münchener Neuesten Nachrichten* vom 29.11.1942 lobten anlässlich der Aufführung des Stücks

Die fünf Karnickel von Julius Pohl im Volkstheater, dass die Exlleute „jenen gesunden Ballast an volksechter Figurenfreudigkeit“ entfaltet hätten, mit dem sie den Schwank „dicht an das Volksstück heranhaben“. Und der *Wiener Mittag* vom 24.10.1942 befand: „Man weiß, wie die Exlbühne auch für das leichtere Genre ihren eigenen Stil gefunden hat“. Nichtsdestotrotz definierte sich die Exl-Bühne immer noch über die Volkstheatertradition. In einem Vortrag aus dem Jahr 1944 mit dem Titel *Sein, Sinn und Sendung der Exl-Bühne* nimmt Ilse Exl den von Otto Laubinger⁷⁷ geprägten Begriff des nationalen Volkstheaters als „Weg zur nationalen Volksgemeinschaft“ auf. Darunter wird „alles, was geistiges Volksgut, zeitlos geworden ist“ verstanden.⁷⁸ Besonders interessant ist ein Seitenhieb auf die (Theater-)Kritiker. Laut Ilse Exl dürften jene nicht aburteilen, sondern nur Verbesserungsvorschläge machen. Grundwert der Exl-Bühne sei Volkstümlichkeit in Abgrenzung zu Stücken, die „Spielplatz und Spielball intellektueller Auslassungen“ seien.⁷⁹

Nach 1945 versuchte die Exl-Bühne, die sich vom Nationalsozialismus vereinnahmen hatte lassen, den Ruf, eine reaktionäre Bühne zu sein, abzuschütteln. „1945 beschäftigte sich die Wiener Presse peripher mit der NS-Vergangenheit der Exl-Bühne in ihrer kurzen Wiener Nachkriegsphase, nach der Rückkehr nach Tirol wurden dort kaum je kritische Töne laut; zum Teil ist dies auf ein einfaches Fortschreiben der alten Werte durch nicht entnazifizierte Redaktionen zurückzuführen.“⁸⁰ In der Sammlung Rezensionen finden sich v.a. Rezensionen von Alfred Strobel und Karl Paulin, die in der *Tiroler Tageszeitung*, der Nachfolgerin der *Innsbrucker Nachrichten*, wohlmeinende Kritiken schrieben, während in Wien Hans Weigel als Kritiker der Exl-Bühne sehr positiv gegenüber stand. Lediglich die lokale Tiroler Kritik, so Schmidl, habe dem Unternehmen noch einen „Stellenwert bei[gemessen], der dem der Jahre vor 1945 entspricht.“⁸¹ 1949 war die Exl-Bühne dem Ensemble des Tiroler Landestheaters eingegliedert worden und sie erhielt die Kleine Bühne als eigenen Spielort während der Sommerpause: „Die Exl-Bühne glitt zunehmend ins operettenhafte Kitschfach ab.“⁸²

Die ideologische Instrumentalisierung des Volksstücks im Nationalsozialismus hatte zur Folge, dass man nach 1945 dem Genre mit Misstrauen begegnete. Sehr wohl wurden aber in der Nachkriegszeit ausländische Volksstücke gespielt – auch von der Exl-Bühne. In einem internationalen Zyklus mit dem Titel „Volksstück der Nationen“ wurden Dramen ausgewählt, die repräsentativ für ihre Herkunftsnationen stehen und ein neues Publikum ansprechen sollten. Das in den zum Zyklus zugehörigen Theaterzetteln transportierte Selbstbild propagiert das bereits früh bemühte Schlagwort der „Meininger des Volksstücks“, die Tirol und die Heimatkunst „in aller Welt“ bewerben. Weltoffenheit und völkerverbindende Haltung wird demonstriert. Das Volksstück wird als Spiegel der „Volksseele“ gewertet, Spielfreudigkeit und schauspielerisches Talent werden als „tirolische Eigenschaften“ stilisiert. Auf dem Theaterzettel *Krach um Jolanthe* von August Hinrichs aus dem Jahr 1953 findet sich zum Volksstück der Nationen u.a. die folgende Pressestimme über die Exl-Bühne:

SALZBURGER
STADTTHEATER



Ext.
Bühne

Die österreichische Volksbühne

25. JULI BIS 31. AUGUST
TÄGLICH ABENDS 8 UHR

Sie blieben aber nicht zwischen den engen Bergen ihrer Heimat stehen, sondern entwickelten ihren Spielplan bis zum Volksstück der Nationen. So ist die Exl-Bühne auf dem Wege zu einem Theater der Welt, das sich in volkstümlichen Werken aller Völker ausspricht. Ein echtes und eigenartiges Volkstheater, [...] das zeigt, bis in welche weite Horizonte ein Heimattheater vorzustößen vermag. Fast scheint es, daß das Wiener Volkstheater in Tirol zu einem österreichischen Volkstheater besonderer Prägung neu erblühte. (Oskar Eberle)⁸³

Die Exl-Bühne ging in der Nachkriegszeit bald wieder auf Gastspielreisen: Auf dem Theaterzettel zur *Gastspielreise der Exl-Bühne in Deutschland 1949/50*, bei dem auch *Via Mala*⁸⁴ von John Knittel und *Der G'wissenswurm* von Anzengruber gegeben wurde, sind Auszüge aus Pressestimmen erhalten. Dort heißt es: „Endlich wissen wir, was das Publikum will: Nicht klassisches Pathos, nicht Schuhplattler und Holdrion, nicht Geisteshokuspokus à la française, sondern die unheimlich-heimelige, saftig-urige, leidenschaftsschwangere, veredelte Atmosphäre [...]“ (*Stuttgarter Nachrichten*, 3.12.1949). Auch Pressestimmen von weiteren Gastspielreisen, u.a. *Corriera Lombardo*, 17.11.1949, *Münchener Merkur*, 3.1.1950, *Nürnberger Nachrichten*, 9.1.1950, *Heidelberger Tageblatt*, 6.3.1950, *Frankfurter Neue Presse*, 6.3.1950, *Gießener Anzeiger*, 23.3.1950, sind auf dem vorhandenen Werbematerial dokumentiert. Ein Beispiel: „Die Gäste aus Tirol brachten ein Erbe mit, das auch uns noch viel zu sagen hätte. Wenn wir hören wollten, [...] was das Publikum will [...]“

In der Programmzeitung *Die Exl-Bühne*⁸⁵ vom 54. Spieljahr 1955/56 findet sich ein Pressespiegel in Bezug auf eine Gastspielreise 1955 durch Westdeutschland, Wien, Niederösterreich, Steiermark und die DDR. Die Kritiken sind durchwegs positiv, die Exl-Bühne wird u.a. als eine „regionale Spezialität“ gesehen, die „Burgtheaterniveau“ habe. Ilse Exl wird verglichen mit Caroline Neuber, „treu dem ersten Gesetz der Exl-Bühne: Ursprünglichkeit“. Es handle sich um echte Volkskunst, um „realistische Menschendarsteller“, keine „kitschig-süßlichen Verfälscher des alpenländischen Dorflebens“, „erschütternder Ernst und befreiende Heiterkeit“ stünden beide nebeneinander wie im Leben. In einer Rezension wird dennoch angedeutet, dass sich manche Zuschauer mehr „Edelweiß und Alpenglühen“ wünschen würden (*Tägliche Rundschau Erfurt*, o.D.).

Die erste große Gastspielreise einer österreichischen Bühne durch die deutsche Ostzone war ein Erfolg gewesen, überraschenderweise auch in den ausgesprochenen Industriestädten, bei Arbeitern und bei Behörden.

Trotz aller Verweise auf die Internationalität des Repertoires wird in den 1950er Jahren in den Selbstdarstellungen vor allem auch das Österreichische betont: Auf einem Theaterzettel für ein Gastspiel im Salzburger Stadttheater wird die Exl-Bühne als „Die österreichische Volksbühne“ beworben.⁸⁶ Karl Paulin spricht darin vom „Kleinod volkstümlicher Bühnenkunst“ und vom „Kulturschatz österreichischer Alpen“ vor dem Horizont der europäischen Öffentlichkeit. Auf dem Deckblatt des Theaterzettels zu *Die Trutzige*⁸⁷ von Ludwig Anzengruber 1953 wird einmal mehr „Richtung und Ziel“

des künstlerischen Strebens zusammengefasst: „die Überwindung des landläufigen Bauerntheaters und die Eroberung des dichterisch wertvollen alpenländischen Volksstückes.“ Und in der Programmzeitung *Die Exl-Bühne* zum 55. Spieljahr 1956/57 sind *Einführende Worte Ilse Exls* zu lesen: Die Exl-Bühne sei „eines der wenigen echten Volkstheater deutscher Sprache“ und habe seine Bewährungsprobe in Zeiten, die dieser Spielform „feind“ seien. In einer Art Eid wird abschließend auch die Dauerhaftigkeit und Krisenfestigkeit beschworen: „Treue zur Heimat, Treue zum geistigen Erbe Ferdinand Exls und Treue im Bekenntnis zur Unsterblichkeit lebendigen und volksnahen Theaters.“⁸⁸

„Das Volksstück ist nicht tot“

In diesem Zitat von Ilse Exl klingt ein Topos an, der im Zuge der Auswertung der Sammlung wiederholt unterkam. In den vorhandenen Theaterkritiken wurden selten, aber doch hin und wieder zeitgenössische Einschätzungen zur jeweiligen ‚Befindlichkeit‘ des Volksstücks gemacht. In manchen Medien wurde z.B. in der Frühphase des Bestehens der Exl-Bühne eine Art Misere des Genres konstatiert und eine Rehabilitierung eingefordert. So schrieb am 5.4.1907 die *Darmstädter Zeitung* davon, dass das Volksstück zu Unrecht „als nicht ganz vollwertig“ verunglimpft werde. Und Hagenauer vermerkte 1910 in einer Kritik, dass es das „ideale[n] Streben“ der Exl-Bühne sei, „ein Stiefkind unserer modernen Theater, das gute Volksstück, auf die Stufe zu bringen, auf der es stehen soll.“⁸⁹

Auch in den Selbstdarstellungen der Exl-Bühne wird betont, dass es schon bei der Gründung der Bühne um die Wiederbelebung des Volksstücks gegangen sei: „Es war die Zeit, in der das Volksstück, durch gewisse Kreise verstümmelt oder totgeschwiegen, andererseits einem Dilletantismus [!] zum Opfer fiel, einen Notzustand durchzukämpfen hatte.“⁹⁰ In der Festschrift zum 40-jährigen Bestehen 1942 wird festgestellt, dass im 19. Jahrhundert – außerhalb Tirols – Bauernstücke geschaffen worden seien, die „entsprechend dem Zeitgeschmacke, süßlich und auf den theatralischen Effekt berechnet waren“. Mit dem Auftreten von Jung-Tirol sei erstmals ein „bodenständiges tirolisches Drama“⁹¹ entstanden, ergänzte Hans Lederer. Statt „Salontiroletum“ wurde nun „unverblümtes Tiroletum“ auf die Bühne gebracht: „So echt war diese Tragödie [*Um Haus und Hof*, Anm. d. Verf.], daß man sogar Angst hatte, durch diese realistisch gezeichneten Bauerngestalten könnte der Fremdenverkehr leiden.“ Dem neuen Volksstück hätten eine geeignete Bühne, v.a. geeignete Darsteller gefehlt, diesen Mangel habe Ferdinand Exl genützt.⁹² Zehn Jahre später, in der Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Exl-Bühne (1952), wird die Geburtsstunde der Exl-Bühne zu einer Zeit gesehen, als es eine „Verflachung“ des deutschen Theaters gegeben habe: „Ende des 19. Jahrhundert dominiert das Berufstheater, Volksbühne gibt es nicht mehr. [...] Man lächelt über das Pradler Theater und läßt sich in Garmisch oder in Kitzbühel Schuhplatteln und Jodeln als ‚Tiroler Bauerntheater‘ vorführen.“⁹³ Durch die Exl-Bühne sei es zu einer Wiederbelebung Anzengrubers und des Volksstücks gekommen. Der Kunstanspruch der Exl-Bühne wird betont: „Ferdinand Exl hat sich ja grundsätzlich von Anfang an dem *echten* Volksstück verschrieben“. Beigefügt ist zumindest ein kleines Zugeständnis:

„wenn er auch als praktischer Theatermann die leichtere Ware, Lustspiel, Schwank und Posse, in sein Repertoire einbeziehen mußte.“⁹⁴

Wiederbelebungsversuche des Volksstücks gab es auch um 1912. Damals wurde in manchen Medien eine Anzengruber-Renaissance bemerkt, z.B. von der Wiener *Mittags-Zeitung* vom 2.7.1912: „Anzengruber ist momentan Trumpf und die bäurischen Gäste [Mitglieder der Exl-Bühne, Anm. d. Verf.] verrichten Germanistenarbeit, graben nach lange nicht gespielten Stücken [...]“. Die *Neue Freie Presse* vom 13.6.1912 stellte mit Bedauern fest, dass das Volksstück auf den Wiener Bühnen nur mehr „gastliche Aufnahme“ in der Exl-Bühne fände. Und die *Ostdeutsche Rundschau* beklagte am 16.7.1912, dass das „Volksstück, einst Stolz der Wiener Schauspielkunst in Wien heimatlos geworden“ sei.



25 Jahre später rief die *Wiener Zeitung* vom 27.2.1937 gar eine „Wiener Volksstück-Renaissance“, so der Titel des Artikels, aus. Der Verfasser, Gustav Zellheim, betonte den „anhaltenden Erfolg der Exl-Bühne“ und gab einen Rückblick auf die Geschichte des Wiener Volksstücks „vor 50 Jahren“. Wiederum zwei Jahre später kam *Das interessante Blatt*, Wien, vom 6.4.1939 anlässlich einer Aufführung des Stückes *Der reiche Ähnl* von Rudolf Hawel hingegen zu folgendem Befund: „In unserer, an Volksstücken armen Zeit ist es immer erfreulich, wenn auf bewährtes, altes Dichtungsgut zurückgegriffen wird.“ Die *Volkszeitung*, Wien, vom 15.1.1938 griff die ihrer Meinung nach falschen Vorurteile gegenüber dem Volksstück auf, die wie folgt lauteten: „erstens gibt es überhaupt keine Volksstücke mehr, zweitens werden die Volksstücke, die es ja gibt, nicht aufgeführt und drittens finden die doch aufgeführten beim Publikum kein Interesse“. Die Exl-Bühne, so der Rezensent, bewiese das Gegenteil: „Das Volksstück ist nicht tot.“

1952 war wiederum von einer Krise des Volkstheaters die Rede, zumindest in der Festschrift zum 50-jährigen Bestehen der Exl-Bühne. Der Volksstückautor und Journalist Hans Naderer bedauerte, dass die Exl-Bühne als die „einzige und letzte Volksbühne“ Österreichs „seit einem Jahrzehnt“ im „Ausgedinge“ vegetieren müsse.⁹⁵ Der Theaterwissenschaftler und Schriftsteller Josef Gregor, der im Nationalsozialismus eine fragwürdige Rolle gespielt hatte, bezeichnete die Exl Bühne als eine Institution, die ein halbes (Krisen-)Jahrhundert überdauert habe. Fazit Gregors: Die Exl-Bühne sei trotz Theaterkrise „auf der Höhe ihres Ruhmes“.⁹⁶ Und Ilse Exl rief enthusiastisch aus: „Das Volkstheater lebt, solange ein Volk lebt, das seine Eigenart nicht preisgibt.“⁹⁷

Dass das Volkstheater in einer Krise steckte bzw. der Begriff Volksstück, v.a. jener des ersten Volksstücks, problematisch geworden war, zeigt sich nicht zuletzt auch in der Programmzeitung *Die Exl-Bühne* aus dem Jahr 1954. Darin werden Kernfragen gestellt: „Gibt es noch ein Publikum für das gehobene Volksstück? Wo sind die Autoren des Volksstückes unserer Zeit? Welche alten Volksstücke haben uns noch etwas zu sagen? Und wer vermag sie so zu interpretieren, daß sie den gewandelten und gewachsenen Ansprüchen unseres Publikums gerecht werden?“ „Erneuerung und Wandlungsfähigkeit“ werden eingefordert statt „Beharren auf veralteten Ausdrucksformen“:

Wir wollen das Volksstück nicht mehr in dem abgetragenen Gewande unserer Großväter sehen. Wir wollen es nach unserem Geschmack gestalten und, auf dem sicheren Fundament einer ehrwürdigen Tradition weiterbauend, ernst genommen werden. Das Volkstheater, wie wir es erstreben, ist kein Museum, kein Panoptikum, aber auch kein Rummelplatz für abgestandene bäuerliche Possen und Fremdenverkehrsproduktionen à la tyrolienne.⁹⁸

Soweit ein paar Eckpunkte zum ‚Diskurs‘ über das Thema Volksstück zu Lebzeiten der Exl-Bühne (1902-1956), wie er über Rezeptionszeugnisse und Selbstdarstellungen in dürftigen Ansätzen greifbar ist und sicher ein interessanter Aspekt für weitere Forschungen wäre. In diesem Kontext ist gut sichtbar, dass die Bühne bis zu ihrem Ende 1955 relativ konstant an einem spezifischen Selbstbild festhielt, zu dem – neben anderen Bildern, wie etwa dem Mythos der Naturschauspieler, Schlagworte wie Natürlichkeit, Ensemblekunst, Heimatverbundenheit und Unternehmmergeist, die in Selbstdarstellungen über die ganze Bestehenszeit hinweg reproduziert und bereitwillig in den Zeitungskritiken aufgegriffen wurden⁹⁹ – auch das selbst gesetzte Ziel der Wiederbelebung des Volksstücks gehörte. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch das von der Exl-Bühne früh entworfene und transportierte Image als durchwegs brüchig. Auffallend ist, wie sehr es die Bühne verstand, dieses Selbstbild je nach den herrschenden Machtverhältnissen und damit verbundenen Ideologien umzudeuten und anzupassen. Oder anders formuliert: „Sie haben alle g’sunde Füß’, die Exl-Leute. Wo man sie hinstellt, da stehen sie. Und zwar gut und fest“ (*Wiener Tagblatt*, 21.12.1942).

Was die weitere Erforschung der Geschichte und Entwicklung der Exl-Bühne im Allgemeinen angeht, sei abschließend auf die Einschätzung von Eckehart Schmid verwiesen:

Möglichkeiten für weitere aufschlußreiche Arbeiten können in der Stadttheater- und Kammerspielzeit, den zwanziger Jahren in Wien und in der unmittelbaren Nachkriegszeit gefunden werden: Etwa eine Analyse, die eingehend den Weg vom Volkstheater über die „Avantgardebühne“ zum Tiroler Bauerntheater in Wien untersucht oder die Exl-Bühne im Kontext der (größtenteils mißlungenen oder nicht erfolgten) Entnazifizierung österreichischer Kulturunternehmen und -presse zeigt. Ebenso wäre eine Arbeit über die Exl-Bühne im Kontext des Entstehens der

Wiener Theaterkrise und die verstärkte Politisierung der Theater in den zwanziger Jahren eine lohnende Aufgabe. Auch eine Beschäftigung mit der Rolle der oft ungenannten Dramaturgen, Regisseure, Sekretäre, Impresarios sowie der Mitglieder Ludwig Auer, Eduard Köck, Anna Exl neben Ferdinand Exl beziehungsweise Ernst und Ludwig Auer, Anna Exl, Köck und Gustav Ongyerth neben Ilse Exl könnte noch Aufschlüsse über die politische Entwicklung der Bühne und über Volkstheaterkonzepte des vorigen Jahrhunderts allgemein geben. [...] Auch eine Arbeit über die Rolle der Exl-Bühne in der österreichischen Filmgeschichte könnte sich als lohnend herausstellen.¹⁰⁰

Ergänzend zum rezeptionsästhetischen Zugang bleibt noch anzumerken, dass auch die Sammlung Bühnenmanuskripte im Nachlass Exl-Bühne¹⁰¹ für die Forschung ergiebig wäre. Gerade der Blick auf kaum mehr bekannte Autorinnen und Autoren könnte helfen, verschüttete Traditionslinien aufzuspüren. Textanalysen von damals vielgespielten, heute vergessenen Stücken könnten auch Rezeptionsstrukturen des damaligen Publikums erkennbar und so sichtbar machen, was diese Gattung zu leisten imstande war – oder auch nicht. Bekanntes und Vergessenes könnte zu einem dichteren Bild der Entwicklung des Volksstücks verknüpft werden und zu deren besserem Verständnis beitragen.

Anmerkungen

- 1 Die Sammlung umfasst lose bzw. auf Albumblättern aufgeklebte Originale aus Zeitungen und Zeitschriften sowie auch Nachdrucke in Pressespiegeln. Brenner-Archiv [BA], Nachlass [NL] Exl-Bühne, Kassette (K) 90 (Sign. 15/3.1.1-15/3.1.16); K 91 (Sign. 15/3.1.17-15/3.1.27); K 92 (Sign. 15/3.2.1-15/3.2.9).
- 2 Vermutlich haben Mitglieder der Exl-Bühne, die u.a. für die Pressearbeit verantwortlich zeichneten, auch deren Dokumentation übernommen.
- 3 Elisabeth Keppelmüllers Dissertation *Die künstlerische Tätigkeit der Exl-Bühne in Innsbruck und Wien von 1902 bis 1944* (Wien 1947) und Elisabeth Kochs Dissertation *Die Entwicklung der Exl-Bühne* (Innsbruck 1962) kommen nahezu ohne Rezensionen aus. Hingegen basiert eine weitere Arbeit sehr stark auch auf Theaterkritiken: Eckehart Schmidl: *Wandlungen einer Volksbühne – Zur Rezeption, Kritik und Selbstdarstellung der Exl-Bühne (1902-1956) im gesellschaftlichen Kontext*. Dipl.-Arbeit. Innsbruck 2011.
- 4 Ein Großteil der Besprechungen wurde jedoch nur mit Kürzeln signiert oder weist keine Verfasserangabe auf.
- 5 Koch, Anm. 3, 1.
- 6 Brigitte Sonn: *Zerstörung durch Inszenierung. Zensur- und Korrekturingriffe in den Textvorlagen der Exl-Bühne*. Innsbruck 1992, 4.
- 7 Schmidl, Anm. 3, 185 (Fußnote 468).
- 8 Anon. [verm. Ernst Auer]: o.T., Typoskript, 2. BA, NL Exl-Bühne, K 89, Mappe 15/2.8.5. Dagegen spricht, dass die letzte Wiener Bühnenstätte der Exl-Bühne, das Haus Praterstraße 25 (ursprünglich Rolandstheater), das 1944 geschlossen wurde, anscheinend im Zweiten Weltkrieg nicht oder nur geringfügig beschädigt worden ist. Vgl. dazu Mails von Eckehart Schmidl an die Verf., 04.10.2010 und 06.10.2010.
- 9 Karl Paulin: Ilse Exl Nachruf. In: *Tiroler Tageszeitung*, 10.7.1957? [verm. 1956]. Zit. n. Akte Exl-Bühne / Theater Verband Tirol, 16-18, hier 17. <http://www.theaterverbandtirol.at/> (Stand: 12.12.2010).
- 10 [o.A.]. In: *Tiroler Tageszeitung*, 13.10.1956. Zit. n. Akte Exl-Bühne, Anm. 9, 11-13, hier 13.
- 11 Der Erwerbsakt des Brenner-Archivs, in dem mit Zustimmung des Landes Tirol die Überlassung des Archivs der Exl-Bühne 1984 als Leihgabe des Ferdinandeums zur Bearbeitung festgehalten wurde, und ein Schreiben des Ferdinandeums an die Universität Innsbruck / Brenner-Archiv vom 5.11.1984 geben keinerlei Auskunft darüber, dass Teile des Exl-Archivs verloren gegangen waren.

- 12 Mail von Ellen Hastaba an die Verf., 31.3.2011.
- 13 Ebenda.
- 14 Anon.: Unser Landestheater: Direktor Pleß klagt den Aufbau. Aufbau, Doppelnr. 4/5. Innsbruck 1947, 5.
- 15 Mail von Eckehart Schmidl an die Verf., 26.1.2011; weiters Schmidl, Anm. 3, 240.
- 16 Dort finden sich u.a. das Tagblatt-Archiv mit Materialien zum Bürgertheater sowie eine Sammlung von Ausschnitten über Wiener Bühnen aus Wiener Zeitungen 1941-1943, die u.a. auch eine Mappe zur Exl-Bühne beinhaltet.
- 17 Genaue Auflistung der Darstellungsmedien siehe: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/exlbuehne.html>
- 18 Vorwort. In: Exl-Bühne (Hg.): [Presseheft] Auszüge aus den Press-Stimmen über Exl's Tiroler Bühne. Innsbruck 1907. BA, NL Exl-Bühne, K 90, 15/3.1.1.
- 19 Ebenda.
- 20 [Festschrift] Exl's Tiroler Bühne. 3000. Vorstellung. Der Pfarrer von Kirchfeld. 1902-1912. Wien [1912]. BA, NL Exl-Bühne, K 88a, 15/2.6.3.2.
- 21 Anon. (verm. Leonhard Auer): Durch den Exl-Bühne Stil vom Bauerntheater zum österreichischen Volksstück (Essay, verm. nach 1943), 1-12, hier 5. BA, NL Exl-Bühne, K 89, 15/2.8.6.
- 22 Rudolf Brix: Illustrierte Festeude zur Festvorstellung anlässlich des dreißigjährigen Bestandsjubiläums am 15. September 1932 im Innsbrucker Stadttheater, 3-16, hier 9. Regie- und 1 Inspizientenexemplar m. eh. Eintragungen, beide unvollständig. BA, NL Exl-Bühne, K 89, 15/2.8.7.
- 23 Anon.: [verm. Eduard Köck]: 40 Jahre Exl-Bühne (Eine Chronik). In: Presseheft zum 40jährigen Jubiläum der Exl-Bühne (Festschrift). Wien (1942), 16-26, hier 17. BA, NL Exl-Bühne, K 88a, 15/2.6.3.3. Dieses Urteil stimmt mit dem von Schmidl (Anm. 3, 27), der auch Rezensionen außerhalb der Sammlung in seine Untersuchung einbezog, überein. Demnach wurden Aufführungen der Exl-Bühne in den ersten Jahren ihres Bestehens von den Innsbrucker Medien teilweise auch kritisiert, wobei die Beurteilung der Ensembleleistung jedoch meist positiv ausfiel.
- 24 Laut Schmidl (Anm. 3, 26) war das Innsbrucker Stadttheater damals „eine Provinzbühne durchaus im negativen Sinn, die in dieser Zeit noch mehr Operettenbühne“ war, „wenn man dort auch in nicht unerheblichem Maß Volksstücke produzierte“.
- 25 Konfrontiert man die in den Rezensionen und Darstellungsmedien immer wieder bemühte, starke Betonung des so ausgeprägten Ensemblecharakters der Exl-Bühne und den in den Darstellungsmedien und PR-Mitteln wiederholt beschworenen Geist der Gemeinschaft, auf dem dieser beruhe, mit den tatsächlichen Besetzungslisten, erweisen sich diese Charakterisierungen aber nur bedingt als wahr.
- 26 Damit wurde auf die Prinzipien des Schauspielensembles des Meininger Hoftheaters angespielt. Dazu gehörte u.a. eine Priorität in der Ensemblebildung, der sich jeder Darsteller unterzuordnen hatte.
- 27 Anm. 23, 19.
- 28 Einleitung. In: (Presseheft) Exl's Tirolerbühne – Pressstimmen. Herausgegeben anlässlich des 10jährigen Jubiläums 1902–1912. Wien: Gewerbliche Druck- und Verlagsanstalt 1912, 5-8, hier 5. BA, NL Exl-Bühne, K 90, 15/3.1.3.
- 29 Karl Paulin: 50 Jahre Exl-Bühne. In: 50 Jahre Exl-Bühne. 1902–1952 [Festschrift]. Innsbruck (1952), 15-29, hier 17. BA, NL Exl-Bühne, K 88a, 15/2.6.3.4.
- 30 Schmidl, Anm. 3, 47.
- 31 Schmidl, Anm. 3, 18.
- 32 Siehe Titel, Anm. 21.
- 33 Anm. 21, 4/5.
- 34 Anm. 21, 8.
- 35 [Theaterzettel] Gastspiel Exl's Tiroler Bühne. Erstklassiges künstlerisches Unternehmen. I. Österreichisches Naturschauspieler-Ensemble. o.O., o.J. [verm. um 1908]. BA, NL Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.1.
- 36 Festschrift 1942, Anm. 23, 16-26, hier 19.
- 37 Schmidl, Anm. 3, 127.
- 38 [Presseheft] Exl's 1. Tiroler Bauerntheater aus Innsbruck. [Innsbruck]: Eigenverl. 1905, 26. BA, NL Exl-Bühne, K 88a, 15/2.6.3.1.
- 39 In dem Essay *Durch den Exl-Bühne Stil vom Bauerntheater zum österreichischen Volksstück* (Anm. 21, 2) wird geradezu Abscheu gegenüber dem „gewollte[n] Regiestil“ geäußert, der sich bei der Exl-Bühne nie habe „einschleichen können“.

- 40 Brix: Illustrierte Festrede, Anm. 22, 10.
- 41 [Theaterzettel] Wiener Komödienhaus. Exl-Bühne. Heft 1 [verm. 1924]. BA, NL Exl-Bühne, K 88, 15/2.6.2.
- 42 Joseph Gregor: Die kulturelle Sendung der Exl-Bühne. In: Festschrift 1942, Anm. 23, 2-3, 2.
- 43 Brix: Illustrierte Festrede, Anm. 22, 10.
- 44 Immer wieder wird in den Darstellungsmedien und PR-Mitteln betont, dass die Exl-Bühne es „aus eigener Kraft“ zu etwas gebracht habe, und dies trotz widriger Umstände (kein Geld, kein klingender Name). Erst im Gedenkjahr 1809/1909, als die Andreas-Hofer-Trilogie von Karl Domanig aufgeführt wurde, gab es – im Zuge dieser Festspiele – laut Festschrift von 1942 eine erstmalige Subventionierung in der Höhe von 20.000 Kronen.
- 45 Interessant ist, dass der Skandal um das Stück *Das Gnadenbild* von Rudolf Brix, bei dem katholische und nationale Studenten aneinander geraten waren, in der Sammlung kaum dokumentiert ist.
- 46 Schmidl, Anm. 3, 39-40.
- 47 Brix: Illustrierte Festrede, Anm. 22, 13.
- 48 [Theaterzettel] Helden. Bauerndrama in 2 Akten von Friedrich Neubauer. Stadt-Theater Innsbruck, 17.8.1915. Das Beschwerdebuch. Komödie in 3 Akten von Karl Etlinger. Stadt-Theater Innsbruck, 18.8.1915. BA, NL Exl-Bühne, K 87, Mappe 15/2.6.1.2.
- 49 [verm. Leonhard Auer]: Durch den Exl-Bühne Stil, Anm. 21, 10.
- 50 In der Sammlung Rezensionen findet sich lediglich eine einzige Rezension o. D. mit dem Titel *Innsbrucker Stadttheater*, worin der Leserschaft die neue Direktion des Stadttheaters bekanntgegeben wurde.
- 51 Schmidl, Anm. 3, 18.
- 52 Brix: Illustrierte Festrede, Anm. 22, 14.
- 53 Ebenda, 15.
- 54 Schmidl, Anm. 3, 251.
- 55 Chronik, Festschrift 1942, Anm. 22, 16-26, hier 24. Darin wird auch erwähnt, dass Hitler Ferdinand Exl am Tag der deutschen Kunst (15. Oktober 1933) in München empfangen und gewürdigt habe und es in Berlin 1935 Sondervorstellungen für die HJ und für „andere Parteiformationen“ gegeben habe.
- 56 Ferdinand Exl, Hans Herrdegen: Ein Wort zu Wiener Theaterkrise. In: Wiener Komödienhaus. Exl-Bühne. Heft 11, April 1925.
- 57 Brix: Illustrierte Festrede, Anm. 22, 14.
- 58 [Folder] 30 Jahre Exl Bühne. Sommer-Spielzeit 1932. o.O., o.J. BA, NL-Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.4.
- 59 [Prospekt] Exl-Bühne [für Gastspielreise ins Deutsche Reich 1934]. o.O., o.D.. BA, NL, Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.4.
- 60 Vgl. dazu: Schmidl, Anm. 3, 110-125.
- 61 Versammelt sind die Theaterkritiken in einem vermutlich von einem Mitarbeiter / einer Mitarbeiterin der Exl-Bühne angelegten, mit einem braunen Einband versehenen Album mit der Aufschrift „Deutschland Gastspiel im Deutschen Künstlertheater Berlin 2. April bis 22. Mai 1935 / Glaube und Heimat“. BA, NL Exl-Bühne, K 90, 15/3.1.4.
- 62 Schmidl, Anm. 3, 37.
- 63 Besonders gut kamen bei den Berliner Zuschauern, weniger bei den Kritikern, übrigens die Schwänke an, darunter Anton Hamiks *Die lustige Wallfahrt*, Julius Pohls *Die fünf Karnickel* und Hans Naderers *Die Rosskur*, die im Rahmen der Gastspielreise aufgeführt wurden und in der Sammlung Rezensionen ausführlich dokumentiert sind: Von Berlin ging es weiter nach Dresden, Erfurt, Stuttgart und Nürnberg. Auch hier erfreuten sich die Zuschauer vor allem an den Lustspielen.
- 64 [verm. Eduard Köck]: 40 Jahre Exl-Bühne (Eine Chronik). In: Festschrift 1942, Anm. 23, 16-26, hier 24.
- 65 Schmidl, Anm. 3, 21.
- 66 Ebenda, 21.
- 67 Laut Schmidl lässt sich jedoch keine Beteiligung Ferdinand Exls am Wahlauf Ruf für Hitler nachweisen. Schmidl, Anm. 3, 21 (Fußnote 27).
- 68 Wilh.[elm] Laubenthal: „Die KdF-Stadt Merzig brachte: Die drei Dortheiligen: Gastspiel der Wiener Exl-Bühne.“ BA, NL Exl-Bühne, 15/3.2.6.
- 69 Vgl. dazu: Schmidl, 118.
- 70 [Theaterzettel] Ein Deutscher lügt nicht (Peter Mayr, der Wirt an der Mahr. Ein Schauspiel aus der Zeit der Tiroler Freiheitskämpfe 1809 in drei Aufzügen von Hans Renz). Eröffnungsvorstellung der Sommerspielzeit 1938. Stadttheater Innsbruck, 4.6.1938.

- 71 Chronik, Festschrift 1942, Anm. 23, 25.
- 72 Schmidl, Anm. 3, 118.
- 73 Schmidl, Anm. 3, 251.
- 74 Festschrift 1942, Anm. 23.
- 75 [Theaterzettel] Der G'wissenswurm. Bauernkomödie von Ludwig Anzengruber. Wehrmacht-Bühne der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude. o.O., o.D. BA, NL Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.1.
- 76 Schmidl, Anm. 3, 200.
- 77 Otto Laubinger war von 1933 bis 1935 Präsident der Reichstheaterkammer.
- 78 [Vortrag] Ilse Exl: Sein, Sinn und Sendung der Exl-Bühne, 1944. BA, NL Exl-Bühne, K 89, 15/2.8.8.
- 79 Ebenda, 8.
- 80 Schmidl, Anm. 3, 252.
- 81 Ebenda.
- 82 Schmidl, Anm. 3, 242.
- 83 [Theaterzettel] Krach um Jolanthe. Eine Bauernkomödie von August Hinrichs. Sommerspielzeit 1953. Innsbruck 1953. BA, NL Exl-Bühne, K 88, 15/2.6.2.
- 84 [Theaterzettel] Gastspielreise der Exl-Bühne in Deutschland. Via Mala. Ein volkstümliches Drama aus dem Bündnerland von John Knittel. Der G'wissenswurm. Komödie in drei Akten von Ludwig Anzengruber. o.O., 1949/50. BA, NL Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.6.
- 85 [Programmzeitung] Die Exl-Bühne. 54. Spieljahr. Innsbruck 1955/56. Ebenda, K 88, 15/2.6.2.
- 86 [Theaterzettel] Gastspiel Exl-Bühne. Die österreichische Volksbühne. Salzburger Stadttheater, o.D. BA, NL-Exl-Bühne, K 87, 15/2.6.1.1.
- 87 [Theaterzettel] Die Trutzige. Volksstück mit Gesang und Tanz in 5 Bildern von Ludwig Anzengruber. Sommerspielzeit 1953. Innsbruck 1953. BA, NL Exl-Bühne, K 88, 15/2.6.2.
- 88 Programmzeitung *Die Exl-Bühne*. 55. *Spieljahr*. Innsbruck 1956/57. Ebenda.
- 89 Die Kritik ist unter den Pressestimmen in Heft 2 der Programmzeitung Wiener Komödienhaus versammelt. BA, NL Exl-Bühne, K 88, 15/2.6.2.
- 90 Anon.: Vom Wirken der Exl-Bühne. Typoskript. Beilage zu 15/3.1.4 (Anm. 61).
- 91 Hans Lederer: Über den Ursprung der Exl-Bühne. In: Festschrift 1942, Anm. 22, 1-2, hier 1.
- 92 Ebenda, 2.
- 93 Josef Gregor: Die Exl-Bühne in der Geschichte des Theaters. In: Festschrift 1952, Anm. 29, 50-59, hier 56.
- 94 Karl Paulin: 50 Jahre Exl-Bühne. In: Festschrift 1952, Anm. 29, 15-29, hier 21.
- 95 Hans Naderer: Mein Glückwunsch. Ebenda, 47-48, hier 47.
- 96 Anm. 93, 53.
- 97 Ilse Exl: Ein Wort zum Schluß. In: Festschrift 1952, Anm. 29, 63.
- 98 Programmzeitung *Die Exl-Bühne*. 53. *Spieljahr*. Innsbruck 1954. BA, NL Exl-Bühne, K 88, 15/2.6.2.
- 99 Interessant wäre sicher noch, mehr über die Verfasser der Theaterkritiken zu erfahren. Herauszuarbeiten wären z.B. Unterschiede zwischen der Wiener und der Berliner Theaterkritik. Auch eine Bewertung der Theaterkritiken im Dritten Reich wäre aufschlussreich.
- 100 Schmidl, Anm. 3, 247.
- 101 Die Sammlung umfasst u.a. Stücke von Ludwig Anzengruber, Hermann Bahr, Raimund Berger, Richard Billinger, Ludwig Ganghofer, Franz Grillparzer, Ödön von Horváth, Franz Kranewitter, Max Mell, Arthur Schnitzler, Karl Schönherr und Carl Zuckmayer sowie Regiebücher von weniger bekannten Tiroler Dramatikern, aber auch fremdsprachige Stücke von Jean Giono, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill oder Marcel Pagnol.

30 Jahre Theater für das „Volk“?! Die Tiroler Volksschauspiele Telfs im Spiegel der Medien und eine Suche nach dem Begriff des Volksschauspiels von Gabriele Wild (Innsbruck)

Medienecho – Was bleibt nach 10, 20 und 30 Jahren Tiroler Volksschauspiele?

2011 gingen die Tiroler Volksschauspiele in ihr 30. Jahr. Ihre Geschichte ist von Kontroversen, Skandalen und extravaganen Aufführungen geprägt, die in den Berichterstattungen der Printmedien zu den bisherigen Jubiläen nach 10, 20 und nun nach 30 Jahren immer wieder erwähnt werden: die umstrittenen ersten Spiele in Hall 1981, die Auseinandersetzung der Profi-Bühne mit der Laienbühne, der Skandal um Felix Mitterers *Stigma* 1982, die Suche nach möglichen Spielstätten, bis sich schlussendlich mit Telfs ein fixer Spielort fand, die zahlreichen Uraufführungen, die spektakulären Aufführungsorte, vor allem Mitterers Stück *Munde*, das (wiederum nicht unumstritten) auf dem Telfer Hausberg Hohe Munde 1990 uraufgeführt wurde, und die künstlerischen Leistungen von prägenden Persönlichkeiten der Tiroler Volksschauspiele wie Ruth Drexel oder Hans Brenner. Im Rückblick reflektieren die JournalistInnen, bei denen es sich zumeist um langjährige BeobachterInnen der Tiroler Volksschauspiele Telfs handelt, aber auch das Genre Volksschauspiel:

„[M]it Kraft und Mut zum Risiko“ verwirklichen die Tiroler Volksschauspiele, laut Michael Forcher, in ihren ersten 10 Jahren eine „längst fällige Erweiterung des Begriffs ‚Volksschauspiel‘“:

So tauchen in den Programmen neben Franz Kranewitter und Karl Schönherr auch Autoren wie Büchner und Herzmanovsky-Orlando auf, werden neben bäuerlichen Tragödien, in denen sich aber mehr als sonst der ganze Kosmos spiegelt, auch Märchen oder moderne städtische Problemstücke gespielt, steht die Vergangenheitsbewältigung ebenso auf dem Spielplan wie der Generationskonflikt in der Industriegesellschaft.¹

Von einem „erweiterten Volkstheaterbegriff“² ist auch in der Berichterstattung der *Tiroler Tageszeitung*, am 21.7.2001, zum 20. Jubiläum zu lesen: Gemeint ist damit in erster Linie die Arbeit der damaligen Leiterin der Spiele in Telfs, Ruth Drexel, die beispielsweise Shakespeares *Hamlet* erstmals bei den Tiroler Volksschauspielen inszenierte und damit den Blick auf „neue Sichtweisen und neue Spielstile“³ freigab, so Ursula Strohal. Nach 20 Jahren scheint sich in Telfs ein Theater etabliert zu haben, in dem

das Heimatdrama genau so viel „wert“ [ist] wie das Avantgardestück, das Bilderpanorama soviel wie das kleine, stille Stück, der Realismus soviel wie der Traum. Man provoziert hier und läßt dort alte Trachten schneiden. Die Profis

haben den Laiendarstellern die Hand gereicht und die Laienszene im Land beeinflusst.⁴

Zum 30jährigen Bestehen der Spiele bezeichnet Susanne Gurschler in der Zeitschrift *Echo* den Begriff „Volksschauspiel“ als „überholt“ und „zumindest äußerst fragwürdig“⁵; Gurschler richtet den Blick auf Bühnen abseits der Tiroler Volksschauspiele und stellt fest:

Auch Laienbühnen spielen heute Nestroy und Co, auch Laienbühnen spielen Mitterer, auch das „bürgerliche“ Theater leistet sich Volksstücke, liefert einen „Weibsteufel“ von Schönherr, dass einem Hören und Sehen vergeht.⁶

Kritisch äußert sich auch Christine Frei in der Tiroler Kulturzeitschrift *Mole*. Für Frei stellt sich nach 30 Jahren Tiroler Volksschauspiele Telfs die „vertrackte Frage nach Relevanz, Daseinsberechtigung und Bedeutung des Volkstheaters für die heutige Zeit.“⁷

Eine durchaus berechtigte „vertrackte Frage“, die man sich bei der Beschäftigung mit dem Volksschauspiel bzw. Volkstheater ohne Zweifel stellen muss und die unbedingt Gegenstand einer umfassenderen (allgemeineren) Untersuchung sein sollte, den Rahmen dieses Aufsatzes aber sprengen würde. Im Folgenden kann zur Beantwortung dieser Frage nur ein erster Ansatz geleistet werden. Anhand der Institution der Tiroler Volksschauspiele Telfs wird der Frage nachgegangen, inwiefern die Zugänge der Beteiligten zum (vielzitierten) Theater für das „Volk“ nach 30 Jahren gleich geblieben sind oder sich verändert haben. Zur Beantwortung dieser Frage sollen nicht nur verschiedene Aussagen aus Interviews und Reportagen (usw.) herangezogen werden, sondern auch die Wahrnehmung der JournalistInnen und TheaterkritikerInnen, um sowohl Außensicht als auch Innensicht der Spiele zu beleuchten.

„Mut zum Risiko“⁸ – Ein Blick auf die Rezeption ausgewählter Stücke der ersten 10 Jahre der Tiroler Volksschauspiele Telfs

Im insgesamt 29 Kassetten umfassenden Bestand Felix Mitterer, der dem Brenner-Archiv 1995 vom Autor übergeben wurde, findet sich in fünf Kassetten die *Sammlung Tiroler Volksschauspiele*, die sich durch eine Fülle an Rezeptionszeugnissen der Jahre 1981-1994 auszeichnet. In Form von Programmheften, Videoaufzeichnungen, Photos sowie in zahlreichen Zeitungsartikeln aus dem deutschsprachigen Raum dokumentiert die Sammlung den Werdegang der Tiroler Volksschauspiele von ihren Anfängen bis 1994.⁹ Im Rahmen des Sparkling Science Projekts mit dem Titel *Frau Mundes Todsünden. Aktualität und Geschichte des Volksschauspiels in Tirol am Beispiel der Exl-Bühne und der Tiroler Volksschauspiele Telfs*, durchgeführt von 2008-2011 am Forschungsinstitut Brenner-Archiv, wurde u.a. der Bestand Felix Mitterer geordnet und in das digitale Bestandsverzeichnis des Archivs aufgenommen. Für die folgende Rezeptionsanalyse zu den ersten 10 Jahren der Spiele bildet die *Sammlung Tiroler Volksschauspiele* zunächst

die Grundlage. Für einen Einblick in die darauf folgenden Jahre wurde auf den Bestand des Innsbrucker Zeitungsarchivs zurückgegriffen, in dessen Altbestand eine (unvollständige) Sammlung der 1990er Jahre zu finden ist. Rezeptionsdokumente ab 2000 wurden dem Neubestand des Innsbrucker Zeitungsarchivs entnommen, der laufend aktualisiert wird und derzeit 175 Zeitungsartikel zu den Tiroler Volksschauspielen Telfs enthält.¹⁰

Als die Tiroler Volksschauspiele 1981 gegründet wurden, lautete der allgemeine Tenor, dass Volkstheater kritisch, radikal und aktuell sein müsse.¹¹ Felix Mitterer hat dies mit seinem 1977 in der Innsbrucker Volksbühne Blaas uraufgeführten Stück *Kein Platz für Idioten* bereits eindrucksvoll vorgeführt. Man wollte „das Volk“ (und dabei dachte man vor allem an ein besonders aufnahmefähiges Publikum) berühren und mit verschiedenen „volksnahen“ Themen auf Missstände aufmerksam machen: Kurt Weinzierl will beispielsweise in den Anfängen der Tiroler Volksschauspiele die Etablierung eines „aktuelle[n] Theater[s] für den Alpenraum“ befördern, in dem „Tabus [...] in Frage gestellt“ werden müssen.¹²

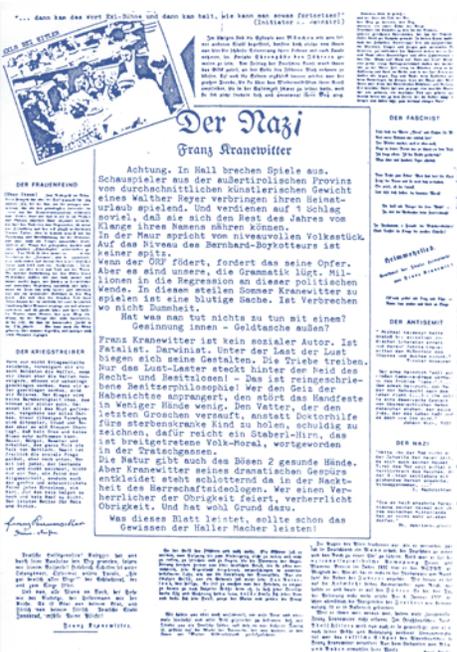
Wie bereits in einschlägigen wissenschaftlichen Publikationen mehrfach beschrieben, ist das Genre Volksschauspiel bzw. Volkstheater schwer fassbar, viel mehr scheint eine befriedigende Definition nahezu „hoffnungslos“, wie beispielsweise Klaus Lazarowicz und Christopher Balme in ihren Texten zur Theorie des Theaters festhalten.¹³ Eine Definition des Begriffs Volksschauspiel finden zu wollen, ist auch nicht Absicht dieses Aufsatzes. Viel mehr geht es darum, die Seite der RezipientInnen sowie jene der AkteurInnen zu beleuchten und auf diese Weise dem vielschichtigen und sich scheinbar im ständigen Wandel befindlichen Volksschauspiel-Begriff auf die Spur zu kommen. Wie die folgende Auseinandersetzung anhand konkreter Beispiele zeigen wird, kann der Begriff durchaus unterschiedlich aufgefasst werden und ist somit abhängig von den verschiedenen AkteurInnen, wie den IntendantInnen, RegisseurInnen oder den SchauspielerInnen, aber auch von der Auffassung des Publikums.

1981 beschreiten die Tiroler Volksschauspiele mit der Inszenierung von *Die sieben Todsünden* und *Totentanz* neue Wege: Die Stücke werden zusammengefasst und die insgesamt acht Einakter werden auf zwei Abende verteilt, von sieben Regisseuren inszeniert. Mitterer verfasst zu den Stücken Moritaten, die als Überleitungen zwischen den einzelnen Akten von Mitterer selbst aufgeführt und gesungen werden.

Der Aufführung gingen Proteste voraus, die sich in erster Linie auf Franz Kranewitters angebliche NS-Mitgliedschaft beziehen. In einem eigens für die Premiere von *Die sieben Todsünden und Totentanz* angefertigten sogenannten Antiprogrammheft wurde Kranewitter u.a. von den HerausgeberInnen Elfriede Kirschner und Markus Wilhelm als „Nazi“ bezeichnet.¹⁴ Die Behauptungen, Kranewitter sei 1932 der NSDAP beigetreten und sein Werk sei ein Dokument „faschistischer Ideologie“, sind nicht haltbar, so Johann Holzner in seiner 1985 publizierten Habilitationsschrift.¹⁵ 1981 allerdings setzten diese Proteste bereits Wochen vor der Premiere eine mediale Diskussion in Gang, die sich um

Kranewitters Werk und dessen Spielbarkeit in der Gegenwart drehte. Anton Mantler schrieb am 8./9.8.1981 in der *Tiroler Tageszeitung*:

Kranewitter ist 1938 in seinem Heimatort Nassereith gestorben, wenige Wochen vor dem Einmarsch Hitlers in Österreich. Sein Lebenswerk wurde von den neuen Machthabern als Heimatdichtung in ihrem Sinn vereinnahmt. Die sozialkritischen Töne in Kranewitters Werk hat man dabei vollkommen übersehen. Ersten Aufführungen nach 1945 blieb es vorbehalten, den „anderen Kranewitter“ freizulegen, ein Unterfangen das fortgesetzt werden sollte.¹⁶



Nach der Premiere werden die Inszenierung und ihre Auswirkung auf zukünftige Aufführungen von Kranewitter-Stücken diskutiert: *Die Welt* titelt beispielsweise: „Burg Hasegg: Der ‚Tiroler Shakespeare‘ F. Kranewitter wird neu entdeckt“¹⁷ und Friedel Berger schreibt am 27.8.1981 in der Zeitschrift *präsent*, „daß die Begegnung mit so vielen Regieauffassungen interessante positive und auch negative Erkenntnisse über die Spielbarkeit Franz Kranewitters gebracht hat, an der künftige Aufführungen nicht vorbeigehen werden können, daß aber das Gesamtbild doch zu unbefriedigend-uneinheitlich ausfiel und manchmal geradezu nach Kürzungen schrie.“¹⁸ Außerdem wird die Frage gestellt, auf welche Weise traditionelles Tiroler Volkstheater in der Gegenwart realisiert werden könne.

Persönlichkeiten von Format, freilich auch von sehr verschiedenartiger Prägung sind hier aufeinandergestoßen; sie gaben den beiden Abenden mehr heterogene als homogene Züge. Aber das macht das Spiel lebendig, bietet Ansatz zur Diskussion, provoziert anhand einer scheinbar gesicherten Materie ein Experiment: Wie realisiert man heute Tiroler Volkstheater?¹⁹

Abb. 18. Protestschrift gegen die Aufführung Franz Kranewitters: Ausschnitt aus dem Antiprogrammheft, herausgegeben von Elfriede Kirschner, verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes Markus Wilhelm

Für Friedel Berger „kristallisiert sich dabei auch heraus, daß nicht alle der zwischen 1903 und 1925 uraufgeführten *Todsünden* des Moralisten und Sozialkritikers Kranewitter heute noch so ohne weiteres erträglich und ein modernes Publikum in den Bann ziehend sind.“²⁰

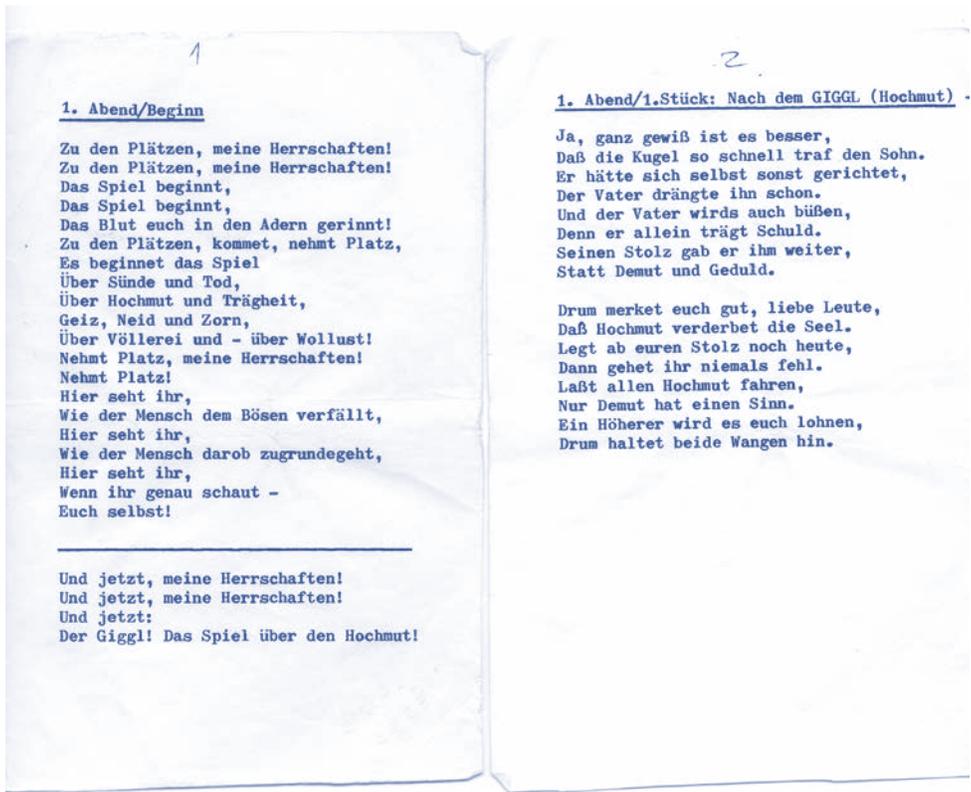


Abb. 19. Die ersten beiden Moritaten von Felix Mitterer zu *Die sieben Todsünden*: Sign. 18-22-1: 12. Bl., Typoskripte, 1 Manuskript auf Zettel und 1 Doppelseite Partitur

Lieber Herr Kuderna,

S.F., 3.9.81

jetzt bin ich erst froh, dass ich nicht zur Aufführung konnte, denn wie ich Zeitungsausschnitten entnehme, hat man Kranewitter nicht ohne Moritaten inszeniert, und das ist ganz falsch. Ich frage: mit welchem Recht hat man das getan? Moritat ist jetzt Mode, Moritat hat Konjunktur, Moritat ist Form und Ettikett für jeden Mist; aber wie kommt Kranewitter dazu? Ich habe selbstverständlich nichts gegen echte Moritat dort, wo sie hingehört; zu Kranewitter gehört sie nicht. Es ist eine Frechheit. Wie geht das zu? Wir werden Kranewitter spielen, und du machst dazu ein paar Moritaten! Ja, so? Das gibt Grabesohrfeigen. - Sehen Sie, wenn ich dort gewesen wäre, Sie hätten was erlebt; denn dagegen hätte ich protestiert, der "profilierteste Kenner" Kranewitters.

Michael Guttenbrunner

Abb. 20. Michael Guttenbrunner an Josef Kuderna: Sign. 18-22-11:
Josef Kuderna und Helga Berger an die Mitwirkenden der Spiele 1981,
Briefkopie mit Beilagen (Rezensionen, Kopie eines Briefes von Michael
Guttenbrunner)

Wenig Zustimmung bekommen Felix Mitterers Moritaten, so zum Beispiel von Eva-Elisabeth Fischer in der *Süddeutschen Zeitung* am 18.8.1981, die – im Gegensatz zu Friedel Berger – in Kranewitter keinen Moralisten sieht:

Was Kranewitter seinem Publikum an Moral versagte, lieferte in Hall Felix Mitterer als Moritaten­sänger nach, mit Fasnachtsfratze auf den Rücken geschnallt, von einem Stehgeiger begleitet (Peter Lefor, Musik: Bert Breit). Weil Mitterer gar so schön schneidend sang und so von einem Stück zum anderen überleitete, mag man auch verzeihen, daß da der Autor manipuliert worden ist.²¹

Für Friedel Berger ist „die Moral von der Geschichte“ ohnehin einleuchtend, er empfindet die Moritaten daher als „unnötig“ und „für Mitterer [...] enttäuschend platt“.²²

Kritik an den Moritaten kommt auch von einer anderen Seite: Der Schriftsteller Michael Guttenbrunner, der für das Programmheft der ersten Tiroler Volksschauspiele eine Festschrift zu Franz Kranewitter verfasste und dort als „[p]rofilierter Kenner Kranewitters“²³ bezeichnet wurde, entrüstete sich in einem Brief an Josef Kuderna darüber, dass Kranewitter mit Moritaten inszeniert wurde.

1983, die Tiroler Volksschauspiele sind mittlerweile nach Telfs übersiedelt und die Wogen um den Skandal zu Mitterers *Stigma* sind geglättet, wagen die Initiatoren ein weiteres Experiment. Das Anliegen der Telfer Spieler traditionelle Volksschauspiele so unter die Menschen zu bringen, dass sich eine Parallelität zur Gegenwart ergibt, wird mit den Aufführungen der *Karnerleut* von Karl Schönherr und *Karnerleut 83*²⁴ von Felix Mitterer verwirklicht. Schönherr's Stück handelt von einer umherziehenden Karner-Familie, die sich aus der Not heraus mit kleineren Diebstählen über Wasser hält und so in Konflikt mit einem der bestohlenen Bauern gerät. In Mitterers Version geht es vordergründig um einen Generationenkonflikt zwischen Jung und Alt: Ein junges Paar muss sich aufgrund eines Ladendiebstahls mit der Polizei konfrontieren und versucht sich gegen die konservative, autoritäre ältere Generation durchzusetzen.

Die beiden Stücke werden hintereinander aufgeführt, wobei Mitterers Stück weniger Zustimmung bei den KritikerInnen findet. Friedel Berger kritisiert beispielsweise, dass „der Autor wieder allzusehr seinem Hang zum Plakativen, zum grellen Melodram erliegt“

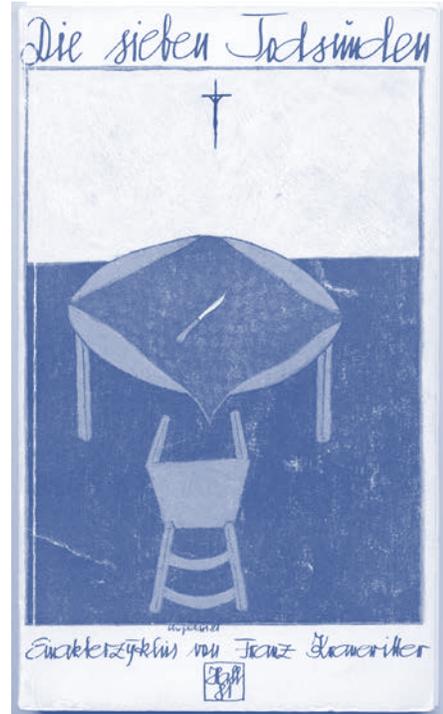


Abb. 21. Cover des ersten Programmhefts der Tiroler Volksschauspiele in Hall 1981: Die sieben Todsünden. Einakterzyklus von Franz Kranewitter. Hall 1981, Programmbuch. Gestaltung: Chryseldis Hofer

und einen das Stück somit mit „Unbehagen und Leere“ zurücklässt.²⁵ Darüber hinaus beurteilte Berger die „ungeschickte Verknüpfung von Sprüchen aus der Jugendszene und Sprachklischees, wie sie die „Etablierten“ gegen die ausgeflippte Jugend im Mund haben“ negativ und stellt fest:

So hat diese Uraufführung dem Genre „Volksstück“, das aktuelle Dramen und neue Autoren so bitter nötig hat, wie Schönherr's Fuchsel das Brot, keinen erfreut zu begrüßenden Zuwachs gebracht.²⁶

Elisabeth Senn schreibt in der *Tiroler Tageszeitung* zwar von einem „treffenden“ Alltagsjargon, der Mitterer durchaus gelungen sei, doch ihrer Meinung nach gerät das Stück zu „eine[r] geradezu peinvoll sentimental Vater-Sohn-Psychoschnulze“, „zu einem dramaturgisch wenig glaubhaften krassen Melodram.“ Rose-Marie Borngässer (*Die Welt*) vermisst bereits in Karl Schönherr's Drama den Bezug zur Gegenwart, an Mitterers Stück kritisiert sie in erster Linie dessen Klischeehaftigkeit:

Zwar kann das Stück von Karl Schönherr nur noch bedingt berühren – zu fern sind uns die Probleme im heutigen Sozialstaat –, aber die uraufgeführte neue Version, „Kärner Leut 83“, ist wohl ein schlechter Scherz. [...] Klischee wird wieder einmal auf Klischee getürmt, Spruchbandparolen losgelassen: hier die Spießer, Polizisten, Vergewaltiger, da die jungen freien Ladendiebe, die Null-Bock Generation, denen der Autor seine ganze Sympathie zusichert.²⁷

Einige RezensentInnen erwarteten sich von Mitterers Stück einen aktuellen Kommentar zu den Problemen der Gegenwart, der aber ausblieb. Enttäuscht zeigt sich beispielsweise Jutta Höpfel in der *Neuen Tiroler Zeitung*, die sich die Kärner von Schönherr im übertragenen Sinn auch als „Gastarbeiter“ hätte vorstellen können:

Das ist schon bei Karl Schönherr eine krasse Schwarzweißzeichnung, wie sie der Dichter sonst kaum je geübt hat. Noch plakativer, vordergründiger mutet Felix Mitterers Stück an. Er meint nicht die wirklichen Kärner, denn sie sind ja fast ausgestorben, er meint auch nicht verwandte Schicksale von Minderheiten am Rande der Gesellschaft, wie etwa Gastarbeiter oder sonstige Unterprivilegierte, sondern seine „Kärnerleut 83“ sind ausgeflippte Jugendliche, die auf der Flucht vor Eltern, Obrigkeit und sonstiger Autorität sind, nicht schlecht, aber schwach genug, um mit dem Gesetz in Konflikt zu geraten. [...] Was mit dieser Schwarzweißmalerei geschürt wird, kann nur Haß, kann nur destruktives Ressentiment sein. Hätten wir in unserer kaputten Welt Brücken der Verständigung nicht viel nötiger als entzweiende Klüfte?²⁸

Nahezu durchwegs positive Kritiken bekommt hingegen das im selben Jahr, unter der Regie von Ruth Drexel, aufgeführte Stück von Rudolf Brix *Die Räuber vom Glockenhof*.

Ovationen wurden in den Rezensionen vor allem für Ruth Drexel ausgesprochen, der es als Regisseurin gelungen ist, das 1934 von der Exl-Bühne uraufgeführte Stück neu zu entdecken und zeitgemäß zu interpretieren:

Im besten Fall können sie [die Tiroler Volksschauspiele], neben Neuentdeckungen fürs Repertoire, Anleitungen zur zeitgemäßen Interpretation der vielfach verstaubten dramatischen Vorlagen bereitstellen. Ruth Drexel ist das mit ihrer Inszenierung des tirolischen Schauerspektakels „Die Räuber am [sic!] Glockenhof“ überzeugend gelungen. [...] Im stimmungsvollen Telfer Pilatushof führt Ruth Drexel vor, wie man ein solch schwerblütiges Rühr- und Schauerstück zu einem breit aufgefächerten Theaterbilderbogen mit ironisch gebrochenen Einzelszenen umgestaltet.²⁹

1984 wird eine Aristophanes-Bearbeitung von Dietmar Schönherr aufgeführt. Schönherr schnitt die Komödie *Die Acharner* in gereimter Sprache unter dem Titel *Job und der Frieden* auf Tirol zu. Mit dieser Umfunktionierung einer antiken Vorlage zu einem Volksschauspiel betreten die Initiatoren der Spiele wiederum Neuland.³⁰ Felix Mitterer schreibt zur Premiere von *Job und der Frieden* in seiner Chronik *10 Jahre Tiroler Volksschauspiele Telfs*:

Am 21. August Premiere *Job und der Frieden*. Der Zoblanger ein ganz herrlicher Schauplatz, eine Wiese mit Obstbäumen vor einer Scheune. „Job und der Frieden“ ist ein ganz wichtiges Stück für uns, weil es ja unsere Intention ist, den Volkstheaterbegriff auszuweiten, der ja besonders in Tirol (naturgemäß) auf das bäuerliche Milieu fixiert ist. „Job und der Frieden“ ist formal und inhaltlich ein Experiment, das vom Publikum voll aufgenommen wird.³¹

Einstimmige Begeisterung ruft wiederum die Inszenierung des Stücks von Ruth Drexel hervor, die, so Ursula Strohal „den umgeformten gereimten Text zur Grundlage einer Inszenierung [nahm], die vor Einfällen, weiterführenden Ideen und Gags nur so sprüht.“³²

1986 erweitern die Tiroler Volksschauspiele ihr Repertoire um ein von Mitterer verfasstes Märchen mit dem Titel *Drachendurst*, das in der Schindlerhalle in Telfs uraufgeführt wird. Vom Publikum wird das durch Motive aus „Naturmythen, Feenmärchen, Drachensagen und Zauberpossen“³³ angereicherte Stück mit großem Beifall aufgenommen, wie in den Rezensionen nachzulesen ist. Die KritikerInnen stoßen sich hingegen vor allem an dem nicht vorhandenen „Handlungsfaden der die zum größeren Teil geräuschvollen, derb-deftigen, zum kleineren Teil stillen, naïv-poetischen Szenen in einen halbwegs durchschaubaren Zusammenhang bringen würde.“³⁴ Vermisst wird außerdem ein „tieferer[r] Hintergrund“ des Märchens, der sich – wie es in der „Presse“ heißt – auch nicht durch die von Mitterer eingebaute „plakative sozialkritische Szene um eine arme Familie“ herleiten lässt.³⁵

Im Jahr 1988 wird Lothar Gregers Bühnenerstling *Maria Magdalena Traum* im Telfer Rathaussaal aufgeführt, der von der Kritik als besonders zeitgemäß aufgefasst wird:

Mit zwei Uraufführungen junger Tiroler Autoren und einer noch bevorstehenden österreichischen Erstaufführung werden deutliche Akzente hinsichtlich des Niveaus auf allen Ebenen gesetzt: Intelligentes Volkstheater wird hier die zeitgemäße Alternative zum herkömmlichen, regional begrenzten Volksstück. Der junge, 1961 geborene Lothar Greger schildert in seinem ersten Stück „Maria Magdalen Traum“ [sic!] das Leben seiner Mutter. „Die vier Jahreszeiten einer Frau“ – so lautet der Untertitel – werden von vier verschiedenen Frauen verkörpert, die auch als kommentierender Chor agieren. Dieser Aufbau ist ebenso interessant wie das Thema einer nicht vollzogenen Emanzipation. Also kein klischeehaftes gemütliches Volksstück [...].³⁶

Ingeborg Teuffenbach stellt, Bezug nehmend auf das Aussetzen der Tiroler Volksschauspiele im Jahr 1987 aus finanziellen Gründen, zu Gregers Stück fest:

Es ist schön, daß es die Volksschauspiele Telfs wieder gibt. Hier wird Theater auf kritischer Ebene, menschnah und Menschen miteinbeziehend abgehandelt.³⁷

Wiederholt wird in den Rezensionen Ruth Drexel gelobt, die mit dem Werk von Hermann Essig *Die Glückskuh* 1988 einem weniger bekannten Stück zu neuem Ansehen verholfen hat:

Die Werke Hermann Essigs mit bitter-galligem Humor versehen, sarkastische Provokation vermittelnd, fielen der Bücherverbrennung des Nationalsozialismus zum Opfer. Die Tiroler Volksschauspiele haben den Dichter aus der Vergessenheit entrissen. Mit seinem Werk „Die Glückskuh“, in der Bearbeitung von Franz Xaver Bogner und der Regie von Ruth Drexel, zeigen sie eine Komödie abseits von eingefahrenen Klischees, aggressives, demaskierendes Theater.³⁸

Im Jahr 1990 erregen die Tiroler Volksschauspiele mit dem Spektakel *Munde* von Mitterer erneut Aufsehen. Das Stück wird auf dem Gipfel des Telfer Hausbergs, der Hohen Munde, uraufgeführt. Jedes Jahr aufs Neue werden die Spielorte der Tiroler Volksschauspiele von den RezensentInnen begeistert aufgenommen, die Hohe Munde kann man wohl (nach wie vor) als einen der spektakulärsten Spielorte bezeichnen. Bereits im Vorfeld gibt es Konflikte mit der Bergwacht, die heftige Kritik an Mitterers Vorhaben übte, da u.a. mehrere Hubschrauberflüge nötig waren, um Equipment auf die Hohe Munde zu transportieren. Die Bergwacht wirft dem Team der Tiroler Volksschauspiele vor, mit seinem Vorhaben die Natur zu bedrohen und zieht ihre (vorerst geplante) Beteiligung

am Spektakel zurück.³⁹ In Form einer kleinen Umfrage der *Oberländer Nachrichten* beziehen die Medien auch die Telfer Bevölkerung in die Diskussion mit ein.⁴⁰

In den Rezensionen wird *Munde* als ein „Heimatstück“ bezeichnet, „das sich um eine kritische Auseinandersetzung mit dem speziell für diese Region problematischen Heimatbegriff bemüht [...]“.⁴¹ Der Inszenierung wird in der Zeitung *präsent* eine gewisse Oberflächlichkeit bescheinigt:

„Munde“ ist zweifellos ein gut gebautes Volksstück mit „Helden“ aus dem Alltag, treffend von Mitterer nachgezeichnet und großartig besetzt und gespielt. [...] Und dennoch hatte man das Gefühl, daß manches zu oberflächlich angerissen blieb, vielleicht auch weil Regisseur Rudolf Ladurner durch die Art der Spielführung eine Hektik verbreitete, die in krassem Gegensatz zur Ruhe des „Bühnenbildes“ stand. So war es auch unvermeidlich, daß das Stück „Munde“ der Ausstrahlung des Berges und seines Panoramas etwas nachhinkt. Andererseits muß darauf hingewiesen werden, daß Mitterer dieses Stück ausschließlich für diesen Spielplatz geschrieben hat, sodaß es nicht fair wäre, das Stück und die gewaltige Naturkulisse gegeneinander auszuspielen.⁴²

1991 feiert Ruth Drexel schließlich im 10. Jahr der Spiele mit einem von ihr wiederentdeckten Stück *Fürwahr ein Schreckstern jedem ist der Sündfluthgrund zu aller Frist* – einem satirisch-aufklärerischen Mysterienspiel aus dem Jahr 1782 – einen weiteren Erfolg als Regisseurin. Wiederholt wird ihr besonderes Gespür gelobt, mit dem sie ein über Jahrhunderte zurückliegendes Drama in die Gegenwart zu transponieren vermag:

Ruth Drexel hat die Versatzstücke aus Jesuitendrama und religiösem Volkstheater mit Witz und Einfällen so in die Gegenwart transportiert, daß die Traditionen zwar ablesbar blieben, das Publikum aber trotzdem kein historisches, sondern ein sehr vergnüglich-gegenwärtiges Spektakel vor Augen hat.⁴³



Abb. 22. Befragung des „Volkes“: Sign. 18–26–1 Rezensionen zu Munde.

10 Jahre Tiroler Volksschauspiele Telfs zwischen Tradition, Neuinterpretation, Experiment und Spektakel

Die ausgewählten Stücke der ersten 10 Jahre der Tiroler Volksschauspiele zeigen eine vielseitige Auseinandersetzung mit dem Genre Volksschauspiel, mit Schwerpunkt auf Tiroler Dramatik. Durch neue Interpretationen von traditionellen (Tiroler) Volksstücken, Uraufführungen mit Aktualitäts- bzw. Gegenwartsbezug, Experimenten in Form von spektakulären Inszenierungen und Aufführungsorten gelingt den Tiroler Volksschauspielen in ihrer ersten Dekade eine erfolgreiche Mischung: Dem Publikum wird ein lebendiges, vielseitiges und abwechslungsreiches Theater geboten. Die Förderung zeitgenössischer Volksstück-Autoren, wie z.B. Lothar Greger, ließ die Beschäftigung mit dem Genre lebendig bleiben.

Wesentliche Akzente in der Auseinandersetzung mit dem Volksschauspiel setzen die verschiedenen Autoren und RegisseurInnen, indem sie traditionelle Volksstücke durch innovative Inszenierungen neu interpretieren oder durch Neudeutungen des Stoffes, wie z.B. Mitterer mit *Karnerleut 83*, in die Gegenwart übersetzen. In einer Fülle an Experimenten wird der Begriff des Volksschauspiels weiter gefasst, beispielsweise mit dem Versuch sich mit der Aristophanes-Bearbeitung vom traditionellen bäuerlichen Milieu des Volksschauspiels zu lösen und einen antiken Stoff als Grundlage für ein Tiroler Volksschauspiel zu verwenden. Mit Mitterers Stück *Drachendurst* wird das Programm der Tiroler Volksschauspiele mit einem Märchen angereichert.

In ihren ersten 10 Jahren werden die Tiroler Volksschauspiele Telfs von den Medien des gesamten deutschsprachigen Raums aufmerksam beobachtet und sie nehmen somit einen bedeutenden Stellenwert in der Kulturberichterstattung ein. Abgesehen von zahlreichen Berichten und Besprechungen der *Tiroler Tageszeitung* und österreichischer Tageszeitungen wie z.B. *Der Standard* oder *Die Presse*, gibt es darüber hinaus Kritiken und Reportagen von JournalistInnen renommierter Zeitungen wie *Die Welt* oder *Die Süddeutsche Zeitung* (durch zahlreiche Koproduktionen mit dem Münchner Volkstheater erregten die Tiroler Spiele vor allem im süddeutschen Raum Aufmerksamkeit). In den Besprechungen der Stücke wird das Wertungskriterium der Aktualität besonders häufig und immer wieder auch ausschließlich angewendet. In diesem Zusammenhang stellt sich den KritikerInnen wiederholt die Frage, inwiefern man den Stoff der traditionellen Tiroler Volksstückautoren wie Kranewitter oder Schönherr dem Publikum vermitteln könne.⁴⁴ Immer wieder formulieren die RezensentInnen den Wunsch nach neuen Themen bzw. neuen Volksstücken. Verlangt wird in erster Linie ein kritisches Volksstück, das sich mit aktuellen Problemen der Gegenwart auseinandersetzt, dabei aber nicht in Klischeehaftigkeit verfallen sollte.⁴⁵ Heftig kritisiert wurde Mitterers *Karnerleut 83*; seine Themen und Charaktere werden als zu plakativ bezeichnet.

Positiv wird bewertet, wenn es der Regie gelingt „Anleitungen zur zeitgemäßen Interpretation der vielfach verstaubten dramatischen Vorlagen bereitzustellen“.⁴⁶ Diese Fähigkeit wird vor allem Ruth Drexel zugeschrieben, deren Inszenierungen von *Die*

Räuber vom Glockenhof oder *Fürwahr ein Schreckstern jedem ist der Sündfluthgrund zu aller Frist* besonders gelobt werden.

Im Allgemeinen wird das Experimentieren mit dem Genre Volksschauspiel von den Medien positiv aufgefasst, aber nie kritiklos hingenommen. Jedes der neu hinzugekommenen Stücke wird in den Rezensionen gewissermaßen auf eine zeitgemäße Spielbarkeit und Interpretation hin „überprüft“.

Der Begriff ‚Volksschauspiel‘ im Wandel der Zeit? – Verschiedene Zugänge zum Volksschauspiel in den Jahren 1991-2011

Nach 10 turbulenten und erfolgreichen Jahren, in denen man sich mit dem Volksschauspiel auf vielfache Weise – von der Neuinterpretation bis zum Experiment – auseinandergesetzt hat, wird der Begriff in den folgenden 20 Jahren immer weiter gefasst. Ein Blick auf die Zugänge der RegisseurInnen, SchauspielerInnen und der (ehemaligen sowie derzeitigen) Vorstandsmitglieder des Vereins der Tiroler Volksschauspiele macht die jeweiligen Herangehensweisen deutlich:

Hans Brenner, der die Spiele von 1985 bis zu seinem Tod 1998 leitete, zeigt sich davon überzeugt, „daß Volksschauspiele aufs Land gehören.“⁴⁷ Aus einem Interview mit dem Schauspieler geht hervor, dass er sich auch 1991 noch gewiss ist, die sommerlichen Spiele sollten sich dadurch auszeichnen, dass sie versuchen „an die Wurzeln des Volkstheaters zu gehen“. Seiner Vorstellung nach ist es auch nach wie vor das Publikum auf dem Land, das sich am Besten für das Volkstheater eigne, da es noch „über eine andere Sensibilität, eine Offenheit das Gemüt betreffend“ verfüge.⁴⁸ Zu den Tiroler Volksschauspielen gehört für Brenner außerdem, „junge Autoren bekannt zu machen“ und Volksstücke zu spielen, „die Probleme auf unterhaltsame Art aufarbeiten“.⁴⁹ Unter Brenners Leitung werden 1988 die jungen Tiroler Autoren Luis Zagler und Lothar Greger uraufgeführt. Später erweitert Brenner den Spielplan der Volksschauspiele durch kanonisierte Stücke wie Georg Büchners *Woyzeck*, *Die Bergbahn* von Ödön von Horváth und *Der böse Geist Lumpazivagabundus* von Johann Nestroy. Im Allgemeinen steht Brenner für ein Volkstheater ein, welches das Publikum zum Denken anregt; 1983 meint er dazu in einem Interview:

Stücke von Schönherr und Brecht sind [...] Volkstheater. Sie haben trotz unterschiedlicher dramaturgischer Formen eines gemeinsam: Sie sind sozialkritisch und revolutionär und tragen die Interessen der Menschen, die sich auf der Bühne, durch die Bühne und im Zuschauerraum ihres Lebens vielleicht ein bißchen mehr bewußt werden.⁵⁰

Unter der Leitung von Ruth Drexel (1998-2008) wird das Repertoire mit klassischen Stücken von Shakespeare wie *Hamlet* und *Wie es euch gefällt* erweitert, wobei den Stücken durch die Inszenierung immer wieder Lokalkolorit verliehen wird.⁵¹ Unter Drexels Leitung wird außerdem Goethes *Urfaust* als Volksstück adaptiert und aufgeführt. In einem Zeitungsbericht im Jahr 1991 werden die Ansichten Ruth Drexels – die nach

den ersten 10 Jahren Regiearbeit in Telfs als Schöpferin einer „Art ‚Telfer Dramaturgie‘“ gilt – über „prinzipielle Fragen ‚ihres‘ Theaters“ wie folgt beschrieben:⁵²

In Telfs wie auch am Münchner Volkstheater, dessen Intendantin sie ist, hat sie den Begriff des Volkstheaters wesentlich erweitert. In Gedanken spielt sie die Grenzen durch: warum nicht einmal ein Klassiker? Schillers „Kabale und Liebe“ zum Beispiel ist für sie ein Volksstück. Überhaupt wäre das Volksstückhafte an den Klassikern zu untersuchen. Auch bei Shakespeare würde man fündig. [...] Publikumsnahe muß das Theater sein – in Telfs war man das ja immer. Das „große“ Theater, sagt Ruth Drexel, habe sich vom Publikum entfernt, hat von der Basis weggeführt. Es gehe mehr um die Selbstdarstellung als ums Theatermachen. Das brauche keinerlei Mut zum Risiko. In Telfs will man mutig sein. In der Wahl der Stücke, in der Adaptierung origineller Spielplätze, die für dieses Festival kennzeichnend geworden ist. Theater, sagt die Drexel, muß für die gegenwärtigen Menschen gemacht werden. Realistisch und ganz nahe.⁵³

2004 heißt es in der *Presse* über die Tiroler Volksschauspiele unter Drexels Leitung: „Heute werden Stücke unter dem Überbegriff Volkstheater gespielt, die früher nicht möglich gewesen wären.“⁵⁴ Wie unterschiedlich der Begriff ‚Volkstheater‘ aufgefasst wird, zeigt beispielsweise eine Aussage Kurt Weinzierls, der 2006 in einem Interview kritisiert, dass das Programm der Tiroler Volksschauspiele „in letzter Zeit weniger mit Volkstheater zu tun“ hätte und meint dazu:

Turrini wurde noch nie gespielt, außer im Rahmenprogramm. Er ist ein ganz wesentlicher Dramatiker, ein österreichischer Fels. Peter Turrini, Felix Mitterer, Franz Xaver Kroetz gehören zusammen. Es gibt noch viele andere gute Autoren, auch junge.⁵⁵

Die Tiroler Volksschauspiel-Regisseurin und Schauspielerin Katharina Thalbach spricht sich in einem 2009 geführten Interview für eine breite Auffassung des Begriffs ‚Volksschauspiel‘ aus:

Volksschauspiel, das heißt für mich nicht nur Mundarttheater. Was Shakespeare im Globe Theater in London zu Zeiten von Königin Elizabeth gemacht hat, das war genauso Volkstheater. Das heißt nämlich, fürs ganze Volk Theater zu machen. Und da saßen die Adelligen genauso rum wie die Huren und die Seeleute. Und dazwischen war das Bürgertum. Eines der größten Komplimente, die man bekommen kann, ist, irgendwann Volksschauspieler genannt zu werden. Denn das heißt, dass Theater eine breite Wirkung hat. Und nichts ist schöner.⁵⁶

Durch die Neuentdeckung klassischer Werke für die Tiroler Volksschauspiele treten seit 1996 die traditionellen Tiroler Volksstück-Autoren Kranewitter und Schönherr (sowie

im Allgemeinen Tiroler DramatikerInnen) in den Hintergrund. Präsent ist nach wie vor Mitterer, der zuletzt 2009 mit *1809 – Mein bestes Jahr* vertreten war, aber seit 2001 sind weniger Uraufführungen zu verzeichnen.

Markus Völlenklee möchte, seit der Übernahme der Leitung 2008, zumindest teilweise an alten Strukturen festhalten; er verfolgt nach wie vor die ursprüngliche Idee Weinzierls, Tiroler KünstlerInnen jeden Sommer in Tirol zum Theaterspielen zusammenzubringen. 2011 tritt er mit einem neuen jungen Team an. Der Schauspieler und Regisseur Guntram Brattia, die Regieassistentin Susi Weber und der Regisseur und Schauspieler Markus Plattner wollen ihre unterschiedlichen Zugänge zum Volkstheater in Zukunft einbringen.⁵⁷ Die Frage nach der „Relevanz, [der] Daseinsberechtigung und [der] Bedeutung des Volkstheaters für die heutige Zeit“ sei „längst nicht ausdiskutiert“, so Susi Weber in der Kulturzeitschrift *Mole*.⁵⁸ Nach der Auffassung Webers ist Volkstheater „stückunabhängig zu sehen“:

Es gehe weniger um das Was als darum, wie etwas erzählt werde. Nämlich direkt und unmittelbar, ohne den großen Bildungshintergrund. „Wenn es nicht gelingt, eine Geschichte, ein Thema so rüber zu bringen, dass sie für jede(n), wirklich jede(n) verständlich ist, dann haben wir etwas falsch gemacht“, sagt Weber.⁵⁹

Völlenklee stellt sich gegen die zeitgenössische Theaterästhetik, die, wie er meint, dazu neige, „Dinge zu verheimlichen.“⁶⁰ Der derzeitige Obmann der Tiroler Volksschauspiele bleibt den Vorstellungen Ruth Drexels und Hans Brenners treu: „Theater müsse nicht nur sein Publikum, sondern auch seine eigenen Figuren ernst nehmen und dürfe sich niemals über sie erheben [...]“⁶¹

2011 hat sich das neue Team jedenfalls, u.a. mit Schillers *Räubern*, der Komödie *Der Raub der Sabinerinnen*, Wolfgang Bauers *Magic Afternoon* und Roland Schimmelpfennigs *Ambrosia* für die Breite entschieden: „Wir glauben, mit den Spielen 2011 einem Volkstheater näher gekommen zu sein, das „unterhält aber nicht unten hält“, kommentiert Markus Völlenklee das Programm auf der Homepage der Tiroler Volksschauspiele.⁶²

Ohne Ablaufdatum?! ‚Volksschauspiel‘ als zeitloser Begriff?

„Räuber ohne Ablaufdatum“ – so der Titel einer Theaterkritik der *Salzburger Nachrichten* zu Schillers *Die Räuber*, jenem Stück, mit dem die 30. Tiroler Volksschauspiele im Juli 2011 eröffnet wurden.⁶³ Die Konflikte, die Schiller in diesem Stück aus dem 18. Jahrhundert beschreibt, scheinen auch für ein Publikum des 21. Jahrhunderts nach wie vor zu gelten, sie sind in gewisser Weise zeitlos. Ein ähnlich zeitloser Charakter scheint dem Begriff des ‚Volksschauspiels‘ nach 30 Jahren anzuhaften. Sieht man sich die Zugänge der RegisseurInnen und SchauspielerInnen der Tiroler Volksschauspiele an, so ist der Begriff ‚Volkstheater‘ bzw. ‚Volksschauspiel‘ schon lange nicht mehr nur auf ausgewiesene Volksstückautoren wie Kranewitter oder Mitterer anwendbar. Der Begriff wurde vom Beginn der Volksschauspiele an von den jeweiligen AkteurInnen als

erweiterbar verstanden; Shakespeare, später auch Goethe und zuletzt Schiller wurden in das Programm der Volksschauspiele aufgenommen.

Die KritikerInnen der analysierten ausgewählten Stücke der ersten 10 Jahre der Spiele scheinen eine klare Vorstellung des Genres zu besitzen, wie die durchgeführte Rezeptionsanalyse zeigt: Gefordert werden Aktualität, eine kritische Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart, alles in allem zeitgemäße Wiederaufbereitungen und Neuinterpretationen von traditionellen Volksstücken. Darüber hinaus gibt es den Wunsch nach neuen Volksstücken, die Themen aufgreifen, mit denen sich das Publikum identifizieren kann. Sieht man sich die Ansichten der RegisseurInnen und Obleute der Spiele heute an, so sehen sie den Begriff ‚Volksschauspiel‘ viel mehr „stückunabhängig“ (Susi Weber). Ihr Zugang erfolgt in erster Linie über die Inszenierung der Stücke. Es geht (nach wie vor) darum, „publikumsnahe“ zu sein, Theater für das „ganze Volk“ zu machen und nicht einer Ästhetik zu erliegen, die sich vom Publikum weg bewegt, es „unterhält, aber nicht unten hält“ (Markus Völlenklee). Damit stellt sich allerdings auch die Frage von welchem Publikum man heute ausgeht, weil doch zweifellos nicht mehr jenes Publikum vom Land gemeint sein kann, das (nach der Vorstellung von Hans Brenner im Jahr 1991) „über eine andere Sensibilität, eine Offenheit das Gemüt betreffend verfüg[t]“.

In den Medien wird in den letzten Jahren weniger über das Volksschauspiel an sich diskutiert. Die Berichterstattungen konzentrieren sich im Allgemeinen eher auf die Besucherzahlen und die Besetzung der Stücke, konkrete Wertungen, Forderungen und Wünsche, wie sie noch während der ersten 10 Jahre von den Medien in Bezug auf das Genre geäußert wurden, blieben nach und nach aus. Nach über 20 Jahren wird die breite Auffassung des Begriffs in den Medien nicht mehr hinterfragt. Erst in jüngster Zeit greifen einzelne Medien, wie die unabhängige Zeitung *Echo* oder zuletzt die Kulturzeitschrift *Mole* die Auseinandersetzung über das Genre Volksschauspiel wieder auf. 2009 fordert Susanne Gurschler in einer Reportage über die Zukunft der Tiroler Volksschauspiele eine Wiederbelebung des Genres durch die Vergabe von Auftragswerken und neue Dramatiker-Wettbewerbe.⁶⁴

Das Genre ‚Volksschauspiel‘ wurde in den vergangenen Jahren sehr breit aufgefasst. Es könnte eine reizvolle Aufgabe der Tiroler Volksschauspiele sein, den Blick auf das Genre in Zukunft wieder zu schärfen und dem Publikum Sichtweisen auf alte Stücke oder solche neue Texte zu vermitteln, die sich aus der Tradition des Volksschauspiels lösen und sie dennoch weiterführen.

Anmerkungen

- 1 Michael Forcher: Der Traum des Kurt Weinzierl. Zehn Jahre Tiroler Volksschauspiele Telfs. In: Magazin präsent 31,1.8.1991, Nr. 31.
- 2 Ursula Strohal: Theater für Menschen von heute. 20 Jahre Tiroler Volksschauspiele Telfs – Die heurige Jubiläums-Sommersaison dauert bis 2. September. Tiroler Tageszeitung, 21.7.2001.
- 3 Ebenda
- 4 Ebenda
- 5 Susanne Gurschler: 30 Jahre und ein Tag. *Echo*. 7.8.2011, S. 72-75.
- 6 Susanne Gurschler: Zukunfts-Theater. *Echo*, 1.10.2009, S. 84-86.

- 7 Christine Frei: (K)ein Jubiläum. Die Tiroler Volksschauspiele feierten in diesem Sommer ihren 30er und ließen die drei jungen Neuen im Vorstand ran. Mole 6, 6.10.2011, S. 13.
- 8 Forcher (Anm. 1).
- 9 <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/mitterer.html>, abgerufen am 20.7.2011. Es gilt außerdem zu beachten, dass sich zu den Tiroler Volksschauspielen 1982 eine eigene Sammlung, angelegt von Luis Egger-Pompanin unter „Tiroler Volksschauspiele – Sammlung Luis Egger-Pompanin“ im Bestandsverzeichnis befindet.
- 10 [iza.uibk.ac.at](http://www.iza.uibk.ac.at), abgerufen am 9.8.2011.
- 11 Vgl. dazu: Iris Isabella Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Wien: Dissertation. 2008 S. 3f.
- 12 Meinhard Rüdener: Auf Rockerjagd im „Heiligen Land“. Kronen Zeitung, 18.8.1983.
- 13 Christopher Balme, Klaus Lazarowicz (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 1991, S. 571. Vgl. dazu auch: Eckehart Schmidl: Wandlungen einer Volksbühne. Zur Rezeption, Kritik und Selbstdarstellung der Exl-Bühne (1902-1956) im gesellschaftlichen Kontext. Dipl.-Arbeit. Innsbruck 2011.
- 14 Außerdem wurden im Antiprogrammheft die Strukturen und Subventionen der Tiroler Volksschauspiele Hall scharf kritisiert. Vgl. dazu: Felix Mitterer Sign. 18-22-5, Markus Wilhelm: [Antiprogrammheft], 1 Original, 4 Kopien.
- 15 Vgl. Johann Holzner: Franz Kranewitter. Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus, Innsbruck 1985, S. 254 und S. 291, Fußnote 30.
- 16 Anton Mantler: Der Tiroler Dichter Franz Kranewitter. Sein Hauptanliegen war die Sozialkritik. Tiroler Tageszeitung, 8./9.8.1981.
- 17 Rose-Marie Borngässer: Die Welt, 28.8.1981.
- 18 Friedel Berger: 1. Tiroler Volksschauspiele in Hall. Entdeckungen und Entlarvungen. präsent, 27.8.1981.
- 19 Jutta Höpfel: „Denn das Unglück schreitet schnell“: Kranewitters Bauertragödien in Hall. Neue Tiroler Zeitung, 18.8.1981.
- 20 Berger: 1. Tiroler Volksschauspiele in Hall. Ruf nach Rotstift und gemeinsamem Konzept. Sieben Regisseure und viel Schauspielerprominenz am Werk. präsent, 20.8.1981.
- 21 Eva-Elisabeth Fischer: Mord und Totschlag in Tirol. Hall feiert seine ersten Volksschauspiele mit Einaktern von Franz Kranewitter. Süddeutsche Zeitung, 18.8.1981.
- 22 Berger (Anm. 20) 1981.
- 23 Tiroler Spieler in Hall, Josef Kuderna (Hrsg.): Die sieben Todsünden. Einakterzyklus von Franz Kranewitter. Programmbuch. Hall 1981, S. 50.
- 24 Nach der Uraufführung bei den Tiroler Volksschauspielen wird *Karmerleut 83* in *Null Bock* bzw. *Heim* geändert.
- 25 Friedel Berger: Tiroler Volksschauspiele in Telfs – Karmer, Rocker, Räuber... Altes und Neues von Schönherr, Brix und Mitterer. präsent, 18.8.1983, S. 12.
- 26 Ebd.
- 27 Rose-Marie Borngässer: Grobgingrige Bauernatmosphäre – Die 3. Tiroler Volksschauspiele in Telfs: Der Tod geigt auf dem Glockenturm. Die Welt, 12.8.1983.
- 28 Jutta Höpfel: Rauber und Schandi in der Schottergrube: *Karmerleut* von Schönherr und Mitterer. Neue Tiroler Zeitung, 11.8.1983.
- 29 Oliver vom Hove: Richtigstellung durch Ironie. *Die Räuber vom Glockenhof* bei den Tiroler Volksschauspielen in Telfs. Die Presse, 24.8.1983.
- 30 Vgl.: Ursula Strohal: Tiroler statt alten Griechen. Zur „Job“-Premiere in Telfs. Tiroler Tageszeitung, 21.8.1984.
- 31 Felix Mitterer: 10 Jahre Tiroler Volksschauspiele Telfs. Eine Chronik von Felix Mitterer mit zahlreichen Fotos. Innsbruck: Haymon, 1991, S. 48.
- 32 Ursula Strohal: Kriegesfrust durch Lust oder Liebe schafft Friede. Tiroler Volksschauspiele: „Job“-Premiere in Telfs. Tiroler Tageszeitung, 23.8.1984.
- 33 Elisabeth Senn: Zauberer, Geister und ein Tiroler auf einer Säule. Uraufführung Felix Mitterer – Monolog H. Rosendorfer. präsent, 14.8.1986.
- 34 Ebenda, vgl. dazu auch Oliver vom Hove: Von Drachentöttern und Gipfelstürmern. Neues von Mitterer und Rosendorfer bei den Tiroler Volksschauspielen. Die Presse, 13.8.1986.

- 35 Ebenda.
- 36 Gertrud Kromer: Zeitgemäßes Volkstheater. Die Furche, 12.8.1988.
- 37 Ingeborg Teuffenbach: Die vier Jahreszeiten eines Traums. Volksschauspiele starteten mit Uraufführung. Tiroler Tageszeitung, 6.7.8.1988.
- 38 Winfried Werner Linde: Volksschauspiele. Stattzeitung, 17.8.1988.
- 39 Mitterer vergrämt Bergwacht, 80 Hubschrauberflüge. AZ, 19.7.1990, NVB 19.7.1990.
- 40 jam: „Narrheit“ oder „Superidee“? Passanten in Telfs sagen ihre Meinung zur Theateraufführung auf der Hohen Munde. Tirol aktuell, Oberländer Nachrichten, 8.8.1990.
- 41 Monika Mertl: Psychotrip in Höhenluft. Salzburger Nachrichten, 6.8.1990.
- 42 Paul Muigg: Statt Abendkleidung Bergausrüstung. präsent, 9.8.1990.
- 43 Gretl Köfler: Mit Kutte und Glitzerhex' wider die Sünder. Barockspektakel voll Witz und Ideen: Buchers „Sündflut“-Stück bei den Volksschauspielen in Telfs. Tiroler Tageszeitung, 16.8.1991.
- 44 Berger (Anm. 18).
- 45 Vgl. z.B. Friedel Berger: Tiroler Volksschauspiele in Telfs – Karnner, Rocker, Räuber...Altes und Neues von Schönherr, Brix und Mitterer. Kultur präsent. Nr. 33. 18.8.1983.
- 46 Oliver vom Hove: Richtigstellung durch Ironie. *Die Räuber vom Glockenhof* bei den Tiroler Volksschauspielen in Telfs. Die Presse, 24.8.1983.
- 47 Günther Jenewein: Hans Brenner spielt in „Vogelfrei“ den Karnner [keine Angabe des Mediums vorhanden], 24.7.1991, Sign. 18-26-5.
- 48 Ebenda.
- 49 pf: Soziales und Witziges in Felsenarena und Fabrik. Tiroler Tageszeitung, 11.7.1991.
- 50 Winfried Werner Linde: Hans Brenner – Das Porträt. Stattzeitung, 30.7.1983.
- 51 Vgl. Markus Völlenkles Inszenierung von *Wie es euch gefällt* (2007), vgl. dazu: Edith Schlocker: Idylle mit Tiroler Charme. Tiroler Tageszeitung, 28.7.2007.
- 52 Ursula Strohal: Gaismair-Stück von Mitterer 1992 in Telfs? Vorstand der Tiroler Volksschauspiele macht präzise Planung von Subventions-Erhöhung abhängig. Tiroler Tageszeitung, 31.8./1.9.1991.
- 53 Ebd.
- 54 Hasbi Balilla: Begeisterung bei den Tiroler Volksschauspielen Telfs 2004. 24. Juli bis 19. August. Die Presse, 13.8.2004.
- 55 Ursula Strohal: Kurt Weinzierl gründete vor 25 Jahren die Tiroler Volksschauspiele. „Es gibt Regisseure, die die Schauspieler quälen“. Tiroler Tageszeitung, 4.9.2006.
- 56 Ivona Jelcic: Ein Komma in der Geschichte. Die Schauspielerin und Regisseurin Katharina Thalbach zieht und zog es aus privaten wie beruflichen Gründen immer wieder zu den Tiroler Volksschauspielen Telfs. Diesmal kommt sie zu zweit. Und mit Gesang. Tiroler Tageszeitung, 11.8.2009.
- 57 Vgl. Susanne Gurschler: 30 Jahre und ein Tag. Echo, 7-8/2011, S. 72-75.
- 58 Christine Frei: (K)ein Jubiläum. Die Tiroler Volksschauspiele feierten in diesem Sommer ihren 30er und ließen die drei jungen Neuen im Vorstand ran. In: Mole 6, 6.10.2011, S. 13.
- 59 Ebenda.
- 60 Ebenda.
- 61 Ebenda.
- 62 http://www.volksschauspiele.at/index.php?article_id=12.
- 63 Helga Reichart: Räuber ohne Ablaufdatum. Salzburger Nachrichten, 26.7.2011.
- 64 Vgl. Susanne Gurschler: Zukunfts-Theater. Echo, 1.10.2009, S. 84-86.

Stig Nystrand

(1929 Österbotten, Finnland – 2012 Ystad, Schweden)

Am 1.1.2012 ist der Philosoph und Journalist Stig Nystrand in seiner südschwedischen Wahlheimat gestorben. Er war Freund und Mitstreiter des Brenner-Archivs. Nystrand studierte Philosophie und Soziologie in Helsinki während der 1950er Jahre unter Erik Stenius und G.H. von Wright, bei dem er ein intensives Interesse für die Philosophie Ludwig Wittgensteins entwickelte. Er war Assistent des jungen finnischen „shooting star“-Philosophen der 50er Jahre Jaakko Hintikka in Helsinki. Dessen Philosophie war vom strengen Geist des logischen Positivismus durchdrungen. Für Nystrand war diese Art zu philosophieren – vor allem wegen ihrer eingeschränkten Fragestellungen – jedoch lebensfremd. In seiner Suche nach einem lebensnahen Ansatz zur Philosophie landete er bei der Existenzphilosophie von Karl Jaspers, die betont, wie echtes Philosophieren aus den dramatischen Grenzsituationen des Lebens wie Kampf, Krieg, Leiden usw. entsteht. Solche Interessen führten ihn auch zum anglo-polnischen Dichter Joseph Conrad (*Herz der Finsternis*). Mit diesem Hintergrund war er einer der ersten, der den biographischen Ansatz zur Deutung von Wittgensteins Denken hochschätzte. Er kam häufig zu den Wittgenstein-Symposien der frühen 80er Jahre in Kirchberg am Wechsel, NÖ. Obwohl er eine vorgesehene Habilitation über Jaspers nicht zu Ende gebracht hat, war er der führende Jaspers-Kenner Schwedens und auch ein anerkannter Conrad-Spezialist. Am Anfang seiner Karriere unterrichtete er Philosophie in Klippan an der Südwest-Küste Schwedens. Zwischen 1970 und seiner Pensionierung 1994 arbeitete er als Institutsbibliothekar im Institut für Philosophie der Universität Lund. In letzterer Funktion kam er in Kontakt mit zahlreichen Studenten, die von seinem Wissen aber auch von seiner Freundlichkeit und Bescheidenheit enorm profitierten. Bei Begegnungen mit Absolventen der Lundener Philosophie, die Nystrand kannten, genügte bloß die Erwähnung seines Namens, um leuchtende Augen und ein breites, leicht-nostalgisches Lächeln hervorzurufen. In mancher Hinsicht war Nystrand aus einer früheren Zeit. Er lebte zurückgezogen und arbeitete sehr langsam aber dafür gründlich. Die Reifephase seiner schmalen Bücher – *Philosophische Ausschnitte, Der richtige Ton – oder Kitsch? Um seine Selbstbiographie auszuleben: Aufsätze zu Wittgenstein* – dauerte fast immer mehrere Jahre. Über ein Buch zu Wittgenstein, das er aus dem Englischen übersetzte, behauptete G.H. von Wright einmal, dass der Übersetzer über tiefe Wittgenstein-Kenntnisse verfügen müsste, wenn er die Texte so übertragen konnte. Seine langsame Arbeitsweise erlaubte es Nystrand, sich schlicht und geschliffen auszudrücken – was seine Leserschaft sehr schätzt. Sein ganzes Leben lang schrieb er reichlich für schwedische Zeitungen, vor allem *Vasabladet*, die schwedische Zeitung in seiner finnischen Heimat Österbotten. Er war ein philosophischer Journalist par excellence – fähig, tiefgehende menschliche Probleme klar und eloquent auszudrücken. Seine Leistungen als Journalist bezeugen die bildende Kraft eines informierten und engagierten Journalismus, der in unserer Gesellschaft zunehmend selten ist. Der Schritt von Joseph Conrad, Karl Jaspers und Ludwig Wittgenstein zu Georg Trakl, Ferdinand

Ebner und dem *Brenner* war für Nystrand ein kurzer. Er interessierte sich für den *Brenner* und sein Umfeld genauso wie für die Wittgenstein-Forschung im Brenner-Archiv und schrieb in schwedischen Zeitungen darüber. Nicht lange nach der Übersiedlung in die Josef-Hirn-Straße besuchte er das Archiv. Vielleicht den besten Beleg dafür, wie er Gedankengut aus dem *Brenner* aufnahm, findet man in der Stockholmer Kulturzeitschrift *Dialoger* 1997, und zwar in einer ausgefeilten Rezension des Briefwechsels zwischen Ludwig Hänsel und Ludwig Wittgenstein, worin Nystrand Hänsel im Wesentlichen anhand von Kategorien Ferdinand Ebners, nämlich als ein „Du“ Wittgenstein gegenüber beschrieb. Sein letztes Projekt war eine Studie zu Wittgenstein als Briefschreiber, die aber unvollständig blieb. In seinen Augen war es kaum möglich, einen schöneren Tag zu verbringen als schreibend, neben seiner schreibenden Gattin Birgit Häggkvist, die selber eine angesehene Schriftstellerin in Schweden ist. Er wird vermisst.

Allan Janik

Rezensionen und Buchzugänge

Katharsis zwischen Schauspielkunst und Erkenntnistheorie – eine innovative Problemkonstellation. Zu Allan Janik (Hg.), Artak Grigorjan, Karin Gasser: Augenblicke: Berufswissen des Schauspielers. Berlin, Köln: Alexander Verlag 2011. 239 S. ISBN 978-3-89581-256-9. 29,90

Diese experimentelle Untersuchung kombiniert Darstellung und Analyse eines Grundkurses zur Theaterpädagogik nach der Stanislavskij-Methode mit deren epistemologischer Reflexion und ist insofern ein Novum interdisziplinärer Forschungskooperation, das Modellcharakter haben dürfte. Denn sie verbindet erstmals Theater und Philosophie als zwei Gebiete „praktischen Wissens“, die in der Regel nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Studie, bestehend aus vier Kapiteln, Vorwort und Einleitung, Literaturverzeichnis, Namens- und Sachregister, präsentiert die Ergebnisse des FWF-Forschungsprojekts „Berufswissen des Schauspielers“. Artak Grigorjan ist Ordinarius für Ensemblearbeit und Rollengestaltung am Max Reinhardt Seminar in Wien sowie international tätiger Regisseur und Leiter von Master-Class-Theaterseminaren. Allan Janik ist als Philosoph und Historiker Mitarbeiter am Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck und Honorarprofessor für Kulturphilosophie an der Universität Wien. Die Projektbearbeiterin Karin Gasser studierte Germanistik, Geschichte und Kulturmanagement.

In der Einleitung „Katharsis: Ein Manifest für das Theater?“ (15-36)¹ diagnostizieren Janik und Grigorjan eine Krise des Theaters der Gegenwart, zugleich aber eine Dauerkrise des Theaters, die untrennbar von der Krise der Gesellschaft sei. Ein Ausweg aus der Sackgasse und neue Orientierung sei durch eine Neubewertung der Katharsis als „Weg für das Theater ‚vorwärts‘“ zu gewinnen. Ursache der heutigen Theaterkrise sei das Übergewicht technischer Kompetenz über das eigentliche Ziel des Theaters, das *innere* Leben der handelnden Personen in seiner Widersprüchlichkeit auf der Bühne zu gestalten. Dieselbe asymmetrische Kluft zwischen Übermacht der Technik in der Außenwelt und psychischer Orientierungslosigkeit in der Innenwelt herrsche auch in der Gesellschaft. Registriert man den ständig steigenden Sinn- und Heilsbedarf in der heutigen „Therapiegesellschaft“ (Scobel / Sloterdijk / Illiouz, 2009), kann man dieser sozialpsychologischen Diagnose nur zustimmen. Gerade angesichts dieses Notstands dürfe sich das Theater nicht auf brillante Aufführungen, spektakuläre Regie oder emotionale Beglückung des Publikums beschränken. Theatrale Kommunikation habe so dringend gebrauchte emotionale Konfrontation statt bloßer Unterhaltung zu bieten: „Unsere Behauptung ist so alt wie die Tragödie: es sei dem Theater möglich, ein Forum für die kritische Auseinandersetzung mit unseren eigenen Werten, Gefühlen [und Konflikten M.D.] zu werden und uns durch emotionalen Austausch zur Katharsis zu führen.“ (17)

Katharsis werde durch die direkte Konfrontation der Zuschauer mit den Gefühlen des leibhaftigen Schauspielers auf der Bühne ausgelöst, die Film und Fernsehen so

nicht bieten können (was aber nicht heiße, dass Katharsis auf die Kunstform des Theaters begrenzt ist). Um authentische Gefühle glaubhaft darstellen zu können, muss der Schauspieler nach Stanislavskij zuerst „die Logik der Gefühle“ entdecken, in der Emotion und Kognition, Gefühl und Erkenntnis zusammen wirken.² Ohne durch Reflexion gereinigte Gefühle keine Katharsis. Nur durch den nachhaltigen kathartischen Prozess könne das Theater seine gesellschaftliche Funktion zurück erobern, die politisch-ethische und religiös-spirituelle Dimensionen einschließt, ohne ideologisch und parteisch zu sein. Statt Vorurteile zu bestätigen, soll das Theater Lust an Veränderung wecken. Selbst wenn das nur punktuell geschieht, kann Katharsis eine Kettenreaktion auslösen.

Wer jemals wie ich, eingesperrt in einer Diktatur, einen Schauspieler auf der Bühne für eine Idee glühen sah, der als Marquis Posa, bebend vor Empörung und Zuversicht, dem despotischen Herrscher die flammenden Worte Schillers: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“, ins Gesicht schleuderte – wird diese Gefühls- und Geistes-Offenbarung auf der Bühne und die atemlose Bewegung im Publikum nie vergessen und das Veränderungspotenzial des Theaters bezeugen.

Die Grundbedeutung genuiner Katharsis ist Reinigung, die bewusstmachen und befreien, entlasten und heilen kann. Im Theater, an das alle glauben, die es machen und anschauen [selbst die es bekämpfen oder verbieten M.D.], sind die ansonsten getrennten Bereiche des Religiösen, Politischen, Psychischen und Medizinischen in der Katharsis vereint. Insofern habe alles am Theater ein kathartisches Moment, Dramenfiguren, Schauspieler und Publikum. „Nur im Theater werden wir mit den Emotionen lebender Personen in all ihrer Komplexität und Mehrdeutigkeit direkt konfrontiert.“ Doch genau das muss hoch professionell geschehen. Wenn wir Othellos „majestätische Eifersucht“ adäquat gezeigt bekommen, verspüren alle Beteiligten die Kraft der Katharsis, nicht jedoch in einer sentimental aufgeheizten Operette. Unbewusst aber suche das Publikum nach Katharsis. Das scheint mir für das „kompetente“, nicht aber für das breite Publikum zuzutreffen. Voll sind die Stadien, nicht die Theater.

Wichtig zum Verständnis der Katharsis ist der Unterschied zwischen explizitem, formalem Wissen und implizitem, stillem oder persönlich-praktischem Wissen (Michael Polanyi), wie Schwimmen, Tanzen oder handwerkliche Fähigkeiten, das wir durch „learning by doing“ erwerben und in dem Emotion und Kognition zusammen gehen. Wir wissen wesentlich mehr, als wir sagen können. Menschen erleben und erkennen die Welt fühlend. Wie die Philosophen Brentano, Heidegger, Wittgenstein, Polanyi und Fleck und die Theaterpraktiker Stanislavskij, Reinhardt, Brecht, Brook und Grotowski, lehnen die Verfasser eine Trennung von Emotion und Erkenntnis ab. Überraschung und Staunen sind typische Erkenntnisgefhle, die zum Philosophieren befähigen. Nicht nur der Schauspieler hat „die Kindheit in die Tasche gesteckt“ (M. Reinhardt), auch das Publikum. Und Katharsis hilft, sie wiederzufinden. Denn es gibt nicht nur Probleme, die wir haben, sondern auch „mysterisere“, die wir sind, wie jene mit unserer Selbsterkenntnis und Identität (Gabriel Marcel). Sie sind Quellpunkt jeder tragischen

Figur von Sophokles bis zu Ibsen oder Strindberg. Im Miterleben oder Vergleichen mit sich selbst kann sich der Zuschauer ein Urteil bilden und Katharsis erleben.

Drama und Theater müssen aber auch durch eine subtile poetische Sprache zur Katharsis verführen, was die Griechen als *peitho* bezeichneten, wozu auch intensive Momente von Stille und Schweigen beitragen können. Katharsis bedarf der „religiösen“ Hingabe der Schauspieler, die im Starsystem eher verhindert, im Ensemblespiel aber gefördert wird: „Wir ernähren einander.“ (75)

Wenn man auch von einem „Manifest“ in der Regel keine Nachweise oder (theater)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit eigenen Denkvoraussetzungen, fremden Positionen und dem Stand der einschlägigen Forschung erwarten kann, vermisst man sie im Rahmen eines Forschungsprojekts sehr wohl. Das gilt vor allem für die Pauschalbehauptung, das Theater der Gegenwart stecke in einer Krise, die ihrerseits Ausdruck einer Dauerkrise des Theaters sei.³

Das 1. Kapitel (37-71) enthält Artak Grigorjans „Predigten, um die Kunst zu beflügeln“, gerichtet an seine Schauspielstudenten im Geiste des russischen Regisseurs und Theaterpädagogen Konstantin S. Stanislavskij (1863-1938), der mit seinen Lehrbüchern *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* und *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* eine Theaterpädagogik begründete, die noch heute gültig ist.⁴ Grigorjan selber wurde vom Stanislavskij-Schüler Grigorij I. Gurevič in Leningrad ausgebildet. Die „Predigten“, mit denen er seinen Unterricht akzentuiert, kreisen um die Grundbegriffe der Schauspiel-Ethik des Meisters: Ideal und Verantwortung, Autorität und Selbstkritik, Lernen und Professionalität, Emotionalität und Konflikt, Angst und Vertrauen. Persönlichkeitsbildung, Disziplin und schöpferische Initiative müssen aller Schauspiel-Technik zugrunde liegen.

Ideal: Um nicht der Routine zu verfallen, muss der Schauspieler ein Ideal des Theaters, eine Utopie, anstreben. „Das Theater ist ein Stern“, und die Kunst beflügelt uns. Ziel der Schauspielkunst ist es, auf der Bühne Leben zu erschaffen, und nicht zu imitieren oder gar vorzutäuschen. Das erfordert unablässige Probenarbeit: „Liebt die Probe mehr als die Vorstellung!“, aber auch die Verantwortung, sich zu bilden an großen Werken der Literatur und Musik und ihrem Spektrum an Empfindungen.

Verantwortung: Theaterschaffende tragen gesellschaftliche Verantwortung, aber nur verhältnismäßig wenig Leute gehen ins Theater. „Wenn das Theater voll wäre, würden keine Theater geschlossen.“ Doch es gibt zu wenig Verantwortung der Theaterleute für das Publikum, das zu oft mit technischen Feinessen abg gespeist wird, statt es zum Nachdenken zu bringen über lebendige Menschen auf der Bühne, die mit vollem persönlichem Einsatz die Botschaft des Autors vermitteln, indem sie ganz die Figur und ganz sie selbst sind. Dazu ist Vertrauen nötig: in sich selbst, in das Stück, in die Kollegen und eben auch in das Publikum. Man muss an sich selbst glauben und sich selbst permanent in Frage stellen. Es

kommt darauf an, die Figur zugleich zu „zeigen“ und authentisch zu „leben“, also Leben zu erschaffen, damit man es zeigen kann, und zwar mit einer gewissen Leichtigkeit, die aus Freude am Spiel erwächst.

Lernprozess: Vor aller Interpretation muss der Schauspieler den Text erst einmal verstehen, dann folgt das Begreifen und dann das Verinnerlichen. Der Schauspieler darf nicht nur das Äußere einer Figur physisch mit seinem Körper darstellen, er muss auch das Innere, die Gefühlssphäre, erfassen und ausdrücken. Wie sich ein Foto von einem gemalten Porträt unterscheidet, so auch die professionell durchgestaltete Figur von der bloßen, unreflektierten Verkörperung. Maßstäbe setzen heute z.B. Schauspieler wie Corinna Harfouch und Ulrich Matthes in Jürgen Goschs Inszenierung von Edward Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* von 2005.

Autorität: In der unvermeidlichen Hierarchie des Theaters besteht demokratischer Umgang mit Autoritäten darin, nur überzeugende und selbst gewählte Autoritäten anzuerkennen, Dogmen in Frage zu stellen und autoritäre Ansprüche abzulehnen. Das stärkt das kritische Bewusstsein und das eigene Selbstwertgefühl. Rückschläge auf der Suche nach dem eigenen Weg sind nicht nur negativ zu bewerten, sondern bringen Einsicht in das, was falsch war. Scheitern darf nie zur Resignation führen, man muss unbeirrt weiter gehen.

Gefühlsausdruck: Schauspieler können auf der Bühne manchmal intuitiv einen gänzlich überraschenden Gefühlsausdruck entwickeln, wenn sie nur ganz in die Situation eintauchen. Die Entstehung einer solchen Expression beginnt beim Text, der eine Assoziation hervorruft, die ein konkretes Bild erzeugt, das dann die Emotion weckt. Wenn schon Weinen, dann genügt es nicht, Tränen zu vergießen, sondern „die Seele muss weinen, mit oder ohne Tränen“. Der Schauspieler braucht eine ungewöhnliche Vorstellungskraft, die er aber trainieren muss, indem er die Phantasie des Autors in der eigenen Vorstellung evoziert und durch die eigene Phantasie ergänzt. Sie stammt aus eigenen Erfahrungen oder aus der Kenntnis von Romanen, Theaterstücken oder Filmen, die in seiner Seele gespeichert sind.

Lernpsychologie: Neu erworbenes Wissen erzeugt zunächst Unsicherheit, weil man sich von „alten Sicherheiten“ verabschieden und erst lernen muss, mit Kritik umzugehen. Wenn man aber an sich glaubt, kann man Angst und Selbstzweifel überwinden, doch nur in einem schrittweisen Lernprozess auf dem Weg zur Professionalität.

Wer arbeitet, macht Fehler. Entscheidend ist die Freude an der Arbeit, die Bereitschaft zum Lernen und die Flexibilität, Umwege in Kauf zu nehmen. Man soll an das glauben, was man tut, Stolpern gehört dazu: „In der Kunst, und vor allem auf der Bühne, kann man ohne zu stolpern nicht gehen.“ (A. Čechov). Ohne permanente Arbeit an sich selbst, und ohne Konfliktbereitschaft gibt es keine Weiterentwicklung. Schauspieler müssen „Menschen riechen können, wie der Tischler sein Holz“. Während man in der Gesellschaft Konflikte eher meidet,

sind sie in der dramatischen Kunst des Theaters unabdingbar, um Dynamik zu erzeugen. Ohne Reibung keine Bewegung, ohne Dialog kein Theater.

Konflikt, Angst und Vertrauen: Konfliktscheu und Angst vorm Scheitern aus mangelnder innerer Sicherheit sind ein großes Hindernis. Doch Schauspieler müssen sich auf der Bühne entblößen: „Erst dann entsteht etwas!“ Gerade das aber macht sie verletzlich. Umso mehr zählt, dass sie sich in einem Ensemble aufgehoben fühlen, wo man behutsam und vertrauensvoll miteinander umgeht, was aber auch gepflegt werden muss. Erst dann können Schauspieler ihr ganzes Potenzial entfalten. Dem Publikumsgeschmack ausliefern dürfen sie sich aber nicht, sondern müssen ihre Selbstkritik wach halten. „Traut euch was und vertraut euch selbst.“

Solche „Predigten“ sind natürlich weit mehr als Vermittlung von Spezialwissen für Profis, sondern ein Beitrag zur „Erziehung des Menschengeschlechts“ im Lessingschen Sinne, nur eben ohne das Staubkleid der Klassiker.

Im 2. Kapitel (72-151) dokumentiert Karin Gasser in 26 Abschnitten empirisch genau, wie im Sommersemester 2006 in Grigorjans Grundkurs zur Ensemblearbeit Texte von Stanislavskij erarbeitet und diskutiert wurden, aber auch wie in praktischen Übungen („Gehen“, „Straßenbahn“) Raumwahrnehmung, Körpergedächtnis und Bühnenpräsenz trainiert und an der „Erschaffung der Rolle“ im psycho-physischen Wechselspiel gearbeitet wurde und wie schließlich vier improvisierte, von den StudentInnen selbst geschriebene und auf je ein dramatisches „Geschehnis“ zentrierte Szenen geprobt wurden: *Homestory*, *Nach Italien*, *Kusinchen* und *Der Kuss*. (83) Der Unterrichts- und Probenverlauf, seine Erkenntnisse, Schwierigkeiten und Fortschritte werden als „sokratischer“ Prozess dargestellt, in dem Grigorjan ständig Bezug auf seine „Predigten“ nimmt und die Studierenden zu selbständiger schöpferischer Arbeit und kritischer Reflexion anleitet. Am Ende wird anhand einer Videoaufzeichnung ein Resümee der vor geladenen Gästen gespielten Szenen gezogen und mit dem „Meister“ diskutiert. Von der Zielvorgabe dieses komplexen Lernprozesses, „im Hier und Jetzt auf der Bühne den ‚Augenblick‘ zu erreichen, [...] in dem der Schauspieler mit der Rolle ‚eins‘ wird“ (154), ist der Titel des Buches abgeleitet.

Im 3. Kapitel (152-182) bietet Gasser Einblick in ihre Interviews mit SchauspielerInnen in verschiedenen Stadien ihrer Karriere: mit sehr jungen und mit älteren, sehr bekannten, wie Peter Simonischek, Elisabeth Orth, Cornelius Obonya oder Liebgart Schwarz. Sie zeigen, dass die Herausforderungen nicht abreißen, denen sich Schauspieler und Studienanfänger stellen müssen. Denn Schauspielwissen ist kein fertiges, sondern ein implizites persönliches Wissen, das ständig erweitert werden muss: „Man fängt immer wieder bei null an [...]. Das ist das Heilsamste und das Abenteuerlichste.“ (158f.) Wir erfahren hier zwar, was gesagt wurde, aber bis auf Erland Josephson leider nicht von wem.

Allan Janik analysiert im 4. Kapitel Grigorjans Anwendung der Stanislavskij-Methode und seine hohen Anforderungen an die SchauspielerInnen im Lichte der praktischen Philosophie von Aristoteles, Ludwig Wittgenstein und Michael Polanyi. Dabei wird der Erwerb professioneller Fertigkeiten als praktisches Wissen und die Schauspielausbildung als Beispiel für praktische Epistemologie (Erkenntnistheorie) verstanden.

Professionalität als Handwerk wird in einer Meister-Lehrling-Beziehung erworben, um Angst auf der Bühne zu überwinden und Selbstvertrauen zu authentischer Darstellung des dramatischen Textes zu gewinnen, die das Publikum mitreißt. Hohe Könnerschaft im Gegensatz zu bloßem Dilettantismus ist die Grundlage für kontinuierliche Schauspielqualität, wie sie für funktionierendes Repertoiretheater unabdingbar ist. Soll das Theater seine gesellschaftliche Funktion wahrnehmen, muss es sich als Medium der Kommunikation und nicht nur der Unterhaltung verstehen. Kommunikation im Theater wird vermittelt durch die Schauspieler, die den Konflikt im dramatischen Text bis in die Tiefe begriffen haben müssen, um ihn und seinen Subtext ganzheitlich, d.h. physisch, emotional und intellektuell, auf der Bühne realisieren zu können, und zwar so kraftvoll, dass ihn ein „implizites“, d.h. kompetentes Publikum selber erfahren kann.

Nach Peter Brook ist es im Theater entscheidend, *Leben auf der Bühne zu verdichten zu einem Konzentrat, das es so im Leben nicht gibt*. Der Schauspieler muss diese „Quintessenz des Lebens“ (Čechov) auf die Bühne bringen, und nicht bloß dessen Simulation oder Vortäuschung (im Sinne von John Austin). SchauspielerInnen dürfen die Figur nicht nur „spielen“, sondern sie müssen auf der Bühne Othello oder Nora „sein“, was sie nur können unter Rückgriff auf eigene Erfahrungen, die sie reflektiert haben. Damit ist aber das „Paradox des Schauspielers“ berührt, der zugleich ganz er selbst und doch ein anderer sein muss. Meisterhaft beherrschten diese Spannung von höchster emotionaler Intensität bei schärfster intellektueller Kontrolle große Schauspieler wie Gert Voss als Othello oder David Garrick als Hamlet, der als erster professioneller Schauspieler Denis Diderot zu seinem Grundsatzartikel *Das Paradox über den Schauspieler* von 1773 inspirierte.

Anders als Musiker oder Maler ist der Schauspieler (wie der Tänzer) sein eigenes Instrument. Soll aber die eigene Persönlichkeit Basis der Schauspielkunst sein, so muss der Schauspieler frei sein von Angst und erfüllt von Vertrauen in sich selbst, denn nur dann kann er überzeugen und Glaubwürdigkeit auf der Bühne schaffen. Selbstvertrauen ist nach Stanislavskij das Ziel aller Schauspielausbildung: mit sich an sich selbst arbeiten. Konstruktive Kritik des Regisseurs und der Ensemblemitglieder aber auch Selbstkritik sind dabei unerlässlich.

Die Erschaffung der Rolle auf der Bühne ist ein dreifacher Prozess: Ausgangspunkt ist das objektive Verstehen des Texts, dem eigene Autorität zukommt, wie auch das subjektive Begreifen seiner selbst in der Rolle und ihr professionelles Umsetzen auf der Bühne.

Den Text verstehen. Der dramatische Text ist nicht primär zum Lesen, sondern für die öffentliche Aufführung geschrieben worden, Schauplatz seiner Sprache ist die Bühne.⁵ Der Dramentext muss zwar gelesen, aber nicht nur als Handlung, sondern als

Ereignis verstanden werden, „als ein einziges, komplexes, innerlich geordnetes Ereignis von weltbewegendem Rang.“ (Viktor Goldschmidt), wie es Ödipus in der Tragödie oder Ibsens Helden widerfährt und der eigentlichen Handlung zugrunde liegt. Dessen „Logik und Folgerichtigkeit“ erkannte Stanislavskij – wie auch Aristoteles, Nietzsche und James Joyce – als Kern jedes gut geschriebenen Dramas. Schauspieler und Regie müssen diese „absolute Einheit“ auf die Bühne bringen.

Um ihre Figur zu formen, müssen die Schauspieler zuerst den Dramentext kritisch und analytisch lesen. Sie müssen die grundlegenden Ereignisse im Stück in ihrer Logik beschreiben, die Kausalstrukturen der Motivation erfassen und was die Figur weiß und wahrnimmt. Sie müssen deren „Biographie“ recherchieren, ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und die W-Fragen stellen: Wer und wo bin ich? Was sehe und höre ich? Wann und warum handle ich? Wo komme ich her und wo gehe ich hin? Die Einheit des Stücks, das ja immer für eine Personengruppe auf der Bühne geschrieben ist, kann aber erst im Zusammenspiel des Ensembles erfasst werden.

Verstanden werden müssen auch die *Autor-Intentionen*, die Problem-, Denk- und Wertwelt, die den kulturellen „Supertext“ des Stücks ausmacht (Brian Johnston). Warum wurde es geschrieben? Erfasst werden muss die Struktur des Konflikts im Drama als menschliche Erfahrung, die nur die Kunst derart adäquat und nuanciert darstellen kann, dass sie zu einer bewegenden Einsicht führt, die anders nicht zu erlangen ist. Genau darin besteht Katharsis. Sie entsteht, weil wir lebendige Personen in ihrem Leiden live vor uns sehen, mit denen wir uns im Gefühl identifizieren können: „tua res agitur“.

Die Rolle aneignen und umsetzen. Der Schauspieler muss die Rolle auf der Basis des Texts und der eigenen Erfahrung begreifen und aufbauen, wozu er eine eigene Technik braucht. Um die zu spielende Figur zu werden, muss aber jeder im Ensemble implizites Wissen (Polanyi) und subjektive Vorstellungsbilder in der Probenarbeit nach außen bringen, denn der Prozess der „Animierung“ der Figur kann nur ein gemeinsamer sein.

Eine Figur formen heißt vor allem, ihre Gefühle darstellen. Stanislavskij erkannte, dass das nur möglich ist, wenn der Spieler deren Gründe erkennt, warum seine Figur in dieser Situation zornig oder glücklich ist. Nur wenn er in sich eigene Bilder für die Auslöser der Gefühle findet und sie im „affektiven Gedächtnis“ modellhaft abspeichert, kann er sie erinnernd daraus hervorrufen und die Emotionen seiner Figur immer wieder auf der Bühne herstellen. Emotion und Kognition müssen im Schauspieler zusammen wirken, um Emotionen steuern zu können. Denn dem Spieler obliegt nicht nur die Arbeit an der Rolle, sondern auch an sich selbst. Basis seiner imaginären Vorstellungsbilder ist das „magische Wenn“, das „als ob“, das Stanislavskij als Voraussetzung jeder Theaterarbeit ansieht, weil es Gedankenexperimente in stimmig begründeten Phantasiebildern erlaubt. Nichts anderes aber tun Naturwissenschaftler auch, wenn sie Modelle entwerfen, z.B. für das Stressverhalten von Metallen. Schauspieler müssen außerdem ein Repertoire von eigenen Erfahrungen anlegen, auf das sie zurückgreifen können, um in einer Rolle zu leben. Die innere Welt muss immer außen sichtbar sein – „Ein innerer Vorgang bedarf äußerer Kriterien.“ (Wittgenstein) – denn der Schauspieler muss eine Rolle ja paradoxerweise gerade dadurch verinnerlichen, dass er sie nach außen für ein Publikum

spielt. Generalschlüssel zur Schauspielkunst ist die innere und äußere Konzentration als Grundlage jeder ästhetischen Erfahrung: Konzentration auf den Dramentext, die zu spielende Figur, auf Theaterzeit und -raum und auf die Partner im Ensemble – Janik demonstriert überzeugend, dass Theaterarbeit als Übungsfeld praktischen Wissens in epistemologischer Perspektive systematisch analysiert und praktische Philosophie am konkreten Beispiel einleuchtend erklärt werden kann.

Die Originalität dieser experimentellen, lebendig und klar geschriebenen Studie liegt in der innovativen Verbindung von Schauspieltheorie und -praxis mit Einsichten der Epistemologie aus der praktischen Philosophie von Wittgenstein und Polanyi. Das Plädoyer für den seelischen Energiestrom der Katharsis erweist sie dabei nicht nur als Kraftquell des Theaters, sondern auch als individuelle und gesamtgesellschaftliche Heilkraft. Mit ihrer Verankerung in der Schauspielpädagogik Stanislavskijs ist diese Studie weitgehend auf das psychologische Theater konzentriert, das die Interpretation des Dramentextes zum Ziel hat, und kann dafür produktiv gemacht werden. Darin liegt ihre Stärke, aber auch ihre Begrenzung. Neuere Auffassungen von der Arbeit des Schauspielers nach der „performativen Wende“ zum Postdramatischen Theater, wie sie aktuell zwischen Theaterwissenschaftlern, Regisseuren, Schauspielern und Kritikern heftig diskutiert werden, bleiben außerhalb ihres Horizontes.⁶ Gleichwohl wird die Lektüre dieses Buches Theaterleuten (TheaterpädagogInnen, DramaturgInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen) ebenso wie PhilosophInnen, aber auch Studierenden und einem breiteren interessierten Publikum Augenblicke der Erkenntnis, Einsicht in die „Logik der Gefühle“ und in ihre professionelle Verkörperung auf der Bühne bringen. Diese Pilotstudie wird zum kritischen Weiterdenken stimulieren. Denn hier wird mehr geboten als der Untertitel „Berufswissen des Schauspielers“ vermuten lässt.

Anmerkungen

- 1 Eine frühere Fassung dieses Textes erschien 2005 in Englisch, cf. Literaturverzeichnis.
- 2 Die Dringlichkeit des Zusammenwirkens emotionaler und kognitiver Kräfte wird umso deutlicher, wenn man sich an die Kulturdiagnose von T. S. Eliot erinnert, der in der „dissociation of sensibility“ das Grundübel der Moderne seit dem 17. Jahrhundert sieht, wie er es 1921 nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs im grundlegenden Essay *The Methaphysical Poets* bloßlegte, cf. dazu Allen Austin: T. S. Eliot's Theory of Dissociation. In: *College English*. Vol 23, No. 4. Jan. 1962, 309-312.
- 3 Zu Transformation und angeblicher Krise aus theaterwissenschaftlicher Sicht cf. z.B. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler [Hg.]: *Transformationen: Theater der neunziger Jahre* [4. Kongreß der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, vom 29. Oktober bis 1. November 1998 in Berlin]. Berlin 1999, Einleitung von E. Fischer-Lichte.
- 4 Die Weiterentwicklung des Stanislavskij-Systems durch Lee Strasberg (1901-1982) und „The Method“ (oder „Method Acting“) führte 1947 zur Gründung des „Actor's Studio“ in New York City mit einer Filiale in Hollywood durch Elia Kazan, das noch immer besteht und große Schauspieler wie James Dean, Marlon Brando, Robert de Niro oder Marilyn Monroe und Julia Roberts prägte, cf. Richard Blank: *Schauspielkunst in Theater und Film*. Strasberg, Brecht, Stanislavski. Berlin 2001.
- 5 Cf. dazu die grundlegende Untersuchung von Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005.

- 6 Vgl. dazu die beiden Tagungsbände im Berliner Alexander-Verlag von Anton Rey, Hajo Kurzenberger, Stephan Müller (Hg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler: Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*. Berlin 2011 (zur gleichnamigen Tagung am Institute for the Performing Arts and Film in Zürich 2011, wo Vertreter aus Theaterpraxis, Wissenschaft und Ausbildung über Akteur und Performer in heutiger Schauspielpraxis, über Spielweisen und Probenprozesse sowie Ausbildungsprofile von Schauspielschulen referierten) und Melanie Hinz, Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*. Berlin 2011 (zur gleichnamigen Tagung an der Universität Hildesheim, die sich der theaterwissenschaftlich neu zu begründenden „Probenforschung“ widmete, um theoretische Grundlagen sowie praktische Techniken und Methoden der Theaterprobe im zeitgenössischen Theater zu untersuchen); ferner: Jens Roselt, Christel Weiler (Hg.): *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011 (zu aktuellen Tendenzen des Schauspielens als Prozess permanenter Selbst- und Neuerschaffung vor Publikum).

Maria Deppermann (Innsbruck)

Nicole L. Immler: Das Familiengedächtnis der Wittgensteins. Zu verführerischen Lesarten von (auto-)biographischen Texten. Bielefeld: [transcript] 2011 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 12). 395 S. ISBN 978-3-8376-1813-6. 35,80

Bald nach seinem Tod entstanden die ersten Legenden über Ludwig Wittgenstein. Impulse dazu gaben Geschichten, die man sich in Cambridge schon zu seinen Lebzeiten gern über ihn erzählt hatte. Später griffen und wärmten die Verfasser diverser Biographien mit Verve derartige Geschichten wieder auf; „there seem to be as many Wittgensteins as there are biographers“, bemerkte Elisabeth Leinfellner (2004).

Nicole L. Immler präsentiert keine neue Biographie. Sie interessiert sich vielmehr für die Wahrheitsgesten und Erzählmuster, die zuallererst schon in den autobiographischen Reflexionen Ludwig Wittgensteins und in den *Familienerinnerungen* von Hermine Wittgenstein zu finden sind und dann immer wieder auftauchen, auch in der mehr und mehr anschwellenden einschlägigen wissenschaftlichen Literatur.

Inspiziert von Konzepten der Gedächtnisforschung, namentlich von Maurice Halbwachs, von Aleida und Jan Assmann, analysiert Immler also in erster Linie die narrativen Strukturen der (auto-)biographischen Texte und deren Fortleben in einer Forschungslandschaft, in der die Selbstbilder und Wunschbilder der Wittgensteins nicht selten ungeprüft neuerlich zum Vorschein kommen. Zentrale Fragen: was wird offensichtlich hervorgestrichen, was ausgeklammert, was wird vergessen oder verdrängt, was geradezu inszeniert? Indem sie (ihr eigenes Verfahren und Instrumentarium immer wieder ausführlich, gelegentlich vielleicht sogar allzu breit reflektierend) den Konstruktionscharakter der Quellen sichtbar macht, zeichnet sie schließlich ein Bild, auf dem nicht nur die Erinnerungsstrategien und damit die Schlüsselmomente des Familiengedächtnisses der Wittgensteins festgehalten werden, sondern auch die überlieferten Legenden – und zwar eben als Legenden.

J.H.

Kathrin Eggers' gelungener Versuch, Wittgenstein als Musikphilosophen darzustellen, geht aus von seinem im *Tractatus* oft zitierten parenthetischen Spruch „Ethik und Ästhetik sind eins“ und belegt in mehrfacher Hinsicht, wie zentral Musik in seiner Auffassung des Philosophierens war. Obwohl Wittgensteins Begeisterung für Musik schon längst bekannt ist, wurde deren genaue Bedeutung in seiner gesamten Denkbewegung noch nicht ausführlich festgestellt. Daher ist es Eggers' Ziel, die Rolle der Musik in Wittgensteins Philosophie „sichtbar zu machen“. Als Philosophin, die gleichzeitig ausgebildete Musikwissenschaftlerin ist, ist sie in einer besonders günstigen Lage, die komplexen Herausforderungen, die damit verbunden sind, zu bewältigen, d.h. sich mit Wittgensteins tiefer Musikkenntnis sowohl auf einer musikalischen als auch auf einer philosophischen Ebene auseinanderzusetzen.

Wittgenstein als Musikphilosophen zu bezeichnen, heißt nicht, dass er eine Philosophie der Musik à la Schopenhauer entwickeln wollte, sondern dass die Musik ein ständiger Bezugspunkt in seiner Denkweise und Philosophie war. In vier geschliffenen Kapiteln schildert Eggers die Bedeutung der Musik für sein früheres und späteres Philosophieren, während sie gleichzeitig die Bedeutung seines Philosophierens für die Musik reflektiert.

Im ersten Kapitel „Sagen und Zeigen“ erläutert sie die musikalische Dimension des *Tractatus Logico-Philosophicus* anhand von Wittgensteins Äußerung: „Die Kenntnis des Wesens der Logik wird deshalb zur Kenntnis des Wesens der Musik führen.“ Mit Recht beharrt sie darauf, dass sich das Thema „Zeigen“ durch das ganze Oeuvre Wittgensteins als roter Faden zieht und seinem Werk einen hermeneutischen Charakter – der leider nicht näher erläutert wird – verleiht. Obwohl im Laufe seiner philosophischen Entwicklung Wittgensteins Art und Weise, die Grenzen der Sprache zu ziehen, sich geändert hat, blieb er fest davon überzeugt, dass die Sprache sich nicht vollständig analysieren lässt: „komme ich nicht immer mehr und mehr dahin, zu sagen, daß die Logik sich am Schluß nicht beschreiben lasse?“, äußert er in *Über Gewissheit*. Daher musste er im *Tractatus* und auch später eigene künstlerische „Gesten“ in Richtung des Unaussprechlichen entwickeln. Das echt Künstlerische an einem Gedicht – oder einem Musikstück lässt sich nicht klar sagen sondern nur zeigen. Erstens ist Eggers der Meinung, dass dieses Moment den Übergang bildet zwischen dem, was man manchmal als Wittgenstein I und II bezeichnet; zweitens ist ihre Betonung des biografischen Ansatzes zum Philosophie-Begriff Wittgensteins gleichzeitig eine methodische Ablehnung des modischen „New Wittgenstein“ Ansatzes von Cora Diamond und James Conant, wonach die Idee, dass es wirklich substantiellen Unsinn bei Wittgenstein gibt, streng abzulehnen ist, ohne dieser These zu widersprechen, da der musikalische Ansatz von Eggers keinen Anspruch auf „tieferen Unsinn“ bei Wittgenstein erhebt.

Das zweite Kapitel, das den Hauptteil des Buches bildet, heißt „Lebensform: Musik als ‚Stadtteil der Sprache‘“. Im Gegensatz zu Newton Garver – und Rudolf Haller

folgend versteht Eggers Lebensform bei Wittgenstein als eine kulturelle Erscheinung und nicht nur als ein biologisch-naturhistorisches Phänomen. Das Kapitel behandelt die Wechselwirkung zwischen den rein epistemologischen und den ästhetischen Dimensionen des reifen Denkens von Wittgenstein unter den Rubriken: Sprachgebrauch, Sprachspiele, Regeln, Ästhetik?, Ausdrücke, Urteile, Verschwommenheit – Sprache als Gebärde, Emotion?, Aspekte sehen. Es bietet eine ausführliche Darstellung von Wittgensteins Auffassung des Hauptbegriffs in seiner späten Philosophie: das Befolgen einer Regel in Bezug auf den ästhetischen Charakter des Befolgens als Anerkennung von Feinheiten, die sich besonders gut anhand musikalischer Beispiele, wie z.B. Änderungen in der Tonart, belegen lassen. Diese ästhetische Dimension der späteren Philosophie Wittgensteins, deren Bedeutung im Laufe der letzten zwanzig Jahre zunehmend in der Forschung anerkannt wurde, nimmt hier einen tief ausgeprägten musikalischen Charakter an und zwar durch eine geschickte Verwebung von Quellen aus den *Philosophischen Untersuchungen* und den von den ‚New Wittgensteinians‘ verpönten *Vermischten Bemerkungen*. In diesem Zusammenhang ist Eggers’ Behandlung der heiklen Themen Emotion und Emotion in der Musik durch ihre Auseinandersetzung mit Eduard Hanslick, R.G. Collingwood, Suzanne Langer und Peter Kivy u.a. besonders raffiniert.

Das dritte Kapitel beinhaltet eine kurze aber wichtige Betrachtung zur Parallelität des Problems der Bedeutung im technischen Sinne („reference“) im Bereich der Philosophie und der Musik. Wenn Musik wesentlich mit der Sprache zu vergleichen ist, dann sind die Probleme des Verstehens von einem Satz und einer musikalischen Phrase nicht weit von einander entfernt. Eggers betont zu Recht, dass formale Strukturen alleine nur oberflächlich die „transitiven“ Eigenschaften eines Satzes oder einer Phrase vermitteln; während eine nuancierte Aufführung, eine Interpretation des Textes / der Partitur, die expressiv ist, im wesentlichen „intransitiv“ ist, d.h. nur im Erlebnis eines Menschen existiert, was wiederum heißt in seiner Lebenswelt als Teil einer Lebensform.

Im vierten Kapitel wird die musikalische Dimension von Wittgensteins morphologischer Methode in der Philosophie behandelt, d.h. seine Suche nach einer Technik, die im Stande ist, einen äußerst komplexen Organismus, die menschliche Lebensform, die zu groß ist um auf einen Blick betrachtet werden zu können, trotzdem sichtbar zu machen. Wittgenstein redet hier von der übersichtlichen Darstellung, die sich gleichsam auf Kleinigkeiten fokussiert, um uns das Große zu enthüllen, und Klarheit bezüglich der unüberschaubaren Quellen philosophischer Probleme bringt. Hier weist Eggers mit Recht auf die „erstaunlichen“ Ähnlichkeiten zwischen Wittgenstein und Arnold Schönberg hin. Es ist gewiss eine Stärke dieser Studie, dass die zahlreichen Kontaktpunkte, was Geschmack, Meinungen, Stil und Temperament betrifft, deutlich hervorgehoben und durchaus mit Feingefühl erläutert werden. So bietet das Buch eine ausführliche Analyse eines besonders wichtigen Aspekts des Denkens Wittgensteins. Letztendlich beschäftigt Wittgenstein sich mit seinen philosophischen Problemen wie ein Komponist: Er legt ein Thema dar, wiederholt und variiert es kontrapunktisch, sodass durch die entstehenden Konsonanzen und Dissonanzen ein harmonischer Ausklang

in Form einer Auflösung des Fragens im gequälten Geist des fragenden Philosophen zustande kommt – ein wunderschönes Bild, das leider zu wenig im Buch entwickelt wird. Eine Projektion dieses Modells auf das sogenannte „Private Language Argument“ wäre z. B. eine echte Bereicherung für das Verständnis der späteren Philosophie Wittgensteins und ihrer Bedeutung für die analytische Philosophie.

Einem kritischen Leser wird eine Reihe von bedeutenden Themen abgehen. So ist der Vergleich mit dem musikalischen Philosophen Nietzsche zwar treffend, aber beinahe provozierend unterentwickelt. Es fehlen aber auch Hinweise auf die mindestens seit der Publikation der hervorragenden französisch-dänischen Ausgabe von Kierkegaards *Erbaulichen Reden* (hg. von Nelly Viallaneix. Paris 1970) bekannte Rolle von musikalischen Formen in der philosophischen Schreibweise Søren Kierkegaards, die aufgrund von sonstigen Ähnlichkeiten zu Wittgenstein in allem, was philosophische Strategie betrifft, für die Begriffsbildung des Ausdrucks „Musikphilosoph“ von Bedeutung wäre. Die Musik war genauso ein stetiger Bezugspunkt in seinem Denken/Schreiben wie für Wittgenstein, und durch den Kontrast ihrer Ansätze könnte man den Schlüsselbegriff „Musikphilosoph“ genauer bestimmen. Gleichsam achselzuckend verzichtet Eggers auf eine Diskussion des wichtigsten historischen Bindeglieds zwischen Wittgenstein und Schönberg, Otto Weininger, von dem beide bekanntlich bedeutend beeinflusst wurden (siehe Schönbergs Einleitung zu seiner Harmonielehre und Wittgensteins bekannten Brief an G.E. Moore vom 28.8.1931 u.a.; vgl. Janik, *Wittgenstein's Vienna Revisited*. New Brunswick and London 2001, Kap. 1 + 3). Letztlich führt der Spruch „Ethik und Ästhetik sind eins“, auf den Eggers' Buch aufbaut, zurück zu Weininger, was z. B. Rudolf Haller schon längst betont hat. Daher ist es wissenschaftlich fraglich, die Ähnlichkeiten zwischen Wittgenstein und Schönberg zu betonen und gleichzeitig Weininger einfach zu ignorieren. Dasselbe gilt übrigens für Oswald Spengler: Die von Eggers Wittgenstein zugeschriebene „morphologische Methode“, eine pluralistische Auffassung der Sprache, die wesentlich mehr als bloß die Welt repräsentiert, stammt mit Sicherheit von Spengler, der Wittgenstein diesbezüglich wesentlich beeinflusst hat. Auch fehlt eine Diskussion der Bedeutung des „Tons“, d.h. des Musikalischen in der Literatur; dies wäre besonders wichtig in einer Studie, die doch die Bedeutung des Biographischen für das Verständnis der Philosophie Wittgensteins betont. An drei wichtigen Stellen kommt dieser Ausdruck im Briefwechsel mit Ficker und Engelmann vor: in der Auseinandersetzung mit den von ihm geschätzten Dichtern Georg Trakl, Henrik Ibsen und Rabindranath Tagore. Schließlich beruht der Ton eines Gedichts auf den Feinheiten und Nuancen, die den genauen Charakter seiner poetischen Geste bestimmen.

Schmerzlich fehlt eine Diskussion von Wittgensteins totaler Ablehnung der Musik Gustav Mahlers – und a-fortiori – Arnold Schönbergs, was für Musikkenner schlicht und einfach unverständlich ist und Eggers' Darstellung der Ähnlichkeiten zwischen dem Philosophen und dem Komponisten zu widersprechen scheint. Wie konnte es der Fall sein, dass die zwei so ähnlich darüber dachten, wenn ihre Auffassung der Musik so wesentlich anders war? Bedauerlich ist auch, dass Eggers keine französische Literatur zu Wittgenstein erwähnt: Seit 30 Jahren schreibt z. B. die Pariser Philosophin und

Pianistin Antonia Soulez über Wittgenstein und die Musik mit besonderer Bezugnahme auf Arnold Schönberg (siehe z. B. ihren Aufsatz *Wittgenstein et Schönberg penseurs de la forme*. In: *L'Art du Comprendre* Nr. 20, 2011).

Zum Schluss noch zwei kleinere Kritikpunkte. Erstens ist eine kleine Reihe von Druckfehlern mitten in diesem sonst sauber redigierten Buch zu identifizieren: Michel Foucault taucht als Focault, Rudolf Koder als Ludwig Koder, E. Fred Flindell, der nur als solcher oder einfach als Fred Flindell seit mehr als einem halben Jahrhundert in der Literatur – deutsch und englisch – zu Paul Wittgenstein zitiert wird, wird Egon Flindell benannt, und Brian McGuinness, dessen Name neben Bertrand Russell am meisten in der Wittgenstein-Literatur falsch buchstabiert wird, kommt hier wieder als McGuinnes vor. Zweitens ist der Ton der kritischen Bemerkungen in den Fußnoten manchmal bedauerlich, weil er schlicht und einfach zu rau ist, was letztendlich den sonst geschliffenen Charakter des Textes beeinträchtigt. Insgesamt jedoch ist *Wittgenstein als Musikphilosoph* eine gelungene, wenn auch nicht vollständige Behandlung eines bedeutenden Themas, das die alten Perspektiven auf Wittgenstein frisch und anregend aufgreift und eine willkommene Ergänzung bildet zur beinahe wild wachsenden Literatur zu Wittgenstein und seinem Begriff der Philosophie.

Allan Janik (Innsbruck)

Sören Kierkegaard: Kritik der Gegenwart oder: Zwei Zeitalter. Ein Kapitel aus der Schrift „Eine literarische Besprechung“ („En literair Anmeldelse“), 1846. Aus dem Dänischen von Inger und Walter Methlagl. Mit einem Essay von Walter Methlagl „Sören Kierkegaards ‚Kritik der Gegenwart‘ – heute?“ Salzburg-Wien: Otto Müller Verlag 2011. 157 S. ISBN 978-3-7013-1189-7. 20,00

Im Jahre 1845 veröffentlichte die mittlerweile längst vergessene dänische Schriftstellerin Thomasine Gyllembourg-Ehrensvärd anonym eine Novelle mit dem Titel *Zwei Zeitalter*. Die Erzählung handelt von einer verwickelten Liebes- und Familiengeschichte, die in der Zeit der Französischen Revolution beginnt und im Jahre 1844 ihre Fortsetzung findet. Zwar wurde diese Novelle von den Zeitgenossen gerne gelesen, auch wurde sie wenige Jahre nach Erscheinen schon ins Deutsche übersetzt, aber sie würde keinerlei literaturgeschichtliche Wirksamkeit verzeichnen, hätte sich nicht ein Rezensent gefunden, der diese eher belanglose Erzählung in die Geschichte des europäischen Denkens eingespeist hat. 1846 veröffentlichte Sören Kierkegaard seine Rezension der *Zwei Zeitalter*, und zwar, da sie ihm offenbar etwas aus den Fugen geraten war, in Buchform unter dem Titel *Eine literarische Besprechung (En literair Anmeldelse)*. Kierkegaard, und dieser Umstand ist bedenkenswert, schrieb und veröffentlichte nahezu zeitgleich unter dem Pseudonym „Johannes Climacus“ seine *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken*. Die allerdings publizierte er unter seinem

Namen. Hier, und schon dieses Faktum macht den Text bedeutsam, spricht Kierkegaard als Kierkegaard und nicht als eines seiner experimentierenden Pseudonyme, die ansonsten die Autorschaft seiner Bücher überantwortet bekamen.

Kierkegaards Rezension ist aber auch noch aus einem anderen Grund bemerkenswert – wegen der Geschichte ihrer Rezeption im deutschen Sprachraum. Die erste Übersetzung von Teilen dieser Schrift veröffentlichte der katholische Philosoph und spätere Mentor von Hans und Sophie Scholl, Theodor Haecker, unter dem Titel *Kritik der Gegenwart* im Jahre 1914 im *Brenner*. Erst 1952 folgte die erste vollständige Übersetzung unter dem Titel *Eine literarische Anzeige*, die Emanuel Hirsch besorgte. Und nun liegt, diesmal unter dem Titel *Kritik der Gegenwart oder: Zwei Zeitalter* eine von Inger und Walter Methlagl besorgte Neuübersetzung jener Partien vor, die schon Theodor Haecker offenbar fasziniert hatten. Kierkegaards „Besprechung“ gliedert sich in der Tat in zwei ungleiche Teile: in eine höchst ausführliche und detaillierte Auseinandersetzung mit Inhalt und Struktur der Novelle und in eine knappe philosophische Diagnose und Analyse der zwei Epochen, die den Zeitraum der Novelle markieren: die Jahre der Revolution und Kierkegaards Gegenwart. Und es war und ist vor allem die Diagnose der 1840er Jahre, die Haecker und auch Walter Methlagl dazu inspirierten, in Kierkegaards Gegenwartsanalyse kein historisches Dokument, sondern auch, ja vor allem einen Einspruch gegen die je aktuelle Gegenwart zu sehen.

Was berechtigt zu dieser Aktualisierung? Was fasziniert bis heute an Kierkegaards Kritik seiner und damit vielleicht auch unserer Gegenwart, und dies, obwohl Kierkegaard weder einen geschichtsphilosophischen noch einen soziologischen Blick auf diese Zeitalter warf, sondern sie gleichsam aus Thomasine Gyllembourgs Novelle destillierte? Kierkegaard hatte, überraschend genug, die Revolutions-Zeit als ein Zeitalter der Leidenschaft, ein Zeitalter der Form, ein Zeitalter der Bildung, ein Zeitalter des Individuums enthusiastisch beschrieben, eine Zeit also, in der der Einzelne noch einen Charakter hatte und in der die Menschen noch eine Gemeinschaft und keine Masse bildeten. Allerdings: seine Analyse der Revolutionsepoche bleibt denkbar knapp. Die Gegenwart hingegen, die ausführlich kritisiert wird, erscheint ihm „wesentlich verständig, reflektierend, leidenschaftslos, flüchtig in Begeisterung auflodernd und klug in Indolenz ausruhend“. Diese Zeit ersetzt die leidenschaftliche Tat durch nüchterne Kalkulationen und durch eine falsche Ästhetisierung, die sich in reiner Repräsentation erschöpft. Dabei sind es vor allem zwei Dimensionen, die nach Kierkegaard diese Gegenwart kennzeichnen: die Nivellierung und das Publikum. Die Nivellierung, das ist der „sich etablierende Neid“, Ausdruck einer falschen Gleichheit, die jede Originalität und Subjektivität, die Differenzen zur Voraussetzung und zur Folge hat, zu verhindern sucht. Während eine leidenschaftliche Zeit, so Kierkegaard, „hebt und stürzt, erhöht und niederdrückt“, tut eine leidenschaftslose Zeit das Gegenteil, sie „erstickt und verhindert, sie nivelliert“.

Die nivellierten Einzelnen, ihrer Individualität beraubt, bilden nun jene Kategorie, der Kierkegaards ganze Verachtung galt: die Menge, oder, abstrakt formuliert, das Publikum. Es gehört vielleicht wirklich zu den bleibenden Einsichten dieses Textes, dass in einer zunehmend medialisierten Welt – Kierkegaard kannte und kritisierte

natürlich nur die Presse – die Verwandlung der Menschen in ein Publikum diese jeder Konkretheit und Singularität beraubt und zu einem „Alles und Nichts“ macht, damit zur „gefährlichsten“, aber auch zur „nichtssagendsten“ aller Mächte. Gefährlich, weil ein Publikum unberechenbar ist, nichtssagend, weil die Äußerungsform dieser Gegenwart das Schwätzen ist, diese „Aufhebung des leidenschaftlichen Widerspruchs zwischen Schweigen und Reden“. Das ist, wohl wahr, eine Kritik der Kulturindustrie vor ihrem Triumph. Kein Wunder, dass dieser Text nun seit mehr als anderthalb Jahrhunderten als gegenwärtig empfunden werden kann.

Allerdings: Jede Gegenwart liest Kierkegaards Kritik der Gegenwart anders. Wirft man heute einen Blick in Theodor Haeckers in einem polemisch-aggressiven Ton vorgetragenes Nachwort von 1914, spürt man, dass Kierkegaard für ihn nur eine Folie, eine Anregung war, um einer glaubensvergessenen Zeit ihren Liberalismus und ihre Gleichgültigkeit, ihre kulturelle Verwahrlosung und geistige Bedeutungslosigkeit vorzuhalten. In Haeckers Kritik seiner Gegenwart findet kaum einer seiner Zeitgenossen Gnade vor seinem durch Kierkegaard geschärften – oder auch getrübbten – Blick. Die „seichten Charlatanismen und geschickten Jongleurkünste“ Georg Simmels werden ebenso gegeißelt wie die „sprachkritischen Affen“ vom Schläge eines Fritz Mauthner, in dessen „Riesenwörtermaul“ alle Begriffe zu „Brei“ werden, der dann durch alle Blätter, Rundschauen und Revuen fließt. Auch seine Zeit und ihre Philosophie, so Haecker, sei feige geworden gegenüber der letzten, unzerstörbaren und tiefsten Wirklichkeit: der Individuation.

Ganz anders verfährt nun Walter Methlagl in seinem umfänglichen Nachwort zur Neuübersetzung, die sich übrigens flüssig und modern liest und durch einen ausgezeichneten Anmerkungsapparat auch schwierige oder unverständlich gewordene Passagen erschließt. Methlagl überprüft unsere Gegenwart im Detail an Kierkegaards Text, so wie er Ausschnitte aus diesem Text mit den Phänomenen unserer Zeit konfrontiert. Und dies bedeutet: Die Finanzmärkte müssen sich ebenso den Reflexionen des Dänen stellen wie die aktuelle Bildungspolitik, die Mobilitätsideologie ebenso wie die zur Zeit vieldiskutierte Aufhebung der Grenzen zwischen öffentlich und privat und die Transformation von Individualität in „Ich-Automaten“, die durch unsere modernen Kommunikationsapparate produziert werden. Dem möchte Methlagl mit Kierkegaard den Mut zu einer „paradoxen Lebensgestaltung“ entgegenhalten: „Der Neo-Liberalismus realisiert ‚Freiheit‘ als ein Prinzip, das Armut erzeugt. Gefragt ist heute aber eine Armut, die Freiheit erzeugt.“

Solch eine textgenaue Anwendung von Kierkegaards Kritik seiner Gegenwart auf unsere Gegenwart ist fallweise durchaus erhellend, manchmal etwas konstruiert, mitunter provokant, immer aber anregend. Jedenfalls unterstreicht sie die antizipierende und prognostische Kraft Sören Kierkegaards, der immerhin ein Zeitgenosse von Karl Marx gewesen war, aber im Gegensatz zu diesem in jenen 40er Jahren des 19. Jahrhunderts kein wirklich revolutionäres Potential, keine wahre Leidenschaft mehr erblicken konnte.

Konrad Paul Liessmann (Wien)

Manfred Müller, Luigi Reitani (Hg.): *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur.* Wien-Berlin: LIT 2011 (*Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland, Bd. 6*). 196 S. ISBN 978-3-643-50357-2. 19,90

Goethes *Italienische Reise* hat das Italien-Bild in der deutschsprachigen Literatur geprägt und bestimmt bis weit in das 20. Jahrhundert hinein; auch in literarischen Werken, die demonstrativ sich von der Klassik absetzen, erscheint der Süden, in der Regel also Italien, als idealisierter Ort, als Gegenwelt zur ganz anderen deutschsprachigen Welt (modellhaft z. B. noch in dem Roman *Der dreißigjährige Friede* von Peter O. Chotjewitz).

Die Frage, ob das Italien-Bild in der österreichischen Literatur (vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart) nicht doch ein ganz anderes ist als das deutsche, hat eine Reihe von Forscherinnen und Forschern aus sieben europäischen Ländern auf drei Tagungen, die 2010 in Oberitalien, in Udine, Görz und Triest stattgefunden haben, zusammengeführt. Eine interessante Frage; waren doch gerade z. B. diese Tagungsorte noch bis zum Ersten Weltkrieg für österreichische Autorinnen und Autoren leicht zu erreichen, ohne dass sie eine Grenze (einmal abgesehen von der Sprachgrenze) passieren mussten. Kurz, aus österreichischer Sicht war Italien wohl auch, aber nicht nur, und vor allem nach 1918 nicht mehr nur ein Traumland.

Tumlers *Aufschreibung aus Trient* wäre in diesem Zusammenhang ein Schlüsseltext. In dem vorliegenden Sammelband wird dieser Roman allerdings nicht thematisiert, auch nicht in dem Beitrag von Paola Maria Filippi über *Das Trentino in der österreichischen Literatur*, der sich auf Stifter, Kafka, Musil und W. G. Sebald konzentriert (und dabei Stifter ausdrücklich aus der Perspektive Tumlers betrachtet). Aber es gibt selbstverständlich eine lange Reihe weiterer Texte, die nicht nur biographische, sondern auch historische Erfahrungen in und mit Italien verhandeln, ohne den geläufigen Narrativen zu folgen; und so finden sich hier Studien u. a. zu Leopold von Sacher-Masoch, Marie von Ebner-Eschenbach, Hugo von Hofmannsthal, George Saiko und Ingeborg Bachmann, auch zu Autorinnen und Autoren, die man in diesem Band vielleicht nicht erwarten würde, wie Ricarda Huch, Rose Ausländer oder Hans Bergel, neben Übersichtsartikeln, die sichtbar machen, wie sich die Kultur- und Seelenlandschaft Italien mit der politischen Landschaft hie und da vermengt. Hervorzuheben sind unter diesem Aspekt insbesondere die Aufsätze von Luigi Reitani, Károly Csúri und Milan Tvrđík sowie Zoltán Szendis Ausführungen über *Die Isonzoschlachten im Spiegel der zeitgenössischen österreichischen Presse*. Verhältnismäßig kurz kommt hingegen die österreichische Literatur der Gegenwart zu Wort; Peter Handke und Christoph Ransmayr werden immerhin nicht völlig übersehen, und Josef Winklers römische Novelle *Natura morta*, 2001 von der Literaturkritik als Bestseller des Jahres gefeiert, wird von Stefan H. Kaszyński (in gewohnt souveräner Manier) ausführlich gewürdigt. – Vielleicht, zu wünschen wär's, folgt ja noch ein weiterer Band, der auch die jüngere einschlägige Literatur und damit aktuelle Diskurse einschließt.

J.H.

Grob oder fein?

Leopold von Andrian im Spiegel des Archivs.

Eine Besprechung mit zwei Beilagen

1

Die Diskussion, ob es eine österreichische Literatur gebe, ist so alt, dass sie eigentlich einen Bart hat; einen langen Bart, der, je nachdem, als Backenbart oder als Schnurrbart denkbar ist. Dennoch hat die Chiffre ‚österreichisch‘ einen Schmelz, der immer wieder dazu verführt, sich der Wendung zu bedienen. Was man im Eigentlichen damit ansprechen möchte, ist unterschiedlich; im Allgemeinen aber ist damit stets ein wenig *fin de siècle* gemeint, ein wenig „Wien um 1900“, und wenn schon das nicht, dann Wien nach 1945, das Wien Doderers und seiner monumentalen Romane. Es ist ein Wien, das nicht ohne Burgtor und Hofstiegen, Ringstraße und Demel, nicht ganz ohne Wolfsegg und das künstlerische Abendessen auskommt, ein wenig katholisch ist, ein wenig ostjüdisch, mit ein wenig Joseph Roth versetzt und ein wenig Stefan Zweig, mit Eisenreich, wer ihn noch kennt, Torberg und Weigel, gar mit Heinz Fischer-Karwin.

Im Ganzen hat es einen milden Klang, wie eine alte hochromantische Orgel, die ihre besseren Tage schon gesehen hat. Die Folie des „Österreichers“ wird ab- und angezogen, wenn es darum geht, eine Bezeichnung für das Erratische, die Idiosynkrasie und das Epidemische zu finden, etwas, was aus sich nicht mehr heraus kann, aber doch da ist.

Je nach dem Standort des Betrachters ist österreichisch auch gern, was von anderswo herkommt, sich aber in die vermeintliche Harmonie des Cis- und Transleithanischen fügt; das Danubische anstößt, wie ein Widderhorn, und nicht vergehen mag. Herzurnen und silberne Amphoren, in denen die Herrschergedärme vor sich hin modern, gehören zu diesem Bild; nicht schön das Ganze, aber doch irgendwie auch wieder von einem Maßstab, der es gerade noch erlaubt, das Historische sichtbar zu machen, wie ein Stigma, das nicht wehtut, dessen man sich aber rühmen kann, wenn es so weit ist; und so weit ist es oft. Die Gestaltungskraft gehört dazu, der es gelingt, in einem kolossalen Rubato der Wiederholung Spinnweben über Schlossbibliotheken zu ziehen; das Larghetto des Elends dauert jahrelang, länger, als es zwischen zwei Buchdeckeln Platz hat, danach geht man zu den Dicken Damen, und seine Peitsche hat man in einem Sammetbeutelchen; man schlägt schon zu, aber nicht ganz fest, ein, wie man hier sagt, „bisslerl“ halt.

Das alles hat in dem Kosmos eines Begriffes Platz, den zu ehren und zu entehren ganze Kohorten angetreten sind. Das Miese und das Hässliche hat darin ebenso seinen Platz; denken wir an den Herrn Karl und die Vereinnahmung des Herrn Karl, der, nach einer kurzen Phase der Empörung dem Leviathan des Österreichischen einverleibt wurde, ohne dass das Österreichische den geringsten Wind von sich gegeben oder gar gerülpt hätte, wie auch, das wäre zu profan, und das Profane verträgt sich mit dem Österreichischen nicht, das immer ein wenig, nein, ein bisslerl, würde- und auch

weihevoll ist; das niemals einer Dame in den Schritt griffe, aber so von hinten ein wenig antätscheln, das ist etwas ganz Anderes.

Das ist die Beschreibung einer Plattitüde durch andere Plattitüden. Wenn man gar nicht weiß, wie man einen Autor in das Quasi-Linné'sche System der Literaturgeschichte einordnen soll, und er hat das Pech, in Wien geboren zu sein und in Österreich gelebt zu haben, dann nennt man ihn den „letzten Österreicher“.

Die Frage, was dann mit denen sei, die immer noch am Leben sind, ist eine andere, aber die muss man nicht stellen, weil schließlich ist das ja eine künstlerische Bezeichnung oder doch eine wissenschaftliche. Wenn die so genannte Wissenschaft sich mit dem Feuilleton paart, und das kommt ja nun so selten gar nicht vor, dann werden Begriffsanleihen als ungedeckte Wechsel gezogen, dass einem nur so schwindlig wird, oder schwindelig, wie man in Deutschland sagt, wo solche Symbiosen, vor allem, wenn man auf Österreicher und Österreich blickt, so selten nicht sind, sogar in den Literaturarchiven, wo die Verlassenschaften, auch von Östreichern, dem langsameren Verfall entgegen ruhen, wo sie erschlossen werden, fein oder grob, je nach dem, das hängt von dem Maß an Bedeutung ab, das ihnen, den Nachlässen und ihren Urhebern zugemessen wird und ein solches Maß ist, wie man weiß, nie gerecht und immer subjektiv, auch dann, wenn ihm objektive, so genannte wissenschaftliche Kriterien zugrunde liegen.

Grob oder fein, das ist, wie bei der Streichwurst, vor allem der Leberstreichwurst, die Frage.

Es gab literarische Österreicher in Deutschland, deren Wut hat man sich aufbehalten und hat diese Wut, Jahr für Jahr und Monat für Monat zwischen zwei Buchdeckel oder aber auf Theaterbühnen gepresst und dann gestellt (siehe oben zur Leberwurst), der wichtigste davon war ein Mann namens Thomas Bernhard, dem es gelungen ist, das Österreichische auf eine Weise zu inkarnieren, dass das Missverständnis dieses Begriffes Fleisch und Blut angenommen hat wie in einem Gründonnerstagsopfer, einer Stiftung des Begriffs. Nun, verloschen auch dies, *gefallen der Wimpel, vergessen die Standarte*.

Grob oder fein, das ist die Frage.

2

Es gibt auch einen anderen Begriff des Österreichischen: einen, der, fernab der Walzseligkeit und der Kaisererinnerung, fernab aller Klischees immer wieder durchschimmert und durchschmiert: Niedertracht und Verrat, Verschweigen und Schläge, das Blut, das aus den Kartoffelsäcken rann, in die man Babys gesteckt hat, die man an Wänden zerschlug. In Mauthausen, zum Beispiel, im schönen Österreich.

Darüber – es war in meiner unmittelbaren, der näheren Heimat –, hat man weniger gesprochen und davon wollte man so wenig wissen, dass selbst die Anrainer an der Bahnlinie, die von Linz über Freistadt nach Wullowitz und von dort nach Böhmen führte, nichts von den Passagieren offener Güterwaggons wussten, die, in seltsam

gestreiften, dünnen Kleidern und mit ungelenken Holzpantinen aus dem Zug geworfen wurden, wenn sie tot waren, nämlich erfroren.

Dabei konnte man sich eben nicht lange aufhalten und damals war ja Krieg und dann ist der Russe gekommen und der hat gewütet (als ob man nichts dazu beigetragen hätte, dass der Russe gekommen war). Nichts wusste man von einer Mühlviertler Hasenjagd und, wenn man von Kaltenbrunner was wusste, dann das, dass seine Familie eine ehrbare Linzer Familie sei, die viele Juristen hervor gebracht habe, auch in Wels und in anderen Städten in Oberösterreich, wo es ja, schon vor 1938, nicht viele Juden gegeben habe. Es gibt diesen Begriff des Österreichischen, der mit dem Namen Amon Göth oder mit dem Namen Adolf Eichmann zu umschreiben ist; es war ja keine gute Zeit vor 1938 und der Kardinal Innitzer, der habe ja nicht auskönnen. Nicht auskönnen, das ist der Leitbegriff dieses Österreich, das auch ein wenig literarisch war, aber bald in eine *Stillere Heimat* übergang, was sich auch schickte, weil anstelle der versprochenen Arbeitsplätze der Kampf um einen Lebensraum im Osten doch vorging. Wie eine Schicht aus kalt gewordenem, speckigem weißen Schimmel in feinen Waben legte sich dieses Österreich über alles, was jemals und was zuvor war; da klebt es heute noch und da wird es kleben bleiben; alle eigene Erinnerung ist notwendigerweise durch dies Erleben beschädigt, das man mit-, mit eindenken muss, wenn man Literaturgeschichte betreibt, nicht aber dann, wenn man sich erinnert. In der Erinnerung darf man, auch mit sich selbst, großzügiger sein. Hier aber geht es um die Besprechung von Literatur. Diese muss auch beinhalten, wo wir heute stehen. Daher fahren wir fort.

3

Es war ein katholisches Land, in dem dies geschah: Während Sonntag für Sonntag aus dem alten Testament in den Kirchen gelesen wurde, wurde das Volk des alten Testaments der planmäßigen Vernichtung zugeführt, an der nicht wenige Österreicher mitbeteiligt waren. Das ist ein Faktum, ein Faktum, das einem nie wieder erlauben wird, frei zu atmen, wenn man in ein freies Land kommt, mit einer anderen Tradition, wie Dänemark zum Beispiel, dessen König und Volk durch effektiven Widerstand erreichte, dass die Juden Dänemarks gerettet werden konnten. Gewiss, ich idealisiere: aber nie hat man es hierzulande zu einem solchen Maß an Zivilcourage und Offenheit gebracht. Eichmann war Österreicher, Wallenberg war Schwede. Das ist nicht zu einfach gemacht, das ist österreichisch.

4

1968, in jenem anderen Wendejahr, gab es auch hier so etwas wie eine *Révolte*. Sie war vor allem künstlerisch und gefiel sich in Provokationen, die auffallend oft mit Exkrementen, mit hässlicher Nacktheit, mit Voyeurismus und dergleichen zu tun haben; so als habe man die Türen der schwülen Beichtstühle kurz geöffnet und wären die Phantasien heraus gekugelt.

Es hat nicht lange gedauert, der Bürger, der nichts daran fand, die Anderen ins Gas zu schicken, empörte sich redlich; es wurden Rosenkränze gebetet gegen Aufführungen bescheiden provokanten Inhalts, Fettleibige ließen sich, zu allgemeinem Ge- und Missbrauch nackt in Ausstellungshallen anketten, und nach ein paar Jahren war der Spaß vorbei.

Freilich: nach jenen Jahren öffnete sich ein kurzes Fenster eines liberalen Antlitzes des Staates, es dauerte nicht lange und bald war es vorbei.

Die Errungenschaften dieser Zeit werden heute Stück für Stück abgeräumt, als handle es sich um wertloses Lametta, das niemand braucht. Der Bürger, nämlich der spießige Kleinbürger österreichischer Prägung, hat das Feld übernommen. Abgeschafft werden: der Rechtsstaat und das Asyl, der gleiche Zugang aller zu den Bildungseinrichtungen, der freie Zugang aller zu einem Studium an einer Universität, der Untersuchungsrichter, die Unschuldsvermutung, überzogene Menschenrechte, der Datenschutz, das Verbot der Überwachung und Auslieferung der eigenen Bürger, die Toleranz den Religionen und Bekenntnissen gegenüber, das Gratisschulbuch, die Heiterkeit und der freie Blick, das freie Wort, vor allem aber die Bildung und die Geisteswissenschaften, die niemand braucht, die Kulturförderung und die Integration, die man neustens mit den Mitteln der Raumordnung bekämpft.

Man rückt zusammen, und wer da nicht Platz hat, der ist eben kein Österreicher. Hässlich, wie dies alles ist, fällt es zurück zu der Fratze des Österreichischen, eines Begriffes, der anderen Orts beinahe zärtlich dazu verwendet wird, einem Missverständnis Namen zu geben.

Dies Missverständnis deutet auf einen anderen, historischen Begriff des Österreichischen, wie eingangs schon und schön erwähnt: Es ist das Österreich aus dem Anruf der Vergangenheit. Natürlich gibt es auch den ersten Österreicher – das war der, der den Gürtel seines Kampfrocks löste und auf solche Weise das weiß Gebliebene frei gab: schon das rot-weiß-rote Schild also nichts anderes als ein blutgetränktes Kleid. Dies geschah in einem so genannten Heiligen Land und bleibt symptomatisch für das Geschehen.

Dann der Österreicher, in dessen Land die Sonne nie unterging: Der sieht nicht besonders fröhlich aus; das goldene Schaffell baumelt an seinem Halse. Er ist allein. Fürderhin jene Österreicherin, die das Lesen und Schreiben eingeführt hat und deren Sohn, der die Klöster aufhob und die Toten in wieder verwendbare Särgen stecken ließ.

Und dann gibt es da ein anderes Österreich: da sind Karl Kraus, Arnold Schönberg, Franz Werfel, Gustav Mahler, Bruno Walter, Sigmund Freud, Joseph Roth, Stefan Zweig, Hilde Spiel, Otto von Habsburg, Otto Deutsch und einige Tausend andere. Sind Juden und Katholiken, Legitimisten und Kommunisten, Spanienkämpfer und Anhänger Francos, die spätestens im Frühjahr 1938, wenn sie noch konnten, geflohen sind. Dieses

Österreich wurde am 30. Januar 1933 zum Tode verurteilt und ist am 13. März 1938 gestorben.

7

Am Rande zu diesem Österreich, dem anderen, gehörte Leopold Andrian-Werburg:

Wenn man seiner heut gedenkt, dann ist es, als würde man eines Menschen gedenken, der, wie von einem anderen Stern kommend, noch einmal der Vergessenheit entrissen würde; als handle es sich um den fernsten, denkmöglichen Gruß aus einem Leben, das längst, in allen und mit allen Poren verschwunden ist. Poldi Andrian grüßt verlegen in eine Zeit, die mit der seinen nichts, aber auch gar nichts mehr zu schaffen hat: Er grüßt aus der verblasenen Schwüle seiner Jugend, der verschwenderischen Kältheit seiner Kindheit, den Neurosen, die ihm seine verschwendungssüchtige Mutter, eine Tochter Meyerbeers, verschaffte, aus den langen Jahren einer Freundschaft mit dem unglücklichen Hofmannsthal und aus den noch längeren Jahren eines Exils, das ihn nach 1918 um die halbe Welt führte, ehe er Anfang der fünfziger Jahre starb, vergessen. Ein Photo, aufgenommen in Liechtenstein, wo er halbwegs Ruhe fand, zeigt ihn in einem der so typischen Steireranzüge mit dem ebenso typischen Ischlerhut als den letzten Repräsentanten seiner Klasse, einer Klasse, die zwischen alle Räder kam, nach 1918. Wie nämlich ein Prolet nach 1918 ein Prolet blieb, und wie ein Schwarzenberg ein Schwarzenberg blieb, so rutschten die *Kaulisch von Pferd* – wie der böse Doderer es einmal schrieb – und die *Andrian von Werburg* ein Stück zurück in die Vergessenheit einer Klasse, die ihren Aufstieg den letzten Zuckungen einer zwar verfeinerten, aber auch müde gewordenen Monarchie verdankte. Da blieb nichts als der trotzig Rückzug in das alte Österreich, das Bild jener Monade, die mit dem ersten Babenberger und seinem Blutrock zu leuchten begonnen hatte. Die Anrufung einer Ständeordnung des Alls, die dann doch nur in dem ebenso mühe- wie weihevollen Gespräch zwischen ehemaligen Kalksburger Zöglingen bestand. Was sich früh in einem Garten der Erkenntnis anbahnte und einige, wenn auch parfümierte Vollendung fand, brach ab zu einer Anrufung verlorener Größe, steril wie die Zange, mit der die Geschichte jener Klasse den Augenstern ihrer je eigentlichen Existenz aus der nasal sich artikulierenden Seele riss; alles übrige war Krautschneiden und Beiwerk. Grob oder fein, eben, ganz wie einer will. Die vielen Papiere des Poldi Andrian liegen schon lange in einer excellenten Auswahl vor, Briefe und Depeschen des jungen Diplomaten, des österreichisches Schicksal sich rundete: Von Karl, dem letzten, ernannt zu einem Direktor des Hofburgtheaters, musste er sich, der k.u.k. Gesandte in Warschau und Mitwirkende an den Friedensverhandlungen in Brest-Litowsk, schon nach vier Monaten zurück ziehen; nicht einmal die Gnade der Abstellung durch Ranküne, wie in Wien so oft üblich, wurde ihm zuteil. Dann wurde er Liechtensteinischer Staatsbürger, schrieb Briefe, konzipierte und veröffentlichte Werke, ging ins Exil und blieb ein Österreicher, einer eben, der aus Wurzeln sich speiste, die, siehe oben, längst vergangen sind und zu denen es eine Rückkehr niemals geben wird. Er correspondierte mit der Adelsmatrikel

in Innsbruck und mit seinem Vetter, immer auf der Suche nach Herkunft der Andrian, die er im Süden Tirols verortete; leider wurde auch daraus nichts. Im Ganzen, auch mit einem Adoptivsohn, den er sich nahm und der – *horribile dictu*, in Australien Kommunist, nein: Communist, geworden sein soll, wollte es nichts werden. Das galt auch für seine zweite Ehe mit einer Südafrikanerin, die recht unglücklich verlaufen sein soll.

8

In Marbach gelangte sein Nachlass neulich zu Ehren. Man hätte es nicht getan, wenn man dort seinen *Katechismus der Führenden* genau gelesen hätte, denn der ebenso gute wie alte letzte Österreicher war vieles: aber ein Demokrat war er nicht und *politisch korrekt*, wenn es das damals gegeben hätte, war er schon gar nicht.

Der letzte Österreicher also, jetzt ist er geschlüpft. Und niemand würde sich mehr fragen, als er selber, warum er es zu dieser Würde gebracht hat.

9

Wir Heutigen wissen es, auch wenn wir den verdienstvollen Band zur Hand genommen haben, der nun in Marbach erschienen ist: Ein ferner Schimmer und ein müder Glanz legt sich um das verbitterte Gesicht eines alten Barons, der aus Liechtensteinischen Gestaden in unsere Zeit herüber grüßt. Er erzählt die Geschichte eines begabten Scheiterns, aber in einem Schmelz, der, für einen kurzen Blick, den Vorhang der Geschichte zurück zieht. So muss es einem gehen, wenn man weiß, dass die eigene Zeit einen bereits überlebt hat. In diesem Sinne ist das zugleich angezeigte Büchlein, das solide gearbeitet ist, sehr zu empfehlen. Es erzählt, und wählt insoweit den richtigen Titel, von einem Österreich, das, bis hin zur letzten Faser seiner eigentlichen Existenz, untergegangen ist und nur noch in Folien, Chiffren und Versatzstücken weiter lebt, deren Inhalt im besten Falle historisch geworden ist.

•

Die erwähnten Correspondenzen sind 2003 erschienen:

Leopold von Andrian (1875-1951). Korrespondenzen, Notizen, Essays, Berichte. Hrsg. von Ursula Prutsch und Klaus Zeyringer. Wien: Böhlau 2003 (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs 97). ISBN 3-205-77110-9. 99,00

Diese Anzeige gilt Günter Riederer: Der letzte Österreicher. Leopold von Andrian und sein Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2011 (= Aus dem Archiv, Heft 4). ISBN 978-3-937384-80-1. 14,00

Autobiografische Nachschrift – Wie man das Verlorene am Rockzipfel hält

Seit bald 20 Jahren gehen wir ein paarmal im Jahr nach Alt-Aussee. Ich habe den Alt-Ausseern ein Buch mit Herzblut geschrieben, das sie mit schöner Konsequenz bis heute missachtet haben.

Aber, man wirbt dort gern mit der literarischen Vergangenheit, zu der auch die Andrians, Leopold und sein Vater, gehören. Die waren, mit einem schönen Blick auf ihre gleichnamige Villa, in der am Neujahrstag des Jahres 1934 der arme Jakob Wassermann an gebrochenem Herzen, Diabetes mellitus, einer leeren Kasse und der daraus resultierenden Erschöpfung starb, am Friedhof in Alt-Aussee begraben. Jahr und Tag. Bis eines Tages das Grab verwüstet und abgeräumt worden war.

In der *Alpenpost*, der Zeitung für das Steirische Salzkammergut, habe ich das 2004 und 2009 zum Gegenstand zweier Leserbriefe gemacht:

Grabstätte der Familie Andrian von Werburg in Altaussee

Seit Jahren verbringe ich einen Teil des Sommers in Altaussee, das uns beinahe zu einer zweiten Heimat geworden ist. Nach jeder Ankunft führte und führt mich einer der ersten Wege auf den Altausseer Friedhof. Die Einkehr dort gehört zur Besinnung und Sammlung, die mit den Altausseer Aufenthalten in so reichem Maße verbunden sind.

Im heurigen Jahre angekommen, fand ich die Andrian'sche Grabstätte verwüstet; der Grabstein ausgerissen, die Umzäunung mit der Spitzhacke zerstört. Der Anblick – ein Ausdruck von geschichtslosem Vandalismus, sollte es sich dabei um eine endgültige Maßnahme handeln – hat mich tief verstört. Denn, selbst wenn „das Grab nicht verlängert worden wäre“, was ich nicht weiß; ist das der Dank einer Familie gegenüber, auf deren Wirken man doch recht stolz ist und das man eifrig werblich einsetzt (z. B. „Via Artis“, „Hofmannsthal-Andrian“, Literaturmuseum, ...). Leopold von Andrian hat etwa in seinen „Correspondenzen“, Ferdinand von Andrian durch sein Werk über die „Altausseer“ jeweils dauernde literarische Denkmäler geschaffen. Wenn man schon neue Gedenksteine setzt (Alpenpost Nr. 16, Seite 3) dann möge man die alten nicht schleifen. Ich bitte daher um die Wiederherstellung des Andrian'schen Familiengrabes.

Dr. Michael E. Sallinger, Innsbruck

Andrian-Grab in Altaussee

Mehr als fünf Jahre ist es nun her, dass am Altausseer Friedhof das Grab der Familie Andrian abgeräumt wurde; ohne Not, wie sich nun herausstellt. Die Grabstelle ist ungenutzt, Gras wächst dort. Wie man an den kleinen und größeren Steinen sehen kann, die man dort findet, wird es noch immer besucht. Es gibt also

außer mir noch einige, so scheint es, die sich Sommer für Sommer und Jahr für Jahr erinnern; erinnern an ein Grab und seinen Frevler. Man muss im Ausseerland nicht sagen, wer Ferdinand und Leopold von Andrian waren, man muss auch nicht nochmals betonen, welche Verdienste ihnen zukommen; angefangen vom berühmten „Altausseer-Buch“ des Vaters bis zu der Lebensleistung des Sohnes. 2011 wird sich der Todestag Leopold von Andrians zum sechzigsten Male jähren. Es wäre meine innige Bitte, würde es mit den vereinten Kräften aller Beteiligten gelingen, das Familiengrab zu renovieren und in würdiger Form wieder herzustellen. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass ein solches Vorhaben auch den einen oder anderen „Privaten“ findet, dem die Tilgung dieser sinnlosen Vernichtung eines würdigen Gedenkplatzes auch einen nicht nur ideellen Beitrag wert wäre. Fast in jedem Jahr wird hier oder dort ein Gedenkstein aufgestellt und ein Erinnerungsort eingeweiht. Die Kosten einer würdigen Wiederherstellung machen einen Bruchteil solchen Aufwandes aus. Sie würde ein Unrecht tilgen, das immer noch weh tut. Hier geht es nämlich nicht um die Frage, wer das Grab bezahle und für die Kosten aufkomme – es gibt auch Ehrengräber – sondern hier geht es um die Wiedergutmachung eines Unrechts am Andenken von Menschen, deren Liebe ganz diesem wunderbaren Ort gehört hat und deren Wirkungen noch immer sichtbar sind. Man kann sich à la longue seiner Geschichte und seines Umganges damit nicht brüsten, wenn man Orte des Gedenkens ohne Not beseitigt. Vielleicht lässt sich eine Initiative finden, der man gerne zugehörte. Die Grabstelle ist noch vorhanden und scheint auch nicht vergeben zu sein; selbst die Umrisse sind noch ersichtlich.

Mit gutem Willen ließe sich da doch etwas machen...

Dr. Michael E. Sallinger, Innsbruck

[korrigierte Abschrift]

Im Jahr 2011 hat man wenigstens eine kleine Plakette an dem Grab angebracht. Sie erinnert an die Barone Andrian; an der Friedhofsmauer hängen einige Erinnerungstafeln. Kein Wink in das Gewesen, sondern ein Erinnerungszeichen in das Vergangene.

Michael Sallinger (Innsbruck)

Ermenegildo Bidese, Richard Hörmann, Silvano Zucal (Hg.): Pneumatologie als Grammatik der Subjektivität: Ferdinand Ebner. Wien, Berlin: LIT Verlag 2012. 251 S. ISBN 978-3-643-50391-6. 24,90

Dieser Band sammelt die Erträgnisse der Ebner-Tagung, die am 19./20.11.2009 in Brixen stattfand. In den Kapiteln *Sprache als Wörter: die Kritik; Sprache als Worte: die Pneumatologie; Pneumatologische Grammatik: Die Subjektivität als „Ich bin – Du bist“; Anwendungen* beschäftigen sich Andrea Aguti, Anita Bertoldi, Ermenegildo Bidese, Nunzio Bombaci, Carlo Brentari, Joseph R. Chapel, Erich Hamberger, Richard Hörmann, Walter Methlagl, Paul Renner, Franz Scharl, Krzysztof Skoruluski, Arnold Stiglmair, Karl Augustinus Wucherer-Huldenfeld und Silvano Zucal mit dem dialogphilosophischen Konzept Ebners: mit seiner Sprachkritik, seinem ‚pneumatologischen‘ Gegenentwurf, der Grammatik der Subjektivität. Besonders hervorgehoben sei hier der Beitrag von Hamberger, der spannende Überlegungen zur Relevanz von Ebners dialogischem Subjekt-Konzept für die modernen Biowissenschaften anstellt.

A.U.

Bericht des Institutsleiters

Die Beschäftigung mit der Geschichte, insbesondere mit der Kulturgeschichte einer Region stand lange Zeit nicht gerade hoch im Kurs. Schon gar nicht in den Jahren und Jahrzehnten nach 1945, aus guten Gründen. Erinnernte doch jede derartige Darstellung zunächst einmal an das ethnographische Konzept der Literaturgeschichte, das Josef Nadler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt und in der NS-Zeit mit großem Erfolg verkauft hatte. Verschiedene, darunter ganz anders orientierte Anläufe zu einer sozialgeschichtlich orientierten Erforschung der Literatur wurden dadurch allerdings auch lange unter einem mit diskreditiert. Inzwischen hat sich das völlig geändert. Zum einen, weil nach 1989 im Zuge der Globalisierung und der Neuordnung Europas die Bedeutung der Nationalstaaten mehr und mehr geschwunden und im Gegenzug die Bedeutung der Regionen wieder entdeckt worden ist (und das nicht nur auf Bauernmärkten). Zum andern, weil die Forschung sich von älteren Positionen, namentlich von der stammesgeschichtlichen Betrachtungsweise Nadlers, radikal losgelöst und ganz neue Perspektiven, aber auch neue Methoden entwickelt hat, um regionale Prozesse zu beobachten, zu beleuchten, in größeren Zusammenhängen kritisch oder jedenfalls angemessen darzustellen. Die regionalen und lokalen Kulturräume sind ja längst schon offene Räume. Künstler, Intellektuelle, Autorinnen und Autoren, die nie die Grenzen ihrer Region überschritten, nie die Entwicklungen in anderen Regionen der Welt zur Kenntnis genommen haben, gibt es kaum mehr. Im Gegenteil: Sie sind eher permanent unterwegs, in anderen Ländern, in fremden Kulturen, in virtuellen Welten; und auch wenn sie nicht an verschiedenen Welten gleichzeitig teilnehmen, um ihre eigene Welt nicht zu verlieren, so betrachten sie doch diese eigene Welt in der Herkunftsregion mit anderen Augen: skeptisch zumeist, manchmal allerdings erst recht mit Zuneigung.

In jeder Region fördert das kollektive Gedächtnis die Entwicklung einer eigenen, einer möglichst unverwechselbaren Identität. Aus der Geschichte wird dabei hervorgehoben, was im Interesse der Gegenwart besonders brauchbar und verwertbar erscheint. Die Literatur kann diesen Konstruktionsprozess begleiten, massiv befördern, aber auch stören, indem sie den Blick auch von außen wahrnt und damit jeder Erstarrung, jeder ideologischen Festlegung ins Handwerk pfuscht. Sie sieht nicht nur den eigenen Kulturraum, und den schon gar nicht als einen nach außen abgeschlossenen, und damit plädiert sie in der Regel für mehr Offenheit, mehr Aufgeschlossenheit auch nicht-vertrauten Positionen gegenüber, mehr Toleranz. Und sie erschüttert alle Geschichts-Konstruktionen, die das Eigene allem Fremden gegenüber immer schon vorgezogen und damit nur ihre Borniertheit herausgestellt haben. Regionale Kultur- und Literaturgeschichtsschreibung muss diese Prozesse sichtbar machen und gleichzeitig im Auge behalten, wie die ganz spezifischen Entwicklungen in einer Region im Zusammenhang stehen mit nationalen und internationalen Strömungen: wie z. B. die Schriftstellerinnen und Schriftsteller unter den eigenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sich behaupten, wie sie Anregungen von außen aufnehmen, wie

sie ihrerseits über die Grenzen der Region hinaus wirken. – Südtirol ist ein besonders interessanter Modellfall, ist doch in dieser Region das Phänomen der Mehrsprachigkeit und der Transkulturalität immer schon präsent und lange genug ein Zankapfel der Kulturpolitik gewesen; inzwischen aber ist in diesem Land eine Entwicklung eingeleitet worden, die in vielem für andere Regionen geradezu vorbildhaft erscheint.

Solche Überlegungen, in einem Aufsatz von Roger Vorderegger wesentlich weiter ausgeführt und unter Berücksichtigung der einschlägigen Forschungsliteratur methodologisch untermauert, bildeten den Ausgangspunkt für ein Internationales Symposium, zu dem auf Einladung des Brenner-Archivs und des Südtiroler Kulturinstituts renommierte Fachleute aus verschiedenen Ländern in den Vinschgau gekommen sind:

Raum – Region – Kultur

Regionale Kultur- und Literaturgeschichtsschreibung im Kontext aktueller germanistischer Diskurse

Schloss Goldrain, 21.-23.6.2012

In der einmaligen Atmosphäre, die das Schloss Goldrain für Arbeitstagungen bietet, gab das dichte Programm, das neben Vorträgen auch Lesungen (mit Sabine Gruber, Sepp Mall und Josef Oberhollenzer) und intensiv geführte Diskussionen umfasste, eine Fülle neuer Anregungen für die alltägliche Arbeit in einem Literaturarchiv. – Die Erträge der Tagung, an der u.a. (neben Kolleginnen und Kollegen aus dem Brenner-Archiv und dem Innsbrucker Institut für Germanistik) Gertrude Cepl-Kaufmann, Roger Vorderegger, Toni Bernhart, Jürgen Joachimsthaler, Anke Bosse, Wilhelm Amann, Ulrike Tanzer, Ulrike Längle und Jürgen Thaler mitwirkten, werden in einem Sammelband publiziert, der von Marjan Cescutti, Johann Holzner und Roger Vorderegger betreut wird und 2013 in der Reihe der Schlern-Schriften erscheinen soll.

Eine weitere Veranstaltung galt

Maria Veronika Rubatscher (1900-1987)

Symposium zum 25. Todestag der Autorin

Cusanus Akademie Brixen, 1.9.2012

Der Verein *heimat Brixen Bressanone Persenon* (dessen Vorstand die Initiative dazu ergriffen hatte) und das Brenner-Archiv luden zu einem Symposium, um das nicht unumstrittene literarische und ideologische Erbe der Autorin ins Blickfeld und zur Diskussion zu stellen. In den Referaten von Johann Holzner, Ferruccio Delle Cave, Rut Bernardi, Christine Riccabona und Josef Feichtinger sowie in der anschließenden Diskussion eröffneten sich durchwegs kritische Perspektiven auf ihr Werk.

Rubatscher entschied sich anlässlich der Option 1939 gegen eine Auswanderung nach Deutschland und setzte sich damit von vielen Intellektuellen, die der NS-Politik nichts entgegenhielten, resolut ab. Ihr Essay *Die Wahrheit über Südtirol* (der 1940 entstanden ist, freilich erst kurz vor ihrem Tod veröffentlicht werden konnte) ist eines der bemerkenswertesten Dokumente dieser Zeit. Aber unter ästhetischen Gesichtspunkten

betrachtet stehen ihre Bücher mitten in der Heimatkunst-Bewegung bzw. im Kontext des katholischen Erbauungsschrifttums ihrer Zeit und also den Strömungen der Literatur nach 1945 sehr fern. Es ist demnach nicht verwunderlich, dass sie wohl in den zwanziger und dreißiger Jahren zunächst einiges Ansehen errungen haben, aber schließlich rasch wieder aus dem Literaturbetrieb verschwunden sind.

Personalangelegenheiten

Mag. Michael Schorner arbeitet seit dem 2.1.2012 im Glasersfeld-Archiv (im Claudiana-Gebäude in der Innsbrucker Altstadt), das nach umfangreichen Renovierungsmaßnahmen ab Herbst 2012 auch öffentlich zugänglich ist. Seit dem 1.5.2012 sind am Brenner-Archiv drei Senior Scientist- (Postdoc-) Stellen eingerichtet: für Mag. Dr. Christine Riccabona, Dr. Annette Steinsiek M.A. und Mag. Dr. Ursula A. Schneider (die bis dahin Verwaltungsstellen besetzt hatten).

Das FWF-Projekt *Ludwig v. Ficker als Kulturvermittler* (Leitung: Eberhard Saueremann) konnte im Frühjahr 2012 gestartet werden. Das vom Südtiroler Künstlerbund geförderte Projekt *Sammlung Georg Paulmichl. Erschließung und Analyse* (Leitung: Johann Holzner; Mitarbeit: Irene Zanol, in Verbindung mit der Lebenshilfe Tirol) ist im September 2012 angelaufen. Das vom Land Vorarlberg unterstützte Projekt *Theorien und Probleme regionaler Literaturgeschichtsschreibung* ist bis Februar 2013 verlängert worden.

Archivierungsarbeiten

Ein neues Depot in der ehemaligen Hauptpost gibt uns endlich die Möglichkeit, weitere Nachlässe aufzunehmen und ordentlich unterzubringen.

Neuerwerbungen seit dem Sommer 2011:

Skizzenbuch von Max von Esterle, um 1898
Nachlass Luise Kulterer (1922-2004)
Nachlass Otto Grünmandl (1924-2000)
Nachlass Hermann Kuprian (1920-1989)
136 Tagebücher von Markus Vallazza (aus dem Zeitraum 1956-2009)
Nachlass Martina Klotz
Nachlass Heinz von Sauter
7 hschr. Gedichte von Karl Felix Wolff, 1905-1920
Aus dem Nachlass Franz Glück: Korrespondenz von Max Stefl und Josef Leitgeb
2 Rechnungsbücher des Brenner-Verlags, 1919-1921 (Provenienz Wagner-Verlag)
Ergänzungen zu unseren Sammlungen Viktor Kraft, Familie Kestranek, Hubert Mumelter, Franz Josef Kofler, Marjan Cescutti, Kristian Sotriffer, Rudolf von Ficker, Heinrich v. Schullern, Franz Tumler, Carl Dallago, Gertrud Theiner-Haffner und Maria Hofer.

Öffentlichkeitsarbeit

Neben den bereits erwähnten Symposien fanden im Studienjahr 2011/12 noch folgende Tagungen im Brenner-Archiv statt:

Ach, wie wir das Unbekannte schätzen

Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer

10. November 2011, Brenner-Archiv / Literaturhaus

Veranstalter: Brenner-Forum, Institut für Germanistik und Erika Mitterer Gesellschaft

Graduiertenkolloquium des Instituts für Germanistik und des Forschungsinstituts Brenner-Archiv (19./20.4.2012)

Graduiertenkolloquium der Forschungsplattform Politik Religion Kunst (31.5./1.6.2012)

Neu eingerichtet wurde die Online-Rezensionenseite, die (seit zehn Jahren) kontinuierlich Bücher aus Tirol bespricht und außerdem beobachtet, was sich in der Literatur des Landes tut. Der Internetauftritt unter dem Titel *LiLit – Literatur im Lichthof* wird von Christine Riccabona und Anna Rottensteiner redaktionell betreut und von Andreas Hupfaut gestaltet: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/>. *Literatur im Lichthof* ist verknüpft mit der *Literatur-Land-Karte* und mit dem Lexikon *Literatur in Tirol und Südtirol*.

Die im Literaturhaus Wien aufgebaute Ausstellung *Zeitmesser: ein Jahrhundert Brenner* (Eröffnung am 8. Oktober 2012 mit BM Karlheinz Töchterle) bleibt bis zum 20.12.2012 geöffnet (Mo-Do 9:00-17:00 Uhr).

In Verbindung mit der Volkshochschule Tirol und in Kooperation mit dem Institut für Germanistik der Universität Innsbruck veranstaltet das Brenner-Archiv seit Jahren Kurse im Rahmen der Reihe *uni.com – Studium generale*. Im Wintersemester 2012/13 geht es in diesem Kurs um „*Die ganze Wahrheit*“: *Biographien, Autobiographien, Romane*.

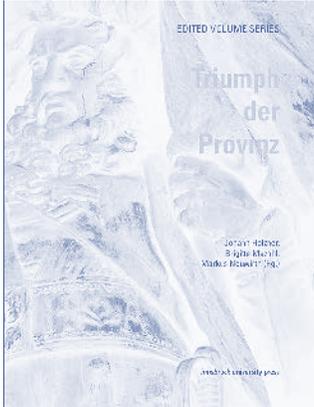
Zum 100. Geburtstag von Lilly v. Sauter veranstaltet das Brenner-Archiv am 19.6.2013 in Innsbruck ein Internationales Symposium, das die wichtigsten Texte der Autorin, ihre Rundfunkarbeiten, ihre Übersetzungen, ihre Vermittlungsfunktionen und ihre Kontakte zu österreichischen und international bekannten Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft beleuchten soll.

Abschließend sei noch hingewiesen auf eine Präsentation des Brenner-Archivs, die Daniel Sailer gestaltet hat, mit zahlr. Farbabbildungen (in einer deutschsprachigen und in einer englischen Version), und zwar in der Zeitschrift *Tirol* – Winter 2011/2012, S.103-112.

J.H.

Neuerscheinungen

Johann Holzner, Brigitte Mazohl, Markus Neuwirth (Hg.): *Triumph der Provinz. Geschichte und Geschichten 1809-2009*. Innsbruck: innsbruck university press 2012. 352 S., zahlr. Farbabbildungen. ISBN 978-3-902719-54-6. 32,90



Das Reden über Andreas Hofer und den so genannten Freiheitskampf, d. h. über die Ereignisse des Jahres 1809 in Tirol, hat sich seit dem Standardwerk von Josef Hirn zu einem merkwürdigen Ritual entwickelt. Im Abstand von 25 Jahren, pünktlich vor oder zu den Jubiläumsfeierlichkeiten, häufen sich Vorträge, Artikel, Aufsätze und Bücher, die das Wissen über diese Ereignisse zusammenfassen. Nach den Feierlichkeiten jedoch erlischt das Interesse, die Publikationen verschwinden oder verstauben auf den Regalen der Öffentlichen Bibliotheken: Der Kirchhoffrieden wird erst wieder nach 25 Jahren gestört, dann allerdings ganz verlässlich. Auch 2009 wurden wieder verschiedentlich Anläufe unternommen,

das Wissen über die Tiroler Erhebung von 1809 auf eine neue solide Basis zu heben: zum einen sie im Kontext der zeitgenössischen europäischen Politik darzustellen, zum andern ihre Auswirkungen auf die Konstitution des kollektiven Gedächtnisses im 19. und 20. Jahrhundert zu verfolgen. An der Universität Innsbruck aber fand, veranstaltet von der Forschungsplattform *Politik Religion Kunst*, ein Symposium statt, das sich vor allem den Entwicklungen der großen Erzählungen über Andreas Hofer, den Geschichten über die Geschichte 1809-2009 widmen sollte. Der Sammelband präsentiert die Erträge dieses Symposiums, mit Beiträgen von Karlheinz Töchterle, Franz Fischler, Ute Planert, Martin P. Schennach, Markus Neuwirth, Brigitte Mazohl, Manfred Schwarz, Eva Werner, Kurt Drexel, Michael Pilz, Ekkehard Schönwiese, Johann Holzner, Heidi Herzog, Sebastian von Sauter, Christine Riccabona und Sandra Unterweger.

Ilse Somavilla und James M. Thompson (Hrsg.): *Wittgenstein und die Antike / Wittgenstein and Ancient Thought*. Berlin: Parerga 2012 (*Wittgensteiniana*, Bd. 8). 268 S. ISBN 978-3-937262-99-4. 39,00

Obwohl Wittgenstein nach eigenen Aussagen sich mit vergleichsweise wenigen Philosophen auseinandergesetzt hat, lassen sich doch Spuren in seinen Schriften finden, die auf überraschende Ähnlichkeiten hinweisen. Während diese bei Autoren wie Frege, Russell, Boltzmann, Kierkegaard und einer Reihe anderer in der Rezeption erörtert und ausführlich behandelt worden sind und werden, gibt es zu einer möglichen Verbindung mit Denkern der Antike nur vereinzelt Literatur. Der vorliegende Sammelband soll ein Anfang sein, diese Lücke zu schließen, und Aspekte beleuchten,

die Vergleiche zwischen Wittgenstein und Philosophen der Antike nahelegen. In sechs verschiedenen Beiträgen befassen sich die Autoren (Allan Janik, Ilse Somavilla, James M. Thompson, Nuno Venturinha, Peter K. Westergaard und Thomas Wallgren) mit jeweils unterschiedlichen Themen und erörtern diese an Denkern wie Sokrates, Platon, Heraklit, Protagoras, Aristoteles, Pyrrhon, Sextus Empiricus und Paulus.

Ilse Somavilla (Hrsg.): Begegnungen mit Wittgenstein – Ludwig Hänsels Tagebücher 1918/1919 und 1921/1922. Innsbruck: Haymon 2012. 220 S. ISBN 978-3-85218-602-3. 29,90

Ludwig Hänsel zählte zu den wenigen Freunden Ludwig Wittgensteins, denen dieser bis zu seinem Tode verbunden blieb. Seit der Zeit der gemeinsamen Kriegsgefangenschaft bei Monte Cassino pflegten die beiden Männer einen intensiven geistigen Austausch, den Hänsel in seinen Tagebüchern detailliert festgehalten hat. Die leidenschaftlichen Gespräche über religiöse und philosophische Probleme – u.a. über das Manuskript des *Tractatus logico-philosophicus* und Tolstois *Kurze Darlegung des Evangelium* – machen trotz divergierender Ansichten und oft heftiger Dispute Hänsels Bedeutung als Freund und Berater Wittgensteins deutlich. Darüber hinaus stellt die lebhaft beschriebene Gefangenschaft und der Jahre danach ein wertvolles Dokument europäischer Zeit- und Kulturgeschichte dar.

Changing Addresses. Contemporary Austrian Writing. Edited by Johann Holzner and Alois Hotschnig. New Orleans – Innsbruck: University of New Orleans Press – innsbruck university press 2012. 170 S. ISBN 978-3-902811-43-1. 9,90

Band 1 der von Günter Bischof initiierten Reihe *Studies in Central European History, Literature & Culture* (ein weiteres Zeugnis der seit gut 30 Jahren bestehenden Partnerschaft zwischen der University of New Orleans und der Universität Innsbruck) präsentiert neue, von Studierenden unter der Leitung von Brigitte Scott ins Englische übersetzte Texte bekannter Autorinnen und Autoren, die an der Universität Innsbruck gelehrt oder studiert haben: Texte von Christoph W. Bauer, Sabine Gruber, Barbara Hundegger, Ulrike Längle, Kerstin I. Mayr, Claudia Paganini, Friederike Mayröcker, Raoul Schrott, Carolina Schutti, Sepp Mall und Birgit Unterholzner sowie einen Aufsatz von Johann Holzner, *Fighting for Survival: On Contemporary Austrian Poetry*.

Franz Tumlner: Nachprüfung eines Abschieds. Erzählung. Mit einem Nachwort von Johann Holzner. Innsbruck: Haymon 2012. 117 S. ISBN 978-3-85218-702-0. 17,90

Nach «Volterra» ist nun die formidable Erzählung «Nachprüfung eines Abschieds» erschienen, versehen mit einem Nachwort von Johann Holzner, in dem alles steht, was man zum historischen und literarischen Hintergrund dieses Werkes und seines Verfassers wissen muss. Ein Mann, der in einem Kellerloch wohnt, erinnert sich an

die Zeit, als er noch «droben» lebte und sich mit kalter Lieblosigkeit von einer Frau trennte. Die Erzählung besticht, fünfzig Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung, mit der düsteren Atmosphäre, in die die Nachkriegswelt getaucht ist, mit der sinnlichen Bildkraft, mit der Tumler Landschaft, Architektur, Menschen zu zeichnen weiss, der bohrenden Dringlichkeit, die noch den feinsten Gefühlsregungen nachspürt, der tastenden, sich selbst immer neu vergewissernden Erzählweise. Nachgeprüft kann an dieser Meistererzählung werden, dass Tumler ein Stilkünstler ersten Ranges war, der beides zu vereinen wusste, Poesie und Konstruktion, Zauber und Reflexion oder, wie er es in der «Nachschrift» zu «Volterra» selbst formulierte: «die Hingabe an den Gegenstand und die vollkommene Trennung von ihm».

Karl-Markus Gauß, Neue Zürcher Zeitung

Faksimiles aus dem Brenner-Archiv (8). Franz Tumler an Hermann Stuppäck. Brief vom 3.12.1960. Mit einem Begleittext von Johann Holzner: Ein Brief, der viel verschweigt. Hrsg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2012. 3,00

Franz Tumler: Volterra. Wie entsteht Prosa. Mit einem Nachwort von Johann Holzner. Innsbruck-Wien: Haymon 2011 (Haymon tb 86). 87 S. ISBN 978-3-85218-886-7. 9,95

Volterra. Der Text, der unter diesem Titel erstmals 1962 vom Suhrkamp Verlag herausgebracht und später wiederholt, auch in Anthologien, nachgedruckt worden ist, weckt immer wieder Assoziationen an das zauberhafte Lucca-Kapitel aus Heines *Reisebildern*; da wie dort verwunschene Plätze, da wie dort seltsame Prozessionen, da wie dort schlafende Figuren (die eigentlich hellwach sein sollten). Aber Tumler präsentiert kein Landschaftsbild, und das Stilmittel der Ironie ist ihm vollends fremd.

Jup Rathgeber: Die verwaltete Zeit. Texte und Bilder. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv von Beatrice Hackl, Eva Janovsky, Reto Mündle, Daniel Pfurtscheller, Christine Riccabona, Simone Stefan und Anton Unterkircher. Innsbruck: Skarabaeus 2011. 120 S, zahlreiche farbige Abbildungen. ISBN 978-3-7082-3293-5. 19,90

Der Schwazer Lyriker Jup Rathgeber gehörte zu den Wegbereitern der avantgardistischen Schwazer Kunst- und Kulturszene, u.a. war er eine der zentralen Persönlichkeiten bei der Gründung der Eremitage und Weggefährte von Gert Chesi. Später betreute er viele Ausstellungen im Rabalderhaus und engagierte sich für Kunst und Literatur in Schwaz. Sein eigenes literarisches Werk hat Rathgeber zeitlebens nur vereinzelt in Zeitschriften und Anthologien und in zwei bibliophilen Gedichtbänden veröffentlicht, die in limitierten Auflagen der Galerie Eremitage in den 1960er Jahren erschienen sind. Seit 2007 wird der Nachlass Rathgebers im Brenner-

Archiv verwahrt. Der Band versammelt eine Auswahl der Gedichte und Prosatexte aus dem Nachlass, zeigt zahlreiche Bilddokumente und künstlerische Beiträge, die Rathgeber gewidmet und in Zusammenhang mit der Textedition entstanden sind. Mit Beiträgen von Hans Aschenwald, Hellmut Bruch, Gert Chesi, Irmgard Mellinghaus, Martha Murphy, Herbert Rosendorfer, Martin Schwarz-Lahnbach und Roland Sila.

Faksimiles aus dem Brenner-Archiv (7). Paul Feyerabend an Wolfgang Stegmüller, vermutlich 28. Juli 1970. Mit einem Begleittext von Michael Schorner. Hrsg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2011. 3,00

In dem Brief kündigt das enfant terrible der Wissenschaftstheorie unter anderem das Erscheinen seines mittlerweile berühmten Buches *Against Method* an.

Erika Wimmer: Krista Hauser – Kulturjournalistin und Dokumentarfilmerin. Ein Porträt. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2011. 187 S, mit zahlreichen Abbildungen. ISBN 978-3-7065-5017-8. 19,90

Krista Hauser hat über Jahrzehnte die Kultur in Tirol, in ganz Österreich und darüber hinaus beobachtet und vermittelt: als Kulturchefin der *Tiroler Tageszeitung*, dort auch verantwortlich für die Beilage *horizont*, und als vielfältig engagierte Kulturredakteurin beim ORF in Wien. Sie hat zahlreiche Artikel und Beiträge für Zeitschriften und Kataloge geschrieben, Dokumentarfilme gedreht und einige Bücher herausgebracht. Als Journalistin arbeitete sie sachbezogen, doch war sie keineswegs nur Berichterstatterin, sondern gestaltete mit, mischte sich ein, gab kulturpolitische Meinung ab und exponierte sich. Wo immer sie arbeitete, hielt sie Ausschau nach authentischen künstlerischen Äußerungen, nach Niederschlägen eines weltoffenen und fortschrittlichen kulturellen Klimas. Immer wieder beschäftigte sie sich intensiv mit einzelnen Künstlerinnen und Künstlern, mit Malern, Architekten und Schriftstellern; Monografien über Hubert Prachensky und Ruth Drexel sind entstanden. Ihre Dokumentarfilme, u.a. über H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Erich Fried, Eduard Goldstücker, Günter Brus, Franz West, Max Weiler, Heinz Tesar, Josef Lackner und Margarete Schütte-Lihotzky, bestechen noch heute. Das vorliegende Porträt bietet einen Überblick über die österreichische Kultur der 1970er bis 1990er Jahre. Was als besondere Qualität der journalistischen Arbeit Krista Hausers festgehalten werden kann: Der Information wird „ein Gesicht gegeben“, der Nachricht Farbe verliehen, dem Bericht Geruch und Geschmack beigelegt.

Erika Wimmer, Literaturwissenschaftlerin und freie Autorin, ist Mitarbeiterin am Brenner-Archiv und hat wissenschaftliche Aufsätze und Dokumentationen vorwiegend zur Literatur in Tirol veröffentlicht. Sie hat sich wiederholt mit der Presse in Süd- und Nordtirol befasst und dazu publiziert. Zwischen 1997 und 2003 war sie Leiterin des Literaturhauses am Inn. Daneben ist sie seit 1992 auch literarisch tätig und veröffentlicht

Texte in den Bereichen Prosa, Hörspiel, Drama und Lyrik. Zuletzt ist der Roman *Die dunklen Ränder der Jahre* (Folio 2009) erschienen.

Dragica Rajčić: Warten auf Broch. Text über Text. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2011 (Edition Brenner-Forum 7). 93 S. ISBN 978-3-7065-5106-9. 19,90

In ihrer unverwechselbaren Sprache, die sich vor den traditionellen Regelungen des Sprechens und Denkens niemals duckt, präsentiert Dragica Rajčić eine sehr persönliche, poetische und humorvolle Auseinandersetzung mit Hermann Broch sowie mit der Philosophie und Literatur seiner und unserer Zeit. Monologe und Dialoge, die alle nur-analytischen Betrachtungsweisen aufheben und zugleich überwinden, die statt der Frage nach dem Sinn der Schrift die Frage nach dem Sinn des Schreibens in das Zentrum rücken. Der Text entwickelt sich zu einem Laboratorium, in dem sinnlich erfahrbar wird, was das Faszinierende an der Literatur, ihre Illusionen, ihre Grenzen, ihre Möglichkeiten ausmacht.

„Die erste grosse Liebe, immer wieder komme ich zu diesem Augenblick wenn wir in unsere Seele, diese Seligkeit spüren, wenn von Aussen und Innen keine Trennung mit der Welt besteht. Seine unglaubliche Beschreibungen der Natur, ein Buch aus Bergweltnaturbeschreibungen. Reine Poesie. Muss ich Musil auch zitieren als Kontrapunkt zu Broch? Er hätte keine Freude.“

In ihrem «Text über Text», einem wilden, poetischen Assoziationsdschungel, nähert sich Rajčić [...] Hermann Broch an und gerät dabei immer tiefer ins verzweifelt-heitere Dickicht der eigenen Hintergründe von Schreiben und Lieben hinein. (NZZ, 16.6.2011)

Dragica Rajčić, geb. 1959 in Split (Kroatien), lebt seit 1978 (mit Unterbrechungen) in der Schweiz; nach dem Studium der Soziokultur als freie Schriftstellerin und Lehrbeauftragte für literarisches Schreiben in Zürich. Für ihre deutschsprachigen Lyrikbände erhielt sie mehrere Auszeichnungen, u.a. den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis und den Lyrikpreis der Stadt Meran. Bücher: *Halbgedichte einer Gastfrau* (1986 und 1994); *Lebendigkeit Ihre zurück* (1992); *Nur Gute kommt ins Himmel* (1994); *Post bellum* (2000); *Buch von Glück* (2004). Theaterstücke: *Ein Stück Sauberkeit* (1993); *Auf Liebesen* (2000).

Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck (Hg.): Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner“. (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung.) Innsbruck: innsbruck university press 2010. 368 S., zahlr. schw.-w. Abb. u. Farb-Ill. ISBN 978-3-902719-67-6. 24,90

Der Brenner gilt bis heute als herausragendes Zeugnis der Kulturgeschichte Österreichs. Der Entwicklungsbogen dieser Zeitschrift reicht von Aufrufen zu einer neuen Gewissensbildung angesichts der Verkrustungen des Althergebrachten, namentlich des monströsen Getriebes der öffentlichen Institutionen (Carl Dallago), von zahlreichen Anstößen vor allem zur Kultur der Moderne (Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Hermann Broch, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl) bis hin zu einer offenen, heftigen Auseinandersetzung um

die Rolle der Kirche(n), die Zukunft des Christentums, das „Heil der abendländischen Menschheit“ (Søren Kierkegaard, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner, Ignaz Zangerle). Die Beiträge dieses Buches versuchen unter Berücksichtigung der einschlägigen Forschungsliteratur die Geschichte der Zeitschrift zu skizzieren, Verdienste wichtiger Persönlichkeiten (Ludwig von Ficker, Max Esterle, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner) gesondert hervorzuheben und einige markante Positionen neu zu bestimmen: u. a. die Beziehungen der Zeitschrift zur Literatur der Moderne, das im *Brenner* entwickelte Kunst- und Literaturverständnis, die philosophischen und theologischen Auseinandersetzungen (die alle anderen gesellschaftspolitischen Diskurse dieser Zeit, z. B. die Anliegen und Forderungen der Sozialdemokratie oder auch der Frauenrechtsbewegung, ganz in den Hintergrund gedrängt haben), die Rolle der Zeitschrift als Bekenntnisschrift in der Spätphase der Donaumonarchie, in der Zwischenkriegszeit, in den Jahren bis 1954.

Der Band versammelt Texte von Johann Holzner, Allan Janik, Sieglinde Klettenhammer, Walter Methlagl, Christine Riccabona, Eberhard Saueremann, Ursula A. Schneider, Ilse Somavilla, Gerald Stieg, Anton Unterkircher, Wolfgang Wiesmüller und Erika Wimmer sowie Berichte aus Projekten des Brenner-Archivs.

Das Brenner-Archiv (der Name geht auf die Kulturzeitschrift *Der Brenner* zurück) ist ein Forschungsinstitut der Universität Innsbruck und zugleich das Tiroler Literaturarchiv.

Das Brenner-Archiv verwahrt rund um den Nachlass des *Brenner*-Herausgebers Ludwig von Ficker etwa 200 weitere Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen, vor allem von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, vielfach aus Nord- und Südtirol, aber auch von Philosophen, Musikern und Künstlern.

Das Brenner-Archiv hat seit seinem Bestehen einen besonderen Schwerpunkt auf die Forschung gelegt. Es macht Materialien für die Forschung zugänglich, indem es

- Manuskripte und zuverlässige Transkriptionen zur Verfügung stellt,
- Editionen mit kulturwissenschaftlichen Kommentaren herausgibt,
- Forschungsprojekte durchführt,
- Publikationen in Buchform und in elektronischer Form erstellt,
- ein Digitales Archiv ausbaut, das Originalmanuskripte und -fotos im Netz zugänglich macht,
- die Buchreihe *Edition Brenner-Forum* sowie
- einmal im Jahr die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* veröffentlicht und
- wissenschaftliche Kontakte mit zahlreichen Institutionen im In- und im Ausland unterhält.

Das Brenner-Archiv ist darüber hinaus ein Forum für Vorträge, Lesungen, Kontroversen, Symposien und andere Veranstaltungen. Diese werden vor allem vom Literaturhaus am Inn, das ins Forschungsinstitut eingebunden ist, und von einem Verein, der das Institut unterstützt, vom Brenner-Forum, organisiert.

<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/>

