



*Hans Kestranek:
Aus alten Tagebüchern*

Dossier Lilly Sauter (1913-1972)

Interview mit Martin Walser

Mitteilungen aus dem
Brenner-Archiv

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv

Nr. 32/2013

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 2013

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
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet.

© *innsbruck* university press, 2013
Universität Innsbruck
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Editorial | 5 |
| Texte | |
| Hans Kestranek: <i>Aus alten Tagebüchern (I)</i> | 7 |
| Karl Lubomirski: <i>Neue Gedichte</i> | 15 |
| Dossier Lilly Sauter | |
| Sigrid Schmid-Bortenschlager: <i>Lilly Sauter – Notizen zu einer Non-Karriere</i> | 23 |
| Martin Sailer: <i>Vor- und Nachband. Zur Hörfunkarbeit der Lilly Sauter</i> | 31 |
| Verena Zankl: <i>Pariser Impressionen. Lilly Sauter als Vermittlerin französischer Kultur</i> | 43 |
| Karl Zieger: „ <i>Lust und Last des Übersetzens</i> “. <i>Lilly Sauter als Übersetzerin</i> | 57 |
| Christine Riccabona: <i>Das Bleibende. Anmerkungen zum Nachlass von Lilly Sauter mit Blick auf die Lyrik</i> | 69 |
| Essays | |
| Michael Sallinger: <i>Greve. Kleine Compositionslehre in einigen Abschnitten, der Erinnerung an Ludwig von Ficker</i> | 81 |
| Eleonore De Felip: <i>Zur Simultaneität von Glück und Schmerz in Friederike Mayröckers Gedicht „und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld“</i> | 89 |
| Aus dem Archiv | |
| Eberhard Saueremann: <i>Das Trakl-Grab</i> | 101 |
| Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek: <i>Auf Umwegen ins Geradezu. Christine Bustas Weg zum Dialekt</i> | 131 |
| Erika Wimmer: <i>Von Schreibwehen und Textgeburten. Jürg Amann und Joseph Zoderer – eine Schriftstellerfreundschaft</i> | 153 |
| Michael Lenhart: <i>Zu Joseph Zoderers Amerika-Roman „Lontano“ und Peter Handkes „Der kurze Brief zum langen Abschied“. Eine Annäherung</i> | 169 |
| Michael Schorner: <i>Die Welt als „Black Box“. Das Ernst-von-Glasersfeld-Archiv</i> | 191 |
| Aus dem Literaturhaus | |
| Michael Klein: <i>Galizien – Erinnerungen an ein vergessenes „Königreich“ und an eine untergegangene Literaturlandschaft</i> | 199 |
| Aus einer Dissertation | |
| Elisabeth Reinhard: <i>Elias Canetti und Martin Walser – Wie Sprache lebendig bleibt</i> | 219 |
| <i>Interview mit Martin Walser</i> | 227 |

| | |
|---|-----|
| Notizen | |
| Bernhard Kathan: 63,69 <i>Zur niedrigen Lebenserwartung von Schriftstellern</i> | 235 |
| Rezensionen und Buchzugänge | 237 |
| Bericht des Institutsleiters | 253 |
| Neuerscheinungen | 259 |

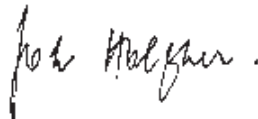
Editorial

Die Zeit werde bestimmt kommen, versicherte Ludwig von Ficker in seinem Nachruf auf Hans Kestranek, die das Vermächtnis dieses Denkers, „das vorläufig noch in Verborgenheit bewahrte“, entdecken würde. Kestranek (1873-1949), Maler, Architekt, Philosoph, Mitglied einer in Österreich höchst-angesehenen großbürgerlichen Familie, hat die meisten seiner Arbeiten, darunter auch sein Hauptwerk, die *Politeia*, nie veröffentlicht. Sein Nachlass (ein Teil wird in der Wiener Albertina, der weitaus größte Teil wird im Brenner-Archiv aufbewahrt) ist indessen ein Goldschatz: wert endlich gehoben zu werden, als ein gewichtiges Korrektiv des kulturellen Gedächtnisses. – Die Auszüge aus seinen Tagebüchern, mit deren Abdruck wir in dieser Nummer der *Mitteilungen* beginnen, geben nicht nur neue, nüchterne Einblicke in das gesellschaftliche Leben in Österreich um und nach 1900, namentlich in die Konstellationen der Griensteidl-Gesellschaft, sie verraten auch, was Wien im Vergleich mit anderen europäischen Metropolen (aus der Sicht eines jungen Künstlers) damals geboten bzw. versäumt hat.

Ältere Texte wiederzuentdecken (ohne dabei einer Praxis zu verfallen, die Hubert Lengauer nicht-ganz-liebevoll als „Exhumistik“ bezeichnet hat), das gehört ebenso zu den Aufgaben unseres Instituts wie die Präsentation neuer Texte, die vorzugsweise von der Literaturhaus-Abteilung übernommen wird; im einen Fall ist der Kanon, im anderen Fall sind die Festschreibungen der Literaturkritik (wie die Longlist des Deutschen Buchpreises) nicht unbedingt jeweils als letzte Richtschnur zu betrachten. In diesem Heft bringen wir neue Gedichte des aus Tirol stammenden, in Brugherio lebenden Dichters Karl Lubomirski.

Außerdem die Beiträge eines Symposions, das wir am 19. Juni 2013 auf Schloss Ambras veranstaltet haben: *Lilly Sauter (1913-1972). Zum 100. Geburtstag*. Dazu, wie immer: Essays und Aufsätze aus dem Archiv, ferner einen Vortrag von Michael Klein über die Literaturlandschaft Galizien, ein Interview, das Elisabeth Reinhard im Zuge ihrer Dissertation (*Elias Canetti und Martin Walser. Gegenseitige Beeinflussung von Sprache und Wahrnehmung*. Innsbruck 2013) mit Martin Walser geführt hat, u.a.m.

Die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* sollen, darin sind sich alle Mitarbeiter/innen des Instituts einig, weitergeführt werden. Der Unterzeichnete aber, liebe Leserin, lieber Leser, verabschiedet sich aus der Redaktion; denn er erhält ab dem 1.10.2013 seine Bezüge nicht mehr von der Leopold-Franzens-Universität, sondern von der Pensionsversicherungsanstalt.



Hans Kestranek: Aus alten Tagebüchern (I)

Anfang 1913 begann Hans Kestranek „aus alten Tagebüchern mit Auslassungen und Ergänzungen“ zu übertragen. Es entstand ein ‚neues‘ Tagebuch mit 188 durchnummerierten Seiten. Der erste Eintrag datiert vom 1.2.1892, der letzte stammt vom 19.1.1948. Das erste in der *Sammlung Familie Kestranek* erhaltene ‚alte‘ Tagebuch beginnt tatsächlich am 1. Februar 1892. Wie nicht anders zu erwarten ist der dortige Eintrag wesentlich umfangreicher, rund 1½ Seiten lang. Kestranek hat die betreffende Stelle nicht wörtlich übernommen, sondern 1913 im Rückblick teilweise neu formuliert und reflektiert. Die Stelle lautete ursprünglich: „Indem ich keinen Halt in mir habe tauche ich immer tiefer in Mich hinab um auf Grund zu kommen. Das führt mich auf d. verdammte Studium der Philosophie, die eigentlich ja das einzige Heilmittel dafür ist. Ob sie mich dazu führen wird, daß ich sie nimmer brauche? Wie der gesundende Lahme die Krücke wegwirft.“

So entstand aus alten Tagebüchern ein Tagebuch, das von Beginn an zugleich immer auch ein gegenwärtiges war. Da Kestranek immer sporadischer an seinem neuen Tagebuch schrieb – die ganze Zeit des Ersten Weltkriegs gibt es keinen Eintrag –, so blickte er erst 1922 auf seine Kriegserlebnisse zurück. Ob er sich dabei wieder auf ein altes Tagebuch stützte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Aber auch Kestraneks letzte Einträge von 1944 und 1948 gerieten zu einem Rückblick, zu einer Reflexion über das Tagebuchschreiben, das ihn auf seinem Weg der Selbsterkenntnis begleitete und diese zugleich hinterfragen half.

Wir danken Jennifer Moritz für die Rohtranskription der ausgewählten Stellen. Der originalgetreuen Wiedergabe stellten sich einige Schwierigkeiten entgegen. Weder war Kestranek in der Groß- und Kleinschreibung ganz sattelfest, noch ist dies oft eindeutig zu entscheiden. Auch die Satzzeichensetzung ist eigenwillig, manchmal nicht vorhanden; zudem war beispielsweise die Unterscheidung zwischen einem Punkt und einem Gedankenstrich nicht immer eindeutig möglich.

Wir danken Miguel Herz-Kestranek, der seit 2009 im Familienarchiv stöbert und laufend die *Sammlung Familie Kestranek* im Brenner-Archiv mit den Neufunden ergänzt, für die Schenkung dieser wertvollen Materialien.

J.H. und A.U.

[S. 1-3] 1. Feb. 1892. Um Halt zu finden tauche ich in mich hinab nach Grund suchend. Philosophie als Heilmittel. Wird sie mir einmal entbehrlich werden? Wie der gesundende Lahme seine Krücken wegwirft?

2. Feb. Aussen trübe. Innen müde. Skeptisch gegen alle eigenen und fremden Gedanken. Wer denkt etwas Ganzes? Irrgänge überall und Herumflaniren in der weiten Welt. – So verliert sich jeder Glaube jede Unbefangenheit.

3. Febr War ich je ganz heiter? Wie trübe Wolken ziehen fremde Welten fremde Menschen über mich. All unser Lernen ist öde und unklar. – Ich träume von einer Fussreise durch die Alpen. In Entbehrung und Sonnenbrand und – Schönheit mich läutern!!

Können wir so völlig Wahrheit sprechen? Der Gedanke und die Empfindung sind wol unser aber das Wort ist fremd! Bleibt das Meiste nicht immer unausgesprochen? Und ist das Ausgesprochene nicht nur Gerippe des lebendig Gedachten?

4. Febr Wie wird mir jetzt beim Lesen von Werther's Leiden so frei. – Wie ist die Sprache so flüssig und treffend. Auf Schritt und Tritt stehen eigene ungeriefte Gedanken in Reife u. Vollendung vor mir. – Einst genoss ich dies Werk wie im Rausch. Wie mannhaft und präzise scheint es mir heute. Wie die rasch verflüchtigen Gestalten in der Natur, Wolken und Wellen scheint es, die doch ihren strengen Gesetzen folgen und im Grunde nicht weniger solide sind als ein Gebirge von Granit.

12. Febr Heute Abend im Prater. Im tiefsten Teil des Himmels der klare volle Mond. Licht und duftig der Horizont mit wenigen leichten Wolken in ihm, dagegen in Silhouette das feine Baumgeäste stand. – Ein warmer wilder Frühlingsturm lässt die Bäume knarren und die leichten Blätter tanzen, die Schnee und Frost noch nicht in die Erde gepresst. Aus einer rohen Welt voll Lärmen und Kümmeris trete ich in die Stille und nur ein weitentferntes Brausen kündigt noch die Weltstadt. – Ist man mitten im Gelärme wie ersehnt man Ruhe, Einsamkeit – findet man sie steht man befangen in ihr. Der Kopf summt noch was nützt da draussen die Stille! Wie dem Blinden das Licht.

Dies ist der reinste Anblick: Der ewige Himmel mit seinen klaren Gestirnen und die ruhende Erde. Wo sie kahl und dürr ist scheint sie noch selig lächelnd. – Und Du? Warum zieht Dir Schwermut den Blick zu Boden? Daß Dir der Himmel doch fühlend scheint und der Baum zufrieden und Du Dir selbst so weltverloren?!

Aussen stehe ich ja gleich mit Dir Natur, wenn ich mich so sähe: Glieder, Antlitz winddurchwühltes Haar, ausgreifender Schritt, im Dufte des Mondscheins über die hügeligen Wiesen wandelnd, verwoben mit den kahlen weissen Birken, die ihre hangenden zarten Zweige wehen lassen im Winde. – Aber ich bin in mir u. so vergleiche ich alles nur mit innerem Fühlen, innerem Denken.

Und fremde Dinge sind in mir. –

18 Febr. Gestern hat Ernst Kupelwieser durch Selbstmord geendet.

25 Febr. Über Verlorenes, Entbehrtes vergessen wir so leicht Gegenwärtiges. – Wie bald wird ganz eine andere Zeit sein und fremde Menschen in ihr. – Alles aus unserer Umgebung verstreut – unkenntlich. Wie wäre mir wenn ich nun plötzlich darenin versetzt würde wie lieblich würde da alle Erinnerung – mein jetziges Gegenwärtiges – Jugend, Leben, Freunde, selbst mit ihren Launen und kleinen Zügen. – Wie würde die Sehnsucht brennen zum Entschwundenen. Könnte man sich das nur so lebhaft vorstellen. – –

– – Ich höre das Schlagen der Uhr. Wie brannte jeder Schlag in mir als ich an der Leiche meines Vaters stand. – So vieles ist noch da – wie bald nicht mehr. – Ich höre Sprechen, Kommen, Gehen – jede Person. – –

Mit jedem freundlich sein. Alles in Liebe aufnehmen – Zug um Zug. Mit Lebenden wie mit Verstorbenen verkehren, die aus dem Grabe stiegen. –

28 Febr. Hofmannsthal bemerkte vor kurzen einen Zug des Selbstcorrigirens an mir. Es wäre ihm unangenehm ihn zu besitzen. Das sollte meinen: er sähe ihn nicht gerne. –

Und er will immer alles gelten lassen. Ist diese Selbstquälerei nicht auch ein Ding das auf der Welt ist?!

[S. 8] 1 Oktober 1892. als Einjährig Freiwilliger im Artillerie-Regiment Weigl N° 2 in der Rennweg-Kaserne eingerückt. – Mit Eifer Soldat gewesen. – Zeitliches Aufstehen, die viele straffe körperliche Zucht und das concrete Lernen tat mir wohl. Lebte in Reinheit des Denkens und Fühlens. – Glückliche Zeit auch in der Familie. – Im Frühjahr verlobte sich mein Bruder Vilmos mit Mizzi Lenk. – Auf einer Schlittenfahrt nach Breitenfurt am 22. Jänner hatte ich die Familie – Eltern und die Kinder Robert u. Mizzi kennen gelernt. Mit Robert verbanden mich bald Sympatien sowie mit seiner lieben Schwester.

[S. 10-14] Hatte die Absicht gehabt in München zu studiren. Man sagte mir aber, daß Wien vorzuziehen sei. [...] – So wurde mein Geschik besiegelt und ich kam an die sehr schlechte Bauschule der hiesigen technischen Hochschule. –

Zur Aufnahmsprüfung hatte ich schon ein Jahr vorher studiert. – Es handelte sich um darstellende Geometrie welche nicht Gegenstand des Gymnasium's gewesen war. –

Suchte meine Freunde Hofmannsthal, Grosser, Hellmer, Gombrich, Stöhr und Klein auf. – Ebenso Strastil einen Freund aus meinem Troppauer Studienjahr 1889–1890.

–

Unbehilfliche Studien neben ganz unpraktischen und unsinnigen Arbeiten an der Schule. – Geringe oder keine Anregung. –

26. Oktober 1893. Bei Hofmannsthal. Er ist ruhiger und weniger sprunghaft. Er war den Sommer über in Strobl, in der Fusch, in München u. Nürnberg im September in Böhmen bei guten Freunden. – Freuen uns Beide über parallele Entwicklungen. Wir sind um eine Note realer geworden. Von Überschätzung der Kunst. Sie habe mehr für den Künstler wert. Das Publicum nasche nur davon. – Beschäftigung mit bildender Kunst. Zeigt mir G. Sempers Buch: Der Stil und gibt mir einen Vortrag über Baustile von ihm, gehalten in Zürich 1869. Unterhaltung über das Landleben und die Naturen. Wir kommen immer wieder zum Letzten und Einfachsten. –

28. Okt. mit Hofmannsthal in der „akademischen Vereinigung“ wo er einen Vortrag über den Einfluss der bildenden Künste auf die Poesie in Bezug auf Stil und Motive hält. – Er sprach ziemlich flüssig erregte aber viel Widerspruch. – Es wurde schrecklich viel Gallimathias verzapft. Lernte nach dem Vortrag D^r Artur Schnitzler kennen. – Dicker Mensch mit rotblondem Bart und Haar, davon eine affectirt wirkende Locke in die Stirne. Kleine Augen. – Spricht wenige Worte. – Bemerkung über den Harlekin die geistreich aber gesucht klang. – Hofmannsthal hatte Harlekin den Vertreter des höfischen Anstandes genannt. Schnitzler modelt im Handumdrehen eine Pantomime, gar ein Ballett zusammen. Eine Bemerkung über malerischen Stil. Im Dichter wie im Maler erscheine immer zuerst ein Bild, das er wenn er Maler wäre malen, so aber erzählen muss. Der malerische Stil wäre also nichts anderes als ein nicht Ausgegohrenes poetisches Produkt. Ich erwähnte Charles Dickens der diesen Übergang vom Bild zur Handlung schreibend wiedergebe. – Er meinte er kenne Dickens zu wenig. –

Schliesslich luden mich Beide ins Caffee Griensteidl wo ich 20 – 30 Literaten treffen sollte. Nach dem Geschwätze der akad. Vereinigung erfasste mich plötzlicher

Ekel bei dem Gedanken einer solchen Fruchtbarkeit daß ich brüsk ablehnte und in Eilsätzen davonlief. –

7. Nov. 93 Wir übersiedeln nach einer anderen Wohnung aus der Kaiser-Josefstr 4 nach der Gr. Pfarrgasse 30 Hell aber etwas eng. –

In dieser Zeit sah ich Menschliches allzu nahe. Selbst auch moralisch abgebröckelt. Verzweiflung an der Kunst. Gedanke des von Vorne Anfangens, Gründlichkeit und Ehrlichkeit als die Grundsehnsucht. – Die Ziellosigkeit um mich entsetzte mich. – „Sie erniedrigen sich doch Alle und kriechen“!

Bei Stöhr anlässlich einer Composition von ihm: „Ich habe das Bedürfnis vor Deinem Werk einen Schleier weggezogen zu sehen. – Es wirkt für sich gedacht und nicht als Abglanz eines Inneren“. –

Diese Musik ist zugleich mit ihrer Wirkung betrachtet und auch geschaffen. Sie hat wol einen Endpunkt aber keinen Ausgangspunkt. –

„Stöhr erträumt nicht eine Musik sondern träumt von einer Musik von der er diese und jene Wirkung lebhaft fühlt.“

Sowie ich Hofmannsthal von Thoma neulich sagte. Er stelle nicht die Natur dar sondern wie er sich die Natur von sich in einem Bilde aufgefasst denke. –

Er träumt auch nicht von der Natur sondern von einem Bilde: Ein secundäres Erleben!!!

Selbstverdoppelung: Vielleicht auch Fälschung!!

17. November bei Strastil. Liest mir eine seiner Sachen vor „Ausnahmfall“. Nichts motivirt. Alles trocken erzählt. – Lektüre: Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse“. – Gar keine Orientierung. – Es rächt sich das ganz Unorientirte der technischen Schule im historischen und philosophischen Fach. – Gelegentliche Ausritte auf den schönen Pferden von Moritz Gutmann. – Ein Besuch der Gallerie des Regens Chori Kais. Rath. Preyer. – Ein alter wunderbarer Herr, der noch Beethoven kannte. – Er hat den Stock zu seinen Bildern während der Commune in Paris erworben. Besonders schöne Franzosen: Diaz, Corot, Decampo, Couture, Troyon, – auch ein Rembrandt.

7. März. – Zu Weihnachten in Rom gewesen, das mich in eine gewisse allgemeine Aufregung, ohne deutliche Ziele zu geben, versetzt hat. – Danach Lectüre des Zarathustra. – Ein gewisses allgemeines Elementares das mich aber dem Unmittelbaren entfremdete. Rasch verpuffende seelische Gewitter. – Gefühl der Unreife ohne Plan wie abzuhelfen. – Träume von Italien. – Überzeugung dass etwas geschehen müsse. Im Sommer eine Reise. – Dann irgendwo weg: Nach Berlin! Einsam sein. Mich sammeln mich finden. –

[S. 26-28] Herbst trat ich – ein weiterer Fehler – in der Wiener Akademie – als Schüler Otto Wagners ein. Es war eine nutzlose faule Zeit. – Kam in ein müßiges Fantasiren. – Am Schlusse des Jahres erhielt ich eine Medaille für die ich mich eher schämte: den Hansenpreis. Die Auszeichnung hatte aber den Vorteil die Position in der Familie etwas zu erleichtern.

Den Sommer verbrachte ich in Rom. –

Die Einseitigkeit der Arbeiten der letzten Jahre u. zw. eine Einseitigkeit ohne Tiefe hatte es mit sich gebracht daß ich zu Rom weniger Stellung hatte als 2 Jahre zuvor. – Ich kam zurück mit nicht mehr Ahnung über Michelangelo als mich im Studium

der Anatomie in Absicht auf das künstlerische Erfassen des Menschen ev. auf diesem Wege der Kunst selbst zu bestärken. –

War vom 17 August bis 27 Oktober, an welchem Tage ich in Wien eintraf ausgeblieben. –

An der Schule flüchtige Orientirung dann Vorsatz der Isolirung von Wagner. Begann mit grossem Eifer bei Prof. Zuckerkandl Anatomie zu treiben. – Otto Grosser mein College vom Akad. Gymnasium war dort Assistent und half mir sehr beim Seciren. – An der Akademie in meinen Arbeiten viel Phantastik, statt des soliden Weges ein Haschen im Leeren aus einem falschen Begriff von Genie heraus. – Zum Schlusse machte ich ein Project zu einem Parktore bei dem ich mit allen meinen Kräften weit ausholte. Es stellte sich eine Art Entwicklung ein. Ich erhielt keinen Preis auf mein Project. Es wurde ihm aber viel Beachtung geschenkt. – O. Wagner u. Josef M. Olbrich gefiel es sehr. Wurde bestimmt während des Sommers allein in der Schule zu bleiben. Der direkte Einfluss Wagner's wirkte sehr ernüchternd. Das ganze brach mit einer aufrichtigen Erklärung meinerseits an Wagner darüber ab. –

Das dritte Jahr 1898–1899 an der Wagner-Schule, accentuirte sich durch eine weitere Entfremdung von der Schule. –

Am 24. April 1899.

„Die Zeit an der Akademie, die nun zu Ende geht hat mir einige Routine gebracht. Mein Ehrgeiz hat bestimmtere Formen gewonnen, aber über die Fertigkeiten bin ich von einer ernsteren Lebensführung abgewichen. Ich bin aus Einfällen aufgebaut und wenn ich nicht doch einige Charakterunterlage hätte, wäre der Thor complet. Hie u. da inspirierte Zustände welche Tage ja Wochen beleben – und von starkem Sympatieempfinden für Menschen begleitet sind. – Ich lasse mich von einer Art begeisterten Vertrauen zu ihnen leiten, überschätze sie tüchtig – – und gehe Enttäuschungen entgegen. –“

[S. 31f] Ich gehe bestimmt nach Amerika. Lasse meine Bücher hier, meine Stubenhockereien um mich ganz den Menschen und ihrem Dienst zu widmen.

Am 23 September 1899 traf ich in New-York ein. – Aus dem ideellen ins engere Reale in's Lernen gewiesen.

N. Y. 24. November 1899. Es ist gut, daß ich hier bin. Nicht so heilig als es in meinen Träumen war; d. h. für's Erste nicht. Aber das wird kommen. Eine Pflanze in einen anderen Topf versetzt, welkt zuerst. So sind alle meine ersten Schritte schwer und dumm. Ich wache erst auf wenn das Materielle beherrscht ist. Vorher bin ich ein kleinlicher Mensch. Daß ich grosser Inspirationen fähig bin weiß ich. (Freilich auch grosser Übereilungen in ihr.)

Die Zeit muss kommen da ich starke Flügelschläge tun werde. – Ich bin aber nicht geartet für gleichgiltige Situationen. –

Fabius Maximus. – Ovicula. –

Mein Standpunkt immer der absoluter Ehrlichkeit.

Solange ich die Welt nicht kenne entspringt aus diesem Mangel von vorne herein für mich eine bescheidene Stellung.

Mag diese dumm erscheinen. Ich weiss es: sie wird mich zur Einsicht wird mich zur Kühnheit bringen. –

Erziehung ist viel.

Zum Schlusse aber ist doch die Liebe Alles. –

New York. 8 Juni 1900.

Unsere Seele ist unendlicher Akkorde und Einigungen fähig und jeder solcher Zustand das Resultat langen, langen Strebens. Es gibt Viele die keines von Beidem wissen. Viele die solche Zustände nur ahnen und keine innige Notiz davon nehmen. Wenige, die ein ganzes Leben darauf anlegen sie zu erlangen. Hier stehe ich.

[S. 37] München 17. Jänner 1902. –

Heute den ganzen Tag gezeichnet (in der Mal u. Zeichenklasse von Knirr) Ob es nicht schon zu spät ist?! Im Kampf um die Kunst mich selbst zu finden. –

Es würde aber auch bestimmter Lebensverhältnisse bedürfen mit denen wir uns willig verbinden. – Nur so wird Kunst gemacht. – Lehrer sind für mich keine gewachsen. –

Die Arbeit gab mir bald grossen Schwung. – Mit Innigkeit und steigender Kraft und angespanntestem Fleiße gab ich mich ihr hin. Ich machte ungeahnte Fortschritte. Wäre die ganze Atmosphäre danach gewesen, ich hätte in 3 bis 4 Monaten eine kleine Meisterschaft erreichen können. So trennten sich bald meine Wege völlig von der Schule und ich gieng einen recht dornigen Weg – einsam. –

Ich begann mit einer Art schwärmerischen Liebe zur Natur. Eine Art Gottesverehrung für Alles was ich sah.

Mein Motto war: „Ich will die Natur umarmen.“ –

aus dieser Zeit schrieb ich am 24. März 1902.

Klarheit – Wahrheit – Konsequenz. –

Mir ist Alles in der tiefsten Seele verhasst was sich duckt und muckt und dem scharfen Contrast ausweichen will in dem wir Zwerge zur Natur stehen. – (sagen wir auch ganz ruhig: zu Gott)

Es handelt sich gar nicht um unsere Person. Oder man ist ein Lump.

Aufgepasst: Es gibt Heroen: die wollen sich's verdienen. Es gibt Bettler: die wollen's geschenkt. –

[S. 39f] Anfang Juni war es gerade an der Zeit die Schule zu verlassen. – Der Dichter Max Dauthendey überliess mir sein möbliertes (winziges) Atelier in Paris rue campagne première 9. – und so zog ich dahin mit dem Vorbegriffe da etwas Tieferes, Nobleres Langatmigeres zu finden als in der kurzlebigen Münchener-Kunstsphäre. Mir schwebte eine Art Sprache der Natur an uns vor unter der ich mir etwas besonders Eindringliches Grosses vorstellte. Das Anschauen der Natur als das Erschütternde und Erhebenste Zwiesgespräch. –

Hob ihr Hauptwort, so nahm ich's, – den Menschen heraus. Und so begann ein jahrelanges Ringen mit stufenweisem Fortschreiten, leider aber auch langem Abschweifen und zeitweisem Ermüden. Ein Weg der mir – durch eine starke enthusiastische Liebe – vielleicht – auch in ein paar Sätzen und Flügelschlägen zu durchlaufen möglich gewesen wäre. –

Es vollzog sich vor Allem die Entwicklung aus dem rein receptivem impressionistischen zu einem activen und gestaltendem Zustand. – Auch in München war mir klar daß ich die Natur mit Tugend zu nehmen hätte und daß sie sich nur der Tugend gebe. – Jetzt wurde die Tugend Herr. – Ich gelangte in's Prometheische Fahrwasser. –

[S. 52f] Sommer 1902 begann ich das erstmal eigentlich zu malen. Rückte mit neuem Farbkasten, Pinseln, Leinwand und Feldstaffelei aus und etablierte mich zuerst im Park von S. Cloud. Es war nicht mehr als ein Copiren der Natur. Vollständig befangen von den Schwierigkeiten. – Dann begann ich auch an der Akademie mit farbiger Wiedergabe des Modells.

Anfangs ein klägliches Misslingen. – Es fehlte mir vorläufig völlig an malerischer Abstraktionskraft und war ich völlig dem stetig wechselnden physiologischen Reizen der Farbe ausgeliefert. –

Als ich dann wieder zu zeichnen begann, hatte alles aber doch mehr Geschlossenheit. – Ich zeichnete an der Académie Julian im Atelier Jean Paul Laurens und an der Akademie Colarossi. Besonders fleissig besuchte ich die Croquis-Classe die den besonderen Vorzug hatte vor immer neue Aufgaben zu stellen und eine Art Elan des Angehens einer Sache zu pflegen. –

Im Herbst lernte ich ein Fräulein Hermine Munsch, eine Malerin, kennen, welche aus Wien für einige Wochen zu Studien nach Paris gekommen war. – Sie hatte einige grosse Zeichnungen mitgenommen welche sie vor einigen Jahren bei ihrem Lehrer Schmidt-Reutte in München gemacht. – Diese Zeichnungen übten auf mich grossen Eindruck der verstärkt wurde durch den der prächtigen Persönlichkeit der Autorin. – Eine tiefe Neigung zu dem Mädchen erstarb aber plötzlich im Gewährwerden von etwas Unausgeglichenem in ihrem Wesen. – Später erst sollte ich erfahren daß es Unglück und nicht Unausgeglichenheit war, das sich da ausprägte. –

Es waren einige allerreinste und schönste Momente die ich mit ihr erlebte – ohne daß sie selbst wol je Ahnung davon hatte.

Mein Tagebuch erwähnt davon nichts wie ich überhaupt nur gelegentlich und eigentlich zufällig darin schrieb und [es] überhaupt in dieser Zeit nur als Lager von rein Gedanklichem diente.

[S. 66-69] Im April 1903. sehr übermüdet fasste ich den plötzlichen Entschluss – vielleicht keinen guten – nach Süd-Tirol zu gehen. – Dauthendey übergab ich das Mobiliar des Ateliers – er weilte um diese Zeit in Paris. – Von einem Tiroler Maler Moser hatte ich einige Adressen. – Irgend einen stillen schönen Winkel zu suchen. – Zuerst am Gardasee wo mich das Fremdenwesen vertrieb. – Dann in Klausen am Eisack. – Es war ein 30 April Abends. Das alte Städtchen zur Vorfeier des 1. Mai erleuchtet. Belebt. Die städtische Musikbande durch die Straße ziehend. Ein alter reizender Gasthof „zur Post“. – Das war ein Hafen, nach Paris ein Märchen. – In der Nähe fand ich das Dörfchen Gufidaun am Eingang in's Vlnösstal. –

Bald war ich da heimisch und malte da schlecht und recht landschaftliche Studien. – Wie mir überhaupt die Studie – d. i. die Mutlosigkeit grossen Vollbringens anhing. – Was ich entbehren musste war ein Freund mit gutem Rat. – Ich kroch sozusagen zitternd und auf allen Vieren damals auf den Parnass wenn ich ihn auch in der Phantasie auf Flügeln überflog. – Hatte auch ein ganzes Skelett in meinen Koffern und trieb emsig nach Richer's Anatomiewerk Studien. – Anfang Juli zog ich nach S. Vigil im Enneberg, wo ich für Mama und meine Schwestern Camilla u. Ida vorher eine Sommerwohnung gemietet hatte. Dort wurden die landschaftlichen Studien fortgesetzt. Es waren unter all den Sachen nicht eine von irgend einem künstlerischen

Wert. – Ich war die ganze Zeit sozusagen erschöpft auf dem Wegrande sitzend: ohne Schwung ohne Enthusiasmus, nur auf eine Idee in der Weite fixiert, für die ich den Moment nicht gekommen achtete.

September noch ein paar Wochen allein in Gufidaun verzweifelnd malend. – Dann nach Wien um dort ein paar Wochen zu seciren. – Prof. Tandler nahm mich in seine Prosectur. Arbeitete da von 8^h Früh bis 8^h Abends und liess mich sogar über Mittag im Secirsaal einsperren.

Einigemale sah ich Hermine Munsch – einige Tage war ich mit ihr und einer Freundin auch in einem Dorf in der Nähe von Wiener Neustadt gewesen. – Ich war versunken in den lamentabeln Vorstudien zu einem chimärenhaften Ziel. – Ich sah und hörte nichts von tieferem Lebendigen. – Es war eitel Wissenschaft in mir. –

Nach Weihnachten gieng es wieder nach Paris. Die anatomischen Studien und auch die Ruhe des Landlebens hatten einen tiefen Einschnitt in meinen Auffassungen bewirkt. Es begann eine ganz neue Serie. – Außerdem bestimmte mich ein Auftrag zu einer Adresse für Karl Wittgenstein, den Großindustriellen, und Vorgänger meines Bruders für den ich eine ganz besondere Schätzung als Menschen und Mann empfand. – Alle Studien – und immer wieder Studien d. i. Vorbereitungen – nahmen einen so breiten Raum ein daß wenn es zur Tat kam der Moment seinen Mann erschöpft von den Vorbereitungen traf. – Ich glaube nicht daß dies ursprüngliche Charakteranlage bei mir ist sondern Überbleibsel des ganzen 20jährigen Schuldrilles der auch nichts als Vorbereitung – ach zu welchen kläglichen Leistungen ist. – Wer weiß ob es je möglich sein wird dies abzustreifen. –

Karl Lubomirski
Neue Gedichte

Gedicht,
mein Haus,
du
hieltest
aus.

Meine Sippe
seid ihr Bäume,
ihr Wälder,
Wiesen,
Meeressäume,
ihr Knospen
auf den Herzen.

Schwester Zeit,
in deinem Sternenhaar
hat mein Leben
sich verfangen.

Kämm es
noch nicht
aus.

Bei Siena

In der Sänfte der Nacht
ruhen vom Wandern
die Sterne.

Zukunft

Veilchensträußchen
möchte ich sein,
auf deiner Brust.

Der Engel

Dein Schauen
ist das Öffnen seines Auges,
dein Fliegen,
eine Feder seiner Schwingen,
dein Singen,
Anhub seiner Stimme,
dein Ende,
sein Beginnen.

Dossier Lilly Sauter

Lilly Sauter – Notizen zu einer Non-Karriere

von Sigrid Schmid-Bortenschlager (Salzburg, Crocq)

„Hier ist nicht eine Vergessene neu zu entdecken, denn Vergessensein ist Bekannt-gewesensein. Nein, hier hat eine Bedeutende ihre Bescheidenheit gelebt, und keiner hat sie aus dem Exil ihrer Zurückgenommenheit geholt“¹, schreibt Hans Weigel, einer der Mentoren der Nachkriegs-Generation, in seinem Nachruf auf Lilly Sauter, und er beschreibt damit die Situation zutreffend. Auch ich habe sie, um das ‚mea culpa‘ gleich am Anfang hinter mich zu bringen, nicht erwähnt, weder in den Anthologien *Zwischenbilanz* und *Die bessere Hälfte* noch in meiner Literaturgeschichte², ich habe sie ‚vergessen‘ – und dabei erfüllt sie doch fast idealtypisch ein Schreib- und Lebensmuster von Frauen.

*

Juliane Pleschner – so Lilly Sauters Mädchenname – beginnt, wie so viele spätere Schriftstellerinnen, schon als Kind zu schreiben – ihre erste Veröffentlichung in einer Schülerzeitschrift stammt aus dem Jahr 1924 – sie ist also ganze elf Jahre alt;³ sechs Jahre später, sie ist 17, erscheint bereits eine Erzählung in der *Neuen Freien Presse*. Der Nationalsozialismus unterbricht diesen vielversprechenden Anfang, erst nach 1945 publiziert sie wieder.

Inzwischen hat sie ein Studium der Kunstgeschichte abgeschlossen, geheiratet, zwei Söhne (1939 und 1941) geboren und mehrmals den Wohnsitz gewechselt.

1945 beginnt ihre – primär journalistische – Arbeit für die *Tiroler Nachrichten* und für den Rundfunk, ab 1946 arbeitet sie, zunehmend intensiver, auch als Übersetzerin. 1948 erscheint ein Band mit Gedichten, *Spiegel des Herzens*, 1951 der Roman *Ruhe auf der Flucht*, 1957 die Novelle *Mondfinsternis*, mit der sie ein Preisausschreiben des Bertelsmann-Verlags gewonnen hat.

Auf diesen für die Nachkriegszeit durchaus vielversprechenden literarischen Beginn folgt dann – praktisch – nichts mehr. Sicher, einzelne Gedichte und Prosatexte erscheinen hin und wieder in Zeitungen und Zeitschriften, die journalistischen Arbeiten gehen genauso weiter wie die Übersetzungen und die Arbeiten für den Rundfunk – aber erst in ihrem Todesjahr erscheint noch einmal eine Sammlung von Gedichten, die sie noch selbst zusammengestellt hat.

Nun könnte man/frau einfach feststellen, dass Lilly Sauter sich eben für die Vermittlertätigkeit, für das Übersetzen und den Journalismus entschieden hat⁴, man könnte auch feststellen, dass sie sich für die von ihr gewählte Ausbildung, die Kunstgeschichte, entschieden hat, sobald sich ihr eine Möglichkeit bot⁵, – wären da nicht einige Bemerkungen zum Übersetzen in Briefen an Freunde, und wäre da nicht die Publikation der Gedichtsammlung am Ende ihres Lebens.

Eine Briefstelle an Gombrich, bereits in der Einleitung zum Band *Die blauen Disteln der Kunst*⁶ zitiert, soll hier noch einmal wiederholt werden:

Ich hingegen sitze mit einer Cronin-Übersetzung fest, die ich vor 10 Tagen angeboten bekam und die bis 10. August fertig sein soll, wo dann wieder mein Institutsbetrieb anfängt. Ich finde ihn leider einen der fadesten Schriftsteller, aber die meisten anderen Leute finden ihn ja höchst lesenswert, und Gott sei Dank wird nach dieser letzteren Einstellung mein Übersetzungshonorar bemessen, sodaß ich dann zwar keinen Urlaub mehr, aber Kohlen im Keller haben werde, was auch ein hübsches Gefühl ist. Die ganze Zeit über war es nämlich wieder einmal ein ziemliches Gewürs in dieser Hinsicht, und ich bin schon sehr glücklich, daß wir nach dem Cronin wieder eine Weile nicht nur schnaufen, sondern geradezu leicht atmen können.⁷

*

Lilly Sauter wird in allen Berichten als liebenswürdige, freundliche, hilfsbereite Person geschildert – sie war also offensichtlich nicht verbittert und mit ihrem Leben unzufrieden. Allerdings musste sie, wie alle, in ihrem Leben mehrmals wichtige Entscheidungen treffen, die auch von ihrer weiblichen Sozialisation mitbestimmt waren, und die dazu geführt haben, dass die eigene literarische Tätigkeit in den Hintergrund gedrängt, ja aufgegeben wurde.

Es geht im Folgenden nicht um das persönliche Glück oder Unglück einer Person, nicht um biographische Neugierde, sondern um Überlegungen darüber, was uns erstens durch diesen Verzicht auf literarische Arbeit verlorengegangen ist, und zweitens, welche spezifischen Umstände dafür verantwortlich waren.

*

Sauter hat, wie so viele Frauen, relativ viel Lyrik geschrieben. Sie begann mit traditionellen Formen, inklusive Reim, und entwickelte sich hin zu freien Rhythmen, ohne jemals irgendwie avantgardistisch zu werden. Auffällig bei ihrer Lyrik sind die vielen Gedichte, die sich direkt auf konkrete Werke der bildenden Kunst beziehen.⁸ Es hat den Anschein, dass Werke, die sie stark angesprochen haben, die das berühmte „punctum“ von Roland Barthes⁹ erfüllten, neben der Behandlung in den Ausstellungsberichten und Essays auch eine künstlerische Antwort erfordert haben.

Ich möchte mich im Folgenden auf die beiden publizierten Prosa-Texte Lilly Sauters konzentrieren, auf den Roman *Ruhe auf der Flucht*¹⁰ und die Novelle *Mondfinsternis*.¹¹

Ruhe auf der Flucht, 1951, erfüllt die Forderung von Hans Weigel nach der romanesken Gestaltung der Kriegs- und Nachkriegszeit, die in Österreich außer ihr nur Ilse Aichinger wenige Jahre vorher mit *Die größere Hoffnung* erfüllt hat.

Sauters Roman ist einer der ganz wenigen Texte in der deutschsprachigen Literatur, die sich mit dem unmittelbaren Kriegsende beschäftigen, im wahrsten Sinn des Wortes, mit den Tagen um den 1. Mai 1945, vor, während und nach dem Einmarsch der Amerikaner im Andorf genannten Ort, der allgemein als Seefeld identifiziert wird.

Was uns Sauters Text bietet, anders als die Heimkehrer-Literatur von Borchert, Andersch, Koeppen, Schmidt, Böll¹², ist der kritische Blick einer Frau auf den absurden Alltag dieser Zeit, in der sich dieselben Leute sowohl brav stundenlang um NS-Lebensmittelmarken anstellen, als auch einen liegengebliebenen Zug plündern, wo sich Freude über das Ende der Nazi-Herrschaft mit Angst vor den Besatzern

vermischt, und wo sich die Positionen der Menschen so rasch verändern, dass man erst später bemerkt, dass es – mit ganz wenigen Ausnahmen – wieder dieselben sind, die das Sagen haben.

Das von Sauter geschilderte Tiroler Dorf unterscheidet sich stark von den in den Anti-Heimat-Romanen der 1970er Jahre geschilderten, denn bereits der Krieg hat die alten Traditionen gebrochen. Ehemalige Sommerfrischler aus den österreichischen Städten haben sich vor den Bombenangriffen hierher geflüchtet, Bombenopfer aus deutschen Städten sind ebenso hierher evakuiert worden wie eine ganze Schule mit 200 Buben samt Lehrern aus dem Ruhrgebiet; Kriegsgefangene aus verschiedenen Ländern arbeiten in der Landwirtschaft und in den Hotels, knapp vor Kriegsende werden die Gefangenen eines KZs auf einem der Todesmärsche durchs Dorf getrieben; unterschiedliche Flüchtlinge strömen durch die Gegend – deutsche Soldaten auf dem Weg von der Front in ihre Heimat, Kriegsgefangene aus Deutschland auf dem Weg in die ihre, Kollaborateure jeglicher Art auf der Suche nach Anonymität. Die klassische Trias von Pfarrer, Lehrer, Arzt des Heimatromans, die Geschlossenheit der Gesellschaft ist nicht mehr vorhanden.

Das Buch bietet eine ausgezeichnete Studie der ambivalenten Haltung der Österreicher gegenüber den Amerikanern:¹³ In die Bewunderung (die harmonischen Bewegungen, das unbeschwerte Lachen, der Reichtum und die Freundlichkeit) mischt sich ein gehöriges Maß an Herablassung (Mangel an Manieren, an kulturellem Wissen), das selbst die Liebe(lei) zwischen der Protagonistin Barbara und Ray prägt und das Ende weniger schmerzhaft macht.¹⁴ Der Text ordnet zwar den US-Amerikanern durchgehend die moralisch einwandfreie Position zu – es sind die Österreicher und die Deutschen, die auf die Vertreibung der Flüchtlingsfamilie drängen – aber der Subtext ‚kultiviertes altes Europa – unzivilisiertes junges Amerika‘ bestimmt den Roman in vielen subtilen Beobachtungen.

Das Hauptthema des Buches ist die krasse materielle Not dieser Tage, die die menschlichen Beziehungen prägt; das daraus resultierende Misstrauen und der Egoismus werden indirekt mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht. Der allgemeinen Not stehen zwei Orte des Überflusses gegenüber – einerseits die Amerikaner, andererseits die Almhütte, in der ein Flüchtlingspaar mit einem Baby Zuflucht gefunden hat. Durch den Glauben, dass sie das lebendig gewordene Altarbild der Heiligen Familie aus der zerstörten Kirche seien, bringen ihnen die Bauern und die schwarzen US-Soldaten heimlich die so knappen Lebensmittel, viel mehr, als sie verbrauchen können, und sie geben sie ohne Gegenleistung an ihre diversen Besucher weiter.

Es ist diese quasi ur-christliche oder ur-kommunistische Negierung des kapitalistischen Handelsprinzips, das die Positionen gegenüber der „Heiligen Familie“ prägt: Die Vertreter der Ordnung (katholische Kirche, alte Nazis, die zur Ablenkung Sündenböcke suchen, neue österreichische Patrioten, die sich auf das Allgemeinwohl berufen) wünschen eine öffentliche Gefangennahme, inklusive Ausleben des (gesunden) Volkszorns, und eine Verurteilung wegen Schwarzhandels, während die Buben aus der evakuierten Schule, einige Bauern und Barbara und ihre Freunde die Rettung der Familie versuchen, die mit Hilfe Rays, der die drei in der Nacht in seinem Jeep über die deutsche Grenze bringt, auch gelingt.

Für Barbara ist es wichtig, dass vor allem die Buben, aber auch Ray, erkennen, dass es die Möglichkeit des Guten gibt, und dass diese Möglichkeit auch in einem nationalsozialistischen Land nicht völlig verlorengegangen ist.

*

Auf ganz andere Art wird das Problem Verdrängen vs. Aufarbeiten in der Novelle *Mondfinsternis* gestaltet, einem Text, der mit der Politik scheinbar nichts zu tun hat, sondern sich mit dem Werk eines Malers beschäftigt.

Der Krieg spielt allerdings auch in diesem Text eine wichtige Rolle als Hintergrund, der alles prägt. Der Maler Prack¹⁵ findet sich als verwundeter Soldat in Castell'alto, verfällt der Schönheit des „kleinen Schlosses im Empirestil“ und der Natur der Gegend; es kommt zu einem Verhältnis mit Magda, der Frau des abwesenden Schlossherrn, die er immer wieder zeichnet. Er lässt die Blätter bei seiner Abreise in Castell'alto. Nach seinem Tod (und dem Tod von Magda) wird eine Ausstellung seines Gesamtwerks geplant, und die Ich-Erzählerin geht im Auftrag des Galeriebesitzers einem Hinweis nach Castell'alto nach, findet den Ort und verfällt, wie Prack, der Schönheit des inzwischen von den Kriegsschäden wieder hergestellten Anwesens und der komplizierten Großfamilie, die es bewohnt. Mit ihrer Zustimmung verbrennt schließlich der alte Herr von Breitenbach die Zeichnungen Pracks, um das Bild seiner Schwiegertochter Magda, die auch ein Symbol für die Schönheit und die Dauer des Schlosses ist, nicht zu zerstören. Bei der Rückkehr in die Galerie erklärt die Ich-Erzählerin, dass die Blätter verbrannt seien, und beantwortet die Frage „Verbrannt? Ist ein Unglück geschehen?“ mit dem letzten Satz des Textes: „Ich weiß es nicht.“¹⁶ – Damit wird die vorher ausgesprochene Zustimmung zur Verdrängung des Ehebruchs – und der Leidenschaft – zugunsten einer übergeordneten Harmonie, zur Rettung von Schönheit in Frage gestellt, die Antwort wird an den Leser / die Leserin weitergegeben.

*

Die Werke Sauters passen in die Zeit ihres Entstehens. Wie bei Böll, bei Aichinger etc. werden realistische Beschreibungen durch traditionelle, humanistische oder christliche Symbolik überhöht. Kunst und Schönheit als ewige Werte, als Gegengewicht zu den politischen und sozialen Zerstörungen der unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart sind – ähnlich wie bei Arno Schmidt, bei Wolfgang Koeppen – wichtiger als politische Gegenentwürfe. Die spezifisch weibliche Perspektive auf das Leben in der Heimat ergänzt die literarisch häufiger gestaltete Perspektive der Soldaten und Heimkehrer durch Facetten, deren Fehlen inzwischen oft beklagt wird. Die Frage nach dem „Was wäre gewesen, wenn“ sie weitergeschrieben hätte, welche Entwicklung hätte sie genommen, wie sähe unser Bild dieser Zeit mit derartigen Texten aus weiblicher Perspektive aus, drängt sich auf.

*

Es drängt sich aber auch die Frage auf, wie wir ihr Nicht-Bekannt-Gewesen-Sein, das wohl auch zum langsamen Aufgeben der literarischen Tätigkeit und zu ihrer fast völligen Vergessenheit geführt hat, erklären können.

Die Zeit – Sie ist zur falschen Zeit geboren

Blicken wir in die Listen der Gedenktage, die dieses Jahr anfallen, so finden wir sehr wenige ‚100er‘ unter den Autor/inn/en – mir ist, neben Sauter, im österreichischen Raum nur Mira Lobe aufgefallen.¹⁷ Bei Sauter lässt sich die Auswirkung dieses Geburtsjahrs auf die literarische Produktion klar nachweisen. Österreichische Autor/inn/en ähnlichen Alters sind praktisch alle ins Exil gegangen (Spiel 1911, Hochwälder 1911, Améry 1912, Weigel 1908, Torberg 1908, Hakel 1911, Lobe 1913); aus dieser Position konnten sie, vom Nationalsozialismus nicht belastet, einen Platz in der österreichischen Nachkriegsliteratur finden¹⁸, wenn auch oft mit Schwierigkeiten und mit großer Verspätung.

Bei ihrem Einstieg in die literarische Szene nach 1945 ist Sauter 32 Jahre alt, hat ein abgeschlossenes Studium, ist verheiratet, hat zwei Kinder – die Distanz zur ‚jungen Generation‘ einer Bachmann, Aichinger, Kräftner könnte größer kaum sein. Der Wunsch von Kritik und Publikum nach einem Neuanfang, einem Kahlschlag kann und will durch sie nicht erfüllt werden.

Die Geographie – Sie lebt am falschen Ort

Literarisches Leben in Österreich hieß und heißt Wiener Kulturbetrieb – ein Faktum, das nicht zuletzt dadurch belegt werden kann, dass sich das Sekretariat der Grazer Autorenversammlung in Wien befindet – der erfolgreiche Aufstand der jungen Provinz gegen die sklerotische Metropole hat sich in die herrschenden Strukturen eingefügt.¹⁹ Diese Vorherrschaft Wiens hat nichts mit Qualität zu tun, sondern mit der Spezifität der literarischen/künstlerischen Kommunikation – auch heute noch, umso mehr aber in den 1940er und 1950er Jahren.

Sauter ist zwar Wienerin, doch sie lebt in Innsbruck, ist dort in das kulturelle Leben aktiv eingebunden²⁰ – aber wer liest schon in Wien die *Tiroler Nachrichten*, den *Turm*, das *Wort im Gebirge* – was zählt, sind der *Plan*, die *Stimmen der Gegenwart*, die Kreise um Basil, Weigel, Hakel. Wiederum kein Werturteil, nur eine Feststellung, die nicht zuletzt dadurch bestätigt wird, dass es Lilly Sauters Arbeit an der Gotik-Ausstellung in Wien im Jahr 1961 ist, die ihr eine fixe Anstellung als Kustos in Innsbruck einbringt.

Die Ideologie

Sauter passt nicht in die Strömungen, die seit den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts die österreichischen Sozial- und Kulturwissenschaften prägen und die dazu geführt haben, dass eine ganze Reihe von Autor/inn/en wiederentdeckt, neu aufgelegt worden ist. Sie entspricht weder einem vagen linken sozialkritischen Schema, bringt

weder städtische Unterschichten noch das Elend des Landlebens ins Spiel, sie beschäftigt sich nicht direkt mit dem Nationalsozialismus und seiner Verdrängung oder mit dem Exil; ihre Texte sind – anders als ihr Leben – auch ‚geschlechtsspezifisch‘²¹ gesehen von geringem Interesse – und sie verfügt auch über keine kleine, aber aktive persönliche Gefolgschaft, die ihren Namen in einer Zeitschrift, einer Gesellschaft am Leben hält.²²

Ihre Gesellschaftskritik, die sehr wohl vorhanden ist, ist ganz klar bürgerlich-ästhetisch. Das Haus der Tante Irene in *Ruhe auf der Flucht* mit seinen Biedermeiermöbeln, der Hausmusik, der Köchin repräsentiert ein Gegengewicht zum Nationalsozialismus. Wenn diese Tante Irene dann aber beim Hören der Auslandssender plötzlich Worte wie „diese Schweine, [...] diese gemeinen Hunde“ über die Lippen bringt²³, dann wird für Barbara die Macht des Bösen sichtbar, die alle, auch die Gegner, erfasst.

Das sind sicher keine direkten politischen Stellungnahmen, aber sie spiegeln wohl ziemlich klar, was als ‚innerer Widerstand‘ so kontrovers diskutiert worden ist.

Gender

Dass Lilly Sauter ihre Entscheidungen, bewusst oder vor- oder halbbewusst, so getroffen hat, wie sie sie getroffen hat, hat auch mit ihrer geschlechtsspezifischen Sozialisation zu tun. Im letzten Jahr hat ein Artikel von Anne-Marie Slaughter für Aufregung und Debatten gesorgt.²⁴ Sie stellt darin ihren überraschenden Rücktritt als Verantwortliche für die Planung der Außenpolitik der USA in einen größeren Zusammenhang. Auch heute noch – ein halbes Jahrhundert nach einer zeitweise sehr aktiven und erfolgreichen zweiten Frauenbewegung – müssen Frauen immer wieder Entscheidungen zwischen Familie und Karriere treffen, die sich für Männer in der Form erst gar nicht stellen. Slaughter, deren Mann, wie sie ein Universitätsprofessor, sich geradezu idealtypisch um Haushalt und Kinder kümmert, sieht sich trotzdem veranlasst/gezwungen, ihre politische Karriere²⁵ aufzugeben, als ihr pubertierender Sohn in ersten Schwierigkeiten ist – eine Entscheidungssituation, die sich für – fast alle – Männer nicht stellt und schwer vorstellbar ist.²⁶ Sie beklagt in dem Artikel nicht die Situation als solche, sondern die falschen Versprechungen, dass Frauen heute eben beides haben könnten, wie Männer, und dass daher das Scheitern als persönliches Versagen, nicht als strukturell angelegte Wahrscheinlichkeit gesehen wird.

*

Lilly Sauter hat aus der Vielzahl ihrer Ambitionen – Literatur, Übersetzen, Journalismus, Kulturvermittlung, Familie, Kunstgeschichte und Schloss Ambras – die Literatur gestrichen – es war für sie wohl eine notwendige und richtige Entscheidung, für uns aber ist das bedauernswert.

Anmerkungen

- 1 Hans Weigel: In memoriam. Graz 1979, 145–151, hier 145.
- 2 Zwischenbilanz. Eine Anthologie österreichischer Gegenwartsliteratur. Hg. v. Walter Weiss und Sigrid Schmid. Salzburg 1976; Die bessere Hälfte. Österreichische Literatur von Frauen seit 1884. Hg. v. Christa Gürtler und Sigrid Schmid. Salzburg 1995; Sigrid Schmid-Bortenschlager: Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt 2009.
- 3 Dies erinnert z. B. an Karoline Pichler, deren erstes Gedicht im *Wiener Musenalmanach* veröffentlicht wird, als sie zwölf Jahre alt ist, es erinnert auch an viele andere Frauen, für die schon als Kind Schreiben eine Möglichkeit war, sich den Erziehungserwartungen und Rollenbildern zu entziehen (man denke an Ebner-Eschenbach und ihre Familie oder, am anderen sozialen Spektrum, Adelheid Popp oder Sacher-Masoch).
- 4 Seit den 1960er Jahren übersetzt sie bis zu fünf Bücher jährlich.
- 5 Zuerst 1961 die Arbeit für die Ausstellung *Europäische Kunst um 1400*, ab 1962 die Tätigkeit als Kustodin des Schlosses Ambras, die ihr offensichtlich sehr wichtig war und sehr viel Freude bereitet hat.
- 6 Karl Zieger, Walter Methlagl (Hg.): Lilly von Sauter. Die blauen Disteln der Kunst. Prosa und Lyrik. Innsbruck 1993.
- 7 Ebd., 11f.
- 8 Vgl. dazu die Auswahl in den bereits zitierten *Blauen Disteln der Kunst*, in denen 40 Seiten Kunstgedichte, aber nur 20 Seiten „Vermischte Gedichte“ abgedruckt sind.
- 9 Roland Barthes: *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris 1980, 71ff. Der Oppositionsbegriff zum Getroffen-Sein durch das „punctum“ ist das „studium“, die distanzierte Analyse.
- 10 Lilly Sauter: *Ruhe auf der Flucht*. Roman. Innsbruck 1951.
- 11 Lilly Sauter: *Mondfinsternis*. Novelle. Gütersloh 1957.
- 12 In der österreichischen Literatur fehlt dieser Strang ja, sieht man von Zand ab. Kräfnerters Texte, die in dieser Zeit spielen, sind Kurzgeschichten, also nur Augenblicksaufnahmen. Bachmanns frühe Texte werden erst viel später publiziert, in ihren – ebenfalls späteren – Romanen ist die Verschlüsselung der Realität sehr viel ausgeprägter.
- 13 Sauter schildert die Tage der Befreiung Tirols durch die Amerikaner, vor der Aufteilung der Besatzungszonen und der französischen Besetzung Tirols.
- 14 Trotz seiner Liebe zur Musik redet er „Tauchnitz“, d. h. in Barbaras Sprache ‚in Floskeln‘; in der Barock-Kirche, die sie ihm zeigt, legt er sich einfach auf den Boden, um einen besseren Blick zu haben etc.
- 15 Wie Verena Zankl überzeugend argumentiert, wohl eine Hommage an Georges Braques, über den Sauter mehrmals berichtet hat. Vgl. V. Z.: „Im Mittelpunkt eines magischen Kreises“. Die Kunst- und Literaturvermittlerin Lilly Sauter (1923–1972). In: Sandra Unterweger, Roger Vorderegger, Verena Zankl (Hg.): *Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945–1955*. Innsbruck, Wien, Bozen 2010, 371–402.
- 16 Sauter, *Mondfinsternis* (Anm. 11), 78.
- 17 Das ist kein Einzelfall. Auch wenn es kein ‚richtig‘ runder Geburtstag ist, so ist doch auffällig, dass der 170. Geburtstag von Bertha von Suttner, immerhin eine Nobel-Preis-Trägerin, heuer nicht gefeiert wird; mir sind auch keine Planungen zum 100. Todestag im nächsten Jahr bekannt.
- 18 Die einer ‚inneren Emigration‘ zuordenbaren Autor/inn/en wie Erika Mitterer (1906) haben ähnliche Karrieren wie Sauter. Ausnahmen sind Fussenegger und Busta.
- 19 Fälle wie Christine Lavant werden immer Einzelerscheinungen bleiben.
- 20 Lilly Sauter ist nicht isoliert, sie hat literarische und künstlerische Freunde, aber Briefe-Schreiben ist etwas anderes als sich täglich oder wöchentlich im Kaffeehaus treffen und diskutieren. Außerdem zeigt der Briefwechsel mit Hans Weigel, dass sich Ort und Zeit negativ verbinden – es geht darin u. a. auch um Anfragen, welche jungen Autor/inn/en sie nennen kann, aber nicht um ihre eigenen literarischen Arbeiten. Ich habe ein Exemplar von *Mondfinsternis* von Gloria Withalm als Geschenk bekommen, das eine Widmung an Ilse Aichinger und Günter Eich trägt „Für Ilse und Günter von Herzen (und mit dem Wunsch, es wäre besser) Lilly“. Die Korrespondenz im Nachlass zeigt ihre Verbindungen.

- 21 Entgegen der Bemerkung Gombrichs am Beginn seiner Einleitung zu den *Blauen Disteln der Kunst* waren ihr „Die Ansprüche des modernen Feminismus“ keineswegs „durchaus fremd“ (S. 7). Wer 1959 Mitglied des „Verbandes der Akademikerinnen Österreichs“ ist, bei deren Treffen immer wieder Vorträge hält, wer 1961 eine Tagung der „International Federation of University Women“ in Alpbach organisiert, dem/der ist bewusst, dass Frauen in diesem Bereich, und nicht nur in diesem, noch einen großen Nachholbedarf haben. Vgl. Unterlagen im Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Lilly Sauter, Kasette 19.
- 22 Was z. B. in jüngster Zeit mit Erika Mitterer und dem *Literarischen Zaunkönig* versucht wird.
- 23 Sauter: *Ruhe auf der Flucht* (Anm. 10), 38.
- 24 Anne-Marie Slaughter: *Why Women Still Can't Have It All*. In: *Atlantic Monthly*, July/August 2012, 84–102.
- 25 Ihre Professur in Princeton nimmt sie allerdings wieder auf.
- 26 Die Übertragbarkeit der Situation auf Sauter liegt darin, dass es für sie als Frau nicht in Frage kommt, ihre Familien- und Berufspflichten zu vernachlässigen, was eingeschränkt werden kann ist ‚der Luxus‘ der eigenen kreativen Tätigkeit. Ich behaupte, dass für Männer das hohe Prestige der kreativen Tätigkeit für ihre Entscheidung ausschlaggebender gewesen wäre. Autorinnen wie Bachmann zeigen allerdings, dass es zu dieser Zeit auch für Frauen bereits möglich war, die eigene Kreativität ins Zentrum zu stellen.

Vor- und Nachband Zur Hörfunkarbeit der Lilly Sauter

von Martin Sailer (Innsbruck)

„... dass dies alles eben darum in einer Art wahr ist, weil es in einer Art falsch ist“, notierte einst Aurelius Augustinus, Heiliger, kluger Kopf und dennoch kein Freund der weiblichen Welt, zumindest seit seiner Bekehrung nicht mehr. Er hätte wohl wenig Freude daran gehabt, eine derart selbständige, aufgeschlossene und kreative Dame in Tirol wirken zu sehen.

Aber gleichviel, seine Worte vom Wahren im Falschen und vom Falschen im Wahren mögen Freibrief sein, um meine Wenigkeit – ihn sehr frei interpretierend, zu exkulpieren. Denn es gelüstet mich nicht, einen wissenschaftlichen Vortrag zu halten, der untrügliche Wahrheit versichert, sondern vielmehr, als subjektiver Radiogestalter den Spuren von Lilly Sauters Hörfunkarbeit zu folgen. Mit Zitaten, die Sauters so persönliche Eigen-Art illustrieren, mit Notizen und Vermutungen auch über das vielleicht Unwahre, das Unvollständige. Was all das mit ‚Vor-‘ und ‚Nachband‘ zu tun hat, mag nachher umso deutlicher werden.

Wieder und wieder sind Radiosendungen Lilly Sauters an- und abmoderiert worden, vor allem im Regionalsender Radio Tirol, der aus dem Studio Innsbruck der „Sendergruppe West“ hervorgegangen war. Diese hatte die französische Besatzungsmacht mit Studios in Dornbirn und Innsbruck eingerichtet – wohl auch mit der Intention, identitätsstiftend demokratisch und prowestlich auf das Publikum einzuwirken. Als Gegengewicht war unter sowjetischem Einfluss die 1924 gegründete ‚alte‘ RAVAG reorganisiert worden, die – mit Radio Wien – u. a. die „Russische Stunde“ ausstrahlte, welche ab 1947 von der KPÖ verantwortet wurde.¹

Die Begehrlichkeit der Tiroler Landesregierung trug Früchte – schon 1952 erlangte sie die Hoheit über die Sendeanlagen im Lande, früher, als dies in anderen Bundesländern der Fall war. Die „Sendergruppe West“ ging Mitte der Fünfzigerjahre im neuen Österreichischen Rundfunk, dem ORF, auf. Lilly Sauter, geboren in Wien, war damals schon längst in Tirol daheim.

Erster Intendant der Tiroler Radiomannschaft war Dr. Artur Schuschnigg, Bruder des Bundeskanzlers Kurt Schuschnigg und als vormaliger Leiter der Tonträgerabteilung der RAVAG schon rundfunkverfahren. Der provisorische Landeshauptmann Tirols, Karl Gruber, hatte Schuschnigg mit dem Aufbau eines Radiobetriebs und Programms betraut. Der so Berufene fand karge Möglichkeiten vor:

Es hat einen Raum gegeben, es hat kein Studio gegeben, es gab nur den ehemaligen Luftschuttkeller vom Landhaus. Dort wurden Verlautbarungen durchgegeben, Nachrichten durchgegeben. Und dort ging das also weiter. Dort konnte man also überhaupt keine großen Gruppen auftreten lassen. Es gab höchstens

ein Volksmusikduo, bis zu einem Trio ging es [...]. Ein Klavier war natürlich unmöglich. Es gab vor allem nur einen einzigen Raum, in dem sowohl der Techniker, der Aufnahmetechniker, saß, als ein alter Nähtisch als Lesepult, wo der Sprecher oder die Sprecherin sitzen sollte.²

Der Wechsel in den dritten Stock des Landhauses ermöglichte bessere Produktionsbedingungen, und des Intendanten Neigung zur Muse begünstigte bald auch eine künstlerisch orientierte Note. Da gastierten beispielsweise Größen wie Attila Hörbiger und Fred Liewehr, die hier den *Jedermann* als Hörspiel produzierten, da war auch Oskar Werner am Mikrophon, z. B. 1951 mit Gedichten Otto Grünmandls. Sie merken schon: Lilly Sauter stieß Anfang der 1950er Jahre auf ein literarisch und musikalisch aufbruchsfreudiges Team, zu dem u. a. Walther Reyer, Dietmar Schönherr, Hermann Brix und Axel Corti gehörten. Vor allem Brix und Corti haben vielfach mit Sauter zusammengearbeitet.

Corti war ab 1953 sieben Jahre im Tiroler Rundfunk tätig, die letzten vier davon als Leiter der Literatur- und Hörspielabteilung. Briefe aus dem Nachlass Sauters zeugen von beider Kooperation. Am 22. 8. 1960 lädt Corti seine Kollegin ein, eine Sendung über die Autorin Nelly Sachs zu gestalten, die seit ihrem Exil 1940 in Schweden lebt. Er ermuntert Sauter auch zu eigenen Vorschlägen und ersucht sie weiters, Ingeborg Bachmann herzlich zu grüßen und gestrenge zu ermahnen:

Sehen Sie die verehrte und geliebte Ingeborg Bachmann, ohne sie von mir mehr als herzlich zu grüßen? Tun Sie das bitte nicht und sagen Sie ihr von mir: Rundfunkisches, das sie für Deutschland schreibt, wünscht in Österreich n u r und a u s s c h l i e ß l i c h von Radio Tirol gesendet zu werden.³

Sauter beantwortet Cortis Brief, in dem sie auch die Meersburger Rede der Nelly Sachs erwähnt. Die Dichterin hatte dort wenige Monate vorher den Droste-Hülshoff-Preis entgegengenommen; auf der Reise nach Meersburg war sie in Zürich erstmals Paul Celan begegnet – der Beginn einer künstlerischen Freundschaft. Hier ein Ausschnitt aus Sauters Bericht an Axel Corti, der im selben Jahr als Regieassistent von Günther Rennert, Leopold Lindtberg und Gustav Rudolf Sellner ans Burgtheater wechseln wird. Seine erste Arbeit dort soll übrigens O’Neill’s *Ein Mond für die Beladenen* gelten.

Mit Ingeborg und Frisch hatte ich einen ganz herrlichen Abend, habe alles brav und schön ausgerichtet und soll viele Grüsse bestellen. Es gibt davon mindestens so viel zu erzählen wie von Meersburg, wie dort war es nicht nur herrlich, sondern zum Teil auch sehr komisch, aber da ich diese Szenen nicht gut einem Mikrophon anvertrauen kann, werden sie wohl nie bis zu Ihrem geneigten Ohr dringen. Freuen Sie sich an Wien? Geht es gut mit Rennert? Aber ich soll ja nicht fragen, sondern antworten. Also: an die zweite Dichter-Interview-Sendung denke ich, werde sie einschieben, sobald ich kann und mich melden, wenn sie fertig ist, damit Sie sie dann einsetzen können. [...]

Nelly Sachs ist nicht einfach, wenn Sie mir auch netterweise damit so lange Zeit lassen wollen. Es gibt sowohl im deutschen wie im Züricher Sender allenthalben, was sie an eigenen Sachen selbst auf Band gesprochen hat und was man wohl bekommen könnte. Soll man sich damit genügen, oder versuchen, ein gestückeltes Interview via Stockholm zustande zu bringen? Ingeborg erzählte, sie sei sehr krank gewesen und ich kann Ihnen gar nicht sagen, wie viel Scheu ich gerade dieser Frau gegenüber habe, ihr etwas zuzumuten, was in irgendeiner Weise für sie zuviel oder nicht angenehm sein könnte. Es gibt auch ihre herrliche Meersburger Ansprache auf Band und ich glaube fast, damit, und mit den gelesenen Gedichten und mit persönlichen Eindrücken von mir, könnte man etwas Ausreichendes zusammenstellen. Was meinen Sie?⁴

Womit wir endlich nach Sendungen Lilly Sauters und somit nach ihrer Radioarbeit Ausschau halten. Wann sie erstmals für den Tiroler Sender gearbeitet hat, ist zumindest aus den ORF-Unterlagen nicht mehr eruierbar. Wie an dieser Stelle überhaupt anzumerken ist, dass damals ein guter Teil des Programmes live gesendet, aber nicht immer aufgezeichnet wurde, und dass andererseits nicht jede vorproduzierte Sendung auch Aufnahme im Schallarchiv fand. Das betrifft wohl auch Sauters Radioarbeit *Und der Geist verbrennt nicht – Ludwig von Ficker zum 70. Geburtstag*, die offenbar am 13. 4. 1950 ausgestrahlt wurde. Weiters die Sendung *Augen eines Mörders*, deren Sendedatum aber ebenfalls bekannt ist – der 30. 1. 1956. Von beiden Daten geben Honorarbriefe an Lilly Sauter aus deren Nachlass am Brenner-Archiv Zeugnis.⁵

Das älteste im ORF Tirol archivierte Tonband einer Sendung Sauters trägt den Titel *Aretino sprengt die Kerker Venedigs* und ist die Bearbeitung eines Kapitels aus Gustav Rieglers Roman *Aretino, Freund der Frauen, Feind der Fürsten*. Aufgezeichnet wurde es – gemäß dem „Lieferschein für Schallaufnahmen“ – am 22./23. 3. 1956, wobei der Bandverbrauch 2000 Meter betrug.⁶

Weiter sei auf diese Bearbeitung, die wie eine Fingerübung Sauters wirkt, hier nicht eingegangen. Betrachten wir lieber jene weiteren Bereiche, in denen Lilly Sauter ihre Rundfunkstätigkeit entfaltete: als Vermittlerin von internationaler und österreichischer Literatur und deren Persönlichkeiten; in der Gestaltung von Sendungen auch mit Themen des Alltags; in ihrem Auftritt als Kunstkritikerin und vermittels ihrer eigenen literarischen Tätigkeit, wie sie im Hörfunk erlebbar wird.

Immer wieder macht Lilly Sauter ihr Publikum mit internationaler Literatur bekannt, wobei sie nach dem geistigen Nullum der NS-Zeit ein weites Feld beackern kann. Als Übersetzerin vor allem aus dem Französischen bringt sie dessen Geisteswelt näher – ein Anliegen, das sie auch zu ihrer Tätigkeit für das Französische Kulturinstitut geführt hatte und das auf ihre Arbeit als Dolmetscherin für amerikanische und französische Besatzer zurückgeht:

Als die Amerikaner nach Seefeld kamen, wo ich damals lebte, hat sich die Notwendigkeit herausgestellt, dass man nun diese nicht gerade über Tiroler Verhältnisse sehr gut unterrichteten Leute mit den Menschen in Kontakt

bringt, die in diesem Dorf gelebt haben. Und da gerade niemand Besserer vorhanden war, habe ich mich bereit erklärt, als Dolmetscherin zu fungieren.

Dabei ist es nicht nur darum gegangen, dass man Wort für Wort einen Antrag, der an die damalige Militärregierung gestellt wird, übersetzt, sondern dabei ist es darum gegangen, einem dicken, behäbigen Major aus Texas begreiflich zu machen, was es damals für einen Tiroler Bauern bedeutet, wenn er jenseits der 4-km-Grenze, die uns damals gesteckt war sechs Kilo Speck vergraben hat. Dazu bedurfte man viel mehr, als rein das Wort „Speck“ in „lard“ zu übersetzen. Man musste die ganze Situation eben mit hinüber bringen, in diese völlig fremde Welt, die einem da zunächst einmal gegenüber trat. Das war eine sehr, wenn Sie wollen, eine sehr materielle Form des Übersetzens.

Die zweite, französische, war sehr hochgeistig, denn die Franzosen hatten mit uns zugleich das Gefühl, man könnte nichts, bräuchte nichts dringender, als nun die geistige Öffnung auf alle Bereiche, die uns seit Langem verschlossen gewesen waren, und da war nun einfach notwendig, Zeitschriften zu gründen. Das war die erste Selbstverständlichkeit, sehr hochgestochene, die dann auch bald wieder eingingen, aber damals sind sie uns sehr notwendig vorgekommen. Und für diese Zeitschriften wurden nun Essays, Gedichte, Dramen, Novellen übersetzt, und auch wieder da gerade sonst niemand da war, habe ich eben angefangen, das alles zu übersetzen, und dann war ich plötzlich mitten drin.⁷

Mitten hinein in diese reiche Welt führte Lilly Sauter auch ihr Radiopublikum. Dabei scheint ihr der Autor und Nobelpreisträger André Gide ein besonderes Anliegen gewesen zu sein. Im November 1969 widmete sie ihm die Sendung *Widersprüche des Lebens – Zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von André Gide*, am 13. 12. 1971 gestaltete sie unter dem gleichen Übertitel eine neue, einstündige Sendung, diesmal anlässlich der zwanzigsten Wiederkehr seines Todestages. Da sagt und interpretiert sie u. a.:

Geduld und Selbstvertrauen – man kann sie einem Autor wohl bescheinigen, der mit 60 Jahren wiederholt, was er mit 24 ähnlich schon ausgesprochen hat: „Ich zähle auf die Zeit nach meinem Tod. Erst der Tod wird die Figur aus dem Werk heraustreiben. Dann wird dessen Einheit unverkennbar sein. Allerdings: leicht habe ich sie mir nicht werden lassen.“ Aus welchen widersprüchlichen Elementen nun setzt sich diese Einheit zusammen? Für Gide liegen sie schon in seiner Herkunft beschlossen.

„Die Neujahrsferien verbrachten wir in Rouen bei den Verwandten meiner Mutter; die Osterferien in Uzès bei meiner Großmutter väterlicherseits. Es konnte nichts Verschiedenartigeres geben als diese beiden französischen Provinzen, deren widersprechende Atmosphären auf mich eingewirkt haben. Oft habe ich gedacht, daß ich zum Kunstwerk geradezu gezwungen gewesen sei, weil ich nur in ihm den Einklang jener allzu ungleichen Elemente verwirklichen konnte, die sich sonst in mir stets hätten bekämpfen oder wenigstens dauernd auseinandersetzen [hätten] müssen.“

Das Milieu, in dem Gide aufwächst, ist protestantisch und puritanisch, reich, gutbürgerlich und traditionsgebunden. Der Vater, ein angesehener Jurist, von dem ein verwischtes Bild ernster und verträumter Sanftmut übrig bleibt, stirbt, als André 11 Jahre zählt. Die bestimmende Gestalt ist die Mutter, deren Erziehung im Geist eines strengen moralischen Dogmatismus zweifellos Ursache vieler Komplexe wird. André, hypernervös, oft auch kränkelnd, ist ein Kind mit „schlechten Gewohnheiten“, wie man es damals umschreibend nannte, und es sind sicherlich mehr noch als die Widersprüche der Herkunft diejenigen zwischen seiner Natur und seiner Erziehung, zwischen ihm und den andern, die zu bestehen, aufzuzeichnen und in immer neuer Form in sein Werk zu integrieren, er gerufen ist.⁸

Gide ist eine von zahlreichen Stimmen der französischen Literatur, denen Sauter übersetzend zu Gehör verhilft. Auch François Mauriac widmet sie Aufmerksamkeit. Weiters Marcel Aymé, Honoré de Balzac, Romain Gary und Paul Guimard, André Malraux und George Bernanos, um nur wenige zu nennen.

Auch große Persönlichkeiten und Werke der englischsprachigen Literatur gilt es zu entdecken: Sylvia Beach, Ernest Hemingway, Malcolm Cowley, Peggy Guggenheim, William S. Maughan und viele andere hat sie dargestellt, ohne freilich die Tiroler Szene zu vergessen. Die Reihe *Das Tiroler Portrait* gibt Lilly Sauter die Möglichkeit, Künstler unseres Landes vorzustellen. Im Archiv des Tiroler Landesstudios lagern zwei dieser Sendungen: Zum einen ein Porträt Paul Floras, zum anderen eines des in Seefeld lebenden Autors Julius Kiener. Dieser gibt alle zwei Jahre die *Seefeldler Zeitung* heraus, ein Phänomen: Denn hinter dem biedereren Titel öffnet sich ein weites literarisches Feld, dessen Erlebnis Kiener zu verdanken ist. Lilly Sauter dazu im *Tiroler Portrait*:

Die Bedeutung dieser Zeitung kann ich Ihnen vielleicht am besten dadurch deutlich machen, dass ich in London von amerikanischen Freunden, von Wienern, außerordentlich kritischen Wienern, von deutschen Bekannten gefragt worden bin: „Sag mir nur“ oder „Sagen Sie mir: Was ist das für ein Mann, dieser Julius Kiener, dem es gelingt, eine Kur- und Reisezeitung, wie sich die Seefeldler Zeitung nennt, zu einem wirklichen Zentrum literarischen Treffens zu machen. Wie bekommt er denn alle diese Einsendungen, all diese Beiträge, die diese Zeitung zu einem Querschnitt durch heutiges literarisches Schaffen machen?“

Und da konnte ich immer antworten: „Aus reiner persönlicher Freundschaft.“ Dieser Stille im Lande, der sich bei jeder Eröffnung, bei der man ihn trifft, ganz im Hintergrund hält, der sich quasi entschuldigt, wenn er mit Einem zu sprechen beginnt; dieser Stille im Lande hat wirkliche, tragende, fruchtbringende mit, ja mein Gott, ich greife also irgendwelche Namen heraus, mit Günter Eich, mit Max Frisch, mit Waldinger, mit Heidegger. Mit, was er selber gesagt hat, mit Ficker. Von all diesen Stellen also ich hab' also wirklich nur ein paar Namen herausgegriffen, von all diesen Männern bekommt er Beiträge, weil er er selbst ist, nie ein anderer war, weil man weiß, bei ihm ist alles, was

man ihm in die Hand gibt, gut aufgehoben. Er wird es so einschätzen, wie es eingeschätzt zu werden verdient. Er wird es an die Stelle setzen, in der es in guter Umgebung ist. Und alle diese Überlegungen bringen die unglaublichsten Leute, muss ich schon sagen, dazu, in Julius Kiener ein unbegrenztes Vertrauen zu setzen. Dieses Vertrauen wird widergespiegelt in dem Echo, das diese Zeitung überall findet. Diese Zeitung, die ein wahrhaftes Ehrenmal für das Seefelder und nicht nur für das Seefelder geistige Leben ist. Diese Zeitung, die Tirol unter literarischen Kreisen bekannt macht, und nicht nur dort, sie bringt ja auch immer wieder Reproduktionen bildender Künstler. Ich denke an eine einzige Ausgabe aus dem Jahr '66, wo Weiler und Kirschl und Diesner vertreten sind. Also auch in dieser Richtung ist Kiener auf der richtigen Spur.⁹

Über Paul Flora sagt Sauter, geradezu euphorisch österreichisch gestimmt:

Er ist ein Illustrator. Illustrator von Geschichten, die Andere geschrieben haben. Und von Geschichten, die er selbst erfand. Wie etwa die herrliche Geschichte der drei Mörder im „Trauerflora“, wie das unvergessliche *Musenross*. Paul Flora hat es aber auch mit der Zeit. Im doppelten Sinn. Nicht nur in dem der Zeitschrift, die seine aktuellen politischen Kommentare bringt, sondern auch in dem Sinn, dass er dem Zahn der Zeit in seinen Wirkungen, in seinen krausen Ergebnissen nachspürt.

Er wendet sich dabei dem alten Österreich zu. Aber diese Hinwendung zum Altmodischen, wenn man will, die herrlichen Begräbnisse etwa erschossener Generäle, die in einem ganzen wunderbaren Gewirr von Katafalk und Blumen sich auflösen, die großartigen abgestürzten Lokomotiven eines Unfalls, der 100 Jahre zurückliegt; diese Hinwendung zum Altmodischen findet ihre Entsprechung in einer genauso souverän beherrschten Abstraktion. Ich denke da nur an seine weiten Plätze, an den Haufen von zusammengeschobenen Gartensesseln, die nur mehr feinste, abstrakte Linien sind. Er zeichnet zarte, seltsame Vögel mit genau derselben Meisterschaft wie die krausen Bärte alter Tiroler. Und ich glaube überhaupt, es ist eine Art Kennzeichen von ihm, dass er die Möglichkeiten seiner Herkunft sowohl lokal wie auch zeitlich im vollen Maß, in voller künstlerischer Beherrschung ausschöpft.

Er kommt aus Tirol. Er kommt – zeitlich – aus dem alten Österreich. Und nur, weil er ganz diese seine Möglichkeiten gestaltet, hat er als Inbegriff eines österreichischen Genies seinen Weg in die Welt gemacht und die Weltgeltung erreicht. Er ist liebenswürdig und kennt die Kritik. Er verbirgt unermüdliche Arbeit hinter einer besonderen Leichtigkeit. Er ist in dieser Art genial, wie es eben nur ein Österreicher sein kann.¹⁰

Auch abseits des kulturellen Geschehens ist Lilly Sauter am Mikrophon aktiv. Sie gestaltet Sendungen zu Themen wie *Wenn Frauen ihren Mann stellen*, *Die berufstätige Frau und ihre Kinder*, *Weihnachtsgeschenke – Freude oder Alptraum*, oder auch eine Sendung namens *Vom Umgang mit Künstlern*, wie man der Nachlass-Mappe mit Rundfunkarbeiten Sauters im Brenner-Archiv entnehmen kann. Weitere dort

angeführte Titel – in einer hier willkürlich vorgenommenen Auswahl – zeigen das breite Spektrum, in dem sich Sauter bewegt: *Vom Sinn und von den Torheiten der Mode, Die Gestalt des Priesters in der Weltliteratur, Das Zeitalter des Journalismus*.¹¹

Unverkennbar dabei: Sauter ist gegenwartsorientiert, bei aller Noblesse ihres Ausdrucks, aller Elegance des Auftritts ist sie keine abgehobene Sendungsgestalterin, sondern sichtlich auch vom Alltag und seinen gesellschaftlichen Fragen gespeist. Da heißt es etwa in Sauters Manuskript zur schon genannten Sendung *Die berufstätige Frau und ihre Kinder*:

Ich möchte sogar so weit gehen und sagen, dass die Berufstätigkeit der Frau und Bestand der Familie in einem innigen Zusammenhang stehen. Zu sehr sind gerade in einem Haushalt, in dem beide Teile berufstätig sind, Mann und Frau darauf angewiesen, sozusagen auch intern einander in die Hände zu arbeiten, sich über die Erziehung der Kinder so zu verständigen, dass jeder gerade dort einspringt, wo seine Zeit und Einteilung es ihm ermöglicht.¹²

Bemerkenswert: Viele dieser Gespräche scheinen nicht spontan geführt worden zu sein, sondern folgen einem exakt ausgeklügelten Manuskript, das gelegentlich auch Regieanweisungen Sauters aufweist.

Ein Beispiel: Am Rande der 4. Österreichischen Jugendkulturwoche 1953 gestaltet Sauter für die Reihe „Ring-Nachtstudio“ ein Gespräch, um die Frage „Was vergeht und was dauert. Schafft unser Jahrhundert bleibende Werte?“ zu debattieren. An den Beginn setzt sie die Regieanweisung, letzte Takte eines Konzertes von Hindemith oder Krenek erklingen zu lassen, dann Applaus aus einem Konzertsaal hinzuzufügen. Weiters möge man vernehmen, wie sich aus dem Geräuschbild des herausströmenden Publikums die Schritte zweier Paare lösen. Zweier Paare, die über ihre Eindrücke über das eben Erlebte sprechen. Das eine zeigt sich erbost über solcherlei Kompositionen und Darbietungen, das andere angetan. Ein Erzähler führt einen neuen Schauplatz ein, das Quartett unterhält sich angeregt, auch das Thema zeitgenössischer Malerei ins Gespräch ziehend.¹³ Dabei wird auch Sauters Neigung zum sokratischen Dialog, zum Spiel des Fragens und Antwortens, spürbar. Freilich: Es gibt auch hörbar spontan geführte Gespräche mit sehr subjektiven Äußerungen Sauters. So zum Beispiel in der Reihe *Unser Filmgespräch*. Dem Streifen *Nur wenige sind auserwählt*, einem Musikerfilm über Franz Liszt, bescheinigt sie Pathos, miserable Schauspielerleistungen und Klischees. Zu Gunnar Hellströms schwedischem Film *Dort, wo der Berghof steht* von 1957 liefert sie, ironisierend, eine Beschreibung der Grundsituation, wie sie auch heute für TV-Schnulzen gelten könnte:

Typisch sind zum Beispiel in dem Film „Wo der Berghof steht“ die wie aus kernigem Holz geschnittenen Eltern auf beiden Seiten, die lichte Jungfrau und der wackere Jüngling sowie der wenig ansprechende andere Bewerber.¹⁴

Auch Buchrezensionen weiß Sauter sehr persönlich zu gestalten. Da beliefert sie die Reihe *Bücherecke* mit Kritiken, die sehr oft der österreichischen Gegenwartsliteratur gelten. Auch das Genre Hörspiel wird gespiegelt. Nach der Aufsehen

erregenden Ausstrahlung von René de Obaldias Hörspiel *Urbi et Orbi* 1967, das mit damals noch wenig gewohnten Zersplitterungs- und Montagetechniken arbeitet, diskutiert sie mit dem Literaturreferenten des ORF Landesstudios Tirol Franz Hölbing und dem Hörspielautor Otto Grünmandl, der übrigens zwei Jahre später für sein Spiel *Strandläufer* mit einem Staatsstipendium geehrt werden wird. Was Sauter im Laufe dieses Gesprächs über die Spiegelungsmöglichkeiten und die Wahrnehmung von Sprache sagt, das war, so vermute ich, ihrem eigenen Bild nahe. Doch zunächst Franz Hölbing:

(H): Das Hörspiel „Urbi et Orbi“ steht etwas außerhalb der bisherigen Produktion. Und zwar beschäftigt es sich mit den äußeren Erscheinungen des Sakralen und des ganz gewöhnlichen Lebens und stellt sie ein wenig in Beziehung zum inneren Wert dieser Erscheinungen. Frau Doktor Lilly Sauter, finden Sie die Montagemanie oder Manier Obaldias in diesem Hörspiel neu oder sind sie ihr schon einigermaßen oft begegnet?

(S): Ich bin ihr natürlich einigermaßen oft begegnet, weil immer wieder das Hörspiel ja gerade zu dieser Montagemanier oder Manie verlockt. Ich muss aber sagen, dass Rene de Obaldia bei dieser Manier hier einem gewissen inneren Zwang folgt. Ich könnte mir wenig literarische Möglichkeiten vorstellen, die unser zerstücktes Leben, gerade, wenn wir vor dem Zauberkasten des Rundfunks oder des Fernsehens sitzen und die Möglichkeit haben, Sender aufzudrehen und wieder abzuschalten, die dieser Möglichkeit besser gerecht würden als gerade eine Montage, und dann ist mir etwas beim Hören dieses Hörspiels aufgefallen, ganz stark aufgefallen, was wir immer wieder erleben, ohne uns eigentlich dessen bewusst zu werden: Dass es nämlich gewissermaßen Sprachmasken, Masken der Sprache gibt, die wir abnehmen, überziehen, und die wir erst dann so deutlich erkennen, wenn sie, wie bei Obaldia, auf falsche Gesichter gesetzt werden.¹⁵

Vergliche man die Sendeminuten, während derer Lilly Sauter andere Autorinnen und Autoren präsentierte, mit jenen, die ihrer eigenen literarischen Arbeit galten, dann ergäbe sich klar eine weit kürzere Strecke für sie selbst. Aber es waren immer erstklassige Stimmen der damaligen Zeit, die sie für ihre eigenen Arbeiten zur Verfügung hatte: Am 12. 6. 1956 stellt Raoul Henrik Strand, ein langjähriger Kollege Sauters beim Hörfunk, in der Reihe *Tiroler Lyrik* Gedichte der Autorin vor, gelesen von ihr selbst und von Axel Corti. Beim Hörspiel *Aretino sprengt die Kerker Venedigs* führt Hermann Brix Regie, ihre Erzählung *Stromstörung* hat Axel Corti gesprochen. Auch Brix ist wiederholt Interpret Sauters am Mikrophon; er spricht ihre Erzählung *Der Tod des Millionärs*, von der noch zu reden sein wird. Für den Text *Die Heimkehr* ist Gerti Rathner engagiert worden. Das letzte literarische Werk Lilly Sauters im Rundfunk ist ein Hörspiel: *Das Blau der Penelope*, die Radiofassung eines Teils von Sauters gleichnamigem Bühnenstück, das Franz Hölbing 1982 inszeniert. Ihr Witwer Heinz hat es Hölbing angeboten. Auch Lyrik Sauters ist immer wieder im Hörfunk zu vernehmen – so in der Ö1-Reihe *Du holde Kunst*.

Was so erhalten bleibt, sind Texte voller Vielseitigkeit und sind Identitäten, die wahrhaftig sind. Ganz anders als jene des Millionärs, von dessen Träumen und Tod Lilly Sauter erzählt: Seiner Stimme verlustig gegangen, will er als Opernsänger brillieren – und baut sich, im privaten Studio dank raffinierter Apparaturen, sein künstliches, ein falsches Ich auf.

Er ließ dreimal in der Woche einen italienischen Studenten zu sich kommen, damit er von ihm das Geheimnis der Noten und später der Opernpartituren lerne. Er bestellte Platten aller berühmten Tenöre, und am Ende beschloss er, dem Leben seinen Wunsch abzulisten. Er würde sich eine Stimme geben, und ihr Gesang sollte unübertrefflich sein. An seine Villa wurde ein Saal angebaut, der die Ausmaße einer kleinen Opernbühne besaß. Man stattete ihn mit Logen, Garderobe, Vorhang und verschiedenen Versatzstücken aus. Die Arbeit wurde bei Tag und Nacht betrieben, und so fiel es nicht weiter auf, dass geraume Zeit noch, nachdem Restaurateure und Handwerker längst alles fertiggestellt hatten, zwei junge Leute allnächtlich wiederkamen, um technische Installationen vorzunehmen.

Als auch ihre Aufgabe sich der Vollendung näherte, tauchten im Geist des Millionärs alte Legenden auf, deren er sich verschwommen erinnerte. Und durch seine Träume wanderten die Gestalten mächtiger Gewalthaber, die vergiften oder einmauern ließen, wer geheime Arbeiten für sie verrichtet hatte. Er begnügte sich aber damit, den jungen Leuten Geschäfte in San Francisco und Seattle einzurichten und sie nachdrücklich an das schriftlich gegebene Versprechen zu erinnern, nie mehr im Umkreis von Chicago aufzutauchen. Die vollkommenen und leicht zu bedienenden Apparaturen, die sie ihm hinterließen, machten andere Mitwisser überflüssig. Er brauchte seinem Diener nur strengste Anweisung geben, ihn niemals zu stören, solange er im Raum der Oper sich aufhielt, und konnte mit seiner Arbeit beginnen.

Aufnahmen der besten Sänger der Erde lagen, auf Bandspulen verwahrt, zu Hunderten in seinen Archiven. Lauschend und wägend machte er unzählige Versuche und schnitt, klebte und filterte Arien heraus, die ideale Wiedergabe einer Arie, die das unvergleichlich gehauchte piano enthielt, das in der Wiener Oper ertönt war, den strahlenden Jubel aus der Mailänder Scala, das glanzvolle Finale des Stars der Metropolitan. Wo im Singen des Einen der leiseste Makel bemerkt wurde, blendete er den Anderen ein, der gerade diese Stelle vollendet meisterte, löschte mit den empfindlichen Apparaten alle erahnbaren Unebenheiten dieser Übergänge, ja, brachte es dahin, die verschiedenen Stimmen zu verschmelzen wie eine Metalllegierung, die am Ende, mit einem gleichmäßigen Glanz überzogen, aus der Form gehoben wird. So hatten auch hier die künstlich gezeugten Arien den Schmelz eines gleich klingenden Timbres und strömten als wahre Wunder der Vollkommenheit aus den Lautsprechern, die der Millionär an den Gittern seines Gartens hatte anbringen lassen. Die Wirkung auf seine Mitmenschen war von ihm so genau vorbereitet und berechnet worden, wie bei allen andern Unternehmungen, die er vorher zum Erfolg geführt hatte.

Zunächst verbreitete er selbst die Nachricht, ein Spezialist in New York habe ihm die Wiedergeburt seiner Stimme versprochen. Dann ließ er seinen Diener vor dem Anbau Wache stehen. Auch, solange er nur hinter verschlossenen Fenstern und Türen Experimente machte. Und die Antwort auf jede Frage hatte zu lauten: Sein Herr wünsche beim Studium nicht gestört zu werden.

Was er einstudiert hatte, hörten die Leute ja, sobald er die Lautsprecher einschaltete. Und nun, drei und viermal in der Woche, erscholl, was bald als die Stimme des Millionärs Weltberühmtheit erlangte. Am Gartengitter stauten sich die Menschen. Kritiker schrieben über die unvergleichliche Art seines Gesanges. Direktoren und Dirigenten beschworen ihn, in ihren Konzerten, an ihren Opernhäusern aufzutreten. Der Millionär lehnte solche Angebote lächelnd ab. Einer ganze Oper würde er trotz aller neuen Schulung nicht bewältigen; er begnüge sich mit einigen Arien, singe sie allein vor sich hin und habe sich zur Begleitung von dem und jenem Orchester eine Übungsplatte besorgt, auf der die Partie des Sängers ausgespart blieb. Er gebe allerdings zu, dass er hie und da auch angefangen habe, die Partie für sich ein wenig zu spielen, aber alles nur zu seinem Privatvergnügen. Wenn die Herren an seinen dilettantischen Einrichtungen interessiert wären? Dann führte er eine kleine Gruppe von Auserwählten in den Anbau hinüber, schaltete Scheinwerfer ein, schob Kulissen, hatte den Schlüssel zu dem Raum mit den technischen Geräten fest in der Tasche, ließ aber die Tür zur Garderobe offen, sodass sie den Schminktisch sehen konnten, und das Kostüm des Herzogs, das nachlässig über einen Stuhl geworfen war.

Nach solchen Besuchen verdoppelte und verdreifachte sich die Menge, die an den Gittern lauschte, und sich mit dem Kitzel leisen Gruselns ausmalte, wie der exzentrische Millionär nun ganz allein, geschminkt und kostümiert, auf seiner Bühne agierte und ihnen dabei immer wieder den Genuss verschaffte, umsonst seine Stimme zu hören. Seine einmalige Stimme.¹⁶

Seltsam: Hat Lilly Sauter von der 1944 verstorbenen, höchst exzentrischen New Yorker Millionenerbin Florence Foster Jenkins (1868–1944) gewusst, die, von keinerlei Talent zum Gesang geschlagen, Konzerthallen buchte und teuerste Spitzenorchester engagierte, um so Aufnahmen zu tätigen und Konzerte geben zu können, die dem Publikum freilich bloß als Kuriosität ersten Ranges galten? Und die im Alter von 76 Jahren unverdrossen die 2800 Besuchern Platz bietende Carnegie Hall zur ausverkauften Stätte ihres letzten Scheiterns machte? Wer weiß. Dass aber heute jedes gut eingerichtete Tonstudio über Audioprogramme verfügt, die mitunter nur zu täppischen Playbackauftritten taugliche Gesangessimulanten in richtige Tonhöhen befördern können, ist Realität geworden. Sauter aber ging es darum nicht. Es ging ihr – wie oft in ihrem Werk – um das Wahre und das Falsche.

Ihre Stimme, ihre unverfälschte Art des Ausdrucks erzählt Tiefes, Passioniertes und Humanes. In dem, was wir von ihr oder ihren Interpreten hören. Was wir vor Augen haben, auch vor geschlossenen. So, als hieße es noch heute:
Gestaltung: Lilly Sauter.

Ja, wir können uns Lilly Sauter vorstellen – jeder und jede für sich. Und wenn es stimmt, dass auch in der alltäglichen Arbeit, dem kaum – und gelegentlich doch Bemerkten des Bemühens – Mosaiksteinchen auffindbar sind, die ein Gesicht ergeben, wenn man sie nur zu finden und zu deuten weiß, dann hat die Rundfunkgestalterin Lilly Sauter viele derartige Splitter und Spuren zu Bildern gefügt.

Und damit, geneigtes Publikum, sind wir bei den Begriffen ‚Vorband‘ und ‚Nachband‘. Diese stammen aus der Zeit, als Sendungen noch mit Magnetophonen, mit Bandmaschinen also, aufgezeichnet wurden. Was der Tonmeister, die Menschen im Studio und der Sendungsgestalter oder Regisseur aus den Boxen hörten, war das direkte Signal aus dem Mikrophon, einen Hauch, eine Winzigkeit später wird das Nachband geliefert – das also, was der Tonkopf soeben aufgezeichnet hat und somit auf dem Band nun wirklich zu hören ist. Vorstellung und Verwirklichung, Traum und seine Gestalt? Was über die Schaltung ‚Vorband‘ hörbar ist, muss indes nicht immer dem Eindruck des ‚Nachbands‘ entsprechen. Und genau dazwischen, an diesem numinosen, geheimnisvollen Ort, der weder greif- noch widerlegbar ist, da schwingt die Seele eines ‚rundfunkisch‘ Arbeitenden, um Axel Cortis Ausdruck zu gebrauchen. Es heißt, man habe diese Rundfunkseele oder man habe sie nicht. Sie ist da – und wenn nicht, kann sie durch keinerlei Tricks suggeriert werden, auch, wenn man Millionen dafür aufwenden wollte. Man hat diese Seele oder eben nicht. Lilly Sauter hatte sie.

Anmerkungen

- 1 Manfred Neuner: Versuch einer Geschichte aus technischer Sicht am Beispiel von ORF-Radio Tirol. In: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (Download unter www.biologiezentrum.at), 146.
- 2 Dr. Artur Schuschnigg: Diskussionsbeitrag in der Sendung *60 Jahre Radio*, ORF Tirol, 15. 11. 1984.
- 3 Brief von Axel Corti an Lilly Sauter, 22. 8. 1960. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter.
- 4 Brief von Lilly Sauter an Axel Corti, 21. 9. 1960. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter.
- 5 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter, Kassette 12, Mappe 76 (Korrespondenz Österreichischer Rundfunk).
- 6 Dieses Formular liegt dem Bandkarton der Sendung bei; datiert ist es mit 13. 3. 1956.
- 7 Lilly Sauter: Diskussionsbeitrag in der Sendereihe *Die Literarische Werkstatt* mit Franz Hölbing und Otto Grünmandl zum Thema *Lust und Last des Übersetzens*, 4. 1. 1969, Archiv ORF Tirol.
- 8 Lilly Sauter: „Nichts ist verschiedener von mir als ich selbst“. André Gide. Zur 20. Wiederkehr seines Todestages. 13.2.1971, Archiv ORF Tirol.
- 9 Lilly Sauter: Das Tiroler Portrait: Julius Kiener zu seinem 70. Geburtstag, 27. 4. 1968, Archiv ORF Tirol.
- 10 Lilly Sauter: Das Tiroler Portrait: Paul Flora, 9. 12. 1967, Archiv ORF Tirol.
- 11 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter, Kassette 4, „Rundfunkmanuskripte“.
- 12 Lilly Sauter: Die berufstätige Frau und ihre Kinder, S. 5. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter, Mappe „Rundfunk“.
- 13 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter, Kassette 4, „Rundfunkmanuskripte“.
- 14 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Sauter, Kassette 4, „Rundfunkmanuskripte“.
- 15 Lilly Sauter: Diskussionsbeitrag zum Hörspiel *Urbi et Orbi*, 14. 3. 1969, Archiv ORF Tirol.
- 16 Lilly Sauter: Der Tod des Millionärs, 23. 1. 1963, Archiv ORF Tirol.

Pariser Impressionen

Lilly Sauter als Vermittlerin französischer Kultur

von Verena Zankl (Innsbruck)

Lilly Sauter war eine wichtige Persönlichkeit im Tiroler Kulturleben der Nachkriegszeit.¹ Sie war mit zahlreichen Größen aus der Geisteswelt bekannt und vertraut und hat sich in verschiedenen Bereichen einen Namen gemacht: als Autorin, als Kunsthistorikerin, als Journalistin, als Kuratorin von Ausstellungen vor allem im Zuge ihrer Mitarbeit am Institut Français, als Übersetzerin, als Lektorin, als Kulturvermittlerin – ein in den letzten Jahren fast schon ‚inflationär‘ gebrauchter Begriff, der für Lilly Sauter aber mehr als zutreffend ist. Ihr ganzes Leben lang hat sie sich der Vermittlung von Kulturellem gewidmet: von Literatur, von Musik, von bildender Kunst. Wenn man sich inhaltlich mit ihrer Arbeit auseinandersetzt, fällt auf, dass es vor allem Französisches war, das sie vermittelt hat.

Lilly Sauter hat zahlreiche französische Texte ins Deutsche übertragen:² Literarisches von Honoré de Balzac, von Louis Aragon, Paul Claudel, Charles Péguy oder Jacques Prévert³, aber auch Fachtexte⁴ oder Biografisches wie von Le Corbusier.⁵ Bei vielen dieser Autoren hat sie sich gleichzeitig auch anderweitig um Bekanntmachung bemüht: Von François Mauriac, Literatur-Nobelpreisträger des Jahres 1952, übersetzte sie nicht nur seine zentralen Texte ins Deutsche⁶, sie setzte sich auch bei zahlreichen anderen Gelegenheiten mit dem bedeutenden linkskatholischen Erzähler auseinander; gemeinsam mit dem Vorarlberger Künstler und Kritiker Claus Pack⁷ organisierte sie die Mauriac-Aufführung *Keiner wird genug geliebt* im Theater für Vorarlberg in Bregenz⁸, sie verfasste und sammelte Artikel⁹ und gestaltete – als ständige Mitarbeiterin von Radio Tirol – Radiobeiträge über ihn.¹⁰ Von Romain Gary, dem Gewinner des großen französischen Literaturpreises Prix Goncourt 1956 und 1975, übertrug sie drei Bücher ins Deutsche¹¹ und organisierte eine Veranstaltung am Institut Français, für die sie eines dieser Bücher, *Wurzeln des Himmels*, für eine dramatische Lesung bearbeitete.¹² André Gide, dessen Rede während eines vom Institut Français organisierten Studententreffens 1946 sie sowohl vor Ort simultan als auch später schriftlich übersetzte¹³, porträtierte sie zum 100. Geburtstag 1969 sowie zum 20. Todestag 1971 für den ORF.¹⁴ Sie organisierte Veranstaltungen zu Antoine de Saint-Exupéry und Jean-Paul Sartre, deren rororo-Monografien sie übersetzte¹⁵, und zu vielen anderen wichtigen französischen Autoren – zumeist im Zuge ihrer Arbeit am französischen Kulturinstitut.

Aber auch während ihrer zahlreichen weiteren Tätigkeiten setzte sie sich für die Verbreitung von französischer Kunst und Literatur ein: Sauter war Feuilletonredakteurin der Tageszeitung *Tiroler Nachrichten* und schrieb Kritiken über Neuerscheinungen und Veranstaltungen für *Die Furche*, den *Wiener Kurier* oder die *Salzburger Nachrichten*. Als Mitherausgeberin der Nachkriegszeitschrift *Wort und Tat* war sie an einer wichtigen Schaltstelle für die Vermittlung von französischer Literatur, ebenso wie bei ihrer Tätigkeit als Lektorin und ‚Gutachterin‘ für Verlage, bei der sie direkten Einfluss darauf ausübte, was ins Deutsche übersetzt wurde und was somit

den Leserinnen und Lesern im deutschsprachigen Raum an französischer Literatur überhaupt zugänglich gemacht wurde.

Und auch ihre eigenen literarischen Arbeiten waren zu einem großen Teil von Frankreich und seiner Kunst und Literatur geprägt: Zahlreiche Gedichte sind von französischen Kunstwerken inspiriert, die Novelle *Mondfinsternis* ist eine Hommage an den Künstler Georges Braque¹⁶, der Roman *Ruhe auf der Flucht* ist entlang eines Zitats aus Jean Giraudoux' Theaterstück *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* geschrieben, das am Innsbrucker Institut Français aufgeführt wurde („Une minute de paix, c'est bon à prendre“ / „Eine Minute Frieden ist nicht zu verachten“).¹⁷

Dass es vor allem Französisches war, das Sauter vermittelt hat, hängt sicherlich auch mit den politischen Rahmenbedingungen im Tirol der Nachkriegsjahre zusammen. Eines der Hauptanliegen der französischen ‚Besatzungsmacht‘ in Tirol und Vorarlberg war ja bekanntlich die Vermittlung französischer Kultur.

Biografisches

Die französische Besatzungszeit hat Sauters Kulturarbeit sicherlich begünstigt, ihr Interesse für Frankreich hat aber schon viel früher begonnen. Nämlich bereits in ihrer Kindheit: Als Tochter eines Urologen und Universitätsprofessors in Wien war Juliane Pleschner, so ihr bürgerlicher Name, früh mit Kunst, Musik und Literatur in Kontakt gekommen. Neben der Schule machte sie – zur Überraschung ihrer Eltern – die französische Universitätsprüfung¹⁸ und begann 1931 das Studium der Kunstgeschichte (Nebenfach: Archäologie) in Wien, wo sie den berühmten Kunsthistoriker Ernst Gombrich kennenlernte, mit dem sie fortan eine enge Freundschaft verband.¹⁹ Neben London, Rom und Regensburg unternahm sie auch Studienreisen nach Paris. Wie eine mit Hand geschriebene Zueignung in ihrem Nachlass bezeugt, machte sie während eines dieser Aufenthalte Bekanntschaft mit dem Künstler Oskar Kokoschka, dem sie im Frühling 1932 einige Besuche abstattete.²⁰ In sein Abschiedsgeschenk, das Buch *Un cyclone à la Jamaïque* von Richard Hughes, hat er notiert:

Paris
zu Ostern 1932
für die kleine Gelehrte die noch aufmerksam wie ein Kind ist auf das was man
nicht so genau weiß
Freundlichst Oskar Kokoschka²¹

Ihre Besuche bei ihm verarbeitete Sauter später in der Erzählung *Begegnung in Paris*, die 1946 in der Zeitschrift *Wort und Tat* erschien.²²

Nach ihrer Promotion 1936 heiratete Sauter im selben Jahr den Tiroler Heinz von Sauter-Riedeneck und zog zu ihm nach Berlin, wo er als Ingenieur bei Siemens tätig war. Da ihre Eltern zu Kriegsbeginn nach Seefeld übersiedelt waren, verlegte sich der Schwerpunkt der Familie noch während der Kriegszeit nach Tirol, wo auch die beiden Söhne zur Welt kamen. 1945 ließ sie sich endgültig dort nieder.

Mit ihren ausgezeichneten Sprachkenntnissen, die sie sich zum Teil selbst angeeignet hatte, arbeitete sie erst für die amerikanische, dann für die französische Verwaltung in Innsbruck.²³ Bald kam es zur ersten Begegnung mit Ludwig Ficker, dem Herausgeber der Zeitschrift *Der Brenner* und einer wichtigen Persönlichkeit im Tiroler Kulturleben. Über dessen Tochter Birgit Ficker, die die 1930er Jahre in Paris verbracht hatte und am französischen Kulturinstitut in Innsbruck als Bibliothekarin beschäftigt war, kam Sauter mit Paul Celan in Kontakt, der 1948 auf seinem Weg nach Frankreich bei Ludwig Ficker Halt machte, um mit ihm das Grab Georg Trakls am Mühlauer Friedhof zu besuchen.²⁴ Auch dem Institut Français stattete er einen Besuch ab, wie sein Name auf dem Entlehnkärtchen des Buches *Au Château d'Argol* von Julien Gracq (1945) aus der Bibliothek des Instituts bezeugt.²⁵ In Sauters Nachlass findet sich das Gedicht: *An einen jungen jüdischen Dichter* – datiert auf den Sommer 1948; es ist wohl Celan zugeeignet. Außerdem im Nachlass erhalten ist ein Exemplar seines Gedichtbands *Sprachgitter* aus dem Jahr 1959 mit einer Widmung:

Für Lilly von Sauter,
auf das herzlichste
Paul Celan
Innsbruck, Bozner Platz 7,
am 22. Juni 1959.²⁶

Sauter nahm mehr und mehr Anteil am kulturellen Leben in Tirol. Bereits unmittelbar nach der Gründung der *Tiroler Nachrichten* 1945 war sie beteiligt gewesen am Aufbau der Kulturseite „Zur Einkehr und Besinnung“, für die sie literarische Texte zusammenstellte und wo nötig übersetzte. Diese war allerdings nach einem halben Jahr infolge Papiermangels eingestellt worden.²⁷ Schon hier erkennt man Sauters Vorliebe für Texte von französischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern: Texte von Saint-Exupéry und Paul Valéry finden sich beispielsweise darin, auch die bereits erwähnte Rede von André Gide.²⁸ Im März 1946 trat sie dann hauptberuflich in den Stab der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der *Tiroler Nachrichten* ein: für zwei Jahre als Feuilletonredakteurin und für fünf Jahre als Theater- und Kunstkritikerin.²⁹ Und oft berichtete sie von französischen Veranstaltungen, erläuterte dem kulturinteressierten Publikum die Kunst der klassischen französischen Moderne und stellte dabei immer wieder Bezüge zu österreichischen Werken her. Das Institut Français gehörte mit seinen Ausstellungen von Beginn an zum Standardrepertoire ihrer Kritiken, Jahre bevor sie 1950 selbst Mitarbeiterin des Instituts wurde.

Die Kulturbemühungen der französischen ‚Besitzer‘

Gegründet worden war das Institut Français bereits 1946 – als erstes französisches Kulturinstitut in Österreich nach Ende des Zweiten Weltkriegs.³⁰ Die französischen ‚Besitzer‘ hatten sehr rasch nach Übernahme der Besatzungszone mit der kulturellen Aufbauarbeit in Tirol und Vorarlberg begonnen. Historiker formulierten dazu folgende These: Frankreich litt darunter, dass es als einziger der ‚Siegerstaaten‘ erst einmal

selbst hatte befreit werden müssen, war aber zugleich gewohnt, zu den Großen zu gehören. Und der ‚Grande Nation‘ schien nichts wichtiger als die gewohnte Stärke zu demonstrieren – zumal das Land selbst in Trümmern lag und die innenpolitische Lage kompliziert war. Eine gute Möglichkeit sah man dazu also vor allem im Kulturellen, weil dieser Bereich in Frankreich auch in den Kriegsjahren geblüht hatte.³¹

Folgende Vorgaben gab es von Seiten der Militärregierung: Bei der Auswahl der Veranstaltungen sollten der Prestigegewinn für Frankreich und die geistige Öffnung Österreichs stets im Vordergrund stehen, gleichzeitig sollte das Institut durch die Vermittlung der französischen Sprache, Landeskunde, Kultur, Geschichte etc.³² zum „Zentrum für höhere Studien“ und durch Ausstellungen, Lesungen, Konzerte, Theateraufführungen etc. zu einem „Haus der kulturellen Ausstrahlung“ werden und sich damit einen festen Platz im Tiroler Kulturleben sichern.³³

Während der Jahre der Besatzung bzw. ein paar Jahre darüber hinaus – also im Zeitraum 1945 bis 1959 – fand im Institut Français, das damals noch in der Kapfererstraße im Innsbrucker Stadtteil Saggen untergebracht war, eine große Anzahl an Veranstaltungen statt, die Tirol vor allem in den Anfangsjahren eine Ausnahmestellung in Österreich sicherten. Lesungen, Theateraufführungen und Vorträge wurden organisiert, die z. B. André Gide, Jacques Prévert und Jean Cocteau nach Tirol brachten, Ausstellungen wurden zusammengestellt, in denen Werke von Braque, Léger, Picasso, von Rouault, Matisse, Chagall bis hin zu Man Ray, Cartier-Bresson und Le Corbusier gezeigt wurden – einige von ihnen zum ersten Mal in Österreich überhaupt.³⁴ In mehreren Veranstaltungen pro Monat [!] wurde den Tirolerinnen und Tirolern die Möglichkeit geboten, sich mit zeitgemäßer Kunst und Literatur aus Frankreich auseinanderzusetzen – es gab Vorträge und Leseabende zu aktuellen Strömungen in der französischen Literatur, zu neuen Tendenzen im Theater und zu einzelnen Autoren aus der gesamten französischen Literaturgeschichte.³⁵ Der Programmschwerpunkt lag ganz klar auf der bildenden Kunst – nicht zuletzt, weil das Publikum dabei nicht der französischen Sprache mächtig sein musste.

Innsbruck war für wenige Jahre gar „Drehscheibe in der Konfrontation mit der klassischen französischen Moderne und zeitgenössischen Strömungen, die auf die bis zum damaligen Zeitpunkt abgeschottete Tiroler Künstlerschaft und den Kreis von Interessierten nachhaltigsten Eindruck machten“.³⁶ Immer wieder verwiesen Tiroler Künstlerinnen und Künstler auf die Bedeutung der Ausstellungen am Institut Français für ihr eigenes Schaffen. Oswald Oberhuber z. B., der in Meran geboren worden ist und in den ersten Nachkriegsjahren Bildhauerei an der Bundesgewerbeschule Innsbruck studiert hat, erinnert sich in der Anthologie *Aufforderung zum Mißtrauen*, von Otto Breicha und Gerhard Fritsch im Jahr 1967 herausgegeben:

Es war eine Zeit des Um- und Aufbruchs. Man fühlte sich mit einem Mal frei von jeder Diktatur, also auch von einer Reglementierung im Künstlerischen. [...] Zum ersten Mal konnte man in Ausstellungen Werke von Picasso, Braque und Matisse sehen. Anregungen, Aufregungen und Diskussionen folgten einander. Die Presse fand wenig Kraft und Verständnis, die Probleme zeitgenös-

sischer Kunst zu interpretieren, und bewertete alles Neuartige als modische Spielerei verrirrter und verwirrter Geister. [...]

Unschätzbare Verdienste hat das „Institut Français“ gesammelt. [...] Das Neueste und Beste war gerade gut genug. [...] Ihre Wirkung, gerade auf junge Menschen, ist auch nicht ausgeblieben. Man fühlte sich zum Neuen gedrängt, was bei soviel Qualität auch weiters nicht verwunderlich ist.³⁷

Lilly Sauter als Redakteurin der *Tiroler Nachrichten*

Lilly Sauter berichtete als Feuilletonredakteurin der *Tiroler Nachrichten* bereits wenige Tage nach der Eröffnung zum ersten Mal über das Institut und seine Bibliothek sowie die erste Ausstellung *Chefs d'œuvre du Musée d'art Moderne de Paris*, bei der die Innsbrucker im Juli 1946 für zwei Wochen mit „Meisterwerken der französischen Malerei der Gegenwart“ konfrontiert wurden.³⁸ Die Ausstellung war eine große Sensation, da z. B. Matisse, Dufy, Bonnard und Léger bis zu diesem Zeitpunkt in Österreich noch nie im Original zu sehen gewesen waren.³⁹ Die Tiroler Presse reagierte auf die Ausstellung zurückhaltend bis ablehnend.⁴⁰ Die Kunsthistorikerin und Kennerin der französischen Kunst der Moderne, Lilly Sauter, ging in ihrer Kritik – als einzige der vier Rezensenten – aufgeschlossen und objektiv mit den gezeigten Arbeiten um.⁴¹ Behutsam führt sie das Tiroler Publikum an die Werke heran und beginnt ihren Artikel erst einmal ganz allgemein mit der Beschreibung des besonderen Interieurs des Instituts und seiner optischen Reize, die „ganz von französischem Geist und Geschmack bestimmt“ seien, und macht neugierig auf den Lesesaal der Bibliothek, „der bald der Allgemeinheit zugänglich sein“ werde. Sie verweist auf die Bedeutung eines Institut Français in Innsbruck und seine Funktion, nämlich „eine Kenntnis Frankreichs gerade von der kulturellen Seite her zu vermitteln, die dort von so lebendiger und ausschlaggebender Bedeutung“ sei, um erst dann auf die Ausstellung und die gezeigten Werke einzugehen. Als „wesentliche Hilfe für den Fachmann wie für den interessierten Laien“ empfiehlt sie die Lektüre der „im Katalog abgedruckte[n] ausgezeichnete[n] Einführung von Prof. Bernard Dorival [dem damaligen Leiter des Museums für Moderne Kunst in Paris; Anm. VZ], der sich in vorbildlicher Weise“ bemühe, „in die ungezählten ‚...ismen‘ einige Klarheit und uns damit das nötige Verständnis dafür beizubringen“.⁴² Man beachte hier auch das Wörtchen „uns“, mit dem sie sich mit dem Laienpublikum auf eine Ebene stellt.

Mitherausgeberin der Zeitschrift *Wort und Tat*

Zu diesem Zeitpunkt war Sauter nicht nur Feuilletonredakteurin, sie gab auch selbst – gemeinsam mit Marc Bourgeois, einem der französischen Kulturverantwortlichen – eine Zeitschrift heraus, die sich (auch) mit französischer Kunst, Literatur und Musik auseinandersetzte: die Internationale Monatsschrift *Wort und Tat* – mit der Redaktionsanschrift: Innsbruck, Wien, Paris. Eine Zeitschrift, die von den französischen Besitzern finanziert wurde.⁴³ „[E]ine der intensiven, aber kurzlebigen

Nachkriegszeitungen⁴⁴, wie Sauter sie in einem im Nachlass erhaltenen Schreiben bezeichnete⁴⁴, eine Zeitschrift, die ein Beispiel für internationale Solidarität sein wollte und literarische sowie bildkünstlerische Werke aus zahlreichen Ländern und verschiedenen Genres quer durch die Epochen abdruckte (mit Schwerpunkt auf neueren Arbeiten). Der internationale und interdisziplinäre Charakter der Zeitschrift wurde betont.⁴⁵

Und schon in der ersten Nummer stellten die Herausgeber die kulturellen Leistungen Frankreichs in den Mittelpunkt – mit wissenschaftlichen Beiträgen über *Realismus, Dialektik und Transzendenz* (Jean Wahl), *Die Frau und die Malerei* (Raymond Cogniat), *Wissenschaft und Humanismus* (Louis-Victor de Broglie), *Die zeitgenössische französische Musik* (Marcel Beaufils), *Die Gral-Suche und die Christianisierung des weltlichen Lebens* (Albert Béguin), *Die französischen Zeitschriften* (Raphael Deherpe) sowie literarischen Beiträgen von François Vernet und Louis Aragon.⁴⁶

Nach nur zehn Nummern wurde die Zeitschrift allerdings aus finanziellen Gründen eingestellt. Die Redaktion in Innsbruck war bereits nach der dritten Nummer aufgelöst worden. Lilly Sauter war damit nicht mehr für die Herausgabe, aber weiterhin für zahlreiche Übersetzungen darin zuständig: Neben den oben erwähnten Texten der ersten Nummer waren dies ein weiterer Beitrag des französischen Physikers Louis-Victor de Broglie: *Jean Perrin*, Homer von Charles Péguy, eine frühere Fassung der Literaturgeschichte von Gaëtan Picon *Die Situation der französischen Literatur 1940–1946*, Nikolai Kriukows *Filmmusik als Aufgabe*, Jules Supervielles *Ochs und Esel an der Krippe* sowie *Drei Novellen* von Jean Cassou: *Das Skelett, Die Bibliotheken, Kinder ohne Kindheit* aus dem Band *Les Enfants sans Age* (1946).

Auch eigene Texte wurden in der Zeitschrift abgedruckt: Neben der erwähnten Kokoschka-Erzählung *Begegnung in Paris*⁴⁷ die Betrachtung *Salzburger Eindrücke*⁴⁸, eines ihrer frühen Kunstgedichte: *Narziss. Nach einem Bild von Caravaggio*, sowie die Nachkriegsgedichte *Erinnerung, Hyperbel* und *Abglanz*.⁴⁹

Mitarbeiterin des Institut Français

Ab 1950 wurde Sauter offiziell in die Equipe, das Team des Institut Français, aufgenommen. Wie bereits angedeutet, hatte es seit der Eröffnung immer wieder Kontroversen um die im Institut Français gezeigten Ausstellungen gegeben; Kontroversen, die zum Teil in den Besprechungen der Tiroler Tages- und Wochenzeitungen nachgelesen werden können. Es ist kein Zufall, dass Sauter genau zu jenem Zeitpunkt Mitarbeiterin des Instituts wurde, als bei einer Ausstellung im Jahr 1950 die Auseinandersetzungen kulminierten.

Insgesamt 51 Lithografien von Georges Rouault, Henri Matisse und Fernand Léger wurden darin mit zehn Kleinplastiken eines österreichischen Künstlers, „und noch dazu keine[s] Geringeren als de[s] schulebildenden ‚Abstrakten‘ Fritz Wotruba“⁵⁰, kombiniert, was dem konservativen Tiroler Publikum offenbar keineswegs behagte. In der *Tiroler Tageszeitung* wurden die Werke mit „Knetarbeiten von

Kindern und Zeichnungen von Irrsinnigen“ verglichen⁵¹, die Kirche predigte gegen den Besuch der Ausstellung, und gegen Maurice Besset, den Leiter des Institut Français, wurde eine Klage eingereicht, weil er mit den dort gezeigten Werken die Sittlichkeit der Jugend gefährde.⁵²

Diese Reaktionen ließen die französischen Kulturverantwortlichen nicht unberührt – sie nahmen dies zum Anlass, in Zukunft wieder etwas behutsamer vorzugehen und die Bedürfnisse des Tiroler Publikums miteinzukalkulieren: Eine der Maßnahmen, die ergriffen wurden⁵³, war, Lilly Sauter ins Team aufzunehmen. Diese hatte sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur einen Namen als Berichterstatteerin gemacht, sondern war bereits bei anderen Gelegenheiten als Vermittlerin zwischen Kunst und Publikum hinzugezogen worden. Verwiesen sei hier auf den Skandal, der mit Max Weilers ‚Hungerburg-Fresken‘ ausgelöst worden war. Weilers spätexpressionistische Fresken in der Theresienkirche waren 1946 – noch vor der Fertigstellung – verhängt worden, weil sie unter anderem aufgrund der ungewöhnlichen Darstellungsweise der Kreuzigungsszene, die Weiler nach Tirol verlagert hatte, schockierten.⁵⁴ Sauter war in der Folge vom Künstler persönlich darum gebeten worden, ihn zu unterstützen.⁵⁵ Sie veröffentlichte daraufhin in den *Tiroler Nachrichten* einen Artikel mit einer fundierten Interpretation und einer engagierten Verteidigung der Fresken als Kunstwerk⁵⁶ und organisierte bzw. moderierte eine öffentliche Diskussionsrunde zu diesem Thema.⁵⁷

Sauter war fortan im Institut Français für die Vorbereitung und Gestaltung der Ausstellungen, der Lesungen und Theatervorstellungen zuständig. Nicht zuletzt ihre Führungen durch die Ausstellungen und ihre Vorträge zu kunstgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen, aber auch zu allgemeinen gesellschaftlichen Themen lockten zahlreiche Besucher in die Räumlichkeiten des Instituts und ließen das Institut schnell zum wichtigsten Treffpunkt für Tiroler Künstler werden.⁵⁸ Als „unsere ‚Ausstellungsfachfrau““, wie Besset sie in einem Interview aus dem Jahr 1953 bezeichnete⁵⁹, wirkte sie maßgeblich am Aufbau des Instituts mit und „[prägte] den Stil des Hauses“.⁶⁰ In Bezug auf die Auseinandersetzung der Presse mit den Ausstellungen kann man feststellen, dass seit ihrem Eintritt ins Team des Institut Français die nächsten Ausstellungen fortan durchwegs positiv aufgenommen wurden⁶¹ – zu Picasso, zu Le Corbusier oder der Fotoagentur MAGNUM, die – nebenbei erwähnt – 2008 im Wiener Fotomuseum WestLicht erneut gezeigt wurde.⁶² Dies hing wahrscheinlich nicht zuletzt damit zusammen, dass das Institut Français seitdem selbst Artikel zu seinen Ausstellungen verfasste und an die Presse aussandte.⁶³ Sauters Vermittlungsarbeit scheint hier also erfolgreich gewesen zu sein.

Übersetzerin und Verlagsmitarbeiterin

Zur gleichen Zeit begann Sauters Tätigkeit als Übersetzerin und Lektorin für Verlage wie Rowohlt, Piper, Kindler, für die sie auch regelmäßig Gutachten erstellte, ob für ein Buch überhaupt eine Übersetzung in Auftrag gegeben werden sollte, bzw. denen sie selbst Bücher vorschlug, die sie für übersetzungswürdig hielt (z. B. Raymond Queneau: *Zazie dans le Metro*, Henri Bosco: *L'Enfant et la revière*, Francastel: *Peinture*

et Société, René Rembauville: *Le printemps des autres*, Marie Susisi: *La Fiera*). Damit war sie an einer wichtigen Vermittlerposition. Sie bestimmte mit, welche französischen Bücher es überhaupt in die Regale der deutschsprachigen Leserinnen und Leser schafften.

Auch theoretisch setzte sich Sauter mit der „Kunst des Übersetzens“ auseinander und hielt beispielsweise 1959 einen Vortrag beim 5. Internationalen Deutschsprachigen Schriftstellerkongress mit dem Motto „Die Dichtung in europäischem Gespräch“ in Meran (*Kann man noch allein übersetzen?*), bei dem sie über generelle Schwierigkeiten des Übersetzens (Zeitprobleme, finanzielle Schwierigkeiten, Druck durch die Verlage) sprach und gerade die Probleme bei der Übertragung moderner französischer Romane in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen rückte.⁶⁴ (Zu ihrer Übersetzungstätigkeit siehe den Beitrag von Karl Zieger.)

Schriftstellerin

Neben ihren umfassenden kulturellen Tätigkeiten war Sauter immer literarisch tätig. Auch diese Arbeiten sind – wie bereits angedeutet – stark geprägt von Frankreich und seiner Kunst und Kultur. Französische Künstler und deren Werke, aber auch die Stadt Paris und die Menschen dort nehmen in ihrer Literatur einen großen Platz ein und inspirierten sie zu Texten wie *Quai an der Seine* und *Schwarzes Paar auf einer Bank in Paris*.⁶⁵ Ihre Gedichte machten aufmerksam auf die Kunst der französischen Moderne, wobei die abstrakte Verarbeitung religiöser Themen im Werk Alfred Manessiers oder Georges Rouaults besonderen Eindruck auf sie machte, mehr noch aber die Klassische Moderne von Pablo Picasso, Fernand Léger und Georges Braque.⁶⁶

Während schon frühe Gedichte in *Spiegel des Herzens* (1948) von Caravaggio, Johann Behler oder Werner Scholz inspiriert waren, beeinflusste der direkte Kontakt mit den großen französischen Künstlern im Institut Français ihre späteren Veröffentlichungen.

Auch von ihren Aufenthalten in Frankreich ließ sie sich inspirieren. In ihrem Nachlass befindet sich der Gedichtzyklus *Pariser Impressionen*, der anlässlich eines Parisaufenthalts im Jahre 1953 entstanden ist und ihre heute noch bekannten Kunst-Gedichte enthält: *Ballade von der Métro*, *Espace Matinal*, *Mädchenbildnis*, *Engel*, *Miró*, *Raoul Dufy*, *Saine-Quai*, *Lichtreklame*. Auch ein Prosatext: *Seine-Ufer*, *Sartre-Schüler und Draht-Engel* – mit dem Untertitel *Pariser Impressionen* – ist in ihrem Nachlass erhalten.⁶⁷ Den Gedicht-Zyklus wollte sie bereits 1956 – gemischt mit künstlerischen Reproduktionen und Fotografien – die Gedichte bezogen sich zum Teil ja auf bestimmte Kunstwerke – im Verlag Piper publizieren lassen, wie im Briefwechsel im Nachlass nachgelesen werden kann.⁶⁸ Die Gedichte wurden allerdings erst posthum publiziert.⁶⁹

Kunsthistorikerin

1961 kehrte Sauter wieder zu ihrem ursprünglichen Beruf als Kunsthistorikerin zurück, nicht ohne aber die Vermittlung von Französischem aus den Augen zu lassen, indem sie beispielsweise weiterhin übersetzte und Vorträge hielt.⁷⁰ Durch ihre Tätigkeiten im Generalsekretariat für die internationale Ausstellung *Europäische Kunst um 1400* in Wien⁷¹ wurde sie Beamtin des Kunsthistorischen Museums und 1962 Kustodin der Sammlungen des Kunsthistorischen Museums auf Schloss Ambras. Ihr umfassendes Wissen über Kunst, ihre hervorragenden Sprachkenntnisse, ihr Verhandlungsgeschick und Organisationstalent machten sie zur begehrten Mitarbeiterin bei wichtigen (auch internationalen) Kunstausstellungen. 1963 bekam Sauter den Auftrag, die größte österreichische Kunstausstellung in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg zu gestalten, nämlich *Wien in Versailles*, für die sie mit dem Ordre des Arts et Lettres, einer hohen Ehrung des französischen Staates für kulturelle Verdienste, ausgezeichnet wurde.

Schlussbemerkung

Dass Sauter wieder zu ihrem ursprünglichen Beruf zurückkehrte, tat ihrem Interesse für Frankreich keinen Abbruch. Frankreichs Kultur- und Geistesleben ließen sie ihr Leben lang nicht los. Sogar kurz nach ihrem Tod erschienen in der Tiroler Kulturzeitschrift *das Fenster* Texte, die sie selbst noch für den Abdruck zusammengestellt hatte und von denen ein großer Teil von Frankreich inspiriert war, wie allein schon die Titel der Gedichte erahnen lassen: *Später Léger*; *Der rote Vogel im Wald (nach einer Lithographie von Fernand Léger)*; *Die Taucher (nach einem Bild von Fernand Léger)*; *Noa Noa (aus dem Skizzenbuch Gauguins)*; *Espace Matinal (nach einem Bild von Manessier)*; *Mädchenbildnis (nach Georges Braque)*; *Picasso-Ausstellung*; *Hahn und Messer (letzte Fassung), Picasso*; *Wachende Frau (Variationen zu Zeichnungen von Picasso)*; *Frauen Picassos (Chor aus den Bildern um 1930)*; *Quai an der Seine*; *Terrasse des Jeu de Paume*; *Ballade von der Métro*; *Schwarzes Paar auf einer Bank in Paris*; *Henri Rousseau, Die schlafende Zigeunerin*.

Anmerkungen

- 1 In diesen Aufsatz wurden folgende Publikationen eingearbeitet: Verena Zankl: „Französisch für Anfänger“. Lilly Sauter und die Vermittlung von Kunst und Literatur während der Zeit der französischen Besetzung in Tirol und Vorarlberg 1945–1955. In: Stefan Neuhaus / Oliver Ruf (Hg.): *Perspektiven der Literaturvermittlung*. Innsbruck–Wien–Bozen 2011 (= *Angewandte Literaturwissenschaft* 13), 77–91; Verena Zankl: „Im Mittelpunkt eines magischen Kreises“. Die Kunst- und Literaturvermittlerin Lilly Sauter (1913–1972) und ihre Rolle im französisch-österreichischen Kulturtransfer nach 1945. In: Sandra Unterweger / Roger Vordererger / Verena Zankl (Hg.): *Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945–1955*. Innsbruck–Wien–Bozen 2010 (= *Edition Brenner-Forum* 5), 371–402.
- 2 Sie übersetzte aber auch aus dem Englischen, u. a. Sylvia Beach: *Treffpunkt – ein Buchladen in Paris*. München 1961; Peggy Guggenheim: *Von Kunst besessen*. München 1961; John Walker: *Die*

- National-Galerie Washington. München 1964; Christopher Herold: *Liebe in fünf Temperamenten*. München 1964; John Beckwith: *Die Kunst des frühen Mittelalters*. München–Zürich 1967; Douglas Cooper (Hg.): *Große Familiensammlungen*. München–Zürich 1967; Phoebe Pool: *Die Kunst des Impressionismus*. München 1970; Albert Cohen: *Das Buch meiner Mutter*. München–Zürich 1971.
- 3 Honoré de Balzac: *Der Landarzt*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt 1946; Louis Aragon: [Gedichte]. In: *Wort und Tat*, 1. Jg., August 1946, Nr. 1, 101–123; Ders.: *Dichtkunst*. In: Felix Braun (Hg.): *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*. Wien–Hamburg 1952; Paul Claudel: *Die Perle*. In: *Literarische Kostbarkeiten*, 1947, Nr. 1, 9–12; Ders.: *Die Jungfrau in der Mittagsstunde* (Paul Claudel). In: Felix Braun (Hg.): *Die Lyra des Orpheus. Lyrik der Völker in deutscher Nachdichtung*. Wien–Hamburg 1952; Charles Péguy: *Homer*. In: *Der Turm*, 1947, Nr. 3–4, 144; Jacques Prévert: *Der Erschossene*. In: *Tiroler Tageszeitung*, 4. 12. 1954, Nr. 281, 11; Weitere Übersetzungen siehe: Lilly Sauter. In: *Lexikon Literatur in Tirol*. http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0:::P2_ID:709.
 - 4 Gaëtan Picon: *Panorama der modernen Literatur. Frankreich. Gütersloh [1961]* (neben der Einführung übersetzte sie außerdem folgende literarische Texte darin: André Malraux: *Die Qualität des Menschen, Die Nußbäume der Altenburg*, Lawrence, 279–287; Michel Leiris: *Aus: Nereide vom Roten Meer, Cogida*, 351); Ders.: *Die Situation der französischen Literatur 1940–1946*. In: *Wort und Tat*, Juli 1947, Nr. 4, 36–59 (Teil 1) und *Wort und Tat*, August 1947, Nr. 5, 48–54 (Teil 2).
 - 5 *Le Corbusier: Mein Werk*. Mit zahlreichen Abbildungen. Vorwort von Maurice Jardot. Stuttgart 1960; Maurice Besset: *Wer war Le Corbusier?* Genf 1968.
 - 6 François Mauriac: *Die Sünde*. Hamburg 1958; Ders.: *Bild meines Ichs*. München 1960; Ders.: *Das Geheimnis Frontenac*. München 1961; Ders.: *Was ich glaube*. München 1963; Ders.: *Die verborgenen Quellen*. München 1967.
 - 7 Zu Claus Pack siehe Raffaella Rudigier: *Claus Pack – on a broad scope*. Ein Künstler, Literat, Kritiker und Kulturjournalist. Aufarbeitung des schriftlichen Nachlasses von Claus Pack. Dipl. Innsbruck 2008; Verena Zankl: *MAGNUM, Le Corbusier und Picasso. Avantgarde und französische Lebens-Art in Innsbruck*. In: *Unterweger/Vorderegger/Zankl* (Anm. 1), 23–61.
 - 8 *Blätter des Theaters für Vorarlberg 1955/56*, Heft II, Oktober–November 1955 (mit Texten von Claus Pack und Lilly Sauter).
 - 9 Lilly Sauter: *Christliche Literatur aus Frankreich: Gegen das Böse und um das Heil*. In: *Der Standpunkt*, 30. 7. 1954, 7; siehe außerdem die *Zeitungsausschnittsammlung*. Universität Innsbruck, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Lilly Sauter (in der Folge: FIBA Sauter), Sig. 163-17-18.
 - 10 *Der französische Romancier François Mauriac* (mit Heinz Woester). ORF Tirol, Aufnahme 7. 12. 1968. Im Nachlass befinden sich außerdem: das Radio-Typoskript „Sprachkristalle. Lilly Sauter liest Übersetzungen aus den Werken von Mauriac [aus dem Roman *Die Sünde*], Lautréamont [Die Gesänge von Maldoror. Aus dem zweiten Gesang], Valéry [Der Engel]“. FIBA Sauter Sig. 163-04-07; Roman und Kurzgeschichte oder zwei Arten, die Welt zu gestalten. Ein imaginäres Round-Table-Gespräch zwischen Truman Capote, François Mauriac, Frank O'Connor und Georges Simenon. Zusammengestellt aus dem Buch „Wie sie schreiben“ [Wie sie schreiben. Writers at Work. Sechzehn Gespräche mit Autoren der Gegenwart. Hg. von Malcolm Cowley. Gütersloh 1959] von Lilly Sauter. FIBA Sauter Sig. 163-04-14.
 - 11 Romain Gary: *Die Wurzeln des Himmels*. München 1957; Ders.: *Erste Liebe – letzte Liebe*. München 1961; Ders.: *Lady L.*, Fortsetzungsroman in der *Tiroler Tageszeitung*, 29. 8. 1969 – 23. 10. 1969.
 - 12 Lilly Sauter: *Gary: Die Wurzeln des Himmels* [unveröffentlichtes Typoskript für dramatische Lesung im Institut Français, 1. 12. 1957]. FIBA Sauter Sig. 163-08-28. Vgl. sgm: *Die Wurzeln des Himmels*. Zu einer Lesung im Institut Français in Innsbruck. In: *Tiroler Nachrichten*, 27. 11. 1957, Nr. 275, 4.
 - 13 André Gide: *Die Sendung der neuen Generation*. In: *Tiroler Nachrichten*, 24. 8. 1946, Nr. 182, 5; Lilly Sauter: *André Gides Botschaft an die Jugend*. Ein Vortrag des Dichters vor einem internationalen Forum. In: *Wiener Kurier*, 28. 8. 1946, 4.
 - 14 „Widersprüche des Lebens“. André Gide zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages. ORF Studio Tirol, 29. 11. 1969 [unveröffentlichtes Typoskript]. FIBA Sauter Sig. 163-04-11; „Nichts ist verschiedener von mir als ich selbst“. André Gide. Zur 20. Wiederkehr seines Todestages. ORF Studio Tirol, 13. 2. 1971 [unveröffentlichtes Typoskript]. FIBA Sauter Sig. 163-04-11. – Mehr zu den Studententreffen und André Gides Rede siehe Verena Zankl: *Romanorama statt Pyjama*. Die Internationalen Hochschulwochen in St. Christoph am Arlberg (1945–1958). In: *Unterweger/Vorderegger/Zankl* (Anm. 1), 71–97.

- 15 Luc Estang: Antoine de Saint-Exupéry in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1958 (= rowohlt's monographien 4); Sartres Biografie ist nicht erschienen, vgl. aber die Liste *Übersetzungen* vom 2. 8. 1958, in der sie angibt: „erscheint demnächst“. FIBA Sauter Sig. 163-15-01.
- 16 Siehe hierzu Zankl: „Im Mittelpunkt eines magischen Kreises“ (Anm. 1), hier 392–395.
- 17 Jean Giraudoux: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu. Pièce en deux actes*. Paris 1935, 114 / *Kein Krieg in Troja*. Übersetzt von Annette Kolb. In: Jean Giraudoux: *Dramen*. Frankfurt a. M. 1961, 363–442, hier 407.
- 18 Christiane Ullmann: *Erinnerungen an Lilly Sauter* [unveröffentlichtes Typoskript für Veranstaltung des Seefelder Kulturrings im Kapitelsaal Seefeld, 10. 3. 1977], 4. FIBA Sauter Sig. 163-15-10.
- 19 Vgl. folgende Publikationen: Ernst Gombrich: *Lilly von Sauter*. In: *Lilly Sauter: Mondfinsternis. Ausgewählte Werke*. Hg. v. Karl Zieger und Walter Methlagl unter Mitarbeit von Verena Zankl und Christine Riccabona. Innsbruck–Wien 2013, 257–269; Ders.: *Die Ambraser Kunstkammer und die Dichterin Lilly Sauter*. In: *das Fenster, Winter 1974/75*, Nr. 15, 1538–1544. Wie in der ersten Ausgabe vermerkt ist, war Sauter ihm außerdem bei der deutschen Bearbeitung seines berühmten Werks behilflich. Ernst Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*. Köln–Berlin 1959.
- 20 Brief von Lilly Sauter an Maria Pleschner, 19. 3. 1932, verschollen. Eine Abschrift befindet sich in: Ullmann (Anm. 18), 6f.
- 21 Richard Hughes: *Un cyclone à la Jamaïque*. Paris 1931. Privatbesitz.
- 22 Lilly Sauter: *Begegnung in Paris*. Eine Erinnerung an Oskar Kokoschka. In: *Wort und Tat*, September 1946, Nr. 2, 94–98, hier 94.
- 23 Ullmann (Anm. 18), 12. Vgl. Heidrun Bermoser: *Erinnerungen an Lilly von Sauter*. Zur 10. Wiederkehr ihres Todestages. In: *VAÖ Mitteilungen*. Verband der Akademikerinnen Österreich in der International Federation of University Women, Wien, 52. Jg, Juni 1982, Nr. 2, 3–5.
- 24 Barbara Porpaczy: *Frankreich–Österreich 1945–1960. Kulturpolitik und Identität*. Innsbruck 2002 (= *Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte* 18), 153f; Walter Methlagl: *Paul Celan in Mühlau*. Gerald Stieg zum 60. Geburtstag. In: *Bodenproben. Kulturgeschichtliche Reflexionen*. Hg. vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv Innsbruck. Innsbruck 2002, 169–177.
- 25 Julien Gracq: *Au Château d'Argol*. Paris 1945. Eben jene Ausgabe des Buches – mit Stempel des Institut Français – befindet sich in der Fakultätsbibliothek Sozial- und Wirtschaftswissenschaften der Universität Innsbruck (Sign. F-5846). Die Entlehnkärtchen des Institut Français befinden sich am Forschungsinstitut Brenner-Archiv.
- 26 Paul Celan: *Sprachgitter. Gedichte*. Frankfurt 1959. Privatbesitz. – Bozner Platz 7 in Innsbruck war der damalige Wohnort von Lilly Sauter.
- 27 Bestätigung von Tiroler Nachrichten (Karl Cornides), 31. 3. 1947. FIBA Sauter Sig. 163-15-01.
- 28 Antoine de Saint-Exupéry: *Achtung vor dem Menschen*. In: *Tiroler Nachrichten*, 5. 1. 1946, Nr. 4, 3; Paul Valéry: *Größe und Niedergang Europas*. In: *Tiroler Nachrichten*, 16. 3. 1946, Nr. 64, 5; Gide, *Die Sendung* (Anm. 13).
- 29 Bestätigung von Tiroler Nachrichten (Sekretariat) für Bewerbung der Stelle der Kustodin, 25. 6. 1962; Lilly Sauter an Bundesministerium für Unterricht in Wien, 1. 8. 1962. Beide: FIBA Sauter Sig. 163-15-01.
- 30 Das im August 1939 geschlossene Institut Français in Wien wurde erst 1947 wiedereröffnet. Vgl. Porpaczy (Anm. 24), hier 21.
- 31 Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Geschichte der Besatzungszeit in Tirol und Vorarlberg bzw. zu den kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und Frankreich seien folgende Werke empfohlen: Klaus Eisterer: *Französische Besatzungspolitik: Tirol und Vorarlberg 1945/46*. Innsbruck 1992 (*Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte* 9); Porpaczy (Anm. 24). Außerdem folgende Hochschulschriften: Lydia Lettner: *Die französische Österreichpolitik von 1943 bis 1946*. Diss. Salzburg 1980; Margit Sandner: *Die französisch-österreichischen Beziehungen während der Besatzungszeit von 1947 bis 1955*. Diss. Wien 1983; Elisabeth Starlinger: *Aspekte französischer Kulturpolitik in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg (1945–1948)*. Diplomarbeit Wien 1993. Ferner: General Béthouart: *Die Schlacht um Österreich*. Wien: Hiro Production International 1967.
- 32 Vgl. z. B. Patrick Beck: *Der Französischunterricht am Institut Français in Innsbruck von 1945 bis 1955*. In: *das institut français ist 50 jahre alt. L'institut français d'Innsbruck. 50 Jahre gemeinsame Arbeit*. Eine Publikation des Institut Français in Zusammenarbeit mit dem Land Tirol. Innsbruck 1997, 48–59.

- 33 Vgl. z. B. Barbara Porpaczy: 50 Jahre französische Kultur in Innsbruck: *eine* Geschichte des Institut Français. In: das institut français ist 50 jahre alt (Anm. 32), 35–47.
- 34 Vgl. Peter Assmann / Silvie Falschlunger: Kommentierte Chronologie der Ausstellungen Bildender Kunst des Institut Français in Innsbruck von 1946 bis 1960. In: Tirol–Frankreich 1946–1960. Spurensicherung einer Begegnung. Katalog zur Ausstellung des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Zusammenarbeit mit dem Institut Français, 12. September bis 6. Oktober 1991. Innsbruck 1991, 142–148.
- 35 Zum Veranstaltungsprogramm des Institut Français siehe: Porpaczy (Anm. 24), hier 338ff; Assmann/Falschlunger (Anm. 34).
- 36 Irmgard Plattner: Kultur und Kulturpolitik. In: Michael Gehler (Hg.): Tirol. „Land im Gebirge“: Zwischen Tradition und Moderne. Wien–Köln–Weimar 1999 (Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für Politisch-Historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg 6), 223–312, hier 253.
- 37 Oswald Oberhuber: Und in Tirol ... In: Otto Breicha / Gerhard Fritsch (Hg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg 1967, 256–258, hier 256 und 258.
- 38 [Lilly] S[auter]: Das Institut Français und seine Ausstellung französischer Gegenwartsmalerei. In: Tiroler Nachrichten, 20. 7. 1946, Nr. 153, 4.
- 39 Tirol–Frankreich 1946–1960 (Anm. 34), 142.
- 40 –r.: Mittelpunkt des französischen Kulturlebens. In: Volkszeitung, 9. 7. 1946, Nr. 154, 5; Meisterwerke französischer Gegenwartsmalerei. Das Institut Français stellt aus. In: Tiroler Neue Zeitung, 10. 7. 1946, Nr. 132, 4; Dr. [Josef] Ringler: Meisterwerke französischer Malerei der Gegenwart. Eine Ausstellung des Institut Français in Innsbruck. In: Tiroler Tageszeitung, 18. 6. 1946, Nr. 162, 6. Siehe hierzu: Verena Zankl / Sandra Unterweger: Frankreichs Feste im Freundesland und was darüber berichtet wurde. Die Aktivitäten der französischen Kulturverantwortlichen in Tirol 1946–1960. In: Sieglinde Klettenhammer (Hg.): Kulturraum Tirol. Literatur – Sprache – Medien. Jubiläumsband „150 Jahre Germanistik in Innsbruck“. Innsbruck 2009 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft; Germanistische Reihe 75), 313–333.
- 41 Vgl. zu diesem Abschnitt: Verena Zankl / Sandra Unterweger: Frankreichs Feste im Freundesland und was darüber berichtet wurde. Die Aktivitäten der französischen Kulturverantwortlichen in Tirol 1946–1960. In: Sieglinde Klettenhammer (Hg.): Kulturraum Tirol, 313–333, hier 326ff.
- 42 Lilly Sauter: Das Institut Français und seine Ausstellung französischer Gegenwartsmalerei. In: Tiroler Nachrichten, 20. 7. 1946, Nr. 153, 4. Die Rezension ist abgedruckt in: Unterweger/Vorderegger/Zankl (Anm. 1), 381–383.
- 43 Ausführliches Zeitschriftenporträt: Roger Vorderegger: Intellektuelle Publizistik als friedenspolitische Aufgabe. Die Zeitschrift *Wort und Tat* im Kontext des geistig-kulturellen Klimas der Nachkriegszeit. In: Unterweger/Vorderegger/Zankl (Anm. 1), 315–363.
- 44 Lilly Sauter: Lebenslauf (geschrieben Anfang 1964) [Abschrift, unveröffentlichtes Typoskript], 1. FIBA Sauter Sig. 163-15-01.
- 45 Lilly Sauter / Georges Marc Bourgeois: Zum Geleit. In: Wort und Tat, August 1946, Nr. 1, 3–5, hier 3f. Der vollständige Text ist abgedruckt in: Unterweger/Vorderegger/Zankl (Anm. 1), 364–365.
- 46 Siehe dazu den Aufsatz: Vorderegger (Anm. 43).
- 47 Begegnung in Paris (Anm. 22).
- 48 Lilly Sauter: Salzburger Eindrücke. Prosa. In: Wort und Tat, September 1946, Nr. 2, 146–148.
- 49 Lilly Sauter: Narziss (Nach einem Bild von Caravaggio), Erinnerung, Hyperbel, Abglanz. Gedichte. In: Wort und Tat, August 1946, Nr. 1, 89–93.
- 50 Günther Dankl: : „... über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße ...“ (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 bis 1960. In: Patrick Werkner (Hg.): Kunst in Österreich 1945–1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995. Wien 1996, 64–53, hier 75.
- 51 Josef Ringler: Kunstausstellung im Institut Français in Innsbruck. In: Tiroler Tageszeitung, 9. 5. 1950, Nr. 107, 4.
- 52 Siehe Dankl (Anm. 50), hier 75; Jean-Marc Terrasse: 2/ L'année 1950. In: das institut français ist 50 jahre alt (Anm. 32), 18–21, hier 19.

- 53 Als erster Schritt wurde unmittelbar an die Debatte zur Wotruba-Ausstellung ein öffentlicher Diskussionsabend zum Thema *Probleme der modernen Kunst* angesetzt. Zudem versuchte Besset in seinem Vortrag *Wo steht die Kunst heute?* Anregungen für eine positive Auseinandersetzung mit den gezeigten Kunstwerken zu geben. Maurice Besset: *Wo steht die Kunst heute?* In: *Tiroler Tageszeitung*, 20. 9. 1950, Nr. 218, 4. Vgl. auch Maurice Besset: „Französische Malerei“. Ein Überblick der Jahre 1940–1950. In: *Geistiges Frankreich. Wochenbericht des Franz. Informationsdienstes – Centre de Documentation, Sonderheft*. Wien 1950.
- 54 Siehe z. B. Plattner (Anm. 36), hier 278ff.
- 55 Brief von Max Weiler an Lilly Sauter, 4. 12. 1947. FIBA Sauter Sig. 163-14-26.
- 56 Lilly Sauter: *Von der Herz-Jesu-Sonne auf der Hungerburg*. In: *Tiroler Nachrichten*, 13. 12. 1947, Nr. 284, 4.
- 57 Unterlagen in: FIBA Sauter Sig. 163-14-26. Vgl. Barbara Hoiß / Sandra Unterweger: *Ein Lokalausgensein in Tirol 1900–1950*. In: Stefan Neuhaus / Johann Holzner (Hg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen 2007, 314–343, hier 332ff.
- 58 Tirol–Frankreich (Anm. 34), 35.
- 59 A. E.: *Ein Besuch im Institut Français*. In: *Tiroler Tageszeitung*, 2. 10. 1953, Nr. 226, 3.
- 60 Karl Zieger: *50 Jahre französisches Kulturinstitut – 50 Jahre Vermittlertätigkeit*. In: *das institut français ist 50 jahre alt* (Anm. 32), 60–64, hier 60.
- 61 Z. B. O[tto]. Lutterotti: *Ausstellung Kurt Moldovan im französischen Institut*. In: *Tiroler Tageszeitung*, 27. 1. 1954, Nr. 21, 5; *Im Französischen Institut*. In: *Kulturberichte*, 8. 6. 1956, Nr. 90/91, 3; –nn–: „*Menschen und Straßen in Paris*“. Der Innsbrucker Rudolf Purner und seine Kamera auf Streifzug durch die Seine-Metropole. Großzügiges Programm des Instituts Français. In: *Tiroler Nachrichten*, 27. 9. 1956, Nr. 224, 4; G[ottfried]. H[ohenauer]. In: *Kulturberichte*, 29. 3. 1957, Nr. 96/97, 5; Otto Lutterotti: *Picasso im Französischen Institut*. In: *Tiroler Tageszeitung*, 24. 5. 1958, Nr. 118, 5.
- 62 Vgl. Zankl, MAGNUM, Picasso und Le Corbusier (Anm. 7).
- 63 Vgl. den Hinweis in *Bureau des archives de l'Occupation française en Allemagne et Autriche*, Colmar. *Ministère des Affaires étrangères* (= *Archive der französischen Besatzung in Deutschland und Österreich*, Colmar) AOFAA (V534-63-10B) bzw. Assmann/Falschlunger (Anm. 32), 144.
- 64 Lilly Sauter: *Kann man noch allein übersetzen?* [1959, unveröffentlichtes Typoskript], 6f. FIBA Sauter Sig. 163-06-26.
- 65 *Quai an der Seine*. In: *das Fenster, Frühjahr 1972*, Nr. 10, 892–900, hier 894; *Schwarzes Paar auf einer Bank in Paris*. In: *Ebd.*, 895. Letzteres hatte sie, angeregt durch eine Fotografie Rudolf Purners, geschrieben, nachdem sie sie 1956 bei einer Ausstellung am Institut Français gesehen hatte. Siehe Zankl, MAGNUM, Picasso und Le Corbusier (Anm. 4).
- 66 Vgl. Karl Zieger und Walter Methlagl: *Nachwort*. In: *Mondfinsternis* (Anm. 19), 239–246, hier 241f.
- 67 FIBA Sauter Sig. 163-04-08. Der Text ist vollständig abgedruckt in: *Unterweger/Vorderegger/Zankl* (Anm. 1), 17–22.
- 68 Brief von Piper Verlag (Hansjörg Graf) an Lilly Sauter, 10. 1. 1956. FIBA Sauter Sig. 163-13-09.
- 69 *Ballade von der Métro*. In: *das Fenster, Frühjahr 1972*, Nr. 10, 895; *Espace Matinal*. In: *Ebd.*, 893; *Mädchenbildnis*. In: *Ebd.*, 893; Engel. In: *Ebd.*, 894; *Miró-Ausstellung*. In: *Ebd.*, 893; Raoul Dufy. In: Lilly Sauter: *Zum Himmel wächst das Feld. Gedichte. Mit einem Vorwort von Hans Weigel*. Innsbruck 1973, 48; *Lichtreklame*. In: *das Fenster, Frühjahr 1972*, Nr. 10, 894; *Blick vom Seineufer*. In: *Zum Himmel wächst das Feld*, 67.
- 70 Christine Riccabona: *Lilly von Sauter (1913–1972) – Schriftstellerin und Vermittlerin zwischen Menschen, Sprachen und Kulturen*. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, 2005/06, Nr. 24–25, 197–211, hier 197. Noch 1967 hielt sie in London bei der Anglo-Austrian Society einen Vortrag mit dem Titel *Mysteries and miseries of translation* bzw. 1968 in der „Literarischen Werkstatt“ im *Radio Lust und Last des Übersetzens*. Vgl. Brief von Anglo-Austrian Society an Lilly Sauter, 29. 11. 1967. FIBA Sauter Sig. 163-10-07; Brief von Österreichischer Rundfunk an Lilly Sauter, 21. 6. 1968; FIBA Sauter Sig. 163-12-76.
- 71 Sauter: *Lebenslauf* (Anm. 44). Vgl. *Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 7. Mai 1962 bis 31. Juli 1962.
- 72 *In memoriam Lilly von Sauter. Unveröffentlichte Gedichte*. In: *das Fenster, Frühjahr 1972*, Nr. 10, 892–900.

„Lust und Last des Übersetzens“ Lilly Sauter als Übersetzerin

von Karl Zieger (Lille)

In der aktuellen Rezeptions- und Kulturtransferforschung wird den Akteuren der Vermittlung immer mehr Beachtung geschenkt. Das vielfältige Schaffen von Lilly Sauter ist in dieser Hinsicht eine Fundgrube: Verena Zankl behandelt in der vorliegenden Nummer der *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* einige Aspekte davon und hat ihnen auch im Band *Bonjour Autriche*¹ einen ausführlichen Beitrag gewidmet. Neben ihren weitverzweigten kultur-vermittelnden Aktivitäten nehmen die Übersetzungen einen beträchtlichen Teil im Werk Sauters ein: Der Nachlass² weist an die 50 Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen nach, darunter mehr als die Hälfte Buchpublikationen (der Rest Aufsätze und Artikel).

Die Übersetzungsarbeit von Lilly Sauter hängt natürlich mit ihrem Interesse an der französischen und englischen Kultur zusammen, ist aber auch im Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit zu sehen. Das Tiroler Kulturleben ist in dieser Zeit nicht zuletzt dank der diversen Initiativen des Französischen Kulturinstituts recht vielfältig und einigermaßen eklektisch. Erste Übersetzungen von Lilly Sauter entstehen im Zuge ihrer redaktionellen Tätigkeit in der 1946 mit französischer Unterstützung gegründeten Kulturzeitschrift *Wort und Tat* (Paris, Wien, Innsbruck, ab 1947: Paris, Wien, Mainz); Sauter hat darin nicht nur eigene Texte veröffentlicht, sondern auch erste wichtige Übersetzungen geliefert: zum Beispiel der Novelle *Hin und zurück* des in der Deportation in Dachau verstorbenen ‚résistant‘ François Vernet (1918–1945), von Gedichten von Louis Aragon, von musikkritischen Beiträgen von Marcel Beaufils und naturwissenschaftlich-philosophischen Arbeiten des Physikers Louis de Broglie. Allgemein war in dieser unmittelbaren Nachkriegszeit der Bedarf an Übersetzungen groß, und in diesem Zusammenhang ist natürlich die Rolle des Brenner-Kreises um Ludwig von Ficker nicht zu vergessen. Erinnerung sei hier daran, dass Grete und Josef Leitgeb die erste – und immer noch erhältliche – deutsche Übersetzung des *Kleinen Prinzen* von Antoine de Saint-Exupéry geliefert haben (sie ist 1950 im Rauch-Verlag, Bad Salzig, erschienen) und dass die Rezeption der Autoren des ‚renouveau catholique‘ einerseits (Bernanos, Claudel, Mauriac) und jener des Existentialismus, beziehungsweise seiner ‚Galionsfiguren‘ Sartre und Camus, andererseits zu lebhaften Diskussionen Anlass gegeben hat. Sandra Unterweger und Roger Vorderegger haben diesen Aspekt des Kulturtransfers und die Rolle, die Lilly Sauter dabei gespielt hat, ebenfalls im Band *Bonjour Autriche* ausführlich behandelt³, sodass hier nur kurz daran erinnert sei. Dies erscheint mir insofern wichtig, als Sauter sich in diesem geistigen Klima ihren guten Ruf als Übersetzerin erworben hat, und zwar weit über die Landesgrenzen hinaus – was eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Kurt Kusenberg für die von ihm im Hamburger Rowohlt-Verlag geschaffene Reihe *Monographien in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, die im wesentlichen

von der Sammlung „Écrivains de toujours“ der éditions du Seuil inspiriert ist, eine im weit entfernten Tirol beheimatete Übersetzerin verpflichtet hat: Lilly Sauter.

Das Jahr 1956 und der Beginn der Zusammenarbeit mit Kusenbergs und Rowohlt markieren einen wichtigen Schritt in der Übersetzertätigkeit von Lilly Sauter. Nachdem sie bis dahin vor allem für Zeitungen und Zeitschriften sowie für kleinere, regionale Verlage (Österreichische Verlagsanstalt, Herold und Amandus) übersetzt hat, sind es ab der Mitte der Fünfzigerjahre nicht nur namhafte Autoren, sondern auch namhafte Verlage, für die sie arbeitet. Zwischen 1958, also ihrem Abschied vom Französischen Kulturinstitut, und 1962, als sie sich wieder ganz der Kunst(geschichte) widmet und Kustodin auf Schloss Ambras wird, ist sie mehr oder weniger ausschließlich als Übersetzerin tätig.

Im Folgenden sollen hier verschiedene Aspekte dieser Tätigkeit etwas genauer beleuchtet werden, und zwar mithilfe von Materialien aus dem Nachlass, insbesondere mithilfe der Briefwechsel mit den Verlagen Desch, Piper und Rowohlt (dazu kämen als Verlage, für die sie gearbeitet hat, noch Diogenes, Otto Müller, Goverts, List und Insel). Ihre Korrespondenz mit verschiedenen Verlagsleitern beziehungsweise deren Lektoraten gibt Aufschluss über die Probleme, die sich einem Übersetzer / einer Übersetzerin stellen, sowie über die Auswahl der zu übersetzenden Texte, bei der Lilly Sauter nicht immer ganz unbeteiligt war. Wie aus dem Nachlass hervorgeht, hat sie für ‚ihre‘ Verlage nämlich nicht nur Übersetzungs-, sondern vielfach auch Lektoratsarbeit geleistet. Dazu finden sich in der Korrespondenz auch einige interessante (anekdotische) Anmerkungen zum praktischen Lebensalltag in den Fünfzigerjahren, zum Beispiel über Probleme im Grenzverkehr zwischen Österreich und Deutschland (an Kurt Kusenberg am 26. 6. 1956) und über Schikanen mit dem Zoll, auf dem zu lektorierende oder zu übersetzende Bücher oft tagelang liegen geblieben sind.

Zur „Lust und Last des Übersetzens“

Zu den ärgsten Zwängen des Übersetzers / der Übersetzerin gehört zweifellos der Zeitdruck, über den auch Lilly Sauter im Briefwechsel mit den Verlagen klagt, weil die einzuhaltenden Fristen angesichts der zu übersetzenden Werke oft sehr knapp erscheinen. Besonders hat sie sich mit dieser Problematik in einem Vortrag beschäftigt, den sie unter dem Titel *Kann man noch alleine übersetzen* auf dem 5. Internationalen Kongress deutschsprachiger Schriftsteller gehalten hat, der vom 15. bis 18. 10. 1959 in Meran abgehalten wurde.⁴

Von der Forderung ausgehend, dass eine Übersetzung idealerweise ein Kunstwerk sein sollte, meint Lilly Sauter, dass der vom Literaturbetrieb verursachte Zeitdruck dieses Ziel in weite Ferne rücken lasse, dass sich die Frage stelle, ob innerhalb dieses „Betriebs“ (sie betont dieses Wort) das Übersetzen überhaupt noch als „Kunst“ ausgeübt werden könne, weil so gut wie keine Zeit bleibe, eine Übersetzung reifen zu lassen. Übersetzungen, die man als adäquate Kunstwerke bezeichnen könn-

te, wie zum Beispiel Paul Celans Übertragung eines Teiles von Paul Valérys *Jeune Parque* (1917), die er, so Sauter, „in wochenlangem abgeschiedenem Ringen“ geschaffen habe, seien die sehr selten gewordene Ausnahme.⁵ Für Sauter zieht diese Situation die Notwendigkeit nach sich, zu zweit (oder mehreren) eine Übersetzung zu verantworten. Sie spricht von der notwendigen Kontrolle durch Außenstehende, nicht an der Übersetzung Beteiligte, also durch unbefangene Leser, und von der diesbezüglichen Rolle der Verlagslektoren. Dadurch werde der Übersetzer gezwungen, sich klar zu machen, „was er verteidigt und mit welchem Recht er auf der Echtheit seiner Übertragung und auf seinen Ansprüchen eben diesem Publikum gegenüber besteht“.

Mit dem Problem der Echtheit beschäftigt sie sich dann im zweiten Teil ihres Vortrags. Es geht ihr dabei um die richtige Balance zwischen der Treue zum Original und der Gefahr der „Vergewaltigung“ der eigenen Sprache:

Je mehr Stunden man täglich in einer fremden Sprachwelt verbringt, desto leichter nimmt man ihre Sitten und Gebräuche an und trägt sie dann als Anglizismen und Gallizismen in die deutsche Übersetzung hinüber.

Den Übersetzer auf diese aufmerksam zu machen, sei eben die Rolle des zitierten „unbefangenen“ Lesers der Zielsprache. Genauso wichtig sei aber – „ideale Verhältnisse“ vorausgesetzt – die Kontrolle durch einen Leser der Ausgangssprache. Gerade bei der Übersetzung zeitgenössischer französischer Romane (also der Autoren des ‚renouveau catholique‘ einerseits und des ‚nouveau roman‘ andererseits), denn:

die französische Literatur jeden Grades ist so durchdrungen mit Argot-Ausdrücken, Worten der gängigsten, dialektdurchsetzten Alltagssprache, die noch dazu ständig wechseln, daß man da vor Entgleisungen, Überbewertungen und Mißdeutungen fast nur durch immer wiederholte Rückfragen bei Eingeborenen bewahrt werden kann.

Zeitdruck ist in der Korrespondenz mit den Verlagen, wie gesagt, ein ständiges Thema. An den Piper-Lektor Gert Woerner schreibt Lilly Sauter am 2. 10. 1959: „das Wettrennen nimmt langsam beängstigende und ungesunde kaufmännische Formen“ an, und Dr. H. J. Mundt, ihren Ansprechpartner im Desch-Verlag, der sie im April 1960 bittet, „kurzfristig“ eine Neuübersetzung der *Mystère Frontenac* von François Mauriac zu machen, ersucht sie in ihrer Antwort vom 24. 4. 1960, ihr doch „so viel Zeit [zu] lassen, dass die neue Uebersetzung wirklich sicher eine Verbesserung darstellt“. Denn:

„Kurzfristig“ bedeutet nun einmal eine Hetzerei und ich habe Ihnen schon damals bei den „Mémoires“ geschrieben, dass es einem Mauriac bestimmt sehr gut tut, wenn man ihn wenigstens ein bisschen abliegen lassen kann.

Die ausgewählten Autoren und Werke und die Affinität von Lilly Sauter zu ihnen

Für die Reihe der rororo-Monographien übersetzt Sauter zwei Bände: den über Antoine de Saint-Exupéry (verfasst von Luc Estang, 1956 in der Reihe *Écrivains de toujours* bei den Éditions du Seuil erschienen) und den über Jean-Paul Sartre (von Francis Jeanson, 1955), womit auch schon die Bandbreite ihrer Interessen angedeutet ist. Den ebenfalls ihr anvertrauten Band über Baudelaire muss sie wieder abgeben, weil der Termin mit dem der Übersetzung von Romain Garys *Les Racines du ciel* [Die Wurzeln des Himmels] für Piper zusammenfällt und sich Sauter, die sich danach sehnt, „wieder einmal etwas Literarisches unter die Finger zu bekommen“ (Brief an Kusenberg vom 24. 12. 1956), schließlich für den Roman von Gary entscheidet – wofür Kurt Kusenberg übrigens vollstes Verständnis zeigt.

Von Romain Gary (1914–1982) erscheinen zwei von Lilly Sauter übersetzte Werke im Münchner Piper-Verlag. Gary, französischer Diplomat russischer Herkunft, zählt zu den eigenwilligsten Persönlichkeiten der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts und hat, was ‚statutengemäß‘ eigentlich unmöglich ist, gleich zweimal den prestigereichen Prix Goncourt erhalten, zuerst für den 1956 erschienenen Roman *Les Racines du ciel*, dann, 19 Jahre später (1975), für *La Vie devant soi*, einen Roman, der unter dem lange unentdeckt gebliebenen Pseudonym Émile Ajar veröffentlicht wurde und für den, um die Mystifikation aufrecht zu erhalten, Garys Neffe den Preis entgegengenommen hat.

Les Racines du ciel beruht auf den Erfahrungen, die Gary während seiner Afrika-Reisen gemacht hat und erzählt die fiktive Geschichte des einigermaßen exzentrischen Idealisten Morel, der Jagd auf die Elefantenjäger macht, um die Tiere vor den Menschen und die Menschen vor sich selber zu retten. Der Roman ist eine Allegorie der Gefährdung des Menschen durch den technischen Fortschritt, ein Aufruf zur Menschlichkeit und wurde 1958 von John Huston verfilmt (u. a. mit Jean Seberg, Garys zweiter Ehefrau). Noch vor der Verfilmung ist bei Piper Sauters deutsche Übersetzung erschienen, für die sie nach eigener Aussage „ein sehr gutes Gefühl gehabt“ hat (Brief an Hansjörg Graf vom 10. 10. 1957).

Ein gewisser Einklang mit Garys Werk zeigt sich wenige Jahre später, 1960, mit der Übersetzung seines autobiographischen Romans *Promesse de laube*: Am 24. 5. 1960 bezeichnet sie in einem Brief an den Lektor des Piper Verlags den Roman von Gary „als ungemein reizvoll, zum Teil höchst amüsan, zum Teil mit einigem Tiefgang“.

Weniger scheint sie mit dem menschlichen Verhalten Garys einverstanden gewesen zu sein, wie ein Brief an Gert Woerner vom 21. 10. 1959 beweist, in dem es um ihre Expertise des Romans *Couleurs du jour* geht, den sie insgesamt für nicht sehr gelungen hält und von dessen Veröffentlichung sie eher abrät:

Dieser Gary ist ein merkwürdiger Mensch und ich fürchte letzten Endes doch so unsympathisch, schwierig und sprunghaft wie alle sagen, die ihn persönlich kennen. Das könnte uns natürlich sehr gleichgültig sein, wenn es sich in diesem Roman nicht so deutlich spiegeln würde [...].

Von François Mauriac (1885–1970) schließlich hat Lilly Sauter sowohl fiktionale Prosa als auch Essayistisches (persönliche Erinnerungen) übertragen. Als erstes Werk erscheint schon 1952 im Wiener Amandus-Verlag der Roman *Die Sünde* [*Le Mal*, 1924]; diese Übersetzung wird 1955 bei Rowohlt neu aufgelegt. Die übrigen Bearbeitungen von Mauriacschen Texten kommen dann im Desch-Verlag (München, Wien) heraus: 1960 der erste Band seiner Lebenserinnerungen *Memoires intérieurs* [*Bild meines Ich*], 1961 eine Neuübersetzung des stark autobiographisch gefärbten Romans *Das Geheimnis Frontenac*, 1963 *Ce que je crois*, seine religiösen Überlegungen mit einer Hommage an Blaise Pascal, unter dem Titel *Was ich glaube*, und 1967 *Die verborgenen Quellen*, der zweite Band von Mauriacs intellektuellen Memoiren.

Das Interesse von Sauter für François Mauriac ist offensichtlich: für seine ‚links katholische‘ Einstellung, für seinen Einsatz für soziale Gerechtigkeit, sein Engagement in der ‚résistance‘ und gegen den Kolonialismus, für seine Analyse der kirchlichen und politischen Strukturen, aber auch für die Darstellung des (Groß-)Bürgertums der französischen Provinz (Bordeaux), für seine Schilderung der besonderen Atmosphäre der Ferien in den *Landes*, für seine Durchleuchtung der menschlichen Seele und ihrer Verzweigungen – auch wenn sie in einer Radiosendung über Mauriac einräumt, dass er sich selbst „literarisch [...] als den Überlebenden einer vergangenen Zeit“ gesehen hat.

Übersetzungsspezifische Themata in der Korrespondenz

Aus den verschiedenen Aspekten, die in der Korrespondenz mit den genannten Verlegern über die oben erwähnten Werke zu Tage treten, seien im Folgenden drei Themenbereiche ausgewählt: die Frage der ‚Treue‘ und ‚Echtheit‘, spezifische Probleme bei der Übertragung von nichtfiktionaler Prosa und ‚außerliterarische‘ Einflüsse.

a) Die Frage der ‚Treue‘ und der ‚Echtheit‘ der übersetzten Texte betrifft das Dilemma der Entscheidung zwischen einer ausgangssprachen- oder einer zielsprachenorientierten Arbeit. Lilly Sauter scheint hier zur Zufriedenheit der Verleger, des Publikums und auch der Kritik meist das richtige Maß gefunden zu haben: dank einer gewissen Sympathie und eines gewissen Einfühlungsvermögens in das zu übersetzende Werk, dank eines ‚Ausbalancierens‘ zwischen den Ansprüchen des Übersetzers, ein adäquates ‚Kunstwerk‘ zu liefern, und den publikumsorientierten ‚desiderata‘ der Verleger, was nicht zuletzt auf ihre perfekte Kenntnis des kulturellen Kontextes von Ausgangs- und Zielliteratur zurückzuführen ist; denn die Treue dem Original gegenüber besteht ja immer auch darin, seine Besonderheit in die Empfängerkultur hinüberzuretten, sie in ihr erkennbar werden zu lassen und führt, so Antoine Berman in dem Herder gewidmeten Abschnitt seines Buches *L'épreuve de l'étranger*, unweigerlich zu einer sprachlichen und kulturellen Erweiterung.⁶

Interessant dabei ist, dass sich dieses Problem (einer quellenorientierten und einer zielsprachen-/publikumsorientierten Perspektive) nicht nur bei der Übersetzung von rein literarischen Werken stellt, im gegebenen Fall vor allem von erzählender

Prosa, sondern auch bei nicht-fiktionalen Werken. So liest man zum Beispiel im Briefwechsel mit Kurt Kusenberg (rororo-Monographien) die für die ‚desiderata‘ eines Verlegers aufschlussreiche Ermutigung,

sich von dem französischen Original nicht tyrannisieren zu lassen, sondern frei mit ihm zu schalten. Es liegt mir weniger daran, daß die Übersetzung haargenau stimmt, als daß sie sich unfranzösisch liest: also wie ein Text, den eine deutscher Essayist für ein deutsches Publikum geschrieben hat [...] (Brief von Kusenberg vom 29. 5. 1956).

Ebenso typisch ein Brief von Klaus Piper (13. 7. 1960), dem offenbar viel an der Übersetzung von *La Promesse de l'aube* liegt, stellt er es doch „unter den bisherigen Büchern von Gary am höchsten [...] in Bezug auf Menschlichkeit, innere Freiheit und Phantasie“, und der deshalb persönlich die Übersetzerin ersucht, „in die deutsche Übersetzung recht viel Esprit, Verve und Bildkraft hineinfließen zu lassen“ – und, wenn man das hier anekdotisch einfließen lassen darf, fortfährt:

Wenn nicht die deutsch-österreichische Zollbarriere entgegenstände, würde ich Ihnen, um Sie in recht gute Arbeitslaune bei dieser schönen Aufgabe zu versetzen, ein paar Flaschen Sekt schicken. Dürfen wir Ihnen eine kleine Extra-Überweisung zukommen lassen, damit Sie in Innsbruck die zu Gary passende Marke „Hochriegel“ sich aussuchen?

Mit oder ohne Sekt, „übersetzerisch“, so Sauter, sei dieser Gary „keine ganz leichte Aufgabe“, aber sie verstehe sich „herrlich mit dem Buch, sprachlich noch besser als mit den ‚Wurzeln‘“ (Brief an O. Best, Piper-Verlag, vom 24. 5. 1960). Für den Verlag ist das Buch Garys offenbar eine „wichtige Neuerscheinung für [das] nächstjährige[s] Programm“, und so bittet Klaus Piper seine Übersetzerin, verhältnismäßig bald Vorschläge für einen deutschen Titel zu machen, denn

eine wörtliche (das heißt ebenfalls substantivische: „Das Versprechen“) Übersetzung des Originaltitels würde das Buch zu schwer, zu poetisch erscheinen lassen. Natürlich sollten wir beim Bild, dem Versprechen des Lebens-Morgens, bleiben. Bitte belasten Sie sich jetzt nicht mit dieser Frage. Es wäre aber schön, wenn Sie Titel-Einfälle, die Ihnen bei der Arbeit kommen, gleich notieren würden (Brief vom 13. 7. 1960).

Sie verspricht ihrerseits „so viel als möglich von dem Zauber dieses Gary ans andere Sprachufer zu retten“, denn es läge ihr „schon um der Sache willen sehr daran“. Auch über den Titel habe sie sich schon „den Kopf zerbrochen“, schreibt Sauter an Klaus Piper am 15. 7. 1960, „vor allem, weil das frz. ‚promesse‘ ja so wunderbar zwischen dem selbst gegebenen Versprechen und der Verheißung, die einem zuteil wird, schillert – ich fürchte, man wird sich ganz davon lösen müssen, um auf ganz neuen Bahnen zu einem guten deutschen Titel zu kommen“ – womit sie übrigens Recht behalten sollte.

Die ‚Titelfrage‘ liefert ein anderes Stichwort: Anstelle einer immer etwas platzraubenden Übersetzungsanalyse soll hier beispielhaft auf zwei scheinbar nebensächliche, von der Übersetzungskritik aber sehr beachtete und relevante Bereiche eingegangen werden: auf die Übersetzung der Titel und der Eigennamen.

Die Übersetzungen von Titeln und Eigennamen sind tatsächlich wichtige Elemente für den ‚Import‘, die Rezeption eines Autors in einem ‚Empfängerland‘, und erlauben es, Probleme der Übersetzung auf relativ knappem Raum zu erörtern. In ihrer *Introduction à l'analyse des œuvres traduites* hat Danielle Risterucci-Roudnicky darauf hingewiesen, dass die Titelübersetzung ein Konzentrat und eine „Überdetermination“ der Probleme darstellt, die einer Übertragung literarischer Texte innewohnen.⁷ Auf die oben erwähnte Bitte von Klaus Piper bezüglich der Übersetzung von Garys *Promesse de l'aube* antwortet Lilly Sauter am 7. 9. 1960 mit einer Liste von Vorschlägen, die von einem ziemlich wortgetreuen „Vielversprechender Morgen“ bis zu eher sinngemäßen symbolischen Titeln wie „Im Sternbild der Mutter“ oder „Die Erschaffung des Sohnes“ reichen. Der Verlag entschließt sich nach langem Hin und Her für *Erste Liebe – letzte Liebe*, einen Titel, den angeblich Romain Gary selbst vorgeschlagen hat (Brief von O. Best vom 12. 7. 1961).

Für ihre Übersetzung der *Memoires intérieures* von François Mauriac unterbreitet Sauter dem Desch-Verlag eine fast seitenlange Liste von möglichen deutschen Titeln. Ihre Vorschläge umfassen auch in diesem Fall ziemlich wortgetreue Entsprechungen wie z. B. „Memoiren des inneren Lebens“, und beachtliche Veränderungen wie „Ein Leben mit Büchern“, „Reisewege des Geistes“, „Auf den Spuren des eigenen Ichs“, „Lesen heißt sich erinnern“ und „Spiegelbilder meines Lebens“; dieser Titel kommt dem sehr nahe, für den sich die Verlagsleitung letztlich entscheidet: *Bild meines Ichs*; Sauter hat diese Lösung später in einer Radiosendung über François Mauriac damit erklärt, dass diese Memoiren, „die in nichts an eine übliche Autobiographie erinnern [...] doch ein vollkommenes *Abbild* des Verfassers geben“. Die Tendenz, Originaltitel zu ergänzen oder zu modifizieren, bestätigt sich auch bei der Übersetzung des zweiten Bandes von Mauriacs intellektuellen Memoiren, die im Original einfach *Nouveaux Mémoires intérieures* betitelt sind und die Desch als *Die verborgenen Quellen* herausbringt.

Die Übersetzung der Eigennamen ist ebenfalls ein zwischen Verlag und Übersetzerin behandeltes Thema, zum Beispiel im Zusammenhang mit der Neuübersetzung der *Mystères Frontenac*. Von diesem 1933 erschienenen Roman liegt eine sehr stark ‚eindeutschende‘ Übersetzung von Anton Meli vor, veröffentlicht 1939 bei Rüber & Cie in Luzern und Leipzig. Sauter behält den wortgetreuen Titel *Das Geheimnis Frontenac* zwar bei, belässt aber, im Gegensatz zu Meli, bei vielen Personen die französischen Vornamen. Dem Verlag gegenüber erklärt sie in einem Brief an Dr. Mundt (Desch-Verlag) vom 18. 7. 1960, sie habe die Namen

nur dann eingedeutscht [...], wenn die französische Form der deutschen nahe war, also ich habe weder José noch Danièle gelassen [die werden zu Josef und Daniela], wohl aber Yves, Jean-Louis, Madeleine usw., weil mir da die deutschen Formen einfach zu sehr gegen den Strich gegangen wären. Magdalena

Cazavieilh wäre eine ziemlich unnatürliche Zusammenstellung, z. Bsp., und ein Hans-Ludwig bei den Frontenacs hätte mich auch nicht ganz glücklich gemacht.

Sie spielt hier auf die Melische Übersetzung an, in der wir tatsächlich von einer Magdalena, einem Ludwig und sogar einem Ivo (für Yves) lesen.

Probleme bereiten oft auch der berufliche Status von Personen oder Dienstgrade, zum Beispiel die der Militärs in Garys autobiographischem Roman *Promesse de laube*. In diesem Zusammenhang fragt Sauter beim Verlagslektorat von Piper an, „ob es bei den Kriegskapiteln nicht besser wäre, statt sich mit den entsprechenden deutschen Dienstgraden durchzulavieren, doch lieber das frz./anglosaxonische [sic] ‚Sergeant‘ zu lassen“ – im Buch ist dann aber doch vom „Wachtmeister“ die Rede.

b) Mit zum Teil unerwarteten Problemen muss sich die Übersetzerin im Falle der nicht-fiktionalen Texte beschäftigen, zum Beispiel bei den Übersetzungen für die rororo-Bildmonographien, was vor allem aus der Korrespondenz über den Sartre-Band hervorgeht.

Wie bei allen Übersetzungen von ‚Sekundärliteratur‘ stellt sich da zuerst einmal die Frage der Übersetzung der Zitate aus Sartres Werken, die in der französischen Version der Sartre-Biographie natürlich im Sartreschen Originalton stehen. Kusenbergs besteht da nicht darauf, dass diese Zitate aus einer bei Rowohlt verlegten deutschen Übersetzung des jeweiligen Sartre-Textes genommen werden müssen, sondern lässt seiner Übersetzerin freie Hand, gerade im Zusammenhang mit manchen Wortspielen von Jeanson die Zitate selbst neu zu übertragen.

Zu einer interessanten Diskussion zwischen Kusenbergs und Lilly Sauter führt der für Sartres Denken wichtige Begriff des ‚engagement‘: Während Sauter glaubt, dass das Wort „vor allem in seiner Verbalform ‚sich engagieren‘ und ‚engagiert sein‘ doch so weit [in den deutschen Sprachgebrauch] eingedrungen [ist], dass man es wenigstens gelegentlich verwenden kann“ (Sauter an Kusenbergs, 23. 5. 1956), ist Kusenbergs der Meinung, dass dieser Begriff (noch 1956!) nicht genügend eingeführt sei und schlägt vor, mit dem Ausdruck „engagierte Literatur“ zu beginnen „und dann später, je nach Lage der Dinge, von ‚Bindung‘ oder (wenn’s geht) von ‚engagement‘ [zu] reden“ (Kusenbergs an Sauter, 29. 5. 1956).⁸

Manchmal hat die Übersetzerin auch mit Gegebenheiten des lokalen (kulturellen) Lebens zu kämpfen, werfen bestimmte Schwierigkeiten, auf die sie stößt, ein Licht auf ‚Tiroler Zustände‘. So zum Beispiel wenn im Original der Sartre-Monographie ein Marx-Zitat in französischer Version vorkommt, sie aber keinen Zugang zum Marxschen Originaltext hat und zu einer eigenen ‚Rückübersetzung‘ gezwungen ist, „da [nämlich] im heiligen Land Tirol zwar gerade eben noch das *Kapital* aufzutreiben war, aber keinerlei sonstigen Werke von Marx“ (Brief an Kusenbergs vom 26. 6. 1956 mit der Bitte, „die Stellen in einer Hamburger Bibliothek nachschlagen zu lassen“).

c) In den Bereich der Probleme bei der Auswahl der zu übersetzenden Werke gehören die Einflussnahmen von außen: Die Korrespondenz zwischen der Übersetzerin und den Verlagen ruft uns auch in Erinnerung, dass die Entscheidung, ein Werk zu übersetzen, nicht nur nach rein literarischen (und scheinbar auch nicht nach rein kommerziellen) Kriterien getroffen wird. Das zeigt sich zum Beispiel am Briefwechsel mit Gert Woerner (Piper-Verlag) über Louis Aragon im Jänner 1959 und am Zögern des Verlags, Aragons Roman *La Semaine sainte* herauszubringen. Trotz der sowohl vom Verlagslektorat als auch von Sauter attestierten hohen literarischen Qualitäten des Buches, wird Piper schließlich von einer Veröffentlichung Abstand nehmen, denn, so Lektor Gert Woerner an Sauter (19. 1. 1959): „das Problem der Herausgabe ist für uns von Tag zu Tag mehr ein politisches als ein literarisches geworden“, und zwar weil Aragon in einem Interview in den *Nouvelles littéraires* betont hat, er habe das Buch „unter kommunistischem Aspekt geschrieben“, aber vermutlich auch, weil eine deutsche Übersetzung in einem DDR-Verlag in Vorbereitung zu sein scheint: „Auch aus Paris bekamen wir in diesen Tagen Warnrufe, die Finger davon zu lassen. Nicht einmal Rowohlt könne sich einen Aragon auf dem Programm leisten“, schreibt Woerner. Lilly Sauter meint dazu einigermassen enttäuscht: „schade, dass man bei so einem Buch nicht nur an die Literatur denken kann“ (30. 1. 1959).⁹

Lilly Sauter hat, wie auch aus diesem letzten Zitat hervorgeht, für ‚ihre‘ Verleger nicht nur Übersetzungs-, sondern auch Lektoratsarbeit geleistet. Eine heikle Sache waren für Übersetzer und Lektoren schon immer erotische Passagen. In ihren Übersetzungen von Gary hat Sauter sie mit Feingefühl gemeistert. In einem anderen Fall, dem Roman *La Loi* von Roger Vailland, der in Frankreich 1957 den Prix Goncourt erhalten hat, geben diese erotischen Passagen hingegen den Ausschlag, Piper von einer Übersetzung abzuraten. Sie seien, schreibt sie am 10. 10. 1957 an Hansjörg Graf:

von ein[em] Grad der erotischen Offenheit, der mir für das Haus Piper wirklich nicht tragbar vorkommt. Sie wissen, dass ich bei Gary mich immer dafür eingesetzt habe, die Dinge beim Namen zu nennen, aber bei „La Loi“ scheint es mir fast ausgeschlossen im Deutschen nicht geradezu brutal und obszön zu werden dabei und beides liegt ja Ihrem Verlag nun wirklich nicht.

Der Roman von Vailland, eine sozialkritische Studie des Lebens in einer Kleinstadt in Apulien, in dem nur das „immer gleiche Gesetz der Liebe“ eine Verbindung zwischen den hierarchisch gegliederten Gesellschaftsschichten herstellt, erscheint dann 1960 bei S. Fischer unter dem reißerischen Titel *Hart auf hart*.

Im Zusammenhang mit der Lektorinnentätigkeit von Lilly Sauter wäre noch ihre Meinung zum ‚nouveau roman‘ interessant, der damals die französische Literatur ‚revolutioniert‘ hat (dieser Themenbereich kann hier aber nur angedeutet werden). So scheint sie zum Beispiel von Nathalie Sarraute wenig begeistert gewesen zu sein

und schreibt am 18. 11. 1957 an Graf vom Piper-Verlag: „Sarraute [habe ich] gerne wieder aus dem Haus geschickt [...] Glaube [...], dass die deutschen Leser auf diese Art literarisches Experiment noch in keiner Weise ansprechen würden“. Und der Roman *Une cérémonie royale* von Jean Thibaudeau (Mitglied der Gruppe *Tel Quel* und selbst auch Übersetzer – u. a. von Cortázar, Calvino – sowie Hörspielautor) veranlasst sie zu einer bemerkenswerten Äußerung in einem Brief vom 11. 4. 1960 an Dr. Mundt (Desch-Verlag), wenn sie meint, dass „man sich wirklich radikal abgewöhnen [muss], unter der Bezeichnung ‚Roman‘ etwas zu suchen, was auch nur im mindesten noch mit der früheren literarischen Gattung dieses Namens zu tun hat“. Dieser Roman kommt dann tatsächlich nicht bei Desch heraus, sondern Ende 1962 in einer Übersetzung von Helmut Scheffel unter dem Titel *Königsparade* bei Luchterhand. Stärker scheint Sauter hingegen von Claude Simon und Michel Butor angezogen gewesen zu sein, dennoch übersetzt sie keinen der beiden.¹⁰

*

Es konnten hier nur einige wenige Aspekte der Übersetzungsarbeit von Lilly Sauter betrachtet werden. Sie sind auf jeden Fall im Zusammenhang mit ihren übrigen Tätigkeiten im Sinne der Kulturvermittlung – und besonders der Vermittlung der französischen Kultur – zu verstehen. Eine tiefer greifende Untersuchung müsste sich auch damit beschäftigen, wie die Übersetzerin schließlich den Geist und die Form der von ihr übersetzten Werke in den deutschsprachigen Kontext hinübergerettet, welches Bild und welchen Eindruck sie dabei von der französischen Literatur vermittelt hat, und welche Rückschlüsse sich daraus wiederum für den kulturellen Kontext im Empfängerland zum Zeitpunkt der Übersetzung ziehen lassen, das heißt, inwieweit möglicherweise typisch ‚süddeutsche‘ und österreichische Elemente in ihre Übersetzungen eingeflossen und Rücksichtnahmen auf örtliche Verhältnisse auszumachen sind.

Anmerkungen

- 1 Verena Zankl: „Im Mittelpunkt eines magischen Kreises“. Die Kunst- und Literaturvermittlerin Lilly Sauter (1913–1972) und ihre Rolle im französisch-österreichischen Kulturtransfer nach 1945. In: Sandra Unterweger, Roger Vorderegger, Verena Zankl (Hg.): *Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945–1955*. Innsbruck 2010 (= Edition Brenner-Forum 5), 371–402.
- 2 Siehe dazu den entsprechenden Eintrag auf der Homepage des Brenner-Archivs der Universität Innsbruck unter: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/sauter.html> (Kontaktperson: Christine Riccabona) und im elektronischen „Lexikon Literatur in Tirol“.
- 3 Siehe dazu ihre Beiträge in: *Bonjour Autriche* (Anm. 1).
- 4 Zitat aus dem im Nachlass erhaltenen Manuskript. – Es ist übrigens beachtlich, dass dieser Kongress einen ganzen Tag der Diskussion über Fragen und Probleme der Übersetzung gewidmet hat; im gleichen Jahr (1959) hat die von Friedrich Torberg herausgegebene Zeitschrift *Forum* eine Umfrage über die Übersetzungsmisere auf dem deutschen Theater veranstaltet – veröffentlicht unter dem Titel *Mensch, Maier! sagte der Lord*.
- 5 Celans Übersetzung ist unter dem Titel *Die junge Parze* 1960 im Insel-Verlag, Wiesbaden, erschienen.
- 6 Vgl. dazu Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris 1984, 70.

- 7 Danielle Risterucci-Roudnicky: Introduction à l'analyse des œuvres traduites. Paris 2008, 30.
- 8 Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass Lilly Sauter schon 1946 in der ersten Nummer von *Wort und Tat* in einer Fußnote zu ihrer Übersetzung eines Artikels über *Die französischen Zeitschriften* die Meinung vertreten hat, dass es nicht angehe, diesen Begriff [des ‚Engagement‘] anders als mit dem dafür geprägten französischen Wort wiederzugeben; dazu Unterweger (Anm. 1), 287.
- 9 1961 erscheint *Die Karwoche* in einer Übersetzung von Hans Mayer tatsächlich im DDR-Verlag Volk und Welt, aber auch noch im selben Jahr als Lizenzausgabe bei Pipers Münchner Konkurrentem Biederstein.
- 10 Die deutsche Ausgabe von Butors *La Modification* (1957) zum Beispiel erscheint 1958 bei Biederstein unter dem Titel *Paris – Rom oder die Modifikation*, ebenfalls in einer Übersetzung von Helmut Scheffel.

Das Bleibende. Anmerkungen zum Nachlass von Lilly Sauter mit Blick auf die Lyrik

von Christine Riccabona (Innsbruck)

2004 hat das Forschungsinstitut Brenner-Archiv den Nachlass von Lilly Sauter als Schenkung der Erben übernommen. Der ursprüngliche Anlass für eine Kontaktaufnahme mit der Familie war wie so oft eine Forschungsarbeit. Eine Publikation zu den Österreichischen Jugendkulturwochen, die diese von 1950 bis 1969 jährlich stattfindende Förderungsveranstaltung der künstlerischen Nachkriegsgeneration dokumentieren sollte, stand in Planung.¹ Die Jugendkulturwochen waren als Initiative des Landesjugendreferats und der Kulturpolitik der französischen Besatzer in Innsbruck ins Leben gerufen worden; Lilly Sauter war Mitwirkende bei diesem kulturgeschichtlich interessanten Unternehmen gewesen, es lag daher nahe, aufschlussreiche Unterlagen in ihrem Nachlass zu vermuten. Der Ertrag in dieser Hinsicht war eher gering, allerdings fanden sich für andere thematische Zusammenhänge reichhaltige Materialien und Sammlungen. Diese bildeten dann die Basis für ein weiteres Projekt des Brenner-Archivs, in dem die Kulturpolitik der französischen Besatzungsmacht im Zentrum stand. Lilly Sauter in ihrer Rolle als Kunstkennerin und Kulturvermittlerin konnte hier erstmals entsprechend zur Geltung gebracht werden. In Verbindung mit diesen kulturgeschichtlich ausgerichteten Projekten ging es am Rande auch immer um die Autorin und Übersetzerin Lilly Sauter.

Die in Nachlässen einmal zugänglich gemachten Materialien sind eine bleibende Ressource des Archivs, die Bausteine für weitere Forschungen bereitstellen, Bausteine mitunter auch für museale Vergangenheitsbilder der Repräsentationskultur, die zu verschiedenen Zeiten mit je eigenen Vor- und Fragestellungen rekonstruiert werden. Die Archive selbst hingegen, so betont Johann Holzner immer wieder, müssen sich öffnen und ihre Nachlässe aufschließen, und sie „müssen sich als Erinnerungsorte sehen, die eine differenzierte Auseinandersetzung mit Vergangemem fördern [...], sich mit Theoriebildungen auseinandersetzen, die das herkömmliche Vertrauen in die traditionellen positivistischen Grundsätze von Archiven mit Eifer untergraben, und sie müssen den Konstruktionscharakter von Sammlungen [...] deutlich machen, kommentieren, (selbst)kritisch erläutern.“²

Nachfolgende Anmerkungen geben Einblicke in den Nachlass und sich daraus ergebende Ausblicke auf das Werk, insbesondere auf die Lyrik der Bestandsbildnerin Lilly Sauter. Dabei nach dem ‚Bleibenden‘ zu fragen, heißt ein großes Wort im Mund zu führen, scheint dies doch vor allem nahezulegen, es gehe um die zeitlosen, überdauernden Werte einer literarischen Überlieferung. Eine solche Perspektive ermahnt jedoch immer schon zur Vorsicht: Wohnt der Blick auf ‚Bleibendes‘ doch stets Tür an Tür mit einer konservativen Attitüde, die nicht nur mit Lilly Sauter nichts zu tun hat, die vielmehr gerade mit Traditionen kurzen Prozess macht, indem sie nämlich einmal Erkanntes und Bewertetes auf den probaten Standpunkt festlegt – und damit nicht nur den Raum zu möglichen Mehrdeutigkeiten verschließt, sondern

auch zu einem tieferen Wissen, das naturgemäß widersprüchlich und polyvalent ist. Vor solch einer rigorosen Haltung sind Archivarinnen und Archivare allerdings von Haus aus gefeit – geschieht Archivarbeit doch vorerst auf dem Boden detailgenauer Kenntnisnahme dessen, was da ist. Und viel zu sehr widersetzt sich die natürliche Mehrschichtigkeit des Materials jeder vereinfachenden Auslegbarkeit.

Nachlässe sind facettiert, heterogen, manchmal ein disparates Nebeneinander. Mit Blick auf den Ertrag quellenkritischer Erschließung für kulturgeschichtliche Studien hat Walter Methlagl einmal eine geologische „Boden“-Metapher verwendet und von der „Tektonik überlieferter Quellen“³ gesprochen. Wer Erkenntnisse über das Vergangene zu gewinnen trachte, sei angehalten, Bodenproben zur genauen Untersuchung zu entnehmen. Wer je in Archiven gestöbert hat, in Manuskripten geblättert, in Handschriften gelesen, weiß, dass ‚Materialität‘ mehr ist als ein terminus technicus der Archivpraxis. Es umgibt manche Originale und Dokumente eine Aura, die so leicht nicht zu erklären ist und die wohl am ehesten mit der unsichtbaren Präsenz einer vergangenen Zeit und des- bzw. derjenigen zu tun hat, der/die ihre Gedanken und ihre Handschrift zu Papier gebracht hat.

‚Materiale Präsenz des Geschriebenen‘ ist nicht nur eine Prämisse für Editionsphilologien, der Begriff erfährt gerade in unserer Zeit (des 21. Jahrhunderts) eine aktuelle Bedeutung, denkt man an die Flüchtigkeit virtueller Informationsdeposits und Datenspeicher. Die Haltbarkeit von zunehmend virtuellen Überlieferungen ist zumindest ins Unsichere gestellt. Im Vergleich dazu suggeriert die Materialität der Dokumente in Nachlässen eine nahezu unerschütterliche Beständigkeit.

Dennoch hat das Betonen der Beständigkeit als vermessen zu gelten, und es müssen dabei nicht Ereignisse wie das Einstürzen des Heinrich-Böll-Archivs in Köln 2008 herbeizitiert werden, es genügt vielmehr eine bescheidene Skepsis im Bewusstsein zu halten. Denn Nachlässe tragen die Spuren von Erosions- und Selektionsvorgängen. Was aufbewahrt wird, hängt von subjektiven Faktoren ab, von Gewohnheiten und Lebenssituationen. Der Zufall spielt ebenso eine Rolle wie willentliches Wegwerfen oder wie biografische und lebensweltliche Umstände. Manuskripte gehen verloren oder liegen in Verlagsarchiven, sie finden sich manchmal in den Hinterlassenschaften anderer Autoren wieder. Und es liegt im Weiteren im Ermessen der Erben, ob und welche Schriftstücke der Forschung und Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. Zufall und Selektion: Was schließlich ins Archiv gelangt, ist mehr oder weniger ein verbleibender Rest, ein Fragment. Das Vorhandene verweist auf das Abwesende und auf größere Zusammenhänge. Und diese verlangen nach Kommentar. Da findet man sich unversehens auf der Brücke zwischen Befund des gesichteten Materials und der Deutung dieses Befunds. Es eröffnen sich dabei stets Perspektiven in beide Richtungen: in das Innere der schriftlich formulierten Gedankenwelt der Autorin und ins Äußere der sie umgebenden Welt und Zeit. Die Erschließung des Nachlasses über die Sichtung hinaus erfolgt gleichsam mit einem doppelten Blick: Sind doch die Materialien Ausdruck und Ergebnis einer individuellen Sammeltätigkeit, wie andererseits doch jedes Blatt in irgendeiner Weise in den kulturgeschichtlichen Kontext der Zeit hineinverflochten ist.

Kulturpublizistin, Übersetzerin, Autorin?

Die Sortierung der Materialien entlang des allgemein gültigen Ordnungsprinzips ‚Werke – Korrespondenzen – Lebensdokumente – Sammlungen‘ erfolgt mit Vorsicht, geht es doch darum – den Leitsatz bedenkend, dass jeder Nachlass anders ist und einer eigenen Logik folgt⁴ –, das Profil eines Bestandes wenigstens ansatzweise abzubilden.

Der Nachlass Lilly Sauters umfasst 22 Kassetten.⁵ In diesen Kassetten liegt in ca. 250 Archivmappen das literarische und kulturpublizistische Werk, in weiteren 200 Mappen liegen ihre Korrespondenzen, Lebensdokumente und die von ihr zusammengetragenen Sammlungen.

Nur drei von 22 Kassetten beinhalten Lilly Sauters literarisches Werk im engeren Sinn, fast die Hälfte davon sind Gedichte. Diese sind an den Beginn der Bestandsordnung gereiht. Die Ordnung suggeriert eine wertende Reihung, die durchdacht und begründet sein will. Diese ist im Fall von Lilly Sauter nicht so eindeutig.

Das Vorhandene ihrer Werke zeichnet sich vielmehr durch mehrfache innere Vernetzungen aus, die mit einer Arbeitsweise und einer Textpraxis zu tun haben, die verschiedene Bereiche miteinander verbinden. Lilly Sauter brachte ihr Wissen, ihre Themen und Stoffe in der Sprache mehrerer Genres zum Ausdruck. So ist die Kunsthistorikerin, die sich mit Werken zeitgenössischer Kunst auseinandersetzt, in einem Atemzug auch Lyrikerin, der es gleichermaßen um die „Sprache der Kunst“ wie um die „Kunst der Sprache“ geht.⁶ Die Übersetzerin nützt ihre Erfahrung und Kenntnis fremdsprachiger Texte zugleich als Essayistin und Vortragende. Die Kulturjournalistin, die über Ereignisse des aktuellen Kulturlebens berichtet, verarbeitet diese auch in Hörfunksendungen. Es finden sich mehrfach Koexistenzen von sehr unterschiedlichen Textsorten mit gänzlich anderem Entstehungshintergrund, die durch einen inneren thematischen Faden miteinander verbunden sind.

Das Arbeitsarchiv der Kulturpublizistin und Übersetzerin Sauter, das sich in neun Kassetten erhalten hat, lässt auf ein großes Arbeitspensum schließen, ebenso auf eine damit verbundene starke Präsenz im hiesigen Kulturbetrieb. Diese Präsenz hat sich durch ihre Tätigkeit als Kustodin auf Schloss Ambras seit 1962 sicherlich noch intensiviert. Dass literarische Werkmanuskripte aus diesem Zeitraum kaum noch vorhanden sind, mag ein Ausdruck davon sein.

Immerhin spricht die Tatsache, dass Lilly Sauter zuletzt selbst eine größere Sammlung von 43 Gedichten für Wolfgang Pfaunders Kulturzeitschrift *das Fenster* zur Publikation freigegeben hat, dafür, dass Literatur insbesondere die Lyrik mehr im Zentrum ihres Selbstverständnisses stand, als es der Blick auf ihre Tätigkeiten im Kulturbetrieb nahe legt.

Frühe Lyrik

Lilly Sauters Gedichte liegen in zwei Kassetten teils handschriftlich vor, viele auch in Abschriften und in mehreren Fassungen. Diese frühen, überwiegend handschriftlich

in Notizbücher und Hefte geschriebenen und mit Datum versehenen Gedichte⁷ sind die einzigen Dokumente in ihrem Nachlass aus der Zeit vor 1945.

Sie beinhalten ihre Jugendgedichte, jene aus der Zeit ihres Studiums und aus den Jahren, in denen die junge promovierte Kunsthistorikerin nach Rom, England und Paris reiste.⁸ Diese Gedichte stehen noch ganz unter dem Eindruck der Lyrik Rainer Maria Rilkes, sind in Reimen gebunden und geben Gesehenes und Gedachtes wieder. Jahre später wird sie in einem Gedicht, einem quasi poetologischen Statement mit dem Titel *Ohne Reim*⁹, symbolisch die Fesseln der Formtraditionen abwerfen. Spätestens nach 1953, nach ihrem Parisaufenthalt, von dem sie u. a. auch Gedichte mitgebracht hat, die als Abschriften unter dem Titel *Pariser Impressionen*¹⁰ vorliegen, fand Lilly Sauter allmählich zu offeneren Formen und freien Rhythmen.

Viele Gedichte dieser frühen Sammlungen sind in den Jahren des Zweiten Weltkriegs entstanden, nachdem sie Berlin – das sie einmal ein „durch die Ereignisse verdüstertes Zwischenspiel“¹¹ genannt hat – den Rücken gekehrt hatte, um mit ihren Kindern in Seefeld eine neue Heimat zu finden. Diese Gedichte dokumentieren die Innere Emigration der Autorin, sind von Religiosität, nachdenklicher Philosophie, von tröstenden Betrachtungen der Schöpfung geprägt und vermitteln den Versuch, in der Dichtung Halt zu finden. So heißt es in einem Gedichtfragment mit dem Titel *Chaos*: „Da wir in stürzender Welt haltlos nach Bleibendem suchen / (Finden wir es in uns unverlierbar versenkt) / Sieh, wir finden's in uns unverlierbar versenkt.“¹² In manchen ihrer Erzählungen, die in den ersten Nachkriegsjahren entstanden sind, thematisiert sie Erfahrungen und Erschütterungen durch die nationalsozialistische Zeit, beispielsweise in *Die Glocken des Hauses*, *Die Heimkehr* oder in *Zugspitze 1950*, einem unpublizierten Prosatext von unheimlicher Dichte, in dem ein illegaler Grenzübertritt zur existentiellen Erfahrung wird. Und nicht zuletzt auch in der Nachkriegserzählung *Ruhe auf der Flucht* (siehe dazu den Beitrag von Sigrid Schmid in diesem Band).

Das Typoskript eines Gedichts trägt den Titel *Fernen Freunden*¹³, der in Klammer angeführte Untertitel heißt: „(1939 geschrieben für alle, die Oesterreich hatten verlassen müssen)“¹⁴. Die Zeilen des Gedichts geben einer ohnmächtigen Traurigkeit Ausdruck: „Es hat die Wirklichkeit ein Land zerschlagen, / In dem wir einmal lebten, Ihr und ich.“¹⁴

Zu den emigrierten Freunden Lilly Sauters gehörte vermutlich der heute kaum noch bekannte Exilautor Robert Lucas¹⁵, jedenfalls auch Hans Weigel, den sie jedoch erst nach seiner Rückkehr 1946 kennengelernt hatte. Der namhafteste war wohl ihr Studienfreund Ernst Gombrich, der bereits 1936 nach London emigriert war und dessen Bedeutung für Lilly Sauter nicht hoch genug einzuschätzen ist.

Im Dezember 1945 entstand das Gedicht *Abglanz*, das sie in *Spiegel des Herzens* publizierte und das später von Ernst Gombrich in seinen Beitrag über Lilly Sauter aufgenommen wurde. Es beschwört eine verlorene Welt – eine, wie Stefan Zweig sie nennt, „Welt von Gestern“.¹⁶ Schon kurze Zeit später schreibt sie in einem Brief an Ernst Gombrich:

Ich würde auch heute wahrscheinlich ein Gedicht wie ‚Abglanz‘ nicht mehr schreiben, [...], mir war viel darum zu tun, zu sagen, wieviel an Schönheit aus uns herausstrahlen muß, weil sie nur mehr in unserer Erinnerung erhalten

geblieben ist. Aber für die andern wird es eben eine andere Art von Schönheit geben, das war mir damals noch nicht klar genug.¹⁷

Lilly Sauter hat von ihren Briefen nur in wenigen Ausnahmefällen, in der Regel aber keine Abschriften oder Durchschläge aufgehoben. So lässt sich anhand ihres Nachlasses über die Briefschreiberin nur wenig sagen.¹⁸

Dennoch können die vorhandenen an sie gerichteten Korrespondenzen – sie füllen vier Kassetten von rund 320 Briefpartner/innen – als Echoraum für die Stimme Lilly Sauters wahrgenommen werden. Es lassen etwa die freundschaftlichen Briefe der damals noch weniger bekannten Autorinnen und Autoren wie Ernst Jandl und Friederike Mayröcker auf ein förderndes Zugehen Sauters auf die junge Generation schließen. Briefe befreundeter Schriftsteller/innen hingegen – wie jene von Ilse Aichinger und Günter Eich, Jeannie Ebner oder Marlen Haushofer – bleiben überwiegend in der Sphäre des gegenseitigen Interesses am familiären und persönlichen Befinden. Zeugnisse der literarischen Einschätzung Sauters finden wir eher selten, so beispielsweise in den Briefen von Luise Rinser, die von der „Musikalität“ der Gedichte spricht und die der Erzählung *Der Puppenspieler* Qualität zuerkennt.

Der umfangmäßig stärkste Briefpartner war Hans Weigel. Seit 1946 gehen Briefe fast wöchentlich zwischen Wien bzw. New York und Innsbruck hin und her.¹⁹ Mit Weigel verband Lilly Sauter eine lebenslange Freundschaft. Hans Weigel, engagierter Förderer der Literatur der 1950er Jahre, berät sie in Hinblick auf Veröffentlichungen und im Umgang mit dem literarischen Parkett Wiens und motiviert sie immer wieder zum Schreiben. Einmal rät er ihr, Gedichte an Ernst Schönwiese für das *silberboot* zu schicken.²⁰ Lilly Sauter findet nicht zuletzt durch ihn Zugang zur Wiener Szene der Nachkriegsliteratur, zu Autor/innen wie beispielsweise Ingeborg Bachmann, vermutlich auch Ilse Aichinger und Günter Eich, Jeannie Ebner oder auch Herbert Eisenreich. Die Förderung war jedoch auch eine gegenseitige: Lilly Sauter nahm Texte von Hans Weigel für die Zeitschrift *Wort und Tat* entgegen oder vermittelte ihn als Juror für die Österreichischen Jugendkulturwochen in Innsbruck. Man traf sich in Seefeld, Innsbruck oder Alpbach – Weigel wusste das Umfeld Sauters in Tirol zu schätzen.

Einmal zugänglich gemacht sind es insbesondere die Korrespondenzen, die von Forschenden in anderen Zusammenhängen immer wieder nachgefragt werden, enthalten sie doch unschätzbare biografische und kulturgeschichtliche Informationen, gerade auch die Korrespondenz mit Weigel, deren Auswertung noch ein Desiderat ist. Die Namensliste der Korrespondenzpartner im digitalen Verzeichnis dient dabei der praktischen Suchbarkeit.²¹

Wann Lilly Sauter H. G. Adler kennenlernte, ist nicht bekannt. Aus dem ersten erhaltenen Brief geht hervor, dass sie ihn 1951 in London besucht hat.²² H. G. Adler, der im Februar 1942 zusammen mit seiner Mutter und seiner ersten Frau deportiert wurde und mehrere Konzentrationslager überlebt hat, ließ sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg in England nieder, verfasste dort Bücher, darunter *Memento Theresienstadt*, ein Buch, auf das es starke Reaktionen gab und das den Autor schlagartig bekannt machte. In einem Brief aus dem Jahr 1955 trat H. G. Adler mit der Bitte an Lilly Sauter um eine Besprechung heran:

Es war eine harte Arbeit, einen Verleger für mein Theresienstadtbuch zu gewinnen, ich habe seit 1947 darum gekämpft. [...] Im Oktober soll der umfangreiche Band erscheinen. Ich werde mit den Freixemplaren etwas knapp sein, wüßte dieses Werk aber besonders gerne in Ihren reinen Händen. Bitte lassen Sie mich doch kurz und bald wissen, ob Sie die Möglichkeit einer Besprechung sehen [...]. Aber ich betone: so sehr ich mich mit einer Betrachtung gerade von Ihnen freuen würde, liegt mir noch viel mehr daran, daß Sie das Buch kennenlernen und womöglich auch besitzen.²³

Lilly Sauter, die schon seit Kriegsende im Kulturbetrieb Tirols publizistisch, organisatorisch und vermittelnd tätig war, veröffentlichte 1956 in der österreichischen Kulturzeitschrift *Wort und Wahrheit*²⁴ eine Besprechung.

Die Kulturpublizistin Sauter (u. a. als Feuilletonredakteurin, als Theater- und Kunstkritikerin der *Tiroler Nachrichten*, als Mitarbeiterin der *Salzburger Nachrichten*, der *Furche*, der Südtiroler Kulturzeitschrift *Der Standpunkt*, des *Schweizer Journals*) schrieb in den 1950er und 1960er Jahren unaufhörlich Artikel und Essays, arbeitete für den Rundfunk, hielt Vorträge. Dazu finden sich im Nachlass nicht nur Typoskripte, in ihren Sammlungen haben sich mitunter aufschlussreiche Unterlagen, Einladungen, Ankündigungen, Notizen erhalten.

Unter anderem gibt es in der Abteilung ‚Sammlungen‘ auch mehrere Konvolute zum Verband der Akademikerinnen Österreichs. Lilly Sauter war Mitglied vermutlich seit 1955.²⁵ Es standen Themen wie Doppelbelastung durch Beruf und Familie, Nachwuchsförderung und (gendergerechte) Erziehung von Mädchen zur Diskussion. Auch Fragen der akademischen Karriereplanung und des Wiedereinstiegs wurden besprochen sowie auch an Modellen der erwerbstätigen Frau und damit zusammenhängenden Rollenkonzepten gearbeitet. Hertha Firnberg beispielsweise hielt beim Treffen 1959 ein Referat über *Die Gegenwartsaufgaben der Frau*.²⁶ Lilly Sauter nahm nicht nur an den Tagungen des Verbands teil. Als Vizepräsidentin des Verbands organisierte sie 1961 das Internationale Council Meeting der „International Federation of University Women“. 80 Akademikerinnen aus aller Welt – aus Frankreich, England, Irland, Mexiko, den Niederlanden, der Schweiz, den USA, der Türkei, aus Uganda, Spanien, Indien, Brasilien, Finnland, Japan usw. – fanden sich unter der Organisation von Sauter in Alpbach ein, in jenem ihr schon von den internationalen Studententreffen her vertrauten Ort. Mitorganisatorin von Sauter war übrigens die bekannte Chemikerin der Innsbrucker Universität Erika Cremer.²⁷ Lilly Sauter, obwohl in mehrfacher Weise berufstätig und aktiv in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden, blieb in ihren Werken jedoch zeitlebens einem bürgerlichen Frauenbild verpflichtet.

Dies wird auch an ihrer literarischen Praxis sichtbar: Ihre eigene künstlerische Arbeit reihte sie naturgemäß an den Rand der Dringlichkeiten. Für längere Erzählungen oder gar Romane dürfte der Freiraum völlig gefehlt haben. Da nützte auch der Ruf Erich Landgrebes nichts, der sich nach Erscheinen der *Mondfinsternis* bei Bertelsmann²⁸ als Lektor des Sigbert-Mohn-Verlags erkundigte, wie die Arbeit am Roman vorankomme und ein halbes Jahr später 1960 mitteilte: „jetzt erschallt laut der Ruf nach Ihrer Produktion!“²⁹

Am ehesten entstanden Gedichte und diese eher wie an den Rändern ihrer Tätigkeiten aufgeschrieben. So finden sich auf den Entwürfen für Beiträge oder kunsthistorische Vorträge immer wieder Notizen, Ideen für Texte, Bildbeschreibungen, Gedanken, bruchstückhafte Betrachtungen. Es vermittelt sich auf vielen Blättern der Eindruck einer Schreiberin, die es in knapper Zeit dazu drängte, spontan ein paar Zentimeter des gerade zur Verfügung stehenden Papiers zu füllen. Manches veranschaulicht Entstehungsbedingungen, sind doch beispielsweise viele Manuskripte aus der ersten Nachkriegszeit Zeugen für den notgedrungen sparsamen Umgang mit Papier. Handschriftliche Fragmente von Erzählungen sind auf die Rückseite von Korrekturfahnen einer Übersetzung geschrieben oder Vortragsnotizen auf der Rückseite von Exzerpten, Gedichtentwürfe und Notizen auf Briefen, Abrechnungen oder Haushaltslisten. Zuordnungen sind nicht oder manchmal schwer möglich, vieles verbleibt als ‚Notizen und Entwürfe‘ in einer Kassette.

1964 sprach sie dennoch vom Plan eines neuen Gedichtbandes, zu dem es jedoch nicht gekommen ist. Der geplante Lyrikband hätte nach aller Wahrscheinlichkeit u. a. ihre Gedichte versammeln sollen, die sich verstreut in verschiedenen Kulturzeitschriften der 1960er Jahre finden.

Späte Lyrik

Viele von diesen Gedichten sind bereits überraschend früh entstanden, beispielsweise das Gedicht *pas de deux*, das sich handschriftlich auf der Rückseite eines Briefes von Hans Weigel aus dem Jahr 1951³⁰ findet. Weigel berichtet darin von einer Lesung ihrer Texte vermutlich in der Wiener Urania. Weigel hält sie als Förderer im Wiener Literaturbetrieb dazu an, Dankesbriefe an den Wiener Burgschauspieler Raoul Aslan und den Kunstkritiker und Autor Franz Tassie zu schreiben. Auf der Rückseite des Briefes hielt Sauter handschriftlich das Gedicht *pas de deux* fest. ‚Pas de deux‘, auf Deutsch ‚Schritte zu zweit‘, ist auch der Name für ein Tanzduett im Ballett, das in der Regel den Höhepunkt einer Aufführung bildet. Das Gedicht evoziert das Bild dieses Tanzes und überhöht es gleichzeitig zum Ideal jeglicher Zweisamkeit. Über eine Abschrift dieses Gedichts (wohl für eine Lesung) steht angemerkt: „Die Gedichte, die ich im Folgenden lese, haben alle ein gemeinsames Thema: Werke der schöpferischen Kunst.“³¹

Diese Gedichte zur modernen Kunst verdeutlichen die Veränderung ihrer Schreibweise und geben einer genauen Wahrnehmung und einem bewussten interpretierenden Sehen Ausdruck. Es stand ihr die reichhaltige Bibliothek des Französischen Kulturinstituts zur Verfügung, die ihr nicht nur den Zugang zur Literatur Frankreichs ermöglichte, sondern auch zu neu erschienenen Kunstbänden der zeitgenössischen französischen Kunst u. a. von Miró, Léger, Picasso, Braque oder auch den Bänden zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts von Bernard Dorival. Es gibt im Nachlass mehrere Zeugnisse ihrer Beschäftigung mit moderner Kunst, die insbesondere auch mit ihrer Rolle als Kunstvermittlerin zu tun haben.³² Lilly Sauters Teilhabe am öffentlichen Kunstgeschehen dokumentiert insbesondere auch ihre Sammlung der Ausstellungsbroschüren aus den 1950er Jahren. Einige

von ihnen sind mit spontanen Anmerkungen und Notizen versehen, vermutlich in Hinblick auf die jeweiligen geplanten Artikel. Diese Notizen geben Einblick in ihre Einschätzungen und legen mitunter Spuren zu ihren Texten. Beispielsweise vermerkte sie in der Ausstellungsbroschüre zu *Musik und Bildende Kunst von heute*, einer Ausstellung des Institut Français im September 1949, neben den Angaben des Gemäldes von Picasso *Stilleben mit Gitarre* das Wort „Spiegel“! und in Kurzschrift „sehr schön“.³³ Das Motiv des Spiegels bzw. des Spiegelbildes taucht im Prosagedicht *Picasso-Ausstellung*³⁴ wieder auf. Der Text ist ein fiktiver Monolog des Bildes mit der Betrachterin, ist ein Spiel des Sichtbaren mit dem Unbewussten, das schließlich festgelegte Wahrnehmungen zerbricht. Der Raum der Kunst ist, so möchte man vermuten, jener Raum für die Autorin, in dem sie frei und ohne weltanschauliche, bürgerlich ästhetische Ansprüche schreiben konnte. Drei weitere Gedichte beziehen sich auf Werke Picassos: *Hahn und Messer*; *Wachende Frau*; *Frauen Picassos*.³⁵

Als Kunstkritikerin hat Lilly Sauter wohl jede Ausstellung in Innsbruck und viele auch außerhalb Tirols u. a. in München und Zürich wahrgenommen. So findet sich im Ausstellungskatalog *Malerei in Paris – heute*³⁶ zur Ausstellung 1952 im Kunsthaus Zürich eine Abbildung des 1949 entstandenen Gemäldes von Alfred Manessier *Espace Matinal* – sie dürfte in der Ausstellung das Original gesehen haben. Ihr Gedicht *Espace Matinal*³⁷, eines der wenigen, dem ein Bild der abstrakten Malerei zugrunde liegt, zeichnet in schlichten reduzierten Verszeilen die Bildstimmung nach, die sich über die Farben und durch die abstrakten Formen des Gemäldes vermittelt. Auch im Gedicht *Die Taucher*³⁸ nach einem Gemälde von Fernand Léger überträgt sie das Strukturprinzip der Bildvorlage ins Gedicht: Léger zerlegt die Körper gleichsam kubistisch, um die Wirkung des Schwebens und der Bewegung als Spannung in den Bildraum zu bringen. Das Gedicht arbeitet analog dazu mit der Figur der Anapher und erzeugt damit eine dem Bild ähnliche rhythmische Spannung.

Auf die Beschäftigung mit Alexander Calders *Stabiles Mobiles Constellations* dürfte Sauter über den Beitrag *Bewegliche Plastiken von Alexander Calder* gekommen sein, der 1948 in *Wort und Tat* erschienen ist. Der amerikanische Bildhauer Alexander Calder lebte in den 1930er Jahren in Paris und war u. a. mit Piet Mondrian, Fernand Léger und Joan Miró befreundet. In dieser Zeit entstanden seine ersten plastischen Gefüge aus geformten bunten Metallscheiben, die unter dem Titel *Stabiles Mobiles Constellations* 1946 in Paris erstmals ausgestellt waren. Calder gilt mit diesen beweglichen abstrakten Metallplastiken als Wegbereiter der kinetischen Kunst. Die Faszination, die diese Kunst auf Lilly Sauter ausgeübt haben mochte, gibt der Text *Zweistimmige Meditation über das Mobile*³⁹ wieder. Ein assoziativ fließender Text in der Form des ‚stream of consciousness‘ fängt das in der Bewegung sich stetig verändernde Licht- und Farbenspiel sowie die Spannung von Statik und Bewegung ein. Aus diesem mehrseitigen Text arbeitet sie schließlich das Gedicht *Meditation über das Mobile*⁴⁰ heraus, das nicht nur eine neue Raumerfahrung ausdrückt, vielmehr auch das Mobile als lyrische Metapher für Veränderung und Verwandlung inszeniert. Es ist 1963 in der Sondernummer der Schweizer Zeitschrift *hortulus* erschienen, in der Gesellschaft von Texten der Autorinnen der Meersburger Dichterinnen-Treffen,

unter ihnen Gedichte der Droste-Preisträgerinnen Nelly Sachs, Christine Busta, Hilde Domin, Erika Burkart sowie von Elisabeth Borchers, Meret Oppenheim, Rose Ausländer u. a.

Als Kulturpublizistin ständig umgeben von Zeitschriften hat sie selbstverständlich auch Artikel ausgeschnitten und abgelegt. Es finden sich so manche Anmerkungen, Unterstreichungen, Lesespuren. Mehrere Artikel zu einem Ereignis von Weltbedeutung im Kalten Krieg, zum ersten Weltraumflug von Juri Gagarin im Frühjahr 1961, hat sie aufbewahrt:⁴¹ Berichte, Gagarins eigene Aufzeichnungen, einen kritischen Artikel mit dem Titel *Was haben wir im Weltraum zu suchen?* Auf einem Briefumschlag vom 19. September 1961 notierte sie einige Begriffe, die ihr momentanes Denken beschäftigt haben mochten – darunter auch den Begriff ‚Kosmonautik‘. Im Gedicht *Winterliche Betrachtung*⁴² kehrt Gagarin wieder:

Winterliche Betrachtung

Cézanne-Bäume und der Mond der Dionysossschale,
Orion, der über den Winterhimmel
mit klirrenden Sternschritten wandert
und die Flügel des Engels
im Verblasen der Abendwolke.
Wenn wir die Schwerkraft verlieren,
verlässt uns die Sprache der Bilder.
Der Weltraum ist voller Wunder,
aber wir wissen nur Zahlen,
und das Stammeln von Kindern
erzählt von der blauschwarzen Wendung der Erde
zur Nacht.
Noch ist die Venus Teiresias näher als Gagarin.
Noch führt der Weg durch die kahle Allee
in die tieferen Gründe des Himmels.

In seiner melancholischen Rückwärtsgewandtheit, in seiner Geste gegen die Entzauberung der Welt und der Beschwörung von Transzendenz ist es ein typisches Gedicht Lilly Sauters, das ihre Ferne zur Gegenwart der progressiven, sprach- und gesellschaftskritischen Generation um 1968 aufzeigt. Das Gedicht erinnert an ihre früheren Texte wie *Abglanz* oder *Salzburg*, *Lichtmeß* oder auch an *Föhnnacht in Ambras*, *Schlosshoflitanei*, *Blick in den Morgen*, die zu jener Auswahl zählen, die sie neben ihren Kunstgedichten und den *Pariser Impressionen* für *das Fenster* zusammengestellt und deren Erscheinen sie nicht mehr erlebt hat. Diese Sammlung der Gedichte lässt ein Profil der Lyrikerin erkennen: Eine genaue Beobachtung der Gegenwart durch die Optik poetischer Weltwahrnehmung verbindet sich mit der vorsichtigen, aufmerksamen Aneignung gemäßigt moderner Schreibweisen – damit steht sie in der Nähe eines Karl Krowow, einer Elisabeth Borchers, Erika Burkart oder einer Marie Luise Kaschnitz.

Anmerkungen

- 1 Christine Riccabona, Erika Wimmer, Milena Meller: Ton Zeichen : Zeilen Sprünge. Die Österreichischen Jugendkulturwochen (1950 – 1969) in Innsbruck. Innsbruck 2006.
- 2 Johann Holzner: Literaturvermittlung im Brenner-Archiv. In: Stefan Neuhaus, Oliver Ruf (Hg.): Perspektiven der Literaturvermittlung. Innsbruck 2011, 293.
- 3 Walter Methlagl: Bodenproben. Kulturgeschichtliche Reflexionen. Innsbruck 2002, 8–14.
- 4 Vgl. Helmut Neundlinger: Im Labyrinth des Professors. In: Der Standard, 5. 5. 2012 (Album).
- 5 Siehe Bestandsverzeichnis des Nachlasses Lilly von Sauter auf der Homepage des Brenner-Archivs: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/sauter.html> (Stand Juni 2013).
- 6 In einem curriculum vitae schreibt sie: „Mindestens ebensosehr wie um die ‚Kunst der Sprache‘, der eigenen und der fremden, geht es mir um die ‚Sprache der Kunst‘ [...]“. Typoskript. Universität Innsbruck, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Lilly Sauter (in der Folge: FIBA Sauter) Sig. 163-15-1.
- 7 Siehe FIBA Sauter Sig. 163-1-1; 163-1-2; 163-1-3; 163-1-4.
- 8 Ebenda.
- 9 Nachlass Sauter, 163-1-15; Erstpublikation in: Lilly Sauter: Zum Himmel wächst das Feld. Gedichte. Hg. v. Hans Weigel. Innsbruck 1973, 35.
- 10 FIBA Sauter Sig. 163-1-11.
- 11 Typoskript [ohne Titel], FIBA Sauter Sig. 163-15-1.
- 12 Lilly Sauter: Chaos, hschr., unveröffentlicht, datiert mit „Sommer 1943“, FIBA Sauter Sig. 163-1-3.
- 13 Lilly Sauter: Fernen Freunden. Typoskript, unveröffentlicht, FIBA Sauter Sig. 163-1-9.
- 14 Ebenda.
- 15 Einen Hinweis auf die Bekanntschaft mit Robert Lucas gibt ein Brief Lilly Sauters an Hans Weigel vom 10. 4. 1951, in dem Sauter u. a. über die geplante Reise nach London berichtet: „Mit Robert Lucas war ich gern und ein paarmal zusammen, er will mich auch in England wiedersehen, man spricht sich gut mit ihm.“ Wienbibliothek, Nachlass Hans Weigel.
- 16 Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* ist 1942 bei Bermann-Fischer in Stockholm erschienen.
- 17 Lilly Sauter an Ernst Gombrich, 29. 12. 1946, zitiert nach: Ernst Gombrich (1909–2001): Lilly von Sauter. Erstpublikation in: Die blauen Disteln der Kunst. Innsbruck 1993, 7–20.
- 18 Eine Ausnahme bilden die Verlagskorrespondenzen. Diese umfangreichen Briefwechsel geben Aufschluss in Hinblick auf ihre Übersetzertätigkeit und ermöglichen eine Auswertung (siehe den Beitrag von Karl Zieger in diesem Band).
- 19 Die Briefe Hans Weigels an Lilly Sauter befinden sich in: FIBA Sauter Sig. 163-14, Mappen 20–25; 83 Briefe Lilly Sauters an Hans Weigel haben sich im Nachlass Hans Weigel in der Wienbibliothek im Rathaus erhalten.
- 20 Vgl. Hans Weigel an Lilly Sauter, 8. 9. 1946, FIBA Sauter Sig. 163-14-20.
- 21 Anm. 5.
- 22 Vgl. H. G. Adler an Lilly Sauter, 29. 5. 1951. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlass H.G. Adler.
- 23 H.G. Adler an Lilly Sauter, 23. 8. 1955, FIBA Sauter Sig. 163-10-3.
- 24 Lilly Sauter: Memento Theresienstadt. In: Wort und Wahrheit, Nr. 11, 1956, 394.
- 25 Seit den 1920er Jahren existiert ein Landesverband in Tirol, zunächst als Verein der Akademikerinnen Tirols, heute als Club der Tiroler Akademikerinnen, siehe <http://www.vaoe.at/tirol/index.asp>; der Verband definiert sich als überparteiliches und überkonfessionelles Netzwerk für Frauen in akademischen Berufen. Auf internationaler Ebene gehören die Verbände dem Dachverband IUFW – International Federation of University Women an.
- 26 Die Referate des Treffens, auch von Etta Becker-Donner, Stefanie Danielski, Hedwig Kopetzky-Rechtberg und Dora Lauffer, sind in einer Tagungsbroschüre abgedruckt. FIBA Sauter Sig. 163-19-8.
- 27 An die Wissenschaftlerin Erika Cremer erinnert ein Habilitations-Programm der Leopold-Franzens-Universität.
- 28 Das Literaturprogramm bei Bertelsmann wurde 1959 unter dem Label ‚Sigbert-Mohn-Verlag‘ weitergeführt, Erich Landgrebe war Lektor für österreichische Literatur im Verlag.
- 29 Erich Landgrebe an Lilly Sauter, 23. 2. 1960, FIBA Sauter Sig. 163-12-26.

- 30 Hans Weigel an Lilly Sauter, 29. 5. 1951, FIBA Sauter Sig. 163-14-20.
- 31 Pas de Deux (Sadlers Wells Ballett), Typoskript, FIBA Sauter Sig. 163-1-13.
- 32 Dieses Material wurde mehrfach ausgewertet, u. a. im Beitrag von Verena Zankl in diesem Band.
- 33 Musik und Bildende Kunst von heute. Institut Français. Innsbruck, Ausstellung September 1949, FIBA Sauter, Sig. 163-20-7.
- 34 Textzeugen siehe FIBA Sauter Sig. 163-1-13, Erstpublikation in: das Fenster 10, 1972, 893.
- 35 Textzeugen siehe FIBA Sauter Sig. 163-1-13 sowie 163-1-16, Erstpublikation in: das Fenster 10, 1972, 893.
- 36 Malerei in Paris – heute. Ein Querschnitt. 18. Oktober bis 23. November 1952. Verzeichnis der ausgestellten Werke. Kunsthaus Zürich. FIBA Sauter Sig. 163-20-8.
- 37 Erstpublikation in: das Fenster 10, 1972, 893.
- 38 Erstpublikation in: hortulus 44, 1960, 44.
- 39 Textzeugen siehe FIBA Sauter Sig. 163-1-16.
- 40 Typoskript, FIBA Sauter Sig. 163-1-16, Erstveröffentlichung in: hortulus 64, 1963, 48.
- 41 FIBA Sauter Sig. 163-18-4.
- 42 Typoskript, FIBA Sauter Sig. 163-1-13, Erstpublikation ebenfalls in: das Fenster 10, 1972, 899.

Greve Kleine Compositionslehre in einigen Abschnitten, der Erinnerung an Ludwig von Ficker

von Michael Sallinger (Innsbruck)

I

Vorspruch

Es kommt nicht mehr oft vor, dass ich mich auf den dritten Blick verliebe, Feuer fange oder mich wirklich für etwas Neues oder jemand Neuen begeistere, Feuer fange, wenn man so sagen möchte. Und wenn, dann ist es auf den ersten Blick, maximal auf den zweiten. Träge ist man geworden mit dem Alter, das ein jeder anders empfindet und nicht nur das: Ein Wort von Karl Kraus hat an Platz gewonnen, hat sich eingepägt und hat Gestalt angenommen. Es lautet einfach und ist doch sehr schwer zu leben: Älter werden heißt, inniger verbinden und schärfer trennen. So verschließt man sich manches Mal und nimmt in sein Ich, einer Muschel gleich, die sich verschlossen hat, jene Perlen mit hinein, die man schon kennt, in der, so kann man es sagen: ausbrüten, man sich wohl fühlt und aufgehoben. Bekannte geistige Räume zu begehen, zumal solche, deren Tore man seit langem nicht mehr aufgestoßen hat, dies gehört zu den Freundlichkeiten, die die zunehmende Lebenszeit für einen aufzuwarten hat. Da macht man neue Türen nicht mehr so gerne auf. Anders hier, zunächst: In einer kleinen Schrift einer Akademie las ich einen Aufsatz von Uwe Pörksen, der die Celansche *Todesfuge* mit Ludwig Greves *Vatergedicht* verglich; als zwei Seiten einer Medaille und zwei Seiten eines Schicksals, das mit Garstigkeit und Gemeinheit nicht gespart hatte, in die eine Richtung nicht und in die andere auch nicht. So bestellte ich nicht nur dies Heftchen, sondern zugleich die gesammelten Gedichte von Greve (Wallstein) und die beiden, bei Ulrich Keicher in Warmbronn verfügbaren Veröffentlichungen: ausgewählte Gedichte zum neunzigsten, schon lange nicht mehr erlebten, Geburtstag Greves und einen Band mit seinen Prosaarbeiten.

Ein Seitenstück: Was Ulrich Keicher und seine Frau in Warmbronn leisten, ist ungerühmt und ungehoben, in Österreich zumal: eine so vorzüglich, handwerklich so gelungene, sinnlich so schöne, haptisch so geschliffene Erscheinung von Büchern, Druckschriften, kleinen Editionen, Gedichten und Essays gibt es, um ein Wort Torbergs zu variieren, ein zweites Mal nicht auf dem Erdenrund. Wenn man weiß, dass Torbergs Bemerkung den in der Tat noch heute wunderbaren Forellen des Gasthauses Schraml am Grundsee galt, dann weiß man, was ich meine. Wunderbareres gibt es nicht.

Langsam erst begann ich den Zusammenhang herzustellen, wonach die mir liebsten Marbacher Kataloge, nämlich jener der Expressionismus-Ausstellung des Jahres 1960 und der Katalog zum Hundertsten von Gottfried Benn sich maßgeblich der

Mitwirkung Greves verdanken; dann entsann ich mich wieder des Vorworts zu den ausgewählten Photos Lotte Jacobis, die mit Erich Reiß, einem der ersten Verleger Bennis, verheiratet war. Alles dies von Greve.

Doch legte ich die Bücher dann rasch aus der Hand; eine von Pörksen überlieferte Bemerkung von Greve über Celan (der vier Jahre älter war) hat mich abgestoßen und der Fall schien mir gehoben; vorerst.

Dann einmal nahm ich die Bücher nochmals zur Hand. Dann las ich den Nachruf, den Greve auf Ludwig von Ficker geschrieben hat, und dann war es um mich geschehen, und dann geschah dies:

II

Anspruch

Es gibt Anspruch und Qualität, die sich über das Alltägliche erheben und die „bleiben“. Das sind große und sehr allgemeine Worte, die wenig greifbar sind. Daher tut es gut, die Begriffe zu klären. Der Anspruch meint nicht nur das unmittelbare Ansprechen, den Anruf, das Auf- und Angerufen-sein durch etwas oder jemanden, sondern zugleich den Spruch, den jemand an sich selbst richtet. Diese Selbstanrede kann auch schroff sein, sie kann hart, nüchtern und, hier zeigt sich die Vielschichtigkeit der Sprache, auch „anspruchs-voll sein“. Qualität bedeutet das, was man sehen, fühlen, schmecken, greifen, hören und tasten kann, und zwar auf eine solche Weise, dass es gegen die Zeit *Bestand* beansprucht. Dass damit auch Schlechtes oder gar Böses eine Qualität haben kann, nehmen wir durch diese Umschreibung nicht nur in Kauf, sondern wissen es im Lichte unserer Erfahrung. Das All-Tägliche ist das Gewöhnliche, nicht nur das Gewohnte sondern das zugleich Abgebrauchte und Geläufige. Auf solche Weise mag der Akzent zulasten der Gewohnheit – der Süße der Gewohnheit und der Geborgenheit, die sie auslöst – verschoben sein; doch meinen wir es hier so: ein wenig abwertend, ein wenig abgebraucht und gedankenlos; wir legen dies fest. Im Alltäglichen spiegelt sich eine bestimmte Bereitschaft, zu vergessen, abzuschleifen, einzuheimsen, für sich gefügiger und widerstandslos zu machen; geölt und geblitzt eben. Das Bleiben schließlich geht auf den Bestand hin: auf die Widerstrebigkeit gegen die Zeit und mit ihr das Vergessen. Widerstrebig bedeutet, anders als bloß „widerstrebend“, nicht nur eine Potenz, sondern eine – in der Sache, in der Person selbst liegende – grundsätzliche Eignung, sich und das Seine der Zeit so zu widersetzen, dass eine Spannung und eine Reibung entstehen. Die Widerstrebigkeit gegen die Zeit ist das Bleibende des Bleibens. Wir sagen das in dem Wissen, dass man solches nach dem Wirken des Magus von Todtnauberg nicht mehr sagen kann; und sagen es doch, weil es einer Erfahrung entspricht, die zu enthüllen nötig erscheint, um das Weitere von dem zu schreiben und zu sagen, was gesagt werden soll. Nämlich, dass es in dem Verhältnis eines Menschen und seines Werks zu der Zeit Fälle gibt, in denen die Widerstrebigkeit zu einer massiven Störung dieses Verhältnisses insoweit führt, als dass die Mechanik des Alltäglichen nicht mehr „funktioniert“, nicht mehr „arbeitet“ und – plötzlich Anspruch und Qualität greif- und erlebbar werden, so,

als wäre das „immer so gewesen“ oder als wäre das notwendig. Diese Erfahrungen sind selten und werden seltener, weil die Schicht aus Lärm und aus Geschrei, aus Beschleunigung und Reproduktion immer dichter wird; es ist, als wäre die Welt von einer Maquillage überzogen, die sich nicht mehr entfernen lässt, angetan dazu Qualität und Anspruch endgültig zu vertilgen, damit der Mensch, sein Herz und seine Seele alles an Offenheit verliere, was nötig ist, diese Erfahrung der Aufhebung der Zeit in der und durch die Widerstrebigkeit des Anspruches der Qualität unmöglich zu machen. Doch reicht diese Maquillage noch immer nicht durch und gibt es Fälle, in denen sich die Aufhebung der Zeit spürbar macht, ganz von selbst: leise und still, wie es sich in den Fällen ge-hört, in denen erscheint, was – gegen die und außer der Zeit – zu erscheinen bestimmt ist. Das geht nicht in das Geheimnisvolle, sondern berührt nur andere Schichten der Existenz, andere Organe, andere Sinnfälligkeiten. Der Einfältige ist dem Sinnfälligen offen: das Sinnfällige ist sein Bestand.

III

Saum der Ahornbäume

Wir meinen dieses und beschreiben nicht ausreichend, was wir sagen wollen; wir führen aus dem Gewohnten hinaus und an den Saum der Ahornbäume, die eine breite Allee links und rechts eingrenzen; die Kinderhand des dort Wandernden greift durch die Zeit hindurch und ergreift die Hand der Großmutter, die mit einem geht. Man schweigt. Im Schweigen gewinnen die Schritte, jeder einzelne, an Gewicht, und der Waldboden, der den Weg säumt, wird bunter. Die Bärenatzen leuchten, satthell und orange, aus den bemoosten Hügeln rund um die alten Bäume heraus; Pilze, dort und da, einer darunter, dessen Untersicht am Helm ganz blau anläuft, wenn man die feinen Poren des Geflechts drückt. Man sagt „Maronenröhrling“ zu dem Pilz, der im Wappenschild einer Kindheit steht, die das ganze Leben bestimmt. In jenen Tagen und Stunden an einem See, dessen Wasser dunkel war und in dem Karpfen und Hechte standen, als wären sie seit tausend Jahren da, überflogen manches Mal tief fliegende Aufklärungsflugzeuge den Platz: einmal jene der Amerikaner, einmal jene der Russen. In den Wäldern hörten die Straßen und Wege plötzlich auf; man kam an Zäune und an Absperrungen: hier nicht weiter. „Pozor“ stand in tschechischer Sprache auf großen Schildern in weiß und rot. Seit 1920 und dann seit 1947/1948 ging hier eine Grenze durch, die nicht überwindlich schien. Eine Jugend am Ende der Welt. Man sah auf die Zollhäuser, die jenseits der Grenze verfielen; von weit leuchtete der blassrote Kirchturm, der Kuppel- und Walmhelm der Kirche von Buchers, schon im anderen Land, im Anderland. Man wusste darum, dass dort geräumt worden war; nach einem Krieg und nach einer Zeit, von der man, in Schemen, auch wusste. Kein Idyll. Das würde trüben. Es war kein Idyll. Auch, wenn man mit zunehmendem Alter vermeint, manches schönen zu sollen; wie denn?

Doch schuf diese Zeit den Organen der Stille und der Nachdacht einen Raum, der das einfältige Kind und den schwerfälligen Heranwachsenden zum Grübeln brachte: wissend, nichts zu wissen und ahnend, dass die Fährte des Zufalles, also, die

Fährte des einem Zufallenden die wesentlichere sei als jene einer Bildung, die wie aus den Brutkästen der Buchgemeinschaften schien. Ich habe meinen Karl Kraus nie gelernt – zuerst kannte ich ihn zu wenig, dann kam ich ihm zu nahe und am Ende schien es mir wie bei Josef dem Zweiten: *zu viele Noten*.

Aber das Hören habe ich gelernt. Das Hören auf das einem Zufallende, vor allem, wenn es sich um Menschen und Werke handelt.

IV

Begegnungen

Begegnungen. Wer sich dessen gewahr ist, dass das Zufallende die Quelle ist, aus der wir unser Leben leben: ja, leben und nicht etwas „gestalten“, dem wird auch schlag-artig klar, dass die (nietzscheanische) Vorstellung des – womöglich dialektischen (Hegel, Adorno, Marx, Ernst Jünger) [Über-]Menschen ein Un-Sinn ist, der mit dem Humanen nichts zu tun hat. Gleichwohl, ob der Mensch in die Mechanik einer geistlichen und geistigen Überzeugung eingespannt, eingefügt oder eingelebt sei oder nicht: an den Umständen ändert das gar nichts, an jenen Umständen nämlich, dass das Leben unendlich reicher sein kann, als man annimmt, vor allem dann, wenn man gestalten will.

Dieser Reichtum schlägt in beide, in alle Richtungen: Es gibt auch einen Reichtum an üblen Erfahrungen und Umständen. Dennoch habe ich nie die Überzeugung verloren, dass „sich alles zum Guten wenden“ werde. Das bestimmt einen Standort, wenn freilich nur einen von vielen, einen möglichen; das bestimmt eine Potenz, die der Depression die letzte Schärfe heraus nimmt und dem Leben die erste Gewissheit hinein legt. Begegnungen; wir wiederholen ein Wort, das, durch eine nachkonziliare Sprache gedankenlos missbraucht, heute als Sammelbegriff einer jeden Form von Interaktion dient und so nichts anderes ist als die Regentonnen der vielfältigen Misstöne des Lebens.

Doch meinen wir etwas völlig Anderes: Wir meinen die sich in und aus der Offenheit des eigenen Herzens ereignende, umfassende Berührung, die über die Zeit, den Geist und das Gefühl hinaus geht, eine Einheit anspricht und zum Klingen bringt und einen, in der Erfahrung und der Ereignisung des glückhaften Zufallens *verwandelt*.

Die Begegnung mit Greve ist eine solche, verwandelnde Begegnung. Sie ergab sich, im dritten Absatz. Ja, und manchen Einwänden zum Trotz: man kann Bücher so lieben, wie man Menschen liebt. Daran halte ich aus einer persönlichen Erfahrung fest; Bücher erschließen der Seele Räume, so wie auch Menschen es tun; sie erschließen nicht nur Räume auf eine bestimmte Zeit, sondern, sie tun es für eine lange Zeit, für immer, oder doch für so lange, wie die Erinnerung reicht, vielleicht darüber hinaus. Es hat, daran darf erinnert sein, Länder gegeben, halb existent, halb fiktiv, in denen die Menschen und die Bücher lebten; darf man sagen: die Menschen durch die Bücher und aus den Büchern lebten. Das sind Träume, ebenso und zu-

mal; doch stiften sie keinen Schaden, nur Nutzen und nur Freude. Die gegenstrebige Fügung des Glückes ist im Geheimnis aus Welt und aus Spiel; ohne das Spiel, jenes des Herzens und jenes des Gedankens, wäre keine Welt.

V

Orte

Tage, Jahre, Orte. So beschreibt Marie Luise Kaschnitz in einigen Büchern, die uns kostbar sind, das von ihr Erlebte, Erfahrene. In Bollschweil, rund um das väterliche Schloss liegt manches davon, am Dorf. In Rom und am Meer, in dem sie gestorben ist. Orte – Staufen gehört zu diesen Orten, Peter Huchel und Erhart Kästner haben dort gelebt und sind dort gestorben und begraben.

Ob sie, am dritten Tage, auch *aufgefahren* sind, in den Himmel nämlich, das ist eine andere Frage. Freiburg. Nicht nur der Magus lebte dort – begraben ist er in seiner Meßkircher Heimat.

Man denkt bei dieser Meßkircher Heimat an Conradin Kreuzer, an Conrad Gröber, an Martin Heidegger und an Arnold Stadler. Dann, weiter: Wilflingen, am hohen Rücken der Alb. Ernst Jünger.

Und Marbach: Im großen Leichenhaus der Literaturgeschichte ist viel Lieben und viel Leben auch; war es früher vielleicht noch ein wenig mehr. Greve war dabei; an einem Ort, den man umkreist, wenn man in der Literatur lebt.

Doch wo und wie er dabei war, das wurde mir erst ganz langsam ersichtlich, das hat erst langsam an Gestalt gewonnen. Eine Gestalt, die sich mir aus Druckwerken und aus Bildern erschließt: aus jenen, die Greve zu Lebzeiten herausgegeben hat, und jenen, die in den vielen Jahren nach seinem plötzlichen Tod im Meer erschienen sind. Druckwerk und Druckwerk, das ist nicht ein und das selbe. Es gibt Druckwerke, die lassen erkennen, dass jemand einen Sinn für das Schöne hat; die lassen erkennen, dass er nicht für viele schreibt, nicht für alle; und die zeigen wie in einem Schlag auf, dass das Dichten, das Schreiben, das Malen, das Binden, das Drucken, das Denken, das Danken, das Empfinden für das Schöne alle in eins gehen, wie in einen Ursprung ein und desselben, eines Hand-Werks. Das Bild der Hand: sie ordnet, sie pflegt, sie tätschelt, sie schafft, sie verbindet und bindet das Buch; so wie sie auch zuschlagen und zustechen kann; beides sind Hand-Werke, im Guten wie im Bösen. Und doch ist uns das Handwerk bereits zu etwas Mythischem verkommen, wir kennen es aus dem Alltag nur noch an den äußeren Rändern und an den Grenzen: im Elitären und in der Not. Alles Mittelmaß ist heut Gebrauch, Abbrauch der Sprache, Abrieb, Massen(ent)fertigung, Auferstehung aus der Wiederholung, Perfektion der Reproduktion, Seelenlosigkeit zum Quadrat. Greves Werk, dünn, aber nicht schwächig, ist anders erschienen, in einem anderen Umfeld, dem des Handwerks; es war mit Künstlern verbunden und hat zu einer Form gefunden: einer Form, die, anders, als man es erwarten darf in den Jahren zwischen 1950 und 1990, streng geworden ist; ein *cantus firmus*; das Gedicht als formale Erfüllung, als

Entelechie des gebundenen Worts, als das Legato aus der Fremde der Form. O, wie die Sprache sich in so viele Formen begeben kann, ohne an ihrer Wesenhaftigkeit zu verlieren; mehr noch; wie sie und wo sie in ihrem Wesen gewinnt, wenn sie recht gebraucht wird, mit der nötigen Achtung. Und wie sie Wege weisen kann in das je Eigene hinein, die, je eher sie beschritten und je länger sie bedacht werden, zu einer bleibenden Unverwechselbarkeit in dem Lethestrom der alles überwuchernden Vergessenheit führen können. *Sur les traces de mes mots*, auf den Spuren meiner Worte kann ich gehen, wie ich auf den Spuren meines Lebens stehen kann.

VI

Knoten

Und dann gehen die Knoten ein und auf: Plötzlich tritt eine Person in das Gefüge, die, bislang unerkannt und unbekannt, das Gefüge aufreißt und in das Gewesene eindringt; die es bleibend tut und die einen Platz einnimmt, wie man einen Rang einnimmt, einen Rang, der einem zukommt, ganz selbstverständlich, so, als fügte sich jemand ein in eine Welt, die schon da war. Greve.

Ich blättere in seinem Werk. Es sind schmale Bände, sorgfältig gemacht. Was das heißt: Eine Falte der Sorge zeigt sich be-sorgt um das, was sie verbirgt. Sorg(en)fältig; das heißt auch, mit Liebe und mit Bedacht hergestellt; nicht einfach getan, damit es fertig wird. Da tritt eine Substanz dazu: Die Gestalt, die angenommen werden soll, ist eine Sprechende. Ihr Spruch ist das sorg(en)fältige Bedenken dessen, was zur Sprache gebracht werden soll. Das „etwas“, das zur Sprache gebracht werden soll, ist ein zu Bewahrendes; es ist schutzlos und klein, fast wie ein Kind. So wird es in der Sorge zu der Sprache gebracht, dass es Schaden nehmen könnte. Die Sprache, zu der etwas gebracht wird, ist hier nicht eine Mähre, die dazu missbraucht wird, alles und jedes weiter zu bringen, zu transportieren, und auch keine Marktschreierin, die alles hinaus brüllt in eine Welt, nur um aufzufallen.

Diese Sprache ist, in einem ganz einfachen und sehr nüchternen Sinn, das letzte verbliebene Haus des Seins. Was hier also zu der so verstandenen Sprache gebracht wird, das braucht im Bringen eine Stille, ohne die es nicht gebracht werden kann; diese Stille gehört in die Ruhe, die nötig ist, um das Bringen gedeihlich werden zu lassen; das bringt nichts „ein“, sondern das bringt zur Sprache, die, so verstanden, wie hier versucht, zu zeichnen, nur mit einer bestimmten Zurückhaltung angenommen und in Gebrauch genommen werden darf; die um ihren Gebrauch gebeten werden soll in der Weise, dass man nicht ohne Achtung in diesen Gebrauch eintritt. Wer so mit Sprache umgeht, der sucht die Sprache nach einem Ausdruck ab: einem Ausdruck, der dem Eingebachten wie dem Einbringenden zugleich gemäß ist, also deren Wesen gemäß. Solche Grundlagen der Sprache und ihres Gebrauchs sind nicht mehrheitsfähig, sie sind nicht mehr in Übung und daher auch nicht mehr gebräuchlich; das ändert nichts daran, dass es, immer wieder, Menschen gegeben hat und gibt, die dazu in der Lage sind, solcherart Sprachgebrauch zu üben, ganz in die Demut des Denkenden, des Bedenkenden hinein genommen, dem das, was er zur

Sprache bringen will, wichtig und wesenhaft genug ist, dass er das, was er tut, redlicherweise bedenkt. Dies geschieht unter anderem in der sehr strengen Form des Gedichts: In dieser Form kann es gelingen, dass der Gebrauch der Sprache mit dem, der die Sprache gebraucht, in eins zusammen fallen; gleichsam die Form den Inhalt und der Inhalt die Form ineinander auflösen; nicht etwa zu einer Unkenntlichkeit beider, sondern in eine symbiotische Beziehung, in der keiner von beiden seine Kontur verliert, beide miteinander aber eine Beziehung eingehen, in der etwas von der Sprache als dem Haus und dem, der dieses Haus aufschließt, für einen kurzen Augenblick kenntlich wird.

In den Jahren nach Greves Tod haben sich die Zeugnisse vermehrt: Bei Wallstein erschienen die gesammelten Gedichte in einer vorzüglichen Ausgabe; später bei Keicher in Warmbronn die gesammelten Schriften; dazu mehrere kleine Ausgaben; ich erwähnte es. Nun liegen, in drei Bänden, wiederum bei Wallstein, eben (2013) erschienen, die *Autobiografischen Schriften* und eine Auswahl der überlieferten Briefe vor. Drei schöne Bände, mit einem Essay über das Leben jenes Mannes versehen, der, 1924 in Berlin geboren, mit seinen Eltern und seiner Schwester auf die St. Louis kam, jenes Dampfschiff, auf dem knapp eintausend Juden umher irrten, die nirgends aufgenommen worden sind, schon gar nicht in Havanna oder in den USA; es gibt einen schlechten Film mit einem guten Schauspieler davon. Die in Geiselhaft auf Hoher See Befindlichen fanden Unterkunft, *shelter*, doch nur vermeintlich: Die nach Frankreich, in die Niederlande und in andere Staaten des Kontinents zurück kamen, wurden wieder überrannt, mussten wieder fliehen oder kamen um; darunter Greves Vater und seine Schwester, mit 15 Jahren; die Mutter hat er gerettet. Hier ist nicht der Ort, dies Leben zu erzählen: Man kommt ihm nahe, wenn man zu den Erinnerungen greift, zu der autobiographischen Prosa und zu den Briefen, die nun da liegen.

Man kann dies nicht genug loben und kann es nicht genug hervor heben: dass Greves in solcher Form gedacht wird und dass er bedacht wird, lässt aufatmen. Noch finden sich Geister, die wissen, dass nur in den Spuren von Einzelnen die Fülle des Ganzen sich entbirgt. Das ist ernst gewiss – und war doch in diesem Leben bei allem Schwierigen – auch heiter.

VII

Strenge Form

Im Glücksfall kommt zu dem eben Beschriebenen ein weiteres: die Sprache als ein Haus des Seins findet eine Gestalt in dem Buch als dem Haus der Sprache. Das ist keine Konserve, die man wegwirft, nachdem man sich in sie hineingefressen hat oder einige Seiten überblättert hat; das ist auch kein Gebrauchsgegenstand, den man, nach mehrfachen Vergewaltigungen, wegwirft, sondern das ist ein sorgfältig erarbeitetes, ausgesuchtes, komponiertes, komponiertes Stück Gegenständlichkeit als der Widersätzlichkeit des Gediegenen gegen den Rausch des Gebrülls und des Billigen wie des Gebrauchsfertigen; dies Gebrauchsfertigen, das als „gebrauchstauglich“

die Beine schamlos weit aufreißt, von jeder Mann in Gebrauch genommen zu werden. Das ist aber zugleich ein Widerpart, eine weitere Widersätzlichkeit gegen das Buch als ein Bildschirm, als eine virtuelle Realität, in der die Buchstaben hinter ihren Schöpfungsprozess der Ordnung in die Beliebigkeit des Flimmerns zurück fallen; einbrechen in die Struktur der Verzifferung und der Verzeichnung, als ob kleine Bleikugeln durch die Buchstaben rinnen würden, sich am Gewicht und der Überhitzung dieses Frevels im Namen der Information zu immer neuen Hitzen aufzuladen, ehe sie bersten. Das sind keine Bücher. Schöne Bücher als das Haus der Sprache, das sind Compositionen: Sie werden zusammen gesetzt und gelegt und gestellt, das ist das com-ponere. Sie werden mit Sorgfalt zusammen gesetzt und gelegt und gestellt. Deshalb auch sprach man von einem Satz. Greves wenige Bücher sind alle in dieser Form erschienen; von bedeutenden Künstlern gestaltet, in strenger Form gehalten. Zu Lebzeiten waren es, wenn man nur das eigene Werk betrachtet, Gedichte; ausschließlich, die in dieser Form an den Leser kamen.

VIII

Herzen[d], von Farbe[n]

Greve hat Künstler begleitet und Künstler ihn: HAP Grieshaber, Josua Reichert, Max und Margot Fürst, um nur einige zu nennen. Einblatt-Drucke, kleine Hefte, Bilder in Büchern, Farben und Formen. Ein strenges Glück nach einer Fahrt auf der St. Louis, in Havanna nicht aufgenommen: Vater und Mutter verloren, Opfer des Wahnes, wie so viele, und ein jeder Einzelne zuviel, zuviel, zuviel. Man möchte schreien, je älter man wird, umso mehr.

So entfalten sich die Compositionen dieses Werks zu einem Strauß, zu einem Ganzen, das fort dauert und wirkt, bis in das Heute hinein; unser Hier und unser Heute. Ludwig von Ficker, wieder einmal, sei Dank.

Zur Simultaneität von Glück und Schmerz in Friederike Mayröckers Gedicht „und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld“

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Für meinen lieben Lehrer und Mentor Johann Holzner

Friederike Mayröcker hat zahlreiche Gedichte mit einer persönlichen Widmung versehen.¹ Sie sind ein Zeichen ihrer Wertschätzung und ihrer Verbundenheit mit den Widmungsempfängern. Wie die Gedichte selbst tragen auch die Widmungen die Handschrift der menschenfreundlichen Autorin Mayröcker, auch sie verbleiben als Spur im Gedächtnis der Leser. Das Gedicht *und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld*, datiert mit 19.4.2008, hat die Autorin Johann Holzner gewidmet.

Der Text erschien 2009 bei Suhrkamp im Band *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* zusammen mit anderen Gedichten aus der Zeit nach Jandls Tod. Im Titel vergleicht das lyrische Ich sein Schreien mit dem der Lämmer auf dem Feld. Sein Vergleich impliziert viele Fragen: Wer hört das Schreien der Lämmer und wer das des sprechenden Ichs? Wer hört die Not? Wer sieht in den Lämmern mehr als ein harmloses Bild? Und wer hört, hinter der Schönheit der Sprache, den Schrei im Gedicht?

Der Text, den Mayröcker mit 84 Jahren schrieb, verknüpft Aspekte eines langen Lebens zu einem einzigen traumähnlichen Geschehen. Fragmente der näheren oder weiter zurückliegenden Vergangenheit, Gedanken, Körperempfindungen und Tagträume fließen ineinander über. Die Bewegungen der Sprache spiegeln das Hin und Her der Gedanken. Die Technik des kontinuierlichen Wechsels der Zeitebenen und der Perspektiven führt zu einer magischen Zusammenschau des Lebens vom Ende her. Der nah gefühlte Tod erweist sich als die eigentliche, textbestimmende Perspektive, aus der alle vergangenen, simultan gewordenen Ereignisse betrachtet werden. Der Tod ist die Linse, in die alle Bilder einfallen. Heraufbeschworen und ausgewählt allerdings hat die Bilder ein liebendes Auge. Das lyrische Ich ruft die Momente der Liebe herbei, voller Sehnsucht beschwört es die glücklichen Erinnerungen und malt sie mit berührenden Details aus. Es gibt sich der Erinnerung hin, es sucht und findet für seine Sehnsucht leuchtende Bilder. Die Erinnerungen indessen sind schön und schmerzlich zugleich, sie bohren sich ins Herz wie die Nägel in Ueckers Nagelbetten.² Das melancholische Auge des lyrischen Ichs sieht den Schatten, der über den Erinnerungen liegt. In das heraufbeschworene Glück schieben sich düstere Bilder, die Bilder bewegen sich unaufhaltsam abwärts, dem Ende zu. Mayröckers Sprache hat eine starke visuelle Komponente; das Auge ist in ihren Texten das bevorzugte Instrument der Wahrnehmung;³ es ist ein fürs Glück begabtes, ein „euphorisches Auge“, das die Bilder in gleichem Maße erkennt wie generiert. In ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises 1982 sagt die Autorin:

In dem Masz 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*: dieses nur ist imstande, genau und kritisch zu rezipieren.

Dem Zustand des erotisch antizipierenden Auges vergleichbar, bei welchem in einer einzigen Augenberührung das innerste Wesen des Liebesgegenstandes erfassbar scheint, vermag es der Dichter, sich an der sichtbaren Materie zu entzünden und so sein erst zu schaffendes Werk – nämlich dessen spätere Gestalt – in einer gleichsam stillstehenden Sekunde des Erkennens vorauszuahnen.⁴

Die Bilder schwingen, einem Pendel vergleichbar, zwischen den Polen des Glücks und der Verzweiflung hin und her. Die innere Dynamik des Gedichts verdankt sich der Spannung zwischen einem „glücklichen Ich“, das die schönen Erinnerungen beschwört, und einem schmerzerfüllten, „melancholischen Ich“, das an die Verluste erinnert. Im Fokus der folgenden Überlegungen steht die Pendelbewegung des Textes, die eine Pendelbewegung der Emotionen ist; gefragt wird nach der im Gedicht vorgeführten Strategie der Darstellung simultaner Emotionen.

Die Sprache ist eine dem „inneren“ Parlando-Stil angenäherte lyrische Prosa. Es gibt keine strophische Gliederung. Es sind die Enjambements, die die Zeilen als Verse kennzeichnen, indem sie so etwas wie ein Innehalten und Atemholen der Sprache signalisieren. In den Enjambements zögert der Fluss der Bilder einen Augenblick, bevor er weiterfließt. Sie schieben sich selbst in enge Wortverbindungen wie zwischen Präposition und Personalpronomen („und so schreie ich zu / mir“) oder in die Wörter selbst „mein Be-/wusztsein“, „Brief-/waage“, „1 Seidenfa-/den“. Über den Moment des Zögerns hinweg kennzeichnen die Enjambements den Text als geschlossene ästhetische, auch akustische, Einheit. Textkonstitutiv sind die permutierenden Wiederholungen: Wendungen und Wortverbindungen werden wieder aufgegriffen und leicht verändert in einen neuen Kontext gestellt, sodass ihr „Sinn“ nicht fixiert werden kann, sondern fortgesponnen werden muss („und so schreie ich zu mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es schnürt mir das Herz [...] ach Venedig sei in weiter Ferne [...] ach Venedig so unerreichbar“).

Innerhalb des Textganzen sind die Übergänge zwischen den Sätzen und den Bildern fließend. Vieles bleibt elliptisch oder am Rand des grammatisch Korrekten. Die mit überwältigender Kraft aufsteigenden Erinnerungen und Assoziationen scheinen die Sprache zu überfluten. Die Interpunktion folgt nicht den Regeln, sondern markiert eher kurze Augenblicke des Innehaltens. So fehlt oft der Punkt am Ende eines Satzes, es fehlen die Beistriche vor den Nebensätzen („und so schreie ich zu mir dasz mir die Kehle heiser“). Anstelle des Punktes verbindet häufig ein „und“ die einzelnen Sprach-„Bausteine“ und Traumsequenzen („und es schnürte mir die Kehle [...] Venedig sei in weiter Ferne und einäscherte meine maritime Seele [...] und in den blauenden Nächten die riesigen Ulmen“). Mayröckers Interpunktion ist eigenwillig, erfüllt andere Funktionen als üblich; so steht ein Doppelpunkt auch zweimal in einer Sequenz („rauschend der Flusz in ihren Armen : DAS MEER näm-

lich vom Meer besprengt : gesegnet“). Im Übrigen stürzen die Verse auf das Ende zu, enden abrupt, „und abwärts“ heißt es am Ende. Der Schluss – wie die meisten vorangegangenen Sätze – bleibt elliptisch.

Wie ist ein Text zu lesen, der sich mit eruptiver Kraft wie ein Strom über die Seiten ergießt? In einem solchen Text werden die Bewegungen der Sprache selbst zu Sinnkonstituenten. Hier wird ein Blick eingemahnt, der durch die Sprachbilder hindurch auf die Dimension „dahinter“ schaut, auf die Pendelbewegung der Sprache, die das Hin und Her der Emotionen spiegelt. Hinter den sich verändernden Bildern und sich verschiebenden Sprachbausteinen steht eine Dimension (man könnte sie als den unveränderlichen Grund des Daseins umschreiben), die alle Phänomene in ihrem Wandel integriert und ihre Vergänglichkeit aufhebt.

Eine Interpretation wird sich stets vor Augen halten müssen, dass der Text in vielerlei Hinsicht uninterpretierbar bleiben wird.⁵ Die folgende Lektüre orientiert sich an Jahraus' Kooperationsmodell, das „die Analyse mit ihren strukturalen/strukturalistischen und die Interpretation mit ihren hermeneutischen Zügen“⁶ vereinigt. Während sich die Analyse ausschließlich auf den gegebenen Text stützt, geht eine Interpretation (im Sinne des hermeneutischen Interpretationsverständnisses) über den Text hinaus. Die strukturale Analyse bleibt auf der primären semantischen Ebene des Textes;⁷ sie geht den „Bedeutungen“ der Wörter nach und fragt nach den textspezifischen Strukturen. Die Interpretation stützt sich auf die Ergebnisse der Analyse, geht jedoch weiter: auf der sekundär-semantischen Ebene des Textes fragt sie nach dem im Gefüge des Textes sich bildenden „Sinn“ der Wörter und Bilder.⁸

Der Text präsentiert sich als kunstvolle Textur, in der die vielen ineinander verflochtenen Fäden die hochkomplexe „Machart“ innerer Vorgänge spiegeln. Das Gedicht ist eine Momentaufnahme, ein Moment der Innenschau, eine Folge von „Erinnerungsbildern“.⁹ Das lyrische Ich nimmt Kontakt auf mit dem, was sein „Ich“ ausmacht. Rückblickend auf eine lange Kette von Ereignissen nimmt es sich selbst nicht als eine feststehende Entität wahr, sondern als einen veränderlichen Fluss gedanklicher, emotionaler und sensorischer Phänomene. Die Verzweiflung, die Kunst, die Kindheit, die Mutter, die Tage an „seinem“ Krankenbett und „sein“ Sterben: all dies sind Aspekte eines offenen, fluiden „Ichs“. So wie manche Ereignisse des Lebens zunächst unbegreiflich sind, aus einer gewissen Distanz betrachtet jedoch begreifbar werden, so lösen sich auch die Verse, unter einem mikroskopierenden Blick betrachtet, in ihre Elemente auf; die Verschränkungen der Bilder sind in grammatikalischer Hinsicht oft nicht mehr nachvollziehbar. Im Textgefüge als Ganzem jedoch offenbaren sich Muster und Motive. Wo sich an den Schnittstellen zwischen den Bildern Überlagerungen ereignen, verweist die Sprache auf sich selbst, auf ihre eigene Komplexität. Hier gewinnt der Text in hohem Maße an Ambiguität. Hier „gleiten“ die Bedeutungen unter der Oberfläche der Wörter (den Signifikanten);¹⁰ im Gefüge des Textes sind die „Signifikate“ beweglich, sie weisen zurück, nach vorne und in vielerlei Hinsicht aufeinander.

und so schreie ich zu mir / wie die Lämmer im Feld

1 das Lamm wird zum Hirten der Hirte zum Lamm und so schreie ich zu
2 mir dasz mir die Kehle heiser und es schnürte mir die Kehle es
3 schnürt mir das Herz der Himmel verdüstert bin Maler gewesen
4 während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett mein Be-
5 wusstsein durchbohrte was mich berauscht. *All die kl. Schultern abge-*
6 *hungerte Sprache nämlich Wetter (Violen) wenn Nüsse und Moleküle ach*
7 *Venedig sei in weiter Ferne und einäscherte meine maritime Seele*
8 *kl. Marginalien Narrphantasien, ach Venedig so unerreichbar, ich habe*
9 *John Updike nie getroffen, nur eines seiner Gedichte gelesen, und in*
10 *den blauenden Nächten die riesigen Ulmen mit ihrer rissigen Haut, als*
11 *die Mutter schwankend an 1 Ostertage wie sie stieg mühsam entstieg dem*
12 *Wagen und wir mit ihr in den Schwarzenberg Garten (wo sie spielte einst*
13 *mit ihren Geschwistern) ich hatte bei ihrem Anblick zu weinen be-*
14 *gonnen und konnte nicht sehen wohin meine Füße mich trugen etc., von*
15 *den Geist Zweigen wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Mu-*
16 *sik – und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM, nachziehen*
17 *des Fusztes, wache mit Gärten auf und Violen, in ihren Armen als sie*
18 *von Kreta kam: Sträusze von Bougainvilles und ich sie auf die Brief-*
19 *waage dasz sie herniederkringelten rosa Blüten / rauschend der Flusz in*
20 *ihren Armen : DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet, und sah*
21 *meine Thäler und grünte mein Garten als noch das Auge blühte mir in*
22 *der Kindheit*
23 *also das Sträuschen Traubenhyazinthen aus einem Garten mit 1 Seidenfa-*
24 *den geschnürt mit feuchter Serviette umwickelt dasz der Durst gelöscht*
25 *würde der Blume, aber ergrauten schon nach 1 paar Tagen, aber 1*
26 *liebes Glück 1 Andenken an reichere Tage .. Adelheid mit dem*
27 *geknüllten (süsz geknüllten) Gesicht weil sie so lachte sich freute*
28 *über das Wiedersehen, damals mit der Schwertrose ans Krankenbett, was*
29 *er abwehrte, dasz ich erschrak (als er todgewintert) und abwärts.*

für Johann Holzner

19.4.08

Der Ausgangspunkt des Gedichts¹¹ und zugleich das auslösende Moment des Gedankenstroms ist der Schrei des lyrischen Ichs zu sich selbst. Ein Schrei, der sich als Poesie artikuliert, ist schön und harmlos (von außen gehört) wie der Schrei von Lämmern im Feld. Für den aber, der ihn in sich hört (der zu sich innerlich schreit), ist er der Ausdruck von Schmerz, Verlust und Tod. Im Gedicht für Bodo Hell vom 13.6.08 (*vor Sommer die Andachts Alm aber wie rohes Holz auch die Geiszen*) heißt es von den Schafen, sie seien „der Poesie so verwandt“: „mögen dich begleiten in deinen Alpenrosengarten die roten und / grünen Rosenkugeln aus der Wildnis des Kamptals das Flüstern / der Seelen der zungenleckenden (Salz) Rinder Schafe und / Geiszen welche der Poesie so verwandt“.¹²

Wie in einem Traum oder einem surrealistischen Bild wird sich im Folgenden das Ich vervielfachen, verschiedene Gestalten annehmen, alle Rollen zugleich spielen, wird Regisseuse und handelnde Person in einem sein. Gleich zu Beginn, in v. 1, werden Hierarchien umgedreht: „das Lamm wird zum Hirten, der Hirte zum Lamm“. Das Beherrschte wird zum Beherrschenden, der „be-herrschte“ Schrei wird zur alles beherrschenden Klage („und so schreie ich zu mir“), bis die fließende Permutation auch sie erfasst.

Wer spricht in den Versen 1–3? Wer ist das Subjekt? Wer agiert? Es ist abwechselnd ein „Es“ („und es schnürte mir die Kehle, es schnürt mir das Herz“) und ein „Ich“ („und so schreie ich zu mir“). Wer spricht in „der Himmel verdüstert“? Und wer in „bin Maler gewesen“? Wer nennt sich hier „Maler“ in der maskulinen Form? Ist es Uecker, der Maler, der mit Nägeln hantierende und aus Nägeln Kunst schaffende Mensch? Ist es das lyrische Ich, das sich als Augenmensch wahrnimmt? Ist es der schreibende Augenmensch, der sich die Welt als visuelles Phänomen aneignet? Das elliptische „der Himmel verdüstert“ verbindet die ersten Verse mit den folgenden, in denen vom Malen und Schreiben die Rede ist. Satz-, Bild- und Redefragmente umkreisen den semantischen Kern „Kunst“. Wieder kommt es zu einer grammatikalischen Umstellung, die wie eine Korrektur klingt. Das Subjekt wird zum Objekt: „während ich Ueckers Nagelbett, während Ueckers Nagelbett mein Be-/ wusstsein durchbohrte was mich berauscht.“ Wo sind Pausen zu setzen? Ist im ersten mit „während“ eingeleiteten Satzfragment „Ueckers Nagelbett“ ein Akkusativobjekt („während ich Ueckers Nagelbett“) oder die Beifügung zu „ich“? Spricht das lyrische Ich als Mensch oder als Nagelbett? Wer durchbohrt wen? Das Enjambement mitten im Wort „Be-/ wusstsein“ lässt Unsicherheit aufkommen. Es ist ein zögerndes Sprechen voller Pausen, Umkehrungen, Revisionen, Verbesserungen und Umdrehungen. Das im Enjambement hörbare Zögern ist wie ein Atemholen der Sprache, bevor sie vom Schmerz („durchbohrte“) in das eindeutig positive „Berauschen“ kippt („was mich berauscht“). Das Pendel der Emotionen schwingt zurück zum Glück: der Rausch ist dem Schmerz verwandt, das Glück ist untrennbar mit dem Schmerz verbunden. Ein Punkt beschließt die Sequenz.

Die neue Bilderfolge eröffnet eine kursiv geschriebene Stelle: „*All die kl. Schultern*“. Die verstreuten Kursivschreibungen zählen zu den typographischen Besonderheiten der Mayröckerschen Texte. Zu ihnen sagt die Autorin in einem Gespräch 1983:

Kursivschreibungen sind für mich nach wie vor sehr wichtig, weil ich damit etwas akustisch hervorheben will. Ich stell mir immer vor, daß das, was ich kursiv schreibe, irgendwie geschrien wird.¹³

v. 5–6: „*All die kl. Schultern* abgehungerte Sprache“. Präsentiert sich die Sprache hier selbst als „abgehungert“? „Klein“ wird auch in der Schreibung verkleinert, verkürzt, abgekürzt. „nämlich Wetter (Violen) wenn Nüsse und Moleküle ach“. Die Sprache klingt, als versuchte sich jemand zu artikulieren, als suchte er vergeblich nach adäquaten sprachlichen Mitteln. Ist eine Sprache „abgehungert“, wenn ihr alles fehlt, was einen sinnvollen Satz ausmachen würde? Hat sich die Sprache alles abgehungert? Der Ausdruck „abhungern“ ist laut Lexikon nicht existent (im Lexikon finden

sich nur „hungern“ und „sich etwas vom Mund absparen“); „abhungern“ zieht beides zusammen, verschmilzt beide Ausdrücke zu einem einzigen, in der Summe viel intensiveren Wort.

„Venedig sei in weiter Ferne *und einäscherte meine maritime Seele*“: Wieder suggeriert hier die Kursivschreibung einen Schrei. Das Objekt der Sehnsucht einer maritimen Seele ist Venedig, die maritime Stadt. Beide bauen auf dem fluiden Element des Wassers, das strömt, sich bewegt und sich verändert. Doch die sprechende Instanz sagt sich: „ach / Venedig sei in weiter Ferne“ (v. 7). Wessen Rede wird hier wiedergegeben? Wer rückt das Ziel der Sehnsucht in unerreichbare Ferne (v. 8 „ach Venedig so unerreichbar“)? Es ist eine zensierende Instanz, ein strenges Über-Ich im Freudschen Sinne, das die Lebensglut auslöscht. Venedig wird mit einem selbstironischen und -distanzierten Kommentar abgetan: „so kl. Marginalien, Narrphantasien, ach Venedig so unerreichbar“. Auch die Sprache macht sich klein – sie hat sich mit der Sehnsucht kleinmachen lassen.

Mehrere „Trauminstanzen“ agieren im Gedicht miteinander und gegeneinander. Die erzählende Instanz spricht von der abgehungerten Sprache, worauf die Akteurin (die Traumsprecherin) diesen „Sprach-Einfall“ gleich aufgreift. Sie lässt die Wörter in einer Art Alliteration einfallen, probiert sie aus, setzt sie (wie probeweise) in Klammern: „Wetter (Violen) wenn“. Was bedeuten die Klammern? Signalisiert die Sprecherin hier, dass „Wetter“ zurückgenommen wird, dass es probeweise durch „Violen“ ersetzt wird? Gibt es einen zusätzlichen, „inneren“ Zusammenhang zwischen den Wörtern „Wetter-Violen-wenn“ außer dem des Anlauts? Die Traumsprecherin erweist sich als ein mit Wörtern experimentierendes, dichtendes Ich, das die Wörter in einen anderen als in den gewohnten Zusammenhang setzt. In welchem Verhältnis stehen Nüsse und Moleküle zueinander? Sind sie etwa kleine sinnliche Beispiele für die abgehungerte Sprache? Nüsse und Moleküle stehen da ohne „Sinn“, nur durch eine vage klangliche Ähnlichkeit der ü- und e-Laute miteinander verbunden. In diesen Wörtern ohne ersichtlichen Sinn pausiert der Schmerz. Die Gedanken halten inne, sie wenden sich von den bohrenden Erinnerungsbildern ab und der Sprache selbst zu. Nun kreisen sie um Wörter, um sprachliche Möglichkeiten, um die Fähigkeit der Sprache, Wirklichkeiten zu generieren. „Wetter (Violen) wenn“ sind eine Zäsur im Schmerz, etwas wie ein weit entferntes Glück; sie sind ein Venedig in Sprache. Woraufhin sich die Zensur einschaltet: „ach Venedig so unerreichbar“. Das zensierende Über-Ich äschert die Phantasien des poetischen (glücklichen) Ichs ein; die Vernichtung wird schreiend mitgeteilt: „*und einäscherte meine maritime Seele*“. Das zensierende Ich sagt: „so kl. Marginalien Narrphantasien“. Das poetische Ich wiederholt „ach“, denn diesmal ist Venedig nicht nur in weiter Ferne, sondern gar unerreichbar. Das poetische Ich sagt: „John Updike“. Das Über-Ich schränkt ein: „nie getroffen, nur eines seiner Gedichte gelesen“. John Updike zu treffen, den Inbegriff des Dichters, erscheint als etwas unerreichbar Hohes und Fernes, von dem höchstens zu träumen ist. In der „Realität“ (des Gedichts) jedoch hat die Begegnung mit dem Dichter nie stattgefunden, nur die mit einem (einem einzigen?) seiner Gedichte. Das Glück, das der Name John Updike im poetischen Ich wecken könnte, wird vom Über-Ich gedämpft, die Freude wird gelöscht. Das multiperspektivische Ich ist Erzählinstanz, wortschöpferische und zensierende Person in einem. Es schafft

sich das Objekt der Rede (die abgehungerte Sprache, den Traum der Dichtung) und versteht es gleich mit Kommentaren.

Die Verse 10–14 bringen ein mehrschichtiges Erinnerungsbild, das auch ein Traum sein könnte. In Vers 10 taucht ein nächtlicher, dämmernder Garten auf („und in den blauenden Nächten die riesigen Ulmen mit ihrer rissigen Haut“), ein sehr schönes Bild, in das sich das Bild der schwankenden Mutter schiebt. Mehrere Zeitebenen überlagern sich hier: da ist zum einen die gegenwärtige Ebene des träumenden (sich erinnernden) Ichs, zum anderen die Ebene der Vergangenheit („wie sie stieg mühsam entstieg dem / Wagen“); schließlich scheint noch die Ebene einer glücklichen Vor-Vergangenheit durch („wo sie spielte einst mit ihren Geschwistern“). Letztere ist eine weit zurückliegende, dem (tag)träumenden Ich vielleicht nur durch Erzählungen bekannte Zeit, in der die Mutter ein Kind war. Über diesem glücklichen Bild beginnt das erzählende Ich zu weinen, sodass es nicht mehr sehen kann, wohin die Füße es tragen (v. 13–14). Auf welcher Zeitebene steht das träumende/ erzählende Ich? Ist es ein Teil des Bildes? Steht es mit der Mutter vor dem Wagen, geht es mit ihr in den Schwarzenberg Garten? Steht es am Rande, steht es außerhalb des Bildes? Der schöne Garten, das wiedererinnerte Glück und der Schmerz des endgültigen Verlustes – es sind mehrfache Eindrücke und Emotionen, die das träumende Ich zu Tränen bewegen. Das für immer verlorene Glück kehrt plötzlich mit überwältigender Kraft ins Gedächtnis zurück. Das Glück ist nicht statisch, es hat eine fließende Qualität, fließend bewegt es sich zwischen Schmerz und großer Freude hin und her. Es besteht aus freudiger Überraschung und dem bitteren Beigeschmack des Abschieds. Beides ist in ihm gleichzeitig da. Aus der Perspektive des nahen Endes ist eine Zusammenschau von Glück und Schmerz möglich. Ein solcher Blick wechselt mühelos zwischen den Perspektiven, er umfasst simultan alle Qualitäten. „etc.“ heißt es am Ende dieser Sequenz. „Etc.“ reduziert das Gesagte auf das Nötigste, „etc.“ und „usw.“ (beides kommt in Mayröckers Texten oft vor) signalisieren den Verzicht auf Überflüssiges. Das Gesagte soll genügen. „Etc.“ und „usw.“ markieren einen Abbruch, sie bewirken eine plötzliche Stille.

Die Verse 15–17 sind auf der primär-semantischen Ebene nicht ganz zu entschlüsseln. Die grammatisch nicht zu bestimmende Wortfolge „von den Geist Zweigen“ lässt viele Fragen offen: Warum sind „Geist“ und „Zweigen“ getrennt geschrieben? Und was wenn man sie zusammenzöge im Sinne von „Geistzweigen“ (was nach „von“ grammatisch korrekt wäre)? Was wären „Geistzweige“? Wären damit Zweige „im Geiste“ gemeint? Sind es Zweige, auf denen nur imaginierte (d.h. nur sprachlich existierende) Vögel singen? Die kursiv geschriebene Wortfolge „*wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik*“ ist ein Schrei. Was ist mit ihm gemeint? Es heißt nicht: „wo der Zeisig mit seiner Musik“, sondern „wo der Zeisig mit pausengesättigtem Glanz seiner Musik“. Dies ist eine außergewöhnliche Metapher mit multiplen semantischen Implikationen. Sie erfasst die Durchlässigkeit der Musik (pausengesättigt); sie nennt die Musik, die ein akustisches Ereignis ist und als solches nicht fassbar für Augen oder Hände; doch nennt sie, genau genommen, nicht die Musik selbst, sondern ihren Glanz, das Helle und Leuchtende an ihr; dieser Glanz ist mit Pausen, also Leerstellen „gesättigt“, also in reichlichem Maße durchsetzt; ist es die Stille, ist es die Leere, die – zusammen mit den Tönen – den Glanz

der Musik ausmacht? Der Satz bleibt elliptisch, für Zeisig gibt es kein Prädikat, an seiner Stelle ein Abbruch und ein Gedankenstrich. Der Vers fährt fort: „und grüszet deine Erblühten wie mein Auge die BLUM“. Wer spricht hier? Wer grüßt hier in dieser etwas altertümlichen, poetisch gehobenen Verbalform „grüszet“? Der Zeisig? Wer sind „deine Erblühten“? Wer spricht hier wen an? Es folgt ein merkwürdiger Vergleich, der mehr ein Rätsel als eine Erklärung ist: „wie mein Auge die BLUM“. Wessen Auge ist hier gemeint? Der Zeisig scheint die „Erblühten“ wahrzunehmen wie das Auge des sprechenden Ichs die BLUM. Wer sind „die Erblühten“? Signalisiert die Großschreibung, dass es Menschen sind? Sind es die Verstorbenen, die wir mit unseren Augen nicht mehr wahrnehmen können? Sind sie in einer anderen Dimension, „im Geist“ erblüht? Gehört dieser Dimension auch der Zeisig an (auf „den Geist Zweigen“)? Schafft hier die generierende Kraft der Sprache neue Daseinsräume, die so reell sind wie dem narrativen Ich die BLUM? BLUM (v.16) und DAS MEER (v. 20) sind in Kapitälchen gehaltene Wörter; ihnen komme, so Mayröcker, eine besondere Bedeutung zu:

Bei den Kapitälchen handelt es sich nicht so sehr um akustische Hervorhebungen als um die Betonung von Sachen, die mir innerhalb des Textes wichtig erscheinen.¹⁴

BLUM und MEER sind tragende Wörter mit einer über sich selbst hinausweisenden sinnstiftenden Funktion. Sie bilden das Zentrum „glücklicher“ Wortketten. Wörter aus demselben (Glück evozierenden) semantischen Umkreis bilden über die Verse und über die Grenzen des einzelnen Gedichts hinweg „Wortnetze“. Die Permutation von „Leitmotiven“ (Ursache von *différance*¹⁵ und Einheit zugleich) ist ein Charakteristikum der Mayröckerschen Dichtung. BLUM bildet ein Sinn-Netz mit „deine Erblühten“ (v. 16), mit „Violen“ (v. 17), mit „Sträusze von Bougainvilles“ (v. 18), mit „rosa Blüten“ (v. 19) und „als noch das Auge blühte mir in der Kindheit“ (v. 21), mit „Sträuzchen Traubenhyazinthen“ (v. 23) und mit „Blume“ (v. 25). Innerhalb des ganzen Gedichtbands bildet es mit den „Blumenwörtern“ der anderen Gedichte ein gewissermaßen „intratextuelles“ Netz an Querverweisungen. Da sich in diesem Band kaum ein Gedicht ohne die Erwähnung von Blumen findet, sind diese überaus zahlreich. So taucht etwa „Viole“ im Gedicht (ohne Titel) vom 3.10.06 auf: „dieser Nachsommer der mich mit seinen / grünen Armen umschlungen hält diese / glücklichste Stunde eine Viole am Himmel ... diese glücklichste Stunde Tagmond am Horizont diese / welkende Sonnenblume“.¹⁶ Auch im Gedicht *im Gedenken an Oskar Pastior* vom 5.–8.10.06 heißt es am Schluss: „ach die Votivgaben des Sommers *die / dichtenden Vögel* deine pulsierenden Verse eine Viole am Himmel“;¹⁷ im Gedicht vom 9.5.07 (ohne Titel) wird sie zu „Nachtviolen“: „die / Nachtviolen im Garten, sagt Angelika K., sie beginnen / in der Dämmerung zu duften, in der Ecke des Gartens [...] die blühenden Haselbüsche“¹⁸ und wird im Gedicht vom 12.5.07 (ohne Titel) wieder aufgegriffen: „wenn ich das Fenster öffne am Morgen duftet / es von den Wiesen und Bergen (Floren) am Horizont nach / Lianen Lilien Linden und Moos, Narzissen und Nachtviolen und ich musz / weinen“.¹⁹ „Blumenwörter“ stehen oft in enger Verbindung mit der Gestalt der Mutter; so schenkt im *Gedicht in Prosa (2)* vom 17.5.07 die Mutter dem kleinen Mädchen einen wunderschönen Blumenkranz:

„Mutter sommers / in Puchberg, drückte den Blumenkranz dem kl. Mädchen ins Haar (Pur- / purblume und Tausendschön, Löwenzahn, Wegwarte und Krokus)“.²⁰ Im Gedicht „*da ich 1 Knabe war*“ vom 9.5.08 erinnert sich das lyrische Ich an die Liebe der „sanften Mutter“: „und ich an der Hand der sanften Mutter welche wie BLUME mir zu- / gewandt welche mich liebte wie sonst niemand je mich geliebt hatte“.²¹ Im Gedicht für Johann Holzner fließen alle „blühenden“ Momente in einem Bild von überwältigender Schönheit zusammen: die Gärten, die Viole, die vom Meer umspülte Insel Kreta, die Sträusze von Bougainvilles, die herniederkringelnden rosa Blüten und ein glückliches Aufwachen („wache mit Gärten auf und Viole, in ihren Armen als sie von Kreta kam : Sträusze von Bougainvilles“). Wacht hier das lyrische Ich in „ihren“ Armen auf? Oder sind „ihre“ Arme voller Bougainvilles? Die Sequenz ist sprachlich sehr offen, die Bedeutungen der Wörter verschoben sich je nach Zuordnung. Die Sprache scheint sich selbst zu verbessern, sie präzisiert: „rosa Blüten / rauschend der Fluss in ihren Armen : DAS MEER nämlich vom Meer besprengt : gesegnet“. Nein, nicht Fluss, scheint die Sprache durch den Doppelpunkt zu sagen, sondern Meer, und erläutert sogleich ihren Einfall „nämlich vom Meer besprengt“; wieder scheint sie nachzudenken und sich selbst zu korrigieren: besser als besprengt ist gesegnet. Das Meer hat nun segnende Kraft und die Mutter kommt (ohne zusätzliche Erläuterungen) von der meerumspülten Insel Kreta. Wie ein rauschender Fluss (ein segnendes Meer) ergießen sich die blühenden Bilder über die Verse.

DAS MEER (zu dem auch Venedig und Kreta zählen) legt sich als „Erinnerungsnetz“ über den ganzen Gedichtband; es verbindet Erinnerungen an Momente der Liebe. Oft werden dabei das Meer (die glückliche gemeinsame Zeit am Meer), Venedig und der Tod zusammengezogen, wie etwa in *E.J.* vom 22.4.07 („wollt ihr die alten Fische mitnehmen nach / Südkreta, sagte er, damals, den Freunden, wir wollten ans Meer ... Kaskaden von Glyzinien ... , damals, man legte mir Kataloge von Särgen vor“)²² oder in *Venedig Phantasie* vom 11.3.08 („dieser alte Engel mit unserem Gepäck voraus- / eilte und in der bewegten Menge verschwand und wir ihn / noch 1 letztes Mal sahen im bedeckten Himmel von / Venedig, weinte ich sehr“)²³ oder auch in *ich auch den weich' Kräutern, Höld.* vom 12.4.08: „Venedig und Veilchen Vergiszmeyn nicht Wahn und Wäldchen des Alters“.²⁴

Im Vers 16 wird das glückliche Bild der Blumen von einem düsteren Bild überlagert. Der plötzliche Infinitiv „nachziehen / des Fusztes“ evoziert die mühsamen, schleppenden Gehversuche in Alpträumen. Wer spricht hier? Wessen Fuß wird nachgezogen? Der der alten Mutter oder der Fuß der Erzählinstanz? „Wache mit Gärten auf und Viole“. Hier spricht ein erzählendes Ich, das sich seines Träumens bewusst ist; es ist die Stimme einer Regisseuse, die Traumreste herüberholt in den Wachzustand. „in ihren Armen als sie von Kreta kam : Sträusze von Bougainvilles und ich sie *auf die Briefwaage*“: hier lassen die vielfältigen Verknüpfungsmöglichkeiten vielfältige Deutungen zu; wenn „in ihren Armen“ auf „aufwachen“ bezogen wird, ruft es das Bild eines Kindes hervor, das nach einem Alptraum in den Armen der Mutter aufwacht. Wenn es mit dem nachfolgenden „als sie von Kreta kam“ verbunden wird, evoziert es das Bild einer über und über mit Blumen bedeckten Mutter. „Die Sträusze von Bougainvilles“ in den Armen der Mutter wären demnach so leicht und diaphan wie Träume, sodass sie auf eine Briefwaage gelegt werden könnten (wie

es das erzählende Ich imaginiert). Die Bilder und Bedeutungen gleiten ineinander und kontaminieren einander.

Die glückliche Sequenz der Gärten, Violen und Bougainvilles mündet in den grünenden und blühenden „Thälern“ und Gärten der Kindheit:

Je weiter ich in meinen Erinnerungen zurückgehe, desto mehr Glanz scheinen sie zu besitzen (etwa die Erinnerungen an die Sommer meiner Kindheit im niederösterreichischen Dorf, oder die Erinnerungen an die geliebte Figur der Großmutter), aber desto ungenauer werden sie auch : je länger man sie betrachtet. Sie sind also *präzise nur in der Aura die sie umgibt*, nicht aber in ihrer Totale, in ihrer Geordnetheit. Es ist als ob man nicht genau sehen könnte; eine Erinnerungsstütze : eine *Erinnerungsbrille* vonnöten wäre.²⁵

Nach „Kindheit“ bleibt der Vers leer, als würde die erzählende Stimme den Erinnerungen nachlauschen.

In diese Stille fällt das Bild der Traubenhyazinthen der Kindheit (das Kind nahm den Durst der gebrochenen Blume wahr), die rasch „*ergrauten*“ (hier schreit die Stimme). Und nun wechselt das Bild zum Moment damals am Krankenbett, als Adelheid (nichts ahnend, vor Freude lachend) eine Rose brachte und diese zur „Schwertrose“ wurde, weil ihr abgeschnittenes Leben das des Kranken spiegelte, so dass dieser sie abwehrte.

Die Verletztheit und der Durst der Traubenhyazinthen münden im Bild der „Schwertrose“, deren Anblick trifft wie ein Schwert. Diese Rose, die es laut Lexikon nicht gibt, scheint in sprachlicher Anlehnung an die Schwertlilie „*erblüht*“ zu sein. Auch im Gedicht *viel war mir teuer. Für Christel Fallenstein zum 3. Mai 2008* vom 1.5.08 fließen das zerbrochene Leben der Blüten und das von gekreuzigten Schafen sprachlich zusammen und spiegeln gemeinsam den Zustand des „zerbrochenen“ lyrischen Ichs: „die zerbrochenen lila Blüten nämlich den Fliederwald mir ins Zim-/ mer gestellt ins verweinte Gelasz. Drauszen der Frühling die un- / zeitigen Stürme („Quellen“), *habe mich in 1 Schaf gekreuzigt*“.²⁶ Im Gedicht *1 paar Atemzüge für Klaus Schöning* vom 20.6.08 (zwei Monate nach dem Gedicht für Johann Holzner entstanden) tauchen vertraute sprachliche „Bausteine“ (Violen, Geist Zweige und Schwertrose) in permutierter Form wieder auf: „sein Veilchenarm des Frühlings Veilchenarm und wie der Morgen / dem Westwind wehrte: Schwertlilien und Schwalben von des Geistes Zweigen“.²⁷ In *mein Tod mein Tyrannchen meine Lebensglut ohne Ende* vom 1.7.08 folgt dem Bild der schwarzen Rose (nach einer langen Pause) das Bild der bangenden Seele: „während an den Haus- / wänden Geiszblatt Klematis und Fingerhut Digitalis und schwarze Rose (im Glas in der Stube) oh sinkende Nacht meiner bangen Seele“.²⁸ Das Gedicht *ach selbst im hohen Alter möchte man sich die Welt noch erklären lassen, 1 Begegnung mit Franz Josef Czernin* vom 3.7.08 greift das Bild der schwarzen Rose auf und permutiert es; auch hier schiebt sich eine lange Pause in den Vers: „Zuhause der späte Abend im zirpenden Juli während im Korridor die knisternde alte Rose im Glas schwarz sich verfärbt hatte / *inkliniere zu Einsamkeit*. Doch wie Rosen, vergänglich, das fromme Leben, Hölderlin“.²⁹

Das Gedicht endet im Schmerz, mit „seinem“ Tod („als er *todgewintert*“). Adelheid „mit dem *geknüllten* (süß geknüllten) Gesicht weil sie so lachte“, die verkehrte Rose, der „*todgewinterte*“ Kranke und das erschrockene narrative Ich fallen wie haltlos gewordene Fragmente eines letzten Bildes „abwärts“. Der letzte Satz wird nicht zu Ende gesprochen. Mit „abwärts“ verstummt die Stimme. „Abwärts“ ist grammatisch nicht zuzuordnen; es umfasst in gewissem Sinne alles. „Abwärts“ definiert den Blickpunkt, von dem aus das Gedicht gesprochen wird, und zugleich den Fluchtpunkt, auf den alles zustürzt.

Aber selbst in der absinkenden Stimme hallen Venedig, die Blumen (das „liebe Glück“) und auch die „Narrphantasien“ einer noch immer lebendigen poetischen Sprache nach.

Anmerkungen

- 1 Den Band *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* hat Mayröcker Ulla Berkéwicz gewidmet; in ihm finden sich Gedichte mit Widmungen an Ernst Jandl, Christel Fallenstein, Ulla-Mae Ekblad-Forsgren, Klaus Schöning, Maria Gruber, Stefanie Kolowratnik-Seniow, Edith Schreiber, Christa Kühnhold, Heinz Schafroth, Valérie Baumann, Elfriede Haider, Wolfgang Bauer, Angelika Kaufmann, Reinhold Posch, Georg Kierdorf-Traut, Oskar Pastior, Richard Dove, Klaus Reichert, Sonja Harter, Michael Hamburger, Bodo Hell, Franz-Leo Popp, Gisela von Wysocki, Linde Waber, Anton Watzl, Kurt Neumann, Johann Holzner, Pia-Elisabeth Leuschner, Heidrun Loeper, Franz Josef Czernin, Julian Schutting, Heidi Jank, Christa Wolf, Jorie Graham, Benjamin Fallenstein, Jens Stupin, Gert F. Jonke, Peter Weibel, Vera Steinmetz.
- 2 Günther Uecker (geb. 1930) ist ein deutscher Maler und Objektkünstler. Charakteristisch für sein Schaffen sind dreidimensionale, weiß bemalte Reliefs aus Nägeln, die erstmals 1956/1957 entstanden. In ihrer unterschiedlichen Ausrichtung verursachen die Nägel ein bewegtes Spiel von Licht und Schatten, in dem sie sich selbst zu bewegen scheinen.
- 3 Zum Auge als bevorzugtem Instrument der Wahrnehmung bei Mayröcker s. Kahn, Lisa: *Lasset freundlich Bild um Bild herein*. Das ‚euphorische Auge‘ Friederikes Mayröcker. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Friederike Mayröcker*. München 1984 (Text+Kritik 84), 79–87.
- 4 Mayröcker, Friederike: weshalb man immer hartnäckiger. Dankesworte anlässlich der Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises am 3. Juni 1982. In: *Protokolle*, 4, 1982, 67f.
- 5 Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie*. Tübingen, Basel 2004, 338: „Wie kommt es, dass wir Literatur einerseits relativ objektiv analysieren und andererseits relativ subjektiv interpretieren können? [...] Die Antworten beruhen auf der Differenzierung von Analyse und Interpretation. Insofern bezeichnet die Analyse jene Seite der Interpretation, die den Sinn objektiv markiert und somit Interpretierbarkeit indiziert. Damit zeigt sich überhaupt erst, dass die Interpretation insgesamt erst zu dem wird, was sie ist und sein kann, indem sie der Analyse eine andere Seite entgegenstellt, die zugleich die andere Seite der Analyse ist, die also dementsprechend die Negation von Sinn markiert und Uninterpretierbarkeit indiziert.“
- 6 Ebda, 338.
- 7 Ebda, 352f: „Die sekundär-semantische Ebene umfasst all jene Bedeutungen, die dem Text nicht vorausliegen, sondern erst durch ihn entstehen. Der literarische Text kann seine semiotische Struktur so ausfalten, dass die primäre Bedeutungsstruktur auf der sekundären Ebene konstruktiv transformiert wird. Die sekundäre Ebene ist daher in erster Linie ein sprachliches Phänomen und ein Charakteristikum des Kunstwerkes und vor allem des literarischen Textes in seiner Modellbildung.“
- 8 Die Differenzierung zwischen primärer und sekundärer semantischer Textebene setzt einen semiotisch fundierten Textbegriff im Sinne Lotmans voraus. Berühmt ist Lotmans Definition des Kunstwerks: „Die Kunst ist ein sekundäres modellbildendes System.“ (Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, 22).
- 9 In den „Magischen Blättern“ spricht die Autorin von „Erinnerungsbildern“: „Mit dem Begriff Erinnerung, im Zusammenhang mit dem Schreiben, ist schwierig umzugehen. Auch ist Erinnerung

- nicht gleich Erinnerung. Es gibt da für den Autor Qualitätsunterschiede : nicht jedes Erinnerungsbild enthält gleich viel an Spannung und Reiz. Dazu kommt, daß das jeweilige Erinnerungsbild verwandelt wurde, die ursprüngliche Ausstrahlung des Erinnerungsbildes wurde während der Arbeit mit außergewöhnlichen Elementen angereichert, oder überhaupt umgeformt, so daß allein der Autor weiß, welches Erinnerungsbild welcher endgültigen Formulierung zugrunde liegt, und wie es – etwas stufenweise vom erinnerten Urbild zur poetischen Textur verwandelt wurde.“ (Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter* [1]. Frankfurt am Main 1983, 11).
- 10 Der Terminus „fließende Signifikation“ geht auf Jacques Lacan zurück, der das Saussuresche Zeichenmodell (und seine Terminologie) mit dem Freudschen Erklärungsmodell der menschlichen Psyche verband. So wie sich das menschliche Begehren notwendigerweise immer auf etwas Abwesendes beziehe, so richten sich auch die Sprachzeichen, ihrem verweisenden Charakter gemäß, auf etwas fundamental Unerreichbares. Die, wie Lacan sagt, „unendliche Bewegung des Signifikats unter dem Signifikanten“ (Lacan, Jacques: *Schriften II*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin ³1991, 36) weise auf einen leeren Grund hin, auf die Absenz eines transzendentalen Signifikats. Eine psychostrukturalistische Lektüre des Gedichtes im Sinne Lacans wird sich an Textdetails orientieren, um an ihnen das „Gleiten des Signifikats“ zu beschreiben; sie wird aufzeigen, dass die Sprachzeichen (Signifikanten) keine fixierbaren, voneinander isolierbaren Signifikate aufweisen, sondern verschiedene, „gleitende“ und austauschbare Signifikate, die aus Bewegungen der metonymischen Verschiebung innerhalb des Bedeutungsprozesses entstehen. (Lacan, Jacques: *Das Seminar von Jacques Lacan*. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger. Weinheim, Berlin ³1987, 26) Peter Waterhouse nennt dieses Phänomen „Durchlässigkeit“. In *Die Geheimnislosigkeit* heißt es von Stifters Sprache: „Das ist keine Durchlässigkeit für Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten“. Auch Mayröckers Wörter sind in hohem Maße „durchlässig“ für simultane komplexe Wirklichkeiten. (Waterhouse, Peter: *Die Geheimnislosigkeit*. Ein Spazier- und Lesebuch. Salzburg, Wien 1996, 10).
 - 11 Mayröcker, Friederike: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009. Frankfurt am Main 2009, 238f.
 - 12 Ebda, 255.
 - 13 Schmidt, Siegfried: „Es schießt zusammen“. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983). In: Schmidt (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Frankfurt am Main 1984, 260–281, 281, hier zit. n. Vogt, Michael: *Elegie im Zeichen der Negation*. Zu Mayröckers Gedicht „5. Brandenburgisches Konzert“. In: Kühn, Renate (Hg.): *Friederike Mayröcker oder „das Innere des Sehens“*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld 2002, 113–133, 123.
 - 14 Schmidt, Siegfried J.: „Es schießt zusammen“, 281, hier zit. nach Michael Vogt, a.a.O., 124.
 - 15 Derridas berühmter Neologismus „différance“ indiziert die Spielbewegung der Bedeutungen, d.h. die differentielle Verweisung von „Spuren“ in differenten Zusammenhängen. Der Text als Ganzes, als ein System von permutierender Wiederholung, zeigt: die Signifikate der Wörter stehen nicht fest, sondern verändern sich fließend, in der jeweiligen Nähe und Abgrenzung zum jeweils nächsten Wort entfaltet sich der Sinn der Wörter als „différance“, d.h. als eine Bewegung des Bedeutens, als das unabgeschlossene, unabschließbare Spiel von Verweisungen von „Spuren“, s. Derrida, Jacques: *Die différance*, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart, Reclam 1990, 76–113.
 - 16 Mayröcker, dieses Jäckchen ..., a.a.O., 158.
 - 17 Ebda, 159.
 - 18 Ebda, 167.
 - 19 Ebda, 169.
 - 20 Ebda, 172.
 - 21 Ebda, 242.
 - 22 Ebda, 163.
 - 23 Ebda, 229.
 - 24 Ebda, 237.
 - 25 Mayröcker, *Magische Blätter* [1], a.a.O., 11f.
 - 26 Mayröcker, das Jäckchen ..., a.a.O., 240.
 - 27 Ebda, 259.
 - 28 Ebda, 260.
 - 29 Ebda, 262.

Das Trakl-Grab

von Eberhard Saueremann (Innsbruck)

Georg Trakl wurde zweimal begraben; beide Begräbnisse, beide Gräber sind aufschlussreich, zumal sie kaum gegensätzlicher sein könnten.

Trakls erstes Grab

Wenige Tage nachdem Trakl Ludwig v. Ficker seinen Testamentsbrief mit dem Gedicht *Grodek* geschickt hatte, setzte er seinem Leben im Garnisonsspital in Krakau mit einer Überdosis Kokain ein Ende; er starb am 3. November 1914, mit 27 Jahren. Was dazu geführt hat, ist weitgehend bekannt, vor allem die Ereignisse nach der Schlacht bei Grodek. Was sich ganz zum Schluss ereignet hat, weiß man hingegen nicht. Immerhin gewährt ein Brief Mathias Roths, des ‚Burschen‘ Trakls, an Ficker einen gewissen Einblick: „Also den 3. Abends war er noch so gut und Brüderlich sagte er noch um halb 7 Uhr bringen Sie mir Morgen um 7½ einen Schwarzen und ich Soll Schlafen gehn. Und den 4. wars anders mein lieber Herr brauchte keinen Schwarzen mehr denn bei der Nacht hat ihn der liebe Gott zusich gerufen.“¹ (Er irrte sich bei der Datierung, es handelt sich um den 2./3. November.) Außerdem dürfte Roth Ficker mündlich berichtet haben, Trakl sei an jenem Abend noch „in bester Stimmung“ gewesen und habe ihm vom Beschluss der Ärzte erzählt, dass sie beide „übermorgen entlassen und zunächst zurück nach Innsbruck beurlaubt“ würden; am nächsten Morgen sei Trakl jedoch „bewußtlos und ganz gelähmt“ im Bett gelegen, sein Herz habe freilich mit einer unglaublichen Widerstandsfähigkeit bis zum Abend weitergearbeitet.²

Die Eintragung von Trakls Tod im Sterberegister des Garnisonsspitals vom 4. oder 5. November zeigt, wie wenig Sorgfalt in Institutionen der k.u.k. Armee im Krieg aufgewendet worden ist: die Angaben unter ‚Vorname/Nachname‘ bzw. ‚Alter des Verstorbenen‘ lauten „Georg Frankl“ bzw. „37“; als Todesursache ist „(Schwäche) Herzfehler“ angegeben.³ (In einer anderen Übersetzung des Dokuments „Herzlähmung“.)⁴ Am 6. November wurde Trakl auf dem Friedhof Rakowice in Krakau begraben. Wie Ficker erfuhr, wurden Trakls Sarg und sechs weitere Särgenach einer „summarischen Einsegnung“ von Zivilisten aus der Totenkapelle „gehoben und in dem nahen Militärfriedhof der Reihe nach in frisch aufgeworfene Einzelgräber gesenkt und ohne jede Zeremonie, ohne geistliche oder militärische Assistenz sofort zugeschüttet“, wobei nur sein Diener Trakl „das letzte Geleite“ gab.⁵

Nach diesen von Einsamkeit und Dürftigkeit gekennzeichneten Vorgängen erfolgten außerhalb des Militärbereichs Aktivitäten, die eine immer weitere Kreise ziehende Aufmerksamkeit bezeugen. Die Nachricht vom Tod Trakls erreichte die Welt erst nachdem der *Brenner*-Anhänger (und später weltberühmte Philosoph) Ludwig Wittgenstein, der auf einem Kriegsschiff auf der Weichsel bei Krakau eingesetzt war, Ficker auf einer Feldpostkarte vom 6. November berichtet hatte: „Gestern nachts kam ich hier an, und erhielt heute früh im Garnisons Spital die Nachricht vom Tode Trakls. Ich bin erschüttert; obwohl ich ihn nicht kannte!“⁶ Ficker, der

kurz zuvor Trakl in Krakau besucht hatte, antwortete, er sei „fassungslos“ über diese Nachricht, und bat ihn, ihm „umgehend Näheres über Trakls erschütterndes Hinscheiden“ mitzuteilen.⁷ Dann informierte er Angehörige Trakls wie Wilhelm Trakl, Jugendfreunde Trakls wie Erhard Buschbeck, Innsbrucker Freunde Trakls wie Karl Röck, Wiener Freunde Trakls wie Oskar Kokoschka sowie Trakls Verleger Kurt Wolff telegraphisch bzw. brieflich von Trakls Tod; der Mutter Trakls schickte er folgendes Telegramm: „georg dritten zum vierten november nachts garnisonsspital krakau an herzlaehmung gestorben am 6. november militaerfriedhof dortselbst beerdigt naeheres folgt“.⁸

Auf seine Bitte um genauere Auskünfte zum Tod seines Halbbruders erhielt Wilhelm Trakl einen Brief des Garnisonsspitals, in dem es heißt, Medikamenten-Akzessist Georg Trakl sei hier „wegen Geistesstörung (Dement. praec.)“ behandelt worden und habe am 2. November nachts „einen Selbstmordversuch durch Coccaingiftvergiftung (das Medikament hat er wahrscheinlich von der Feldapotheke, wo er früher tätig war, mitgebracht und so aufbewahrt, daß trotz sorgfältiger Untersuchung bei ihm nichts gefunden wurde) unternommen“; er habe „trotz aller möglichen ärztlichen Hilfe nicht mehr gerettet werden“ können und sei am 3. November um 9^h abends gestorben.⁹ – Als Dementia praecox bzw. Schizophrenie galt offenbar der misslungene Selbstmordversuch Trakls nach der Schlacht bei Grodek, in dessen Folge er zur „Beobachtung des Geisteszustandes“¹⁰ in die Psychiatrische Abteilung des Garnisonsspitals in Krakau eingewiesen worden war.

Nachdem Kokoschka von Trakls Tod erfahren hatte, bat er Ficker telegraphisch, vom Toten eine „Maske nehmen zu lassen“.¹¹ Das war aufgrund der – für ihn wohl unvorstellbaren – Umstände nicht mehr möglich. Doch bald darauf hat er ein Porträt von Trakl gezeichnet, „nach dem Gedächtniss“.¹²

Schon Trakls erstes Grab ist lyrisch gewürdigt worden, wenn auch nicht in seiner Materialisation. Arthur Ernst Rutra, Germanistik-Student und literarischer Leiter des Akademischen Verbands für Literatur und Musik in Wien, ließ sich von der Nachricht, Trakl sei gefallen, zu einem Gedicht anregen, das er Ficker schickte. Darin wird prophezeit, die Heimat werde am Grab Trakls weinen, und das Land Tirol wird aufgefordert, seinem toten Dichter, „der sein Leben für dich gab / aufs Heldengrab / zum letzten Lebewohl / den Lorbeerkrantz“ zu legen.¹³ – Was bekanntlich nicht geschehen ist.

Die erste, die den Wunsch nach einer Überführung Trakls äußerte, war seine Schwester Gretl, als Ehefrau Arthur Langens in Berlin lebend: Sie wünsche, dass ihr Bruder in Salzburg ruhe, „in der Erde seiner Heimat“, und wolle das ihr testamentarisch zustehende Honorar für den Band *Sebastian im Traum* für seine Überführung hergeben, wie Else Lasker-Schüler am 13. November 1914 an Ficker schreibt, Gretl zitierend, und ähnlich auch Wilhelm Trakl, Langen zitierend, der seinerseits Äußerungen Gretls wiedergibt.¹⁴ Ficker stellte sich jedoch taub, er ließ in seiner Wiedergabe des von Lasker-Schüler übermittelten Wunsches Gretls den vorgesehenen Ort weg: „damit die Überführung der Leiche in die Heimat ermöglicht werden könnte, an der ihr viel gelegen sei“, schreibt er an Wilhelm Trakl.¹⁵ Auch in seinem Brief an Kokoschka unterließ er es, die Ortsangabe zu präzisieren: er wolle dem toten Dichter Pietät erweisen, indem er dessen Gebeine „in die Heimat überführen“ lasse.¹⁶ Hingegen teilte er einem Außenstehenden, dem Schriftleiter des *Zeit-Echos*,

entschlossen mit, die Gebeine des Dichters würden „sicher überführt und auf dem Friedhof von Mühlau beigesetzt“.¹⁷ Freilich spielte das damals keine Rolle: sowohl Ficker als auch Wilhelm Trakl meinten, eine Überführung Trakls käme erst nach Friedenschluss infrage, und Ficker erbot sich, die Mittel dafür – in seinen Augen für eine Überführung nach Mühlau bei Innsbruck – durch eine Sammlung aufzubringen.

Ficker bat Wittgenstein am 29. Dezember 1914, nachsehen zu lassen, „ob Trakls Grab in einer Weise kenntlich gemacht ist, daß ein Irrtum bei einer späteren Exhumierung ausgeschlossen ist“, da ihm und Gretl viel daran liege, „seine Gebeine nach Friedenschluß nach Tirol überführen und sie hier im herrlich gelegenen neuen Friedhof in Mühlau beisetzen zu lassen“.¹⁸ Mittlerweile gibt Ficker also den vorgesehenen Ort als gemeinsamen Wunsch von Gretl und ihm selbst aus. Womöglich hat sich Gretl bei ihrem Aufenthalt in Innsbruck zu Weihnachten 1914, bei dem sie wegen ihres Drogenkonsums arge gesundheitliche Probleme hatte (die dann eine Kur notwendig machten), von Ficker in seinem Sinn überzeugen lassen. Jedenfalls schreibt dieser Jahre später an Buschbeck, Gretl sei damals nichts so sehr am Herzen gelegen, als dass ihr Bruder ehestmöglich überführt und am Mühlauer Friedhof beigesetzt werde.¹⁹

Eigenartig ist allerdings, dass Ficker in seinem Brief an Buschbeck vom 31. Dezember 1914, in dem er auf Gretls Innsbrucker Aufenthalt hinweist, kein Wort über ihre Meinungsänderung verliert. Genauso eigenartig ist, dass er Wittgenstein gegenüber als Begründung für den Ort von Trakls Begräbnis nicht etwa den (letzten) Willen Trakls angibt, sondern andere Faktoren: dass Trakls „bedeutendste Dichtungen“ in Mühlau entstanden seien, dass sich Trakls Bedeutung vom *Brenner* aus durchgesetzt habe und dass Trakl in seinem Haus ein Jahr lang Zuflucht gefunden habe; ferner dass er persönlich so sehr an Trakl gehangen habe, dass ihm „dieser letzte Liebesdienst zu seinen Ehren als eine besondere Freundespflicht“ erscheine. Außerdem behauptet er, Trakl sei mit Begeisterung in den Krieg gezogen.²⁰ – Es bleibe dahingestellt, ob der Kriegsfreiwillige Ficker das so gesehen hat oder ob er beim Kriegsfreiwilligen Wittgenstein (der ihm bald darauf gewünscht hat, seine militärische Tätigkeit möge ihm „Freude bereiten“)²¹ den Eindruck einer geistigen Verwandtschaft mit Trakl erwecken wollte.

Wittgenstein teilt Ficker am 13. Februar 1915 mit: „Trakls Grab hat die Exhibit Nummer 3570 und die Bezeichnung: Gruppe XXIII. Reihe 13 Grab N° 45“.²² Das war die Voraussetzung dafür, dass Fickers Wunsch, Trakls Grab in Krakau zu pflegen oder gar Trakl in Mühlau begraben zu lassen, eine Chance auf Realisierung erhielt.

Lange nach Kriegsende, am 12. August 1922, teilt Ernst Rosner, ein in Polen lebender *Brenner*-Anhänger, Ficker auf dessen Anfrage hin mit: „Georg Trakels Grab gefunden. Keinerlei Zeichen oder Nr. Liegt am Friedhofe Rakowice in der 13 Reihe, 45 Quartier, Grab soll Nr. 45 tragen. [...] Name wurde richtiggestellt.“²³ Umgehend rief Ficker im *Brenner* zur Spende für die „Herrichtung, Kennzeichnung und Erhaltung“ von Trakls Grab auf:²⁴

Helft mir das Grab des Dichters, dessen Name und Vermächtnis wie keines anderen, der mit uns lebte, dem Herzen teuer ist, vor völliger Verwahrlosung, vor spurloser Vergessenheit bewahren! Laßt uns sorgen dafür, daß dieses Grab

gehügelt und umfriedet und – bescheidenstes Wahrzeichen der Erkenntlichkeit!
– mit einem Kreuz versehen werde, das Georg Trakls Namen trägt. [...] Und nur so, nur durch die Wendung an die Öffentlichkeit – und zwar in dem gegebenen Wirkungskreis der Zeitschrift, auf deren Boden die Erscheinung Georg Trakls zuerst in sichtbare Gestalt erwuchs – ließ sich am Ende auch noch die Erfüllung eines anspruchsvolleren Wunsches erhoffen, dieses nämlich: dem toten Freunde an der fernegelegenen, unserer dauernden Betreuung leider entrückten Stätte seiner Abgeschiedenheit ein möglichst unzerstörbares, nicht so leicht vergängliches Denkmal unserer Liebe in der Form eines wenn auch noch so schlichten Grabsteins zu errichten.

Von *Brenner*-Abonnenten bzw. -Anhängern wurden umgerechnet ein paar tausend Euro gespendet; auch in der *Fackel* wurde für Spenden geworben, was noch mehr einbrachte.²⁵ Auf die Sammlung für Trakls Grab wurde sogar in der *Neuen Zürcher Zeitung* und in der Berliner Zeitschrift *Die literarische Welt* hingewiesen.²⁶ Der Zürcher Artikel veranlasste Rainer Maria Rilke zur Bitte, den *Brenner* mit Fickers Spenden-Aufruf zugeschickt zu bekommen.²⁷

Aus den Briefen Rosners an Ficker (die Gegenbriefe sind verschollen) geht hervor, dass Rosner anbot, Trakls Grab hügeln zu lassen, was Ficker jedoch ablehnte.²⁸ Er wollte wohl die Gelder für eine umfassendere Aktion verwenden. Zunächst hatte er vor, nach Krakau zu reisen und auf dem Grab eine Bronzeplakette anzubringen.²⁹ An den *Brenner*-Anhänger Max Stefl schrieb er, als „dauerhafteste Art eines Grabmals“ sei Folgendes geplant:³⁰

ein Zementsockel als Einfassung mit einer schräg darauf liegenden Marmorplatte, darin eingelassen eine Bronzetafel mit Trakls Namen, den Jahreszahlen 1887 – 1914 und einem symbolischen Emblem in getriebener Arbeit, zu Häupten des Grabes eingepflanzt ein Hollunderbäumchen.

Bald darauf erörterte er auch Buschbeck gegenüber diesen Plan, allerdings mit Abweichungen in Bezug auf das Material: ein „Grabsockel aus Stein mit darauf befestigter Sandsteinplatte“. Weiters erklärte er, ihm scheinbar als „würdigste und zugleich dauerhafteste Art“ eines Grabes jene von alten Nürnberger Grabstätten wie der Albrecht Dürers zu sein; aber es hänge vom Ergebnis der *Brenner*-Sammlung ab, auf welche Art am besten „Trakls Grabstätte dem Gedächtnis der Nachwelt zu erhalten“ sei.³¹

Ficker kündigt Stefl an, „Entwurf und Guß der Bronzetafel besorgen Freundeshände unentgeltlich“³², und der *Brenner*-Mitarbeiter Josef Leitgeb schreibt Ficker zur selben Zeit, er freue sich, „daß für das Grab von Trakl schon so viel beisammen ist u. daß Lechleitner das Denkmal zeichnet“.³³ Daraus lässt sich schließen, dass ursprünglich der mit Ficker befreundete Innsbrucker Zeichenlehrer und Maler Erich Lechleitner als Gestalter des Trakl-Grabsteins (von Ficker im *Brenner* als „Denkmal“ bezeichnet) vorgesehen war. Deshalb lehnte Ficker das wenig später ergangene Angebot des Schwazer Architekten und *Fackel*-Anhängers Guido Heigl ab, statt Geld für die *Brenner*-Sammlung einen „Entwurf“ zum „Grabmal Trakl“ beizusteuern, aus „Dankbarkeit“ gegenüber dem Dichter.³⁴ Das tat Ficker offenbar mit dem Argument,

er habe für diese Aufgabe schon jemanden aus dem *Brenner*-Kreis gefunden – denn Heigl akzeptierte die Lösung, „die mehr Pietät gewährleistet, als wenn ein Fremder da herum arbeitet“.³⁵ Damals konnte Ficker nicht ahnen, dass sein Plan durch Lechleitners Distanzierung im Gefolge der Krise des *Brenner*-Kreises hinfällig werden und Heigl durch Krankheit ausfallen sollte, wodurch er sich einen anderen Grab-Gestalter suchen musste.

Trakls zweites Grab

Durch die einlaufenden Spenden eröffnete sich Ficker die Möglichkeit einer Überführung Trakls und einer Gestaltung von dessen Grab auf dem Mühlauer Friedhof. Im Zuge seiner Bemühungen versuchte er sogar die österreichische Regierung für sein Vorhaben zu gewinnen. Nachdem er in einem Zeitungsartikel von der nun ermöglichten „Massenexhumierung von Kriegerleichen in Galizien“ gelesen hatte, wandte er sich an Friedrich Austerlitz, den – von Karl Kraus geschätzten – Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung* und sozialdemokratischen Nationalratsabgeordneten mit der Bitte um Unterstützung durch die Regierung bei der Überführung der Gebeine eines „der edelsten Dichter Österreichs“.³⁶ Trotz der Hilfsbereitschaft Austerlitz³⁷ war Ficker damit nicht erfolgreich, aber er konnte immerhin die Tiroler Landesregierung dazu bewegen, bei den Österreichischen Bundesbahnen um eine 50%ige Ermäßigung der Transportkosten „mit Rücksicht auf die Persönlichkeit des Toten“ anzusuchen, wobei er selbst das Gesuch verfasste.³⁸

Nach der Bewilligung der Exhumierung und Überführung Trakls war Ficker mit einem seltsamen Angebot konfrontiert. Auf die Anfrage des Österreichischen Schwarzen Kreuzes, ob mit der Vereinigung der Tiroler in Wien eine Feier bei der Durchfahrt des Zugs mit Trakls Sarg am Wiener Bahnhof vereinbart worden sei³⁹, erwidert er erbst:⁴⁰

[Es wäre] Sinn und die tiefere Bedeutung der ganzen Aktion durchaus in Frage gestellt, wenn die Überführung, bezw. Beisetzung zum Anlass irgendwelcher offizieller Äusserungen gemacht würde [...]. Da dieser Dichter im übrigen zu seinen Lebzeiten völlig verkannt war, und speziell in offiziellen Kreisen Anstoss erregte, so müssen die Freunde des Dichters, die um seine Bedeutung wussten und durch ihre Opferwilligkeit die Überführung ermöglicht haben, darauf dringen, dass jede Ansprache, bezw. Huldigung von unberufener, d. h. hier aber: von offizieller Seite unterbleibt. Die Feier muss so still wie möglich vorübergehen, ohne offizielles Gepränge, sonst kommt sie um ihren Sinn, der im Menschlichen beschlossen liegt, nicht im Gesellschaftlichen und Konventionellen. Es darf an diesem Grab kein Wort gesprochen werden, das dem Pietätsakt eine Wendung ins Äusserliche geben könnte, kein Wort, das nicht aus einer tieferen Erkenntnis des besonderen menschlichen Schicksaals geschöpft ist, das hier bestattet wird. Mit dem Verein der Tiroler in Wien und sonstigen Vereinigungen, die zu Pietätsbezeugungen hier bereit wären, darf diese Angelegenheit nichts zu tun haben, sonst wird sie zur Groteske.

Der Frachtbrief des Österreichischen Schwarzen Kreuzes vom 29. September 1925, in dem unter ‚Adresse oder Zeichen und Nummer‘ ‚Trakl‘, unter ‚Art der Verpackung‘ ‚Sarg‘ und unter ‚Inhalt‘ ‚Kriegerleiche‘ angegeben ist⁴¹, dokumentiert die vorletzte Station der ‚Heimführung‘ Trakls.

In der liberal-deutschnationalen Tageszeitung *Innsbrucker Nachrichten*, zu der Ficker vor dem Krieg gute Kontakte gehabt und in der er die Todesanzeige Trakls veröffentlicht hatte, erscheint eine als redaktionelle Bekanntmachung formulierte, aber von Ficker selbst verfasste Mitteilung:⁴²

Wie wir erfahren, wurden letzte Woche die Gebeine des im November 1914 in Krakau als Opfer des Krieges gestorbenen Dichters Georg Trakl enterdigt, um nach Tirol überführt zu werden. Die Rückführung erfolgt durch das österreichische Schwarze Kreuz auf Veranlassung der persönlichen Freunde des Dichters, der bekanntlich dem Kreis des „Brenner“ angehörte und seine letzten Lebensjahre in Innsbruck verbracht hat. Der Tag der Beisetzung auf dem Friedhof der Gemeinde Mühlau, die voraussichtlich Ende der nächsten Woche stattfinden dürfte, wird noch bekannt gegeben werden. Ein Gedenkbuch „Erinnerung an Georg Trakl“ wird Ende November im Brenner-Verlag erscheinen.

Wenige Tage darauf veranlasste Ficker in dieser Zeitung die Mitteilung, die Gebeine des Dichters Trakl seien aus Galizien nach Tirol überführt worden, die Beisetzung finde am 7. Oktober um 16 Uhr auf dem Mühlauer Friedhof statt.⁴³ Offensichtlich war es ihm nicht nur ein Anliegen, dass die Leser der Tiroler Zeitung mit der größten Reichweite vom Zeitpunkt und Ort des Begräbnisses Trakls informiert werden, sondern auch, dass sie den Eindruck bekommen, hier werde etwas von der Redaktion selbst als wichtig Eingeschätztes verlautbart.

Hier gilt festzuhalten: Dass Trakls Leichnam exhumiert und nach Innsbruck überführt werden konnte, wo er auf dem Neuen Mühlauer Friedhof begraben wurde, ist Ficker zuzuschreiben, seinen Bemühungen um die Wiederauffindung von Trakls Grab in Krakau, um die rechtliche Bewilligung und die finanzielle Unterstützung der Überführung nach Innsbruck, um die Finanzierung der Beerdigung am Mühlauer Friedhof und der Ausstattung des Grabes.⁴⁴ Wenn Ficker sich nicht so engagiert hätte, hätte kein Trakl-Verehrer mehr die Möglichkeit, dessen Grab aufzusuchen – jenes in Krakau wäre schon längst verfallen oder gar unauffindbar. Dabei hat er sich allerdings über die ursprüngliche Absicht der Familie Trakls hinweggesetzt, die der üblichen, mit dem Geburts- bzw. Wohnort identischen Wahl des Begräbnisortes eines verstorbenen Sohnes bzw. Bruders entsprochen hat. Ficker hat seinen Willen durchgesetzt, weil es ihm ein existenzielles Bedürfnis war, Trakl in Mühlau begraben zu lassen. Sein Bewusstsein von Trakls „Unerlöstheit auch im Tode“ habe ihn veranlasst, „ihm über das Grab hinaus einen Beweis der Liebe zu geben, der äußerlich betrachtet ‚überflüssig‘ scheinen mag“, bekennt er einem *Brenner*-Mitarbeiter gegenüber.⁴⁵

Buschbeck gegenüber rechtfertigte sich Ficker mit dem Argument, Trakl habe einmal den Wunsch geäußert, „auf dem neuen Friedhof in Mühlau, den er sehr liebte, begraben zu sein“; er nehme an, dass auch Trakls Angehörige gegen diese Lösung

nichts einzuwenden hätten.⁴⁶ Zwar brachte Buschbeck die Bedenken vor, jene würde es schmerzen, wenn nicht Salzburg als Begräbnisort gewählt würde, aber er bestärkte Ficker in seiner Absicht, indem er einräumte, Trakl habe Innsbruck als „Wahlheimat empfunden“.⁴⁷ Ficker erklärte, die Aktion dürfe den Angehörigen Trakls nicht *contre cœur* gehen, aber das sei ohnehin nicht der Fall, wie Wilhelm Trakl ihm versichert habe; ausschlaggebend sei aber, dass Trakls eigener Wunsch berücksichtigt werde.⁴⁸ Einerseits berief er sich auf das Einverständnis Gretls (die sich 1917 erschossen hatte), andererseits wandte er sich an Trakls Mutter, um sie von seiner Auffassung zu überzeugen – im Bewusstsein, dass sie das nötige Geld für die Überführung nicht selbst auftreiben konnte. Gustav Trakl teilte ihm im Auftrag seiner Mutter mit, dass eine Bestattung der sterblichen Überreste seines Bruders auf dem Friedhof in Mühlau keinen Widerspruch der Familie hervorrufen würde.⁴⁹

Ficker hat zeitlebens behauptet, es sei Trakls Wunsch gewesen, in Mühlau begraben zu werden. (Was auch von Trakl-Forschern kommentarlos akzeptiert wird.)⁵⁰ Jahrzehnte später vom Herausgeber eines Salzburger Jahrbuchs um seine Erinnerungen an Trakl gebeten, wies Ficker auf den Friedhof in Mühlau hin, wo „der Dichter einst zu ruhen gewünscht“ habe und von wo aus man gut zur Mühlauer Klamm hinaufsehen könne, „die Trakl bei Nacht, längs des tosenden Wildbachs, förmlich getrieben schon von den drohenden Weltbränden, die er im Geist voraussah“, zuletzt häufig herabgestiegen sei, „um im Banne gewaltig auf ihn eindringender Naturgesichte“ des Wortlauts von Gedichten wie *Die Heimkehr* mächtig zu werden, und „an deren erhelltem Ausgang er den ‚einsamen‘ Friedhof winken sah“.⁵¹ – Mag sein, dass Trakl Ficker gegenüber einmal gesagt hat: wo es so schön ist wie bei der Mühlauer Klamm, möchte man am liebsten begraben sein. Doch steht fest, dass er schriftlich mit keinem Wort auf seine Beerdigung eingegangen ist, nicht einmal in seinem Testamentsbrief, und dass auch im Röck-Tagebuch davon keine Rede ist.

Was Trakl im Jahr 1914 als seine Heimat angesehen hat, lässt sich nur erahnen. Seine Beziehung zu Innsbruck bzw. Tirol hat eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht. Buschbeck gegenüber beklagte er sich anlässlich seines Dienstantritts im Garnisonsspital in Innsbruck 1912, er hätte nie gedacht, dass er „diese für sich schon schwere Zeit in der brutalsten und gemeinsten Stadt würde verleben müssen, die auf dieser beladenen u. verfluchten Welt existiert“; er glaube nicht, dass er hier jemanden treffen könnte, der ihm gefiele, und die Stadt und Umgebung werde ihn „immer abstoßen“.⁵² Doch nicht einmal ein Jahr später bekannte er Ficker gegenüber, der *Brenner* bedeute für ihn „Heimat und Zuflucht im Kreis einer edlen Menschlichkeit“, und im Sommer 1914 überreichte er ihm vor seiner Abfahrt an die Front einen Sonderdruck seiner Gedichte mit der Widmung „Dem Lande Tirol | das mir mehr als Heimat war“.⁵³

Für Fickers Auffassung spricht, dass Trakl seit 1912 Innsbruck zu seinem Lebensmittelpunkt gemacht und den *Brenner*-Kreis quasi als Ersatzfamilie angesehen hat. Angesichts der Probleme, die Trakl mit seiner Familie in Salzburg hatte, war es keineswegs naheliegend, dass er dort begraben sein wollte. Das hat Ficker selbst angesprochen: für ihn habe der Gedanke, Trakl „in einem Familiengrab beigesetzt zu sehen“, etwas „beinahe Groteskes“.⁵⁴

Dem Einsatz Fickers bei der ‚Heimführung‘ Trakls sollte bald nach der Beerdigung eine öffentliche Geringschätzung zuteil werden. In einem Berliner Zeitschriftenartikel über christliche Reaktionäre, der ihm vom Journalisten und *Brenner*-Leser Anton Gantner zugeschickt worden war, wurde er mit der Frage konfrontiert, inwieweit der *Brenner*-Kreis berechtigt sei, heutzutage „das Erbe eines Trakl gleichsam mit Beschlag zu belegen“, wobei nicht an das äußere Erbe zu denken sei, weil es bedeutungslos sei, wer „die Pflicht der Überführung der Gebeine vornimmt, die in Godek ebenso rein liegen würden, wie in der Tirolerstadt Innsbruck“.⁵⁵ In seiner Antwort beschränkte sich Ficker auf Gegenfragen: „Was meinen Sie damit? Wie ist das zu verstehen?“⁵⁶ – Gemeint war das nicht zuletzt als Kritik an Fickers Deutung Trakls als eines christlichen Dichters bei gleichzeitiger Duldung des reaktionär-katholischen Philosophen Theodor Haecker als *Brenner*-Beiträger.

Doch zurück zu den Vorbereitungen für Trakls Begräbnis. Ficker befand sich damals in einer äußerst schwierigen Lage: seine Ehe gefährdet, der *Brenner*-Kreis im Zustand der Auflösung – vor allem wegen des Eintritts von Paula Schlier in sein Leben. Daniel Sailer bat Röck, die Sammlung für den Kranz zu übernehmen, was dieser beim „Anti- oder Nicht-Brennertischkreis“ durchführte. Röck sprach bei Ficker vor, der als Aufschrift auf der Kranzschleife die Worte „Die Freunde des ‚Brenner‘“ wünschte. Als er von Lechleitner und anderen aus der Runde zu hören bekam, man fühle sich nicht zum ‚Brennertisch‘ gehörig, schlug er ihnen als ironische Alternative den Ausdruck „Die Besucher des Innsbrucker Brennertisches“ vor.⁵⁷

Am 7. Oktober erfolgte die „Beisetzung der Gebeine des Dichters“⁵⁸ auf dem Neuen Mühlauer Friedhof. Auf einem schlichten Holzkreuz war eine Grabtafel befestigt, neben dem Grab stand eine von Ficker gepflanzte Birke (die 1953 abgestorben⁵⁹, aber wieder durch eine junge Birke ersetzt worden ist). Den Berichten von Begräbnisteilnehmern zufolge gingen nur wenige hinter dem Sarg. Sogar einige *Brenner*-Mitarbeiter wie Bruno Sander und ehemalige Freunde Fickers wie Lechleitner blieben der Beerdigung fern.⁶⁰ Dafür kamen andere von weit her: Trakls Brüder und Schwestern aus Salzburg (seine Mutter war sterbenskrank), Trakls Freund Karl Borromäus Heinrich und Fickers Freunde Alfred und Lisl Eichholz aus München, der Journalist Friedrich T. Gubler aus Zürich, der Apotheker Karel Puzskaier aus Wsetin/Vsetin in Mähren (nach einer 48-stündigen Bahnfahrt).

Nach der kirchlichen Einsegnung hielt Ficker am Grab einen „Nachruf“, in dem er eingangs seiner Zuversicht in christlicher Perspektive Ausdruck verleiht:⁶¹

Georg Trakl! Im Namen der Freunde, aus deren Mitte Du vor mehr als elf Jahren fortgezogen bist, grüße ich Dich, Heimgekehrter, und grüße diesen Sarg, der von der irdischen Verkörperung Deines Wesens noch jenes Grundgerüst des Sterblichen bewahrt, das – unverwüstliches Symbol des Todes inmitten immergrünenden Lebens – der Verwesung in der Erde bis zum Tag der Auferstehung trotzt.

Außerdem zitierte Ficker die Schlusstrophe von Trakls Gedicht *Heiterer Frühling*:

So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt;
Und leise rührt dich an ein alter Stein:
Wahrlich! Ich werde immer bei euch sein.
O Mund! der durch die Silberweide bebt.

In diesen Versen sieht er eine „in das Dunkel dieser Welt“ leuchtende „Erinnerung der Erlöserspur“ und schlägt eine Brücke von ihnen zu Trakls Grab: „Sieh hier den alten Stein – versenkt in unsere Herzen: ein Denk-, ein Dankmal, aufgerichtet!“

Das Gedicht *Heiterer Frühling* hat Ficker wohl deshalb ausgewählt, weil es ihm mittlerweile darauf ankam, mit Versen Trakls Hoffnung zu machen, und zwar in christlichem Sinn. Einer Trakl-Dissertantin erklärte er später: „Natürlich bezieht sich die Stelle bei Trakl (‘O Mund, der durch die Silberweide bebt‘ als Nachklang von ‚Wahrlich! Ich werde immer bei Euch sein‘) auf den Heiland. Auf wen denn sonst?!“⁶² – Hingegen hatte er sich noch unmittelbar nach Trakls Tod vorstellen können, an dessen Grab das Gedicht *Grodek* zu rezitieren – als „Vergeistigung jener letzten erschütternden Eindrücke“ nach der Schlacht bei Grodek, an denen Trakls „junges Leben vollends zusammengebrochen“ sei.⁶³

Im Anschluss an Fickers Rede sprach Leitgeb sein Gedicht *Am Grabe Georg Trakls*, in dem er als Vertreter der überlebenden Kriegsteilnehmer, eines „entheiligten Geschlechts“, die „schweremutschwere Stimme“ Trakls heraufbeschwört; die Schlusstrophe lautet:⁶⁴

Heimat wird in Deiner Stimme wieder
unsre Welt, die wir in Trümmern sehn,
aus der dunklen Tiefe Deiner Lieder,
Deinem Grabe will sie auferstehn.

Das Begräbnis endete mit Mozarts *Ave verum*, gespielt von Bläsern des Innsbrucker Stadtpfarrchors. Bei diesem Anlass wurden von Teilnehmern am Begräbnis zwei Fotos von Trakls Grab gemacht.

Hier das eine:⁶⁵



Hier das andere:⁶⁶



Die Grabtafel dürfte von Ficker entworfen worden sein:⁶⁷



Offenbar war Ficker mit dem Ablauf der Ereignisse zufrieden; noch am Tag der Beerdigung teilte er Schlier mit, diese sei „sehr schön und würdig“ gewesen, „ein wunderbar verklärtes Herbstwetter“.⁶⁸

Im konservativ-klerikalen *Tiroler Anzeiger* und in der sozialdemokratischen *Innsbrucker Volks-Zeitung* finden sich weder Ankündigungen von Trakls Beerdigung noch Rückblicke darauf, während in diesen Zeitungen durchaus solche von würdigen Katholiken bzw. verdienten Genossen gebracht werden. Nur in den *Innsbrucker Nachrichten* findet sich ein Bericht darüber:⁶⁹

Gestern nachmittags wurden im schönen, stillen, neuen Mühlauer Friedhof die Gebeine des Dichters Georg Trakl ihrer letzten Ruhestätte übergeben, nachdem sie jahrelang weit im Osten in fremder Erde geruht hatten. Es war eine kleine, aber aufs stärkste ergriffene Gemeinde, die unter den Klängen ernster Weisen den blumenüberdeckten Sarg durch den Friedhof geleitete. Nachdem der evangelische Pfarrer Wehrenfennig die kirchliche Einsegnung vorgenommen hatte, sprach Ludwig von Ficker im Namen der Freunde dem Toten den letzten Abschiedsgruß in die Gruft nach [...].

Dann folgt Fickers Rede und ein Hinweis auf Leitgeb's Gedicht. Über Trakls Beerdigung wird sogar in der *Neuen Zürcher Zeitung* berichtet, im Artikel eines *Brenner*-Anhängers, der selbst daran teilgenommen hat.⁷⁰

Ignaz Zangerle, ein Geschichte- und Germanistikstudent in Innsbruck, der ebenfalls am Begräbnis teilgenommen hatte (was zu einer lebenslangen Freundschaft mit Ficker und zu seiner Mitarbeit am *Brenner* führte), gab seine Eindrücke davon in einem Text mit dem Titel *Am Grabe Georg Trakls* wieder, der – abgesehen vom Pathos – durch einen Hang zu Bekenntnissen geprägt ist: Trakl sei ihm „einer von den wenigen Freunden“, die er sich „zur Nacht in seine Dachstuben-Einsamkeit geladen“ habe.⁷¹ Ficker korrigierte einige Stellen stilistisch, aber die Aussage, „Trakl hatte immer nur schwermütig aus dem Dunkel geflüstert“, hielt er wohl für irreparabel, weshalb er sie ersetzte durch die sachliche Feststellung, „Und nun hatten Freunde des Dichters seine Gebeine aus Galizien nach Tirol überführen lassen“. Dann schickte er das Manuskript an den mit ihm befreundeten Schriftleiter des *Pflugs*, der Zeitschrift des Volksbildungshauses Wiener Urania. Dieser retournierte es jedoch wieder⁷², es blieb unveröffentlicht.

Die Gestaltung von Trakls Grab

Nach Abzug der Kosten für die Überführung und das Begräbnis war noch eine Summe von umgerechnet 3.000 Euro aus der Sammlung für Trakls Grab übrig, die

Ficker für den Grabstein verwenden wollte.⁷³ Wie es dazu gekommen ist, dass das Grab von einem steinernen Sternkreuz mit dem Namen Trakls und einer zerbrochenen Leier auf einer Bronzeplatte gedeckt ist, lässt sich aus dem Briefwechsel Fickers mit Josef Humplik von 1926 rekonstruieren. Communis opinio ist, dass die Idee zur Bronzeplakette mit Inschrift und Emblem von Ficker stammt⁷⁴ – was durch die erwähnten Briefe an Stefl und Buschbeck bestätigt wird. Hingegen vermutet Thomas Reinecke in seiner Studie über Hildegard Jone (Pseudonym für Hildegard Huber), Humplik's Ehefrau, die Bronzetafel von Trakls Grab habe Humplik aus eigener Initiative entworfen.⁷⁵

Nach seinem Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule und der Akademie der bildenden Künste war Humplik als freischaffender Bildhauer, Bühnenplastiker für das Burgtheater und Modell-Entwerfer für die Wiener Porzellan-Manufaktur tätig; er war Mitbegründer der Neuen Vereinigung Malerei-Plastik-Graphik. Nach dem Ersten Weltkrieg spezialisierte er sich auf Porträtbüsten, in den 1920er Jahren entstanden Bronzen mit religiösen Motiven. Seine Kunstwerke präsentierte er in Ausstellungen der Wiener Secession und des Hagenbunds sowie außerhalb Österreichs.⁷⁶ 1927 erhielt er den Preis der Stadt Wien. – Humplik erfuhr offenbar schon damals vonseiten der Kunstkritik bzw. -wissenschaft wenig Aufmerksamkeit, erwähnenswert sind nur zwei kurze Aufsätze in Kunstzeitschriften über seine Bronzestatuetten und Porträtbüsten.⁷⁷ Im Aufsatz von 1930 heißt es nebulös, Humplik wähle mit Vorliebe Porträtköpfe von bedeutenden Menschen, „in denen eine besondere Wesenheit sich ein scharf durchgebildetes Gehäuse geschaffen hat“; außerdem heißt es, Trakl (dessen Porträtbüste neben denen von Ficker und Jone abgebildet ist) blicke drein „wie ein listiger Faun, der sich an goldenen Winden berauscht und auch schon schmerzlich Verwesung wittert“. Im Lauf des 20. Jahrhunderts hat die Aufmerksamkeit weiter abgenommen, nicht einmal kunstgeschichtliche Studien über Ausstellungen des Hagenbunds oder über Österreichs Avantgarde nach dem Ersten Weltkrieg enthalten Analysen von Humplik's Œuvre, von seiner Gestaltung des Trakl-Grabes ist nie die Rede.

Ende 1925 dürfte Ficker Kontakt mit Humplik aufgenommen haben, um die Gestaltung von Trakls Grab in Angriff zu nehmen. Wieso Ficker gerade ihn ausgesucht hat, muss offenbleiben. Wahrscheinlich hat er von einem gemeinsamen Bekannten aus Wiener Publizisten- oder Künstlerkreisen erfahren, dass Humplik Trakl verehere. Oder Jone – eine eifrige *Fackel*-Leserin – hat Kraus' *Notiz* gelesen, der zufolge eine Spende an den *Brenner*-Fonds zur Errichtung eines Trakl-Grabmals „sittliche Pflicht“ sei⁷⁸, und hat daraufhin ihren Mann motiviert, sein Interesse an einer Mitarbeit zu bekunden. Reinecke nennt keine Indizien für das Kennenlernen Fickers und Humplik's, sondern stellt fest, der erste Kontakt Fickers zu Humplik und Jone lasse sich nicht mehr rekonstruieren.⁷⁹ Wobei er – wie die Herausgeber des Ficker-Briefwechsels⁸⁰ – auf den angeblich frühesten Brief Fickers an Jone vom „17. IV. 1925“ verweist. Bei Fickers eigenhändiger Datumsangabe des betreffenden Briefs handelt es sich allerdings um eine Verschreibung für „17. IV. 1928“. Sein Kontakt zu Jone begann also nicht früher als der zu Humplik.

Ficker hat in einem (verschollenen) Brief von Anfang 1926 angesichts von Humplik's Grab-Entwurf die Sorge geäußert, „ob es am Grabe dieses Dichters

zulässig erscheint, die Aufmerksamkeit über den beabsichtigten Gedächtniszweck hinaus auf ein Werk der bildenden Kunst zu lenken“, wie Humplik in seiner Antwort zitiert. Humplik bekennt, dieser Haupteinwand leuchte ihm ein und bringe ihn von seinem Vorhaben wieder ab, doch beharrt er darauf: „Geistig widme ich Georg Trakl weiterhin meinen Engel“. ⁸¹ Er dürfte also für Trakls Grab das Relief oder die Skulptur eines Engels geplant haben.

Ficker bat Humplik, ihn anhand einer Skizze wissen zu lassen, welche Lösung er sich für das Grab gedacht habe, und versicherte ihm, er sei für jede Unterstützung dankbar, „besonders von Seite eines bildenden Künstlers, der zu Trakls Werk eine so lebendige Beziehung hat“. ⁸² Humplik sandte ihm seinen neuen Entwurf für Trakls Grab in orthogonaler und perspektivischer Ansicht. Er äußerte die Auffassung, ein Grabstein sollte „nichts anderes sein als dauerndes Material auf welches die pietätvolle Liebe den Namen eines Menschen und kurze Daten seines Lebens zeichnet“, doch sehe man auf Friedhöfen statt „schlichten Steinen“ oft „grauenhaft anspruchsvolle Steinlasten“. Früher habe es schöne Lösungen für einen Grabstein gegeben, vor allem das Kreuz. Das Dürer-Grab, von dem Ficker gesprochen habe, sei sehr schön, aber er würde von einer Kopie abraten, weil es von seiner ganzen Anlage her zu schwer für die Gebeine Trakls sei. Er sei mittlerweile von der Idee eines „Bronzereliefs“ für Trakls Grab abgekommen. Und weiter heißt es (wobei die teilweise sinnstörenden Interpunktions- und Orthographiefehler dem Original entsprechen). ⁸³

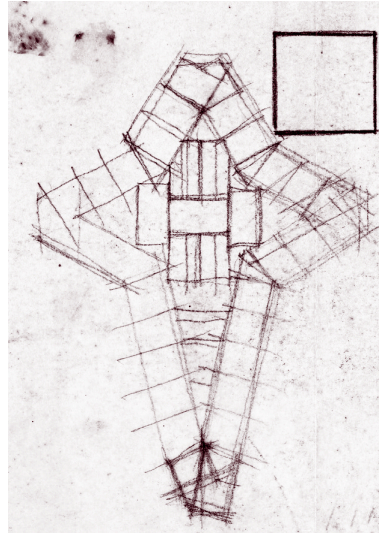
Kürzer und wahrer wie jede Reliefdarstellung, könnten fromme Zeichen um diesen Namen in den Stein geschrieben, wirken. Von dieser Erkenntnis ist es nicht weit zu dem Wunsch, den Grabstein selbst, zum Zeichen werden zu lassen, daß für dieses Leben aussagt. Ein Kreuz in Sternform, daß über den Grabhügel liegt erscheint mir nun als das Richtigeste. Ich habe ein Tonmodell gemacht und gesehen, daß so ein liegendes Kreuz meiner Vorstellung, aussehen würde, wie ein Stern der auf die Erde gefallen ist um ein besonderes Grab zu bezeichnen. Das auf bestimmte Art gezeichnete Kreuz, erscheint als Stern der Leiden und gibt außerdem immer die Erinnerung an den Menschen mit den ausgebreiteten Armen, zeigt die Gebärde liebevoller Bereitschaft und kann daher so berechtigt über einen Toten wie Trakl liegen. Ich glaube das keine leere Architektur mehr an der Form dieses Grabsteins ist, daß sie bestimmt und unzufällig ist wie die Schrift die auf den Stein gehört. Es ist ein seltsamer Zufall, daß unter Siegelzeichnungen einer mir nahestehenden Künstlerin, mit der ich mich in dieser ganzen Angelegenheit eingehend beraten habe und die eine innigste Liebe zu Trakls Werk hat, sich schon lange ein Wappen für Georg Trakl befindet, daß die, vom Herzkloppel bewegte, aus dem Sternbild des Fuhrmanns, dieses Kreuzsternbilds, schwebende, blaue Glockenblume, darstellt. Wir waren sehr erstaunt, auf dem Buche „Erinnerung an Georg Trakl“ auch ein Sternbild, so innig mit dem Namen verknüpft zu sehen. Es befindet sich in der erwähnten Zeichnungssammlung, unter Blättern über den Tod, auch das Siegel des blühenden Herzens. Diese beiden Zeichen erscheinen mir würdiger den Namen Georg Trakl umgeben zu dürfen als irgend ein Relief, sie sind von lyrischer Knappheit

des Ausdrucks und würden nur wie eine würdige Schrift, in den Stein gegraben sein. Selbstverständlich ist das Bild der Glocke auch in ein anderes Sternbild zu setzen. Als Steinart denke ich nur an schwarzen Granit, der durch seine Härte die größte Zartheit und durch seine Schwärze die lieblichste Klarheit bietet, wie es die schwarzen Granitreliefs der Ägypter beweisen.

Ferner erklärt Humplik, Fickers „lieb- voll durchdachter Widerstand gegen das Vorhaben, eine Plastik auf Georg Trakls Grab zu stellen“, habe viel zu seinem jetzi- gen Entwurf beigetragen. Außerdem bie- tet er an, eine Terrakottabüste von Trakl zu gestalten, die man an der Wand des Kreuzgangs in der Nähe von dessen Grab anbringen könnte.

Die „nahestehende Künstlerin“ als Schöpferin jener „frommen Zeichen“ voll „lyrischer Knappheit des Ausdrucks“ ist wohl identisch mit Jone, die sich als Malerin und Lyrikerin betätigt hat. Dass Humplik sie nicht beim Namen nennt, dürfte mit seiner Befürchtung zu erklären sein, Ficker könnte eheliche Befangenheit dahinter vermuten und ablehnend reagie- ren. Jedenfalls trifft auch auf Jone eine „in- nigste Liebe zu Trakls Werk“ zu. Offenbar ist in ihrem Nachlass kein Wappen für Trakl mit einer vom Herzkloppel bewegten Glockenblume erhalten.⁸⁴ Aber ein sol- ches Wappen wäre für sie charakteristisch: zu Weihnachten 1926 schickte sie Ficker, „dem einzigen Freunde Georg Trakls“, ihren Gedichtzyklus *Georg Trakl*, mit einer Zeichnung aus Trakls Initialen und pflanzlichen Ornamenten.⁸⁵ Es wird sich kaum mehr klären lassen, ob die Motive ‚Glockenblume‘ und ‚blühendes Herz‘ in ihren damaligen Bildern vorgekommen sind, denn ihre erhaltenen Landschaftsbilder sind großteils undatiert und ihre nach dem Ersten Weltkrieg ausgestellten Bilder groß- teils verschollen.⁸⁶ Aber nicht zufällig drückt Ficker, bevor er ein Bild von ihr gesehen hat, in seinem Brief an sie vom 17. September 1926 die Erwartung aus, ihre Kunst müsse „etwas Glockenblümchenhaftes“ sein, „Siegel und Abbraviatur zugleich“.⁸⁷ Außerdem finden sich diese Motive in ihrem christlich-mystischen Gedichtzyklus *Der Mensch im Dunkeln*, der 1927 im *Brenner* erschienen ist.⁸⁸

Dass Engel nicht nur für Humplik, sondern auch für Jone eine große Rolle ge- spielt haben, zeigt sich schon im genannten Gedichtzyklus, wo es von Engeln nur so wimmelt.⁸⁹ Darüber hinaus gibt es weitere Belege: in ihrem Gedicht *Georg Trakl* lauschen die Engel, als Gott die Seele dieses Dichters „läutet“; in einem Brief an Ficker erklärt sie, Trakl dichte keusch wie ein Engel.⁹⁰ (Übrigens hat sich Trakl selbst in einem Brief fast mit einem Engel identifiziert, aber ganz anders: er bräuchte nicht mehr als viel Wärme und einen ruhigen Strand zum Wohnen, um ein schöner



Engel zu werden, aber stattdessen werde er Militärmedikamentenbeamter.)⁹¹ Jones Werk, dessen Einheit aus Bildern und Gedichten schon von Zeitgenossen betont worden ist, ist religiös orientiert. In ihrem Gedichtzyklus *Der Mensch im Dunkeln* sei die „neue Religiosität unserer Zeit“ erfüllt, hieß es im *Literarischen Ratgeber für die Katholiken Deutschlands* von 1928.⁹² In ihren Bildern wolle sie die „göttliche Schöpfung“ sichtbar machen, heißt es in einem neueren Katalog.⁹³

Doch wieder zurück zu Humplik's Grab-Entwurf: Ficker bekannte, die Idee des Entwurfs, „ein liegendes Kreuz in Sternform“, habe ihm „in der Tragweite und in dem Sinn- und Zweckentsprechenden ihrer symbolischen Bedeutung“ ausgezeichnet gefallen, sodass er sie der Ausführung des Grabsteins zugrundelegen wolle. Doch bedauerte er, Humplik's Einwilligung zu einer Modifizierung des Entwurfs erbiten zu müssen, da eine Ausführung in schwarzem Granit aufgrund der geringen finanziellen Mittel nicht möglich sei. Er berichtete, zufällig solle jetzt in Mühlau eine Kriegergedächtniskapelle errichtet werden, zu der demnächst das Quadermaterial in einheimischem Gestein, der „Höttinger Breccie“, einer Art Nagelfluh aus Muschelkalk („etwas poröses, grobkörniges und trotzdem der Verwitterung kaum ausgesetztes Material“)⁹⁴ gebrochen werde; er habe bereits die Zusicherung der Gemeinde, „daß bei dieser Gelegenheit ohne nennenswerten Kostenaufwand auch das Material für Trakls Grabstein mitgebrochen, zubehauen (eventuell in die Form gegossen) und zugeführt werden könnte“. Und weiter heißt es:⁹⁵

Freilich müßte in diesem Fall auch der symbolische Inschriftenschmuck (der nur auf schwarzem Stein zur Geltung käme und für mein Empfinden übrigens als ein leicht reflektiert zerstreues, weil zunächst nur intellektuell deutbares Moment mitspräche) preisgegeben werden, was ich aus dem persönlichen Grund bedaure, da es sich hier, wie Sie andeuten, um den Gedenkbeitrag einer Ihnen nahestehenden, für Trakls visionäre Bedeutung eingenommene Künstlerin handelt. Ich weiß nicht, ob es nicht immer noch am einfachsten und geschlossensten wirken würde, in die Mitte des Kreuzsternes eine Bronze-Plakette mit dem Namen und den Jahreszahlen (eventuell statt dieser als Emblem eine zerbrochene Leier) einzusetzen.

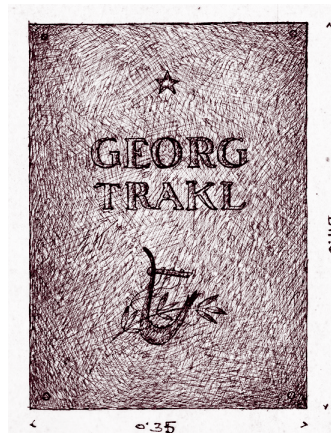
Dass Ficker seine Ablehnung des „symbolischen Inschriftenschmucks“ als zu reflektiert nur andeutet, aber mit der Farbe des gewählten Steins begründet, entspricht seiner diplomatisch-verhüllenden Art; dass er den Verzicht auf diese Idee bedauert, entspricht seiner zunehmenden Wertschätzung von Künstlerinnen, die von Trakl fasziniert sind oder ihn gar als Visionär sehen. Entscheidend dafür, dass Ficker Humplik's Entwurf eines „Kreuzes in Sternform“, eines „Sterns der Leiden“ akzeptiert hat, war wohl die Symbolik christlicher Leidenstheologie, mit der er zunehmend übereinstimmte. Im *Brenner* von 1914 hatte er Søren Kierkegaards Schrift *Kritik der Gegenwart* in der Übersetzung Haeckers veröffentlicht, der zufolge der Einzelne nur leidend, als christlicher Märtyrer, eine Heilsperspektive eröffnen kann.⁹⁶ In seiner Grabrede bezeichnete er Trakl als „Leidwesen, groß und gefaßt“.⁹⁷ In seiner Rückschau im letzten *Brenner* von 1954 sollte er vom „Leidwesen Georg Trakls“, einem „verschwiegen Ausgetragenen“, sprechen, um das es gehe „in Gestalt des Weltschmerzes, der seine Dichtung durchzieht“.⁹⁸

Humplik erklärte, den Vorschlag, „in das Kreuz eine Bronze-Plakette mit dem Namen, den Jahreszahlen und einer zerbrochenen Leier anzubringen“, berücksichtigen zu wollen; er werde Ficker „eine gravierte Gipsplatte in natürlicher Größe, die nur in Bronze abgegossen zu werden braucht, mit den anderen nötigen Werkzeichnungen senden“.⁹⁹ Ficker bedankte sich für die „weitgehende Unterstützung“ seines Plans und betonte, er schätze das Einverständnis eines Menschen, „dessen eigener Anspruch als Künstler sich vor den notwendigen Erfordernissen des besonderen Falls bescheidet“; außerdem nimmt er noch einmal zur Bronzeplakette Stellung:¹⁰⁰

Ich denke mir nun, es wäre am besten, auch noch die Jahreszahlen als ein überflüssiges Detail auf der Plakette wegzulassen. Meinem Empfinden entspräche am vollkommensten eine Lösung, wie ich sie mir auf beiliegendem Blatt notiert habe. Das ganze Grab würde so wie ein Nachklang von Trakls Verstumtheit und dadurch am eindrucksvollsten wirken. Der Stern über dem Namen und die zerbrochene Leier mit dem Lorbeerzweig darunter sagt eigentlich alles; besonders im Zusammenklang mit dem symbolischen Grundriß des Grabsteins.

Für Ficker wäre also Trakls Grab ein Nachklang von dessen „Verstumtheit“, wenn die Plakette nur den Namen des Dichters und ein Symbol für dessen beendetes Dichten zeigen würde. Was er unter ‚Verstumtheit‘ verstanden hat, ist nicht leicht zu klären. Nach dem Ersten Weltkrieg entwarf er Haecker gegenüber die Programmatik des neuen, christlich orientierten *Brenner*: innerhalb der „lärmenden Umgebung“ der Nachkriegspublizistik, die sich „so revolutionär, so weltbrüderlich und weltpriesterlich“ austobe, „den Ausdruck der Verstumtheit so mächtig zu vertiefen, bis es dieser schwätzenden Welt endlich den Athem verschlägt“.¹⁰¹ Seit Trakls Tod sah Ficker dessen Gedichte als „die unberedtesten, die äußerlich verstummtesten“ in der deutschen Literaturgeschichte (die nur Trakl selbst habe rezitieren können); in der Gesamtausgabe Trakls komme „der fast weierartige Fonds von Verstumtheit zur Geltung, aus dem Trakls Wort geschöpft und ins überpersönlich Seherische gehoben ist“; was uns an Trakl so ergreife, sei „diese Verstumtheit hinein in die letzte Sicht seines Wortes“.¹⁰² Zuletzt sah er Trakls Verstummen unter christlicher Perspektive: bei Trakl sei das Christliche „in der abgrundtiefen Form seiner Abgeschiedenheit als etwas fragwürdig Verstumtes“ vorhanden gewesen.¹⁰³

Humplik teilte Ficker mit, durch das Entgegenkommen eines mit ihm befreundeten Erzgießers und eine Spende von Freunden sei es ihm möglich geworden, den Grabsteinfonds „von den Kosten des Bronzegusses zu befreien“.¹⁰⁴ Daraufhin knigte Ficker an, er wolle für ihn „das schönste Originalmanuskript einer Dichtung Trakls“ aussuchen – ein Geschenk, zu dem er durch Humplik's „Entgegenkommen



und opferfreudige Unterstützung“ motiviert worden war, während er sich in dieser Sache in Innsbruck, im *Brenner*-Kreis, auf sich „selbst verwiesen“, also allein gelassen fühlte.¹⁰⁵

In Sachen Granit hatte Humplik mittlerweile eine Kehrtwendung vollzogen: er erklärte, er sei davon überzeugt, dass Trakls Grab „außerordentlich schön und würdig“ aussehen werde, und glaube sogar, dass der zur Verfügung stehende Stein „zum Eindruck der Herbheit des Sternkreuzes“ mehr beitragen werde, als es der „schon für jedes Grab eines Reichen so üblich gewordene schwarze Granit“ vermocht hätte.¹⁰⁶ Ficker kündigte an, die Montierung der Bronzetafel und die Abkantung der Ränder des Sternkreuzes werde unter Aufsicht des Baumeisters erfolgen. Außerdem bedauerte er, auf dem Mühlauer Friedhof keine Büste von Trakl aufstellen zu können, weil der Bogengang für Grüfte reserviert sei.¹⁰⁷

Am 10. Juni ließ Humplik das Bronzerelief an Ficker schicken.¹⁰⁸ Der reagierte umgehend:¹⁰⁹

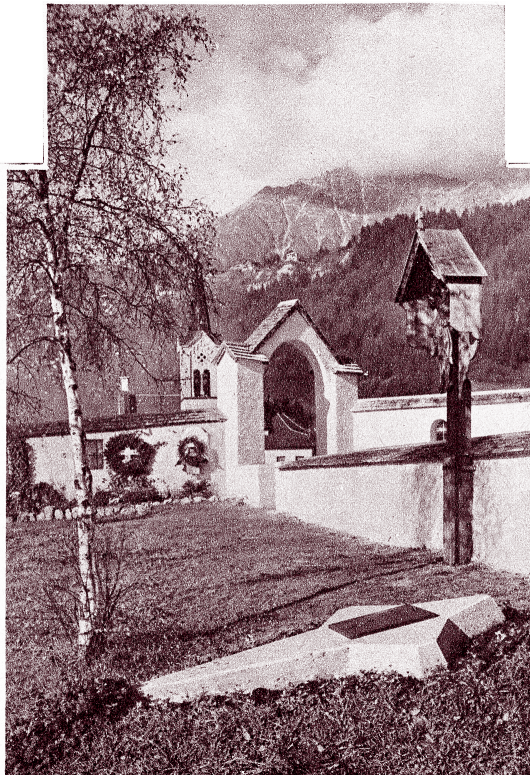
Heute erhielt ich die Bronze-Tafel. Sie ist wunderschön und so sehr dem Geist des Gedächtniszweckes, für den sie gestiftet ist, gemäß, daß ich sie nicht ohne tiefe Rührung betrachten konnte. Ja, sie hält die Erinnerung an den Dichter in einer Weise fest, wie sie würdiger und eindrucksvoller nicht gedacht werden könnte. Welch eine gütige Fügung der Vorsehung, die mir in Ihnen, dem persönlich Unbekannten, jenen Helfer geschickt hat, der berufen war, mir bei Vollendung dieses Pietätswerkes so glücklich an die Hand zu gehen!

Wenn Humplik, so Ficker, das ihm demnächst zugehende Original-Manuskript von Trakls Gedicht *Die Heimkehr* auf sich wirken lasse, werde ihm deutlich, dass ein ideeller Grund für ihn bestimmend gewesen sei, „gerade dieses Gedicht dem Spender von Trakls Grabmal“ als kleines Zeichen seiner „schuldigen Erkenntlichkeit“ zu widmen: „es ist in der Ahnung seines nahen Todes geschrieben, hat den sicheren und gefestigten Duktus seiner Handschrift vor dem Ende und ist in allem eine Reinschrift seiner Seele“. Das Manuskript dieses Gedichts, das mit dem Vers „Gegrüßt du einsamer Friedhof!“ endet, versah Ficker mit folgender Widmung: „Herrn Bildhauer | Josef Humplik | dem Gestalter des Grabmals für Georg Trakl | zur Erinnerung an den Dichter!“¹¹⁰ Humplik bekundete seine Erschütterung durch dieses „Tod- und Gottnahe“ Gedicht, „aus dem das furchtbare Schicksal des Dichters, aber auch alles, was er über dieses hinaus geworden war und erhoffen durfte, unmittelbar atmet“.¹¹¹

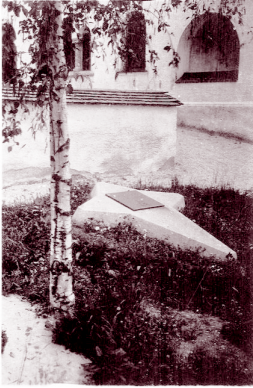
Ficker schrieb ihm, es habe ihn sehr gerührt, dass er der Sendung der Bronzetafel einen Lorbeerzweig beigelegt habe, und berichtete, der Guss des Sternkreuzes müsse nur noch gut austrocknen, dann könne das Grabmal an Ort und Stelle ausgeführt werden.¹¹² Humplik teilte ihm mit, er habe vor kurzem eine *Der Einsame* betitelte Statuette gemacht, der er „die Gesichtszüge und die Haltung der Gestalt des Dichters gegeben“ habe.¹¹³ Offenbar hat er diese nach einem in *Erinnerung an Georg Trakl* wiedergegebenen Foto gestaltet, das Trakl im Profil zeigt; denn im erwähnten Brief bekennt er, er sei nun, nach Erhalt des En-face-Fotos von Trakl (das er von Ficker für seine Arbeit an der Trakl-Büste erbeten hatte) überrascht, in welchem hohem Grad dieses mit seiner Statuette übereinstimme.

Etwa zu dieser Zeit verfasste Jone einen Text über Humplik's „Trakl-Gedenkstein“, der offenbar unauffindbar ist.¹¹⁴ Anfang August besuchten Humplik und Jone Ficker und besichtigten das neugestaltete Grab Trakls. Ein Foto davon ist in *Bergland*, einer Beilage der *Innsbrucker Nachrichten*, wiedergegeben, als Illustration eines wohl von Ficker verfassten Artikels über Trakls Begräbnis:¹¹⁵

Trakl, geboren 1887 in Salzburg, gestorben 1914 als ein Opfer des Weltkrieges im Garnisonsspital zu Krakau, war zu seinen Lebzeiten von nur wenigen in seiner Bedeutung verstanden und geschätzt. Erst jetzt mehren sich, im Inland wie im Ausland, die Stimmen, die auf Trakls Verse als auf ein kostbares Vermächtnis der abendländischen Dichtkunst hinweisen. Freunde, die ihm im Leben nahestanden, haben seine Gebeine im Herbst 1925 nach Tirol überführen lassen, heim in das Land, das ihm „mehr als Heimat“ war und wo seine reifsten Dichtungen entstanden sind. Ein liegendes Sternkreuz aus Stein mit einer Bronzetafel, die nichts als den Namen des Verewigten vermerkt, bezeichnet schlicht und würdig des Dichters letzte Ruhestätte.



Trakls Grab im damaligen Zustand ist auch auf einem von anderer Perspektive aufgenommenen Foto abgebildet:¹¹⁶



Im *Brenner* ist Ficker auf das Grab näher eingegangen:¹¹⁷

Das Grabmal für Georg Trakl auf dem Friedhof von Mühlau ist im August dieses Jahres errichtet worden. Es ist ein liegendes Sternkreuz aus Stein auf erhöhtem Rasenoval; eine Bronzetafel mit entsprechendem Relief-Emblem verzeichnet als einzige Inschrift den Namen des Dichters. Der Entwurf, der kostenlos beige stellt wurde, stammt von dem Bildhauer Josef Humplik in Wien, der dank der Unterstützung befreundeter Gönner auch in der Lage war, den Aufwand für den Guß der Bronzetafel zu bestreiten und diese als Geschenk zu widmen. Ihm sowie den unbekanntem Spendern, die seiner edlen Bereitschaft ihre Unterstützung liehen, sei für ihr hochherziges Entgegenkommen, das die Herstellung des Grabmals ohne Überschreitung der bescheidenen Mittel, die hiefür noch zur Verfügung standen, in einer schlichten, aber würdigen Art der Ausführung ermöglichte, von Herzen Dank gesagt.



Bei seinem Besuch im August 1926 dürfte Humplik Ficker seine Trakl-Büste¹¹⁸ übergeben haben. (Diese Büste, die Humplik zu seinen besten zählte, wurde 1929 in Ausstellungen in Wien und Prag gezeigt.)

Die Trakl-Büste überraschte ihn immer mehr wegen des „Überwirklichkeitsgetreuen ihres Ausdrucks“, bekannte Ficker Humplik und Jone gegenüber. Außerdem teilte er ihnen mit, er habe soeben die alte Grabtafel von Trakls Grab an sie geschickt, weil er nicht wisse, womit er ihnen sonst eine Freude machen könnte.¹¹⁹

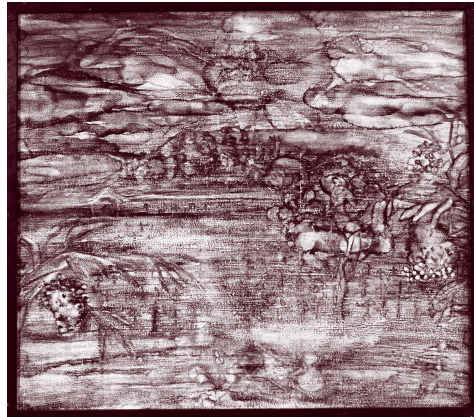
Jones Bilder vom Mühlauer Friedhof bzw. vom Trakl-Grab

Fickers Begegnung mit Jone am Grab Trakls regte sie zu ihrem *Mühlauer Friedhof* genannten Bild an. Am 3. November kündigte sie an, ihm ihr „Friedhofsbild“ zu schicken, „zur Erinnerung an die unvergeßliche Nacht, in der wir, einander so herzensnahe, vor Trakls Grab gestanden sind“, obwohl gerade dieses Bild von ihren Farben wenig Vorstellung vermitteln könne, „weil in ihm nur die geahnten Dinge vor ahnende Augen gestellt sind: der Holunder, die Fledermaus in der Bildmitte“.¹²⁰

Nachdem Ficker das Bild erhalten hatte, beschrieb er es Schlier gegenüber als „vollständig verwirklichte Traumlandschaft, die einen umso mächtiger anzieht, je länger man davor verweilt: voll geistlicher Dämmerung wie Trakls Dichtung“.¹²¹ An Jone schrieb er, er sei zur Auffassung gelangt, dass dieses „wunderschöne“ Bild und

die Trakl-Büste ihm zu Recht gehörten, da sie vor seinen Augen „den Tiefblick eines Seherischen“ enthüllten, der kaum einem anderen Menschen „in seiner übersinnlichen Tragweite so zum Erlebnis werden“ könne wie ihm, „dem Trakls Erscheinung auch im Dunkel seines Wesens *eingeleuchtet*“ habe. Und weiter schreibt er:¹²²

Es ist wunderbar, wenn ich vor Ihrem Bild verweile, wie sich da Schleier um Schleier hebt vor einem immer ferner entrückten Hintergründigen (überhaupt wie sich die Tiefenaspekte auf tun eines Bildes, in das man zunächst blickt wie in die grüne Dämmerung der Meerwunder hinter der Glaswand eines Aquariums): Und nun, dieses Bild, das seinem Gedächtnis in ehrfürchtiger Liebe dient, in einer eigenschöpferischen Sphäre ergriffen und erfüllt zu sehen von einem visionären Geist, der die geistliche Dämmerung in Trakls Dichtung als Gleichnis des verschwimmenden, aber nie verschwommenen Weltbilds, das sie enthüllt, aus dem Wortbild in das reine Spiegelbild des Schweigens in Farben überführt (auch eine Art Heimführung aus der Fremde und Beisetzung im ewig Durchsichtigen der Liebe): das ist ein Erlebnis der Wahrnehmung, das – so unbescheiden es klingt – kein anderer Mensch vor Ihrem Bild so haben kann wie ich. Wie schön, die geistige Luft von Trakls Dichtung aus Ihren Bildern wehen zu fühlen mit einem Anhauch nicht der aufgelösten, sondern der erlösten Gewißheit: daß die Seele sich anschickt, kein Fremdes mehr auf Erden zu sein!



Außerdem charakterisierte er Jones Kunst im Vergleich mit der Schliers, eines anderen „engelhaften Menschen“: „die Wirklichkeit als Sinnbild einer Traumverzauberung erfaßt“¹²³ – Offenbar haben diese beiden „weiblichen Ingenien der Zeit“ (wie Ficker sie nannte) ihm zur Gewissheit verholfen, „daß die Seele sich anschickt, kein Fremdes mehr auf Erden zu sein“. Denn in seiner Rede am Grab Trakls hatte er den Vers „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden“ aus Trakls Gedicht *Frühling der Seele* noch mit der Bemerkung zitiert, dies sei dasjenige, was das „Leidwesen“ Trakl, „früh umflort vom Dämmer der Umnachtung, an Wahrnehmung behielt, bis es in Wahrnehmung zerfiel“.¹²⁴

Noch einmal kommt Ficker auf Jones Bild zu sprechen: „Sie geben die Welt, wie sie ist, *wenn sich die Sündflut verzieht*: von innen, aus der Tiefe her auftauchend aus ihrer Ertrunkenheit. *Sie sind die Taube mit dem Ölzweig*.“ Als sich vor kurzem ein durch ein Kristallglas gebrochener Sonnenstrahl auf das Bild verirrt habe, sei es gewesen, „als hätte der liebe Gott sich über Ihrem Bild geoffenbart; als habe er es von sich aus wahrgenommen, als stünde es dem Schöpfer zu Gesicht“.¹²⁵

Kurz darauf kündigte Jone Ficker an, für ihn ein Bild *Auferstehung* malen zu wollen, das sie mit der Bezeichnung „Traklgrab“ versieht.¹²⁶ Doch erst 1928 war es soweit: Sie teilte Ficker mit, es ihm demnächst zu schicken, und erklärte, sie werde nie mehr ein solches Bild malen, „denn es ist ein Wagnis etwas so innerlich Geschautes durch die Farbe sichtbar werden zu lassen“, sie habe „nicht Züge bestimmter Menschen, nur den Hauch und Schein einer Vorstellung gemalt“.¹²⁷



Nachdem er das Bild¹²⁸ erhalten hatte, schrieb Ficker, es sei als „geglücktes Wagnis eine Bildschöpfung von einzigartiger Macht des Ausdrucks dessen, was aus dem innersten Erlebnisgrund heraus Ihre Vision zu sichtbarer Gestalt erhoben hat“.¹²⁹ Einige Monate später bekennt er ihr gegenüber, ihr Bild *Auferstehung* streife „seinen Titel, der einem das Sujet im Glauben doch schließlich aus der Wahrnehmung in die Illusion entrückt“, ab, „um als unendliche Totenklage seinen ergreifenden Wirklichkeitszauber zu enthüllen“.¹³⁰ – Während Jone abstreitet, in diesem Bild bestimmte Menschen

dargestellt zu haben, und auch Ficker es damals als eine nicht einem Bestimmten gewidmete Totenklage sieht, erkennen die Herausgeber des Ficker-Briefwechsels – angeregt durch eine spätere Aussage Fickers¹³¹ – in den dargestellten Figuren die beiden Beteiligten: „im Profil das Haupt des Toten Georg Trakl, jedoch mit sich öffnenden Augen, und, darübergeneigt, ein Engel-Antlitz, das unverkennbar die Züge der Malerin trägt“.¹³²

Bald nach dem Empfang von Jones Bild *Mühlauer Friedhof* hatte Ficker Humplik ein weiteres Stück aus Trakls Nachlass geschickt, mit der Bitte, diese „Kleinigkeit“ Jone als Weihnachtsgruß auf den Gabentisch zu legen: Trakls Beistift-Zeichnung eines Mannes mit Mönchstonur, signiert mit „G. T.“ und sozusagen betitelt als *Sebastian im Traum* – in Fickers Augen eine „Selbstkarikatur“ Trakls, gezeichnet in einer „merkwürdig humorigen Stimmung“.¹³³ Was sich in seinen Briefen an Jone, in denen ihr Friedhofsbild im Zentrum steht, schon abgezeichnet hat, steigerte sich im Lauf der folgenden Monate. Nicht als Dank für die Gestaltung von Trakls Grab, sondern aus Freude über das Lichtvolle ihres Wesens, über ihre engelgleiche Rolle als Botschafterin Gottes, über ihre Bemühung um den Geist der Liebe, über ihr Verständnis für seine Liebesbeziehung zu Schlier schenkte Ficker ihr am 1. August 1927 Trakls Selbstporträt¹³⁴, mit der Widmung „Bildnis Georg Trakls | von ihm selbst gemalt | Ende März 1914 | Hildegard Jone | in Liebe anvertraut“¹³⁵ – und zwar ohne im Geringsten auf den Wert dieser Kostbarkeit einzugehen. Jone zeigte sich beglückt vom Geschenk des Trakl-Bilds, „in dem der Gedanke an den Tod erschreckend zu Ende gewagt“ sei und in dem der Dichter sie „wie aus seinem Grabe“ ansehe: „Wie aussagend gehen diese toderfüllten Augen über in meine Seele.“¹³⁶ (Später, als ihre Beziehung schon längst zerrütet war, hat Ficker behauptet, sie habe Trakls Selbstporträt eigen-

mächtig zugeschnitten und übermalt.¹³⁷ Dass sie es übermalt hat, konnte eine vor kurzem erfolgte Untersuchung allerdings nicht bestätigen.¹³⁸ Dennoch bleibt der Verdacht aufgrund mehrerer Indizien aufrecht, etwa der Beschreibung des Bilds im sogenannten Limbach-Gespräch in *Erinnerung an Georg Trakl* oder einer Aussage in einem Brief Humpliks an Werner Meyknecht aus dem Jahre 1934.)

Offizieller Umgang mit Trakls Grab

Zur NS-Zeit kam Ficker in unliebsamen Kontakt mit nationalsozialistischen Behörden bzw. Repräsentanten, und zwar nicht nur wegen deren negativer Einstellung gegenüber dem *Brenner*, was 1940 zu dessen Aufnahme in die Liste des „schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ geführt hat.¹³⁹ Auch etwas Gegensätzliches war für Ficker höchst unerfreulich: dass sich die Reichsschrifttumskammer um eine Vereinnahmung Trakls bemüht hat. (Ein Aspekt, der angesichts der in der Trakl-Forschung dominierenden Auffassung, Trakls Werk sei in der NS-Zeit allenfalls toleriert worden, bisher unbeachtet geblieben ist.)

Buschbeck teilte Ficker am 8. April 1940 mit, die Wiener Landesleitung der Reichsschrifttumskammer sei davon verständigt worden, dass Trakls Grab aufgelassen werden müsse, „weil niemand für die Kosten seiner Erhaltung aufkommen wolle“; doch habe sie angekündigt, die Friedhofsverwaltung in Mühlau davon zu benachrichtigen, „daß die Reichsschrifttumskammer für immerwährende Zeiten für das Grab aufkommen werde“.¹⁴⁰ Ficker antwortete entrüstet, Trakls Grab sei von ihm für die nächsten zehn Jahre bezahlt; niemand habe sich in dieser Sache an ihn gewandt, obwohl er als Betreuer des Grabes amtlich registriert sei. Dann berichtete er Buschbeck, was sich zugetragen habe (wobei er seine Kritik am Nationalsozialismus vorsichtshalber nur indirekt äußert): Vor dem Anschluss Österreichs habe er mit dem Mühlauer Altbürgermeister, der Trakl gekannt habe und über die Menge der Grabbesucher informiert gewesen sei, über die demnächst fällige Erneuerung der Grabmiete gesprochen, wobei dieser die Übernahme des Grabes in die Obhut der Gemeinde in Aussicht gestellt habe. Doch sei er bald darauf gestorben, und Mühlau sei dann von den NS-Behörden der Stadt Innsbruck eingemeindet worden. Wilhelm Trakl habe beim Stadtmagistrat ihn als Betreuer des Grabes eintragen lassen. Er selbst habe nun dem zuständigen Beamten der Friedhofsverwaltung dargelegt, dass vor einer Auflassung des Grabes doch bei ihm angefragt werden müsse, und ihm erklärt, wer Trakl gewesen sei und welche Einstellung der Altbürgermeister gehabt habe; daraufhin habe er den Rat bekommen, bei der Stadt Innsbruck um Übernahme des Grabes in ihre Obhut anzusuchen. Er könne jedoch nicht das Grab dieses Dichters, „dessen geistige Substanz uns allen lebendig ist“, der Obhut einer Stadt übergeben, die durch Umbenennung der Fallmayerstraße¹⁴¹ das Andenken an einen der bedeutendsten Tiroler Geister und Prosaisten getilgt habe. Weiter schreibt Ficker:¹⁴²

Es gibt ja doch auch einen *geistigen* Ehrenstandpunkt, der in einem solchen Falle wahrzunehmen ist, und ich frage mich, wo in solchen Fällen die Reichsschrifttumskammer bleibt, und was es für einen Sinn haben soll,

daß sie „für immerwährende Zeiten“ Trakls Grab behüten will, wenn ihre Innsbrucker Sachwalterschaft zugleich machtlos ist gegen die Anmaßungen einer Tageszeitung wie der hiesigen, die zum 25jährigen Todestag des Dichters, also noch im letzten November, durch irgend einen ehrgeizigen Idioten Trakl für „gehirnkrank“ erklären ließ.¹⁴³ Nein, ich bin für die Ausmerzung alles Zweideutigen; ich wundere mich über nichts, was geschieht, aber ich bin gegen Tarnversuche und falsche Deklarierungen! Ehe hier nicht eine Klarstellung durch die Zeit erfolgt ist, die *wahrer* Pietät zum Durchbruch verhilft, – wie weit sind wir heute davon entfernt! –, solange, scheint mir, ist es besser, das Grab Trakls in der Obhut derer zu lassen, die es bisher betreut haben und für die es ein zwar ärmlicher, aber geheiligter Bezirk ist. Käme es darauf an, für eine kostbarere Ausgestaltung des Grabes Sorge zu tragen: glauben Sie mir, lieber Herr Buschbeck, die Mittel dazu würde ich im Handumdrehen aufbringen. So sehr sind mir die wahren Verehrer des Dichters da und dort bekannt, die hier jedes Opfer brächten.

Ein Jahr später äußerte Ficker die Überzeugung, dieses „Pietäts-Manöver“ der Reichsschrifttumskammer sei von Salzburger Kreisen lanciert worden, konstatierte aber mit einer gewissen Genugtuung, er habe den „Angriff“ der Reichsschrifttumskammer abwehren können.¹⁴⁴ Darin irrte er, denn einen Monat später, am 26. Mai 1941, wurde ihm vom Schul- und Kulturamt beim Oberbürgermeister der Gauhauptstadt Innsbruck mitgeteilt, dass die Stadt Innsbruck „das Grab des Dichters Georg Trakl als Ehrengrab in ihre Betreuung übernommen hat“.¹⁴⁵ – Was jene Salzburger Kreise betrifft, dürfte damit Hans Glaser vom *Salzburger Volksblatt* gemeint sein, der offenbar in seiner Zeitung einen von Trakls Bruder Fritz als „Revolventennotiz“ bezeichneten Artikel über Trakls Grab veröffentlicht hat. Fritz Trakl teilt Ficker seine Auffassung mit, dass Glaser damit nur einen Hieb „auf die ihm politisch und sonstwie nicht homogene Familie Trakl“ geplant habe, sich aber nun die Übernahme von Trakls Grab als Ehrengrab „zum persönlichen Verdienst anrechnen“ lasse.¹⁴⁶

1951 wiederholte sich dieser Vorgang, doch diesmal zweifellos mit Fickers Einverständnis: Die Stadt Innsbruck erklärte Trakls Grab zu einem Ehrengrab. 1958 benannte sie ihm zu Ehren eine Gegend am Mühlauer Innufer „Georg-Trakl-Park“. Bei dessen Einweihung hielt Ficker eine Rede, in der er Trakls Bekenntnis zitiert, Tirol sei ihm „mehr als Heimat“ gewesen – was die Redaktion der Nachfolgerin der *Innsbrucker Nachrichten* nicht daran gehindert hat, der Rede im Druck den lokalpatriotischen Titel *Mühlau war dem Dichter Trakl mehr als eine Heimat* zu geben.¹⁴⁷

Mediale und private Rezeption von Trakls Grab

Trakls Grab hat auch nach dem Zweiten Weltkrieg Aufmerksamkeit in den Medien gefunden, wenn auch nur in geringem Ausmaß. Josef Anton Steurer, der schon die Innsbrucker Lesung Trakls von 1913 und das *Brenner-Jahrbuch 1915* in Tiroler

Zeitungen besprochen hat, kommt in seinem Artikel über Innsbrucks Dichtergräber von 1951 auch auf Trakl (und Carl Dallago) zu sprechen:¹⁴⁸

Zwei Dichtergräber befinden sich auf dem wunderschön gelegenen, idyllischen Friedhof von Mühlau. Dem früher verstorbenen Dichter des Unterganges und des Sterbeliedes der Menschheit, Georg Trakl, links vor der Kapelle am Weg unter einer Birke, hat der Herausgeber des „Brenner“, vor 25 Jahren unter einem Sternkreuz-Stein eine gastliche Bleibe bereitet. Und heuer hat die Stadt dem 27jährig am Leben zerbrochenen Salzburger Dichter ein Ehrengrab gewidmet.

Martin Kolozs sieht in Trakls Grabstein ein „Betonkreuz“, wie man seinem Artikel über Dichtergräber im Mühlauer Friedhof von 2009 entnehmen kann.¹⁴⁹ Außerdem hält er das Gedicht *Am Friedhof*, das er zur Wiedergabe der dortigen Atmosphäre zitiert, für ein kurz vor Trakls Tod verfasstes. Es gehört jedoch zu dessen frühesten Gedichten.

Auch in Lexika und anderen Handbüchern ist Trakls Grab verzeichnet. Ein kurzer Hinweis darauf findet sich im Handbuch der Gräber berühmter Deutschsprachiger von 1973/1975¹⁵⁰, etwas ausführlichere Angaben finden sich im Band über die Gräber deutschsprachiger Dichter und Denker von 2000/2003: „† Krakau, jetzt Kraków, PL, 4.11.1914 (Suizid?) | □ Innsbruck, Tirol, A, Friedhof Mühlau, Ehrengrab mit Grabplatte (darauf Leier mit zerrissenen Saiten). Grabfeld B, oberste Reihe, ganz rechts.“¹⁵¹ Wie das Sterbedatum falsch ist, ist auch das einzige genannte Werk Trakls fehlerhaft angegeben: „Gesang der [statt *des*] Abgeschiedenen (Gedichte, 1933)“. (Darüber hinaus ist es befremdlich, dass ausgerechnet dieser schmale Auswahlband aus alten Zeiten als repräsentative Trakl-Ausgabe auserkoren worden ist.) Im Literatur-Führer Österreichs von 2007 findet sich ein kurzer Hinweis auf Trakls Grab.¹⁵² Im Literatur-Führer Innsbrucks von 2009 und auf der Website der Literatur-Land-Karte Tirol findet sich Näheres zu Trakl¹⁵³, aber nichts zum Grab selbst.

Trakls Grab ist auch lyrisch thematisiert worden. In den von ihren Verfassern an Ficker geschickten Gedichten führt das Bild von der Bronzetafel mit „Leier und Stern“ zum Eindruck, „Totengedächtnis wird zum Gedicht“¹⁵⁴, wird „lapidar auf Bronzeglätte“ des „Namens Polyphonie“ registriert¹⁵⁵, wird einer Weide (!) zugeschrieben, sie bringe „bläuliche Trauer / übers gekreuzte Gestirn“¹⁵⁶, und wird das „auf die zersprungene Leier“ herabgeneigte Haupt der Birke beschrieben.¹⁵⁷ In den veröffentlichten Gedichten über Trakls Grab heißt es voller Hoffnung auf eine lyrische Nachfolge, „Dichter, auf deinem Grabe / Die Leier brach – / Immer singt doch ein Knabe / Das Lied ihr nach“¹⁵⁸, wird tröstlich festgehalten, das „erhabene Herz“ werde jetzt von Gott emporgehoben und habe „im stillen Ablauf des Jahrs“ „die Fülle, die ihm Leier und Lorbeer nun ist“¹⁵⁹, wird im Gegensatz dazu ernüchtert festgestellt, der Name sei „zweimal fünf Zeichen / für ein zermalmtes Herz“, die Leier sei „nach unten gerutscht / über die Grabplatte“ und „hängen geblieben / am Lorbeer, der sie zerbrach“¹⁶⁰, wird das herbstliche Verstreuen der goldenen Birkenblätter „über den Rest / früh verlorenen Lebens“ angekündigt¹⁶¹ und wird als Abdeckung „ein grobes

plattgrau“ registriert.¹⁶² In einem Gedicht wird das Grab als solches gar nicht beachtet, es dient nur als Ausgangspunkt für Gedanken, die vorwiegend aus Zitaten Traklscher Verse bestehen.¹⁶³

Trakls Grab wird immer wieder von Verehrern seiner Lyrik und von Autoren aus der ganzen Welt aufgesucht. Das begann wohl schon bald nach seiner Beerdigung. Elisabeth Langgässer war nach ihrem Besuch von Trakls Grab 1927 „erfüllt von der Weihe des Abends“, was sie beim anschließenden Treffen mit Ficker fast sprachlos machte, wie sie diesem gestand.¹⁶⁴ Nach Auskunft Fickers wurde das Grab im Sommer 1939 – der Krieg hatte sich nach dem Einmarsch der Wehrmacht in die Tschechoslowakei bereits angebahnt – fast täglich von jungen Leuten aus Deutschland aufgesucht, die ihm anschließend ihre Motivation (nämlich die Verehrung von Trakls Lyrik) mitteilten.¹⁶⁵

Der Besuch verstärkte sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ficker zufolge fanden sich an Trakls Grab oft Blumensträußchen, von durchziehenden Soldaten zurückgelassen.¹⁶⁶ Paul Celan unterbrach 1948 seine Fahrt von Rumänien ins Exil nach Frankreich, um Ficker aus seiner Lyrik vorzulesen; dabei besuchte er auch Trakls Grab, wie er an Ruth Lackner schreibt: „Gestern war ich in Mühlau, auf dem Kirchhof, wo Trakl begraben ist. Ich hatte Blumen mit [...] und unterwegs habe ich von einer Weide einen kleinen Zweig gebrochen, den ich von Dir auf das Grab gelegt habe.“¹⁶⁷ Bald darauf erhielt er einen Band von Trakls *Dichtungen* geschenkt, in den er zu *Psalm* ein sein eigenes Gedicht *Todesfuge* vergleichende Randbemerkung hineinschrieb.¹⁶⁸ Martin Heideggers Besuch an Trakls Grab 1952 veranlasste Ficker zum Bekenntnis ihm gegenüber, die Bedeutung jener Stunde sei ihm klar geworden, als er „die Ergriffenheit eines berühmten Denkers unserer Tage“ vor dem Grab gesehen habe; er fasse staunend das „Walten einer Vorsehung“ ins Auge, „die über dem Grabe eines Dichters, dessen Tiefblick der Ihre ehrfürchtig zu begegnen wußte, solche Hellsichten der Verständigung im Grundsätzlichen ermöglicht“, wie Heideggers Trakl-Deutung zeige.¹⁶⁹

Noch heute wird Trakls Grab von Verehrern seiner Lyrik aufgesucht. Mittlerweile ist es umgeben von Gräbern anderer, die großen Wert darauf gelegt haben, neben ihm begraben zu sein: Ficker, Zangerle u.a.



In einem Weblog-Eintrag vom 18. August 2007 bekennt ein weiblicher Trakl-Fan: „Auf Trakls Grab hab ich roten Wein getrunken in der Nacht vor meiner Matura, ich hab ihm auch den einen oder anderen schluck spendiert und war ein wenig amüsiert, dass die Stadt Innsbruck ihm einen Kranz mit Mohnkapseln gestiftet hat...“¹⁷⁰

Resümee

Die Rekonstruktion der Begräbnisse Trakls und der Gestaltung seines Grabes auf dem Mühlauer Friedhof ist über eine Geschichte dieser Vorgänge bzw. Gegenstände hinausgeraten, nämlich zu einem Beitrag zur Biographie Fickers, zur Rezeptionsgeschichte Trakls, zur Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit in Österreich, mit Einblicken in bildnerisches und lyrisches Schaffen, in psychosoziale Vorgänge, in publizistische Aktivitäten und mediale Entwicklungen, in weltanschauliche und politische Hintergründe. Es sind nicht nur neue Fakten beigebracht und neue Perspektiven eröffnet, sondern es ist auch die starke Wirkung Trakls auf die Nachwelt vor Augen geführt worden.

Anmerkungen

- 1 Brief Roths an Ficker, 16.11.1914. In: Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1914-1925. (Bd. 2.) Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher u.a. Innsbruck: Haymon 1988 (Brenner-Studien 8), S.42.
- 2 Brief Fickers an Oskar Kokoschka, 19.11.1914, ebenda, S.47.
- 3 Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Band VI. Dokumente und Nachträge. Basel, Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern (im Druck), Dokument 417, aus dem Polnischen übersetzt.
- 4 Ebenda, Dokument 415 (1924 von der Militär-Matrikenstelle des Bundeskanzleramts anhand eines Sterberegister-Duplikats des Garnisonsspitals für die Überführung ausgestellter Totenschein).
- 5 Brief Fickers an Kokoschka, 19.11.1914. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.47f.
- 6 Ebenda, S.35; vgl. auch Brief Wittgensteins an Ficker, 16.11.1914, ebenda, S.42: „Alles was ich über das Ende des armen Trakl erfahren habe ist dies: Er ist drei Tage vor meiner Ankunft an Herzlähmung gestorben“.
- 7 Brief Fickers an Wittgenstein, 9.11.1914, ebenda, S.36.
- 8 Brief Fickers an Maria Trakl, 12.11.1914. In: Trakl: Werke Band VI (Anm.), Dokument 416.
- 9 Brief des Garnisonsspitals in Krakau an Wilhelm Trakl, 15.11.1914, ebenda, Dokument 413.
- 10 Vormerkblatt mit der Krankengeschichte, 8.10.1914, ebenda, Dokument 401.
- 11 Brief Kokoschkas an Ficker, 11.11.1914. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.38.
- 12 Oskar Kokoschka: Die frühen Jahre. Aquarelle und Zeichnungen 1906-1924. Hg. v. Carl Haenlein. Hannover: Kestner-Gesellschaft 1983, S.134.
- 13 Arthur Ernst Rutra: In memoriam Georgi [!] Trakl. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.44, Beilage zu Brief an Ficker vom 18.11.1914, ebenda, S.43 (veröffentlicht in: Arthur Rutra: Aus Österreich. Kriegslieder. München: Schmidt [1915], S.27f.).
- 14 Ebenda, S.39f.; Brief Wilhelm Trakls an Ficker, 16.11.1914, ebenda, S.41.
- 15 Brief Fickers an Wilhelm Trakl, 18.11.1914, ebenda, S.45.
- 16 Brief Fickers an Kokoschka, 19.11.1914, ebenda, S.48.
- 17 Brief Fickers an Friedrich Markus Huebner, 5.12.1914, Kopie im Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck.
- 18 Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.73.
- 19 Brief Fickers an Buschbeck, 9.10.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 20 Brief Fickers an Wittgenstein, 29.12.1914. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.73.
- 21 Brief Wittgensteins an Ficker, 13.2.1915, ebenda.
- 22 Ebenda, S.90.
- 23 Ebenda, S.325.
- 24 Ludwig v. Ficker: Für Georg Trakls Grab. In: Der Brenner 7, Bd. 2, Spätherbst 1922, S.226-229, hier S.227 u. 229.

- 25 Vgl. die Spendenberichte im *Brenner* 8, Herbst 1923, S.246f., 9, Herbst 1925, S.286, und 10, Herbst 1926, S.218, sowie in der *Fackel* Nr. 613-621, Apr. 1923, S.58, und Nr. 706-711, Dez. 1925, S.44 u. 94.
- 26 Hans Limbach: Der Brenner. In: Neue Zürcher Zeitung, 4.2.1923; Willi R. Fehse: Ein Grabmal für den großen Dichter Trakl! In: Die literarische Welt 2, H. 24/25, 11.6.1926, S.10.
- 27 Brief Rilkes an Ficker, 12.2.1923. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.346.
- 28 Vgl. Brief Rosners an Ficker, 27.8.1922, 39/47-5. Dieser und die folgenden Briefe, Manuskripte und Fotos befinden sich – wenn nicht anders angegeben – im Brenner-Archiv, Nachlass Ludwig v. Ficker.
- 29 Vgl. Brief Rosners an Ficker, 11.5.1923, 39/47-6.
- 30 Brief Fickers an Stefl, 26.2.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 31 Brief Fickers an Buschbeck, 25.7.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 32 Brief Fickers an Stefl, 26.2.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 33 Brief Leitgeb's an Ficker, 26.2.1923, 28/24-2.
- 34 Brief Heigl's an Ficker, 5.5.1923, 17/60-5.
- 35 Brief Heigl's an Ficker, 13.5.1923, 17/60-6.
- 36 Briefentwurf Fickers an Austerlitz, 16.4.1923. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.360.
- 37 Vgl. Brief Austerlitz' an Ficker, 5.7.1923, 1/79-1.
- 38 Entwurf Fickers, Jänner 1924, 56/86-1.
- 39 Brief des Österreichischen Schwarzen Kreuzes an Ficker, 22.9.1925, 39/50-1.
- 40 Brief Fickers an das Österreichische Schwarze Kreuz, 25.9.1925, 60/37-5.
- 41 39/50-2.
- 42 Ueberführung der sterblichen Ueberreste des Dichters Georg Trakl nach Tirol. In: Innsbrucker Nachrichten, 30.9.1925; vgl. Entwurf Fickers, 84/21-1.
- 43 Innsbrucker Nachrichten, 5.10.1925.
- 44 Vgl. Hans Szklenar: Die Überführung Georg Trakls von Krakau nach Mühldorf. In: Walter Methlagl, Eberhard Saueremann u. Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Untersuchungen zum „Brenner“. Salzburg, Wien: Otto Müller 1981, S.398-409.
- 45 Brief Fickers an Bruno Sander, 7.10.1925. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.437.
- 46 Brief Fickers an Buschbeck, 25.7.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 47 Brief Buschbeck's an Ficker, 10.9.1923, 5/3-1.
- 48 Brief Fickers an Buschbeck, 9.10.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 49 Brief Gustav Trakls an Ficker, 5.3.1924, 49/26-1.
- 50 Szklenar: Überführung (Anm. 44), S.408.
- 51 Ludwig v. Ficker: An den Herausgeber. In: Max Kaindl-Hönig (Hg.): Das Salzburg-Buch. Stimmen – Zeichen – Kräfte. Salzburg: Festungsverlag 1964, S.23-27, hier S.26.
- 52 Briefe Trakls an Buschbeck, Mitte April 1912 bzw. 23.4.1912. In: Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Band V. Briefwechsel. Basel, Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern 2013, S.194 u. 198.
- 53 Brief Trakls an Ficker, 23.2.1913, bzw. Widmung an Land Tirol, 24.8.1914, ebenda, S.329 u. 643.
- 54 Brief Fickers an Buschbeck, 9.10.1923, Kopie im Brenner-Archiv.
- 55 Anton Gantner: Sage mir, mit wem du umgehst... Ein Versuch zur Aufklärung der schaffenden christlichen Reaktion im Schrifttum der Zeit. In: Die neue Bücherschau 5, H. 5, Nov. 1927, S.229-239, hier S.231.
- 56 Brief Fickers an Gantner, 16.12.1927. In: Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1926-1939. (Bd. 3.) Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher u.a. Innsbruck: Haymon 1991 (Brenner-Studien 11), S.103.
- 57 Karl Röck: Tagebuch 1891-1946. Hg. u. erl. v. Christine Kofler. 3 Bände. Salzburg: Otto Müller 1976 (Brenner-Studien Sonderbände 2-4), Bd. 1, S.366 u. 369f.
- 58 Ludwig v. Ficker (Hg.): Erinnerung an Georg Trakl. Innsbruck: Brenner-Verlag 1926, S.200.
- 59 Vgl. Brief Fickers an die Städtische Friedhofsverwaltung Innsbruck, 7.9.1953, 58/15-2.
- 60 Vgl. Röck: Tagebuch (Anm. 57), S.370.
- 61 (Ludwig v. Ficker): Die Heimführung Georg Trakls. In: Der Brenner 9, Herbst 1925, S.280-286, hier S.280f.; Ders.: Nachruf am Grabe. In: Erinnerung an Georg Trakl (Anm. 58), S.199-203, hier S.201f.
- 62 Brief Fickers an Klara Kockerbeck, 18.8.1947, Kopie im Brenner-Archiv.
- 63 Briefentwurf Fickers an Karl Emerich Hirt, 20.11.1914, 57/71-1.
- 64 Erinnerung an Georg Trakl (Anm. 58), S.17-20, hier S.20.

- 65 Ebenda, S.177 (Foto: E. Punt).
- 66 97/133-13 (Foto: K. Puzskailer).
- 67 Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte in Salzburg. Die Grabtafel ist aus dem Besitz von Hildegard Jone zuerst an die Raimundgesellschaft übergegangen.
- 68 Brief Fickers an Schlier, 7.10.1925, 117.8.2, Brenner-Archiv, Nachlass Paula Schlier.
- 69 Die Beisetzung der Gebeine Georg Trakls. In: Innsbrucker Nachrichten, 8.10.1925.
- 70 F. T. Gubler: Georg Trakls letzte Stätte. In: Neue Zürcher Zeitung, 25.10.1925.
- 71 28/06-11, Brenner-Archiv, Nachlass Ignaz Zangerle.
- 72 Brief Andreas Reischeks an Ficker, 26.3.1926. In: Ficker: Briefwechsel 1926-1939 (Anm. 56), S.19.
- 73 Brief Fickers an Buschbeck, 21.10.1925, Kopie im Brenner-Archiv.
- 74 Vgl. z.B. Ficker: Briefwechsel 1926-1939 (Anm. 56), S.360.
- 75 Thomas Reinecke: Hildegard Jone (1891-1963). Untersuchungen zu Leben, Werk und Veröffentlichungskontexten. Zugleich eine Studie zu einigen Figuren im Denken Anton Weberns und den von ihm vertonten Texten. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 1999 (Europäische Hochschulschriften 1/1731) (zugl. Diss. München 1995), S.43.
- 76 D. Trier: Josef Humplik. In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 75. Berlin u.a.: de Gruyter 2012, S.493f.
- 77 E. Tietze-Conrat: Bronzestuetten von Josef Humplik. In: Die bildenden Künste 4, 1921, S.19-25; Franz Ottmann: Josef Humplik. In: Österreichische Kunst 1, 1929/30, H. 8, Juni 1930, S.3-9.
- 78 Fackel Nr. 706-711, Dez. 1925, S.44.
- 79 Reinecke: Jone (Anm. 75), S.43.
- 80 Ficker: Briefwechsel 1926-1939 (Anm. 56), S.359.
- 81 Brief Humplik an Ficker, 14.1.1926, 19/50-2.
- 82 Brief Fickers an Humplik, 29.3.1926, 58/8-1.
- 83 Brief Humplik an Ficker, 6.4.1926, 19/50-5.
- 84 Vgl. Reinecke: Jone (Anm. 75), S.409-414.
- 85 67/1-3.
- 86 Vgl. Reinecke: Jone (Anm. 75), S.111-113 u. 409-414.
- 87 Brief Fickers an Jone, 17.9.1926, 58/25-2.
- 88 Der Brenner 11, Frühling 1927, S.101-156, hier S.105 („O Herz, du blühst in meiner Wiese auf“), 109 („Mein Herz, o Wiese, blühte in dir auf“) und 137 („Die Glockenblume läutet deines Herzens Stille“); vgl. auch Jones Gedicht *Das Peter Altenbergbuch* von 1923 („Die Glockenblumen läuten meinem Herzen nah“), zit. nach Reinecke: Jone (Anm. 75), S.41, und ihren Gedichtzyklus *Verantwortung der Liebe* im Brenner 12, Ostern 1928, S.148 („Das Glockenblumenblau im Sonnenschein“).
- 89 Der Brenner 11, Frühling 1927, S.101-156 (20 Stellen); vgl. auch Jones Gedicht *Engel* von Anfang der 1920er Jahre, zit. nach Reinecke: Jone (Anm. 75), S.352, ihr Gedicht *Der Engel*, zit. nach ebenda, S.344 (im Brenner 11, Frühling 1927, S.103, ohne Titel wiedergegeben) und ihr Gedicht *Der Engel* im Brenner 12, Ostern 1928, S.173.
- 90 67/1-3; Brief Jones an Ficker, 6.9.1926, 21/26-3.
- 91 Brief Trakls an Ludwig Ullmann, 25./26.10.1912. In: Trakl: Werke Band V (Anm. 52), S.217. Wobei sich Trakl wohl von Arthur Rimbauds *Abschied* hat anregen lassen, in dem von Sandmeeren und viel Wärme die Rede ist und das Ich sich als Engel bezeichnet.
- 92 Zit. nach *Der Brenner* 12, Ostern 1928, S.205.
- 93 Raimund Atzinger: o.T. In: Humplik – Jone. Sonderausstellung des Heimatmuseums Purkersdorf von Samstag 21. Oktober bis Sonntag 29. Oktober 1967 (Die Postkutsche. Purkersdorf Heimatmuseum 3/1967), S.2-4, hier S.3.
- 94 Als Nagelfluh werden die im nördlichen Alpenvorland vorkommenden, geologisch jungen Konglomerate bezeichnet; in einer verbackenen Masse sind abgerundete Gesteinsbrocken eingeschlossen, die sich im Verwitterungsprozess aus dem Bindemittel herausheben.
- 95 Brief Fickers an Humplik, 13.4.1926, 58/8-2.
- 96 Der Brenner 4, 1913/14, H. 19, 1.7.1914, S.815-849, u. H. 20, 15.7.1914, S.869-908.
- 97 Ficker: Heimführung (Anm. 61), S.281, Ficker: Nachruf (Anm. 61), S.202.
- 98 Ludwig v. Ficker: Frühlicht über den Gräbern (Zur Geschichte des „Brenner“). In: Der Brenner 18, Pfingsten 1954, S.225-269, hier S.252.
- 99 Brief Humplik an Ficker, 16.4.1926, 19/50-7.

- 100 Brief Fickers an Humplik, 19.4.1926, 58/8-3.
- 101 Brief Fickers an Haecker, 11.4.1919. In: Ficker: Briefwechsel 1914-1925 (Anm. 1), S.167.
- 102 Brief Fickers an Karl Emerich Hirt, 20.11.1914, ebenda, S.50; Brief Fickers an Buschbeck, 18.11.1938, Kopie im Brenner-Archiv; Brief Fickers an Paula Schlier, 31.8.1941. In: Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1940-1967. (Bd. 4.) Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Martin Alber u.a. Innsbruck: Haymon 1996 (Brenner-Studien 15), S.49.
- 103 Brief Fickers an Alfred Focke, 17.5.1955, Kopie im Brenner-Archiv.
- 104 Brief Humplik an Ficker, 29.4.1926, 19/51-2.
- 105 Brief Fickers an Humplik, 1.5.1926, 58/8-4.
- 106 Brief Humplik an Ficker, 14.5.1926, 19/51-6.
- 107 Brief Fickers an Humplik, 17.5.1926, 58/8-6.
- 108 19/52-1.
- 109 Brief Fickers an Humplik, 15.6.1926, 58/8-7.
- 110 100/87 (aus dem Besitz von Albert Bloch).
- 111 Brief Humplik an Ficker, 18.6.1926, 19/52-3.
- 112 Brief Fickers an Humplik, 7.7.1926, 58/9-1.
- 113 Brief Humplik an Ficker, 10.7.1926, 19/52-4.
- 114 Vgl. Reinecke: Jone (Anm. 75), S.409. Anfragen beim Purkersdorfer Stadtmuseum, in dem der Jone-Nachlass verwahrt ist, sind ohne Antwort geblieben.
- 115 Das Grab des Dichters Georg Trakl auf dem Friedhof von Mühlau bei Innsbruck. In: Bergland. Illustrierte alpenländische Monatsschrift 8, Nr. 12, Dez. 1926, S.44 (Foto: Richard Müller).
- 116 97/133-15 (Fotograf unbekannt).
- 117 Der Brenner 10, Herbst 1926, S.216.
- 118 Die Büste befindet sich im Brenner-Archiv, ein Abguss in der Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte in Salzburg.
- 119 Brief Fickers an Jone, 30.8.1926, 58/25-1.
- 120 21/26-5. Das Bild befindet sich im Brenner-Archiv, ohne Titel, mit der Aufschrift „Ludwig Ficker in Freundschaft gewidmet“.
- 121 Brief Fickers an Schlier, 8.11.1926, 117.8.3, Brenner-Archiv, Nachlass Paula Schlier.
- 122 Brief Fickers an Jone, 12.11.1926, 58/25-5.
- 123 Vgl. auch Brief Fickers an Jone, 21.12.1927, 58/32-5: Jone und Schlier seien das „schönste Engelsduett, das es zwischen Himmel und Erde jemals gab“.
- 124 Ficker: Heimführung (Anm. 61), S.281, Ficker: Nachruf (Anm. 61), S.202.
- 125 Brief Fickers an Jone, 27.11.1926, 58/26-1.
- 126 Brief Jones an Ficker, 20.12.1926, 21/27-3.
- 127 Brief Jones an Ficker, 23.4.1928, 21/35-2.
- 128 Das Bild befindet sich im Brenner-Archiv, mit dem Titel *Auferstehung* und dem Vermerk „Hildegard Jone 1927“.
- 129 Brief Fickers an Jone, 30.4.1928, 58/34-7.
- 130 Brief Fickers an Jone, 11.11.1928. In: Ficker: Briefwechsel 1926-1939 (Anm. 56), S.129f.
- 131 Walter Methlagl: Brenner-Gespräche. Aufgezeichnet in den Jahren von 1961 bis 1967, V-168, S.22.
- 132 Ebenda, S.386.
- 133 Brief Fickers an Humplik, 20.12.1926, ebenda, S.57.
- 134 58/30-6.
- 135 Zit. nach Hans Weichselbaum: „Eine bleiche Maske mit drei Löchern“. Zu Georg Trakls Selbstporträt. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 31, 2012, S.37-43, hier S.43. Die Widmung steht auf einem auf der Rückseite des Bilds aufgeklebten Papierschild, das Bild befindet sich in der Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte in Salzburg.
- 136 Briefe Jones an Ficker, 5.8.1927, 21/32-5, und vor 26.8.1927, 21/32-6.
- 137 Methlagl: Brenner-Gespräche (Anm. 131), S.52.
- 138 Vgl. Weichselbaum: Maske (Anm. 135).
- 139 Brief des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer an Ficker, 30.5.1940. In: Ficker: Briefwechsel 1940-1967 (Anm. 102), S.24.
- 140 Ebenda, S.18f.

- 141 Umbenannt in „Friedrich Wurnigstraße“, nach einem „NS-Märtyrer“, der beim Juliputsch 1934 den Innsbrucker Polizeikommandanten getötet hatte und dafür hingerichtet worden war.
- 142 Brief Fickers an Buschbeck, 19.4.1940. In: Ficker: Briefwechsel 1940-1967 (Anm. 102), S.20-22.
- 143 In dem anonymen Artikel *Ein österreichisches Hölderlin-Schicksal* (Innsbrucker Nachrichten, 5.11.1939) heißt es, Trakl sei an einer „Gehirnerkrankung“ gestorben, nachdem sich bei ihm nach Ausbruch des Weltkriegs „Spuren geistiger Erkrankung“ gezeigt hätten.
- 144 Brief Fickers an Glück, 19.4.1941. In: Ficker: Briefwechsel 1940-1967 (Anm. 102), S.35f.
- 145 1/57-1.
- 146 Brief Fritz Trakls an Ficker, 18.6.1941, 49/25-2.
- 147 Tiroler Tageszeitung, 2.8.1958.
- 148 Josef Anton Steurer: Dichtergräber auf Innsbrucker Friedhöfen. In: Land Tirol. Unabhängiger Heimatbote für das Tiroler Volk im Land und in der Welt 2, Nr. 22, 28.10.1951, S.4.
- 149 Martin Kolozs: Die Tiroler Dichterzeile. In: Wiener Zeitung, 18.7.2009; auch in: <http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Tiroler%20Dichterzeile>.
- 150 Joachim Aubert: Handbuch der Grabstätten berühmter Deutscher, Österreicher und Schweizer. München: Deutscher Kunstverlag 1973, 2., verm. Aufl. 1975, S.142 u. Abb. 60.
- 151 Josef Walter König: Die Grabstätten der deutschsprachigen Dichter und Denker. Ein lexikalischer Wegweiser. Meitingen: Corian 2000, 2., erw. Aufl. 2003, S.343.
- 152 Wolfgang Straub: Literarischer Führer Österreich. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel 2007, S.140.
- 153 Iris Kathan u. Christiane Oberthanner: Innsbruck. Ein literarischer Stadtführer. Innsbruck, Wien: Haymon 2009, S.133-135; http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=LLW:3:0::NO::P3_ID:1550.
- 154 Harry Frommelt: Pfingsten an Georg Trakls Grab (1938), 64/41-1, Beilage zu Brief an Ficker vom 19.5.1960, 12/59-1.
- 155 F. Pfeiffer-Wagenknecht: Am Grabe Georg Trakls (1946), 72/14-1, Beilage zu Brief an Ficker vom 28.2.1948, 36/34-2.
- 156 Willi Bürgi: Lied überm Grab. Georg Trakl in Verehrung (1960), 63/6-1, Beilage zu Brief an Ficker vom 26.6.1960, 4/63-1.
- 157 Margarete Löffler: Grab zu Mühlau, 69/36-5, Beilage zu Brief an Ficker vom 12.2.1967, 29/19-2.
- 158 Hanns Georg Heintschel-Heinegg: Mühlauer Friedhof. Vor dem Grabe Georg Trakls. In: Ders.: Vermächtnis. Graz: Querschnitt 1948, S.89; auch in: Rudolf Felmayer (Hg.): Dein Herz ist deine Heimat. Wien: Amandus 1955, S.237.
- 159 Kosmas Ziegler: Am Grab Georg Trakls. In: Ders.: Das geheime Feuer. Gedichte. Wien u.a.: Rohrer 1960, S.48; auch in: Tiroler Tageszeitung, 15.12.1976.
- 160 Konrad Rabensteiner: Am Grab von Georg Trakl. In: das Fenster H. 22, Sommer 1978, S.2280; auch in: Ders.: Bruchlinien. Gedichte. Illustrationen v. Guido Anton Muss. Bozen: Verlag Südtiroler Autoren 1982, S.48.
- 161 Erich Fitzbauer: Birke an Trakls Grab zu Mühlau. In: Ders.: Im Joch der Leier. Gedichte zu Georg Trakl. Zeichnungen von Hans Fronius. Wien: Edition Graphischer Zirkel 1989 (Buchpublikation der Edition Graphischer Zirkel 34), unpag.
- 162 Thomas Kling: mühlau, †. In: Ders.: brennstabm. Gedichte. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S.92.
- 163 Anna Theresia Sprenger: An Georg Trakl. In: das Fenster H. 42, Herbst 1987, S.4171.
- 164 Brief Langgässers an Ficker, 23.8.1928. In: Ficker: Briefwechsel 1926-1939 (Anm. 56), S.123.
- 165 Brief Fickers an Buschbeck, 1.9.1939, ebenda, S.336.
- 166 Brief Fickers an Kurt Horwitz, 12.6.1945, 58/3-2.
- 167 Brief Celans an Ruth Lackner, 6.7.1948, zit. nach Ficker: Briefwechsel 1940-1967 (Anm. 102), S.510.
- 168 Vgl. Bernhard Böschenstein: Celan als Leser Trakls. In: Rémy Colombat u. Gerald Stieg (Hg.): Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Innsbruck: Haymon 1995 (Brenner-Studien [13]), S.135-148, hier S.139.
- 169 Briefentwurf Fickers an Heidegger, Juni 1953. In: Ficker: Briefwechsel 1940-1967 (Anm. 102), S.250.
- 170 <http://conalma.twoday.net/stories/4173095>.

Auf Umwegen ins Geradezu Christine Bustas Weg zum Dialekt

von Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek (Innsbruck)

Der folgende Aufsatz ist hervorgegangen aus Beobachtungen und Forschungen, die im Zusammenhang mit den Arbeiten an „Erfreuliche Bilanz“¹ standen und ursprünglich das Buch als Vorwort begleiten sollten. Dem Verlag war es neben einem schon ausführlichen Nachwort mit Recht zu lang. Dieser monographisch angelegte Teil sei hiermit nachgereicht und dem Buch zur Seite gestellt, erweitert um die Frage nach der mimesischen Funktion des Dialekts. Der Kontakt zwischen Christine Busta und Rudolf Felmayer wird hier nun auch exemplarisch ausgeleuchtet im Hinblick auf dessen Rolle als Mentor und nimmt damit ein Thema des (in Vorbereitung befindlichen) biographischen Bandes zu Busta vorweg. Im Folgenden erwähnte Gedichte, die als Manuskripte oder nur schwer greifbar vorliegen (Ausnahme: ein Gedicht aus „Erfreuliche Bilanz“²), sind im Fließtext mit einem Sternchen markiert und werden im Anhang (erst-)veröffentlicht.

Christine Bustas Verhältnis zum (Wiener) Dialekt war nicht ungetrübt gewesen. Der ausgeprägte Aufstiegswille ihrer Mutter Magdalena Busta (zuvor auch Bušta, Buschta) hatte sich u.a. darin geäußert, dass sie ihre 1915 unehelich geborene Tochter nicht in eine der öffentlichen Wiener Schulen schickte, sondern in (an sich kostenpflichtige) Klosterschulen: die Volksschule der „Armen Schulschwestern“ und das Realgymnasium der „Töchter zum göttlichen Heiland“, an dem Christine Busta 1933 maturierte. Da die Mutter seit Ende 1928 oder Anfang 1929² arbeitslos war, musste die Tochter neben dem Schulbesuch für den Lebensunterhalt sorgen. Busta spricht in Interviews immer wieder von einer „einsamen Kindheit“, vom „Vereinsamungszustand“ in Kindheit und Jugend.³ Die Mutter habe nicht gewollt, dass sie (wir fügen hinzu: mit den Nachbarskindern) auf der Gasse spielte, der Gasse im Arbeiterbezirk Fünfhaus, in nächster Nähe des Westbahnhofes und des Gürtels. Andere Kinder (wir nehmen an: die Schulkameradinnen aus den Klosterschulen) einzuladen sei ihr ebenfalls verwehrt gewesen, weil die Mutter sich für die Schabigkeit der Wohnung geschämt habe.⁴ Busta ist also zwar in einer dialektalen Umgebung aufgewachsen, doch galt der Dialekt als einem Milieu zugehörig, das sie auf Wunsch der Mutter möglichst mied und wohl bald auch selbst hinter sich lassen wollte.

Am 7. November 1932 las sie (nach eigenhändigen Angaben auf der Rückseite eines Fotos) erstmals öffentlich eigene Gedichte: beim „Neuen Wiener Frauenclub“.⁵ Ein knappes Jahr später nahm sie das Studium der Germanistik und Anglistik an der Wiener Universität auf. Am 23. Jänner 1935 hörte sie⁶ in der Universität Wien die erste öffentlichkeitswirksame Lesung von Josef Weinheber.⁷ Er wird in der Folge zu Bustas literarischer Leitfigur, in ihren Briefen und Tagebüchern finden sich Elogen auf seine Sprache, auf den Lyrikband *Adel und Untergang* (1934), eigens erwähnt

wird der darin enthaltene *Hymnus auf die deutsche Sprache*. Dieser Band wird von Albert Berger treffend charakterisiert als

endzeitliches Kultbuch, das noch einmal die seit der Jahrhundertwende unterschwellig im kollektiven Bewußtsein verankerten Themen und Motive der Moderne aufnimmt und – anders als die Trendlinien avantgardistischer und sachlich-rationalistischer Poetiken – die Desorientierung des Subjekts im philosophischen Sinn wie die Fragmentierung der empirischen Person in den gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen reduziert auf eine radikal transzendental-ästhetische Position, Kunst als Bedingung der Möglichkeit der Existenz.⁸

Das Gedicht *Leitwort* stellt die Poetologie des heldischen Dichters vor, dem Dichtung einsame Berufung ist: „Ich selbst berief mich zu dem strengen Werke. / Nicht Gnade nahm ich, Frost war meine Stärke. [...] In einem hoffnungslosen Kampfe falle / ich weit voran [...]“.⁹ Nur ein Jahr später, im leutselig angelegten Band *Wien wörtlich*, klingt der poetologische *Leitspruch* ganz anders: „Ein ärmer Dichter, wenig nur bekannt, / der sägt sich, meine Weis ist überspannt, / bei dem Sonetten- und Terzinendreck / bleibt mir am End die ganze Kundschaft weg, / i setz mi hin und schreib auf wienerisch [...] damit das Publikum der entern Gründ / hält auch einmål sein Dichter findt [...]“.¹⁰

Ein Hinweis auf *Wien wörtlich* (oder auch auf seine Prosa) findet sich bei Busta nirgends; in dem Brief, mit dem sie im März 1937 Kontakt zu Weinheber suchte, zählt sie die Lyrikbände *Adel und Untergang*, *Späte Krone* und *Vereinsamtes Herz* zu den „heiligsten Notwendigkeiten“ ihres „ansonsten überaus kargen Lebens“.¹¹ Es war der heroische, der ‚deutsche‘ Weinheber, der virtuos mit lyrischen Formen und Metren umzugehen verstand, der sie mit seinen Werken und nachhaltig mit seiner Poetologie ansprach, und nicht der ‚österreichische‘, der sich (s)eines lokalen Dialekts bediente. *Wien wörtlich* galt in Österreich tatsächlich als nationales Buch – so jedenfalls sah es die *Generaldirektion für die öffentliche Sicherheit* des Innenministeriums in ihrer politischen Beurteilung Weinhebers. Bei all seiner, wie sie festhält, „Hinneigung zum Nationalsozialismus“ habe er nun „sein Österreichertum [...] neu entdeckt“ – sie schätzte ihn als Opportunisten ein.¹²

Dialekt findet sich weder in Bustas Gedichten noch in ihren Tagebüchern aus dieser Zeit; ein singuläres, kokettes „Herns, hams des verständn? Merkn's Ihnas!“ in einem koketten Brief an ihren späteren Schwager Peter Dimt (7.11.1935) belegt nicht mehr, als dass sie den Dialekt à la Weinheber sprachlich einzusetzen vermocht hätte.¹³

Halten wir, im Namen des Dialekts, an dieser Stelle, um an Fragen zu Form und Funktion heranzuführen. Dialektdichtung ist, so soll gezeigt werden, nicht an sich und nicht einfach zu bewerten. Die vernehmbar gemachte Stimme des Volkes für das Volk kann ehrlich oder sentimental wirken. Ein einzelner Mensch kann im Dialekt womöglich besser porträtiert oder aber als poetisches Objekt zu Unrecht verniedlicht, verharmlost werden. Der Dialekt kann als poetisches Mittel

zur Wiedererkennung eingesetzt werden und so auch Selbstkritik veranlassen, oder aber bloß der sprachlichen Selbstvergewisserung einer Gruppe dienen. Als wichtigstes Kriterium für gelungene Dialektdichtung darf gelten, dass die Übersetzung in die Standardsprache einen poetischen Verlust bedeuten würde.

Zur literarischen Kodifizierung des Wienerischen wurde im 20. Jahrhundert einerseits eine Erweiterung der Schriftzeichen durch diakritische Zeichen (v.a. mit dem Kreisakzent über dem a oder der Tilde über dem n) erprobt, andererseits wurde die direkte Abbildung des Lautlichen durch die Buchstabenzeichen der deutschen Schriftsprache versucht. In den 1920er Jahren, als Busta Klosterschülerin und H. C. Artmann noch „a glana bua / en an madrosnqandl“¹⁴ war, kam es zur Auseinandersetzung zwischen Karl Kraus und Leopold Liegler, an sich einem der größten Verehrer von Kraus. Es ging um Johann Nestroy, den Kraus mit seinem Essay *Nestroy und die Nachwelt* zu dessen 50. Todestag 1912 aus der Ecke des biedermeierlichen Unterhaltungsautors holte und als Satiriker und Literaten der Hochkultur präsentierte, und als solchen in seinen Lesungen immer wieder vortrug.¹⁵ Liegler wollte anders als Kraus bei Nestroy allerdings nicht auf den Dialekt verzichten. Diesbezüglich fasst in einem Nachruf zum 10. Todestag Lieglers Ludwig Hänsel zusammen:

Die Originaltexte Nestroys gaben – in ihrem Nahezu-Schriftdeutsch – dem Schauspieler nur Andeutungen für eine ihm ohnehin geläufige Mundart. Liegler wollte den von Nestroy untrennbaren Dialekt einer Nachwelt überliefern, der dieser (selbst in Wien) nicht mehr verständlich sein würde, „mei-nen Nestroy“, wie er sagt, „aus der hochdeutschen Verkleidung befreien und ihn wieder in den reinen Dialekt zurückführen, aus dem er stammt; denn nur dadurch kommt man in Nestroys Allerheiligstes, in den Zaubergarten seines Sprachwitzes.“¹⁶

Im Druck gibt es von Liegler nur zwei Übertragungen Nestroys: *Eine Wohnung ist zu vermieten ...*, 1925,¹⁷ und *Häuptling Abendwind ...* [1926]. Liegler schreibt im Nachwort zu *Häuptling Abendwind ...*, die Tilde über dem n wäre der einzige „Ausweg, um das nasalierte an des Wieners zu retten“¹⁸, verwendet sie jedoch nicht in seiner Bearbeitung! In keiner der beiden Veröffentlichungen finden sich Sonderzeichen, Liegler scheint sich selbst nicht sicher gewesen zu sein.¹⁹ Diakritische Zeichen müssen jedem poetisch veranlagten oder ambitionierten Menschen als Kapitulation vorkommen, als technische Hilfsmittel, die sprachlich-kreative Lösungen unzureichend ersetzen oder geradezu verhindern.

Kraus vernichtete Lieglers Überlegungen und Bemühungen mit einer seitenlangen Fußnote in der *Fackel* vom Januar 1925: Nicht nur handle es sich dabei (er bezieht sich auf den Druck von *Eine Wohnung ist zu vermieten ...*, wie er zum Ende der Fußnote schreibt), um „die förmliche Übersetzung ins Wienerische als in ein Idiom, das graphisch umso weiter hinter der phonographischen Vollendung zurückbleibt, je näher sie ihr kommen möchte“²⁰, sondern Nestroys „Sprachgeist“ werde gefährdet:

Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben. Was wird aus dem Schillerpathos seiner Domestiken? Wie nimmt sich der klicheeersetzende Witz dieser Geschwollenheiten im Einheitsdialekt aus?²¹

Das „Geradezu des Dialekts“ widerspreche der Tatsache, dass Nestroy dem Schauspielers das Recht „der sprachlichen Verifizierung“ überlassen habe.²²

Liegler, so von Kraus massiv unter Druck gesetzt, publizierte „seinen“ Nestroy nicht weiter. Auch aus der später während des Krieges vorbereiteten Publikation in einem Innsbrucker Verlag²³ wurde nichts. Liegler war sich neben den Fragen zur Umlautung und zur Umlautung speziell Nestroy betreffend der prinzipiellen Problematik von Dialektliteratur bewusst und ließ sie in einer Rezension von Weinhebers *Wien wörtlich* vom 26. August 1935 anklingen:²⁴ Wann ist Dialektliteratur tatsächlich eine „Sprache“ und wann lediglich Ausdruck von „Lebensgesinnung“? Beinahe die Hälfte der Gedichte sei ohnehin hochdeutsch, bei den Dialektgedichten sei das meiste

satirisch oder realistisch-folkloristisch eingestellt, mit mehr oder weniger Aufwand von Komik. Die Satire aber ist matt ohne Schärfe, ihre Durchschlagskraft nicht aus der Sprache geholt. Dort, wo preisende Töne angeschlagen werden, klingt Sentimentalität deutlich mit.

Kurz: Der Dialekt in *Wien wörtlich* ist keine Sprachkunst – der Autor habe damit eine „Wertblindheit gegen die Produkte seines seelischen Untergeschosses“ offenbart. Liegler charakterisiert Weinheber als eine „Kreuzung von Hölderlin und einem Heurigensänger“ (diese Formulierung hat Ernst Waldinger im *Plan* 1948 zum „Heurigen-Hölderlin“ verkürzt, übrigens ohne Hinweis auf Liegler²⁵) und hält damit zugleich Weinhebers lyrische Fähigkeiten („Sprache“) einerseits und seine „Lebensgesinnung“ andererseits fest, die sich als solche des Dialekts bedient. Es bleibt offen, ob damit auch eine Kritik an einer opportunistischen Haltung ausgesprochen ist.

1948 bringt der Otto Müller Verlag in Salzburg eine Neuausgabe von Weinhebers *Wien wörtlich* – ohne die Ausgabe von 1935 nachzuweisen. Diese Neuausgabe ist ergänzt um ein Glossar („Erklärung der schwer verständlichen Wiener Ausdrücke“). Das mag darauf zurückzuführen sein, dass nun ein Salzburger Verlag den Ottakringer Weinheber übernommen hatte: Ein Glossar ist, auch von uns für *Erfreuliche Bilanz* verwendet, ein Vehikel der Vermittlung, es versucht – kürzer als Einzelstellenkommentare im editorischen Sinne – Verständnisschwierigkeiten auszuräumen, die durch ortsbedingten (also auch sprachlichen) und/oder historischen Abstand entstehen. Bei der Erläuterung zu „Tapper: ein von den Juden Wiens gern gespieltes Kartenspiel“ jedoch zuckt man zusammen – die Vermeidung des Tempus in dieser Formulierung nutzt ein Mittel zur Überbrückung historischer Distanz zum Ausblenden eines historischen Abgrundes.

Die Autoren der Wiener Avantgarde haben in den 1950er Jahren einen neuen Weg beschritten, den Dialekt im Sinne einer eigenen Sprache mit eigenem poetischem

Potential zu verwenden. Ihr Dialektgebrauch sprengte die bürgerlich-verdächtige Regel- und Einheitssprache ebenso wie er der publikumsheischenden, identifikationstümelnden Gesinnungsdialektichtung eines Weinheber spottete. Doch trat mit ihrer Dichtung wiederum das (schon zwischen Liegler und Kraus diskutierte) Problem der Verschriftung in den Vordergrund: Dialekt als akustisches Phänomen ist eben nicht einheitlich oder verbindlich, so dass seine Verwendung als Schriftsprache, die die Kodifizierung verlangt, ein Paradox bildet. Unzweifelhaft, dass sich im Dialekt die Dinge anders sagen und andere Dinge sagen lassen als in der Hochsprache. Aber je spezifischer und ausgefeilter der Dialekt, desto länger die Worterklärungen. Und je verständlicher der Dialekt, desto weniger authentisch wirkt er. Authentizität und Eingängigkeit, Poetik und Pragmatik passen eben nicht zusammen. Geschriebener Dialekt ist eine Kunst-Sprache, die nur als poetisches Mittel eingesetzt zur Sprach-Kunst wird.

Einen Eindruck von diesem Problem gibt die Veröffentlichungsgeschichte von H. C. Artmanns *med ana schwoazzn dintn* 1958 im Otto Müller Verlag, wie sie in der Korrespondenz zwischen der Verlegerin Erentraud Müller und Ludwig Ficker im August und September 1957 nachgelesen werden kann. Ficker, der als Außenlektor des Verlages Artmanns Manuskript begutachtete, bescheinigte, es unterliege „nicht dem geringsten Zweifel, daß hier ein sehr urwüchsiges, durchaus beachtenswertes dichterisches Talent vorliegt“. Allein – dem Sprach-Ethiker Ficker schien die Aufgabe, „sich in dem Irrgarten dieser phonetischen Wort- und Buchstabenfixierungen zu recht zu finden“ als Zumutung, als „Gehirnstrapazur“, und verstanden werden könne sie

nicht einmal von eingeborenen Ottakringern, die sich wohl mündlich natürlich in ihrem autochthonen Idiom verständigen können, aber vor dem phonetisch fixierten Schriftbild ihrer Art zu sprechen wie der Ochs vor dem Berg stehen würden. Von uns anderen Sterblichen könnte höchstens ein speziell interessierter Idiomforscher für die Entzifferung dieses allen maulfaulen Verschliffenheiten nachgehenden Schriftbildes in Betracht kommen, aber auch der nur, wenn er zugleich musisch veranlagt ist: Sonst wird auch *der* vor dem Versuch, in den Drahtverhau dieses dornenvollen Schriftspiegelbildes eines lokal engbegrenzten Wiener Dialektidioms einzudringen, sich abgeschreckt fühlen.

Er quälte sich mit einer Lösung, die er, in seltener Selbstzufriedenheit, seiner Verlegerin als das „*Ei des Kolumbus*“ präsentierte: Er schlug eine zweisprachige Ausgabe vor, wobei er nicht an eine „Übertragung ins Hochdeutsche gedacht [habe], sondern an eine schriftliche Verdeutlichung mit *Anklang* an den Wiener Dialekt, damit das Ganze wenigstens *lesbar* wird.“ Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Kontrahenten Liegler und Kraus, um mit Kraus für eine allgemeiner verständliche Fassung der Texte zu plädieren und also im Falle Artmanns die Rückübertragung aus dem Wienerischen zu betreiben. Er exerzierte das an einem Gedicht vor, wobei er sich (in der letzten Zeile) prompt einen Übersetzungsfehler leistete...²⁶ Erentraud Müller schrieb zurück, Artmann sei von Fickers Vorschlag „sehr

eingenommen, ja geradezu begeistert. Er versprach, diese Übertragung selbst und in kurzer Zeit vorzunehmen.²⁷ Es wurde dann jedoch, aus welchem Grund auch immer, eine andere Lösung gewählt. Glücklicherweise, möchte man hinzufügen – wäre diese Übersetzung – von Ficker als Mittel zum allgemeineren Verständnis angesehen – doch zugleich die Kapitulation vor der Poesie und die Kapitulation der Poesie gewesen: Artmann versah seine *med ana schwoazzn dintn* geschriebenen Gedichte selbst mit einem Glossar, mit „Wörterklärungen. Nachstehendes Wörterbuch ist vornehmlich jenen Wienern gewidmet, die, durch ein widriges Geschick ihrer Muttersprache entfremdet, anders des nötigen Verständnisses entbehren müßten.“²⁸ Als sein eigener Herausgeber hat er nicht nur ein dem Dialekt geschuldetes „Wörterbuch“ mitgeliefert, sondern zugleich die, wie die Editionswissenschaft sagt, „sekundäre Dunkelheit“ (M. Fuhrmann) seiner eigenen Texte erhellte und (augenzwinkernde) Sachkommentare mit eingeschleust („domschakbiachln: Tom Shark Bücheln: einst von der Jugend hochgeschätzte Lesehefte, jetzt fälschlich als Schmutz und Schund diffamiert“; „Iemonebeag: Zitronenberg: volkstümliche Bezeichnung für → *schdaahof*, hergeleitet von der zitronenförmigen Kuppel der weithin sichtbaren, kunstgeschichtlich bedeutsamen Anstaltskirche Otto Wagners“). Mit Artmann wurde das Glossar zur Möglichkeit der Verständigung, ohne die poetische Ebene des Dialekts durch eine Übersetzung zu schwächen.²⁹

Ficker war's zufrieden:

Artmann, der ja wirklich ein Dichter *sui generis* ist, präsentiert sich in der geradezu ingeniosen Darbietung, die ihm Polakovics zuteil werden ließ, großartig und wie aus einem Guß. Er wird in dieser famosen Aufmachung, die in verschiedener Hinsicht aufschlußreich ist, gewiß Aufsehen erregen und auch zu einem Absatzschlager werden.³⁰

Vielleicht hatte auch Ficker erst nach der Lektüre sämtlicher Einführungen und Einleitungen verstanden, dass es nicht im Geringsten um den oder die Ottakringer geht, sondern um die mit entsprechenden poetischen Mitteln angetretene Bewältigung und Bewahrung einer Kindheit und Herkunft. In seinem Geleitwort schreibt der konservative Kulturkritiker Hans Sedlmayr, unter Bezug auf Nestroy: „In Breitensee hat sich neulich die Wiener Vorstadt mit dem Surrealismus eingelassen und daraus ist – ein Dichter entstanden, ein wirklicher.“ Friedrich Polakovics hat sich auf acht eng bedruckten Seiten an einer Begründung dieser neuen Kunstsprache abgearbeitet. Das seiner Einleitung vorangestellte Goethe-Zitat („Jede Provinz liebt ihren Dialekt: denn er ist doch eigentlich das Element, in welchem die Seele ihren Atem schöpft.“) hat er locker interpretiert: Die Verwendung des Dialekts in so poetischer Weise erlaube der entsprechenden Personengruppe erst zu verstehen, dass mit ihrem Klang auch etwas anderes gesagt werden könne als Volkstümelndes – eine kontraproduktive Argumentation, wenn man davon ausgeht, dass sich die Gedichte um einfaches oder auch mühsames Verständnis ebenso wenig zu scheren haben wie andere Poesie auch. Die Positionen zu Artmanns Dialektdichtung teilten sich also, wie wir gesehen haben, weniger klar in konservativ und avantgardistisch, als dies, besonders im Nachhinein, programmatisch behauptet wurde und wird.

Transformatorische Prozesse sind aller „Dichtung“ eigen, und der Dialekt kann ein solcher sein. Ist Dialekt allerdings auf schnelles Verständnis oder gar Einverständnis angelegt, wechselt er seine Rolle wie ein Chamäleon die Farbe und gleitet ins Volkstümliche, in die „Gesinnung“ ab.

Der Artmann-Band wurde zum Denkmal und Wetzstein der Dialektliteratur und diente mit dem exzentrischen quadratischen Format und der seriphenlosen Schrift auch optisch als Vorbild für progressiv sich gebende Literatur.

Ihrer Abneigung gegen den auch im Dialekt so ungebremsten Artmann gab Busta verschiedentlich knappen Ausdruck, vielleicht hatte er ihr, der in ihrem Verlag und im selben Jahr wie ihr Gedichtband *Die Scheune der Vögel* erschien, die Show gestohlen. An Oskar Jan Tauschinski schreibt sie am 9.6.1966: „die Übersetzung von H.C.A. find ich ja nicht gerade in allen Wendungen eines so internationalen Sprach- und Witzgenies würdig“.³¹ Auch eine Glosse – um eine Hommage handelt es sich kaum – kommt deutlich und ungewohnt abwertend daher: „Für H.C.A. / Ein sprachverliebter Poet, / der seiner Geliebten aus verschlissenen / Roben Scharlatanskittel schneidert.“³² Aber sie verstand seine Dialektgedichte als poetisches Tun, wie sich noch zeigen wird, und damit besser als manch anderer.

Wir behaupten: Bustas Bezug zur Dialektlyrik wurde durch Rudolf Felmayer gestiftet, und wollen das im Folgenden begründen. Nach Josef Weinheber, der Gedichte von Busta 1944 als „echte Lyrik“ beurteilt und in einem Brief an sie als Proben von „einer sehr beachtenswerten Begabung“ bezeichnet hatte³³, war es Felmayer, der eine dichterische Mentorenfunktion übernahm. Der erste Brief Bustas an Felmayer stammt von Anfang März 1948, die erste persönliche Begegnung fand im September 1948 statt, bald verband die beiden eine enge private Beziehung, die bis 1954 dauerte, wobei der freundschaftliche Kontakt über Felmayers Pensionierung 1962/1963 hinaus bis zu seinem Tod 1970 anhielt. Otto Basil hatte als Herausgeber im *Plan* vom Januar 1947 sieben Gedichte von Busta veröffentlicht. Felmayer saß laut Impressum von Anfang bis Ende, von 1945 bis 1948, in der Redaktion der Zeitschrift, wohl über ihn oder über die Runde war Busta auch mit Liegler bekannt (wie ein Brief von ihr an Felmayer vom 28.12.1948 verrät³⁴). Liegler war mit Beiträgen im *Plan* vertreten und „in der Runde der Plan-Redaktion“ zugegen, doch „als ehrwürdige Autorität aus der Vergangenheit bereits ein wenig isoliert“.³⁵ Liegler gab die im *Plan* beworbene Buchreihe *Stimme aus Österreich* heraus, in der auch Bücher von Basil (*Sternbild der Waage. Gedichte aus zwei Zyklen*, 1945) und Felmayer (*Östliche Seele im Tode*, 1945) erschienen. Zeitschrift wie Buchreihe erschienen im Erwin Müller Verlag, Wien, und wurden mit seinem Niedergang in der Folge der Währungsreform von Dezember 1947 eingestellt.³⁶ Felmayer trat, wenn auch mit einem staatlich subventionierten Verlag, in Lieglers Fußstapfen: Er verantwortete von 1955 bis zu seinem Tod 1970 die über 160 Bände umfassende Reihe *Neue Dichtung aus Österreich* und förderte und prägte auch auf diese Weise die (neuere) Literatur.

Felmayer hat Busta 1950 in die Öffentlichkeit gebracht und geehrt, indem er den Titel *Tür an Tür* seiner Anthologie(reihe) einer Zeile ihres Gedichtes *Für den Hausgebrauch*

entnahm und dieses als erstes Gedicht und damit prominent präsentierte.³⁷ Er war an Auswahl und Zusammenstellung der Gedichte für ihren ersten Band *Der Regenbaum* (1951) maßgeblich beteiligt.³⁸ Und er war es, der Busta in den Jahren 1962-1964 unmittelbar mit Dialektdichtung konfrontierte. Die offizielle Feier zu seinem 65. Geburtstag (24.12.1962) fand am 22.2.1963 statt und die Laudatio stammte von Busta, die darin etwas von ihrer Vorstellung von Dialektlyrik verrät: Felmayer sei als „funkelnagelneuer“ Autor zu entdecken, „der uns vier große Gedichtzyklen aus dem Wiener Milieu beschert hat. [...] Es sind Dichtungen waschechter *Wiener Sprache*, hintergründig, skurril, voll zeitnaher Perspektiven und auf barocke Weise modern und zeitlos zugleich.“³⁹ An jenem Abend wurde aus Felmayers im Jahr zuvor entstandenem Zyklus *Ein wienerischer Totentanz* gelesen.⁴⁰ Es war noch keiner dieser vier Zyklen veröffentlicht, man weiß nun aber immerhin, dass Busta sie gekannt hat. 1963 erschien der Gedichtzyklus *Eine wienerische Passion* – er ist Busta gewidmet.⁴¹ Welches Motiv hinter Felmayers Widmung steht, ob diese retrospektiv oder prospektiv gedacht ist, muss offenbleiben, jedenfalls gibt dieser Band Hinweise auf Bustas literarische Sozialisation. Im vorangestellten „Arbeitsbericht“ schreibt der Autor, dass er auf seinen Gedichtzyklus *Kleine Passion* zurückgreife (erschieden im Band *Gesicht des Menschen* von 1948, alle Gedichte dieses Bandes entstanden laut Autor zwischen 1936 und 1942). Die *Kleine Passion*

fußte künstlerisch und geistig auf der kleinen Kupferstichpassion Dürers. Bei der Betrachtung der Dürer-Blätter fiel mir nämlich auf, daß der Meister sich dabei immer nur für irgendeine der Nebenfiguren wirklich interessiert hatte [...], alle übrigen Personen [...] aber nur mehr oder weniger konventionell darstellte.

Das habe ihn auf die Idee gebracht, schreibt er weiter, „den Heiland in jedem der 14 Sonette lediglich in einer Zeile zu erwähnen“, aber die anderen Personen „als die eigentlichen ‚Helden‘ dieser Tragödie in Einzelporträts [...] heranzurücken“. Das „Ergebnis“ war „ein Pandämonium der irdischen Hölle [...], wie es ja auch der Zeit und meiner Absicht entsprach“.

Felmayer führt die Idee der Nebenpersonen in *Eine wienerische Passion* konsequent weiter: Wenn die sog. „einfache Leute“ zu Beteiligten der Passionsgeschichte werden, so sollen sie auch selbst, also in ihrer eigenen Sprache sprechen. Felmayer hält, ohne damit den Schrecken herabzumindern, in humoresken Szenen (die übrigens ins Jahr 1908 gelegt sind) einen Spiegel vor, der hier auch in der Sprache liegt. Er zeigt, dass es eine Beteiligung an der Vernichtung sein kann, wenn der Blick von ihr abgewendet wird, und wendet sich gegen jene Haltung, die die eigene Beteiligung (am Nationalsozialismus) als die einer bedeutungslosen Nebenfigur herunterspielt.

Nach dem Busta gewidmeten Band *Eine wienerische Passion* (1963) veröffentlichte Felmayer 1968 gleich zwei Bücher in „Wiener Sprache“: *Barocker Kondukt, oder: A schene Leich Anno 1765* und *Der Wiener und sein Tod. Poesien in der Umgangssprach*.⁴² Dieser Band umfasst den oben schon erwähnten *Wienerischen Totentanz* (1962) und den Zyklus *Wiener Nekrologe* (1960/61). Felmayer verwendet den Nekrolog als

Gattung der Würdigung auf seine Weise, d.h. mit einer verzweifelt-komischen Seite und auch erweitert auf „gestorbene“ kulturelle Phänomene (wie „die guten jüdischen Witz in Wien“, 31), (selbst)ironisch gefärbt insofern, als er auch seine Nekrologe angesichts wienerischer Wurschtigkeit zum Tod verurteilt sieht. Der Zyklus umfasst 50 Gedichte, 17 davon tragen Widmungen, die meisten für KollegInnen (verstorbene wie Theodor Kramer, Leopold Liegler⁴³, Hans Vlasics, oder noch lebende, u.a. für Heimito von Doderer, Ernst Waldinger, Juliane Windhager, darunter einige aus dem mit Busta gemeinsamen Freundeskreis wie Hans Lebert, Karl Anton Maly, Rudolf Müller). Eine Widmung gilt Erna Gsur („für meine Frau“), Christine Busta fehlt.

Allerdings nimmt das einleitende Gedicht *Wiener Nekrolog* wiederum Bezug auf Bustas Gedicht *Für den Hausgebrauch*, mit dem Felmayer 1950 seine Anthologie(reihe) *Tür an Tür* eingeleitet hatte. In der zweiten Zeile seines Gedichts zitiert er daraus erneut die Worte „Tür an Tür“. Jetzt wird ihm dieses Gedicht zum Anlass für eine lyrische Auseinandersetzung. Während Busta mahnt, dem Nachbarn (in dem man auch den „Nächsten“ erkennen darf) freundlich zu begegnen und auch seine Sorgen gelten zu lassen, entwirft Felmayer die Szene anders: Dem lyrischen Ich war der Nachbar zu dessen Lebzeiten „zwidern“, sogar sein Gang oder seine Kleidung waren Anlass zum Widerwillen, aber es wird für einen Kranz für den Verstorbenen gesammelt: „Wir sind schon kuriose Leut dahier: / erst bis dann einer tot ist, laßn wir ‘n richtig leben.“ Hier dient die „Umgangssprache“ im Felmayerschen Sinne der Demontage eines idealistischen Überbaus aus Erwartungen und Appellen, wie sie Busta in ihren Gedichten vielfach formuliert.

Im Herbst 1946 hatte sich Busta mit einer *Ode auf das L* noch klar in die Tradition Weinhebers gestellt (erstveröffentlicht im *Plan* 1947), und im Mai 1947 im *Hymnus an Pan* noch heidnische Götter besungen (erstveröffentlicht im *Regenbaum* 1951, 96/7), ihre Nachkriegsgedichte pflegen „Trakl-Ton und Trakl-Inventar“⁴⁴ der Zeit. Erst 1948 zieht sie das Neue Testament bzw. seine Szenen, Konfigurationen, Gleichnisse klar erkennbar als Hintergrundfolie für ihre Gedichte heran – in einem Jahr, das laut Berger eine „zweite Phase der österreichischen Nachkriegsliteratur“⁴⁵ einleitet. Er begründet dies literaturwissenschaftlich; es gelang Busta betreffend allerdings nachzuweisen, dass die neuen Motive und Themen mit ihrer Entnazifizierung zusammenfallen und damit der Literaturgeschichte ein Kriterium für diese Zäsur hinzuzufügen ist.⁴⁶ Wie Felmayer – wir fügen hinzu: wie der frühe Felmayer von *Gesicht des Menschen* 1948 – stellt sie „Nebenfiguren“ in den lyrischen Mittelpunkt. Das erste Gedicht, in dem Busta biblische Randfiguren, besser noch: Geächtete, Verachtete (Zöllner, Pharisäer, Schwächer, Maria Magdalena etc.) auf die für ihre Lyrik typische Weise thematisiert⁴⁷, ist *Am Karfreitag*, das auf den 20.3.1948 datiert ist (der Karfreitag fiel 1948 auf den 26. März). Sie legt jedoch, anders als Felmayer, eine Identifikation mit den Nebenfiguren, mit den (Mit-)Tätern in der Heilsgeschichte nahe, indem sie die Leserschaft in ein „lyrisches Wir“ einbindet.

Eines von mehreren Typoskripten mit dem Gedicht *Das Hündlein (Zu Matthäus XV./26–28 und Markus VII./24–30)* ist datiert mit 19.10.1948, es trägt die (wieder gestrichene) Widmung „(Mir selber zugeeignet)“ (alle in diesem Abschnitt erwähnten Gedichte dann in *Der Regenbaum* 1951). In einem Brief an Felmayer vom 9.11.1948

bezeichnet sie sich selbst als „Hündlein aus dem Neuen Testament“⁴⁸, worin wohl die persönliche Identifikation mit einer „Randfigur“ gesehen werden kann (worauf die Widmung noch deutlicher hingewiesen hätte). Dass sie Felmayers *Gesicht des Menschen*, dass sie seine Perspektive schon vor dem 20.3.1948 kannte, kann als wahrscheinlich angenommen werden – Bustas Bibliothek ist leider nicht greifbar. Es ist also bei Busta zwar eine Übernahme von Felmayers literarischer Szenerie zu beobachten. Ob diese aber während der NS-Diktatur oder nach dem Krieg entwickelt wird, macht einen entscheidenden Unterschied.

Bisher unbekannt sind zwei Weihnachtsspiele Bustas, bezeichnenderweise wählte sie für ihren ersten Ausflug in den Dialekt eine dramatische Form. In einem Stück (ohne Titel, ohne Datierung), das aufgrund des verwendeten Papiers und des Schreibmaterials (Bleistift) am ehesten in die späten 1940er bzw. frühen 1950er Jahre zu datieren ist, diskutieren ein Pfarrer und ein vom Leben desillusionierter Förster bei mehreren Gläsern Schnaps über den Sinn von Weihnachten („Förster, Förster – a höllisch Trankl habt's ma da kredenzt für an heiligen Abend“). Das Stück franzt in Stenographie aus und blieb Fragment. Womöglich war es aber für einen größeren Zusammenhang gedacht: Von 1957 stammt das *Weihnachtsspiel für die Figuren des Steyrer Kripperls*, eines traditionsreichen Stabpuppentheaters, dessen Dialoge und Lieder sämtlich in der Volkssprache gehalten sind (auch aufgrund der vorwiegend mündlichen Weitergabe). Das Stück (in Maschinschrift) wurde offensichtlich für eine Verfilmung durch den ORF angefertigt, es existieren detaillierte Kamera- und Szenenanweisungen von Leopold Hainisch.⁴⁹ Verfilmungen von Vorführungen sind jedoch nur für 1979 und 1983 nachgewiesen.⁵⁰ Das Stück hat die Herbergssuche der hochschwangeren Maria mitsamt Josef in der idyllischen, wohlhabenden und geschäftigen Stadt Steyr zum Inhalt. Ein Hirtenknabe verkündet schließlich der Bevölkerung, dass der Heiland geboren sei und ein Engel sich zeige. Daraufhin folgen Beschämung und Wiedergutmachung:

Wirtin: (sich beschämt abwendend) Maria und Josef, na, wie mi des reut.

(sich zu allen wendend)

Glaubt's, daß dös Hascherl die Sünd uns verzeiht?

(Plötzlich ganz fröhlich und zuversichtlich)

Leutln; wißt's was? Suach ma z'samm, was si find't?

gemma (gehen wir) zum Kripperl, zum herzigen Kind!

Die Heilige Familie wird von der gesamten Bevölkerung im Stall besucht und mit Geschenken überhäuft. Alle sprechen einen Anzengruberschen Dialekt, die Figurenrede der Maria ist laut Regieanweisung Bustas die Hochsprache, die des Josef eine „nur ganz leicht den Dialekt antönende“ Hochsprache (was sich mit der Choreographie insofern deckt, als die Krippenfiguren statisch angelegt sind, um vom Zentrum vorne her eine feierliche Ruhe auszustrahlen), denn die übrigen Szenen spielen an verschiedenen Orten der Simultanbühne und sind bisweilen lebhaft, satirisch, verwenden auch Schwankmotive, wobei „manche berechnete Rüge typischer menschlicher Unzulänglichkeiten“⁵¹ in der Darstellung steckt. Im

Kontext der österreichischen Nachkriegsgeschichte ist das dargestellte Verhalten der Bevölkerung interpretierbar: Der Scham entledigt man sich volksfestartig und so schnell, wie man eine dahergelaufene schwangere Fremde mit Hunden verjagt hatte. Mit gutem Willen lässt sich das Stück als eine für Busta typische Kritik auffassen und das Folkloristische und Sentimentale als gattungstypisch hinnehmen.

1965 findet sich in Bustas Band *Unterwegs zu älteren Feuern* ein Gedicht, in dem sie sich erstmals in ihrer Lyrik dem Dialekt annähert: *Den Gassenrufern der Kindheit*: „Längst verschollen in rumpelnden Vorstadtgassen / regen die Stimmen sich wieder im alternden Ohr“ heißt es hier, bevor dann die Stimmen der Lavendelweiber, Hausierer, Bettler und des Strohmanns im Dialekt zu Wort kommen. Wiewohl hier das Stimmengewirr („Babelbunteste Preislied auf Leben und Tod.“, Vers 12) an das *Weihnachtsspiel für die Figuren des Steyrer Kripperls* erinnert, gibt es doch einen anderen künstlerischen Zugang und eine poetologische Reflexion: Das Gedicht endet mit einem Bekenntnis des lyrischen Ichs zum Dialekt, in dem es sich – anders als in der Hochsprache („fremde Geräusche“) – „daheim“ fühlt.⁵²

Sieht man sich nun die in *Erfreuliche Bilanz* vorgelegten Dialektgedichte Bustas an (sie stammen aus den Jahren von 1972 bis 1986), so lassen sich zahlreiche Bezüge zu Felmayers Band *Der Wiener und sein Tod* ausmachen. Die Bezeichnung Felmayers als „Calafati“ im Nachsatz zur *Auskunft über den Wiener Dialekt** schließt gewissermaßen einen großen Kreis:

Schon in seinem ersten Versband stoßen wir auf die Motiv- und Bilderwelt des fernen Ostens und wir werden ihr in immer reicherer Fülle begegnen, wobei es reizvoll zu beobachten ist, wie sich Felmayers wienerische Seele mit der Welt der Chinesen auf originelle Weise verschwivert und vermählt, so daß man ihn scherzhaft oft den „Chinesen aus Wien“ genannt hat.⁵³

In seinem *Nekrolog 1945 auf den Calafati**, der am 8. April 1945 zerstört worden war, betrauert Felmayer den Verlust des „Chinesers“ und der „Chineserei“ überhaupt. Das lyrische Ich redet (in der rhetorischen „Du“-Form) zu sich selbst wie zu den Lesenden: mit dem ironisch als „soviel gscheit“ imaginierten „Herrn“ dürfte Felmayer sich selbst meinen, so wie die „Geister“ sowohl die Musen als auch die Dichter und Dichterinnen sein können. In Bustas Bezeichnung „Felmayer-Calafati“ wird Felmayer eins mit dem übergroßen „Chineser“, blickt von oben, von ganz oben (in diesem Sinne ist das Gedicht ein impliziter Nekrolog auf Felmayer): er „schaud owa duachd Woekn. / Der baßt scho a bisserl auf.“ Auch auf sie und ihr Dialektgedicht, geschrieben 1973, mit dem sie sich in der Dialektlandschaft positioniert, und das in gewissem Frieden mit Artmann. Sie hat übrigens in ihrer Dialektlyrik auf ein Wort verzichtet, das sich in den Bänden der drei Kollegen findet: Hatte Artmann als „ringlgschbüübsizza“⁵⁴ das behäbige „Ringelspü“ Weinhebers⁵⁵ wieder in Schwung gebracht, so schien Felmayer mit seinem „Ringlgspiel“⁵⁶ wieder alle zum Einsteigen einladen zu wollen. Wie in Felmayers Band finden sich auch unter Bustas Dialektgedichten „Nachrufe“ (also Nekrologe), etwa der *Nachruf auf eine Wirtin* (48) oder der *Nachruf am Stammtisch* (23f.), wie er hat Busta

nahestehenden Personen ein Denkmal gesetzt: der Mutter und Freunden aus dem Umkreis der Wiener Städtischen Büchereien: Rudolf und Margarete Müller, Hubert Pfoch, Karl Anton Maly.

Es war Felmayer gewesen, der Karl Anton Malys Dialektband *Herz auf da Zungen* 1964 in seiner Reihe herausgab.⁵⁷ Wie Maly in einem von ihm ursprünglich als Einleitung gedachten Gedicht schilderte, hatte Felmayer ihn überhaupt zu diesen Gedichten angeregt.⁵⁸ Es wurde von Felmayer ausgeschieden und blieb ungedruckt, hat sich aber im Nachlass von Alfred Mikesch erhalten*. Im nicht weniger freundlichen und ehrenden „Ersatzgedicht“* fällt der Name Felmayer nicht mehr – für ein wenig Eingeweihte aber ist er in dem poetischen Portrait von dem „altn Freund“ un schwer zu erkennen. Ein Vergleich von Malys Manuskript (ebenfalls im Nachlass A. Mikesch) und dem wohl von Felmayer als Reihenherausgeber verantworteten Druck zeigt, dass und inwiefern eingegriffen wurde: „Zungan“ wurde zu „Zungen“; „weus“ zu „weuls“; „Oba“ zu „aber“; „host eahm“ zu „hastn“; „Blodan“ zu „Plodern“, auf lexikalischer Ebene wurde etwa das derbere „Meul“ zum „Schnabl“ gemildert. Doch gingen Malys Gedichte insgesamt weiter in den Dialekt hinein als die Felmayers, wie der (aus dem ursprünglichen Einleitungsgedicht gewonnene) Untertitel „Gschriebn wie gredt“ signalisiert, und erneut muss ein Glossar („Worterklärungen“) die Vermittlung übernehmen.

Von Busta gibt es neben dem Gedicht *Publikum*⁵⁹, in dem Maly als Akteur zu erkennen ist, weitere handschriftliche Dialektgedichte ihn betreffend, mehr oder weniger stark korrigiert bzw. überarbeitet. Sie beschäftigen sich alle mit seinem Tod oder seinem Begräbnis und dürfen auch als „Nekrologe“ bezeichnet werden. Auf *Ein Freund im Leichenzug meditiert** sei hier deshalb verwiesen, weil ein weiterer Rückgriff Bustas auf Felmayer vorliegt: Da Maly tatsächlich im November starb, hat Busta die Zutaten aufgegriffen, die Felmayer in seinem Maly gewidmeten Gedicht *Ingredienzien zu einem Wiener Nekrolog** rein metaphorisch verwendet hatte, als er die Beerdigung eines Freundes bei schlechtem Wetter schilderte. Einen Nachruf Bustas auf Maly gibt es sowohl in Hochsprache* als auch im Dialekt*, woran sich die verschiedenen Effekte studieren lassen; vgl. auch: *Die ganze Wahrheit* im Dialekt und in Hochsprache in *Erfreuliche Bilanz* (auf den Seiten 75 und 138).

So ungewöhnlich Christine Bustas Dialektlyrik in ihrem Werk ist, so ist sie doch mit ihrem literarischen Werden verbunden. Dieses weist Elemente auf, die mit ihrem Freund und Förderer Rudolf Felmayer zusammenhängen: Einerseits der Hang dazu, Randfiguren zum Thema zu machen und an ihnen typische Handlungsweisen zu exemplifizieren, in der Hochsprache eher mit moralischem Gestus, ohne diesen in den Dialektgedichten. Andererseits der Wunsch, bestimmten Menschen ein Denkmal zu setzen, oft auch in dem augenzwinkernden und doch ernsthaften Ton, den schon Felmayer für seine lyrischen Nachrufe im Dialekt verwendet hatte (auch er bekam seinen Nachruf*, der allerdings unveröffentlicht blieb).

Bustas Dialektgedichte sind wilder als ihre manchmal poetisch fast makellosen hochsprachlichen Gedichte, auf anderem Terrain hat Busta andere Zugänge erprobt. Zugänge, an die niemand Erwartungen stellte. Sie war diesseitiger, provokanter, alltagsbezogener, Individuen zugewandt; ihr Vermögen, besondere Sprache als poetisches Mittel einzusetzen, ist gleichwohl festzustellen.

Rudolf Felmayer

Interview durch die Nachwelt
Leopold Liegler zum Gedenken

Die Nachwelt höchstpersönlich will von mir was wissen?!
Hörn S' auf! Wenn ich das selber schreib in einem Stück
das höllische Gelächter bringt mich schon bei Lebzeit um!
Wie soll ich Ihnen das erklären:
da hat man idealisch in der Jugend sich geplagt
und Samen sorgsam in die Erd gestopft
von Veilchen, von Vergißmeinnicht, ein' ganzen Garten,
und hat geträumt von einem Blumenflor –
und was ist kommen: eine wahre Pracht von Disteln!
Nur gut, daß es so viele Eseln gibt,
die sich mit ihrer harten Zungen daran delectieren. –
Mein Leben ganz privat: die Frau, die Kinder,
grad das, was man vor alle Leut verstecken muß,
das ist das warme Barchent-Unterfutter
vom Nestroy seinen gspitzten Frack gewesen –
Sie heben schon die Hand zum Mund? Na, gähnen S' doch nur ungeniert!
Die Weltgeschichte der Literatur hat wenig Platz für einen Einzelnen?
Dann ist sie auch nix andres als ein überfüllter Zeiserlwagen!
Zwei Zeilen habn Sie bloß für mich?
So schreiben S' halt ganz kurz:
Mit dem Sarastro hat er debütiert
und ist auf seiner Höh der Schnoferl gwesen –

In: Rudolf Felmayer: Der Wiener und sein Tod. Wien 1968, 43.

Christine Busta

Auskunft über den Wiener Dialekt

Waunst mi frogst,
so oog is araa wieda ned,
wiara jetzt ind Mod kummt.
Mia san jo ned lauta Strizzi.
Mia fian schoo maunchmoe an Spruch,
daß da Sau graust,
owa do ned
von da Frua bis noch Mittanocht.
Do hängt scho wos aundas aa
in da Maschn.
Ned olle Weata stingn noch Wiatshaus,
maunche riachn gaunz haamlich
aa noch Veigerln, Holla, Lavendl.
Sis grod aso wia aufn Noschmoakt.
Do gibts ned nua Kööch und Kraud,
Eadepfe und vafäude Bleedschn.
Do glänzn aa dBaradeisa ind Steigln,
da goedene Zwiefe beid Melanzani,
de bealmuattanen Knofezepf
iwa de gloskloan Riwisl.

Des riacht und schmeckt duachanaund wias Lebn,
des Siaße, des Bittre, des Saure,
und da hoarige Guguruz locht dazua,
daßd ins Bledan aufaungst wiara Himmel voe Daubn.

Nachsatz

Da Artmann wiads scho ned olle vagiftn.
Da Kein und da Mayer-Limberg aa ned
und scho goa ned da Maly midn Herz auf da Zungen.
Da söliche Felmayer-Calafati
schaud owa duachd Woekn.
Der baßt scho a bisserl auf.

*In: Christine Busta: Erfreuliche Bilanz. Dialektgedichte. Hg. v. Christine Tavernier-Gutleben in
Zusammenarbeit m. Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien 2013, 68f. – Mit
freundlicher Genehmigung des Otto Müller Verlags.*

Rudolf Felmayer

Nekrolog 1945 auf den Calafati

Jetzt gibts ihn auch schon nimmer, unsern Calafati,
den mordstrumm Chineser von Wien.
Nix is' mehr heutzutag mit der Chineserei,
durch die der Mensch dahier
hat leben können erst
so richtig wie ein Mensch.
Da hast du dich noch selber pflanzen dürfen
und bist, auch wenn du sonst nix ghabt hast,
in deiner eigenen Pagoden gessen,
die schöner war und höher
als jedes Zinshaus in der Innern Stadt,
und rundherum hast du dein Garten ghabt,
wo's gsungen hat und blüht
ganz nach dein eignen Gusto
und hast dirs Wetter gmacht,
grad wie's dir eingfalln ist
und warst für dich ein großer Herr
und soviel gscheit, daß alle guten Geister
zur Jausen oder gar zum Nachtmahl
zu dir sind auf Besuch gekommen.

Da hats dir garnix ausgmacht,
wann du halt unterm tags hast irgendwem
am End den Wurschtl abgebn müssen,
das war ja sozusagen nur inkognito:
da hast den Calafati gut verstanden,
wie er so groß und steif und fremd
mit seinem Geisterschau
sich draht hat mit der Pimperlbahn,
die da im Ringlgspiel
gescheppert hat, als obs was wär.

Wer weiß, vielleicht kommt noch einmal
die Zeit, auch wenss heut keiner glaubt,

daß 's wiederum gemütlich wird in Wien
für ein, der friedlich in der eigenen Pagoden sitzen möcht;
und auf der Gassen draußten hört er wieder,
wie so ein Gschrapp ein andern Gschrappn aufheißt:
„Du ... du bist ja a Chineser!!»

In: Rudolf Felmayer: Der Wiener und sein Tod. Wien 1968, 64.

Karl Anton Maly

Herz auf da Zungan

Da Professa Felmayer
Hot zu mir gsagt –
Hörns, Maly,
Hot er gsagt zu mir,
Se tragn do Ihna
Herz auf da Zungan
Und redn,
Wia Ihna da Schnabl
Gwachs is –
Schreibns do amal
So wias redn.

Net weus jetzt
Modern is,
Sollns so schreiben –
Oba Se hättn
Längst scho damit
Anfangan müassn.

Des hot
Da Professa Felmayer
Zu mir gsagt –
Und von eahm
Kannst da scho was
Sagn lassn –
Net nur weu er
A Professa,
Sondern weu er
Da Felmayer is.

*Maschinschr., unveröff., FIBA, Nachl. A. Mikesch, Sig. 211-12-09.
Mit freundlicher Genehmigung des Rechteinhabers.*

Karl Anton Maly

Herz auf da Zungen

Wennst dei Herz
Auf da Zungen tragst,
Dann redst
Wia dir da Schnabl
Gwachs is.

Nur aufpassn muaßt,
Daßd di net einebeißt:
Dann blüatst nämli
Und host a kranks
Herz ...

Des waaß i
Von an altn Freund
Mit schneeweiße Haar,
Aner bissign Zungen
Und an Herzen
Drauf.

Karl Anton Maly: Herz auf da Zungen. Wien 1964, 5.

Christine Busta

Zu Ehren unseres Kollegen Karl Anton Maly (23.11.1913 – 15.11.1981)

Die Krankheit, an der er gestorben ist,
hat ihm fast keine Schmerzen bereitet.
Doch der Krieg, gegen den er überlebte,
hat ihm wehgetan – unablässig.

Handschr., unveröffentl., ÖNB Literaturarchiv, Teilnchl. C. Busta, Sig. 202/W40, 1.6/5, undatiert [nach dem 15.11.1981]

Christine Busta

De Graungheit an deara gschdurm is
hod eam fost kaane Schmeazn gmocht
owa dea Kriag, den er iwalebt hod
hod eam weh dau bis zlezd

Als Nachruf für unseren Kollegen Karl Anton Maly

Handschr., unveröff., ÖNB Literaturarchiv, Teilnchl. C. Busta, Sig. 202/W40, 1.6/5, undatiert [nach dem 15.11.1981]

Christine Busta

Ein Freund im Leichenzug meditiert

Lieber gangat i jetzt
nebn dia oes hinta dia
oda sogoa vuruu
Hobeh nimma vü zan Valian
Woan des Zeidn, wia no mia zwaa
losghaatscht san, obs grengt oda gschneibt hod.
Do hod ma da Wind no ned
's Wossa in'd Augn triebn wia heid

Ka B्लाadl hangt mea an d'Baam
Woast a Buasch oeda Spezi,
dea si nia aans vuan Mund gnumma hod
u. si's Weda so wenig
ausgsuacht hod wia die Hockn
nua mit die Biachln woast haaglich
wias Oschnbredel bein Erbsenausklaubn

Is a schiache Joazeit für'd letzte Ausfoat
Ka Vogerl wiad da in'd Gruabn nochsinga
hextns a Kraah u. de haasrigen Saufertn
und Rauchaguagln vom Schboaverein
Owa de Bleamaln am Soag san schee

Waunst g'wust hedst, wia schlecht i bei Kassa bin
u. wia deia a Graunz is Ende Novemba
hedst di gwieß schon no a Weu zsaumgrifßn
u. waast vielleicht eascht im Fruajoa gschtuam
Na jo. Bietät bleibt Bietät
Aa de ewige Ruah wü vadiant sei
Wos kunnt i da denn oes lezdn Gruaß
an Dein Soag legn?
Roosn waan mißverständlich
Owa roode Nökn von mia
mochadn da vielleicht no an Schbas
warn a Überraschung für di

Den lezdn Gruaß kennti da no daschboan
Sei froh, daß'd den nimma hean kaunst
Pfüat di God. Nix fia unguat
Die ewige Rua host da ealich vadiant.

*Handschr., unveröff., ÖNB Literaturarchiv, Teilnachl. C. Busta, Sig. 202/W40, 1.6/5, undatiert
[nach dem 15.11.1981]. Die Schreibung folgt dem Original.*

Rudolf Felmayer

Ingredienzien zu einem Wiener Nekrolog
für Karl Anton Maly

Natürlich z'erst a richtigs Strauchnwetter
so im November bei die kurzen Täg,
wo 's net recht weiß, solls nieseln oder schneibeln
und alle Fenster angelaufen sind in dem Café,
wanns d' nachher sitzt bei der Melange mit Guglhupf,
die ordentlich duftet in den Naphthalingeruch
von deinem Gehrock, der jetzt auch bald spiegelt
und antropft ist von deiner Trauerkerzen.

Und draußn in dem armen Veteran von Garten,
wo 's jetzt schon stad und dunkel wird und neblig,
legt sich ein fadenscheinigs Leichentuch über den Matsch,
die Beet und Blumenvasen, daß man schier meinen kunnt,

man ist noch immer mitten zwischen die Gruft
und Grabsteiner, gstelzte Latern und angefäulte Kränz,
wo nur die Krepp-papiernen Schleifen
bei diesem Kühlian in ein fort so geschäftig rascheln ...

Die neben dir tun sich schon wieder an das Dasein gewöhnen,
wie so a klaner Bamberletsch zur Milliflaschn tappt;
wenn die sich einmal nur dort hint im Spiegel seherten,
erschrecken tätens grad wie ich vor uns dadrin erschreck:
Mein Gott, wir san ja schon die gleichen Lebens-Delinquenten
wie der, der jetzt in Einzelhaft dort draußten in der Nässen liegt ...
Da, Freunderl, steign dir d' Grausbirn auf so richtig —
und das ist der Moment für so ein' Nekrolog.

In: Rudolf Felmayer: Der Wiener und sein Tod. Wien 1968, 23.

Christine Busta

Kleiner, inoffizieller Nachruf
(Für R. F. zum 1. Todestag)

Er war auch ein Meister
sich und andern zum Ärger,
einzuschlafen
wo immer sich's nicht gehörte.
bei Fliegeralarm, und öfter noch
bei einer Dichterlesung.
Aber lautloser Jammer
zerriß ihm zeitlebens die Ohren
und ein Wort, worauf's ankommt,
unter tausenden Wörtern
fand ihn tief in der Nacht noch
hellwach und bereit.

Handschr., unveröff., FIBA, Nachl. C. Busta, Sig. 183-08-16, dat. 19.1.1971

Anmerkungen

- 1 Christine Busta: Erfreuliche Bilanz. Dialektgedichte. Hgg. von Christine Tavernier-Gutleben in Zusammenarbeit mit Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien 2013. Diese Veröffentlichung und also auch dieser Aufsatz entstanden im Rahmen des vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Forschungsprojekts (<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/busta/>).
- 2 Am 30.1.1931 schreibt die Mutter Magdalene Busta an Verwandte in Chicago, dass sie seit „2 Jahren ohne Stelle“ und „magenkrank“ sei und „keine Stelle erhalten“ kann (Sig. 183-39-03-07 – Signaturen ohne weitere Angabe beziehen sich auf den Nachlass Christine Bustas im Forschungsinstitut Brenner-Archiv).
- 3 U.a. Radiosendung „Die Salzgärten der Christine Busta“, ORF, 7.4.1976; Fernsehsendung „Lesezeichen“, ORF, 4.12.1977 [Zitat „einsame Kindheit“]; Hilde Schmölder: Christine Busta. In: Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst. Wien 1982, 43-52 [Zitat „Vereinsamungszustand“: 47]; Radiosendung „Menschenbilder“, ORF, 21.4.1985.

- 4 Vgl. Schmölzer (Anm. 3), 47.
- 5 Christa Bader: Die Christine-Busta-Ausstellung an der Österreichischen Nationalbibliothek vom 3.-27.4.1990. Überarbeitete und um eine Auswahlbibliographie erweiterte Fassung des Bandes 1990, 2 der Reihe: Österreichische Nationalbibliothek. Sonderausstellungen. Wien: Hausarbeit 1992, 49 (hier Abbildung der Rückseite des Fotos).
- 6 Vgl. Tagebucheintrag vom 27.1.1935, Sig. 183-25-06.
- 7 Vgl. Albert Berger: Josef Weinheber 1892-1945. Leben und Werk – Leben im Werk. Salzburg, Wien 1999, 159.
- 8 Ebenda, 173.
- 9 Josef Weinheber: Adel und Untergang. Wien, Leipzig 1934, [5].
- 10 Josef Weinheber: Wien wörtlich. Gedichte. Wien, Leipzig 1935, 5.
- 11 Brief an Josef Weinheber, 23.3.1937 (im Orig.: „23. Lenzmond 37.“), zit. nach Bader (Anm. 5), 74 (Abbildung eines Briefabschnitts).
- 12 Vgl. Berger und zit. nach Berger (Anm. 7), 160.
- 13 Dafür spricht auch die Verwendung des diakritischen Zeichens (Kreisakzent), das auch in *Wien wörtlich* benutzt wurde.
- 14 H. C. Artmann: med ana schwoazzn dintn. gedichta r aus bradnsee. Salzburg 1958, 43.
- 15 Vgl. Jacques Le Rider: Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy: Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale (review). In: Monatshefte 101 (4), 594-595. University of Wisconsin Press 2009.
- 16 Ludwig Hänsel: Leopold Liegler. Zu seinem 10. Todestag. In: Religion, Wissenschaft, Kultur. Hg. v. Präsidium der Wiener Katholischen Akademie, 10. Jg., Folge III, 1959, 286-288, hier 287. Auch online unter <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/haensel-liegler-1959.pdf> (Volltextsuche). Hänsel zitiert Liegler aus: Leopold Liegler: *Über die Unsicherheit bei der Schreibung wienerischer Texte*, in: Alt-Wiener Kalender 1925, 155-166, hier 164.
- 17 Johann Nestroy: Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt. Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt. Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing. Lokalposse mit Gesang in drei Aufzügen. Hg. v. Leopold Liegler. Wien 1925 (= Ausgewählte Werke Bd. 3).
- 18 Im Nachwort, 42, in: Johann Nestroy: Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl. Operette in einem Aufzug. Bearbeitet von Leopold Liegler. Wien: Krystall [1926]. Die Datierung des Werkes folgt der Anm. zu S. 17 oben in den Kraus-Hefen (25/1983, 20), in der auf die Nestroy-Bibliographie von Günter Conrad (1980) verwiesen wird.
- 19 Untersucht man die in seinem Nachlassteil im Brenner-Archiv überlieferten 19 Handschriften (unter denen *Eine Wohnung ist zu vermieten ...* fehlt) darauf hin, so finden sich neun Bearbeitungen mit Sonderzeichen (a mit Kreisakzent, n mit Tilde für das nasalisierte n; im Stück *Kampl* wurden die diakritischen Zeichen erst in einem zweiten Durchgang angebracht) und zehn Bearbeitungen ohne Sonderzeichen.
- 20 Karl Kraus: Die Fackel. 26. Jg., Nr. 676-678, Januar 1925 (auch: FIBA, Teilnchl. L. Liegler, Sig. 102-02-33), 24.
- 21 Beide Zitate ebenda, 25.
- 22 Beide Zitate ebenda, 26. – Diese Ansicht teilt die heutige Forschung, vgl. Richard Reutner: Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles „Die Fremden in Wien“ (1814). Frankfurt/M. u.a. 1998, 22. – Zur Kontroverse zwischen Liegler und Kraus vgl. Leopold Liegler: Meine Erinnerungen an Karl Kraus. In: Kraus Hefte 25, Jan. 1983, 1-18, und Gerald Stieg: Ist Nestroy ein Wiener Dialektdichter? In: Gerald Stieg, Jean-Marie Valentin (Hg.): Johann Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique. Actes du colloque international organisé avec le concours de L'Institut Autrichien, Paris 31 janvier-2 février 1991. Paris 1991, 157-164.
- 23 Vgl. „Einleitung Nestroy Ausgabe (Innsbruck)“, dat. „Ende Okt. 1943“, Wienbibliothek im Rathaus, Teilnchl. L. Liegler, ZPH 366 (ohne Sig.).
- 24 Leopold Liegler: Wiener Dialektgedichte. Von Josef Weinheber. Wien, Leipzig: Adolf Luser 1935 [Rezension zu „Wien wörtlich“]. In: Wiener Zeitung, 26.8.1935, 6 (auch: FIBA, Teilnchl. L. Liegler, Sig. 102-02-29).
- 25 Ernst Waldinger: Nicht Adel, aber Untergang. Bemerkungen zum Fall Weinheber. In: Plan, 2. Jg., 1947/48, H. 6, 406-410, hier 407.
- 26 Alle Zitate aus Fickers Briefen vom 8.8.1957 und 9.8.1957, in: Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Hg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle.

- Innsbruck 1996, 304f. Auch online unter: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/ficker-4-gesamt.pdf> (Volltextsuche). Alle Hervorhebungen im Original.
- 27 Ebenda, 559: Zitat in der Anmerkung zur Seite 304.
 - 28 Artmann (Anm. 14), 88-94.
 - 29 Noch Ernst Kein versah 1972 seinen Band *Wiener Grottenbahn. Schbrüch fon Ernst Kein* mit einem Glossar, das sich ausdrücklich „Kleines Lexikon für Nichtwiener“ nennt (77ff.).
 - 30 Brief vom 2.4.1958, in: Ficker: Briefwechsel (Anm. 28), 313.
 - 31 Christine Busta an Oskar Jan Tauschinski, Brief vom 9.6.1966: Wienbibliothek, Teilnachs. O. J. Tauschinski, ZPH 796, Archivbox 1, Busta, Christine, Mappe 1956-1966. Tauschinski antwortet Busta mit einem Brief am 13.6.66: „Du hast recht: Die Sprichwörter sind Jiddisch schöner als Artmannisch. – Aber man braucht ab und zu den Kommentator.“ FIBA, Nachl. Chr. Busta, Sig. 183-22-30. Bezieht sich auf: Hanan J. Ayalti (Hg.) / H. C. Artmann (Übersetzung): Je länger ein Blinder lebt, desto mehr sieht er. Jiddische Sprichwörter. Frankfurt: Insel 1965 (= Insel Bücherei, Bd. 828).
 - 32 Entstehungszeit vermutlich 1987, veröffentlicht posthum unter „Private Glossen und Hommagen“ in *Der Himmel im Kastanienbaum* 1989, 20.
 - 33 Bader (Anm. 5), 76 (Abb. eines Gedichtverzeichnisses von Busta mit der Beurteilung von Weinheber) und 77 (Transkription des Briefes, mit Auslassungen).
 - 34 ÖNB Handschriftenslg., Nachl. Rudolf Felmayer, Sig. 718/13-3.
 - 35 Hermann Schreiber: Ein kühler Morgen. Erinnerungen. München, Wien 1995, 78. Laut Schreiber, *Ein kühler Morgen*, waren es offene Redaktionssitzungen gewesen. An eine Teilnahme Bustas bei den Redaktionssitzungen kann sich Schreiber nicht erinnern. Es war üblich, dass Beiträger an erweiterten Redaktionssitzungen teilnahmen, schon seit seinem Aufsatz über Trakl (Plan, Jg. 1, H. 4, 1946) war er selbst bei diversen Sitzungen anwesend gewesen (persönliches Gespräch mit den Verf., 4.12.2012).
 - 36 Vgl. Hans Peter Fritz: Buchstadt und Buchkrise. Verlagswesen und Literatur in Österreich 1945-1955. Wien: phil. Diss. 1989, 114, 326-330. Auch online unter: <http://www.wienbibliothek.at/dokumente/fritz-peter.pdf>.
 - 37 Tür an Tür. Gedichte 14 junger Autoren. Hg. von Rudolf Felmayer. Wien 1950, hier 7.
In Bustas Besitz befand sich ein Exemplar mit Widmung von R. Felmayer (5.6.1950): „Für Christine Busta, genannt Christl: / der Herausgeber kann nur sich gratulieren zur Autorin, die das Büch erst auf Glanz gebracht hat; / Rudi, der Ekelhafte, aber freut sich, daß er seine Christl auch damit für sich eingefangen hat. Dies gilt nur als Autogramm. / 5.6.50 Rudolf Felmayer“ (angeführt in einer vom Busta-Projekt erstellten Liste des Materials im Privatbesitz von Anton Gruber, für einen Ankauf durch das Brenner-Archiv gedacht).
 - 38 Vgl. seinen Brief an Busta vom 13.1.1952: „Daß ich auf mein Komtesserl stolz bin und es auch zeige, kann mir niemand verdenken! Es ist nicht wegen der schönen Erfolge und Anerkennungen ihres – für mich sag ich unseres – Regenbaums.“ (Sig. 183-15-08).
 - 39 Christine Busta: Rudolf Felmayer zum 65. Geburtstag. ÖNB, Handschriftenslg., Nachl. R. Felmayer, Sig. 1266/24-3. Hervorhebung im Original.
 - 40 Vgl. Christine Busta an Rudolf Felmayer, Brief vom 22.2.1963: ÖNB, Handschriftenslg., Nachl. R. Felmayer, Sig. 1266/24-2.
 - 41 Rudolf Felmayer: Eine wienerische Passion. Wien 1963.
 - 42 Rudolf Felmayer: Barocker Kondukt oder: A schene Leich Anno 1765. 16 Federzeichnungen von Hans Fronius. Wien 1968; ders.: Der Wiener und sein Tod. Poesien in der Umgangssprach. Wien 1968.
 - 43 Für ihn ein *Interview durch die Nachwelt* – mit Nestroy als lyrischem Ich.
 - 44 Albert Berger: Schwieriges Erwachen. Zur Lyrik der jungen Generation in den ersten Nachkriegsjahren (1945-1948). In: F. Aspetsberger, N. Frei, H. Lengauer (Hg.): Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. Wien 1984, 190-206, hier: 197.
 - 45 Ebenda, 200.
 - 46 Vgl. Judith Bakacsy / Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek / Christine Tavernier / Verena Zankl: „Drum ist es für die Gnade längst zu spät ...“. Christine Bustas Lyrik von 1945 bis 1951 (mit neun unveröffentlichten Gedichten). In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 28/2009, 107–131.
 - 47 Vgl. Wolfgang Wiesmüller: Christine Busta. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG. München, 74. Nachlieferung 2003.
 - 48 FIBA, Nachl. Karl Wawra, Sig. 195-02-19.

- 49 Beide Texte und Kameraanweisungen: FIBA, Nachl. C. Busta, Sig. 183-07-09.
- 50 Vgl. Alfred Stifter: Das Steyrer Kripperl. Spielplan, Texte, Lieder, Bilder. Gestalt und Geschichte des Steyrer Weihnachts-Puppentheaters im Innerberger Stadel. Steyr 1987, hier 61.
- 51 Ebenda, 51.
- 52 Christine Busta: Unterwegs zu älteren Feuern, Salzburg 1965, 33. Gedicht zuvor veröff. in Wiener Bücherbriefe, H. 4, 1964, 113, als Sonderdruck versendet an Johannes Urzidil am 26.7.1964.
- 53 Viktor Suchy: Einleitung. In: Rudolf Felmayer: Repetenten des Lebens. Eingeleitet und ausgewählt von Viktor Suchy. Graz, Wien: Stiasny 1963 (= Das österreichische Wort 119), 5-12, hier 6.
- 54 Artmann (Anm. 14), 17.
- 55 Weinheber (Anm. 10), 59.
- 56 Felmayer: Der Wiener und sein Tod (Anm. 42), 64.
- 57 Karl Anton Maly: Herz auf da Zungen. Gschriebn wia gredt. Wien 1964 (= Neue Dichtung aus Österreich, Bd. 114/115, Hg. v. Rudolf Felmayer).
- 58 Karl Anton Maly: Herz auf da Zungan. Typoskript. FIBA, Nachl. A. Mikesch, Sig. 211-12-09.
- 59 Busta: Erfreuliche Bilanz (Anm. 1), 36.

Von Schreibwehen und Textgeburten Jürg Amann und Joseph Zoderer – eine Schriftstellerfreundschaft

von Erika Wimmer (Innsbruck)

„Ich habe dein Buch¹ in der sizilianischen Hitze gelesen, am Meer, die brennend gelben Stollen der geschnittenen Kornfelder vor Augen und den 17 gradigen braunroten Wein im Kopf“, schreibt Joseph Zoderer an den Schweizer Schriftsteller Jürg Amann am 12. Juli 1980. Mit diesem Brief ist der Beginn einer langjährigen, bis zu Amanns Tod in diesem Jahr² in loser Form aufrecht gehaltenen Freundschaft markiert, die sich über eine nicht umfangreiche, aber doch aufschlussreiche Korrespondenz³ und über Zoderers Tagebuchaufzeichnungen⁴ erschließt. Gekennzeichnet ist die Beziehung der beiden Autoren, wie könnte es anders sein, vom Reden über das Schreiben, wobei der Austausch weniger theoretisch als konkret und praktisch ist. Das einander Verstehen, die gegenseitige Unterstützung und ein Erkennen des Eigenen im Anderen stehen im Vordergrund.

Kennengelernt haben sich die beiden einige Wochen davor, im Mai desselben Jahres, bei den *Innsbrucker Wochenendgesprächen*⁵, Jürg Amann hat aus *Verirren oder Das plötzliche Schweigen des Robert Walser*⁶ gelesen, Zoderer aus *Das Glück beim Händewaschen*.⁷ Amann erinnert sich noch aus großer zeitlicher Distanz, dass zwischen ihm und dem Südtiroler Schriftsteller gleich eine besondere Vertrautheit spürbar gewesen sei⁸, was auch Zoderers Brief vom 12. Juli bestätigt, lädt er doch Amann zu einem Besuch auf den Weberhof in Pein ein, wobei er dem Schriftstellerkollegen in Aussicht stellt, er könne „eine Lesung in Bozen oder Meran absolvieren“. Amann, der sich, was er öfters tut, zum Schreiben ins Nietzsche-Haus in Sils-Maria zurückgezogen hat, antwortet etwa drei Wochen später mit der vertraulichen Anrede „lieber Pepin“.⁹ Eine Zusage hinsichtlich der Lesungen kann er aus Termingründen noch nicht geben, stattdessen liefert er Zoderer ausführliche Leseindrücke zu dessen Roman *Das Glück beim Händewaschen*:

Fast habe ich Dich – trotz aller Schattenseiten, die auch dem Buch seine scharf herausgebildete Prägung geben – etwas beneidet um die so deutlich eingegrenzte Welt, in der oder gegen die Du aufgewachsen bist. Dagegen komme ich mir mit meiner Kindheit fast alltäglich vor. Und doch habe ich mich als – wenn auch frei gewachsener – gewesener Katholik auf jeder Seite erkannt. Dein Buch hat mich, bei all unserer Verschiedenartigkeit, stark an mich erinnert. Auch ich habe Weihrauch geatmet – und bin fast erstickt daran. Aber das Schönste: ich habe Dich wiedererkannt, ich habe Wort für Wort erfahren, wie Du zu dem geworden bist, den ich kennengelernt habe.¹⁰

Doch es bleibt nicht nur bei solch verbal geäußertem Wohlwollen, auch nicht bei den Überlegungen über biografische Parallelen und gemeinsame Erfahrungen. Amann teilt mit, sich für Zoderer tatkräftig einsetzen zu wollen. Er hat das Buch, das

1976 bei einem kleinen Verlag in München, dem Relief-Verlag, in einer unauffälligen Ausgabe erschienen ist, laut eigener Aussage für DRS 2, das Schweizer Radio, besprochen und er stellt in Aussicht, es an bekannte Verleger für eine Wiederauflage zu empfehlen: „Ich bin sicher, dass es ein sehr gutes Buch ist, das auch ein besseres Schicksal verdient.“¹¹

Für Joseph Zoderer, dem im Südtiroler Umfeld und speziell von Kollegen keineswegs nur Beifall gezollt wird, ist solch neidlose Anerkennung gewiss imponierend. In sein Tagebuch schreibt er: „Jürg Amann hat geschrieben, einen Brief, der mich bewegte. [...] Es ist ein belebendes Wissen, irgendwo (in Sils-Maria) schreibt einer gleichzeitig wie ich, müht sich. Ich bin hier nicht einsam.“¹²

Gelebte Unterstützung statt Konkurrenz wird diese Beziehung auch später noch auszeichnen. Abgesehen von Sympathie und Vertrautheit mag mitbestimmend sein, dass die beiden Schriftsteller nicht auf ein und demselben literaturbetrieblichen Terrain agieren, so sind die Voraussetzungen für Solidarität in der Tat günstiger als innerhalb des abgeschlossenen ‚Literaturkosmos Südtirol‘.¹³ Rivalität muss zwischen ihnen keine, jedenfalls keine vordergründige Rolle spielen, vielmehr können die beiden einander stützen und voneinander profitieren.

Im Oktober 1980 werden die Pläne für Amanns Besuch in Südtirol konkretisiert. Verschiedene Auftritte werden nicht zuletzt mit Hilfe Roland Kristanells vom *Arbeitskreis Schlanders* für Anfang 1981 fixiert, gelesen werden soll u.a. auf „Schloß Brunnenburg (wo Artmann, Rosei, Wellershoff etc. gelesen und Ezra Pound zuletzt gelebt hat)“.¹⁴ In der Zwischenzeit wird korrespondiert: „[...] Deine Briefkarte erreichte mich in der Endphase meines Romans (Titel: Dauerhafte Morgenröte). Nun habe ich die Erstfassung abgeschlossen und auf die Reise geschickt.“ Zoderer bittet Amann um Vermittlung des fertigen Romanmanuskripts an „den Menschen vom Suhrkamp-Verlag, den du kennst“, nicht ohne hinzuzufügen: „Wenn [...] ich dir Dir nicht zuviel Zeit wegstehle...“¹⁵ Amann verspricht zu tun, was er kann, und er fügt hinzu:

Du, wenn ich Dir einen spontanen Leseindruck mitteilen darf: die „Morgenröte“ in Deinem Titel weckt bei mir gefährliche Assoziationen einerseits zu Nietzsche, andererseits zur Kitsch-Literatur. [...] „das Morgenrot“ ist für mich neutraler als „die Morgenröte“. Aber natürlich kenne ich das Buch nicht. Entschuldige meinen Vorwitz.¹⁶

Dieser Vorwitz ist bekanntlich nicht ungehört geblieben, sein Vorschlag zur Änderung des Romantitels hat sich durchgesetzt. Es wird nicht das letzte Mal gewesen sein, dass er Zoderer mit seiner Sprachsensibilität aushelfen kann. Auch hat Amann innerhalb der Literaturszene bereits die besseren Kontakte, was an seinem Schweizer Standort liegen mag und daran, dass seine Publikationen bereits überregionale Beachtung finden. Neben seiner publizierten Dissertation über Franz Kafka (1974)¹⁷ hat er mehrere literarische Arbeiten vorgelegt, sein zu dem Zeitpunkt jüngstes Buch ist *Die Kunst des wirkungsvollen Abgangs*.¹⁸ *Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walser* ist ein Jahr früher erschienen und hat ihn wohl

über die Schweiz hinaus nicht nur als wichtigen Roman-Autor, sondern auch als Walser-Experten ausgewiesen. Zoderer hat neben dem Roman *Das Glück beim Händewaschen* zwei Gedichtbände herausgebracht¹⁹, einen davon in Mundart. Seine Arbeiten sind bis dahin hauptsächlich in Südtirol wahrgenommen worden, doch allmählich beginnt auch er, die Grenzen des eigenen Landes zu überwinden. In sein Tagebuch notiert er dennoch, er spüre, dass Amann „viel ernsthafter“ arbeite als er.²⁰

Dass Zoderer gerade Ende 1980 einige Früchte seiner bisherigen Arbeit ernten kann, spiegelt sich auch in der Korrespondenz: „In der letzten Woche mußte ich einen Handlungsrahmen für das ZDF anhand des ‚Glück beim Händewaschen‘ zusammenschreiben. Das ‚Kleine Fernsehspiel‘ des ZDF ist daran interessiert, diesen Roman zu verfilmen.²¹ Amann schreibt, er finde es „toll“, dass das Buch verfilmt werde, umso mehr beginne er sich zu schämen, dass von den Schweizer Verlegern, die er wegen Zoderer angeschrieben habe, noch immer kein Echo komme.²² Zoderer ist zu dem Zeitpunkt von der italienischen Rundfunk- und Fernsehanstalt RAI, wo er noch als Journalist arbeitet, karenziert, ein Vertrag mit dem ZDF würde es ihm ermöglichen, seine Beurlaubung bis 1. Juli zu verlängern. Amann wird in dieser Zeit Zeuge der allmählichen Ablösung Zoderers von seinem Brotberuf²³, er, der zwölf Jahre jüngere Kollege, hat einen ähnlichen Prozess bereits hinter sich. Auch Amann hat als Literaturkritiker journalistisch gearbeitet, von 1974 bis 1976, in Zürich und Berlin.²⁴

Amanns Besuch in Südtirol wird zunächst für Februar ins Auge gefasst, muss aber wegen einer überraschenden und gleichzeitig erfreulichen Auslands-Einladung mit großer „Tournée durch England und Irland“²⁵ verschoben werden. Am 19. März 1981²⁶ trifft Amann aber dann am Bozner Bahnhof ein, Zoderer holt ihn ab. Wenige Tage später wird er seinem Tagebuch anvertrauen, bei dieser Gelegenheit gleich „entsetzlich geschwätzig“ gewesen zu sein.²⁷ Amann absolviert mehrere Lesungen, neben der auf Schloss Brunnenburg auch eine im Gasthof Dietl in Göflan und in der Meraner Urania²⁸, und Zoderer bringt ihn mit Freunden aus Literatur und Film zusammen, mit Gerhard Mumelter, Siegfried de Rachewiltz, Roland Kristanell, Ulrike und Luis Stefan Stecher, Werner Masten und Elisabeth Baumgartner. Über Zoderers Kontakte zum RAI-Sender Bozen ist für Amann außerdem ein Radio-Interview mit Lesung zustande gekommen. In Pein geht man gemeinsam mit Zoderers Frau Sandra Morello, Architektin und Malerin, über die verschneiten Felder spazieren: „Wir sprachen sehr gelöst über Robert Walser.“²⁹

Amann und Zoderer tauschen sich in Südtirol auch über ihre aktuelle literarische Arbeit, über Erfahrungen mit Texten und Verlagen aus. In Zoderers Tagebüchern finden sich naturgemäß mehr Aufzeichnungen, die die eigene Arbeit betreffen: „Auf der Fahrt von der Brunnenburg nach Pein legte ich Jörg meine noch unausgegorenen Vorstellungen von der ‚Walschen‘ auseinander. Er findet das Thema gut.“³⁰ Amanns Schreibmaximen kommen bei Zoderer an: „Nicht sich Erwartungshaltungen unterwerfen. Das ist tödlich (Jürg).“ Und dass der Schweizer Kollege „seine Erzählungen (Manuskript) auch bei Residenz u. Suhrkamp liegen“ hat, lässt Zoderer hoffen, auch bei einem renommierten Verlag unterzukommen.³¹ Beseelt notiert er nach Amanns Abreise ins Tagebuch:

Jürg Amanns Aufenthalt hier war ein schönes inneres u. äußeres Ereignis. [...] Bis zur letzten Minute, als wir uns am Franzensfeste-Bahnhof gestern um 12h verabschiedeten, tauschten wir „unsere Unglücks-Erfahrungen“ aus. Und ich habe viel empfangen. Jürg erzählte (endlich nicht nur ich) sehr offen von seinen Krisen („ich [...] habe seit 1978 nichts Richtiges mehr geschrieben“) u. löste damit viele Knoten in mir.³²

Glaubt man Zoderers Perspektive wie sie sich in seinen Tagebüchern niederschlägt, so geht es im Gespräch der beiden Schriftsteller immer wieder um das hier angedeutete Thema ‚Krise‘. Schon vor Amanns Besuch heißt es: „[...] ich fühle mich wohl nach einem Telefonat mit Jürg Amann in Zürich („Ich bin auch in Krise u. bin froh, wegfahren zu können, ich freue mich nach Südtirol zu kommen).“³³ Mit ‚Krise‘ ist in der Regel das – zumindest bei Zoderer auffallend häufig angesprochene – ‚Ringern‘ mit dem gerade auf dem Schreibtisch liegenden Text gemeint, das nicht selten in ein ‚Scheitern‘ mündet, und dieses ‚Scheitern‘ reicht vom Zweifel an den eigenen schriftstellerischen Fähigkeiten bis hin zu einer handfesten Schreibhemmung über mehrere Tage und Wochen hinweg. Sobald Amann seinerseits von so etwas wie einer ‚Krise‘ spricht³⁴, greift Zoderer fast freudig, diesen Eindruck könnte man tatsächlich haben, das Thema auf. In solchen Momenten fühlt er sich offensichtlich verstanden und gestützt. Bei einem gemeinsamen Arbeitsaufenthalt an der Atlantikküste zwei Jahre später wird das ‚sich Abmühen im Schreibprozess‘ besonders virulent werden.

In der Zwischenzeit werden zwischen Zürich und Terenten/Pein Briefe hin und hergeschickt – in zwar nicht dichter, jedoch regelmäßiger Folge. Im Juni 1981 liest Zoderer beim Ingeborg-Bachmann-Bewerb in Klagenfurt, im Nachhinein schildert er Amann, wie zeitknapp er sich auf den Auftritt vorbereitet hat: „Zwei Tage nach Pfingsten schrieb ich die erste definitive Vorlesezeile auf der Schreibmaschine. Es war ein echtes Pokern.“³⁵ Gelesen hat er aus einem Entwurf zum Roman *Die Walsche* und obwohl er keinen Preis erhalten hat, kann er mit der Resonanz durch Juroren wie Marcel Reich-Ranicki, Peter Härtling, Walter Jens und Adolf Muschg zufrieden sein.³⁶ Dass sich wichtige Verlage und deren Lektoren (Suhrkamp, Piper, Hanser) an seinem Text interessiert gezeigt haben, teilt er Amann freudig mit, hinsichtlich des Presseechos und der Kontaktnahmen habe sich das Wettlesen für ihn auf jeden Fall gelohnt. „Du mußt“, ermuntert er den Freund, „unbedingt nächstes Jahr lesen. Ich bin überzeugt, daß du ganz vorne landest.“³⁷ Amann bewirbt sich im darauf folgenden Jahr tatsächlich für Klagenfurt, er wird eingeladen, liest die Erzählung *Rondo*³⁸ und wird Bachmann-Preisträger 1982. Noch im Juni desselben Jahres bedankt er sich bei Zoderer: „Lieber Pepin – also, nochmals herzlichen Dank dafür, dass Du mir den Weg zum Ingeborg Bachmann-Preis gewiesen hast!“³⁹ Quasi zum Ausgleich schickt er Zoderer eine Besprechung von *Das Glück beim Händewaschen*, die im *Tages-Anzeiger Zürich* erschienen ist. Anlässlich der TV-Verfilmung des Romans hat Hans Rudolf Hilty das Buch gelesen und positiv eingeschätzt.⁴⁰

Der Bachmann-Preis beschert Amann 1982 einen Erfolgsschub, Zoderer bringt im selben Jahr *Die Walsche* bei Hanser in München heraus – für ihn der literarische Durchbruch. Trotzdem fühlen sich beide – ihren eigenen Angaben zufolge – nicht glücklich. Amann schreibt im Oktober: „Äußerlich geht es uns also gut. Leider ent-

spricht es in meinem Fall dem inneren Zustand nicht. Der plötzliche Erfolg hat mich aus meiner Tiefe heraufgelockt.“⁴¹ Zoderer antwortet:

[...] das große Tamtam um die „Walsche“ hat mich in einer zuvor niegekann-ten Weise durcheinandergebracht, ich kann mich auf keinen Gedanken, auf nichts, was mit einem neuen Schreibprojekt zu tun hat, konzentrieren. Ich sehe mich sozusagen zurück nach meiner Unschuld [...].⁴²

Zoderer hat in Südtirol und im Ausland zahlreiche Lesungen zu absolvieren, das Unterwegsein belastet ihn. In Südtirol wird er außerdem nicht selten wegen des Romaninhalts angegriffen, seine Auseinandersetzung mit dem gestörten Verhältnis zwischen deutsch- und italienischsprachiger Bevölkerung in Südtirol wühlt auf:

Zur Zeit habe ich eine Lesung nach der anderen, und zwar in Südtirol, wo die Leute den Saal füllen, aber nur zu kommen scheinen, um auf mich loszugehen. Zumindest sind es immer einige, die das Wort führen und mich ziemlich auf den Boden der Wirklichkeit herunterziehen. In Südtirol freut man sich in bestimmten Kreisen ganz und gar nicht über den Erfolg meines Buches, sondern versucht mich gerade deswegen mit niveaulosen Kritiken fertigzumachen.⁴³

Der Glanz des Erfolgs ist demnach von neuen Problemen überschattet, Fluchtgedanken kommen auf. Zoderer weiß von einem Ferienhäuschen an der französischen Atlantikküste und schlägt Amann einen gemeinsamen Aufenthalt vor. Die beiden Autoren beschließen, noch im selben Winter und für einen ganzen Monat das Haus in Vieux Boucau anzumieten, um – befreit von allen Pflichten – zum Schreiben zurück zu finden. Zoderer bemüht sich, den Aufenthalt mit dem Hausbesitzer zu fixieren, für Februar 1983. Beide setzen große Hoffnung in diese gemeinsame Schreibklausur. Amann schreibt:

Jedenfalls ist dieses Haus in Frankreich und die Begegnung dort mit Dir auch für mich der Fluchtpunkt der Hoffnung, die ich hier täglich verliere. Auch ich bin kraftlos, ausgelaugt durch den Erfolg, und doch nicht in der Lage auszuruhen, weil ich ja ein halbes Jahr schon nichts mehr, nichts mehr Rechtes, getan habe.⁴⁴

Die Aufbruch-Stimmung schlägt sich in der der Reise unmittelbar vorausgehenden Korrespondenz zwischen Zoderer und Amann nieder. Zoderer scheint dem Unternehmen entgegen zu fiebern, was in einem der folgenden Briefe in literarischer Manier zum Ausdruck kommt:

[...] ich habe bereits die Atlantik-Schlüssel in der Hand und nachts habe ich Alpträume, daß ich auf einem Stein im Sand hocke und die Gezeiten verpasse und plötzlich im eiskaltenpetroleumbrackigen Meer um mich schlage und dann wieder kauere ich auf einem Stuhl im Polizeirevier und habe es aufgegeben, den Kommissar höhnisch auszulachen, weil er mich, ausgerechnet mich,

eines Ferienhauseinbruches beschuldigt, das Lachen gefriert mir [...] um halb zwei Uhr früh wisch ich mir den Schweiß vom Gesicht und reibe mit einem Sacktuch die waschnassen Haare fällt mir ein, Du könntest nun schlapp machen und kneifen oder ganz einfach so wie ich mit den Nerven am Boden sein oder sonstwie krank und schreibst oder telefonierst mir, ich kann ganz und gar nicht nach Frankreich fahren [...].⁴⁵

Zoderers (freilich nicht ganz ernst gemeinten) Ängste sind vorerst unbegründet. Mit seinem Auto holt er Amann an dessen Wohnort in Uetikon bei Zürich ab. „Ich sitze an Jürg Amanns Tischchen vor dem Fenster mit Blick auf einen Zipfel des Zürcher Sees. Gutes Ferngefühl“, schreibt er am nächsten Morgen in sein Tagebuch, und: „Ich war sehr angerührt von der Schönheit der angegrünten Föhnhügel, dahinter die weißen Mauern der Gebirgswände. Am Abend hatten wir viel zu lachen.“⁴⁶

Über die Weiterfahrt von Zürich mit einem Zwischenstopp in einem „schmuddligen Bidet-Hotel“ in Clermont-Ferrand⁴⁷ und schließlich über den Aufenthalt in Vieux Boucau gibt in schriftlicher Form einerseits Zoderers Tagebuch, andererseits Amanns auf eben diesen Aufenthalt zurückgehender Text *Vieux Boucau*⁴⁸ Auskunft. Darüber hinaus hat Amann sich seine überaus lebhaften Erinnerungen an die gemeinsamen Wochen mit Zoderer in der Schreibklausur bis zuletzt erhalten: Der Ferienort Vieux Boucau sei im Februar einsam, unwirtlich und eiskalt gewesen. Ein einziges Lebensmittelgeschäft sei geöffnet gewesen, sie hätten sich fast ausschließlich mit Nudelgerichten ernährt, zumal auch die Restaurants bis auf ein einziges geschlossen gewesen seien. Das Haus habe man kaum heizen können, sie hätten Tag und Nacht gefroren, was zu der einen und anderen Behelfsimprovisation geführt habe.⁴⁹ Keine idealen Voraussetzungen zum Schreiben also. Ihm, Amann, sei der Einstieg besser gelungen als Zoderer⁵⁰, der in eine veritable Schreibkrise geschlittert sei.⁵¹ Amanns Erinnerung lässt sich anhand der Aufzeichnungen Zoderers bestätigen, in den ersten Tagen steigert sich die Verzweiflung, sie wird erst gegen Ende des Aufenthalts schwächer werden und schließlich verschwinden. Das klingt dann so:

Ich bin wie ausgelöscht. Eine Nacht voll Verzweiflung. Kaum geschlafen.⁵²
Noch ist mein Körper nicht auf Kraft umgestellt, so gebe ich mich schläfrig u.
liege viel auf dem Bett herum und döse auch, ohne aber zu schlafen.⁵³
Ich schreibe Anfänge, habe schon sechs Anfänge geschrieben [...]. In mir
knäuelte sich nichts.⁵⁴
Ich sitze [...] außerhalb der Haut [...]. Vielleicht höre ich nie mehr einen Ton
von innen. [...] Bin ich nichts als unfähig?⁵⁵
Und wenn ich diesen Monat nichts als nur durchhalte!⁵⁶
[...] ich bin zu keiner Zeile fähig.⁵⁷
Es geht nicht um die großen *Salti mortali*, es geht ums Überleben, Zentimeter
um Zentimeter, also Zeile um Zeile.⁵⁸
Ich muß in mir aufkommende Minderwertigkeitspanik unterdrücken. Zeile
für Zeile hingekritzelt. Erschöpft von der Qual des Widerstands.⁵⁹

Amann hingegen gelingt es, die Unwirtlichkeit des Ortes unmittelbar (und wohl auch nachträglich) literarisch fruchtbar zu machen. Sein Text *Vieux-Boucau* ist ein

ausgezeichnetes Beispiel für die literarische Verarbeitung von Erfahrung, zu der sich auch Zoderer wiederholt bekannt hat. In unserem Kontext ist Amanns Text als Pendant zu Zoderers Tagebuch zu lesen. In manchen Passagen klingt er tatsächlich wie ein solches, allerdings literarisiert und stilisiert:

Wieder am Rand der Welt. Nach endloser Reise, nicht von Nürtingen nach Bordeaux, wie Hölderlin, aber nach Vieux-Boucau, an einen Ort jenseits aller Vernunft, wieder in eine Wüste der Fremdheit, mitten in der Nacht und bei strömendem Regen gegen ein atlantisches Tief kämpfend, an Leib und Seele erfroren, in einem auf Mondsand gebauten Haus angekommen, gut, aber nicht glücklich. [...]

Rauhreif am Meer. Im Nebel, durch den eine kleine Sonne drückte, ging ich an der Uferlinie entlang. Hob da und dort Dinge auf. Muschelgehäuse. Stieß auf tote Fische und Vögel.⁶⁰

Zoderer, der Frühaufsteher, geht am Morgen häufig allein spazieren, auch bei ihm entstehen aus dem Schauen und Erleben eindringliche Bilder der winterlichen Küstenlandschaft, freilich nur flüchtig im eigenen Tagebuch festgehalten, nicht in ästhetisierter Form.

Der Strand bängstigend weit, in beiden Richtungen ohne sichtbare Begrenzung, es sei der Horizont, eine erschreckende Schönheit der Öde, als sei das Meer in die Wüste gedrungen, kein Baum, kein Strand, keine Felsrippe, nur einmal eine künstliche Wehr aus eingerammten Pfählen u. dazwischengelegten Blöcken, sonst nichts als gelbgrauer Sand und Schwemmgut die Menge [...]. Nichts ist hier lieblich [...].⁶¹

Trotzdem ist er überzeugt: „Aber es ist die ‚richtige Gegend‘“.⁶² Sie bestellen Heizöl und Gas, nehmen zwei Öfen in Betrieb. Wirklich warm wird es nicht, das Haus ist kaum isoliert. Die unwirtliche Gegend, die Abgeschlossenheit machen zu schaffen, das nahe gelegene Meer ist bei aller herben Schönheit auch eine Störung, eine Irritation: „Du glaubst nicht, welchem Getöse ich hier tagelang ausgesetzt war“⁶³, schreibt Amann in seinem *Vieux-Boucau*-Text, wobei er hörbar vom Ton eines Tagebuchs in den Ton eines Briefes übergewechselt ist.

Doch es gibt auch Erfreuliches. Zoderer erhält bald nach der Ankunft am Atlantik die Nachricht, die deutschen Industriellen hätten ihm einen Preis gegeben⁶⁴, das gibt Grund zu feiern, die Schriftsteller suchen das einzige Gasthaus weit und breit auf, um darauf anzustoßen. Die Aussicht auf das Preisgeld, 10.000 DM, erleichtert „in jeder Hinsicht“.⁶⁵

Endlich der Tagebucheintrag: „Habe zu schreiben begonnen. Der Regen peitscht an die Fenster. Es heult und bläst.“⁶⁶ Zoderer schreibt an einer Erzählung mit dem vorläufigen Titel *Der Flötenspieler*. Die Handlung dreht sich um einen Mann, „Leopold Krum, der sich mit seiner Flöte einmauert.“⁶⁷ Das Tagebuch berichtet von einem mühsamen Ringen an der Geschichte, sie kommt nicht wirklich in Gang, es entstehen vermutlich mehrere Varianten. Dazwischen immer wieder Wanderungen durch die Dünen: „Der Strand schien zu rauchen vom aufgewirbelten Sand. Er zerbiß mein

Gesicht. Eines Tages werde ich wieder schreiben können, ohne diese Blockierung in mir. Ich gönne mir nichts [...].⁶⁸ Die Scham über das „Nichtschreibenkönnen“ wird thematisiert und diskutiert.⁶⁹ Zoderer flüchtet sich in Lektüren, er liest in

Beauvoirs „Zeremonie des Abschieds“, in Hermann Burgers „Die künstliche Mutter“, in Martin Walsers „Brief an Lord Liszt“, in Lars Gustafssons „Sigismund“, in Karin Strucks „Kindheitsende/Journal einer Krise“, vor allem aber in Gustave Flauberts „Madame Bovary“, eine späte Nachhollektüre.⁷⁰

Sein Körper erweist sich den widrigen Bedingungen gegenüber als nicht widerstandsfähig, immer wieder fühlt er sich krank und hat Heimweh. Amann muss ihn aufrichten, damit der nicht frühzeitig abreist. Für seine Lage findet Zoderer düsterpoetische Worte: „Vielleicht komme ich nie mehr aus diesem Tunnel heraus, aus dieser feuchten Einöde der Sprachlosigkeit, ich bin an Geist u. Körper wund, bin eine einzige hautlose Wunde.“⁷¹ Er denke an Paul Nizons *Das Jahr der Liebe*, seine Schreib- und Lebensqualen darin⁷², notiert er. Um etwas Ablenkung zu finden und unter Leute zu kommen, werden dann und wann die Orte in der Umgebung abgefahren, so etwa Soustons, später auch Hossegor und Biarritz. Zoderers Geschichte *Der Flötenspieler* kommt in Gang, nach zehn Tagen Atlantik-Aufenthalt heißt es im Tagebuch: „Im Bett nach Wärme suchend habe ich das Finish meiner Story gefunden.“⁷³ Amann und Zoderer verwickeln einander in Gespräche über Sinn und Nichtsinn des Schreibens, Zoderer erinnert sich wehmütig an sein Glücksgefühl, als er im August 1981 „um Mitternacht in d. Post am Bozner Bahnhof die erste Hälfte des ‚W‘-Manus an Hanser abgeschickt“ hatte (gemeint ist das Manuskript *Die Walsche*⁷⁴). „Und jetzt? Rettung suchen an [sic] den nächsten Zeilen.“⁷⁵

Am 12.2. hält Zoderer fest: „Habe die Geschichte ‚Der Flötenspieler‘ gestern abend in der Rohfassung (27 Manus) beendet. Weiß noch nicht, ob was dran ist. Scheint mir jedenfalls sehr unausgewogen. Vielleicht sogar nahe am Kitsch.“ Zwei Tage später wird „das Verlangen“ notiert, „meinen ‚Flötenspieler‘ noch einigermaßen zu retten.“ Wir erfahren, dass Zoderer eigentlich zu einer „Romankonzeption“ kommen will.⁷⁶

Bei dem neuen Roman, dessen Konzeption und Gliederung sich als das eigentliche literarische Ziel dieses Frankreichaufenthaltes heraus kristallisiert, handelt es sich um *Lontano*⁷⁷, das Buch wird gelingen und schon im darauf folgenden Jahr bei Hanser erscheinen. Von einer weiteren, „halb umgearbeiteten Geschichte“ ist im Tagebuch am 14.2. die Rede, es könnte sich eventuell um eine Variante des *Flötenspielers* handeln. Gedacht ist der Text jedenfalls, wie aus dem Tagebucheintrag hervorgeht, als Beitrag für Gerhard Mumelters neue Südtirol-Anthologie in der Reihe *Arunda* von Hans Wielander. Tatsache ist, dass noch im selben Jahr in besagter Anthologie eine Geschichte mit dem Titel *Es geht uns gut* erscheint⁷⁸, ein Flötenspieler kommt darin nicht vor.⁷⁹

Doch obwohl die Pläne nun klarer abgesteckt sind, werden im Tagebuch immer wieder Selbstzweifel und Minderwertigkeitsgefühle, auch im Vergleich zu Jürg Amann, festgehalten: „Ich schwanke zwischen Selbstaufgabe und Frühstücks-

optimismus. Meine Schreibkrise ist groß.⁸⁰ Amann ist indes mit seinem Text *Ist dieser dunkle Raum die Welt* fertig und gibt Ratschläge zur Verbesserung des *Flötenspielers*.⁸¹ Sie fahren gemeinsam ins „Stadthotel“, trinken einen Calvados und sprechen über die „Widerstände der Sprache“⁸², sie tun es zu einem Zeitpunkt, als sich diese Widerstände auch bei Zoderer mehr und mehr auflösen. Am 17.2. notiert er: „Ich habe zwei Seiten geschrieben, wie ich alle schreiben müßte.“ Erst in der „dritten Atlantikwoche“, so Zoderer, löse er sich „allmählich vom Hindenken nach Terenten.“⁸³ Der Autor reflektiert nun intensiver die Details seines Romans *Lontano*, u.a. im Hinblick auf das Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Zum Schreiben generell notiert er:

Ich glaube, ich kann nur aus Sehnsucht nach was oder in Aggression gegen etwas schreiben. Beides ist zur Zeit nicht gegeben, auch nicht in der Roman-Thematik, die ich seit einem Jahr immer wieder aufgreife.

Ich brauche etwas mit der richtigen Motivation (die mich vorwärts treibt).⁸⁴

Zwischen 19.2. und 21.2. schreibt Zoderer an einem weiteren Text, der ihn von seinem Roman ablenkt. Es handelt sich um ein Kurzporträt des Malers Josef Kien, verfasst für den Katalog zu einer Mitte des Jahres anberaumten Ausstellung anlässlich des 80. Geburtstags des Künstlers.⁸⁵ „Mir scheint diese Seite gut gelungen zu sein, und diese Arbeit hat mir bewiesen, daß ich in aller Nüchternheit u. anfänglicher Unlust auch mein Bestes geben kann“, schreibt Zoderer und hält zeitgleich fest, es sei „ein sommerähnlicher warmer blauer Tag.“⁸⁶ Amann und er trinken auf der Hotelterrasse Bier. Schon werden Pläne für die Heimreise geschmiedet, doch bis zur endgültigen Abreise wird noch hart gearbeitet:

[...] Seiten u. Seiten mit Konzipiernotizen [...] gefüllt, vor allem die Persönlichkeit des Protagonisten skizziert, sein Sichttreibenlassen, seine selbstzerstörerische Bereitschaft, Nächstes Liebstes zu opfern für eine neue große Erfahrung, sein Genuß-Bestrafungstrieb.⁸⁷

Die Tage in Vieux Boucau gehen zu Ende, die letzten Gespräche sind in Zoderers Tagebuch dokumentiert. Bei Amann wird der Aufenthalt am Ende zur Metapher für das Leben schlechthin – und vielleicht auch ein wenig für das Schreiben: „Denn die Grenze der Unendlichkeit ist ja unendlich. Und das Stehenbleiben bei den einzelnen Dingen braucht so viel Zeit. Und das ständige Sich-Bücken nach ihnen krümmt uns den Rücken. Und beim Gehen im Sand sinkt man ein.“⁸⁸

Zuletzt wird das Haus gereinigt und am 26.2. treten die beiden Schriftsteller die Heimreise über Italien an. Die widersprüchlichen und zumindest für Zoderer vorwiegend schwierigen Erfahrungen dieses Atlantik-Aufenthaltes werden ihre Freundschaft weit über die Zeit hinaus prägen. Tatsächlich spiegelt die Korrespondenz der folgenden Monate und Jahre eine Vertiefung der Beziehung und damit auch eine Öffnung des persönlichen und literarischen Austausches.⁸⁹ So etwa kommt nun stärker ‚die Frau‘ mit allen erotischen und partnerschaftlichen Implikationen ins Spiel,

ein Thema, das bekanntlich für das Werk beider Autoren von großer Bedeutung war und ist, auch in *Vieux Boucau* hat man gelegentlich darüber gesprochen. Amanns Text *Vieux-Boucau* jedenfalls erzählt explizit davon:

Gerade bin ich, frag mich nicht wie, im Auto von Biarritz zurückgekommen, wo ich, weil ich ja diesbezüglich vollkommen ausgehungert bin, wie Du Dir vorstellen kannst, nach käuflichen Frauen gesucht hatte. Aber da gibt es in dieser Jahreszeit auch keine Frauen, so wenig wie hier, weder käuflich noch unverkäuflich, die mir meine Not hätten lindern können. Und auch der am Horizont des Tresens auf- und niedergehende Doppelmondhintern der Barmamsell [...] hatte keine Lust, mir zu leuchten.⁹⁰

Die erotisch-sexuellen Erfahrungen im realen Leben, sie reichen vom zaghaften Versuch („sehr pubertär“⁹¹) bis hin zum turbulenten Ausleben aller sich bietenden Möglichkeiten, können dann, wie Amann sagt, literarisch verarbeitet werden: „[...] einmal muss doch dieses Chaos wieder produktiv werden, wird eine Ordnung von mir verlangen, und dann werde ich wieder schreiben...“⁹² In aller Bescheidenheit glaubt Zoderer, Amann gelinge es sehr gut, seine „Existenz zu verarbeiten, ohne so lächerlich autobiografisch“ zu werden wie er, vor allem jetzt in seiner aktuellen Arbeit an *Lontano*.⁹³

Die ‚Schreibqualen‘ sind demnach nicht vorüber. Die ‚von Krisen geschüttelte Schreibexistenz‘ als letztlich einzig mögliche Existenz kann nun, da sich das Vertrauen zueinander verstärkt hat, rückhaltlos und ohne Scham berichtet bzw. in ihren Zusammenhängen reflektiert werden. Dazu gehört auch, dass man sich am jeweils anderen misst und vermutet, dass der weit intensiver zu schreiben vermöge als man selbst.⁹⁴ Zoderer drückt es angesichts von Amanns Buch *Nachgerufen*⁹⁵, das er soeben gelesen hat, so aus: „Da schreibe ich vergleichsweise wie ein Briefträger.“⁹⁶ Amann ist unglaublich produktiv, er publiziert zu jener Zeit bei Piper in München, seine Bücher erscheinen in dichter Folge und im Herbst 1983 arbeitet er an seinem *Kaspar Hauser*.⁹⁷ Im vollen Bewusstsein, dass auch Amann ein Autor ist, bei dem Leben und Schreiben untrennbar verwoben sind, ruft Zoderer dem Jüngeren zu: „[...] stürz dich ins Chaos, ich bin überzeugt, daß irgendeine Schreibwunde an deinem schreibkranken Lustkörper irgendeinmal voll aufbrechen wird [...]“⁹⁸, er selbst habe sich „als alter Zögling und Bürokrat unter fast unwürdigen Verhältnissen zum Schreiben, zum täglichen, gezwungen“, was herausgekommen sei, stimme ihn „nicht euphorisch“.⁹⁹ Aber er ist fleißig, *Lontano* wird noch im Dezember in der Rohfassung fertig gestellt.

Doch weder die Fertigstellung eines Manuskripts noch das Erscheinen eines oder mehrerer Bücher vertreiben die ‚Schreibqualen‘ nachhaltig. Fast ein Jahr später berichtet Amann von ‚Verzweiflung mit meiner Arbeit‘¹⁰⁰ und von Neid auf die Tatsache, dass Zoderer seinen Roman *Lontano* nun herausgebracht habe. Das ist nicht Koketterie und nicht Attitüde, es ist das Grundgefühl der ‚Schreibexistenz‘ als einer Art Hohlform, die gefüllt werden muss und die sich dann aber sofort entleert, wieder einmal nichts als Qualen zurücklässt. Amann drückt es einmal sehr konkret aus:

Es fällt mir schwer, mich ohne konkretes Erfolgserlebnis (das Theater zählt seltsamerweise nicht recht) über Wasser zu halten und zur Arbeit zu disziplinieren. Aber du weißt ja: wenn die Geburt dann wieder einmal geschafft ist, sind die Wehen vergessen – bis zum nächstenmal. Soll das unser Leben sein?¹⁰¹

Die Frage ist rhetorisch, denn es *ist* das Leben dieser beiden Schriftsteller, auch wenn sie immer wieder von einem Gefühl der Sinnlosigkeit oder Leere heimgesucht werden. Gerade auf Amanns Frage „Soll das unser Leben sein?“, notiert Zoderer in sein Tagebuch: „Ich, der ich Lontano wie eine Bedrohung auf mich zukommen sehe, freue mich, fast getröstet [...] über diesen Brief, während ich mich mühsam gegen eine niederdrückende Gleichgültigkeit zu wehren versuche, gegen dieses Gefühl der Sinnlosigkeit.“¹⁰² Das Leiden an der Existenzform des Schreibenden, der ein Werk nach dem anderen aus sich heraus ringt, heraus ringen muss, ist unverkennbar real gegeben und nicht nur erdacht. Zoderer ist sich dessen auch stets bewusst gewesen; in einem 2010 geführten Interview sagt er: „Ich habe bei jedem meiner Bücher unter Selbstzweifeln gelitten.“ Doch nicht umsonst folgt auf eben diesen Satz unmittelbar ein weiterer, der eher von Selbstbewusstsein als von nagenden Sinnlosigkeitsgefühlen zeugt: „Was die Menschheit rettet, ist letzten Endes das wichtige Unnützliche, in meinen Augen Literatur und überhaupt Kunst.“¹⁰³

Trotz aller Klagen ist bei beiden Autoren eine unbedingte Akzeptanz des ‚Leidens am Schreiben‘, ja das Bewusstsein über die Wichtigkeit des eigenen Tuns spürbar, weder für Zoderer noch für Amann wäre ein anderes Leben wünschenswert. Dieses Leiden in allen seinen Aspekten wie Zweifel, Wut und Selbsthass gehört nicht nur dazu, es ist sogar notwendig bzw. dem Gelingen zuträglich. Zoderer erklärt den Sachverhalt:

Lieber Jürg, ja, das soll unser Leben sein, meines wenigstens, beschissen, aber das Auf und Ab hält mich ziemlich in der Mitte zwischen Schüttelfrost und Erstarrung, ich habe ständig einen Daumen für Dich in der Klemme, je schwerer – laß mich die Blasphemie aussprechen – Du Dich jetzt tust, desto gesinterter wird Deine Arbeit herauskommen [...].¹⁰⁴

Das ‚Lebensthema‘ der beiden Schriftsteller, wie es sich in Briefen und Aufzeichnungen darstellt, ist – so viel wird spätestens an dieser Stelle klar – gleichzeitig auch ihr ‚Beziehungsthema‘, der Fokus dieser Freundschaft. In äußeren Aspekten des Schreibens sind Amann und Zoderer einander ähnlich, so etwa in der intensiven literarischen Verarbeitung von Lebenserfahrung.¹⁰⁵ Im Ästhetischen unterscheiden sie sich andererseits sehr: Während Zoderer die Sprache wuchern lässt und eine fast ‚barocke‘ Prosa hervorbringt, verknüpft Amann seine Texte und bringt sie meist auf das Maß dichter Prosaminiaturen. Auch im Gesellschaftspolitischen mag man Divergenzen zwischen den beiden feststellen, Zoderers Arbeit ist stärker als jene von Amann ‚politisch motiviert‘, einer seiner allerersten öffentlichen Statements *Wozu schreiben?* (1969)¹⁰⁶ ist in Summe eine einzige Proklamation politischen Engagements und diese Position hat der Autor bis heute nicht aufgegeben. Bei aller

Verschiedenheit aber bleibt die unbedingte Hochachtung und Wertschätzung für das Werk des jeweils anderen über die Jahre lebendig, auch das macht der Briefwechsel, machen Zoderers Tagebücher auf das Schönste nachvollziehbar. Eine eingehendere Analyse der Werke beider Autoren im Vergleich könnte, was Konvergenzen und Divergenzen angeht, weitere aufschlussreiche Ergebnisse zeitigen.

In der Bewältigung des selbst erteilten Schreib-Auftrags jedenfalls, das kann schon jetzt gesagt werden, spiegeln die beiden Autoren einander exakt. Schreiben ist in diesem Spiegel kein durchwegs entspannter Prozess, in dem der Autor die Früchte seiner Inspiration aus der Feder fließen lässt. Vielmehr muss jede literarische Arbeit zumindest phasenweise mit dem Meißel heraus gebrochen werden, das ist mitunter ein gewaltsames Tun, das ist Mühe und Schweiß bis hin zur psychischen Erschöpfung, manchmal vielleicht sogar Selbstverletzung. In ihren Schreiberfahrungen fühlen sich Amann und Zoderer zutiefst verbunden, darin können sie einander begleiten. Doch „[...] nichtschreibend ist die eigene Nichtigkeit noch schwerer zu ertragen“¹⁰⁷, schreibt Zoderer, und: „Ja – ich weiß, wir brauchen das Schreiben, um überhaupt Freude noch am Atmen zu haben. Und so gehts weiter... und das Paradies wird immer kleiner.“¹⁰⁸

Zu den Leichtlebigen und Unbekümmerten der Literatur gehören Jürg Amann und Joseph Zoderer nicht, wiewohl beide auch dem Genuss nicht abgeneigt sind. Ihre Freundschaft, wie sie sich in der Korrespondenz und in Zoderers Tagebüchern offenbart, gibt Zeugnis von den erlebten Schichten zwischen den beiden Polen: Qual und Erlösung, Krampf und Befreiung. Mehr als deutlich tritt zutage, wovon vermutlich auch andere Schriftstellerinnen und Schriftsteller berichten könnten: Schreiben ist kein, zumindest kein durchgehender Glückszustand, ein Glück ist es dennoch.

Anmerkungen

- 1 Gemeint ist: Verirren oder das plötzliche Schweigen des Robert Walser. Roman. Aarau 1978.
- 2 Nach schwerer Krankheit ist Jürg Amann am 5. Mai 2013 im Alter von nur 65 Jahren in Zürich, wo er auch gelebt hat, gestorben.
- 3 Briefe und Karten von Jürg Amann an Joseph Zoderer sowie Durchschläge von Briefen Zoderers an Amann, insgesamt 38 Korrespondenzstücke zwischen 1980 und 2002. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Vorlass Joseph Zoderer, Kassette 39, Mappe 1.
- 4 Joseph Zoderer hat seit 1969 regelmäßig Tagebuch geführt, er tut es bis heute; festgehalten sind private wie auch werkrelevante Ereignisse, Begegnungen und Erfahrungen; in seinem Vorlass werden insgesamt an die 100 Notiz- bzw. Tagebücher in chronologischer Ordnung aufbewahrt und nach Rückfrage mit dem Autor der Forschung zur Verfügung gestellt. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Vorlass Joseph Zoderer, Kassette 57-60.
- 5 Die Innsbrucker Wochenendgespräche sind eine noch heute aktive Veranstaltungsreihe, die 1977 von Ingeborg Teuffenbach ins Leben gerufen wurde: Jährlich werden 10-12 Autorinnen und Autoren zu öffentlichen Gesprächen über das Schreiben und zu Lesungen nach Innsbruck eingeladen.
- 6 Jürg Amann (Anm. 1).
- 7 Joseph Zoderer: Das Glück beim Händewaschen. München 1976.
- 8 Telefongespräch der Verfasserin mit Jürg Amann am 25.2.2013.
- 9 Pepin ist eine italianisierte Form von Pepi, was wiederum dialektal für Joseph steht.
- 10 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 3.8.1980.
- 11 Ebenda. Amann fügt hinzu: „Was ich tun kann, will ich tun. Ich habe bereits eine Radio-Besprechung gemacht, die in den nächsten Wochen in ‚Literatur aktuell‘ gesendet wird.“
- 12 Tagebuch Zoderer, Pein, 7.8.1980.

- 13 Ein paar Jahre später gab es z.B. ein heftiges Zerwürfnis mit dem Südtiroler Schriftsteller und Kritiker Gerhard Riedmann, das dazu führte, dass dieser, zunächst von Heinz Ludwig Arnold beauftragt, einen Lexikonartikel über Zoderer für das *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* zu verfassen, sich wegen ‚Befangenheit‘ aus dem Unternehmen zurückziehen musste. Vgl. Tagebuch Zoderer, Vieux Boucau, 7.2.1983. Weitere Einträge dokumentieren den Streit: 13.1., 15.1. und 17.2. 1983. Jahre später verfasste Riedmann einen vernichtenden Grundsatzartikel über das Werk Zoderers. Gerhard Riedmann: Joseph Zoderer oder Der unaufhaltsame Abschied von der (deutschen) Sprache. In: Sprachkunst, XXI/1990, 2. Halbband, S. 313-324.
- 14 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 10.11.1980.
- 15 Ebenda.
- 16 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 17.11. 1980. In seinem Antwortschreiben vom 6.12.1980 meint Zoderer: „Was Deinen Einwand zur ‚Morgenröte‘ betrifft, so stimmt es, daß ich dabei gezielt mit Klischeevorstellungen spiele, was durch die Beifügung ‚Dauerhafte‘ unterstrichen werden soll. Im übrigen könnte ich auch ‚Dauerhaftes Morgenrot‘ akzeptieren.“ Das Buch ist denn auch unter dem von Amann vorgeschlagenen Titel erschienen: Joseph Zoderer. Dauerhaftes Morgenrot. München: Hanser 1987.
- 17 Das Symbol Kafka. Eine Studie über den Künstler. Bern 1974. Die Dissertation wurde 1973 bei dem bekannten Germanisten Emil Staiger in Zürich eingereicht.
- 18 Jürg Amann: Die Kunst des wirkungsvollen Abgangs. Aarau 1979.
- 19 *S' Maul auf der Erd oder Dreckknuidelen kliabn* (1974) und *Die elfte Häutung* (1975), beide beim Relief-Verlag in München erschienen.
- 20 Tagebuch Zoderer, 22.11.1980, Pein.
- 21 Werner Masten hat das Buch nach dem Drehbuch von Masten/Zoderer und als Gemeinschaftsproduktion von ZDF, ORF, SRG und RAI verfilmt. Der Film wurde im Herbst 1982 erstmals ausgestrahlt.
- 22 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 2.2.1981.
- 23 Zoderer notiert folgende Aussage Amanns in sein Tagebuch (23.3.1981, Pein): „Du wirst diese Mauer mit einem Faustschlag selbst niederschlagen.“
- 24 http://de.wikipedia.org/wiki/Juerg_Amann/
- 25 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 15.1.1981.
- 26 Tagebuch Zoderer, 19.3.1981, Pein: „Ich hole um 17h 26 Amann am Bozner Bahnhof ab. Drei Stunden später soll er in Göflan (Gasthof Dietl) lesen.“
- 27 Tagebuch Zoderer, 21.3.1980, Pein.
- 28 Ebenda.
- 29 Ebenda.
- 30 Ebenda.
- 31 Ebenda.
- 32 Tagebuch Zoderer, 23.3.1980, Pein.
- 33 Tagebuch Zoderer, 16.3.1981, Pein.
- 34 Dies ist etwa auch in einem Schreiben an Zoderer vom 22.6.1981 der Fall: „Schade dass Du nicht in Innsbruck warst, hätte dich gerne gesehen. Mir gehts auswärts besser als zuhause. Kein gutes Zeichen, oder? Kann hier einfach nicht schreiben, verliere nur Zeit.“
- 35 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 17.7.1981.
- 36 Aus den Urteilen der Jury über Zoderer-Romanauszug. In: Tandem. Südtiroler Wochenzeitung, Nr. 21, 8.7.1981, S. 7.
- 37 (Anm. 35).
- 38 Der Text ist in einem Erzählband erschienen: Jürg Amann: Die Baumschule. Berichte aus dem Réduit. München 1982. 14 Jahre später wird sie nochmals aufgelegt: Rondo und andere Erzählungen. Zürich 1996.
- 39 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 29.6.1982.
- 40 Hans Rudolf Hilty: Gesslers Watschenmann. In: Tages-Anzeiger Zürich, 22.6.1982, S. 23. Der Roman wurde von Werner Masten verfilmt (Anm. 21).
- 41 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 25.10.1982.
- 42 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 29.10.1982.
- 43 Ebenda. Zu den „niveaulosen Kritiken“ gehörte nach Zoderers Auffassung wohl auch Gerhard Riedmanns Verriss des Romans in: Der Schlern 56, 1982, H. 10, S. 522-523.

- 44 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 12.12.1982.
- 45 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 18.1.1983.
- 46 Tagebuch Zoderer, 31.1.1983, Uetikon.
- 47 Ebenda.
- 48 Jürg Amann: Vieux-Boucau. In: Kein Weg nach Rom. Ein Reisebuch. Düsseldorf 2001, S. 22-26.
- 49 Amann berichtet, Zoderer habe sich in seiner Verzweiflung über die Kälte im Haus aus einer Unterhose eine Nachtmütze genäht, das habe sehr komisch ausgesehen. Telefongespräch der Verfasserin mit Jürg Amann am 25.2.2013.
- 50 Jürg Amann hat eigenen Aussagen zufolge in Vieux Boucau an der Erzählung *Ist dieser dunkle Raum die Welt*, in der es um Friedrich Hölderlins Freund Böhlendorff geht, geschrieben. E-Mail-Auskunft von Jürg Amann an die Verfasserin vom 17.2.2013. Die Erzählung ist erschienen in Jürg Amann: *Tod Weidigs. Acht Erzählungen*. München 1989.
- 51 (Anm. 8).
- 52 Tagebuch Zoderer, 2.2.1983, Vieux Boucau.
- 53 Tagebuch Zoderer, 3.2.1983, Vieux Boucau.
- 54 Ebenda.
- 55 Ebenda.
- 56 Tagebuch Zoderer, 4.2.1983, Vieux Boucau.
- 57 Ebenda.
- 58 Tagebuch Zoderer, 5.2.1983, Vieux Boucau.
- 59 Tagebuch Zoderer, 4.2.1983, Vieux Boucau.
- 60 (Anm. 48), S. 22 u. 24.
- 61 Tagebuch Zoderer, 2.2.1983, Vieux Boucau.
- 62 Ebenda.
- 63 (Anm. 48), S. 24.
- 64 Es handelte sich um Zoderers erste wichtige Auszeichnung: Literaturpreis des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie, 1983.
- 65 (Anm. 59).
- 66 Tagebuch Zoderer, 6.2.1983, Vieux Boucau.
- 67 Tagebuch Zoderer, 3.2.1983, Vieux Boucau.
- 68 (Anm. 66).
- 69 Ebenda.
- 70 Tagebuch Zoderer, 8.2.1983, Vieux Boucau.
- 71 Tagebuch Zoderer, 9.2.1983, Vieux Boucau.
- 72 Ebenda.
- 73 Tagebuch Zoderer, 11.2.1983, Vieux Boucau.
- 74 Joseph Zoderer: *Die Walsche*. Roman. München 1982.
- 75 (Anm. 73).
- 76 Tagebuch Zoderer, 14.2.1983, Vieux Boucau.
- 77 Joseph Zoderer: *Lontano*. München 1984.
- 78 Joseph Zoderer: *Es geht uns gut*. In: Gerhard Mumelter (Hg.): *Literatur in Südtirol*. Anthologie. Arunda 13, 1983, S. 107-110.
- 79 In Zoderers Vorlass konnte kein Typoskript gefunden werden, in dem es um einen Flötenspieler geht, sehr wohl aber das Typoskript der Erzählung *Es geht uns gut*, dem ein Zettel mit dem Vermerk „Flötenspieler“ beiliegt. Wie aus einem Tagebuch-Eintrag vom 4.3.1983 hervorgeht, hat Zoderer Passagen aus einem älteren Text „zu einer Geschichte („Es geht uns gut“) gemixt“ und damit „den ‚Flötenspieler‘ für die Südt.-Anthologie“ ersetzt.
- 80 Tagebuch Zoderer, 15.2.1983, Vieux Boucau.
- 81 Ebenda. Zoderer notiert: „Jürg hat seine Geschichte gestern beendet, am Nachmittag war er frohgemut.“ Und etwas später: „Jürg hat das Manuskript gelesen u. findet es gut, d.h. es gefällt ihm die Rahmenhandlung u. auch die Vater-Story. Doch schlägt er vor, etwas von der Skurrilität der Erzählhaltung wegzunehmen u. die Figur des Flötenspielers realistischer zu gestalten, sozusagen um eine Spur ‚normaler‘ zu machen.“
- 82 Tagebuch Zoderer, 16.2.1983, Vieux Boucau.
- 83 Tagebuch Zoderer, 18.2.1983, Vieux Boucau.

- 84 Tagebuch Zoderer, 19.2.1983, Vieux Boucau.
- 85 Joseph Zoderer [ohne Titel]: Josef Kien. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 22.4.-12.6.1983. Katalog, Innsbruck 1983, S. 10. Zoderer war mit dem wesentlich älteren Kien befreundet; aus diesem Grund finden sich in seinem Vorlass weitere Typoskripte, vermutlich Reden, zu dessen Werk, sie sind datiert auf 31.8.1984, 10.4.1985, 3.8.1995.
- 86 Tagebuch Zoderer, 21.2.1983, Vieux Boucau.
- 87 Tagebuch Zoderer, 24.2.1983, Vieux Boucau.
- 88 (Anm. 48), S. 25.
- 89 Nach 1985 werden die Briefe bzw. Briefkarten wieder spärlicher. Der Fokus des Austauschs liegt dann auf der Reaktion über erschienene Werke des jeweils anderen; hier lassen sich sehr schöne Einschätzungen vor allem von Jürg Amann zu Büchern von Joseph Zoderer finden.
- 90 (Anm. 48), S. 25.
- 91 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 19.11.1983.
- 92 Ebenda.
- 93 Vgl. Joseph Zoderer an Jürg Amann, 6.11.1983.
- 94 Vgl. dazu die beiden Briefe: Joseph Zoderer an Jürg Amann, 6.11.1983 und Jürg Amann an Joseph Zoderer, 19.11.1983.
- 95 Jürg Amann: Nachgerufen. München 1983.
- 96 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 6.11.1983.
- 97 Es handelt sich um ein Bühnenstück, das aufgeführt wurde und zwei Jahre später unter dem Titel *Ach, diese Wege sind sehr dunkel* gemeinsam mit anderen Stücken erschienen ist: Jürg Amann: *Ach, diese Wege sind sehr dunkel*. München 1985.
- 98 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 4.12.1983.
- 99 Vgl. ebenda.
- 100 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 5.9.1984.
- 101 Jürg Amann an Joseph Zoderer, 17.7.1984.
- 102 Tagebuch Zoderer, 21.7.1984, Pein.
- 103 Sigurd Paul Scheichl: „Ich will die Welt bis unter die Haut vermessen“. Gespräch mit Joseph Zoderer im Juli 2010. In: Günther A. Höfler u. Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Joseph Zoderer*. Graz-Wien 2010 (Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren Band 29), S. 11-18, hier S. 14.
- 104 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 14.9.1984.
- 105 Im Gespräch mit Sigurd Paul Scheichl (Anm. 103) erklärt Zoderer, wie weit das Nutzbarmachen von (sinnlicher) Erfahrung geht: „[Ich will] die Welt für mich vermessen anhand meiner Erfahrungen; das ist zentral für meine Poetik. Wenn ich eine Stubentür beschreibe, beschreibe ich nicht eine fiktive, sondern eine reale Stubentür.“ Auf Zoderers „Hinwendung zum autobiographischen Erzählen“ und deren Bedeutung für das Thema Identität und Fremdheit in seinen Texten hat u.a. Sieglinde Klettenhammer hingewiesen: *Topographien des Fremden*. Zu Joseph Zoderers Romanen *Die Walsche*, *Lontano*, *Das Schildkrötenfest* und *Schmerz der Gewöhnung*. In: Günther A. Höfler u. Sigurd Paul Scheichl (Anm. 103), S. 35-66, hier S. 36.
- 106 Joseph Zoderer: *Wozu schreiben?* [Nachdruck aus *skolast* 14 (1969), Nr. 4, S. 3-7] in: Günther A. Höfler u. Sigurd Paul Scheichl (Anm. 103), S. 21-34.
- 107 (Anm. 102).
- 108 Joseph Zoderer an Jürg Amann, 6.11.1985.

Zu Joseph Zoderers Amerika-Roman *Lontano* und Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Eine Annäherung

von Michael Lenhart (Kufstein)

Nicht erst seit Peter Handkes Besuch als Ehrengast der 2010 zu Joseph Zoderers 75. Geburtstag veranstalteten Literaturtagung in Bruneck ist bekannt, dass zwischen den beiden Autoren neben einer freundschaftlichen auch eine literarische Verbindung besteht, die sich vor allem in der gegenseitigen Wertschätzung des Werks¹, aber auch durch so manche Parallele in ihrem Schreiben zeigt. Im Gegensatz zur bisherigen Zoderer-Forschung, in der auf diese eher selten hingewiesen wurde, hat die Literaturkritik schon bei Erscheinen von Zoderers Erstlingsroman *Das Glück beim Händewaschen* (1976/82) auf Gemeinsamkeiten vor allem in der Erzählweise aufmerksam gemacht, und auch die meisten weiteren Prosa-Werke Zoderers wurden zumindest in einigen Rezensionen in einen Kontext mit Handke gestellt – und zwar meist, nicht immer, gemeint als Gütesiegel. Auch in einigen Kritiken zum 1984 erschienenen, in Qualitätsfragen teils kontrovers besprochenen² Amerika-Roman *Lontano*, mit *Das Glück beim Händewaschen* und *Die Walsche* (1982) zur „Entfremdungs-Trilogie“³ zusammengefasst, wurden Parallelen bemerkt – etwa in Bezug auf die Beschreibung des „Leben[s] am Nullpunkt“⁴ oder auf die Erzähl-Techniken, „die [...] an verlangsamte Erzählhandlungen bei Handke erinnern.“⁵ Darüber hinaus wiesen Formulierungen wie „Roman zum langen Abschied“⁶ oder „der kurze Roman einer langen Flucht“⁷ auf eine konkrete Verbindung zu Handkes 1972 erschienenem Amerika-Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied* hin. Und in der Tat, zumindest thematisch hat sich Zoderer wohl nie so sehr einem einzelnen Werk des Freundes angenähert wie mit *Lontano*. Entsprechend wurde der Roman nicht nur, zumindest von einigen wohlgesonnenen RezensentInnen, als Erweiterung der auch von Handkes Erfolg angestoßenen Reihe zahlreicher Amerika- und Reise-Romane jener Zeit angesehen – verwiesen sei auf Gerhard Roths *Der große Horizont* oder Walter Kappachers *Der lange Brief* –, sondern auch ausdrücklich als „Zoderers Antwort auf Handkes ‚Kurzen Brief zum langen Abschied‘“⁸.

Diese in der Rezeption behauptete Verbindung *Lontanos* zu Handkes Roman soll hier als Anlass dienen, einerseits der Frage nachzugehen, inwiefern tatsächlich Gemeinsamkeiten und intertextuelle Bezüge bestehen, die über die augenscheinliche Ähnlichkeit des Stoffs hinausgehen, und andererseits, ob und – wenn ja – inwiefern man *Lontano* als Kommentar zum berühmten Vorgänger-Werk lesen kann. Als Bezugspunkt des Werkvergleichs wird das in beiden Romanen zentrale – und auch in der Rezeption in den Mittelpunkt gerückte – Thema Fremdheit bzw. Entfremdung gewählt. Um die Ausführungen besser nachvollziehbar zu machen, seien zunächst die Lesarten der Romane vorangestellt, auf deren Basis der Vergleich vorgenommen werden soll.

Zweimal Hoffnung auf Veränderung

Handkes *Kurzer Brief* – von vielen als eine Art Brücke vom experimentellen zum realistischen Erzählen im Schaffen des Autors bezeichnet – erzählt aus der Ich-Perspektive von einem österreichischen Schriftsteller, der durch Amerika reist, zunächst einmal um von seiner Frau Judith loszukommen, aber auch in dem Wunsch, als überkommen wahrgenommene Denk- und Handlungsweisen, im Speziellen seine Veranlagung zu „Erschrecken und Entsetzen“⁹ sowie seinen Egozentrismus abzulegen. Allerdings erhält er schon zu Beginn des Romans die Nachricht – den kurzen Brief –, worin Judith ihn darüber informiert, dass sie sich ebenfalls in den USA aufhält, aber er sie nicht suchen soll. Wie sich später herausstellt, will sie ihn umbringen, was ihn jedoch nicht davon abhält, sie doch zu suchen, sodass Flucht, Suche und Verfolgung nicht mehr voneinander zu trennen sind. Dieses Ineins der gegenläufigen Bewegungen – aber auch „Ablenkungen“, wie die Affäre mit der ihm schon von einer früheren Amerika-Reise her bekannten Claire – führen den Helden von den Neuengland-Staaten u.a. über New York und St. Louis bis nach Kalifornien. Auf der Reise, die von großer Befremdung des Protagonisten gegenüber seiner Umwelt geprägt ist, achtet er sorgfältig auf Anzeichen einer Entwicklung. Durch die genaue Wahrnehmung seines Umfelds, insbesondere des Verhaltens und der (intellektuellen) Anregungen der Nebenfiguren (Claire, ihr Kind, ein Liebespaar, ein befreundeter Dramaturg) sowie seiner Auseinandersetzung mit Kunst und Literatur (v.a. mit Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*) gelingt es immer mehr, das Scheitern der Ehe und die eigenen Befindlichkeiten zu reflektieren. Die vorerst entscheidenden Entwicklungsschritte scheinen getan, als er Judith bei ihrem Zusammentreffen den Revolver ohne „Entsetzen und Erschrecken“ aus der Hand nimmt; endgültig voneinander loszukommen, in diesem Sinn auch frei für ein neues, eigenes Leben, scheinen beide, nachdem sie Regisseur John Ford, mit seinen Filmen einer der prominentesten Vertreter amerikanischer Kultur, ihre Geschichte erzählt haben.

Liest man daraufhin *Lontano*, fällt es zunächst schwer, überhaupt Bezüge oder Gemeinsamkeiten zu erkennen, setzt die Handlung doch anders als im *Kurzen Brief* nicht schon in Amerika, sondern in Europa (Wien und Meran, dem Herkunftsort des namenlosen Protagonisten) ein: So befindet dieser sich am Beginn in der geschlossenen Abteilung einer Wiener Hautklinik – er leidet an einer (psychosomatischen) Geschlechtskrankheit, ausgebrochen im Zuge der Trennung von seiner oder besser: durch seine Lebensgefährtin Mena. Schnell werden, neben der grundsätzlichen Entfremdung voneinander, seine Selbstbezogenheit (aber auch „Totalitätssehnsucht“¹⁰) und die damit einhergehende Rücksichtslosigkeit (v.a. Seitensprünge) als Hauptgründe für den Bruch deutlich. Wieder entlassen, erfährt er die Abwesenheit Menas in seinem Alltag in Wien als eine große Leere, von der er sich nur zeitweise mithilfe einer Prostituierten, dem Kartenspiel mit seinen Freunden, später auch einer Affäre freizumachen vermag. An seinem Zustand der völligen Entfremdung gegenüber seiner Umwelt – das Bild von der Glasglocke, unter der man sich entrückt von der Außenwelt bewegt, scheint hier nicht unangebracht – ändert sich dadurch freilich nichts. Und dies tut es auch nicht, wenn er nach Südtirol reist, um die kranke Mutter zu besuchen: Ein tiefergehender Zugang zu

ihr, zur Schwester und den Bekannten – abgesehen nur von seinen Freunden Stefan und Rike – sowie zu seiner Heimat im Allgemeinen scheint kaum möglich. Umso mehr setzt er darauf, dass eine noch gemeinsam mit Mena geplante Reise nach bzw. durch Amerika eine Wende bringt: „Alles könne nun wieder geschehen, alles sei möglich, jede Veränderung sei besser als keine [...]“. ¹¹ Zunächst Gast bei seiner älteren Schwester in Maryland und angestellt als Tellerwäscher in einem Drive-In, reist er nach einer Operation wegen seiner Krankheit „on the road“ (u.a. mit Nelly, einer Freundin seiner Schwester) durch das Land und scheint, nach Besuchen bei Freunden in Kanada, der Fahrt mit einem indischen Ehepaar zu einer Art Yogi-Seminar nach Detroit und der Nachricht vom Tod der Mutter, erst irgendwo im Mittleren Westen unter freiem Nachthimmel im Beisein zweier Trumper zur Ruhe, d.h. zu sich zu kommen.

Wie die kurzen Ausführungen ersichtlich machen dürften, sind bei aller Verschiedenheit im Detail die „Entwicklungsprogramme“ der beiden Figuren einander grundsätzlich ähnlich: Zwei durch die Lösung von ihrem Liebes-Objekt in eine Identitätskrise gestürzte Egozentriker, um nicht zu sagen Narzissten, suchen nach einem neuen, (wieder) anschlussfähigen Zugang zu sich und der Welt. Wie sowohl in Handkes als auch in Zoderers Schaffen nicht ungewöhnlich setzen sie ihre Hoffnungen auf die notwendige Veränderung, man kann auch von Selbstfindung sprechen, auf eine ausgedehnte Reise in die (eine Ich-Beschäftigung provozierende) Fremde. Beide Autoren greifen dabei auf den klassischen Topos Amerika als Symbol für den Neuanfang, das Hinter-sich-Lassen des störenden Eigenen, für Freiheit und Abenteuer zurück, auch wenn Amerika für beide Figuren aufgrund der medialen Präsenz natürlich von vorneherein keine gänzlich Unbekannte mehr darstellt (abgesehen davon, dass es für Handkes Protagonisten ohnehin der zweite Aufenthalt ist). Wie sehr beide Romane dennoch das überlieferte Amerika-Bild – zumindest als Bezugsrahmen – übernehmen, zeigt sich vor allem darin, dass in beiden Fällen die Entwicklung der Protagonisten mit ihrer Reise nach Westen einhergeht, also immer weiter weg vom Vertrauten und vom Eigenen. In *Lontano* wird dies gerade dann am deutlichsten, wenn der Protagonist einen „Rückfall“ erleidet, also Mena wieder nahe sein möchte, und dazu von Memphis/Tennessee zurück in den Osten, zu einem gemeinsamen Freund nach Quebec reist. Umgekehrt scheint der Held erst westlich von Chicago allmählich zu sich zu finden, während Handkes Protagonist von seinem „Erschrecken und Entsetzen“ erst an der Pazifikküste geheilt zu sein scheint. Stark vereinfacht gesagt kann man die Entwicklungsschritte (und Verirrungen) der beiden Figuren auch auf der Landkarte nachvollziehen, wobei die Abfolge der Handlungsorte bei Handke auf eine doch stringenter Entwicklung hinweist als die Route in *Lontano* – aber dazu weiter unten mehr. ¹²

Abgesehen von den Handlungsparallelen (ab der zweiten Hälfte in *Lontano*) und der grundsätzlichen Verwandtschaft der Protagonisten bzw. ihres Vorhabens – auf die Unterschiede wird noch einzugehen sein –, sind auch einige Parallelen in der Figurenkonstellation beachtenswert: Dies betrifft zunächst natürlich die Ex-Frauen, von denen loszukommen eines der wichtigsten Motive beider Reisenden ist; allerdings werden sie – im *Kurzen Brief* (auch) „real“, in *Lontano* zumindest gedanklich (Erinnerungen, imaginierte Gespräche) – von beiden Figuren weiterhin gesucht,

während diese sie umgekehrt verfolgen bzw. nicht loslassen. Gemeinsamkeiten lassen sich auch bezüglich der Bedeutung der Mütter finden, sind sie es doch, die zum direkten (oder auch wieder gedanklichen) Kontakt zur Heimat führen bzw. diesen notwendig machen, während die Väter hingegen kaum eine Rolle spielen.¹³ Auffallend in diesem Zusammenhang ist auch, dass der lange, aber indirekte Abschied von der Mutter in *Lontano* parallel verläuft zur Trennung von Mena, hier also ein Bezug zwischen dem Verlust der Partnerin und dem der Mutter bzw. der (früh-)kindlichen Geborgenheit hergestellt wird, und auch bei Handke direkt auf den Erhalt des *Kurzen Briefs*, der die Trennung von Judith wieder ins Bewusstsein ruft, sofort die Kindheitserinnerung an die Abwesenheit einer geliebten Person¹⁴ – und die Mutter ist hier durchaus naheliegend – während eines Bombenangriffs hervorruft.

Abgesehen davon ist es bemerkenswert, dass es in *Lontano* ebenfalls fünf Arten von „Anlaufstellen“ und/oder Begleitern in Amerika gibt, die denen im *Kurzen Brief* prinzipiell sehr ähnlich sind: die Freundinnen, mit denen die Protagonisten eine Affäre eingehen (im *Kurzen Brief* begleitet Claire ein Kind), das Ehepaar/Liebespaar, zwei Freunde bzw. der befreundete Dramaturg/der Bruder sowie die hier behelfsmäßig als „Vertreter des Wir-Gefühls“ bezeichneten Figuren (John Ford bzw. die Inder/die Tramper). Dabei gehören in beiden Romanen die Freundinnen (Claire mit deutscher Abstammung, Nelly kommt ursprünglich aus Wien) und die Freunde bzw. der Dramaturg/der Bruder der eigenen Kultur an, das Paar ist amerikanisch bzw. in *Lontano* gemischt, aber stark amerikanisch geprägt, und auch die „Vertreter des Wir-Gefühls“ kommen jeweils aus einer fremden Kultur (Indien, Amerika). Darüber hinaus sind – bei aller Verschiedenheit im Detail – auch bezüglich der Funktion der Figuren für den Handlungsverlauf einige Gemeinsamkeiten feststellbar: So kommt es auch in *Lontano* der Freundin Nelly zu, den Protagonisten an den Mississippi zu fahren – ein wegen seiner zentralen Symbolik wichtiger Bezugspunkt zwischen den Romanen, auf den zurückzukommen sein wird. Bei den Ehe- bzw. Liebes-Paaren dagegen ist zu erwähnen, dass sie einen ganz ähnlich kleinbürgerlichen, auf Besitz, Vergangenheitschwelgen und Abschottung von der Außenwelt ausgerichteten Lebensentwurf vertreten, dadurch beide Protagonisten befremden, ihnen folglich aber auch eine Folie bieten, um die eigene, gescheiterte Beziehung zu reflektieren. Hinsichtlich des ersten Freundes bzw. des Dramaturgen liegt die Gemeinsamkeit darin, dass sie für die Protagonisten einen indirekten Kontakt zur Ex-Partnerin herstellen (sollen), während bezüglich des zweiten Freundes bzw. des Bruders, weniger vielleicht in der Funktion (wiederum Kontakt zur Vergangenheit/Ex-Frau), aber in der Konfrontation mit ihnen ein wesentlicherer Unterschied besteht: Kommt Zoderers Protagonist durch ihn zu Arbeit, um sich auf diese Weise in die Gemeinschaft eingliedern zu können, sieht Handkes Protagonist seinem Bruder nur aus der Ferne bei der Arbeit zu, bedarf aber keines persönlichen Treffens (mehr) bzw. lehnt es ab. Die Funktion der „Vertreter des Wir-Gefühls“ – die Formulierung sagt es schon – ist dagegen wieder eine vergleichbare: Sowohl die Ausführungen John Fords am Ende des *Kurzen Briefs* als auch die Weltsicht der Inder bzw. Tramper/Hippies zeigen eine Alternative auf zu Individualismus und Vereinzelung, sodass sie gleichermaßen angesehen werden können als Kontrast zur sowie als mögliche Helfer gegen die Entfremdungsproblematik – diese ist das zentrale Thema der Romane.

Die Entfremdung überwinden

Man kann Entfremdung – mit Bezug auf Rahel Jaeggis formale Begriffsverwendung – sehr verallgemeinert verstehen als unzureichende Selbst- und Weltaneignung, begleitet von den Gefühlen der Machtlosigkeit, strukturellen Ohnmacht und Fremdheit (gegenüber Dingen und Personen, mit denen man „eigentlich“ in einer Beziehung steht oder stehen sollte). Oder umgekehrt formuliert:

Nichtentfremdet „man selbst“ ist man, wenn man in seinen Handlungen *präsent* ist, sein Leben *steuert*, statt von ihm getrieben zu sein, sich soziale Rollen eigenständig *aneignen*, sich mit seinen Wünschen *identifizieren* kann und in die Welt *verwickelt* ist – zusammengefasst: Wenn man sich sein Leben (als eigenes) aneignen kann und sich in dem, was man tut, selbst zugänglich ist.¹⁵

In beiden Romanen betrifft die Entfremdung unterschiedliche, aber grundsätzlich dieselben Lebensbereiche, wobei aufgrund der Reflexionen und Erinnerungen der Protagonisten am augenscheinlichsten zunächst natürlich die gegenüber den ehemaligen Lebensgefährtinnen ist: „Wir lebten zwar noch zusammen, aber so jämmerlich, daß zum Beispiel beim Baden am Meer sich schon jeder selber den Rücken eincremte. Am besten hielten wir es noch aus, wenn wir nebeneinander hergingen“¹⁶ bzw. „[er und Mena] hatten sich an alles gewöhnt und allmählich auch daran, im anderen das einzige Hindernis zu sehen für ein anderes Leben.“¹⁷ Abgesehen von der Entfremdung in den gescheiterten Beziehungen, die zu klären und unterscheiden hier zu weit führen würde, wird – freilich weitaus subtiler gestaltet – auch eine große Fremdheit gegenüber Freunden, Bekannten und Verwandten ersichtlich, in *Lontano* aufgrund des Handlungsorts und (vertrauten) Umfelds der ersten Romanhälfte um einiges stärker als im *Kurzen Brief*:

[E]r hatte dem Schulfreund von dem Flugticket erzählt, sie sprachen nicht von anderen Angelegenheiten, aber er sah dem vorgestülpten Mund und den blinzeligen Augen des Schulfreundes an, daß der ihn lieber gefragt hätte, was er denn so treibe, und überhaupt. Er streifte mit der grüßend vorgestreckten Hand den Arztmantel des davoneilenden Freundes, der es gerade noch schaffte, durch die zuschnappenden Türflügel des Personalaufzuges zu springen.¹⁸

Aber auch bei Handke findet man Hinweise darauf – vor allem die Entscheidung, den nach Georgia ausgewanderten Bruder doch nicht zu treffen –, allerdings deuten diese schon stärker auf eine allgemeinere Entfremdung gegenüber der Heimat oder besser gesagt: der Herkunft hin, die auffallend stark durch den Bezug zur Natur vermittelt ist; so heißt es im *Kurzen Brief*:

Aber jetzt erst merkte ich, daß ich diese kleinen Unbequemlichkeiten nur deswegen so stark gespürt hatte, weil ich mich in der Natur nie hatte frei bewegen können: die Obstbäume gehörten anderen, vor denen man über die Felder davonlaufen mußte, und indem man auf das Vieh aufpaßte, bekam man als Lohn dafür gerade nur die Gummistiefel, die man ohnedies nur brauchte, um auf das Vieh aufzupassen. Weil das Kind sofort in die Natur gezwungen wurde, um darin zu arbeiten, entwickelte es auch nie einen Blick dafür [...].¹⁹

Auch in *Lontano* wird die Schwierigkeit, sich mit der Heimat zu identifizieren – neben noch direkteren Formulierungen – über die Sicht auf die (im negativen Sinn kultivierte) Natur verdeutlicht, bezeichnet der Protagonist seine Heimat doch als „giftbesprühte zweisprachige Äpfel- und Weingegend“.²⁰ Einen zweiten negativen Bezugspunkt zur Heimat – und damit auch zur Kindheit – bilden die Erinnerungen an den Krieg: In beiden Werken kommen Schilderungen der Auswirkungen eines Bombenangriffs vor, ein Erlebnis, das im *Kurzen Brief* eine zentrale Bedeutung erhält, wird es doch als möglicher Auslöser der Schreckhaftigkeit des Protagonisten vorgestellt. Und noch auf eine weitere Art weist die Herkunfts-Entfremdung im *Kurzen Brief* über *Lontano* hinaus, wird doch spätestens durch die Ausführungen am Roman-Ende ein gesamt-kultureller Zusammenhang der Vereinzelung der Hauptfigur festgestellt:

Ihr [Europäer] sagt immer ‚ich‘ und fühlt euch doch geschmeichelt, wenn ihr mit jemand anderm verwechselt werdet. Und dann wollt ihr doch wieder ganz unverwechselbar sein! Deswegen schmolzt ihr immer, seid beleidigt, jeder ist etwas Besonderes. Hier in Amerika gibt es kein Schmolzen, und niemand zieht sich in sich selber zurück.²¹

Bei Handke geht die Entfremdung von der Heimat/der Herkunft dadurch direkt über in die Selbstentfremdung, einmal verstanden als die Ablehnung „eigener“ Identifikationen („habe ich immer noch die Gesten von früher?“²²), aber auch generell der eigenen Person, was teils auch sehr explizit zum Ausdruck kommt: „Ich wünschte mir keine Gesellschaft, nur mich selber aus dem Weg. An mir auch nur leicht anzukommen, war mir sofort unangenehm, ich hielt die Arme weit von mir ab.“²³ Zudem deuten Formulierungen wie „allmählich begann ich mir zuzuschauen, wie ich einschlief“²⁴ auf die Depersonalisation der Figur hin, ein Fremdheits-Symptom, das auch am Beginn von *Lontano* angesprochen wird: „Er spürte [nach der Verlegung aus der geschlossenen Abteilung] Scham und zugleich die Genugtuung, daß er beachtet und berücksichtigt worden war, daß er also noch Teil einer Person war, noch nicht so abgeschrieben, so ausradiert, nicht wie einer im zweiten Stadium.“²⁵ Dieses Beispiel ist auch insofern bezeichnend, da es auf die in *Lontano* starke Verknüpfung der Identitätskrise mit der Außenwelt, vor allem mit deren Einwirkungen, Bewertungen und Anforderungen verweist; auch die (seltener) feststellbare Selbstablehnung wird in diesem Zusammenhang gezeigt, konkret im Rückblick auf seine Tätigkeit als freiberuflicher Journalist: „Er wurde nicht entbehrt, und doch überkam ihn ein lähmendes Gefühl, wenn er nur daran dachte, wie er täglich aus dem Lift herausgetreten und über den Gang geschlichen war, ein Dieb, der sich Tag für Tag unter die festgestellten Profis gemischt hatte.“²⁶

Bei Handke stellt man dagegen eine stärkere „innere“ Ursache bzw. Verankerung des Problems fest, drückt sich die Fremdheit gegenüber der Außenwelt, aber auch gegenüber sich selbst vor allem in der problematisch gewordenen Wahrnehmung aus, was insbesondere durch die – fast schon naiv wirkende – Genauigkeit in der Betrachtung und in den Selbstreflexionen, häufig auch durch die irritierend wirkende Hervorhebung von einzelnen Details deutlich wird. Dabei scheint es so – vor allem am Beginn des Romans –, als hätte die Figur gerade erst gelernt, Sachverhalte (und auch die eigene Biographie) zusammenhängend zu erfassen. Typische Formulierungen sind:

Ab und zu unterbrach eine Mautstation die Fahrt, und der Fahrer warf ein paar Münzen aus dem Busfenster in einen Trichter hinunter. Als ich das Fenster aufschieben wollte, um mehr zu sehen, sagte mir jemand, das würde die automatische Luftkühlung im Bus durcheinanderbringen, und ich schob das Fenster wieder zu.²⁷

Oder:

Der Boden der Badewanne war kreuz und quer mit breiten, hellen Streifen ausgelegt, die Heftpflastern ähnlich sahen und das Ausgleiten verhindern sollten. Zwischen dem Anblick dieser Heftpflaster und dem Gedanken an die Selbstgespräche [in der Kindheit] ergab sich sofort eine Übereinstimmung, die so unverstündlich war, daß ich zu kichern aufhörte und ins Zimmer zurückging.²⁸

Bei Zoderer wird die Entfremdung dagegen kaum über die (Selbst-)Wahrnehmung im engeren Sinn verdeutlicht, wenngleich sich Stellen finden, die aufgrund der Exponiertheit von (scheinbar) unwichtigen Detailwahrnehmungen an jene im *Kurzen Brief* erinnern mögen: „[M]anchmal kam Rike, Stefans Frau, aber öfter kam Mena herein, und einmal sagte sie, daß der Liguster nach Benzin rieche, und meistens stand sie eine Weile neben ihm und legte eine Hand an seinen Hals.“²⁹ Oder: „Plötzlich bemerkte er, daß Edi Konfektionshosen ohne Stulpen trug und wußte erst jetzt, daß er ihn immer nur in Hosen ohne Stulpen gesehen hatte.“³⁰ Zoderer stellt dagegen vielmehr die – eher mit konventionellen Mitteln geschilderte – Außenwelt selbst ohne rechtes Identifikationsangebot dar:

Sie standen nebeneinander auf dem Broadway, und es wäre ihm lieber gewesen, allein zu sein. Für Jim und die Schwester waren andere Dinge wichtig: ein über eine Glasfaser gestülpter Socken beispielsweise in der Fifth Avenue, der nicht viel weniger als ein Anzug in der Bozener Museumstraße kostete.³¹

Folglich erscheint die Fremdheit der Figur nicht nur durch die Trennung von Mena und die dadurch ausgelöste Identitätskrise bedingt, sondern auch als Konsequenz auf die Beschaffenheit des sozialen Umfelds oder – weiter gefasst – der gesellschaftlichen Umwelt (Konsum- und Leistungsorientierung, Kleinbürgerlichkeit, entfremdete Arbeit). Bezeichnenderweise stellt die Natur – im Gegensatz zum *Kurzen Brief*³² – eine Art Ausweg oder zumindest einen positiven Gegenpol dar, wie etwa die Landschaftsschilderungen im Vorfeld eines unbefriedigenden Kaffeeklatschbesuchs bei der (wie schon das Stocken des Leseflusses am Satzende vorwegnimmt) wenig ansprechenden Maggy nahelegen:

Von der Autobahn bogen sie [er mit Schwester und Schwager] ab in hügeliges Waldgebiet mit quer zur Straße verlaufenden kleinen Talsenken und Siedlungshäuschen an den Hängen, aufgebockten Waggons nicht unähnlich. Sie schritten vom Wagen bis zur nächsten Haustür durch Buchenwald, gingen wie durch den Wienerwald, hier muß auch Schnee fallen, dachte er, und saß

später Maggy gegenüber, Maggy, der Krankenschwester, Ende Zwanzig oder Anfang Dreißig.³³

Wird im *Kurzen Brief* die Fremdheit/Entfremdung in erster Linie durch (Selbst-) Reflexionen und Wahrnehmungsprobleme veranschaulicht, zeigen sich diese bei Zoderer, abgesehen vom (auch nicht immer) sehnsüchtigen Blick in die Natur, vor allem anhand der (Außen-)Sicht auf die Figur und einiger Fremdheits-Motive sowie im Verhalten des Protagonisten selbst.³⁴ Schon die Namenlosigkeit der Figur, das bloße „er“, ist Indiz für die Fremdheit in der Welt, sie macht eine Identifikation schwer, distanziert den Protagonisten und stellt ihn als isoliert vor; ein Abstand (vor allem auch zum Leser), der durch das weitgehende Fehlen der Introspektion (abgesehen von den häufig wehmütigen Erinnerungen an Mena und die Mutter) unterstrichen wird. Die durch die Trennung ausgelöste (psychosomatische) Geschlechtskrankheit verdeutlicht diese Ausgeschlossenheit bzw. den fehlenden Anschluss an die „Normalität“ noch, zudem befindet die Figur sich meist in isolierten Räumen – in ihrer Wohnung (allein zu Silvester), im Keller der Schwester in Maryland oder im unmöblierten Zimmer des Freundes in Toronto. Hinzu kommt, dass der Protagonist in seinem Weltbezug sich teilweise widersprüchlich, jedenfalls von außen betrachtet inadäquat verhält, vor allem, wenn er sich in seiner Zurückgezogenheit bzw. Ausgeschlossenheit offenbar wohl fühlt oder die Enge und Stumpfheit bejaht, obwohl eigentlich Freiheit und Weite die Motive seiner Reise sind: „Er lebte, als gäbe es keine Fenster, er lag meist auf dem Rücken und sah hin und wieder auf die Zimmerdecke. Aber er fühlte sich dennoch mitten in den Vereinigten Staaten von Amerika.“³⁵ Bisweilen gibt er sich, ohnmächtig bzw. ohne etwas verändern zu wollen, seiner unbefriedigenden isolierten Situation einfach hin, obwohl sie leicht veränderbar scheint. Diese Passivität, ja Gleichgültigkeit, die Zoderers Figur ausmacht – bei gleichzeitig großer Aufmerksamkeit –, erinnert letztlich weitaus mehr an Camus' *Fremden* als an Handkes Protagonisten, der doch, obwohl selbst hochaufmerksam und zugleich nach außen hin weitgehend tatenlos, ja in Gedanken sehr aktiv (sich tätig statt leidend erinnernd) und veränderungswillig ist. Dies zeigt auch seine Auseinandersetzung mit Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*, anhand von dessen Beispiel er die eigene Entwicklung immer wieder vergleicht, dem er mit seiner Haltung aber auch durchaus ähnelt, wie von Claire festgestellt wird:

„[...] Du läßt dir Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln. Du verhältst dich, als ob die Welt eine *Bescherung* sei, eigens für dich. So schaut du nur höflich zu, wie nach und nach alles ausgepackt wird; einzugreifen wäre ja eine Unhöflichkeit. Du läßt nur geschehen, und wenn dir etwas zustößt, nimmst du es mit Erstaunen, bewunderst das Rätselhafte daran und vergleichst es mit früheren Rätseln.“³⁶

Ist für beide Protagonisten die Konfrontation mit der Fremde zunächst eine Herausforderung, sich zurechtzufinden – hier wie dort verbildlicht etwa durch das Stolpern im Gang des jeweils ersten Hotels in Amerika³⁷ –, stellt sie im *Kurzen Brief* tatsächlich schon bald so etwas wie eine „Bescherung“ dar: So kann jede durch die

Fremdheit ausgelöste Irritation als Anlass genommen werden, Identifikationen und Wahrnehmungsweisen zu hinterfragen und zu ergründen, sodass letztlich die Möglichkeit eines neuen und auch kohärenteren Welt- und Selbstbildes sowie die Überwindung unerwünschter Verhaltens- und Denkmuster (Erschrecken, Wut, Egozentrik), wenn nicht voll umsetzbar, so doch immerhin greifbar erscheint. In *Lontano* ist ein solch produktiver Zugang aufgrund der offensichtlichen Lähmung der Figur sowie der einengenden Umgebung dagegen lange versperrt. Bei Handke ist die Fremde folglich viel mehr Motiv der Möglichkeit einer Veränderung, während sie bei Zoderer lange die Außenseiterrolle des Protagonisten nur noch unterstreicht. Dennoch trägt, nicht zuletzt durch Anstöße von außen (erneuter Ausbruch der Krankheit und Operation, Begegnung mit einer KZ-Überlebenden, Angesprochen-Werden durch die Tramper), schließlich auch bei Zoderer die Ferne zum Eigenen bzw. dessen Spiegelung im Neuen und Unbekannten³⁸ Früchte, sodass ein Neuanfang – jedenfalls „außerhalb [des] vertrauten sozialen Bezugssystems“³⁹ – möglich scheint.

War bislang immer von Fremde und Entfremdung die Rede, scheint es hier angebracht, kurz der Frage nachzugehen, wie es denn passt, dass beide Protagonisten in Amerika meist vertraute Personen suchen bzw. solche, die mit der eigenen Kultur und Vergangenheit verbunden sind: Man kann dies, ähnlich wie die Reise immer weiter gen Westen, leicht als Allegorie lesen, wenn sie in der Fremde zunächst wieder oder auch: noch mit dem Eigenen (oder eben dem noch stärker europäisch geprägten Osten) konfrontiert sind – einerseits signalisiert es, dass keine Möglichkeit des direkten Kontakts mit dem Fremden besteht, sondern dass es (vorerst) immer durch das Eigene, die eigene Wahrnehmung bzw. das eigene Zeichen- und Wertesystem vermittelt ist; andererseits verdeutlicht es den Entwicklungsprozess, bei dem das störende Eigene – der mitgeschleppte biographische Ballast sozusagen – nur nach und nach abgelegt werden kann.

In beiden Romanen ist dieser Prozess – in einem Zwischenraum von Eigenem und Fremdem – von Fortschritten und Rückschlägen geprägt, wie etwa die wiederkehrende Euphorie des *Lontano*-Helden, endlich seinen Vorstellungen und Hoffnungen bezüglich seiner Reise näher zu kommen, und die wieder zu Ortswechseln führenden Ernüchterungen zeigen. Bei Handke ist ein ähnliches, wenn auch mehr einem dialektischen Fortschreiten gleichendes Oszillieren in der Entwicklung festzustellen, was insbesondere durch das Zypressen-Motiv verbildlicht wird: Nachdem der Protagonist zunächst die Möglichkeit zur Befreiung durch die Natur verneint, macht er später eine mystische Erfahrung beim Anblick einer Zypresse („mit einem willenslosen Wohlgefühl spürte ich, wie die Bewegung der Zypresse die Funktion des Atemzentrums übernahm, mich mitschwanken ließ“⁴⁰), entfernt sich dann wiederum von der Vorstellung der Auflösung des Ichs in der Welt, ehe in John Fords Garten am Romanende wieder Zypressen stehen; sie können hier als Repräsentanten des Wir-Konzepts gelesen werden, von dem Ford seinen Gästen erzählt, und damit zugleich als Teil der gelösten Schluss-Stimmung, die sich leicht als Zeichen der Überwindung der (Selbst-)Entfremdung verstehen lässt – eine Stimmung und Idyllik, wie sie ihrer Ausrichtung nach auch am Ende von *Lontano* vorherrschen, das ebenfalls mit einem Wir-Gefühl endet, das die (Wieder-)Eingliederung des Helden in die Welt suggeriert.

Fragliche Idyllen

Wer die Werke von Handke und Zoderer kennt, weiß jedoch, dass mit einem Ende ohne offene Fragen nicht zu rechnen ist – und so ist die oben beschriebene Oszillation oder Dialektik in der Entwicklung der Figuren auch im Schluss nicht aufgehoben: Handkes Protagonist besucht gemeinsam mit Judith John Ford in dessen Garten, der mit seinen Zypressen, Orangen und Schmetterlingen einen arkadischen Ort darstellt, dazu die Ausführungen Fords über die Problematik des Individualismus, die an die Güte und Abgeklärtheit eines Weisen – oder wenigstens der Vorstellung eines Weisen – erinnern lassen⁴¹, schließlich das durch das Nacherzählen der eigenen Geschichte ermöglichte friedliche Auseingehen des Paares – es deutet hier einiges auf ein Happy End hin (freilich ohne dass es seinen utopischer Charakter verbergen würde). Allerdings, und hier zeigt sich die Ambivalenz, die durch den Begriff des „Friedlichen“ etwas verdeckt wird: Nach den langen, gleichermaßen in ihrer Aussage und in ihrem Ton eine Harmonie vermittelnden „Lehren“ Fords kommt es eben doch zur Trennung, der kulturelle wie persönliche Hintergrund der Vereinzelung kann doch nicht (gänzlich) zurückgelassen werden. Bezeichnenderweise taucht auch am Ende, nachdem es über viele Seiten schon verschwunden war, das Erzähler-Ich wieder auf und auch die als Symptom der Selbstentfremdung zu bewertende Neigung der Figur, Filmhelden abgeschauten Haltungen zu übernehmen, kehrt wieder: „[...] ich merkte, daß ich dabei die Bewegung wiederholte, mit der in einem seiner [Fords] Filme jemand, ohne sich von der Stelle zu bewegen, sich mit langem Hals zu einem Sterbenden beugt, um zu sehen, ob er noch lebte.“⁴² Die Fragwürdigkeit des Idylls und damit eben auch der Erfüllung des Entwicklungsziels wird zudem symbolisch durch das Herannahen eines Gewitters verdeutlicht. Und endgültig in die Schweben versetzt wird der Gehalt des „Entwicklungsromans“, wenn gar die „Wahrheit“ des Geschehenen infrage gestellt wird – auf Fords Frage, ob dies alles auch wirklich passiert sei, antwortet Judith zwar mit „ja, [...] das ist alles passiert“, gerade aber die Anwesenheit Fords, die märchenhafte Umgebung und die Infragestellung des Wahrheitsgehalts lassen die letzten Worte des Romans als Koketterie lesen. Letztlich bleibt offen, was Fiktion und was Realität ist.⁴³

Auch bei Zoderer bleibt die Idylle am Ende eine fragliche, wenn auch auf andere Art: Das Beisammensein mit dem jungen Paar, das Teilen der Lebensmittel, der gemeinsame Tanz um die Grabsteine sind natürlich Anzeichen eines Wir-Gefühls, auch kann man die Ausgelassenheit am Friedhof als Symbol für die Überwindung des Mutter-Tods lesen; ebenso geben die Worte des letzten imaginären Gesprächs mit Mena – „kein Meer, Mena“⁴⁴ lässt sich auch als „kein Mehr, Mena“ zumindest hören – Grund zur Annahme, dass die Trennung abgeschlossen ist. Ähnliches gilt zudem für die Entfremdung von der Heimat, lassen sich die umstehenden Bäume – zwei Zypressen und eine Linde (traditionell Symbol von Heimat, Liebe und Geborgenheit) – als Vermischung des Italienischen und Deutschen lesen, also als Sigle für Südtirol. Aber die Ambivalenz liegt schon in den Motiven selbst: Die Nächtigung an einem Friedhof kann umgekehrt genauso bedeuten, dass der Tod der Mutter nach wie vor präsent ist, das Gespräch mit Mena, dass die Lücke, die sie

hinterlassen hat, immer noch nicht gefüllt ist; und die umstehenden Bäume bieten ebenfalls Grund zum Zweifeln: Abgesehen davon, dass man aus der deutschen Mythologie weiß, was es bedeuten kann, sich zu lange unter einem Lindenbaum aufzuhalten, kann – mit Bezug auf Handke – der Umstand, dass auch in Zoderers „Idylle“ Zypressen stehen, als Zeichen der fraglichen Verwirklichbarkeit eines Wirk-Gefühls oder gar mystischen Erlebnisses angesehen werden wie im *Kurzen Brief*: Schließlich wird das im „Zypressen-Erlebnis“ symbolisierte Eins-Sein mit der Welt nicht nur dort wieder zurückgenommen (während seine Rehabilitierung am Ende ungewiss bleibt), sondern in der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980) – die Zoderer, wie aus den Tagebuchnotizen hervorgeht, vor Beginn seiner Arbeit an *Lontano* gelesen hat – endgültig verabschiedet.⁴⁵

Auf einer anderen Ebene wiederum bleibt ungewiss, welcher Entwicklungsschritt Zoderers Helden denn letztlich gelungen sein mag, wirft doch die Tatsache, dass der (scheinbare) Friede erst in der Anonymität erreicht wird, die Frage auf, ob die Zufriedenheit des Protagonisten nicht einfach auf die Abwesenheit der (befremdenden) Zivilisation zurückzuführen ist, während sich am eigentlichen Problem nichts geändert hat. Es bleibt offen, ob die Figur auch innerlich eine Möglichkeit gefunden hat, sich die gesellschaftlichen, augenscheinlich von Entfremdung geprägten Verhältnisse anzueignen – die äußerliche Ferne jedenfalls gibt Grund zum Zweifeln. Darüber hinaus lässt auch die zwar mit dem nicht zuletzt die Hoffnung auf Zugehörigkeit suggerierenden „kaum“ relativierte, aber doch bestehende „Schlaf-Distanz“ von zehn Metern zu seinen wohl um die 20 Jahre jüngeren Begleitern nicht unbedingt darauf schließen, dass die Integration geglückt ist. Dazu kommt noch das negative Schlussbild in *Lontano*, das direkten Bezug auf das Leitmotiv des Fliegens als Zeichen des Aufbruchs und der Hoffnung auf Veränderung nimmt: Bezeichnend schon, dass eine ruhige Nacht nicht möglich ist, wird dieses Erwachen (noch) nicht aus, aber immerhin in der (vermeintlichen) Idylle, von den Nylonrändern seiner Unterlage ausgelöst, „die wie zu kurz geratene Flügel links und rechts seines Schlafsackes flatterten.“⁴⁶ Nachdem bereits mehrmals ein Gefühl der Freiheit wieder enttäuscht wurde, scheint die Zufriedenheit am Ende – genauso wie die Harmonie im *Kurzen Brief* – trügerisch.

Allerdings stellt sich ohnehin die Frage, und dies führt noch einmal auf eine ganz andere Ebene, inwieweit eine solche Zufriedenheit, wie sie zunächst suggeriert wird, überhaupt erstrebenswert ist – noch einmal zurück zu den Zypressen: Diese stehen nicht nur für den (immergrünen) Baum des Lebens, sie sind traditionell auch – und mit Bezug etwa auf Müller/Schubert gilt dies ebenso für die Linde – ein Zeichen des Todes.⁴⁷ Folglich stehen in beiden Romanen am (vermeintlich) glücklichen Ende Symbole, an denen die Ambivalenz des Seelenfriedens, wenn man so will, zwischen dem Erreichen eines (dauerhaften) Glückszustands und dem damit verbundenen Ableben aufgezeigt wird. Sind in beiden Schlussbildern die Entwicklungen der Figuren und die Überwindung des Fremdheits- bzw. Entfremdungsproblems, wenn nicht revidiert, so doch in Zweifel gezogen, folgt *Lontano* dem *Kurzen Brief* auch insofern, als dass das grundsätzliche Programm des Romans infrage gestellt wird, indem auf die Reizlosigkeit und Leere der Zufriedenheit – und damit des (freilich utopischen) Entwicklungsziels – hingewiesen wird.

Entwicklungs-Probleme in *Lontano*

Wenn im *Kurzen Brief* am Ende die Möglichkeit einer (vollständigen) Entwicklung als ungewiss dargestellt oder gar mit Skepsis gesehen wird, dann liegt dies in erster Linie an der grundsätzlichen Schwierigkeit der Veränderung und Überwindung der (Selbst-)Entfremdung, nicht dagegen an äußeren Faktoren, scheinen diese doch das Vorhaben des Protagonisten viel mehr zu unterstützen als zu behindern. In *Lontano* dagegen sind es – neben der Gleichgültigkeit und Passivität des Protagonisten – gerade die äußeren Begleitumstände, die zur abschließenden Ungewissheit führen. In einigen Punkten lässt sich Zoderers Roman daher auch wie eine Entgegnung zum *Kurzen Brief* lesen, ebenso wie manche Stellen als mehr oder weniger offensichtliche Distanzierungen: So heißt es etwa gleich zu Beginn, als sich die Hauptfigur an Menas Auszug erinnert: „[...] wenn schon kein Brief, dann wenigstens irgendwelche Zeilen, eine winzige Anrede an ihn, ihr Name, von ihr selbst geschrieben. Aber nichts, absolut nichts, nicht das winzigste beschriebene Fitzelchen“⁴⁸ – bevor dann freilich eine ganze Reihe von Briefen kommt, die den Protagonisten mitunter stark irritieren sollen, ihn im übertragenen Sinn „verfolgen“. Oder auch die ersten Wochen oder Monate in Maryland: Während Handkes Protagonist in der Manier eines „Bildungsreisenden des klassischen Bildungsromans“⁴⁹ durchs Land fährt, in Kellers *Grünem Heinrich* liest und genau auf seine Entwicklung achtet, sitzt Zoderers Held die meiste Zeit auf seinem grünen Bett mit Blick auf seinen grünen Koffer und die grünen Vorleger im mit grünem Perlontuch bespannten Keller vor dem Fernseh-Apparat, nicht eingesperrt, (scheinbar) freiwillig, aber in Wirklichkeit von der Schwester ausgegrenzt bzw. unerwünscht, sodass man unweigerlich an Kafkas *Verwandlung* denken muss⁵⁰, die bekanntlich für das Gegenteil einer (positiven) Entwicklung steht und gewissermaßen auch als das Gegenteil eines (positiven) Entwicklungsromans gesehen werden kann. Eine noch stärkere – oder einfach nur deutlichere – Abgrenzung zum *Kurzen Brief* findet sich jedoch in der Gegenüberstellung der jeweils zentralen Szenen, in denen von den Erlebnissen der Protagonisten am Mississippi, einem der Symbole Amerikas, berichtet wird. Bei Handke liest man:

So gewaltig war das Signal [des Mississippi-Dampfers MARK TWAIN], daß ich, während es dröhnte, auseinanderschreckend sekundenlang einen Traum von Amerika empfand, von dem man mir bisher nur erzählt hatte. Es war der Augenblick einer routiniert erzeugten Auferstehung, in dem alles ringsherum seine Beziehungslosigkeit verlor, in dem Leute und Landschaft, Lebendes und Totes an seinen Platz rückte und eine einzige, schmerzliche und theatralische Geschichte offenbarte. Theatralisch floß der Mississippi, theatralisch stiegen die Besucher von einem Deck auf das andre, während die tiefe, weittragende Stimme eines älteren Mannes durch die Lautsprecher die Geschichte der Dampfschiffe auf den großen Strömen erzählte [...]. Und so überdrüssig ich sonst der Lautsprecherstimmen bei Besichtigungsfahrten war, dieser pathetischen Stimme wurde ich nicht müde zuzuhören.⁵¹

In *Lontano* dagegen heißt es nüchtern: „Er hatte keine Baumwolle gesehen und den Mississippi nur als langes Schlammwasserbad.“⁵²

Nun kann man aufgrund des hohen Tons die Stelle bei Handke auch als ironisch gebrochen ansehen und spätestens das Ende des *Kurzen Briefs* zeigt, dass allem auch ein gewisses Augenzwinkern und eine Unverbindlichkeit eingeschrieben ist, aber immerhin spielt Handke den Mythos des „Alten Amerika“ und die Klischees der amerikanischen Wir-Mentalität („ubiquity of smile and handshake [...], the good neighborliness, the amiability, the function of an inherent folk wisdom“⁵³) als Folie für einen möglichen Bewusstseinswandel durch – in Zoderers Amerika scheint dieses „Wir“ dagegen von vorneherein unmöglich: keinerlei Aufeinander-Zugehen, keine Verbundenheit, stattdessen Feindseligkeit und Ausgrenzung: „Er beobachtete, wie eine ältere weiße Frau [...] von einem Schwarzen gestreift wurde, und als sie losmeckerte, fuhr der Schwarze herum und versetzte der dicken Alten einen Tritt in den Hintern. Die Frau mußte sich ohne Hilfe vom Trottoir aufrappeln.“⁵⁴ Oder: „[D]er Mann [der ihn und die Trumper mitgenommen hat] ließ kein halbes Wort zwischen den Zähnen heraus“⁵⁵. Und die Tatsache, dass am Ende des Romans sehr konkret auf den Korea- und Vietnamkrieg angespielt wird, untergräbt den Mythos Amerika vollständig (während ihm dies bei Handke nichts anhaben kann⁵⁶). Die Rede von „Mark Twains Land der unbegrenzten Möglichkeiten“⁵⁷ bleibt – natürlich auch bedingt durch den Gemütszustand des Protagonisten, aber eben nicht nur – eine leere Formel, Amerika erscheint dagegen so: „Er sah an jedem Morgen die gleichen rechteckigen Straßen, keine verwinkelten Gäßchen, und die gleichen heruntergelassenen Rollos. Die Abfallsäcke stanken nicht, sie hingen schon in der Früh aufgeräumt und schlapp, nicht einmal die Ratten fanden etwas zum Wühlen.“⁵⁸ Die Freiheit, die sich die Hauptfigur erhofft, kommt allenfalls in Schlagern vor: „Am Abend hockten sie [er und der Freund aus Quebec] in einem verrauchten Lokal, in dem gesungen wurde, sie tranken Rotwein und hörten frankokanadischen Liedern zu, sie erzählten einander wenig, grinsten in das Kerzenlicht auf ihrem Tisch und hatten schrille Obertöne im Ohr: Liberté, Liberté.“⁵⁹ Weder der Mythos noch die fremde Alltagswelt vermögen in *Lontano* die nötigen Impulse zu geben, um Entfremdung und Enge hinter sich zu lassen, sodass Heinz Ludwig Arnold gar von der Überwindung des literarischen Topos Amerika, wie er bei Handke (und auch bei Gerhard Roth) vorzufinden ist, spricht.⁶⁰ Dies kann man sogar – in einem nicht-literarischen Sinn – wörtlich nehmen, keimt doch die Hoffnung auf Freiheit und Veränderung in *Lontano* am stärksten noch am Nicht-Ort Pannenstreifen, dem Arbeitsweg des Protagonisten, und an der Heterotopie Friedhof auf – beides natürlich Verweise auf die Außenseiterrolle des Helden –, während es am mythischen und bei Handke letztlich mit dem utopischen Ende verknüpften Mississippi eben kein mystisches Erlebnis gibt und geben kann. Bei Zoderer heißt es einmal sogar, als der Protagonist in einem Greyhound-Bus sitzt, er könne „genausogut tagelang, nächtelang von Island nach Sizilien fahren“⁶¹ – eine Stelle, die man als direkten Kommentar auf die Erklärung Handkes für dessen Wahl des Handlungsorts verstehen kann: „[...] wenn ich das gleiche Abenteuer in Europa schreiben würde, dann könnte ich mir keinen Ort denken, bei dem die Gegenstände, bei dem die

Außenwelt eine ähnliche Herausforderung darstellten.⁶² Die Idee vom Wir-Gefühl, oder gar einer Totalität, scheint einzig bei den Indern gelebt bzw. – und dies kann man als die Relativierung des noch von John Ford repräsentierten „alten Amerikas“ durch ein „neues“ lesen – bei der entscheidend durch die Indien-Rezeption beeinflussten Hippie-Bewegung. Bezeichnend ist folglich auch, dass in *Lontano* bis zur Begegnung mit den Trampfern in Amerika kein Abenteuer möglich scheint – „Daß er [...] auf seinem Greyhoundsitz [...] eigentlich ununterbrochen mit einer plötzlichen Anrede rechnete, war alles, was er mit der Vorstellung von Abenteuer noch zu verbinden vermochte“⁶³ –, während bei Handke von Anfang an, insbesondere durch die Flucht vor und die Suche nach Judith, Spannungselemente eingebaut sind.

Neben dem schon beschriebenen, unterschiedlichen Weltbezug der Figuren gibt es außerdem noch zwei weitere fundamentale Gründe, um nicht zu sagen: Privilegien, weshalb es der einen eben schon möglich ist, die Umwelt auf produktive Weise wahrzunehmen, und der anderen (lange) nicht; beide sind – wenn man den doppelten Sinn des Wortes berücksichtigt – gesellschaftliche: Dabei lässt das Fehlen des ersten wesentlichen Privilegs an das Motto eines nicht mehr klassischen, sondern modernen Entwicklungsromans denken, nämlich an das aus Döblins *Berlin Alexanderplatz*: „Man fängt nicht sein Leben mit guten Worten und Vorsätzen an, mit Erkennen und Verstehen fängt man es an und mit dem richtigen Nebenmann.“⁶⁴ Und an Letzterem – gerade durch die Ähnlichkeit der Figurenkonstellation wird es noch einmal deutlicher – mangelt es in *Lontano* eben besonders: Es ist offenkundig, dass Handkes Protagonist nicht nur von der eigenen Intellektualität und Fähigkeit zur (Selbst-)Beobachtung, sondern auch von den Begegnungen mit anderen (ihm teils schon bekannten) Intellektuellen profitiert, die über die Mittel verfügen, ihm einen Spiegel vorzuhalten – Claire, die ihn auf seine Weltwahrnehmung und seine Verhaltensweisen hinzuweisen vermag, der Dramaturg, der ihm durch seine Ausführungen zum Theater die amerikanische Kultur näherbringt, und natürlich John Ford, der mehr oder weniger den theoretischen Hintergrund des Romans darlegt. Sieht man diese Figuren nicht nur als bloße Übertragungen der eigenen Innenwelt auf die dargestellte Umgebung, so erscheinen diese Helfer schon fast auf wundersame Weise, um den Protagonisten auf seinen Weg zu unterstützen. In *Lontano* dagegen erhält dieser von seiner Freundin Nelly lediglich ein Geld-Kuvert, anstatt tiefergehende Rückmeldungen zu seinen Verhaltensweisen, und die übrigen Bekannten in den USA haben schon genügend mit sich, ihrem Alltag bzw. der Flucht davor zu tun, als dass sie auf produktive Weise als Projektionsflächen fungieren könnten, ganz davon abgesehen, dass es ihnen am Sinn für seine Situation fehlt. Einen „Weisen“, wie er im *Kurzen Brief* auftritt, lehnt Zoderers Protagonist überhaupt ab, wie sein Verhalten gegenüber dem Guru gegen Ende des Romans zeigt, vor allem angewidert von der Hörigkeit seiner Verehrer: „Ich, dachte er, knirsche nicht mit den Zähnen, ich empfinde nicht einmal Wut“⁶⁵ – die Satzstellung („ich, dachte er“) zeigt an, dass es ihm um Eigenständigkeit geht und nicht um eine Zugehörigkeit, die diese aufhebt. Der Einfluss der „indischen Weltsicht“ (ob hinduistisch oder buddhistisch geprägt bleibt offen), der durch die Vertiefung in den Anblick eines Flusses verbildlicht wird⁶⁶, korreliert stattdessen mit dem ungezwungenen Beisammensein mit dem indischen Paar, zu dem der Protagonist jedoch auch

kein tieferes Verhältnis findet. Die einzigen Figuren, die für ihn tatsächlich so etwas wie die Funktion der aktiven „Entwicklungshelfer“ übernehmen könnten, sind letztlich die Südtiroler Freunde Stefan und Rike, die vor der Abreise seine Situation und Weltsicht durchaus kritisch spiegeln: „Du führst dich auf wie ein Auswanderer, wie ein kopfloser Auswanderer, mach dir nichts vor. Stefan sagte nichts Beleidigendes, meinte aber, daß er mit seiner Freiheit grundlos angebe, und wozu er mit diesem Charterflug Frankfurt –New York so auftrumpfte.“⁶⁷ Folglich – und unter diesem Gesichtspunkt könnte man dies als die Pointe des Romans bezeichnen – wäre für die erhoffte Veränderung womöglich erst noch der Gang in eine ganz andere Fremde nötig, nämlich in die Heimat.

Das zweite fehlende Privileg ist freilich das der materiellen Unabhängigkeit: Wird im *Kurzen Brief* einmal ausdrücklich – bezeichnenderweise von Claire und nicht vom Protagonisten selbst – die gerade günstig verlaufende Entwicklung mit der dem Vorbild der Bildungsromane des 19. Jahrhunderts geschuldeten finanziellen Situation in Zusammenhang gebracht („Bis dir das Geld ausgeht“⁶⁸), so verfügt Zoderers Held von Anfang an nicht über ausreichend Mittel und damit Zeit, sich mit seiner Selbstfindung zu beschäftigen – er muss arbeiten. Wird damit zunächst noch die Vorstellung von einer größeren Selbstständigkeit verbunden, vertreibt allein schon die zähe, übergenaue und durch ihren Aufzählungscharakter zum Leiern einladende Schilderung der Arbeit schnell wieder die anfängliche Hochstimmung:

Er lachte in die Glasscheibe, die er von Spucke und Fliegenschiß reinigen mußte, er bewegte sich endlich selbständig in diesem Land, mußte niemandem mehr aus dem Teller essen. Als erstes hatte er die drei Meter hohen Scheiben mit dem Spray zu besprühen, dann setzte er den Gummischaber an und radierte den Dreck herunter, es kam vor allem darauf an, daß er den Schaber exakt und ruhig, aber entschlossen, auf das Glas auflegte, die Ansatzlinie des Schabers durfte nicht zu sehen sein, was fast unmöglich war [...]. Fünf Scheibenflächen an einer Wand, zwei Meter breit und drei Meter hoch, macht dreißig Quadratmeter mal vier Wände, also hundertzwanzig Quadratmeter Putzfläche jeden Morgen, und zwar doppelt, weil die Scheiben von innen und von außen gereinigt werden mußten, jeden Morgen, gleich nach sechs Uhr, bevor er den Boden unter den Tischen, also den gesamten Restaurantfußboden, zu säubern beginnen durfte, und anschließend die Platten und die Beine der Tische und die Stühle, natürlich auch die Beine der Stühle, die es feinfühlig abzutasten galt, um die Kaugummibatzen auszumachen, sowohl unter den Tischenrändern als auch unter den Sitzen und an den Stuhlbeinen.⁶⁹

Während Handkes Figur Zeit und Mittel hat, sich um die eigene Identitätssuche zu kümmern, steht der Protagonist aus *Lontano* zunächst sprichwörtlich hinter gläsernen Wänden. Für Selbstbeschäftigungen und die Aneignung des Fremden fehlt anschließend die Energie, sodass ihm sogar – und dies kann man als (zwischenzeitlichen) Entwicklungs-Rückschritt bezeichnen – die spießigen Tratschereien seiner Gastgeber gleichgültig werden. Immerhin kündigt er bald schon eine Veränderung an: „Wenn er den Gummischaber über die Fensterscheibe herunterzog, dachte er

immer wieder, ich werde fliegen, ich werde fliegen, wenn ihr euch noch immer festkrallt an den Betonquadern des Gefrierkellers.“⁷⁰ Aber angesichts des Bildes der „zu kurzen Flügel“ am Ende des Romans wird der Bezug klar: Das Abenteuer, die Veränderung sind ohne die Veränderung der materiellen Umstände kaum möglich. Und dies wird noch zusätzlich untermauert, wenn im Zuge der Unzufriedenheit bei der Arbeit auch die Krankheit wieder ausbricht: Nicht von ungefähr geht die Identitätskrise mit einem psychosomatischen Leiden einher, symbolisiert es doch anschaulich, dass – wie der Name schon sagt – Geist und Körper (also das Materielle) in einer Wechselwirkung zueinander stehen und eine tiefergehende Behandlung nötig ist, als eine „geistige Therapie“ wie etwa durch die bloße Konfrontation mit der Fremde und ihrem unbekanntem Zeichen- oder Wertesystem – Abhilfe kann erst durch den Eingriff ins Fleisch geschaffen werden (bezeichnenderweise durchgeführt von einem Inder) und erst dann ist die Heilung (auf den Protagonisten übertragen: Selbstfindung) möglich. Legt man diese Symbolik um auf den sozialen Kontext – und die Ausführungen zu den Ursachen der Entfremdung in *Lontano* lassen dies leicht zu –, so lässt sich daraus die Feststellung oder gar: Forderung herauslesen, dass die gedankliche (also subjektive, innerliche) Arbeit allein nicht ausreicht, um das (moderne) Problem der Entfremdung in den Griff zu bekommen, sondern dass es (zunächst) eine gesellschaftliche oder gesellschaftspolitische (und eben in diesem Sinn materielle) Veränderung benötigt, um die Chance auf die Entwicklung hin zu einer weniger entfremdeten Existenzweise zu ermöglichen.

Lontano als Antwort?

Nun weiß man aus den Tagebüchern Zoderers, dass vieles des im Roman Beschriebenen auf den eigenen Erfahrungen einer mehrmonatigen Amerika-Reise im Jahr 1970 beruht, Zoderer also zunächst einmal einfach seiner – und derjenigen von Handke ja nicht unähnlichen – Arbeitsweise folgt, das eigene Erlebte als Material für seine Werke zu verwenden; dennoch ist natürlich davon auszugehen, dass dem Autor bewusst war, in welchen damals schon fast als erschöpft angesehenen Diskurs (sowohl der Amerika-Reise als auch der Entfremdung) er sich da hineinschreibt und wie stark die Stoff- und Motiv-Wahl an den berühmten Vorgänger erinnern würde – und der Vergleich einiger davon hat gezeigt, dass manche Stellen auch als konkrete intertextuelle Bezüge gelesen werden können, eine Gegenüberstellung der Romane also durchaus angebracht ist.

Wie aber lautet dann Zoderers Antwort bzw. die des Textes – um auf die Behauptung zu Beginn zurückzukommen?

Nun: Zoderer, schon lange entfernt von seinen experimentellen Anfängen in den 1960er Jahren, geht zunächst einmal viel stärker von der (sozialen) Realität aus als Handke und zeigt den weitaus üblicheren Fall, nämlich dass niemand kommt, um bei der Identitätssuche behilflich zu sein, dass in der Fremde, konkret in Amerika, nicht „alles fehlt, was der Selbstfindung [...] hinderlich sein könnte“⁷¹, und auch der Umstand, dass sein Protagonist nicht über Wochen und Monate mit seinem Geld auskommt, dürfte für die meisten Leser mehr Identifikationspotenzial haben als das mit dem Bild des Bildungsreisenden des 19. Jahrhunderts spielende Modell im

Kurzen Brief.⁷² Zudem sieht Zoderer die Suche nach Identifikationsmöglichkeiten nicht als rein persönliche Angelegenheit an, sondern zeigt – allerdings ohne dass es engagiert wirkt – die Verflochtenheit von (eben subjektiver) (Selbst-)Entfremdung und gesellschaftlicher Wirklichkeit auf: Führt die durch die Trennung ausgelöste Identitätskrise bei Handke, um es sehr überspitzt zu sagen, zu einem erkenntnistheoretischen Privatprojekt und der elitären Frage, ob das Konzept des klassischen Entwicklungsromans auch im 20. Jahrhundert noch zu verwirklichen ist, wirft *Lontano* im Zuge der Gestaltung der Identitätskrise und suche eben auch sehr stark die Frage nach den Selbstverwirklichungs- und Anschlussmöglichkeiten in der Gesellschaft auf. Stellt im *Kurzen Brief* Amerika die „Bescherung“ für den erkenntniswilligen Protagonisten dar und gleicht dem „Wunschbild einer erträumten Vergangenheit“⁷³, führt Zoderer die soziale Kälte in der kapitalistischen Gesellschaft vor. Kann Handkes Protagonist losgelöst von der gesellschaftlichen Verantwortung weitgehend ungestört seiner Identitätssuche nachgehen, wird diese in *Lontano* sehr stark durch die gesellschaftlichen Verhältnisse behindert. Irritiert Handke durch die ungewöhnliche (und innovative) Form der Darstellung der Außenwelt und untergräbt er damit die üblichen (kulturell bedingten) Wahrnehmungsweisen (auch der Leser), irritiert zwar auch *Lontano* – nämlich durch den Verzicht, das Geschehen und die Fremdheit des Protagonisten zu deuten, sodass man aufgefordert ist, genauer hinzuschauen –, doch zielt dies letztlich mehr auf die Steigerung eben eines gesellschaftlichen Bewusstseins.

Kurz gesagt: Man merkt Handke im *Kurzen Brief* den Blick aus dem Elfenbeinturm an, als dessen Bewohner er sich im selben Jahr der Roman-Veröffentlichung selbst polemisch bezeichnet hat, während bei Zoderer noch spürbar ist, dass „die 68er [...] mich aus dem Elfenbeinturm herausgeholt“⁷⁴ haben. Für Handke ist die Frage nach den grundsätzlichen Bedingungen der Identitätskonstruktion und der Entfremdung entscheidend und er versucht ihr dementsprechend schon fast auf einem psychoanalytischen Weg näher zu kommen (nämlich über die Deutung von Kindheitsmustern und ihren Auswirkungen auf die aktuelle Persönlichkeitskonstitution) – konkrete gesellschaftliche Faktoren spielen hierfür keine Rolle. Allerdings wäre es genauso falsch, Handkes Roman als völlig weltfremd hinzustellen, wie Zoderer als engagiert, denn natürlich kommen auch, und es wurde schon darauf aufmerksam gemacht, im *Kurzen Brief* Anmerkungen zumindest mit gesellschaftskritischem Potential vor – die durch die Besitzverhältnisse geschaffene Entfremdung gegenüber der Natur, das Bewusstsein dafür, dass die Reise wesentlich von finanziellen Privilegien begünstigt ist, auch wird die Aggressivität in der amerikanischen Gesellschaft angeschnitten.⁷⁵ Jedoch hat dies keinerlei Auswirkungen auf die hauptsächlich innerlich sich vollziehende Entwicklung des Protagonisten (und auch nicht auf sein Amerika-Bild). In *Lontano* werden jedoch genau diese Phänomene weiter in den Vordergrund gerückt und ihre soziale Tragweite – eben auch im Sinn der negativen Einflussnahme auf die Entwicklung der Hauptfigur – wird veranschaulicht. Man könnte auch sagen: In *Lontano* ist das gesellschaftskritische Potenzial des *Kurzen Briefs* hervorgestülpt, während das „Innerliche“ mehr in den Hintergrund gestellt ist.⁷⁶

Es erscheint allerdings zu viel, *Lontano* deshalb schon, um ein Bild aus einer traditionellen materialistischen Weltanschauung zu bemühen, als späten Versuch zu lesen, Handkes Roman vom Kopf auf die Füße zu stellen – dafür fehlt dem Roman

die politische Entschiedenheit, nicht zuletzt, da sich die „Lösung“ am Ende leicht als Eskapismus verstehen lässt; außerdem hat Zoderer genügend eigene Anliegen (v.a. das Mutter-Thema) – und wenn man noch genauer hinschaut, dann fällt auf, dass Zoderer dem Entwicklungs-Konzept Handkes im Grunde genommen sogar beipflichtet: Ob man nun das jeweilige Roman-Ende als Utopie oder Ausdruck des Scheiterns verstehen will, die Werke sind sich darüber einig, dass die (Selbst) Entfremdung nicht vollständig überwindbar ist – während dies bei Handke durch die grundlegende Schwierigkeit, lange eingeübte (kulturelle) Verhaltensmuster abzulegen, sowie vor allem durch die Ausklammerung der gesellschaftlichen Wirklichkeit deutlich wird, geht Zoderer den anderen Weg: Seine Figur ist zwar in der (materiellen) Realität verankert, es fehlt jedoch auch an der Fähigkeit und Bereitschaft der inneren Wandlung. Folglich – und dies ist die vorrangige Konsequenz des Werk-Vergleichs – bedarf es einer Annäherung der Konzepte: Handkes Protagonist wird sich nicht dauernd in Wunschkonstruktionen flüchten und die Wirklichkeit mit literaturgeschichtlich überlieferten Idealvorstellungen überziehen können, sondern wird sich der sozialen Realität stellen müssen, soll seine Welt-Aneignung auch adäquat sein und eben nicht eskapistisch; Zoderers Figur dagegen wird lernen müssen – und hierin liegt die Bestätigung von Handkes Anliegen –, sich, anstatt leidend, tätig zu erinnern und die eigenen Wahrnehmungsmuster und vor allem Selbstbilder zu hinterfragen, um für sich einen Weg zu finden, in einer von Entfremdung geprägten Gesellschaft einen anschlussfähigen Selbst- und damit Welt-Zugang zu finden. Es erscheint daher naheliegender, *Lontano* nicht als eine Antwort im Sinne einer Entgegnung zu verstehen, sondern als eine Art Zustimmung.

Anmerkungen

- 1 Hier ist vor allem die Verleihung des Hermann-Lenz-Preises 2003 an Zoderer zu nennen, wurde dieser Preis doch von Handke – selbst Teil der Jury – gemeinsam mit Stifter Hubert Burda ins Leben gerufen.
- 2 Vgl. Ruth Esterhammer: Joseph Zoderer im Spiegel der Literaturkritik. Wien/Berlin 2006, S. 42f.
- 3 Vgl. Henning Klüver: Trilogie der Entfremdung. Joseph Zoderer und sein Roman-Werk. In: *Die Zeit* Nr. 15 v. 5.4.1985. <http://www.zeit.de/1985/15/trilogie-der-entfremdung> (abgerufen am 17.4.2013).
- 4 Reinhard Baumgart: Der Zauberer des Erzählens in der guten alten Stube. „Lontano“ – der dritte Roman des Südtiroler Schriftstellers Joseph Zoderer. In: *FAZ* Nr. 201 v. 8.9.1984.
- 5 Klaus Civegna: Vor dem Schmerz davonrennen. „Lontano“ ein neuer Roman Joseph Zoderers. In: *alternative* Nr. 10 v. 4.10.1984, S. 12.
- 6 Gabriel Grüner: Joseph Zoderer: „Lontano“. In: *Skolast* Nr. 4 v. Dez. 1984/Jan. 1985, S. 32.
- 7 Martin Lüdke: Sprachbilder vom Glück. Über Joseph Zoderers neuen Roman [Dauerhaftes Morgenrot]. In: *Die Zeit* Nr. 20 v. 8.5.1987. <http://www.zeit.de/1987/20/sprachbilder-vom-glueck> (abgerufen am 17.4.2013).
- 8 Ebenda.
- 9 Peter Handke: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. 7. Aufl., Frankfurt/Main 1979, S. 9.
- 10 Sieglinde Klettenhammer: Topographien des Fremden. Zu Joseph Zoderers Romanen *Die Wälsche*, *Lontano*, *Das Schildkrötenfest* und *Der Schmerz der Gewöhnung*. In: Günther A. Höfler und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Joseph Zoderer*. Graz/Wien 2010, S. 35-67, hier: S. 48.
- 11 *Lontano*, S. 68.
- 12 Eine ausführlichere und – auch wenn ihr der Verfasser nicht immer folgt – lesenswerte Darstellung der Amerika-Reise und ihrer Implikationen findet sich in Maria E. Brunner: *Erzählstrategie*,

- Amerikabild und Reise-Modelle bei P. Handke, G. Roth und J. Zoderer. In: *The Blue Guitar* 7/8, Messina 1984/1985, S. 289-335.
- 13 Im *Kurzen Brief* allerdings erinnert sich der Ich-Erzähler einmal an seinen alkoholabhängigen Vater und die Wut, die er auf ihn empfindet. Vgl. Brief, S. 141.
 - 14 Vgl. Brief, S. 10. Zwar ist die Verbindung zwischen Mutter und Kindheit eine naheliegende, dennoch fällt auf, dass sich die Auseinandersetzung mit der Kindheit bei Handke über die Konfrontation mit Claires Kind vollzieht, während in *Lontano* die Beschäftigung mit der Mutter kaum zu Überlegungen zur eigenen Kindheit führen. Allerdings kommen Kind und Mutter jeweils ähnliche Funktionen bei der Reflexion des Entfremdungsproblems zu: Während Handkes Protagonist seine Schwierigkeiten schon in der Kindheit bei der Weltwahrnehmung anhand von Claires Kind und dessen Veranlagung zu Erschrecken und Entsetzen studieren kann, sieht man bei Zoderer Gemeinsamkeiten zwischen der Situation des Protagonisten und der Biographie der Mutter: Wie er häufig die Enge und Zurückgezogenheit sucht, so hat sich auch die Mutter in einem Schachtelhaus einquartiert und ebenso wie der Protagonist mit Mitte 30 vor einem Neuanfang steht, hat auch die Mutter mit Mitte 30 wieder das Gehen lernen müssen.
 - 15 Rahel Jaeggi: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Frankfurt/Main 2005, S. 44.
 - 16 Brief, S. 125.
 - 17 *Lontano*, S. 128.
 - 18 Ebenda, S. 63.
 - 19 Brief, S. 51.
 - 20 *Lontano*, S. 56. Im Übrigen fällt auf, dass die Natur in beiden Romanen niemals – oder höchstens für wenige Augenblicke – als von der Zivilisation unabhängig beschrieben wird, also ein vollständiger Austritt aus ihr nicht möglich erscheint.
 - 21 Brief, S. 188. Allerdings findet man auch bei Zoderer eine Stelle, in der auf die Unterschiede der eigenen individualistischen gegenüber einer kollektivistischen Kultur aufmerksam gemacht wird, nämlich als der Protagonist nach der Nachricht vom Tod der Mutter über die hinduistische Vorstellung von Leben und Tod nachdenkt: „[...] seine Freunde erwarteten von ihm keine Trauer, für sie war dies der vorgezeichnete Übergang von einer Form in die andere, sie kannten derlei Schmerz nicht oder konnten sich ihn nicht zugestehen.“ (*Lontano*, S. 141).
 - 22 Brief, S. 56.
 - 23 Ebenda, S. 158f.
 - 24 Ebenda, S. 51.
 - 25 *Lontano*, S. 30.
 - 26 Ebenda, S. 47f.
 - 27 Brief, S. 28.
 - 28 Ebenda, S. 12.
 - 29 *Lontano*, S. 19.
 - 30 Ebenda, S. 41. Diese und die sehr wenigen vergleichbaren Stellen mögen vielleicht auch diejenigen sein, die Gerhard Riedmann, Zoderers „Erz-Kritiker“, wenn man so will, dazu bewegen haben, Zoderer vorzuwerfen, „mit bewährten Erzählmustern (Handke, Frisch u.a.) [zu] kokettieren“. (Gerhard Riedmann: Von der Schwierigkeit, wegzugehen. Joseph Zoderers Roman „Lontano“. In: *Tiroler Tageszeitung* v. 29.8.1984) Allerdings sind diese Anklänge, wie gesagt, selten, manchmal auch von angehängten, für Zoderer nicht ungewöhnlichen, bisweilen aber auch nicht unentbehrlichen als-ob-Vergleichen wieder „entschärft“; aufgrund der vielen, den Erzählfluss verlangsamenden Detailschübe könnte man stattdessen von einer Schreibweise sprechen, die mehr eine Verwandtschaft zum späteren Handke – im *Kurzen Brief* nimmt man sie noch nicht so stark wahr – mit seinen sanfteren Übergängen und der Bedächtigkeit in der Schilderung wie etwa in der *Langsamen Heimkehr* (1979) aufweist. Aber auch wenn Zoderer mit *Lontano* das Urteil der Kritik, er habe von Handke einiges gelernt, um es für den eigenen Stil fruchtbar zu machen, nicht wirklich entkräften kann, wäre das viel zu sehr auf Handke reduziert: Bei Zoderer stellt man doch einen ganz anderen Rhythmus fest, auch kann man bisweilen von einem leichten Hang zum Plauderton sprechen, der sich etwa in alltagssprachlicheren oder zumindest wirklichkeitsnäheren Formulierungen ausdrückt.
 - 31 *Lontano*, S. 80.

- 32 Vgl. Brunner, S. 332. Brunner stellt selbiges auch bei Zoderer fest, allerdings gilt dies nur dort, wo sie zerstört ist oder durch die Zivilisation kein „echter“ Zugang zur Natur mehr möglich ist. Die Sehnsucht nach einer unberührten Natur wird gerade auch dadurch sichtbar.
- 33 Lontano, S. 88.
- 34 Auch bei Handke ist natürlich die Fremdheit durch das Verhalten der Figur und durch Motive veranschaulicht, jedoch nicht so dominant wie bei Zoderer.
- 35 Lontano, S. 84. Brunner weist allerdings darauf hin, dass man diese Stelle auch als Annäherung des Protagonisten an die „amerikanische Lebensweise“ (vgl. S. 324) deuten kann, was den behaupteten Widerspruch auflösen würde. Es finden sich jedoch noch andere Stellen, in denen ähnliches festzustellen ist, etwa in den „Arbeits-Passagen“, sodass die Lesart des Verfassers ebenso gerechtfertigt erscheint.
- 36 Brief, S. 97.
- 37 Vgl. ebenda S. 10 bzw. Lontano, S. 82. Die Formulierung „Seine Schwester stolperte kein einziges Mal auf den abgetretenen Läufern des Hotels“ lässt darauf schließen, dass es dem Protagonisten eben schon passiert ist.
- 38 Zwar sind diese Spiegelungen in *Lontano* wesentlich subtiler als im *Kurzen Brief*, in denen sie absichtlich kenntlich gemacht sind, doch auch bei Zoderer zeigt sich bei genauerem Lesen, dass sich der Protagonist in seiner Umwelt wiedererkennen kann, beispielsweise beim Freund in Toronto – auch dieser lebt allein in seiner Wohnung, mit einer Katze und zumindest der Möglichkeit einer Affäre mit einer Nachbarin.
- 39 Klettenhammer, S. 55.
- 40 Brief, S. 95.
- 41 Rolf Günter Renner weist darauf hin, dass John Ford wohl dem Alkalden – Verkünder der Lehren der Neuen Welt – aus Charles Sealsfields *Cajütenbuch* nachgebildet ist. Vgl. Rolf Günter Renner: Peter Handke. Stuttgart 1985, S. 75.
- 42 Brief, S. 195.
- 43 Hinzu kommt, dass die Trennung zwischen Innenwelt und Außenwelt fortwährend untergraben wird und letztlich nicht immer entscheidbar ist, was Projektion ist und was nicht. Außerdem tragen, neben der Parabelhaftigkeit von Handlung und Motiven sowie den bisweilen auf bloße Schemata reduzierten Nebenfiguren, auch die in das Handlungsgeschehen übertragenen Reflexionen über Literatur zu diesem Schwebestand bei. So fließen immer wieder (theoretische) Elemente des klassischen Bildungsromans in die dargestellte „Realität“ ein; Handke hat nicht umsonst von der „Fiktion eines Entwicklungsromans“ gesprochen.
- 44 Lontano, S. 156.
- 45 Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire. Frankfurt/Main 1980, S. 25f.
- 46 Lontano, S. 157.
- 47 Wolfram Frietsch: Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten: Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs. Sinzheim 1995, S. 78f.
- 48 Lontano, S. 12.
- 49 Brunner, S. 292.
- 50 So auch in Klettenhammer, S. 54.
- 51 Brief, S. 121f.
- 52 Lontano, S. 119.
- 53 Kurt Fickert: The Myth of America in Handke's Der kurze Brief zum langen Abschied. In: Gerald R. Kleinfeld (Hg.): German Studies Review Nr. 21 Vol. 1, University of Arizona 1998, S. 27-40, hier S. 38. <http://www.jstor.org/stable/1432391?seq=12> (abgerufen am 11.4.2013).
- 54 Lontano, S. 148f.
- 55 Ebenda, S. 152.
- 56 In Handkes Text kommt u.a. ein Kriegs-Veteran vor, eine Begegnung, die allerdings nur für die Selbstwahrnehmung des Protagonisten Folgen hat. Vgl. Brief, S. 54f.
- 57 Lontano, S. 45.
- 58 Ebenda, S. 104.
- 59 Ebenda, S. 125.
- 60 Heinz Ludwig Arnold: Joseph Zoderer. Lontano. Besprochen von H.L.A. In: Neue Bücher, Norddeutscher Rundfunk v. 15.9. 1985, S. 6. Belegexemplar im Brenner-Archiv (184/64/06).

- 61 Lontano, S. 122.
- 62 Hellmuth Karasek: Ohne zu verallgemeinern. Das Gespräch mit dem Autor: Peter Handke. In: Die Zeit Nr. 13 v. 31.3.1972. <http://www.zeit.de/1972/13/ohne-zu-verallgemeinern>.
- 63 Lontano, S. 122.
- 64 Siehe Umschlagbild der S.Fischer-Ausgabe: <http://www.gedichte.vu/pics/alexanderp.gif> (abgerufen am 13.4.2013). Es lassen sich im Ansatz auch gewisse Parallelen zu Döblins Roman feststellen, etwa die befremdliche Großstadt Wien nach der Entlassung des Protagonisten aus der Klinik oder auch der Hochmut des Protagonisten.
- 65 Lontano, S. 142.
- 66 Vgl. ebenda, S. 147. Der Anblick des Flusses ist in *Lontano* ein wiederkehrendes Motiv, schon bei der Abfahrt aus Wien blickt der Protagonist auf einen Fluss und es wird ihm schwindlig (vgl. S. 74), man kann dies also auch als Symbol für die innere Entwicklung sehen. Die Verbindung von Fluss und Hinduismus/Buddhismus ergibt sich aus dem häufigen Gebrauch der Fluss-Metapher als Zeichen für Vergänglichkeit und stetige Erneuerung.
- 67 Lontano, S. 69.
- 68 Brief, S. 142.
- 69 Lontano, S. 94f.
- 70 Ebenda, S. 104.
- 71 Brunner, S. 320.
- 72 Man könnte hinzufügen, dass es Zoderer um dieses existentielle Problem – in einem gesellschaftlichen Sinn – viel zu ernst ist, um eine postmoderne, teils surrealistisch wirkende Utopie der Selbstfindung zu schaffen oder in diesem Zusammenhang zeichen- und literaturtheoretische Überlegungen anzustellen.
- 73 Brunner, S. 319.
- 74 Die '68er haben mich aus dem Elfenbeinturm herausgeholt. In: Die Neue Südtiroler Tageszeitung v. 5.5.1999, S. 13.
- 75 Vgl. Brief, S. 63f.
- 76 „Gesellschaftliche Verantwortung“, wenn man so will, übernimmt *Lontano* dadurch natürlich wesentlich mehr, und der Vergleich zweier auffallend exponierter Stellen, beide auf der Reise in Richtung Mississippi, in denen Handkes Held Schmutz unter seinen Fingernägeln bemerkt, während Zoderers Protagonist die Sauberkeit seiner Nägel feststellt (Vgl. Brief, S. 80 sowie Lontano, S. 115), könnte mit Rekurs auf das Sprichwort „sich die Finger (nicht) schmutzig machen“ auch zu der Interpretation führen, wonach Zoderers Text darauf auch sehr entschieden anspielt. Allerdings wäre dies eine Lesart, die dem Roman eine ideologische Schärfe unterstellt, die ansonsten nicht vorzufinden ist.

Die Welt als „Black Box“ Das Ernst-von-Glaserfeld-Archiv

von Michael Schorner (Innsbruck)

Seit 2012 gehört der Nachlass des Philosophen und Kommunikationswissenschaftlers Ernst von Glaserfeld zu den Beständen des Brenner-Archivs.

Im Jahre 2008 wurde Glaserfeld das Ehrendoktorat der Universität Innsbruck verliehen. In seiner Dankrede betonte er, wie viel ihm diese Auszeichnung bedeutet hat: Während die meisten Studenten vier bis fünf Jahre brauchen, um ein Doktorat zu erwerben, habe es bei ihm mehr als sechzig Jahre gedauert. Ungleich wertvoller erschien ihm, der „nicht nur geographisch, sondern auch akademisch ein

Leben lang ein Ausländer“ geblieben ist und sich nie von einem Fachgebiet hat einfangen lassen, deshalb diese akademische Anerkennung.

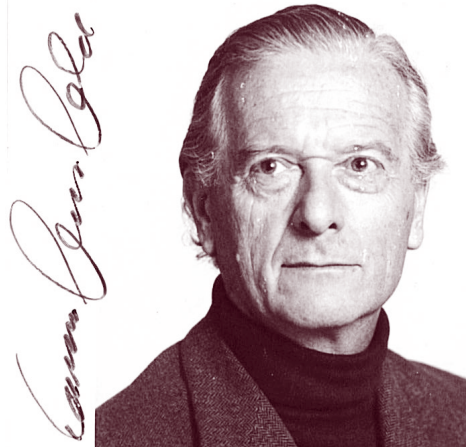
Denn zu einem Abschluss eines Universitätsstudiums ist Glaserfeld aus mehreren Gründen nie gekommen. Einerseits waren es die politischen Umstände, die ihn dazu bewogen hatten, Europa zu verlassen, andererseits hatte er in den Nachkriegsjahren eine Familie zu ernähren und konnte deshalb seine Studien der Mathematik und Philosophie nicht mehr fortsetzen.

Zu Bekanntheit in der akademischen Welt ist Glaserfeld dennoch gelangt: zum einen durch ‚Yerkish‘, eine Zeichensprache, die es ermöglicht, mit Schimpansen und Bonobos zu kommunizieren, zum anderen durch eine erkenntnistheoretische Position (oder eine ‚Wissenstheorie‘, wie er sie selbst bezeichnet hat), die er gemeinsam mit dem Biophysiker und Kybernetiker Heinz von Foerster begründet hat und die unter dem Namen ‚Radikaler Konstruktivismus‘ in den Natur-, Kultur- und Sozialwissenschaften diskutiert wird.

Im April 2008, anlässlich der Verleihung des Ehrendoktorats, stellte Glaserfeld in Innsbruck auch seine Autobiographie vor, die gerade auf den Markt gekommen war.¹

Die Eckdaten dieses bewegten Lebens und dieser außergewöhnlichen Karriere sollen hier kurz skizziert werden:

Glaserfeld wird 1917 in München geboren. Seine Eltern – der Vater steht bis 1918 im diplomatischen Dienst der k. u. k. Monarchie, die Mutter ist eine begeisterte Schirennläuferin – waren beide liberal eingestellt. Nach dem Ersten Weltkrieg übersiedelt die Familie nach Meran, der Vater Leopold macht sich bei Ausstellungen als



Amateurfotograf einen Namen. Glasersfeld wächst mehrsprachig auf, zuhause wird Deutsch und Englisch gesprochen, in Meran lernt Glasersfeld Italienisch. Ab seinem zehnten Lebensjahr kommt im internationalen Internat in Zuoz im Oberengadin Französisch als vierte Sprache dazu. Sein späteres Interesse an erkenntnistheoretischen Fragen gründet sich nicht zuletzt auf die Erfahrungen, die er mit der Mehrsprachigkeit macht. Wie weit eine Sprache festlegt, wie wir die Welt erfahren und mit ihr umgehen, das beschäftigt ihn schon als Schüler.

In Zürich beginnt Glasersfeld das Studium der Mathematik, das er nach einem Semester in Wien fortsetzt. Dort entdeckt er auch Freud und Wittgenstein. Ein Jahr darauf unterbricht er das Studium und reist nach Australien, um dort als Schilehrer zu arbeiten und an internationalen Schirennen teilzunehmen, was ihm den Titel des ersten australischen Abfahrtsmeisters einbringt. In Australien lernt er auch seine erste Frau Isabel kennen. Zurück in Europa verbringt Glasersfeld einige Zeit in Italien und Frankreich, eine Rückkehr nach Wien ist nach dem so genannten Anschluss nicht mehr möglich.

Kurz vor Kriegsbeginn emigriert er mit seiner Frau nach Irland und arbeitet dort als Farmer. Dort macht er aber auch Bekanntschaft mit den Schriften von George Berkeley und Giambattista Vico.

Nach dem Krieg, nach Meran zurückgekehrt, schreibt er für die seit 1947 erscheinende Wochenzeitschrift *Der Standpunkt* zuerst Buchbesprechungen, 1952 übernimmt er die Leitung der Kulturredaktion.

Während eines Aufenthalts am Gardasee lernt Glasersfeld den Linguisten und Philosophen Silvio Ceccato kennen und wird in dessen interdisziplinäre *Scuola Operativa Italiana* aufgenommen. Für *Methodos*, eine von Ceccato herausgegebene Zeitschrift für Logik und Sprachanalyse, verfasst er Artikel und übersetzt die Beiträge anderer Autoren.

Daneben arbeitet Glasersfeld weiterhin als Journalist: Nach der Einstellung des *Standpunkts* 1957 schreibt er als akkreditierter Auslandskorrespondent für verschiedene Zeitungen, darunter die Schweizer *Weltwoche*. Schwerpunkte in seinen Reportagen waren Beiträge über Autorennen, italienische Sportwagen, etruskische Ausgrabungen, italienische Mode und Berichte über Kunstausstellungen, Theater und Film (etwa ein Bericht über die Dreharbeiten von Fellinis *La Dolce Vita* in Rom). Glasersfeld war bekannt mit etlichen Protagonisten der Meraner Kulturszene und Mitunterzeichner des Meraner Manifests.

1959 wird Glasersfeld Forschungsassistent an Silvio Ceccatos Zentrum für Kybernetik an der Mailänder Universität und leitet ein Projekt zur maschinellen Sprachübersetzung.² Das Projekt verschafft ihm die Bekanntschaft mit einigen Vertretern des noch jungen Forschungsgebiets der Kybernetik, darunter Gordon Pask. 1966 übersiedelt Glasersfeld mit einigen Kollegen in die USA, um an der University of Georgia in Athens das Projekt fortzusetzen. Nachdem die Abteilung der Air Force, die das Forschungsprojekt finanziert hat, unter Präsident Nixon geschlossen wird, beginnt für Glasersfeld eine akademische Karriere, die eigentlich nicht geplant war.

Auf Einladung von Ray Carpenter, einem der führenden Primatologen in den USA, entwickelt Glasersfeld die Zeichensprache ‚Yerkish‘ für nicht-menschliche Primaten.

Wesentlich für die Weiterentwicklung von Glasersfelds Arbeit und damit für die Ausarbeitung des Radikalen Konstruktivismus wird seine Auseinandersetzung mit den Werken des Entwicklungspsychologen Jean Piaget.

1974 erhält Glasersfeld die amerikanische Staatsbürgerschaft. Gemeinsam mit John Richards und Leslie Steffe untersucht er die Entwicklung des Zahlenbegriffs bei Kindern. Ende der siebziger Jahre lernt Glasersfeld den aus Wien stammenden Biophysiker und Kybernetiker Heinz von Foerster kennen. Auf der Tagung „The Construction of Realities“ 1978 in San Francisco wird er auch mit dem ebenfalls aus Österreich stammenden Paul Watzlawick bekannt, der viel zur Verbreitung des Radikalen Konstruktivismus beiträgt.

Nach seiner Emeritierung als Professor für kognitive Psychologie an der University of Georgia setzt Glasersfeld auf Einladung von Jack Lochhead seine Forschungen am Scientific Reasoning Research Institute in Amherst, Massachusetts fort.

Die Kontakte zu Österreich, Deutschland und Italien sind nie abgerissen. Glasersfeld leitet mehrmals Seminare und hält Vorträge in Europa, unter anderem in Klagenfurt, Innsbruck, Wien, Heidelberg und Siegen. 1997 wird ihm die Ehrendoktorwürde der Universität Klagenfurt verliehen, 2005 erhält er den Gregory Bateson Preis in Heidelberg. Dazu kommen Auszeichnungen verschiedener Universitäten und wissenschaftlicher Gesellschaften aus anderen europäischen Ländern, den USA und Kanada.

Ernst von Glasersfeld stirbt im November 2010 in seinem Wohnort Leverett, Franklin County, Massachusetts. Zuletzt war er Emeritus Professor für Psychologie an der University of Georgia, Research Associate am Scientific Reasoning Research Institute und Adjunct Professor am Institut für Psychologie der University of Massachusetts in Amherst. Außerdem war er Mitglied der American Society of Cybernetics sowie des Instituto Piaget in Lissabon.

Kurz vor seinem Tod hat sich Glasersfeld noch gewünscht, dass sein Nachlass nach Österreich kommen möge. Als Standorte für den Nachlass kamen Klagenfurt, Innsbruck und Wien in Betracht, wo am Institut für Zeitgeschichte im Jahr 2000 das Heinz-von-Foerster-Archiv gegründet worden war.

Innsbruck war nicht nur der Ausgangspunkt für etliche Skifahrten, die Glasersfeld auf den Tiroler Gletschern unternommen hatte, hier hat er in den neunziger Jahren auch eine Reihe von Seminaren und Workshops geleitet.

Dass das Archiv letztlich am Brenner-Archiv eingerichtet werden konnte, ist nicht zuletzt dem Engagement des damaligen Rektors Karlheinz Töchterle zu verdanken, der einen Archivraum und eine halbtägige Dissertationsstelle zusagen konnte. Zu den Verwaltern seines Nachlasses hat Glasersfeld Theo Hug (Institut für Psychosoziale Intervention und Kommunikationsforschung, Universität Innsbruck) und Josef Mitterer (Institut für Philosophie, Universität Klagenfurt) bestimmt, die den Nachlass der LFU zunächst als Leihgabe zur Verfügung stellen. Laut Vertrag geht der Bestand 25 Jahre nach Glasersfelds Tod, also am 12. 11. 2035 in den Besitz der LFU über; das gilt auch für sämtliche Verwertungs- und Leistungsschutzrechte.

Das Archiv umfasst den Nachlass von Glasersfeld, wie er in dessen Wohnhaus in Leverett im Mai 2011 dokumentiert wurde. Zum wissenschaftlichen Nachlass gehören also Glasersfelds Arbeitsbibliothek, Korrespondenz, Kongressunterlagen, sowie

Manuskripte und Typoskripte, die sowohl in analoger als auch in digitaler Form vorliegen. Etliche Aufsätze befinden sich noch auf der Festplatte von Glasersfelds letztem Computer, einem Power Mac G5, der ebenfalls zum Bestand gehört. Daneben befinden sich im Nachlass Lebensdokumente wie etwa eine umfangreiche Sammlung von Fotografien (zum Teil von seinem Vater Leopold, der in letzter Zeit als künstlerisch ambitionierter Amateurfotograf wiederentdeckt wird), Auszeichnungen, das letzte Paar Ski, sowie zwei von Glasersfeld selbstgezimmerter Möbel: sein Schreibtisch und sein Kniestuhl. Darüber hinaus wird das Archiv um Dokumente ergänzt werden, die bislang noch von ehemaligen Mitarbeitern Glasersfelds verwahrt werden.

Einem Brand in Glasersfelds Haus sind 2002 etliche Bücher und ein beträchtlicher Teil seiner Korrespondenz zum Opfer gefallen. Unter den Büchern, die gerettet werden konnten, befinden sich einige Bände, die Glasersfeld in jungen Jahren erworben hatte, darunter die Erstausgabe von James Joyces *Finnegans Wake* (gekauft in Dublin 1939) und ein früher Druck von Wittgensteins *Tractatus*. Glasersfeld hatte noch begonnen, einige wichtige Bücher antiquarisch nachzukaufen. Aus der Zeit in Irland stammen auch zwei Briefe des Nobelpreisträgers Erwin Schrödinger an Glasersfelds Mutter.

Das Ernst-von-Glaserfeld-Archiv befindet sich seit der Fertigstellung der Umbauarbeiten in einem von der Universität zur Verfügung gestellten Raum in der Claudiana in der Innsbrucker Altstadt. Die offizielle Eröffnung fand am 22. März 2013 im Claudiasaal im Beisein des Rektors und zahlreicher Gäste aus dem In- und Ausland statt. Mit den Vorträgen *Musings on Mind and Meaning* und *Constructing the Construction of Constructions: How Ernst became Ernst* übernahmen zwei ehemalige Mitarbeiter Glasersfelds, Edith Ackermann und Jack Lochhead, die zur Eröffnung aus den USA angereist waren, zugleich den Auftakt der *Ernst-von-Glaserfeld-Lectures*.

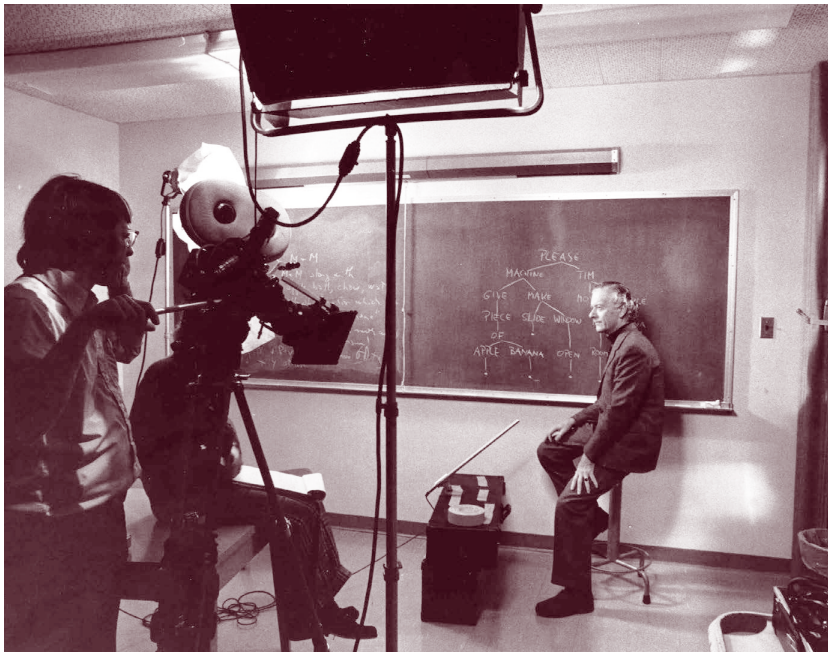
Dass Glasersfeld ohne ein abgeschlossenes Universitätsstudium eine wissenschaftliche Laufbahn einschlagen konnte und zu einer Professur in den USA gelangte, ist dem Ruf zu verdanken, den er sich mit seiner Arbeit an den Forschungsprojekten mit Silvio Ceccato erworben hatte. Die ersten wissenschaftlichen Publikationen entstanden im Umfeld von dessen Scuola Operativa Italiana und des Centro di Cibernetica e di Attività Linguistiche in Mailand. Über die fast 20-jährige Zusammenarbeit mit Ceccato schreibt Glasersfeld: „Im Rückblick kann ich sagen, die jahrelange Mitgliedschaft in Ceccatos Gruppe war unvergleichlich mehr als ein Ersatz für das, was mir eine akademische Erziehung hätte geben können.“

Glaserfelds erste publizierte Arbeit war eine Übersetzung von Silvio Ceccatos Buch *Il linguaggio con la Tabella di Ceccatieff*, erschienen 1951 bei Hermann & Cie in Paris. Die ersten eigenen publizierten Beiträge waren zwei Forschungsberichte zur Sprachanalyse und maschinellen Übersetzung, veröffentlicht 1960 in einem Bericht für das European Office des Air Research and Development Command der US Air Force (*Some Notes on Inter-Language Correspondence* und *Notes Concerning Output Matrices*), sowie das 1961 in einem internen Report von Euratom publizierte Paper *Operational Semantics: Analysis of Meaning in Terms of Operations*. Zwischen dieser Arbeit und dem letzten, gemeinsam mit Edith Ackermann begonnenen Aufsatz

Reflections on the concept of experience and the role of consciousness liegen knapp 300 Publikationen in englischer, deutscher, italienischer und französischer Sprache.

Glaserfelds Beitrag zum LANA (LANguage Analogue) Projekt am National Primate Research Center in Atlanta (Georgia) in den frühen siebziger Jahren zählt zu den Pionierwerken im Bereich der Sprachforschung mit nicht-menschlichen Primaten. Der Vorschlag für eine Zusammenarbeit kam von Ray Carpenter, dem führenden Primatologen in den USA. Glaserfeld entwickelte gemeinsam mit Piero Pisani die Zeichensprache ‚Yerkish‘ zur Verständigung mit Schimpansen und ein Computerprogramm für die Auswertung.³ Mit der Schimpansin Lana konnte bewiesen werden, dass nicht-menschliche Primaten mithilfe einer Tastatur kommunizieren können und in der Lage sind, abstrakte Symbole zu verstehen und syntaktisch korrekte Sätze zu bilden. Eine Tastatur mit den Yerkish-Symbolen wurde an einen Computer angeschlossen, dabei wurde jede Äußerung von Lana aufgezeichnet und auf grammatikalische Korrektheit überprüft. Glaserfelds kognitiver Forschungsansatz richtete sich zum einen gegen den in den siebziger Jahren noch vorherrschenden Behaviorismus, zum anderen widersetzte er sich damit der unter Linguisten und Psychologen dominierenden Theorie von Chomsky, nach der die Fähigkeit zu einer Sprache mit einer korrekten Syntax nur Menschen vorbehalten sei.

Yerkish wird bis heute verwendet und weiterentwickelt. Die ursprünglich von Glaserfeld eingeführten 120 Zeichen wurden auf über 600 Symbole erweitert. Mittlerweile kommen zur Verständigung mit Schimpansen und Bonobos auch Tablet-PCs zum Einsatz.⁴



Laut Glasersfeld ist der Radikale Konstruktivismus eine „unkonventionelle Weise, die Probleme des Wissens und Erkennens zu betrachten“. Die Kernaussage ist, dass uns Wahrnehmung kein Abbild einer vom Bewusstsein unabhängigen Realität liefert, sondern dass sich jedes Individuum durch sein Denken und Handeln seine Realität aus Sinnesreizen und Gedächtnisleistung konstruiert. Menschliches Wissen repräsentiert keine objektive Realität. Wissen wird vom denkenden Subjekt nicht passiv aufgenommen, sondern aktiv aufgebaut. Kognition dient nicht der Erkenntnis einer objektiven Realität, sondern hat eine adaptive Funktion: sie dient der Organisation der Erfahrungswelt des Subjekts. Dabei wird nicht behauptet, es gäbe keine objektive Realität, sondern lediglich, dass es unmöglich ist, etwas zu erkennen, was sich außerhalb unserer Erlebniswelt befindet. Die Außenwelt begegnet uns sozusagen als ‚Black Box‘.⁵

Glasersfeld versteht unter ‚Wirklichkeit‘ „ein Netzwerk von Begriffen, die sich in der bisherigen Erfahrung des Erlebenden als angemessen, brauchbar, oder ‚viabel‘ erwiesen haben, und zwar dadurch, daß sie wiederholt zur erfolgreichen Überwindung von Hindernissen oder zur begrifflichen ‚Assimilation‘ von Erfahrungskomplexen gedient haben.“⁶ Viabilität ist einer der Schlüsselbegriffe des Radikalen Konstruktivismus und ersetzt im Erfahrungsbereich den traditionellen Begriff der Wahrheit: „Handlungen, Begriffe und begriffliche Operationen sind dann viabel, wenn sie zu den Zwecken oder Beschreibungen passen, für die wir sie benutzen.“⁷ Das Konzept der Viabilität hielt Glasersfeld auch in der Wissenschaftstheorie für fruchtbar. Die Idee, wissenschaftliche Theorien nicht für wahr oder falsch zu halten, sondern diese an ihrer Viabilität zu messen, entsprach auch den Trends in der Wissenschaftstheorie der siebziger Jahre, wie sie von Paul Feyerabend oder Thomas Kuhn ausgelöst worden waren.

Erste Zweifel an der traditionellen Erkenntnistheorie kamen Glasersfeld bereits bei der Lektüre von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* in seiner Studienzeit. „Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.“ lautet der Satz 2.223 im *Tractatus*. Dass ein solcher Vergleich möglich ist, wurde von Glasersfeld stets bestritten. In seiner Ausgabe des *Tractatus* mit dem handschriftlichen Besitzeintrag „E. v. Glasersfeld 1936“ findet sich folgende Anmerkung:

2.223 dieser Vergleich ist logisch ausgeschlossen; die Wirklichkeit können wir ja nur in Bildern sehen oder denken, deswegen gibt es nichts mit dem wir ein Bild vergleichen können als andere Bilder; die Wahrheit eines Bildes besteht demnach in seiner ~~logischen~~ Uebereinstimmung mit anderen Bildern und daraus folgt die Relativität der Wahrheit, denn sie hängt offensichtlich von der Zahl der Bilder ab, die wir in Betracht ziehen. Je weiter wir denken, je mehr Bilder wir trachten in logische Vereinbarkeit zu bringen, desto mehr nimmt Wahrheit den Charakter der Wahrscheinlichkeit an.

Weitere wichtige Einflüsse waren die Vorsokratiker, Johannes Scottus Eriugena, die britischen Empiristen David Hume und John Locke, Immanuel Kant, der amerikanische Pragmatismus, Hans Vaihingers Philosophie des Als-Ob und vor allem

zwei Denker mit denen sich Glasersfeld schon in Irland beschäftigt hatte: George Berkeley und der italienische Geschichts- und Rechtsphilosoph Giambattista Vico (1668-1744), von dem laut Glasersfeld die erste konstruktivistische Wissenstheorie stammt.

Anfang der siebziger Jahre begann Glasersfeld, sich mit den Arbeiten von Jean Piaget zu beschäftigen. Unter dem Label „Radikaler Konstruktivismus“ trat diese Wissenstheorie erstmals 1974 in Erscheinung: In dem gemeinsam mit Charles Smock verfassten Forschungsbericht *Epistemology and Education: The Implications of Radical Constructivism for Knowledge Acquisition* wird das Wort „radikal“ mit Piagets genetischer Erkenntnistheorie kombiniert.

Wichtige Impulse zur Entwicklung des Radikalen Konstruktivismus kamen außerdem aus der Kybernetik: Vor allem die Konzepte der Selbstreferenz und Selbstorganisation waren grundlegend für die Herausbildung einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie.

Nach wie vor wird Glasersfelds Arbeit in vielen Bereichen der Natur-, Kultur- und Sozialwissenschaften rezipiert. So wurde in den letzten Jahrzehnten der Radikale Konstruktivismus von Psychologen, Philosophen, Psychotherapeuten, Erziehungswissenschaftlern, Soziologen, Literaturwissenschaftlern und Wirtschaftswissenschaftlern als Leittheorie für ihre Disziplinen erprobt. Einflussreich wurde Glasersfelds Arbeit in den letzten Jahren auch im Bereich der Wissenschaftsdidaktik.⁸

Der Radikale Konstruktivismus soll weniger als einheitliche Theorie verstanden werden, sondern vielmehr als dynamischer interdisziplinärer Diskurs, der verschiedene Varianten hervorgebracht hat (Glasersfeld, Foerster, Maturana, Varela), und der bis heute weiterentwickelt wird.⁹

Durch das breite Spektrum an Fachdisziplinen, die sich mit dem Werk von Glasersfeld auseinandersetzen, bieten sich etliche Forschungsmöglichkeiten an.

So steht etwa eine detaillierte wissenschaftshistorische Untersuchung der Entstehungsgeschichte, der Verbreitung und der interdisziplinären Netzwerke des Radikalen Konstruktivismus noch aus. Einen weiteren Forschungsansatz liefern neue Trends, wie etwa die Kybernetik dritter Ordnung, die auf das Werk von Glasersfeld Bezug nimmt.¹⁰

Für zukünftige Forschungen, die das Werk von Glasersfeld in wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen weiterentwickeln, soll das Ernst-von-Glasersfeld-Archiv die erste Basis bieten.

Anmerkungen

- 1 Ernst von Glasersfeld: *Unverbindliche Erinnerungen. Skizzen aus einem fernen Leben*. Wien 2007. Englisch: *Partial Memories. Sketches From an Improbable Life*. Charlottesville, VA 2009.
- 2 Zu seinen Mitarbeitern gehörten der Computerexperte Piero Pisano sowie Jehane Burns, die spätere Assistentin des Architektenduos Charles und Ray Eames und Ehefrau von Thomas Kuhn.
- 3 Der Name Yerkish bezieht sich auf den amerikanischen Primatologen Robert Mearns Yerkes (1876-1956), den Gründer des Yerkes National Primate Research Center.
- 4 Ken Schweller: *Apes with Apps*. In: *IEEE Spectrum*, Vol. 49, Nummer 7, Juli 2012, 38-45 oder <http://spectrum.ieee.org/computing/software/apes-with-apps>.

- 5 Der Ausdruck fand sowohl in der Kybernetik als auch in der Verhaltensbiologie Verbreitung. Siehe auch: Ernst von Glasersfeld: Die Welt als „Black Box“. In: Valentin Braitenberg & Inga Hosp (Hg.): Die Natur ist unser Modell von ihr. Proceedings of the Bolzano Meeting, 1995. Reinbek bei Hamburg 1996.
- 6 Ernst von Glasersfeld: Wege des Wissens. Konstruktivistische Erkundungen durch unser Denken. Heidelberg 1997, 47.
- 7 Ernst von Glasersfeld: Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme. Frankfurt am Main 1997, 43.
- 8 In einer Publikation aus dem Jahr 2004 wird Glasersfeld als der für die Wissenschaftsdidaktik einflussreichste Philosoph nach Thomas Kuhn genannt. Vgl.: Peter J. Fensham: Defining an Identity: The Evolution of Science Education as a Field of Research. Boston 2004.
- 9 Eine wichtige Plattform dafür ist die interdisziplinäre Zeitschrift Constructivist Foundations, die sich konstruktivistischen Ansätzen in der Wissenschaft widmet. <http://www.constructivistfoundations.info/>
- 10 Siehe z. B.: <http://www.univie.ac.at/constructivism/journal/4/2/100.kenny>

Galizien – Erinnerungen an ein vergessenes „Königreich“ und an eine untergegangene Literaturlandschaft¹

von Michael Klein (Innsbruck)

„Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie: Österreich ist nicht in den Alpen zu finden, Gamsen gibt es dort und Edelweiß und Enzian, aber kaum eine Ahnung von einem Doppeladler. Die österreichische Substanz wird genährt und immer wieder aufgefüllt von den Kronländern.“ (Joseph Roth: *Die Kapuzinergruft*)

„Galizien, ein dunkles Wort, ein schreckliches Wort, und doch ein schönes Wort.“
(Heinrich Böll: *Der Zug war pünktlich*)

Als ich vor etwa vier Jahren damit begonnen habe, angeregt von einer Neuübertragung der Erzählensammlung *Die Zimtläden* des polnisch-jüdischen Dichters Bruno Schulz², mich intensiver mit dem ehemaligen österreichischen Kronland Galizien und seiner Kultur, im engeren Sinne mit seiner Literatur, zu beschäftigen, wusste ich fast nichts von diesem Land.

Wobei ich anfangs geglaubt hatte, diese meine Unwissenheit sei eine eher persönliche, die Ausnahme, typisch für den zugereisten Deutschen und seine immer noch mangelhaften Kenntnisse der österreichischen Geschichte. Bis ich allerdings, schon sehr bald, die Erfahrung gemacht habe, dass diese Unwissenheit auch bei ‚gewachsenen‘ Österreichern, zumal bei Jüngeren, heute nichts Ungewöhnliches ist, vielmehr eher die Regel zu sein scheint.

Sicher, irgendetwas weiß man natürlich, wusste man, überhaupt wenn man Joseph Roth gelesen hatte: dass es dieses Galizien ganz im äußersten Osten der Monarchie gegeben hatte, dass es 1918, mit dem Ende des verlorenen Ersten Weltkriegs und dem Untergang des Kaiserreichs Österreich abhanden gekommen ist und dass dieses Land sich nicht zuletzt dadurch ausgezeichnet hatte, dass in ihm eine Vielzahl von Völkern, Volksgruppen und Anhängern verschiedener Religionen, wenn auch nicht mit einander, so aber doch zumindest halbwegs friedlich neben einander gelebt hatten – wobei selbst letzteres von der Forschung häufig angezweifelt wird. Viel mehr aber wissen die meisten heute im Allgemeinen nicht mehr, jedenfalls galt dies für mich.³ Grund genug jedenfalls, so schien mir, diesen Abend zu versuchen, mit eigentlich nur einer einzigen Ambition: neugierig zu machen.

Natürlich gibt es eine ganze Reihe von Gründen, die erklären, warum dies so ist, warum dieses Land, einmal das größte Kronland der Doppelmonarchie, heute so unbekannt und weitgehend vergessen ist.

Einer der Gründe, denke ich, vielleicht sogar der entscheidende, ist, dass Österreich dieses Land nie wirklich geliebt hatte und ihm deshalb auch 1918 nach seinem politischen Untergang keine wirklichen Tränen nachgeweiht hat. Verglichen mit den anderen großen Verlusten in der Folge des verlorenen Ersten Weltkrieges, ließ sich dieser am ehesten verschmerzen und eben auch vergessen. Und heute? Inzwischen

liegt dies alles beinahe 100 Jahre zurück. Es gibt dieses Land nicht mehr, jedenfalls nicht politisch, noch auch kulturell, weder in der Außenwahrnehmung, noch auch, jedenfalls in der Regel, im Selbstverständnis der Nachfolgestaaten und seiner Menschen. Die zwischen 1918 und 1991 bis zur Erlangung der staatlichen Unabhängigkeit der Ukraine wiederholten Grenzverschiebungen auf dem Gebiet des ehemaligen Galizien und die damit einhergehenden mehrfachen Zwangsumsiedlungen seiner Bevölkerung haben sich so ausgewirkt, dass sich heute zwar neue nationale Symbole heraus zu bilden beginnen, ein irgendwie Identität stiftendes historisch- kulturelles Zusammengehörigkeitsgefühl über die neuen Grenzen hinweg aber scheint weitgehend verloren.

Und doch, wenn gesagt wurde, es gibt dieses Land nicht mehr, dann ist natürlich modifizierend hinzu zu fügen: *so* nicht mehr. Denn auch das ist richtig, dass diese ehemals östlichste Provinz der Monarchie schon sehr bald nach ihrem Untergang in geradezu dialektischer Umkehrung eine Art Wiederauferstehung erfahren hat, die bis heute andauert: sagenumwoben und oft märchenhaft verklärt, verglichen zuweilen mit dem untergegangenen mythischen Inselreich Atlantis, als eine Art Utopie der Vergangenheit, der schon Joseph Roth vor allem in seinen beiden letzten Romanen, dem *Radetzky* (1932) und der *Kapuzinergruft* (1938), angehangen ist.

Davon, was dieses Galizien einmal in der Wirklichkeit war und welche Umstände zu seinem Untergang geführt haben, wie es schon sehr bald und dann vor allem nach seinem Untergang zu dieser mythischen Überhöhung gekommen ist und auch, wer, bis heute, die hauptverantwortlichen Träger und Bewahrer dieses Mythos waren und sind, darum soll es im Folgenden gehen.

Dabei sollen in einem ersten Schritt die entscheidenden historischen Fakten des ehemaligen Kronlands in Erinnerung gerufen und erläutert werden: die Umstände seiner Konstituierung sowie die wichtigsten politischen Eckdaten während seines knapp 150jährigen Bestehens. Wesentlich wird es dabei um die bereits angesprochene ethnische und religiöse Bevölkerungsstruktur des Landes gehen, weil sich aus ihr zugleich die sozialen Strukturen erklären und herleiten und zudem hieraus die behauptete besondere Kultur- bzw. Literaturlandschaft Galiziens verständlich wird.

In einem zweiten Abschnitt wird versucht, einen übersichtartigen Blick auf Galizien als eben diese besondere literarische Landschaft zu werfen und diesen wenigstens beispielhaft zu vertiefen mit dem Hinweis auf zwei heute zu Unrecht weitgehend vergessene Romane.

Angehängt schließlich findet sich noch eine eher persönliche Leseliste ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, die aber doch helfen soll, die behauptete literarische Vielfalt und Eigenartigkeit dieses Landes wenigstens exemplarisch zu belegen.

1. Geschichte – Politik – Soziales: 1772–1918

Das historische Galizien war in der Folge der drei so genannten Polnischen Teilungen zwischen den europäischen Hegemonialmächten Russland, Preußen und Österreich

von 1772, 1793 und 1795 an Österreich gelangt: zunächst das spätere Ostgalizien mit Lemberg als der Landeshauptstadt des neuen Kronlands, auf dem Gebiet der heutigen Westukraine; dann, mit der dritten Teilung das so genannte Westgalizien mit den Städten Krakau und Lublin. Bereits 1786 war auch die Bukowina, das Buchenland, als „Kreis Czernowitz“ an das Königreich angeschlossen worden. Für Polen hatte all dies zusammengenommen zur Folge, dass es von 1795–1918 als souveräner Staat nicht mehr existierte.

Vorausgegangen waren dem über 100 Jahre andauernde innenpolitische Auseinandersetzungen zwischen den polnischen Königen und dem mit umfassenden Privilegien ausgestatteten und unter sich zerstrittenen Adel, der Szlachta, Auseinandersetzungen, die das Land nach Innen unregierbar machten und die ohnehin immer vorhandenen Begehrlichkeiten der sie umgebenden Großmächte noch einmal befördert hatten. Auch wenn die Legende besagt, Maria Theresia sei sich der Unrechtmäßigkeit dieser Teilungen bewusst gewesen, ja sie habe sogar geweint und sich nur dem Druck ihres Sohnes, Josef II., und ihren Ministern gebeugt⁴, kam es schließlich zu der Vereinnahmung und Besetzung Ost- und Südpolens durch Österreich. Die offizielle geradezu märchenhaft klingende Titulatur des späteren Kronlands: „Königreich Galizien und Lodomerien mit dem Großherzogtum Krakau und den Herzogtümern Auschwitz und Zator“, abgeleitet und umgelaute von den beiden kleinen Ortschaften Halytsch am Dnjestr und Wladimir in Wolhynien, war denn auch nichts anderes als das Bemühen, dieses Unrecht der Besetzung dadurch im Nachhinein zu legalisieren, dass man sich auf ein kleines Fürstentum „Halytsch-Wolhynien“ berief, das im 14. Jahrhundert kurzzeitig unter ungarischer Oberhoheit gestanden war; der Name wurde also einfach aus der ungarischen Königstitulatur übernommen. Von heute aus betrachtet kann man vielleicht sogar sagen, dass damit bereits der erste Schritt in Richtung der schon angesprochenen märchenhaften Überhöhung Galiziens getan war.

An dieser Stelle, um möglichen späteren Missverständnissen zu begegnen, erscheint allerdings eine präzisierende Anmerkung notwendig, die sich daraus ergibt, dass die Bezeichnung ‚Galizien‘ auch in der einschlägigen Fachliteratur häufig verwirrend zweierlei meint. Zum einen, offiziell und geopolitisch, steht der Name für das gesamte im Zuge der Polnischen Teilungen Österreich zugesprochene neue Staats- bzw. Verwaltungsgebiet, einschließlich, wie bereits gesagt, Westgaliziens und der Bukowina. Zum anderen aber, kulturell im weitesten Sinn betrachtet, wird ‚Galizien‘ häufig synonym und in gewisser Weise exklusiv für die Provinz Ostgalizien verwendet, genauer gesagt für das Gebiet östlich einer Linie des Flusses San, d.h. die historische Landschaft Galizien, die es als solche schon lange vor der Zeit der Habsburger gegeben hatte.

Ähnlich wird auch hier verfahren. Alle geopolitischen Eckdaten gelten, wenn anders nicht ausdrücklich kenntlich gemacht, für das neue Staatsgebiet als Ganzes. Darüber hinaus aber unterscheiden sich die drei Provinzen West- und Ostgalizien und die Bukowina von allem Anfang an sowohl in ihrer historischen Entwicklung als auch in ihrer Bevölkerungsstruktur so wesentlich von einander, dass es, jedenfalls in diesem Rahmen, nicht möglich ist, alle drei Provinzen aus einer Perspektive

zu behandeln. Es gilt daher auch für die hier angestellten Überlegungen, dass zumal wenn es um alle die Kultur betreffenden Fragen Galiziens geht, vor allem Ostgalizien als das eigentliche Kernland gemeint ist.

Um noch einmal auf die behauptete nach dem Untergang einsetzende Tendenz zur Verklärung der galizischen Vergangenheit zurück zu kommen, so überrascht diese schon deshalb und bleibt zunächst unverständlich, weil das Land in Wirklichkeit alles andere als ein arkadisches Land gewesen ist, zu keiner Zeit, weder zur Zeit der Inbesitznahme durch die Österreicher, noch auch später, bis zu seinem politischen Ende. Insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht war Galizien gänzlich unterentwickelt und der Großteil seiner Bevölkerung hatte zu allen Zeiten in Armut gelebt.

Daran vermochten auch die gerade in den ersten Jahrzehnten durchaus ambitionierten Bemühungen Österreichs um eine umfassende Verwaltungsreform nichts zu ändern – wobei allerdings zu sagen ist, dass diese in Wirklichkeit auch nie auf eine tatsächliche Verbesserung der Lebensverhältnisse zielten, sondern vielmehr zunächst der inneren politischen Befriedung galten, um die Integration der neu gewonnenen Gebiete und ihrer verschiedenen Volksgruppen voran zu treiben, mit dem vordringlichen Ziel, eine funktionierende zentrale Verwaltung im Sinne des aufgeklärten Absolutismus zu schaffen.

Neben der zumindest grundsätzlichen Gleichstellung aller Volksgruppen, einschließlich der jüdischen Bevölkerung, der diese durch ein eigenes Toleranzpatent aus dem Jahre 1789 garantiert wurde, kam dabei eine wichtige Funktion der deutschen Sprache zu. Die Einrichtung deutscher Schulen, eine weitgehend deutsch bestimmte Universität in Lemberg und später in Krakau, die Förderung eines deutsch geprägten kulturellen Lebens und auch die den Juden häufig zwangsweise zugewiesenen deutschen Familiennamen so wie die Anwerbung deutscher Kolonisten, alle diese Maßnahmen sollten den Zusammenhalt des staatlichen „Kunstprodukts“⁴⁵ Galiziens befördern helfen. Allerdings, und das ist ebenso wichtig fest zu halten, ohne damit eine generelle Germanisierung aller nichtdeutschen Völker in Galizien zu verfolgen.

Größe und Bevölkerungsstruktur

Die Gesamtfläche des Königreichs Galizien und Lodomerien betrug ca. 78.000 km². Das Land war damit nur um etwa 5.000 km² kleiner als das heutige Österreich. Was die Bevölkerungsstruktur anbelangt, ist grundsätzlich zu sagen, dass kein anderes Kronland der österreichischen Monarchie von so vielen Völkern, Volksstämmen und Volksgruppen mit so vielen unterschiedlichen Religionszugehörigkeiten bewohnt wurde wie Galizien. Auch das mag dazu beigetragen haben, trotz aller Schwierigkeiten, die sich daraus und aus der Größe des Landes ergaben, dass Galizien schon immer unter allen Provinzen der Monarchie eine Sonderstellung eingenommen hatte. Das, wofür die Monarchie als Ganzes stand, nämlich eine Art multinationaler Völkerverbund, das verkörperte Galizien auf anschauliche Weise, einem Brennspiegel vergleichbar, im Kleinen. Und vermutlich war es auch die-

se Besonderheit, die rückblickend nicht unwesentlich mit zu seiner Idealisierung und häufig nostalgischen Verklärung beigetragen hat. Hier lebten Polen, Ruthenen (die damalige Bezeichnung für die ukrainische Bevölkerungsgruppe), Juden, Deutsche, Ungarn, Russinen, Armenier, Moldauer, „Zigeuner“, Huzulen, Bojken und Lipowaner so wie andere wandernde Händler aus dem Balkan, da es innerhalb der Monarchie dazu keiner besonderen Ausweispapiere bedurfte.

Die Gesamtbevölkerungszahl betrug zur Zeit der Übernahme durch Österreich im Jahre 1772 ca. vier Millionen Einwohner, im Jahre 1880 knapp sechs Millionen und 1914, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs etwa acht Millionen Menschen, d.h. etwa eben so viele wie im heutigen Österreich, und das, obwohl es bereits nach 1880 mehrere größere Auswanderungswellen gegeben hatte. Die Polen bildeten durchgehend auf das gesamte galizische Verwaltungsgebiet bezogen mit etwa 50 % die Mehrheit der Bevölkerung, gefolgt von den Ruthenen, ca. 35-40 %, und der drittgrößten Gruppe des Landes, den Juden, mit einem zunehmenden Bevölkerungsanteil von 5-8-10 und etwa 12 % um 1900. Alle anderen Volksgruppen einschließlich der erst zuletzt eingewanderten deutschen Siedler, machten zusammen etwa einen Anteil von 3-5-6 % aus. All diese Zahlen sind allerdings insofern nicht sehr verlässlich, weil im Allgemeinen allein die Sprache als relevant für die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Volksgruppe galt, weshalb die deutsch oder jiddisch sprechenden Juden oft der Einfachheit halber je nach dem der deutschen bzw. der österreichischen Bevölkerung zugerechnet wurden und die polnisch sprechenden Juden der polnischen Bevölkerung.

Die in der Mehrzahl aschkenasischen, also westeuropäischen Juden waren bereits seit dem Mittelalter in vor allem zwei großen Wellen, mehrheitlich aus Deutschland, nach Polen und Litauen eingewandert: zunächst zur Zeit der ersten Kreuzzüge und später in der Folge der Pestepidemie in der Mitte des 14. Jahrhunderts, für die man allgemein die Juden verantwortlich gemacht hatte – durchaus hierzu von den polnischen Königen eingeladen und unter Gewährung großzügiger Privilegien. Der jüdische Bevölkerungsanteil war schließlich, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nirgendwo sonst so groß wie in Mittel- und Osteuropa und betrug etwa vier Fünftel der gesamten jüdischen Weltbevölkerung. Und das galt eben relativ bezogen auch für Galizien. Da es den Juden bei aller sonstigen weitgehenden rechtlichen Gleichstellung allerdings nur in Ausnahmefällen erlaubt war, Grund und Boden zu besitzen, lebten sie zumeist in den Städten und kleineren Städtchen, den so genannten Shtetln, wo sie nicht selten die Hälfte oder sogar die Mehrheit der Bevölkerung ausmachten und wo sie vor allem vom Groß-, in der Regel vom Klein- und zumeist vom Kleinsthandel lebten oder als Handwerker ihr zumeist ärmlichstes Überleben zu sichern versuchten. Strukturell betrachtet bildeten sie so etwas wie den dritten Stand als Mittler und Vermittler zwischen den ruthenischen Bauern einerseits und dem polnischen Klein- und Großadel andererseits, waren aber zugleich auch diejenigen, die von beiden Seiten dafür geschlagen wurden.

Die meisten Juden in Galizien wie überhaupt in Mittel- und Osteuropa, auch wenn sie sich sonst als Polen deklarierten, sprachen daheim und unter einander jiddisch, genauer gesagt ostjiddisch, eine aus dem Mittelhochdeutschen hervorgegangene Sprache, in die über die Jahrhunderte, zumal auf der lexischen Ebene,

auch immer wieder Wörter aus dem Hebräischen, aus dem Slawischen und dem Armenischen übernommen wurden.

Die größten Religionsgemeinschaften in Galizien bildeten die römisch-katholischen Polen und die griechisch-katholischen bzw. unierten Ruthenen sowie die deutlich kleinere Gruppe der armenisch-katholischen Kirche. Lemberg war daher auch der Sitz dreier Erzbischöfe. Die gleichfalls starke jüdische Glaubensgemeinschaft wurde durch das ebenfalls in Lemberg ansässige Oberrabbinat vertreten.

Die verbreitetste religiöse Bewegung innerhalb des mittel- und osteuropäischen Judentums und damit auch in Galizien war der sich seit dem 18. Jahrhundert ausbreitende Chassidismus. Die Chassiden zählen zu den orthodoxen Juden. Für sie steht aber nicht das Studium der heiligen Schriften im Vordergrund, sondern die direkte, persönliche Beziehung zu Gott. Der Chassidismus ist grundsätzlich eine sehr lebensbejahende, fröhliche Religion, in der der gemeinsame Tanz und Gesang genau so wichtig sind wie das Gebet.

Trotz der zuvor schon angesprochenen Reformbemühungen der österreichischen Verwaltung mit dem Ziel, das Land im Innern zu befrieden, war dieses Bemühen auf Dauer nur wenig erfolgreich. Im Gegenteil. Da vor allem die Polen als das vormalige Herrschervolk sich durch die neue Obrigkeit in ihren Privilegien beschnitten fühlten, waren es vor allem sie, die erstmals 1830/31 und dann vor allem 1848 gegen die Besatzungsmächte im ganzen ehemaligen Polen, und damit auch gegen die österreichische Besatzungsmacht in Galizien aufstanden.

Aber erst langsam, nach der blutigen Niederschlagung dieses letzten großen Aufstandes, der beiden Seiten, sowohl der österreichischen als auch der polnischen erhebliche Opfer abverlangt und große Zerstörungen vor allem in Lemberg verursacht hatte, nach der fast gleichzeitigen Niederschlagung der ungarischen Revolution von 1848/49 und vor allem nach der Niederlage im Deutsch-Österreichischen Krieg von 1866, ging man ernsthaft daran die Nationalitätenfrage im Vielvölkerstaat grundsätzlich neu zu überdenken. Der erste und wichtigste Schritt, gleichsam die Voraussetzung für alle weiteren Reformen, war der Umbau des österreichischen Kaisertums zu einer Doppelmonarchie auf der Grundlage des österreichisch-ungarischen Ausgleichs von 1867. Dies hatte zum einen die Wiedererrichtung des ungarischen Staates und zum zweiten die Aufteilung der Doppelmonarchie in eine westliche deutsche und eine östliche ungarische Reichshälfte zur Folge. Und analog zu diesem Vertrag kam es jetzt, noch im selben Jahr, auch zu einem mehr oder weniger gleichen Vertrag mit den Polen in Galizien, was dazu führte, dass sich auch das österreichisch-polnische Verhältnis in sehr kurzer Zeit deutlich verbesserte, – nicht zuletzt im Übrigen auch, weil man weder in Preußen noch auch auf russischer Seite bereit war, dem österreichischen Beispiel zu folgen, vielmehr im Gegenteil die Österreicher offen wegen dieses Ausgleichs kritisierte.

Für die polnischen Galizier, aber indirekt auch für alle anderen Völkerschaften des Landes hatte dieser Ausgleich ganz erhebliche Konsequenzen. Er bedeutete nämlich nichts anderes als die de-facto-Autonomie Galiziens unter polnischer Verwaltung und schrittweise die Repolonisierung der gesamten Infrastruktur des Landes, von der Amtssprache über die Schulen und die Universitäten bis hin zur teilweisen Polonisierung auch deutscher Familien- oder die Anpassung von Ortsnamen. In der k. u. k. Zentralregierung gab es von nun an einen eigenen polnischen Minister

für Galizien, im galizischen Landtag besaßen die Polen die absolute Mehrheit. Dafür unterstützte der Polenclub im österreichischen Reichsrat die Wiener Regierung vorbehaltlos.

Dass dies auf Dauer aber die innere Situation Galiziens komplizieren würde, weil es auf der anderen Seite zu einer zunehmenden Entrechtung vor allem der Ruthenen, aber auch der Minderheit der Deutschen und deutschsprachigen Juden führte, war unausweichlich. Tatsächlich verschärfen sich die Auseinandersetzungen zumal zwischen den Polen und den Ruthenen in den nächsten Jahren immer mehr und immer wieder kam es auch zu gegenseitigen blutigen Überfällen. Den Juden, die sich als die schwächste Gruppe aus diesen Auseinandersetzungen herauszuhalten versuchten, trauten beide Seiten nicht, weshalb auch ihre Lage immer schwieriger wurde. Die Folge waren auch unter ihnen immer heftiger geführte Auseinandersetzungen um die Frage, wie damit umzugehen bzw. wie darauf zu reagieren sei⁶ und immer mehr von ihnen, soweit sie es sich eben leisten konnten, entschlossen sich schon seit den 1880er Jahren dazu, das Land zu verlassen, ähnlich im Übrigen wie auch Hunderttausende Ukrainer.

Die immer wieder behauptete und beschworene Einheit Galiziens als Vielvölkerstaat, wenn es diese überhaupt jemals gegeben hatte, war mit der Entlassung des Landes in die von den Polen dominierte Autonomie endgültig zur Fiktion geworden. Schon lange vor dem faktischen, politischen Ende, also vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, spätestens seit den 1880er Jahren, war die innere Auflösung immer unübersehbarer geworden. Der Gegensatz zwischen den streng gläubigen Polen einerseits und den von diesen seit jeher unterdrückten orthodoxen Ruthenen und jüdischen Galiziern andererseits hatte schließlich zu einer Quasi-Implosion geführt, die wohl auch angesichts der schwachen Zentralregierung in Wien nicht mehr zu verhindern war.

2. Galizien als literarische Landschaft

So existentiell-schwierig sich damit die alltäglichen Lebensumstände gestalteten, so unsicher oft auch das (Zusammen-) Leben der Menschen war, so wenig behinderte all dies offenbar das kulturelle Leben. Im Gegenteil: Manchmal ist man sogar geneigt zu glauben, dass dieses möglicherweise sogar durch die dauernden Anspannungen befördert wurde. Jedenfalls scheint das für die Literatur zu gelten: „Zu den wichtigsten geistigen Hinterlassenschaften gehört die in, aus und über Galizien geschriebene Literatur, die diesen Kulturraum am besten präsentiert.“⁷

Wenn viele der AutorInnen und ihre Werke heute oft nur noch wenigen Interessierten bekannt sind, manche überhaupt vergessen sind, oder man einfach nicht mehr weiß, dass sie, weil häufig über die ganze Welt verstreut, ursprünglich aus Galizien stammten, so ist dies nicht ihrer mangelnden Qualität anzulasten, sondern vor allem der Geschichte der beiden Weltkriege, die Galizien im 20. Jahrhundert wie kaum ein anderes Land in Europa getroffen und zerstört haben.

Eine der größten Schwierigkeiten, auf die man stößt, wenn man sich ein Bild von der Literatur Galiziens zu machen versucht, bereitet die oft unsichere Zuordnung der AutorInnen zu ihrem genaueren Herkunftsgebiet im dreigeteilten Polen. Hinzu

kommt, dass viele der späteren Emigranten im Exil ihre Namen geändert und/oder sonst versucht haben, ihre Herkunft zu verschleiern, um im Westen nicht als Polen, Ukrainer oder so genannte ‚Ostjuden‘ identifiziert zu werden, was gleichermaßen stigmatisierend war. Selbst in den Lebensläufen der meisten aufgeklärten und assimilierten deutschen Juden, wenn sie ursprünglich aus Mittel- oder Osteuropa eingewandert waren, finden sich daher zumeist, vermutlich aus den gleichen Gründen, nur sehr wenige und unvollkommene Angaben zu ihrer Herkunft. Weiter zu bedenken ist, dass nicht wenige der Autoren und Autorinnen aus dem ehemaligen Galizien überhaupt erst im Exil begonnen haben zu schreiben und erst rückblickend, manchmal schon in der zweiten Generation im Ausland lebend, also lange nach dem Untergang der Monarchie, sich der verlorenen Heimat literarisch wieder erinnert haben und insofern noch einmal schwerer zu erfassen sind. Und schließlich hat auch dies noch zuweilen die Unsicherheit verstärkt, dass ganz generell die Nachkommen der Juden, die ursprünglich aus den unterschiedlichsten Gebieten Polens, Russlands oder der Ukraine stammten, sich selbst im Exil häufig lediglich über ihre religiöse Zugehörigkeit definierten, als „galitsyaner“, also „Galizier“, die sich der chassidischen Welt zugehörig fühlten, oder als „litvakes“, als litauischen Juden, wenn sie sich als Talmudisten bekannten – was beides aber nichts über ihre nationale oder staatliche Herkunft aussagt, geschweige denn etwas über ihre Zugehörigkeit zur galizischen Literatur.

Es ist insofern, aus all diesen Gründen, sicher auch kein Zufall, dass es bis heute keine übernationale Literaturgeschichte Galiziens gibt, ja nicht einmal den Versuch einer namentlichen Erfassung, um wenigstens zu dokumentieren, was es hier einmal gegeben hatte.

Und nicht zuletzt ist natürlich überhaupt die Frage zu stellen, ob es angesichts der ständigen kulturellen Überlappungen zwischen den Nachfolgestaaten des dreigeteilten Polen und angesichts wiederholter Grenzverschiebungen überhaupt sinnvoll ist, von einer mehr oder weniger eigenständigen Literaturlandschaft Galizien zu sprechen? Zuvor schon war von dem politischen Galizien als einem „Kunstprodukt“ die Rede gewesen, einem in jeder Hinsicht ‚erfundenen‘, aber nicht gewachsenen Staatsgebilde. Galizien, das war jedenfalls für die meisten Polen aber auch für den Großteil der jüdischen Bevölkerung nicht etwas, mit dem man sich in dieser Form kulturell hätte identifizieren können oder wollen. Andererseits lässt sich aber möglicherweise auch umgekehrt argumentieren, dass die beinahe 150-jährige Geschichte der Besetzung durch Österreich, Russland und Preußen in allen drei Nachfolgestaaten sehr unterschiedlich verlaufen ist und auch gewirkt hat, was im Falle Galiziens eine, relativ betrachtet, unvergleichlich viel größere Identifikation jedenfalls der Bevölkerung mit der Idee der Monarchie als Vielvölkerstaat und dem österreichischen Kaiser zur Folge hatte, als dies in den beiden anderen Teilstaaten der Fall war und was deshalb unter Umständen dann doch wieder auch für eine gewisse unabhängige kulturelle Entwicklung sprechen würde. Ohne die Frage in der einen oder anderen Weise entscheiden zu wollen: Um so dankenswerter und nicht hoch genug zu schätzen ist wegen all dieser offenen Fragen die Einrichtung eines vom FWF langfristig geförderten interdisziplinären und multinationalen Projekts, das so genannte „Doktoratskolleg Galizien“ an der Universität Wien, das es sich

zur Aufgabe gemacht hat, sich „mit den interdependenten Kulturen, Literaturen, Sprachen, Religionen, Ökonomien, ethnischen und sozialen Gruppen des österreichischen Kronlandes Galizien und Lodomerien von seiner Inkorporation in das Habsburger Reich im Jahre 1772 bis zum Jahre 1918 und mit dem multikulturellen Erbe Galiziens in Polen, der Ukraine und Österreich sowie in der Emigration bis zur Gegenwart“ zu befassen.⁸

In diesem Zusammenhang aber, auch weil greifbare Ergebnisse bisher noch kaum vorliegen, kann es daher nur um ein paar mehr oder weniger zufällige Beobachtungen gehen, wie sie mir im Zuge meiner privaten Beschäftigung aufgefallen sind.

Dennoch, schaut man sich den biobibliographischen Abriss der AutorInnen im Anhang dieses Beitrags ein wenig genauer an, dann ist doch Einiges auffallend.

Da ist zum einen und vor allem die ganz ungewöhnlich große Zahl von Juden unter den Schreibenden und zwar sowohl unter den deutschsprachigen als auch unter den polnischsprachigen AutorInnen. Was bei einem Bevölkerungsanteil von lediglich ca. 10 %, maximal 12 % zunächst überrascht, erklärt sich, wenn man sich das Bildungsniveau Galiziens insgesamt anschaut. Es wird dann nämlich sehr schnell deutlich, dass vor allem die fast ausschließlich als Kleinbauern auf dem Land lebende ruthenische (=ukrainische) Bevölkerung in der überwiegenden Mehrzahl nicht einmal lesen oder schreiben konnte. Eine allgemeine Schulpflicht gab es in Galizien überhaupt erst seit 1867. Aber auch noch danach, bis in die neunziger Jahre, besuchten von den etwa eine Million schulpflichtigen Kindern nur ca. die Hälfte wenigstens eine Volksschule. Nicht grundlegend anders verhielt es sich auch bei den Polen, jedenfalls soweit sie als kleine Grundbesitzer auf dem Land lebten und nicht in den Städten. Auch sie waren auf die Mitarbeit der Kinder in der Landwirtschaft angewiesen und an der Verbesserung ihrer Bildungssituation nur wenig interessiert.

Anders dagegen die Situation der Juden, bei denen Bücher überhaupt, das Lesen und die Auslegung der heiligen Schriften, die Gelehrsamkeit insgesamt seit Jahrhunderten ein hohes Ansehen genossen, weshalb die Familien, soweit sie dazu finanziell nur irgendwie in der Lage waren, alle Anstrengungen unternahmen, ihren Kindern Bildung zu vermitteln. Schon seit Jahrhunderten hatten sie sich, unabhängig vom Staat, ihre eigenen Bildungseinrichtungen geschaffen, wenn zum Teil auch nur deshalb, um nicht auf die zumeist christlich geprägten Schulen ihrer Gastvölker angewiesen zu sein. Wenn man bedenkt, dass noch im Jahre 1890 der Anteil von Analphabeten in Galizien bei etwa 80 % lag und wenn man von dieser Gesamtbevölkerung noch einmal die Juden mit ihrem etwa 10 % Bevölkerungsanteil abzieht, dann erhöht sich der Anteil der Analphabeten an der Gesamtbevölkerung sogar noch einmal. Alles zusammen erklärt jedenfalls sehr überzeugend, warum die deutschen und polnischen Juden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, praktisch die alleinigen Träger der Wort- und Schriftkultur des alten Galiziens waren.

Etwas anderes, das auffällt, wenn man sich die Namen im Anhang anschaut, ist, dass die Mehrzahl der uns heute noch wichtig erscheinenden AutorInnen aus Galizien einer Generation angehört, die das habsburgische Kronland und Königreich nur noch in seiner Endphase selbst erlebt hat. Ihre Literatur ist damit vor allem eine Literatur über Galizien, mit dem unübersehbaren Bemühen, die für die Allermeisten verlorene und untergegangene Heimat noch einmal zu beschwören und vor dem Vergessen

zu bewahren. Dazu die polnische Germanistin Maria Kłańska in ihrem Buch *Problemfeld Galizien*⁹: „Es sei noch bemerkt, daß das endgültige Ende Galiziens im Jahre 1918 keineswegs das Ende der schöngeistigen Literatur über dieses Land bedeutet, sondern nur einen wesentlichen Wandel in ihrem Charakter markiert. Solche Texte entstehen nach wie vor, in der Zwischenkriegszeit quantitativ sogar stark anwachsend, nach 1939 etwas weniger zahlreich [...]“.

Kłańska spricht in diesem Zusammenhang auch von dieser postumen Literatur als „Heimatliteratur“, wenn selbstverständlich auch in einer ganz eigenen Bedeutung: zwar ihren Verlust *beklagend*, aber nie *anklagend*. Armut, Verfolgung, Korruption und politische Misswirtschaft, die den Alltag Galiziens über weite Strecken bestimmten, werden nicht verschwiegen, aber im Vergleich mit dem, was verloren wurde, überwiegt doch zumeist die Erinnerung an ein Leben in einer Gemeinschaft des geordneten Zusammenhalts, nie verklärend, zuweilen nostalgisch, aber nicht ohne Wehmut.

Schließlich noch ein Letztes, woran ich denken musste, sei hier kurz angesprochen, auch wenn es nur ein persönlicher Eindruck sein mag. Der Gedanke ist nicht neu, aber ich habe mich erst in diesem Zusammenhang wieder an ihn erinnert. Zuerst, vor langer Zeit, bin ich bei Bertolt Brecht darauf aufmerksam geworden. Er sagt einmal, sinngemäß, die Völker sollten sich nicht so viel auf die großen und bedeutenden Menschen einbilden, die in ihrem Land geboren wurden. Man sollte sich viel mehr danach fragen, wo sie begraben wurden und warum!

Von den meisten der mir bekannten deutsch- und jiddischsprachigen jüdischen AutorInnen aus Galizien sind, soweit sie das Land noch rechtzeitig hatten verlassen können und nicht deportiert wurden, nur ganz wenige nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem Exil in ihre Heimat zurück gekehrt, – im Gegensatz zu vielen polnischen Juden. Aber wohin auch hätten sie zurückkehren können, sollen? Ihre Heimat, Galizien, das typische Shtetl gab es nicht mehr; das alles war gänzlich und unwiderruflich zerstört und ausgerottet. Polen aber gab es noch, und noch gibt es Krakau und Warschau und damit zumindest die Spuren einer wenn auch schwierigen uralten polnisch-jüdischen Symbiose. Hier war offenbar eine Aussöhnung noch irgendwie möglich, die den deutsch- oder jiddischsprachigen Galiziern für immer verwehrt geblieben ist.

Józef Wittlin: *Das Salz der Erde*
Julian Strykowski: *Austeria*

Um nicht ganz im Allgemeinen zu bleiben, sei abschließend noch auf zwei Romane hingewiesen, die Einiges mit einander verbindet, die aber dann auch wieder sehr unterschiedlich sind, zumal in ihrer Schreibweise, in ihrem ganzen Stil, in ihrem Sprech- und Sprachduktus.

Bedauerlicherweise gehört zu dem Verbindenden auch, dass sie derzeit vergriffen, d.h. über den Buchhandel nicht lieferbar sind, was aber insofern kein wirkliches Problem darstellt, als beide Bücher jederzeit über den Antiquariatshandel erhältlich sind.

Den ersten Hinweis auf beide Texte verdanke ich einem Aufsatz von S. H. Kaszyński in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Galizien – eine literarische Heimat*.¹⁰ Grundsätzlich kann natürlich eine solche Leseempfehlung immer nur eine sehr persönliche sein. Dennoch glaube ich nach einer jetzt doch schon längeren Zeit der Beschäftigung mit Galizien, dass es sich in beiden Fällen um ganz besondere Bücher handelt, und dass sie nur der Zeit geschuldet heute weitgehend vergessen sind. Den Namen Józef Wittlin hatte ich schon einmal gehört, vermutlich war ich ihm als Briefpartner Joseph Roths oder Hermann Kestens begegnet. Gelesen aber hatte ich nichts von ihm. Julian Strykowski war mir bis dahin gänzlich unbekannt. Bei beiden Romanen handelte es sich um Übersetzungen und zwar aus dem Polnischen. Beide Autoren stammten aus dem alten Galizien, besaßen somit wie alle Galizier die österreichische Staatsbürgerschaft, waren aber von ihrer nationalen Zugehörigkeit her Polen, genauer gesagt polnische Juden. Was mich interessierte, war die Frage: Wie würde ihre Sicht auf die von deutschsprachigen Autoren rückblickend wenn auch nicht verklärend, so aber doch in Wehmut dargestellte Monarchie ausfallen – man denke besonders an die späten Romane Joseph Roths, vor allem *Die Kapuzinergruft* (1938) aber auch an die Erzählung *Die Büste des Kaisers* (1935). Wie hatten sie als Polen das Zusammenleben der verschiedenen Völkerschaften erlebt? Und wie das Ende? Als Untergang oder als Befreiung? Denn wie immer man es auch drehen mochte: Galizien war fraglos unrechtmäßig besetztes polnisches Land.

Der ältere von ihnen, Józef Wittlin, wurde 1896 auf dem Gut Dmytrow geboren, nahe der damaligen russisch-österreichischen Grenze, als Sohn eines Pächters, und ist 1976 in New York gestorben. Obwohl er nur relativ wenig veröffentlicht hat, galt und gilt er in Polen bis heute als wichtiger Romancier und expressionistischer Lyriker. Und nicht zuletzt ist Wittlin auch als Übersetzer hervorgetreten, z. B. mit der bis heute wichtigsten polnischen Übertragung der *Odysee*, und, in diesem Zusammenhang noch erwähnenswerter, mit Übersetzungen der späten Romane von Joseph Roth, des *Hiob* und der *Kapuzinergruft*. Da sein Vater in zweiter Ehe mit einer deutschen Schauspielerin verheiratet war, war ihm die Sprache, seine „Stiefmuttersprache“, wie er sie nannte, von frühester Jugend an vertraut.

Mit dem um zwei Jahre älteren Joseph Roth war Wittlin, der zunächst das Gymnasium in Lemberg besucht hatte, schon seit seiner frühen Studienzeit in Wien befreundet. Zusammen mit Roth hatte er germanistische Vorlesungen besucht und zusätzlich die Fächer Romanistik und Philosophie belegt. Gemeinsam hatten sie sich, obwohl wegen Untauglichkeit zunächst mehrmals zurückgestellt, 1916 als Freiwillige bei der österreichischen Armee gemeldet und waren schließlich eingezogen worden. Nach seiner Entlassung begann Wittlin erneut mit dem Studium, jetzt in Lemberg, und seine Fächer waren diesmal ‚Deutsche Sprache und Literatur‘. Nach einem erneuten, diesmal endgültigen Abbruch wegen des Ausbruchs des polnisch-ukrainischen Kriegs unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, arbeitete er zunächst als Lehrer, später als Publizist, als Dramaturg in Lodz und als freier Schriftsteller. Der Freundschaft mit Joseph Roth verdankte Wittlin sehr viel später auch das Erscheinen der Übersetzung seines ersten Romans ins Deutsche, insofern als Roth ihn dem gleichfalls mit ihm befreundeten Hermann Kesten für eine Veröffentlichung im Verlag Allert de Lange, dem ersten holländischen Verlag

für deutsche Literatur, empfohlen hatte. Der Titel des Romans *Das Salz der Erde* ist dem Kap. 5,13 des Matthäus Evangeliums entlehnt, er ist zugleich Teil des vorangestellten Mottos: Dort heißt es: „Ihr seyd das Salz der Erde. / Wo nun das Salz dumm wird, / womit soll man salzen? / Es ist nichts hinfort nütze, / denn daß man es hinaus schützte, / und lasse es die Leute / zertreten.“ Der Roman, der bereits 1935, nach zehnjähriger Arbeitszeit, auf Polnisch erschienen war und jetzt, 1937, mit einem hymnischen Nachwort von Roth auf Deutsch vorlag, war ursprünglich als erster Teil einer Trilogie geplant, die den übergeordneten Titel tragen sollte *Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen*. Ob der zweite Teil abgeschlossen wurde und als Ganzes verloren gegangen ist oder ob dieser nie über die erhaltenen ca. 40 Seiten hinaus gediehen ist, ist nicht mehr festzustellen. Sicher ist, dass der dritte Teil nicht über ein allgemeines Planungsstadium hinaus gelangt ist.

Über das damalige Echo auf die deutsche Veröffentlichung ist mir nichts bekannt, es wird vermutlich, den Zeitumständen geschuldet, nicht sehr groß gewesen sein. Auch ist es bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zu keiner weiteren Auflage gekommen. Wittlin selbst, der sich bei Ausbruch des Krieges in Paris aufgehalten hatte, kehrte nicht nach Polen zurück. Er wurde 1940 zunächst evakuiert, bevor ihm, zusammen mit seiner Frau und seiner Tochter, und diesmal mit der Hilfe von Hermann Kesten, von Nizza aus die Flucht über Spanien und Portugal in die USA gelang. 1971 wurde Wittlin, der im Laufe seines Lebens mit vielen Preisen ausgezeichnet wurde, schließlich auch zum korrespondierenden Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ernannt.

Nach dem Krieg wurde das Buch in immerhin 13 Sprachen übersetzt. Die Wiederentdeckung und erste deutschsprachige Neuauflage aus dem Jahre 1969 ist dem damaligen Mitglied der Geschäftsleitung des S. Fischer Verlags, Peter Härtling, zu verdanken und wie die Dokumente aus dem „Innsbrucker Zeitungsarchiv“¹¹ belegen, war diese zumindest bei der Kritik auch ein großer Erfolg. Weitere Ausgaben folgten 1984 als Fischer-TB, 1986 gleichzeitig bei Kiepenheuer in Leipzig und unter dem für die geplante Trilogie gedachten Titel *Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen* in der „Polnischen Bibliothek“ im Suhrkamp Verlag und zuletzt im Jahre 2000 als Suhrkamp-TB. Die schönste und vollständigste deutsche Ausgabe bis heute ist die Ausgabe im Rahmen der „Polnischen Bibliothek“, weil sie, außer dem Roman selbst, noch das erhaltene Fragment des geplanten zweiten Teils, ein spätes „Postscriptum“ sowie ein paar kürzere Essays und Gedichte Wittlins enthält. Sie ist allerdings ebenso vergriffen wie der 1994 in der Bibliothek Suhrkamp erschienene Essay *Mein Lemberg*.

Was also ist so bemerkenswert an diesem Buch? Thomas Grob, Ordinarius für Slawische und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Basel beantwortete die Frage 2001 in seiner Besprechung des Suhrkamp-TB in der NZZ: „So ziemlich alles“. Und er fährt fort: „Wenn es so etwas wie einen engen Kreis europäischer Jahrhundertromane gibt: Wittlins *Salz der Erde* gehört dazu.“¹²

Bevor versucht werden soll, dies ein bisschen weniger allgemein zu fassen, zunächst noch eine kurze Vorstellung des zweiten Autors.

Julian Strykowski wurde 1905 als Pesach Stark in Stryj, im Regierungsbezirk Lemberg geboren und ist erst 1996 mit über neunzig Jahren in Warschau gestorben.

Strykowski hatte zunächst ‚Polnische Sprache und Literatur‘ in Lemberg studiert und anschließend als Lehrer gearbeitet. Anfangs war er der zionistischen Bewegung nahe gestanden, später trat er der kommunistischen Partei Polens bei, weshalb er 1935 verhaftet wurde. Nach seiner Entlassung war er in Warschau als Journalist, Übersetzer und Bibliothekar tätig. Nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Polen, 1939, ging er zunächst zurück nach Lemberg. Später floh er auch von dort, immer weiter nach Osten, bis nach Moskau, wo ihn seine Parteimitgliedschaft immerhin vor weiteren Verfolgungen schützte und wo er zwischenzeitlich für die von den Sowjets unterstützte Schattenregierung Polens arbeitete. Zu dieser Zeit nahm er, zunächst lediglich als schriftstellerisches Pseudonym, später dann auch offiziell, den Namen Strykowski an, nach dem Namen seiner Geburtsstadt Stryj.

Nach dem Krieg kehrte er nach Polen zurück. 1966 trat er, vor allem wegen der zunehmend aggressiven, antiisraelischen Stimmung in der Sowjetunion, aber auch in Polen, aus der kommunistischen Partei aus.

Kontinuierlich literarisch zu arbeiten begonnen hatte Strykowski erst relativ spät, etwa seit der Mitte der fünfziger Jahre. Sein erster Roman, *Stimmen in der Finsternis*, konzipiert als erster Teil einer Trilogie, 1956 auf Polnisch und schon bald darauf auch auf Deutsch erschienen, machte ihn auch im deutschen Sprachraum, wenn auch nur in kleinerem Kreis, bekannt. Der Durchbruch aber, wenngleich heute auch schon fast wieder vergessen, gelang ihm mit der Veröffentlichung des zweiten Teils seines bis heute bekanntesten Romans *Austeria*, 1966 auf Polnisch erschienen und erstmals 1968 auf Deutsch veröffentlicht. Der dritte Teil, *Asrils Traum* schließlich ist 1975 auf Polnisch erschienen, die erste deutsche Übersetzung erschien 1981, gefolgt von einer weiteren Auflage 1995, gleichfalls in der verdienstvollen Reihe der „Polnischen Bibliothek“. Ein letzter Roman, eine weitere Fortsetzung seiner Geschichten aus Galizien, *Echo*, ist 1988 in Polen und erstmals 1995 in Deutschland erschienen.

Beide Romane, wenn auch, wie schon angedeutet, auf sehr unterschiedliche Weise und aus ganz verschiedenen Perspektiven, schildern den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der, gleichfalls von beiden Autoren bzw. ihren Erzählern, als das Ende nicht nur der k.u.k. Monarchie erlebt und verstanden wird, sondern zugleich auch als „Götterdämmerung“ – so Kaszyński in seinem Beitrag – des alten Europa insgesamt, und, ausdrücklich bei Strykowski, auch als der Beginn des Untergangs des osteuropäischen Judentums.

Um keine wie auch immer gearteten direkten kriegerischen Auseinandersetzungen also geht es in beiden Romanen, sondern um ein Stimmungsbild am Vorabend des Krieges. Die äußere Handlung ist denn auch zumal bei Wittlin kaum von Bedeutung, jedenfalls nicht in dem Sinne, dass sie sich an spektakulären Ereignissen festmachen ließe. Vielmehr erzählt der Roman die einfache Geschichte eines einfachen Mannes, der zu Beginn des Romans als einfacher Bahngehilfe auf einer weitab gelegenen kleinen Bahnstation in Galizien seinen immer gleichen Dienst verrichtet. Sein Name ist Piotr Niewiadomski, und dieser Name ist sprechend; er bedeutet nämlich übersetzt so viel wie der Namenlose, auch der, dessen Herkunft unbekannt ist, eine Art Jedermann also oder einfach ein Mensch. Piotr lebt allein oder doch nicht ganz. Er besitzt einen Hund, den er liebt, und die Magd Magda, mit der er

zusammenlebt. Gleich zu Beginn des Romans heißt es von ihm: „Niemals verließ ihn das Bewußtsein, wem er diene. Nur scheinbar schleppte er Lasten für Gutsbesitzer, nur scheinbar bediente er Juden [...]. In Wirklichkeit schleppte er alles für den Kaiser. Dafür bezahlte ihn der Kaiser und schützte ihn durch besondere Gesetze.“¹³ Der Kriegsausbruch schreckt Piotr daher auch nicht. Denn erstens ist er überzeugt, dass die Österreicher den Krieg ohnehin gewinnen, und zweitens wechselte er nur den Dienst, der Dienstherr blieb ja der gleiche. Der Erzähler begleitet im Folgenden seinen Helden, der keiner ist sondern nur ein armer einfacher Analphabet, vielleicht ein wenig dem Hašek'schen Schweijk verwandt, aber naiver, ohne dessen Schläue, er begleitet ihn etwa die ersten vierzehn Tage von der Bekanntmachung der Kriegserklärung über die Einberufung und Musterung bis in ein ungarisches Ausbildungslager, wo Piotr zum Landsturminfanteristen ausgebildet wird und wo man zunächst erst einmal einen Menschen aus ihm machen will: „Ich werde aus euch Menschen machen! Denn der von Gott geschaffene Mensch – warum sollten wir es nicht gestehen – ist kaum Material für einen Menschen, kaum Halbrohstoff.“

Damit endet der erste Teil der geplanten Trilogie. Das Ganze wird streng chronologisch erzählt, nur zuweilen unterbrochen durch vorsichtig kommentierende Einschübe des auktorialen Erzählers, voller Mitgefühl, mit einem offenbar uneingeschränkten Verständnis für alles Menschliche und einer großen Liebe für die sonst oft übersehenen kleinen Details des Alltags.

Strykowski, im Gegensatz dazu, konzentriert die Handlung seines Romans auf nicht einmal vierundzwanzig Stunden. Schauplatz ist eine der unzähligen zumeist von Juden geführten Schankwirtschaften Galiziens, eben die „Austeria“, außerhalb einer nicht näher beschriebenen Kleinstadt, „am Dulibsker Trakt, einer Straße, die zu den Karpaten führte“, wie es im Roman heißt.¹⁴ Der Wirt der Schänke ist der alte Tag. Als Hausherr ist er sozusagen die zentrale Figur, bei der alle Fäden zusammen laufen, ohne aber der Wortführer des Geschehens zu sein. Alle Ereignisse werden aus der Perspektive dieses einzigen Tages geschildert unter Wahrung der Einheit des Orts und der Zeit, wie in der klassischen Tragödie. Die Zeit: einer der ersten Tage nach Kriegsausbruch. Aus Angst vor einem ersten Kosakenüberfall von jenseits der russischen Grenze, von dem Flüchtende aus der Stadt berichten und bei dem ein junges Mädchen erschossen wird, versammeln sich in der Schänke immer mehr Menschen aus der Stadt, kleine jüdische Händler und Handwerker zumeist, einschließlich einer Gruppe chassidischer Juden mit ihrem Zadik und ihren Frauen und Kindern, um die Lage zu diskutieren, zu beraten, was zu tun ist, ob man bleiben oder die Stadt verlassen soll, ehe man sich schließlich doch zum Bleiben entscheidet: „Wir sind hier in Österreich, nicht in Kiszyniow. Und daran ändert sich gottlob nicht das Geringste, solange Kaiser Franz Joseph regiert. Es gibt keinen einzigen Juden, der ihm nicht ein langes Leben wünschen würde und gute Gesundheit. Und die Rabbiner beten darum, daß seine Geschäfte günstig verlaufen und auch, daß sie alle lange leben mögen, seine Familie, die arme Kaiserin, es gibt keine Kaiserin, sein Militär, seine Polizisten, Minister, alle, die ihm dienen. Schade nur, daß er kein Jude ist. Aber vielleicht ist es auch besser so, denn wenn er Jude wäre, wer weiß, ob er sich dann zu den Seinen bekennen würde. Er hat ein jüdisches Herz, das genügt.“¹⁵

So ruhig Wittlin seine Geschichte erzählt, ohne jede Aufgeregtheit, ja mit geradezu mythischer Gelassenheit, gebrochen nur von zuweilen unfreiwillig komischen Einschätzungen der realen Situation durch Piotr, einen gewissen elegischen Grundton dabei aber immer beibehaltend, so dramatisch zugespitzt erzählt Strykowski die seine, die Geschichte der inneren Gespaltenheit der jüdischen Gemeinschaft vor dem Hintergrund sich abzeichnender welthistorischer Verschiebungen, eine Geschichte des Nachdenkens über jüdische Identität. Seine Hauptfiguren sind Zweifler, die den Glauben an den Gott ihrer Väter verloren haben und sich plötzlich mit dem aufklärerischen Gedankengut der Gegenwart konfrontiert sehen. Da streiten sich „Orthodoxe, Zionisten, jüdische Sozialisten, Verfechter eines polnischen Untertanenstaates, Anhänger des [...] Jiddischen, Hebräischen oder des Polnischen“, ohne sich noch verständigen zu können. Strykowski verklärt nichts und enthält sich auch sonst jeden Kommentars. Nur seine Erzählweise, der jiddische Sprechduktus, der grundierend auch noch in der Übersetzung erhalten geblieben ist, die Haltung des Erzählers, das gleichberechtigte Nebeneinander von Phantastischem und Wirklichkeit, von Realem und Surrealem, von Geschichte und Mythos, die Gleichzeitigkeit von Melancholie, Verzweiflung und Hoffnung, all das, was auch den jüdischen Witz auszeichnet, – nur diese besondere Erzählweise verrät zuweilen seine Haltung.

Am nächsten Morgen hängt Rauch über der Stadt und der Himmel erscheint in tiefem Rot. Aber die plündernden Kosaken waren nur die Vorreiter.

Beide Romane enden damit ohne dass sie an ein Ende gekommen wären. Der Krieg, als der Anfang vom Ende des alten Galizien, hatte ja auch erst begonnen.

Auch wenn der Vielvölkerstaat in der Praxis gescheitert war, in dieser Form vielleicht scheitern musste, und, wie beide Autoren ohne Nostalgie zeigen, eben nicht nur an den nationalen und damit zentrifugal wirkenden Kräften, sondern in gleicher Weise an der inkompetenten und inkonsequenten Nationalitätenpolitik der zentralen deutsch-österreichischen Verwaltung in Wien, bekennen sich doch beide, jedenfalls im Rückblick, zu der durch diese Monarchie idealiter vertretenen Utopie, d.h. zu der Idee, zu dem Traum von einem übernationalen Staat gleichberechtigter Völker, für die der Kaiser in der Person Franz Josephs zeitlebens und über seinen Tod hinaus als Symbol gestanden war und ist.

In wieweit dieses in beiden Romanen zum Ausdruck kommende Bekenntnis, diese Einschätzung der historischen und politischen Ereignisse und Entwicklungen am Ende der Monarchie für die polnischen Intellektuellen damals insgesamt repräsentativ gewesen ist, das generell zu beurteilen ist schwer. Zunächst jedenfalls hatte bei den meisten von ihnen die Hoffnung auf die Wiedererstehung Polens überwogen. Vor allem aber darf man nicht übersehen, dass beide Autoren, Wittlin und Strykowski, nicht nur Polen, sondern eben auch Juden waren. Und als Juden waren sie, ob orthodox oder der Haskala anhängend, so oder so, überall und zunehmend in der vom Nationalismus geprägten Ära sprichwörtlich immer wieder zwischen alle Fronten geraten. Die Juden vor allen anderen Völkern fühlten sich daher dieser multinationalen Monarchie, ihrem Schutz und ihrer Toleranz in ganz

besonderer Weise dankbar verpflichtet. Sie hatten daran geglaubt, weil es ihre einzige Hoffnung war. Mehr als alle anderen Völker waren daher gerade sie, die Träger und Mittler des kulturellen Lebens in Galizien, zugleich auch die Garanten der Idee des Vielvölkerstaates und damit der Monarchie gewesen. Schließlich aber hatten auch sie zu zweifeln begonnen und sich gefragt, ob das Ganze eben doch nicht nur eine Illusion war.

Ob es Galizien wirklich gegeben hat, das Galizien, wie es uns vor allem die Dichter beschrieben und überliefert haben? So wohl nicht. Auch die Juden hatten vermutlich Galizien nicht geliebt, aber es war ihnen über fast 1000 Jahre zur Heimat geworden. Die Vertreibung der jüdischen Bevölkerung aus dieser Heimat in der Folge des Ersten Weltkrieges, dann ihre annähernd totale Vernichtung durch den Nationalsozialismus und den Sowjetkommunismus während des Zweiten Weltkrieges, beides bedeutete nicht nur das Ende des Ostjudentums sondern zugleich auch das Ende Galiziens. Aber die Idee, der Traum, der Mythos, wie der des untergegangenen Atlantis, eben weil sie *nicht* real sind, haben oft eine größere Überlebenskraft. Und Träume, Mythen und Utopien waren, wie wir wissen, schon immer die Stoffe, aus denen die Literatur gemacht wurde. Warum sonst lesen wir?

Anmerkungen

- 1 Überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten am 8. Mai 2012 im Literaturhaus am Inn. Beides, der Vortrag wie auch die schriftliche Fassung, ist an ein interessiertes Laienpublikum gerichtet, weshalb auch auf einen detaillierten Fußnotenapparat verzichtet wurde.
- 2 Bruno Schulz: Die Zimtläden. Hanser: München 2008. Neu übersetzt von Doreen Daume.
- 3 Als besonders hilfreich zum besseren Verständnis des gesamten Themenkomplexes haben sich für den Verfasser, ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, die folgenden Arbeiten erwiesen (nach ihren Verfassern in alphabetischer Reihenfolge):
David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Gekürzte Fassung. Kiepenheuer & Witsch: Köln 1993.
Verena Dohrn: Reise nach Galizien. Grenzlandschaften des alten Europa. S. Fischer: Frankfurt 1991.
Ernst Hofbauer: Verwehte Spuren. Von Lemberg bis Czernowitz: Ein Trümmerfeld der Erinnerungen. Ibera Verlag: Wien 1999.
Stefan H. Kaszyński (Hrsg.): Galizien – eine literarische Heimat. Uniwersytet Adama Mickiewicza: Poznań 1987.
Marta Kijowska: Polen, das heißt nirgendwo. Ein Streifzug durch Polens literarische Landschaften. C.H. Beck: München 2007.
Maria Kłańska: Problemfeld Galizien in deutschsprachiger Prosa 1846-1914. Böhlau: Wien Köln Weimar 1991.
Salcia Landmann: Erinnerungen an Galizien. Limes Verlag: Wiesbaden u. München 1983.
Claudio Magris: Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums. Europaverlag: Wien 1974.
Martin Pollack: Galizien. Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina. Insel Verlag (=insel taschenbuch 2747). Frankfurt a. M. u. Leipzig 2001.
- 4 Auch von Friedrich II. ist überliefert, dass er die offizielle Diktion zur Rechtfertigung der Teilung und Besetzung Polens, nämlich die „Pazifizierung“ des Landes, selbst nicht geglaubt hat: „Wir wollen für die Gültigkeit unserer Rechte nicht eintreten, auch nicht für die der russischen, noch weniger für die der österreichischen.“
- 5 So der amerikanische Historiker Larry Wolff in seiner Untersuchung *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford University Press: Stanford, Cal. 2010.

- 6 Bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, ausgehend von den Vertretern der Haskala, der jüdischen Aufklärung, die so genannte „Assimilationsbewegung“ entstanden, die für die Akkulturation an die jeweilige Gastnation eintrat. – Der erste Zionistenkongress fand 1897 in Basel statt und im gleichen Jahr wurde in Vilnius der „Allgemeine jüdische Arbeiterbund“ gegründet, allgemein ‚Der Bund‘ genannt, eine Organisation, die mit der russischen Revolution sympathisierte.
- 7 Aus der Kurzbeschreibung des FWF-Projekts: „Galizienliteratur im Kontext der ‚räumlichen Wende‘“ am Institut für Slawistik der Universität Wien.
- 8 Zitiert aus der Kurzbeschreibung des Projekts.
- 9 Fußnote 3; hier S. 15f.
- 10 Fußnote 3.
- 11 [http:// iza.uibk.ac.at](http://iza.uibk.ac.at)
- 12 Thomas Grob: Die huzulische Sicht der Dinge. Józef Wittlins Jahrhundertroman „Das Salz der Erde“. Neue Zürcher Zeitung, Nr. 186, 14. August 2001.
- 13 Die Zitate folgen der Ausgabe: Józef Wittlin: Die Geschichte vom geduldigen Infanteristen. Suhrkamp (= Polnische Bibliothek): Frankfurt a. M. 1986. Hier S. 42.
- 14 Anm. 13; hier S. 197.
- 15 Die Zitate folgen der Ausgabe: Julian Strykowski: Austeria. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1968. Hier S. 7f.
- 16 Ebenda S. 48.
- 17 Karl-Markus Gauß: Provinz als Versuchsstation. In: Freitag, 31.3.1995.

Biobibliographischer Anhang

Es handelt sich hierbei um einen lediglich persönlichen und daher oft zufälligen Befund, der sich zum einen aus den dargelegten objektiven Schwierigkeiten einer solchen Bestandsaufnahme erklärt, zum anderen heuristisch begründet ist, insofern, als ausschließlich aus Galizien gebürtige AutorInnen berücksichtigt wurden. Der Zeitraum umfasst in etwa den von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 20. Jahrhunderts.

Deutschsprachige Literatur

Dass Joseph Roth (1894 – 1939) aus Galizien stammt, weiß man in aller Regel, wenn auch nicht aus Swaby, zu deutsch Schwabendorf, wie er selbst häufig angegeben hat, um so eine ‚deutsche‘ Herkunft zu fingieren, sondern aus Brody. Den meisten Lesern geht es wohl so, dass, wenn sie sich das alte Galizien vorzustellen versuchen, dies nicht mehr ohne die Bilder funktioniert, die sich aus Joseph Roths Romanen, zumal dem *Radetzky* unauflöslich in der Erinnerung eingepägt haben. Auf detailliertere bibliographische Angaben kann an dieser Stelle wegen des Bekanntheitsgrades des Autors verzichtet werden.

Zu den ältesten Autoren aus Galizien, noch aus der ersten Hälfte und der Mitte des 19. Jahrhunderts, zählen Leopold von Sacher-Masoch (1836 – 1895), aus Lemberg gebürtig, nicht wegen seiner *Venus im Pelz* sondern wegen seiner kleineren galizischen Dorfgeschichten, beispielsweise den *Galizischen Geschichten* (1881) oder der Sammlung *Jüdisches Leben* (1892) die heute noch wegen der Atmosphäre, die sie vermitteln, lesenswert sind, sowie Karl Emil Franzos (1848 – 1904) aus Czortkow, der Verfasser des aus jüdischer Perspektive geschriebenen Entwicklungsromans *Der Pojaz* (1905) oder der Novellensammlung *Die Juden von Barnow* (1877) und Wiederentdecker sowie Herausgeber der ersten Ausgabe der Werke Georg Büchners. Auch seine mehrere Bände umfassende Sammlung von kürzeren Erzählungen und Feuilletons mit dem Titel *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, Südrussland, der Bukowina und Rumänien* (2 Bände, 5. Aufl. 1914) seien hier erwähnt.

Ebenfalls aus Lemberg, wenn auch in Wien geboren, stammt Martin Buber (1878 – 1965), einer der wichtigsten Forscher auf dem Gebiet des Chassidismus und Herausgeber der von ihm gesammelten *Erzählungen der Chassidim* (Manesse, 1949).

Alexander Granach (1890 – 1945), aus Werbowitz, wurde vor allem bekannt als expressionistischer Bühnenschauspieler im Berlin der zwanziger Jahre, und später, nach seiner

Emigration nach Amerika, war er ein gleichfalls überaus erfolgreicher Filmschauspieler. Von ihm stammt aber auch der autobiographische Roman *Da geht ein Mensch* (1945).

Unbedingt hier zu nennen sind weiter Soma Morgenstern (1890 – 1976) aus Budzanow und Manes Sperber (1905 – 1984) aus Zablotow. Soma Morgenstern war ein enger Freund Joseph Roths, mit dem zusammen er eine zeitlang für das Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* gearbeitet hatte. Ihm und Alban Berg, mit dem ihn gleichfalls eine lebenslange Freundschaft verband, hat Morgenstern jeweils ein Erinnerungsbuch gewidmet: *Joseph Roths Flucht und Ende* und *Alban Berg und seine Idole*. Seine bekannteste im engeren Sinne literarische Arbeit ist die Romantrilogie *Funken im Abgrund*. Und nicht zuletzt sei hier auch noch auf seine Autobiographie *In einer anderen Zeit. Jugendjahre in Ostgalizien* hingewiesen. Eine Ausgabe seiner Werke in elf Einzelbänden – die meisten erwähnten Arbeiten erscheinen hier zum ersten Mal auf Deutsch - ist in den neunziger Jahren, herausgegeben von Ingolf Schulte, im Verlag zu Klampen erschienen und bis heute greifbar. Auch Manes Sperber ist zunächst mit seiner Romantrilogie *Wie eine Träne im Ozean* (1961) bekannt geworden, in der er, wenig verklausuliert, seinen eigenen politischen Werdegang bis zu seinem Bruch mit der kommunistischen Partei schildert. Wichtiger, auch literarisch bedeutender erscheint mir allerdings seine dreiteilige Autobiographie mit dem Titel *All das Vergangene* (1974 – 1977). Sperber war einige Jahre enger Mitarbeiter Alfred Adlers, des Begründers der Individualpsychologie in Wien.

Herz Wolf Katz (1906 – 1992) stammt aus Rudky. Er ist der Verfasser der beiden im Exil bei Allert de Lange 1938 und 1940 erschienenen Romane *Die Fischmanns* und *Schlossgasse 21*.

Wie Katz ist auch Mascha Kaléko (1907 – 1975), aus Chrzanow, heute weitgehend vergessen. Schon als Kind, 1914, ist sie mit ihren Eltern nach Deutschland ausgewandert, wo sie seit 1918 bis zu ihrer Emigration 1938 in die USA vornehmlich in Berlin lebte und arbeitete. Später übersiedelte sie mit ihrem Mann nach Jerusalem. Sowohl in der Vorkriegszeit als auch noch nach dem Krieg zählte sie zusammen mit Erich Kästner und Joachim Ringelnatz zu den wichtigen Vertretern der so genannten Großstadtlyrik bzw. wurde den AutorInnen der Neuen Sachlichkeit zugeordnet. Eine Ausgabe *Sämtliche Werke und Briefe* in vier Bänden, hrsg. von Jutta Rosenkranz, ist 2012 erschienen.

Und schließlich, aber nicht zuletzt, darf natürlich auch Salcia Landmann (1911 – 2002) aus Zolkiew nicht ungenannt bleiben, bekannt vor allem wegen ihrer verschiedenen und immer wieder erweiterten Sammlungen des jüdischen Witzes – die erste Ausgabe erschien 1960 – wegen ihrer jüdischen Kochbücher – z.B. *Koschere Kostproben* (1964), Neuausgabe als *Bittermandel und Rosinen* (1984), so wie als Erzählerin vieler informativer und zugleich unterhaltender Geschichten und Anekdoten aus dem jüdischen Alltagsleben. Stellvertretend genannt seien die 1975 erstmals erschienenen *Erinnerungen an Galizien*.

Polnischsprachige Literatur

Zu den wichtigsten Vertretern der polnisch-galizischen Literatur und zugleich hoch angesehen in der polnischen Nationalliteratur, zählen die drei aus Lemberg gebürtigen Autoren: der Lyriker und Aphoristiker Stanislaw Jerzy Lec (1909 – 1966), einer breiteren Öffentlichkeit bekannt vor allem mit seinen in zahlreichen Ausgaben erschienenen Aphorismen und Epigrammen, den *Unfrisierte[n] Gedanken*, auf Deutsch erstmals 1959 erschienen; der Philosoph, Essayist und zumal als Science-Fiction-Autor bekannte Stanislaw Lem (1921 – 2006), weltweit vermutlich der berühmteste polnische Autor seiner Generation. Seine Werke wurden in mehr als fünfzig Sprachen übersetzt. In deutscher Sprache erschienen, neben einigen Erzählbänden eine drei- (2003) und eine sechsbändige (2009) Werkausgabe; Zbigniew Herbert (1924 – 1998) ist vor allem als Lyriker und Essayist hervorgetreten. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählt, auch international, der Gedichtband *Herr Cogito* (dt. 1974). Zu diesen hinzu zu zählen sind vornehmlich noch der schon erwähnte aus Drohobycz stammende Prosaist, Zeichner und Graphiker Bruno Schulz (1892 – 1942), dessen Erzählungen, darauf wurde bereits eingangs hingewiesen, erst vor wenigen Jahren noch einmal in einer neuen deutschen Übersetzung erschienen sind: *Die Zimtläden* (2008) und *Das Sanatorium zur Sanduhr*

(2011). Schulz gilt seit einigen Jahren bei vielen als eine der wichtigsten Wiederentdeckungen der so genannten ‚Klassischen Moderne‘ und seine Arbeiten werden immer wieder auch mit denen von Franz Kafka verglichen. 2008 ist von Jerzy Ficowski die Biographie erschienen: *Bruno Schulz. Ein Künstlerleben in Galizien*.

Józef Wittlin (1896 – 1976) und Julian Strykowski (1905 – 1996) wurden bereits im Textteil vorgestellt und behandelt.

Schließlich seien hier noch zwei Namen genannt, weil sie, obwohl einer deutlich jüngeren Generation angehörend, die Zeit des österreichischen Galizien auch heute noch in ihren Romanen beschäftigt. Gemeint sind Piotr Wojciechowski, geboren 1938 in Poznan mit seinem Roman *Steinerne Bienen* (dt. 1970) sowie Ryszard Sadaj, geboren 1950 in Stalowa Wola mit dem Roman *Der Erbsitz*, (dt. 1989); die polnische Ausgabe ist 1984 unter dem Titel *Galicjada* erschienen.

Jiddischsprachige Literatur

Zu den bis heute bekanntesten und einflussreichsten polnisch-jüdischen Autoren des 19. Jahrhunderts, die sich des Jiddischen auch als Literatursprache bedienten, gehörten die Erzähler Mendele Mojcher Sforim (1835 – 1917), Jizchak Lejb Perez (1852 – 1915) und Scholem Alejchem (1859 – 1916). Alle drei stammten nicht direkt aus Galizien.

Einer der letzten zugleich international renommiertesten aus Galizien stammenden jiddischsprachigen Autoren ist Isaac Bashevis Singer (1902 – 1991) aus Leoncin. Mit Hilfe seines älteren Bruders Israel Joschua Singer (1893 – 1944), seinerseits und zu seiner Zeit ein gleichfalls bekannter Autor, war Isaac Singer bereits 1935 nach Amerika ausgewandert. Obwohl er damit über fünfzig Jahre in Amerika gelebt hatte, hielt er am Jiddischen als seiner Literatursprache fest. Singer war ein außergewöhnlich produktiver vornehmlich erzählender Autor, der Schauplatz der meisten seiner Werke ist das alte Polen, seine Protagonisten polnische Juden. Stellvertretend für sein umfangreiches Werk seien hier in der Reihenfolge ihres Erscheinens seine großen Familienromane genannt: *Die Familie Moschkat* (1950), *Das Landgut* (1967), *Das Erbe* (1979), die Auswanderererzählung *Verloren in Amerika* (1976), der späte Schelmenroman *Max, der Schlawiner* (1991) sowie die Erzählensammlung *Gimpel der Narr* (dt. 1968). – Von Israel Joschua Singer sind vornehmlich seine Memoiren zu erwähnen: *Von einer Welt, die nicht mehr ist*, 1946 postum veröffentlicht.

Die meisten jiddisch schreibenden Autorinnen und Autoren der Zwischenkriegszeit waren Lyriker; sie wären heute fast ausnahmslos vergessen, wenn es da nicht die schon deshalb nicht hoch genug zu schätzende 1978 im Verlag Reclam / Leipzig erschienene Sammlung *Der Fiedler vom Getto. Jiddische Gedichte aus Polen*, gegeben hätte, ausgewählt und ins Deutsche übertragen von Hubert Witt. Beispielhaft genannt seien ein paar aus Galizien stammende Autorinnen und Autoren: Schmuël Jankew Imber (1889 – 1942?) aus Sasow, David Kenigsberg (1891 – 1941?) aus Busk/Lemberg, Melech Rawitsch (1893 – 1976) aus Radymno, Uri-Zwi Grinberg (1894 – 1981) aus Lemberg, Ber Horowiz (1895 – 1943?) aus Majdan, Rachel H. Korn (1898 – 1982), Beinisch Silberstein (1902 – 1942), Ber Schnaper (1903 – 1942) aus Lemberg, Mosche Schimel (1904 – 1943) aus Lemberg, Jankew Schudrich (1906 – 1941?) aus Uhnów/Lemberg, Boruch Olizki (1907 – 1941) aus Turisk.

Hebräischsprachige Literatur

Gleichfalls beispielhaft für viele andere vergessene Autorinnen und Autoren, die, ursprünglich aus Galizien stammend, später aber dann, nach ihrer Auswanderung nach Palästina bzw. Israel begonnen haben hebräisch zu schreiben, sei hier auch noch an Samuel Joseph Agnon (1888 – 1970) erinnert, Nobelpreisträger zusammen mit Nelly Sachs des Jahres 1966 für seinen in Galizien spielenden Roman *Nur wie ein Gast zur Nacht*.

Ukrainischsprachige Literatur

Der einzige heute noch bekannte Vertreter der ruthenischen bzw. ukrainisch-galizischen Literatur ist Iwan Franko (Sohn eines deutschstämmigen Schmieds (aus Nahujewytschi.) Bekannt wurde Franko als Publizist, Übersetzer und Förderer. Seine nationale Berühmtheit aber verdankt er vor allem seinem lebenslangem Kampf für eine Gleichstellung der von den Polen unterdrückten ukrainischen Bevölkerung. Nach Franko ist seit 1962 die Stadt Iwano-Frankisk, früher Stanislaw, benannt, und auch die Universität von Lemberg trägt heute seinen Namen.

Elias Canetti und Martin Walser – Wie Sprache lebendig bleibt

von Elisabeth Reinhard (Hohenems)

Wie selbstverständlich den Menschen die ihnen mitgegebene Sprache erscheint! Jeder glaubt, sie perfekt zu sprechen, sich perfekt mit ihr verständigen zu können. Und trotzdem kommt es laufend zu Missverständnissen, zu Irrtümern, ja sogar zu totalem Unverständnis. Zu allen Zeiten schon machen Philosophen und Schriftsteller sich Gedanken über die Sprache, versuchen ihre Grenzen auszuloten und zu entdecken, was sie so lebendig und aktuell – also wandelbar – bleiben lässt. Es ist auch das Thema meiner Arbeit¹, die Sprache und was sie funktionstüchtig erhält, ins Blickfeld zu rücken.

Anhand der Werke von Elias Canetti und Martin Walser möchte ich aufzeigen, wie wichtig es ist, ununterbrochen an der uns mitgegebenen Sprache zu arbeiten, sie ständig zu pflegen, den Gegebenheiten neu anzupassen, sie mit der sich wandelnden Wirklichkeit zu vergleichen und wenn nötig, verbrauchte Wörter durch bedeutungstragende zu ersetzen. Sprache darf nicht erstarren, nicht zu Phrasen verkümmern. Immer muss sich das Wahrgenommene neu mit Sprache verknüpfen.

Man muss sich darauf verlassen können, dass Wörter Wurzeln haben. In der Wirklichkeit. In der Erfahrung. (Walser, Werke in zwölf Bänden. Elfter Band, S. 965)

Sprache ist kein Abbild der Welt, aber sie braucht diese als Vorlage und zwar als die immer zeitgemäße. Sie berichtet über sie, lässt die ständig sich neu bildenden Zusammenhänge erkennen und Gedanken entstehen, die vielleicht helfen, sich besser in ihr zurechtzufinden. So ermöglicht sie einen Gedankenaustausch mit den Mitmenschen, der sie ihre Erfahrungen vergleichen lässt. Wenn Sprache zwischen Sprechenden und Hörenden hin- und hergeworfen wird, gewinnt sie an Kraft und Überzeugung und verändert sich dabei, weil verschieden erlebte Wirklichkeiten aufeinanderstoßen. So ist es auch beim Lesen eines Buches. Der Leser / die Leserin hat die Möglichkeit, die Weltsicht und natürlich auch die Sprache des Autors kennenzulernen, und dadurch wird sowohl die eigene Weltsicht als auch die Sprache erweitert. Das Gelesene beginnt zu wirken, weckt Neugierde, regt zu Nachahmung an, weckt verborgene Interessen, öffnet die Augen. Es lässt die Wirklichkeit besser erkennen.

Wenn er lange nicht gelesen hat, erweitern sich die Löcher im Sieb seines Geistes, und alles fällt durch und alles bis auf das Größte ist, als wäre es nicht da. Es ist das Gelesene bei ihm, das zum Auffangen des Erlebten dient, und ohne Gelesenes hat er nichts erlebt. (Canetti, Die Provinz des Menschen, 1974, S. 125)

Es sind laut Canetti nicht die Sinne allein, die Weltsicht vermitteln. Erst wenn die wahrgenommenen Eindrücke mit der eigenen Sprache und der Sprache anderer in Verbindung gebracht werden, öffnet sich dem Menschen die Welt. Im Lesen werden eigene Anschauungen, Gedanken und daraus gezogene Schlüsse konfrontiert mit denen anderer. Ein Vergleichen der Sichtweisen erfolgt, ein Ergänzen, Korrigieren, Ordnen. Die eigene Sichtweise ändert sich dadurch, sie wird umfassender. Im Zusammenspiel mit anderen regt sich der Geist und kann, so Canetti, die Eindrücke fassen und das Erlebte auffangen. Durch den Kontakt mit den Anschauungen anderer und deren Formulierungen ändert sich laufend der eigene Sprachgebrauch. Es kommen neue Wörter hinzu, neue Wendungen, treffendere Aussageweisen. Die Sprache würde, bliebe sie unverändert, sofort erstarren und mit der ständigen Weiterentwicklung der Welt nicht mehr Schritt halten.

Sprache muss immer Grenzen überschreiten, sie muss die LeserInnen, die HörerInnen dort hinführen, wo sie noch nicht waren, um sie aufnahmebereit bleiben zu lassen. Immer muss es ein Begehen von Neuland bleiben, was natürlich auch Unsicherheit und Irregehen beinhaltet. Es gibt im Neuen keine bewährten Muster, kein allgemein Schönes.

Die schöne Prosa, die sich in der Sphäre des Angelesenen bewegt, ist etwas wie eine Modeschau der Sprache, sie dreht sich immerwährend um sich selbst herum, ich kann sie nicht einmal verachten. (Canetti, Die Provinz des Menschen, 1956, S. 212)

Sprache ist nicht nur die Verpackung, das Kleid, die Form, sie muss Trägerin des Erzählenswerten bleiben. Sie muss in den Angesprochenen ein Entgegnen anregen und so zu einem Dialog mit den anderen, zu einem Dialog mit der Welt führen. Nur so kann Sprache Verbindungen stiften und zu echter Kommunikation führen. Inhalt und Form müssen sich durchdringen, was Canetti in seinem Schaffen andauernd anstrebt. Das bedeutet für ihn ein wachsaues Beobachten der Welt und der Menschen und ein Sich-Messen mit anderen Schriftstellern.

[Er] wirkte, wenn er zuhörte, wie ein wissensdurstiger Knabe, der nicht genug über Welt und Menschen erfahren kann. [...] Er nahm sein Gegenüber fest in sein frisches und waches Auge, und die Art, wie er nun Fragen stellte und danach erwartungsvoll schwieg, lehrte den anderen erzählen. Er ließ einem gar keine andere Wahl, ihm gegenüber hütete man seine Worte anders als sonst und mühte sich wie sonst vor niemandem um gedankliche und sprachliche Klarheit. (Hans Hollmann, Erfinder der Akustischen Maske. In: Wortmasken, S. 86 f.)

In dieser Aussage zeigt sich ein für alle begehbarer Weg zum Gebrauch einer lebendigen Sprache: alle Sinne ständig einsetzen, die Wahrnehmungen wirken lassen, die gewonnenen Gedanken in eigene Worte setzen, die den Inhalt tragen und im Gegenüber ein Echo erzeugen. Das klingt einfach, verlangt aber viel Fleiß und wache Sinne. Auch birgt dieses genaue Beobachten Gefahren, denn es lässt Schwächen erkennen und Verführbarkeiten.

Sprechen ist immer verbunden mit Verantwortung. Worte können zerstörerisch sein, sie können verletzen, schmähen, verführen, sie können aber auch Mut machen, trösten, aufrichten. Canetti, der sich keine Illusionen über die Menschheit macht, der um das Böse in jedem Einzelnen weiß, versucht trotzdem oder gerade deswegen, die Menschen zu echter Menschlichkeit zu ermutigen.

Das Furchtbarste so sagen, dass es nicht mehr furchtbar ist, dass es Hoffnung gibt, weil es gesagt ist. (Canetti, Nachträge aus Hampstead, 1964, S. 72)

Menschen vertrauen auf die Sprache. Sie kann Menschen von einer „Erstwelt“, also der Welt der Wirklichkeit, die manchmal nicht zu ertragen ist, in eine „Zweitwelt“, die Welt der Sprache versetzen und so neue Möglichkeiten aufzeigen, die vielleicht sogar zu verwirklichen sind oder zumindest eine Ruhepause ermöglichen, die den Menschen wieder Kraft schöpfen lässt für sein Leben in der Wirklichkeit.

Auch Walser will mit seinem Schreiben durch das Aufzeigen neuer Möglichkeiten dem Alltag der Leser / Leserinnen etwas an Schwere nehmen, indem er Unerkanntes sichtbar macht oder für nicht akzeptierbare Geschehnisse Sinn entstehen lässt.

Man muss aus jedem Verlauf das bestmögliche Ende herauswirtschaften. Das ist seine Verfahrensregel Nummer eins. Nichts fälschen, aber in allem das Bestmögliche stärken. (Walser, Werke in zwölf Bänden. Siebter Band, Sylvio, Ohne einander, S. 121)

Die dabei entstehende Diskrepanz zur Wirklichkeit darf der Leser / die Leserin durchaus spüren. Sie wird nachdenklich machen und vielleicht sogar zum Handeln anregen und die Menschen auf negative Ereignisse anders reagieren lassen.

Sprache ist viel mehr als die Beherrschung von Grammatik und der Besitz eines großen Wortschatzes. Erst wenn der Mensch ein Leben führt, das in der Wirklichkeit wurzelt und das Teilnahme zeigt am Wohl und Weh der Mitmenschen, kann er etwas zu sagen haben, das Aussagewert besitzt. Die Sprache muss stets ein Mitempfinden in sich tragen, denn das lässt die Hörenden darauf antworten. Es kommt zum echten Dialog, zu einem Mithören, Mitdenken, Mitsprechen. So nehmen Worte die Geschichten der Menschen einer Zeit auf und reihen sie ein in den großen Strom der Menschheitsgeschichte, speichern sie und lassen sie bei Bedarf neu aufleben, wobei die Ausdrucksweise sich dann der neuen Situation anpasst. Die Literatur, die Sprache passt sich immer wieder der aktuellen Zeit, ihren Trends und den sich daraus ergebenden Mustern an. Wie stark Sprache sich mit der Wirklichkeit verbindet, merkt man in Krisenzeiten, etwa in einem Krieg.

Seit es Krieg ist, sind Gedanken und Sätze kurz geworden, dem Ton der Befehle angepasst. Man will alles, nur nicht verlängern und fortsetzen, was in dieser Zeit entstanden ist. Man möchte es wie Maschinengewehrschüsse hinter sich lassen. Niemand weiß, wer nach Hause kommt, und niemand weiß, wo er zu Hause sein wird. So lässt man sich in keinem Satz zu breit nieder und streift viele wie Blätter am Weg. (Canetti, Die Provinz des Menschen, 1943, S. 32)

Jedes Erleben, Walser würde sagen, jedes Erleiden, regt an zum Erzählen. Wir kennen das Sprichwort: „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über.“ Ein Krieg oder Krisensituationen lösen besonders starke Empfindungen aus, so starke, dass sie anfangs Sprachlosigkeit verursachen. Die passenden Wörter fehlen, Wörter aus Friedenszeiten verlieren ihre Stimmigkeit, ihre Gültigkeit. Und wenn in einem Krieg die Sprache auch noch missbraucht wird für Propagandazwecke – und das wird sie immer – und sie sich als Verführerin erweist, werden die Menschen misstrauisch.

Wo die Worte überall waren! In welchen Mündern! Auf welchen Zungen! Wer soll sie, wer darf sie noch erkennen, nach diesen Höllenwanderungen, nach diesen furchtbaren Schlünden. (Canetti, Die Provinz des Menschen, 1947, S. 129)

Bestimmte Wörter sind nicht mehr aussprechbar. Sprache aber muss lebendig, muss sprechbar bleiben. Canetti verlangt, dass so beschmutzte Wörter gereinigt werden. Erst nach diesem Prozess, der ein sehr bewusster sein muss, können Menschen den Worten wieder vertrauen. Der Sprechende und das Wort gehören zusammen, denn es ist das Leben des Sprechenden, das zum Inhalt des Wortes wird. So wie das Leben sich ändert, muss es auch die Sprache tun. Fehlen die richtigen Worte, ist das zugleich eine Verunsicherung des Sprechenden, und er wird manipulierbar. Im Gesprochenen werden die Erfahrungen verarbeitet und können so Halt und Stütze bieten – dem Sprechenden selbst und auch den Zuhörenden. Neue Erlebnisse verlangen neue Wörter. Alte tragen den neuen Inhalt nicht mehr. Es ist wie mit dem neuen Wein und den alten Schläuchen, diesem Bild aus der Bibel. (Mt. 9, 17 – 18)

Die Entwicklung eines Menschen besteht hauptsächlich aus den Worten, die er sich abgewöhnt. (Canetti, Die Fliegenpein, II, S. 39)

So wie Entwicklungsphasen Irr- und Umwege durchlaufen und dann abgelegt werden, geschieht das auch mit den Wörtern. Sie verbrauchen sich und müssen aus dem Sprachgebrauch verschwinden. Die Entwicklung eines Menschen und die seiner Sprache müssen Hand in Hand gehen. Er muss nicht nur seine Kindersprache hinter sich lassen, sondern eben auch Wörter, die sich überlebt haben, die seiner Lage nicht mehr entsprechen. Die Wahrnehmungen, die täglich in ihn eindringen und die er unbewusst oder bewusst aufnimmt, verändern sein Empfinden, sein Erleben, seine Sichtweise. Sprache aber gibt, oder sollte zumindest ebendies aufnehmen und ausdrücken, was nur gelingt, wenn die Sprachbildung kein abgeschlossener Vorgang ist. Sprachbildung muss ein Kontinuum sein, das aber selten regelmäßig verläuft. Bei einschneidenden Erlebnissen – Krieg, Tod eines geliebten Menschen, Krankheit, Berufswechsel, Umzug in eine andere Wohngegend – verändern sich wesentliche Lebensweisen so rasch, dass die Sprachbildung nachhinkt. Man wird unsicher, begreift nicht sofort, was die fremden Eindrücke bedeuten und reagiert darauf mit Angst. Erst wenn der Mensch wieder in der Lage ist, über seinen Zustand zu berichten, findet er Sicherheit und ein neues Zurechtkommen in seinem Leben. Es braucht die Sprache eben auch, um sich zu orientieren, um immer wieder heimisch zu werden in der sich ändernden Welt. Man darf nur das Wort nie aus der Zeit herausfallen

lassen. Es muss in die eigene Vorstellung gebannt sein, um all die Wahrnehmungen bewusst werden zu lassen, die daraufhin mit den Wahrnehmungen anderer verglichen werden. Es übersteigt aber die Kapazität des Menschen, alle Wahrnehmungen in Sprache umsetzen zu können.

Jedes Wort ist eine furchtbare Einschränkung. Und tausend Wörter sind nichts als tausend Einschränkungen. Austreibungen des Lebens. Abtreibungen. (Walser, Werke in zwölf Bänden. Vierter Band, S. 497)

Auch wird kein Eindruck als vollkommener in Sprache gespeichert. Trotzdem bildet die Sprache das Kommunikationsnetz, die soziale Brücke, die Möglichkeit, Zeit zu empfinden, und geschichtliche Abfolgen. Je geübter Menschen die Sprache anwenden, desto dichter wird das Kommunikationsnetz. Nie aber gibt sie alle Eindrücke wieder. Worte sind nicht die Welt, aber sie lassen über die Welt sprechen – wenn sie stimmig bleiben.

Die Welt erweist sich manchmal als zu kompakt, um sie in einfachen Worten wiedergeben zu können. Als große Hilfe erweist sich dann die Metapher, die in der Lage ist, das Vielschichtige, Mehrdeutige und Verborgene aufzunehmen. Walser nennt das Sich-Ausdrücken in Metaphern eine Antwort auf unsere Lage geben.

Und wir sind eben alle in dieser Lage, die unerträglich wäre, wenn wir nicht auf sie reagierten, also antworteten, also schrieben. Aber eben nicht direkt, sondern ausdrucksstark, bildlich, metaphorisch. (Walser, Werke in zwölf Bänden. Zwölfter Band, S. 774)

Die metaphorische Sprache lässt Vieles unausgesprochen. Es schwingt aber mit und wird so erahnbar. Ständige aktive Auseinandersetzung mit Sprache verhindert, dass dieses Verborgene überlesen, überhört wird. So öffnen sich neue Zugänge zum Verständnis der Welt, die ohne Metaphern nicht zugänglich wären.

Dass die Sprache mit der Welt in Einklang bleibt und sie die Menschen zu einem besseren Weltverständnis führen kann, ist für Canetti ein tiefes Anliegen.

An den Verwalter der Worte, wer immer er sei: Gib mir dunkle Worte und gib mir klare Worte, aber ich will keine Blumen, den Duft behalte dir selbst. Ich will Worte, die nicht abfallen, Worte, die nicht verblühen. Ich will Dornen und Wurzeln und selten, sehr selten, ein durchscheinendes Blatt, aber andere Worte will ich nicht, die verteile an Reiche. (Canetti, Die Provinz des Menschen, 1955, S. 199)

Canetti will so schreiben, dass das Wesentliche – die Wurzeln – präsent ist und ebenso das, was stören muss – die Dornen. Er will in passenden Worten über das Bleibende schreiben. Das ist sein Schreibprogramm: Das Bleibende aus allem Oberflächlichen, aus allem wieder Vergehenden herauszufiltern und es verständlich in die gegenwärtige Situation zu setzen. Dazu muss er jedes einzelne Wort prüfen und mit seinen Wahrnehmungen und Empfindungen in Beziehung bringen. Ergeben sich Misstöne, ist das Wort unbrauchbar, passt es, kann er zum nächsten

Wort schreiten. Das ist ein mühseliger Prozess und nur zu bewältigen durch ständiges Wachsein für die Gegenwart und eine nie endende Spracherweiterung durch Hören auf seine Mitmenschen und Lesen anderer Autoren.

Sprache ist kein Geschenk an die Menschheit, das einfach angenommen werden kann, sie ist vielmehr eine nie endende Denkleistung. Indem man sich mit ihr beschäftigt, kann man sich auch vor Manipulationen schützen. Man ist den Worten anderer unablässig ausgesetzt, muss also auf der Hut sein, was man nur kann, wenn man über die Sprachgesetze und ihre Möglichkeiten Bescheid weiß. Die Welt der Worte, die man in seinem Innern trägt, muss eine eigene bleiben und dort immer wieder neu erstehen. Alles bleibt dann im Fließen, und es bilden sich Ordnungen, die es ermöglichen, dem Leben in der Realität standzuhalten.

Es sind die individuellen Lebenserfahrungen, die zur jeweils individuellen Sprache führen.

Meine Sprache, die von mir ununterscheidbare, wächst da. Denn die Stelle der Sprache ist das Gedächtnis. Das ist aus dem Stoff, aus dem Geschichte ist, und Geschichte ist nur, soweit Sprache ist. Das Gedächtnis, die Geschichte, die Sprache, ich. (Walser, Werke in zwölf Bänden. Elfter Band, S. 153)

Die Lebensgeschichte, die Umwelt, Erziehung, Tradition, Talent, Charakter – alles webt mit am sich ständig neu bildenden Sprachmosaik. Jede Wahrnehmung durch die Sinne wird registriert, was die Sprache persönlich macht. Die Sprache lässt somit Rückschlüsse auf die Person zu, da nur ihre Erlebniswelt in Sprache ausgedrückt werden kann. Unzulänglichkeiten der Person werden zu Unzulänglichkeiten in der Sprache. Etwas nicht Erkanntes, nicht Empfundenes kann nicht ausgesprochen werden.

Sprache will immer etwas festhalten, etwas, worüber reflektiert wird. Allein das Reflektieren verändert schon das Festzuhaltende, das dann wieder Ausgangspunkt von neuem Reflektieren wird und so ein Kontinuum entstehen lässt, das sich vom Erlebten entfernt, nicht aber löst. Der Weg der Wahrnehmung durch die Denkvorgänge lässt das anschließend Gesprochene manchmal fremd erscheinen. Es verunsichert, führt vielleicht sogar zu Irrtümern, weil es die Grenzen der Vorstellung immer wieder überschreitet. Es entstehen Worte ohne bewusstes Formulieren. Die Sprache bleibt dadurch lebendig, wird aber auch unberechenbar und sogar für den Sprecher überraschend, was Canetti zu der Aussage veranlasst:

Ich glaube nicht, dass irgendjemand weiß, was Worte sind. Auch ich weiß es nicht, aber ich spüre sie, sie machen mich aus. (Canetti, Das Geheimherz der Uhr, 1980, S. 82)

Solange ein Mensch lebt, muss auch seine Sprache lebendig bleiben und sich mit ihm mitverändern, verwandeln. Stillstand wäre Tod, und der Tod ist das, was Canetti am meisten fürchtet und vehement als größtes Unrecht am Menschen bekämpft. Die Sprache muss den Menschen ganz erfüllen. Erst wenn das Sprechen über etwas Erlebtes selbstverständlich geworden ist, kann der empfundene Inhalt jederzeit neu belebt und erzählt werden, auch Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis.

Seit frühester Jugend beeindruckte ihn [Canetti] die Sprache, ihre Klänge, die Möglichkeit sich durch sie Dinge und Welt zu erschließen, ihre rätselhafte Entstehung, ihre Unerlässlichkeit und die Anmutung, dass in ihr verborgen ist, woraus Kultur hervorging und von ihr vielleicht zu erwarten ist, was man kaum zu hoffen wagt: eine ‚Wandlung‘ von Mensch und Welt. (Daugherty, Die Faust im Wappen, S. 14)

Canetti setzt große Hoffnung in die Sprache. Sie trägt die Geschichte der Menschheit in sich. Aus ihr gehen Gedanken, Pläne, Hoffnungen und Ängste hervor, in ihr spiegelt sich die Kreativität der Menschheit. Erst durch sie kann der Mensch die Vergangenheit nachempfinden und sogar die Zukunft ins Auge fassen. Nie aber darf der Sprachgebrauch aus dem Beobachtungsfeld schwinden, was für Canetti einfach ist, da Sätze und Wortklänge, die ihm überall und immer begegnen, begeistern. Sie machen ihm die Welt und sein Dasein erst bewusst. Durch Worte findet er zu seinem Leben.

Die Sprache ist mit der Existenz des Menschen aufs engste verbunden. Man bedient sich ihrer, um sich dadurch die Welt zu erklären, den eigenen Standort zu entdecken, um in ein Ordnungsgefüge mit ihr zu treten. Erst wenn der Mensch sich in Beziehung bringen kann mit seinen Mitmenschen und der Welt, und das wird sichtbar in der Sprache, erst dann kann er eine Wirklichkeit empfinden.

Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein. (Celan, Gesammelte Werke, Dritter Band. Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris [1958], S. 168)

Es ist die Sprache, die dem Menschen die Wirklichkeit durchschaubar macht. Genaue Beobachtungen setzen sich als Ein-drücke im Bewusstsein fest. Diese formen sich zu Sprache und lassen sich einordnen. Weil aber die Wirklichkeit sich andauernd ändert, wäre es fatal, wenn die Sprache und die gesetzten Ordnungen sich nicht ständig mitveränderten. Man würde ‚aus der Welt, aus der Wirklichkeit herausfallen‘, was den Menschen orientierungslos werden ließe. Solche verlorenen Menschen werden manipulierbar und dadurch willkommene Werkzeuge verantwortungsloser Machthaber.

Es sind Begegnungen mit anderen Menschen, Begegnungen mit Literatur, die einen Stillstand im Sprachgebrauch verhindern helfen. Dichter sind nämlich Sammler von Beobachtungen, Geschichten, Mythen. Durch ihre Worte werden die Menschen immer neu dazu angehalten, wach zu bleiben und genau zu bleiben im Beobachten der Welt und im Umsetzen der gemachten Eindrücke in Worte. Auch Gedichte, sie können als vollständige Worteinheiten bezeichnet werden, helfen.

Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke für die Aufmerksamen. Schicksal mitführende Geschenke. (Celan, Gesammelte Werke, Dritter Band. Brief an Hans Bender, S. 177, 178)

Gedichte tragen die Abgründe und Tiefen des Lebens in sich – und die Zeit ihres Entstehens: Zeitströmungen, Missstände, Hilferufe, Glücksmomente. Man spürt, dass der Dichter eins ist mit der Welt und eins mit der Sprache. Die richtig gesetzten

Worte lassen die Lesenden teilhaben an der Welt, ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Unerschöpflich die Welt, die der Mensch aufgenommen hat, phantastisch die Formen, die Dinge in ihm angenommen haben. Selbst die Entstellungen haben ihre Wahrheit, wenn sie nur klar genug gefasst werden. (Canetti, Die Fliegenpein, VII, S. 104)

Das Aufnehmen der Welt ist ein endloser Vorgang. Die Formen ändern sich je nach Bedarf. Sie sind die Gefäße, die die Botschaften bestmöglich in sich tragen. Die sich immer neu zeigende Welt muss ständig neu mit den Sinnen erobert werden, erst dann beginnt sie für den Menschen zu existieren.

Sein ist Wahrgenommenwerden, was ich nicht wahrnehme, existiert nicht. (Canetti, Die Blendung, Blendende Möbel, S. 73)

Das Wahrnehmen ist der erste Schritt für jede Bezugnahme. Aber erst die Sprache ermöglicht es, dass die Bezugnahme von Dauer ist. Sie schafft Berührungspunkte mit früheren Erfahrungen, sie knüpft Netze, die nach und nach zu einem umfassenderen Verständnis der Welt führen. Sie führt zu Vergleichen mit Fremdwahrnehmungen und lässt dadurch eigene Vorurteile, Wahrnehmungsverzerrungen, Denkfehler und ein Sehen, das durch Wünsche verändert wird, erkennen und berichtigen. Sprache macht ebenso ein Mitsprechen, ein Mitgestalten der Welt möglich. Aus einem passiven In-der-Welt-Verweilen kann unter Umständen ein aktives Mitformen entstehen. Worte können neue Ziele setzen, sie können Ungerechtigkeiten aufzeigen, Erleichterungen erkennbar machen, Visionen darlegen.

Walser ist unentwegt damit beschäftigt, Leben in Sprache zu verwandeln. Was ihm zustößt, beantwortet er mit Literatur. Nur so, in dem er der Wirklichkeit eine andere, bessere Vision entgegensetzt, oder sie wenigstens in seinen Worten erzählt und formt, ist sie überhaupt auszuhalten. (Magenau, Martin Walser. Biographie, Der Teppich im Wohnzimmer. Ein Vorwort. S. 15)

Die Sprache kann die nötige Distanz zur erlebten Welt schaffen und das Schwere, das manchmal unerträglich ist, durch das Aufzeigen anderer Möglichkeiten erleichtern oder es einfach in ein größeres Ganzes einordnen. Schon allein das Sich-Ausdrücken in Sprache bewirkt eine Sichtung des Erlebten und eben die erforderliche Distanz, um den nächsten Schritt besser vorzubereiten. Schreiben ist Lebenshilfe. Nicht umsonst hat Walser immer ein Notizbuch dabei, um seine Erfahrungen, seine Wahrnehmungen, Ängste und Mangelserlebnisse gleich zu notieren, um weiterhin klar zu kommen.

In sie [die Notizbücher] geht alles ein, von ihnen nimmt alles Geschriebene seinen Anfang. Sie sind die Umschlagstelle von Wirklichkeit und Literatur, also der Ort, an dem die Person sich strukturiert. (Magenau, Martin Walser, Amerika. Was es heißt, deutsch zu sein. Stammgast im Casino, S. 144)

Etwas notieren – und ist es noch so flüchtig – ist ja bereits eine erste Bearbeitung des Erlebten. In vielen Bearbeitungsschritten kann es zu einem Werk werden, das aber seinen Ausgangspunkt immer in der erlebten Welt der schreibenden Person findet. Das Sprechen, Schreiben über etwas schafft Bezugspunkte zur Welt und zu anderen Menschen.

Durch Sprechen spinnt sich alles zwischen Menschen an, im Schweigen erstarrt es. (Canetti, Masse und Macht, Elemente der Macht, Das Geheimnis, S. 349)

Canetti und Walser wissen um die Grenzen der Sprache, dass eben mit ihr nicht alles ausgesagt werden kann. Beide kämpfen gegen diese Grenzen an, trotz des Wissens, dass jeder etwas offenbarende Text zugleich eine Einschränkung ist, da viele andere Möglichkeiten durch die eine in Sprache gesetzte ausgegrenzt werden. Schon in der Person des Dichters sind Einengungen der Welt, da jeder nur Bruchstücke von ihr in sich trägt, und er nur über das schreiben kann, was seine Erfahrungswelt ausmacht. Das Umsetzen in Sprache ist eine zweite Kürzung, und trotzdem entsteht mosaikartig im Lesenden / in der Lesenden das Bild einer Welt – nicht das Bild der Welt, das aber trotzdem helfen kann, die Welt intensiver zu erleben.

Lesen heißt, Erfahrungen zu machen, und Erfahrungen sind nicht verallgemeinerbar. (Magenau, Martin Walser, Das Gute, Schöne, Wahre. Der Jude Heine. Goethe und Eckermann. S. 384)

Lesen, ein sehr aktiver Vorgang, konfrontiert uns zwar mit den Erfahrungen anderer, die aber sofort mit dem eigenen Erleben nicht nur in Beziehung gebracht werden, sondern mit eigenen Gefühlen versehen und mit eigenen Gedanken zu unseren eigenen Erfahrungen umgewandelt oder zumindest an die eigenen angeglichen werden. Walser sagt, dass seine Romane von jedem seiner Leser neu geschrieben werden. Nicht nur das Erzählen, sondern auch das Lesen macht zum Herrn des Geschehens. Die Sprache führt immer in den eigenen Erlebnisbereich. Sie verbindet die Menschen miteinander und mit der Welt, geht aber unweigerlich vom Ich aus und kehrt zu ihm zurück.

Am 17. Juli 2012 hatte ich die Möglichkeit, mit Martin Walser [W.] in Überlingen/ Nußdorf ein Interview führen zu dürfen, das ich hier gerne wiedergeben möchte.

Sie sagten einmal (In: Mein Glaubensartikel): „An der Sprache haben so viele mitgewirkt, dass man sagen kann, sie sei über Willkür hinaus.“ Trotz dieser Vielzahl an Mitgestaltern entsteht immer wieder ein Ordnungsrahmen, der festlegt, was richtig, was falsch ist. Glauben Sie, dass die äußeren Umstände, die wahrgenommenen Ereignisse diesen Ordnungsrahmen festlegen? Oder ist es etwas ganz anderes?

W.: Was soll es sonst sein? Unter die äußeren Umstände fällt ja alles. Man könnte auch sagen, die machen *den Zeitgeist*. Der Zeitgeist macht den Rahmen. Er ist, meiner Erfahrung nach, ein sehr deutlicher Maßstab für alles, was man tut und sagt. Wer dagegen verstößt, ein anderes Wort für diesen Rahmen ist ‚political correct-

ness, der findet seine Strafe schon darin. Es gibt natürlich noch Umstände, die nicht so öffentlich sind, die für jeden gelten. Jeder ist in seiner Sprache schon irgendwie geprägt. Das ist eine Erfahrung, die jeder macht, die macht er schon in der Schule, besonders dann, wenn er einen Aufsatz schreiben muss, und der Lehrer ist anderer Meinung. Und so wird man von Schritt zu Schritt zu Schritt ein Zeitgenosse. Dann lernt man, was man sagen soll und denken soll und schreiben soll. Da muss man sagen, Zeitgenossenschaft ist schon ein möglicherweise hilfreicher Umstand oder sogar eine hilfreiche Einschränkung der bloßen Subjektivität. Bloße Subjektivität hätte ja auch etwas wild Gewachsenes. Da braucht man schon einen Rahmen. Das fängt mit Kirche an, mit Schule an. Ein Beispiel: Meine Figur Johann findet die Pater zuerst toll und will Pater werden, dann kommt er zum Militär, identifiziert sich damit, und am Schluss sucht er unwillkürlich nach einer eigenen Sprache in diesem Sprachhorizont. Ganz am Schluss gibt es den wichtigen Satz dieses Romans: Ein Floß, das andauernd zerbricht und wieder zusammengebaut wird.

Wie würden Sie die von Foucault genannte „diskursive Polizei“ benennen, der man mit allem, was man sagt, gehorchen muss, um im Wahren zu bleiben?

W.: Das ist ein schöner Ausdruck. Natürlich, das gehört zum Vorigen. Das, was richtig sein soll zu einer gewissen Zeit, wird von vielen verwaltet, angewendet. Da gibt es ganz törichte Anwendungen, lächerliche und natürlich auch klügere. Alle gehören zur diskursiven Polizei. Es kommt aber noch etwas dazu, was im Ausdruck nicht vorkommt. Die haben Macht über dich. Die pure, die exemplarische Richtigkeit des momentanen Zeitgeistes, des momentanen Zeitgeistvertreters wird lächerlich, drakonisch oder furchtbar ausgeübt gegenüber jedem, der nicht dem Zeitgeist entspricht. Die große Zeitung, ein großer Name. Was der sagt, gilt. Es ist nicht immer leicht, sich halbwegs noch für möglich zu halten. Es ist eine Beeinflussung der Lebensmöglichkeit. Sich dem gegenüber zu behaupten, das ist schon ein zu starker Ausdruck. Man muss Kompromisse schließen, was für mich bedeutet: Ich schweige. Wenn es mir gelingt, das zu vermeiden, was nicht meine Linie ist. Das ist mein Kompromiss. Bei diesen Hunderten von Anfragen und Stellungnahmen und Bekenntnisprovokationen, die man zu geben hat oder hätte, ist es oft besser, man sagt nichts.

Es gibt aber immer auch Leute, die einen verstehen. Die einen sogar noch besser verstehen, als man verstanden werden will. Die produktiv auf Sachen kommen, wo man sagt: „Ja, das kann sein.“ Und das ist eine andere Empfindung als die, die man selber hatte. Diese Vieldeutigkeit. Das ist etwas sehr Schönes. Und noch etwas ganz anderes. Die Leserbriefe. Etwa zehn Prozent nur sind Leser, die in einer Art des Fortschrittes des Zeitgeistes lesen und mir schreiben. 90 Prozent der Leser aber sind solche, die aus ihrer Biographie, ihrer Erfahrung heraus lesen und mir schreiben. Und sie schreiben mir dann über ihr eigenes Leben. Das ist schön, was sie alles schreiben. Das ist die reine Unschuld. Zuerst schreiben sie in ein paar Zeilen über das von mir Geschriebene, dann aber schreiben sie über sich. Das ist jenseits eines Urteils, das ist nur Ausdruck einer Erfahrung mit einer Person. Das war für mich immer das Wichtigste – die Leserbriefe.

Was bedeutet Lesen für Sie? Hilft es mit, die Welt zu verstehen, Erlebtes zu begreifen?

W.: Vor einer Woche hielt ich eine kleine Rede mit dem Titel *Der Leser hat das Wort*.

Da habe ich einmal durchgemustert, was ich Büchern alles zu verdanken habe, und welche Bücher von Anfang bis jetzt. Wenn man das einmal bündelt zu einem Strauß! Das ist schon erstaunlich, was Bücher für eine Rolle gespielt haben!

Sehen Sie es als Gefahr an, wenn jemand liest um des Lesens willen, also das Gelesene nicht immer wieder mit der Wirklichkeit verbindet und so in einer ‚Zweitwelt‘ lebt?

W.: Das gibt es nicht. Das ist eine Unterstellung. Ich habe zum Beispiel in New York in der Subway eine 35-jährige Schwarze gesehen, die hatte ein ganz dickes Buch dabei – und sie liest und liest und liest, und sie weiß ganz genau, was sie liest. Dieses Lesen produziert etwas, erstens einmal hilft es – na, für die Fahrt in der U-Bahn, aber es produziert auch Stimmungen. Das merkt man erst später. Durch das, was jemand liest, wird er momentan gestimmt, aber, ich finde, er wird auch dauerhaft beeinflusst. Wenn man Dostojewski liest, das muss man gar nicht wissen, was das mit einem macht. Aber dass es etwas mit einem macht, das ist ganz sicher. Da sind zum Beispiel lauter elende Szenen, und man liest sie so gerne. Das ist eine menschliche Temperatur für das Fürchterlichste. Ich will nicht sagen, das prägt einen. Aber es stimmt einen, und jetzt kommt etwas, was ich für das Wichtigste halte beim Lesen. Lesen steigert. Es ist eine Daseinssteigerung. Schon im Augenblick des Lesens bin ich ja so hoch-gespannt wie nachher nicht mehr. Lesen ist nicht wie Musik hören, es ist wie musizieren. Wenn Sie eine Sonate spielen, dann sind Sie ein anderer Mensch. Wenn Sie aufhören, merken Sie, jetzt sind Sie wieder der von vorher. Aber solange Sie musizieren, sind Sie erhöht.

Für Sie ist die Geschichte sehr wichtig und Hand in Hand mit ihr die Sprachentwicklung. Gibt es, Ihrer Meinung nach, besonders sprachprägende Ereignisse, welche die bis dahin übliche Sprache fast schlagartig verändert haben?

W.: Das gibt es auf jedem Niveau. Die Gruppe 47 zum Beispiel ist entstanden aus einer Autorengeneration, die alle ziemlich lang Soldaten waren. Als ich zur Gruppe 47 kam, da war gerade noch die Landserprosa am Wirken. Auf sehr verschiedenem Niveau. Bei Böll natürlich auf sehr hohem, bei anderen weniger hoch. Insgesamt war es ein sehr ‚ermäßigter Hemingway-Stil‘. Als ich das erste Mal da vorgelesen habe, war das das krasse Gegenteil davon. Ich hatte dann auch nur zwei Mitglieder, die für mich waren: Hildesheimer und der Verleger Rowohlt. Dem Gros dieser Realisten aber hat es nicht gefallen. Das war 1953. Dann habe ich 1954 noch einmal gelesen. Da wurde wieder abgestimmt. Der Preisträger, ein Holländer erhielt 20 Stimmen, ich erhielt schon 19. Das war ein Umschwung. Beim dritten Mal erhielt ich dann den Preis mit einer Geschichte, die absolut nichts zu tun hatte mit der Landserprosa. Im Eindruck des vergangenen Krieges glaubte man also lange, dass der Schützengraben auch im Stil der Prosa gegenwärtig sein müsse. Und das kann er ja auch: Das kann gut sein und schlecht sein. Walter Jens hat zum Beispiel einen schrecklichen Roman geschrieben.

Für mich war die Kafka-Lektüre ein veränderndes Ereignis. Ich ging gewissermaßen in die Lehre bei ihm. Ich habe praktisch fünf Jahre nur Kafka gelesen und dann meine Dissertation geschrieben. Dann fing ich Geschichten an zu schreiben, die dann manche Leute für kafkaesk gehalten haben. Aber ich wollte Romane schreiben. Und es war mir klar, dass man keine Romane im Kafka-Stil schreiben kann. Parabelhafte Romane, das ist nicht zu machen. Als ich dann anfing, einen

Roman zu schreiben, war ich in einer anderen Welt. Diese Welt, diese Realität der jungen Bundesrepublik hat mich ganz sicher beeinflusst.

Sie sagen des Öfteren, dass Menschen nur schreiben, wenn sie einen Mangel verspüren. Aber gibt es nicht auch andere Gründe, warum Menschen schreiben: Etwa, um ein Erlebnis zu erzählen, empfundene Freude mitzuteilen oder um jemanden zum Lachen zu bringen?

W.: Also das Letzte ganz sicher. Also ganz egal warum, eines, was mich betrifft, ist sicher. Ich schreibe niemals für andere, für jemanden. Das ist mir vollkommen fremd. Ich will meine Sache ausdrücken. Ich könnte ja gar nicht – wie stellen Sie sich das vor? – man kann an keinen Adressaten denken, es gibt vielleicht drei bis fünf Momente im Jahr in meiner ganzen Schreiberei einem Satz, bei dem ich gedacht habe: „Diesen Satz versteht jetzt nur noch der ... in München oder so.“ Das ist aber selten. Meistens ist es sogar so, dass man rücksichtslos sein muss gegenüber einem gedachten Publikum. Der erste Satz von *Ein springender Brunnen* heißt: „Solange etwas ist, ist es nicht das, was gewesen sein wird.“ Liest man das am nächsten Tag durch, denkt man etwa an den Hausfrauenspruch: Später ist immer alles anders. Aber, wenn ich den Satz so spanne, wie ich das gemacht habe, dann ist das gleichzeitig eine Erklärung an den Leser, du, hier geht es so zu. Lies weiter oder nicht, das ist deine Sache. Bei Übersetzungen geht diese Spannung oft verloren.

Wie könnten wir unsere Sprache, unser Verstehen und Anwenden von Sprache besser trainieren?

W.: Ganz allgemein gesagt: Ich kann keinem Menschen überhaupt etwas geben, was man Rat nennen könnte. Ich kann nur von mir reden. Ich sage es von mir. Mein Training hat nie Training geheißen. Sondern, ich war eben von Anfang an ein Leser. Ich habe gelesen und gelesen, und es hat keinen Grund gegeben, kein Ziel, warum. Ich habe Dostojewski gelesen und Nietzsche. Gut, es hat Autoren gegeben, die habe ich dann nicht mehr gelesen. Zum Beispiel Tolstoi. Dostojewski habe ich immer gelesen, da bin ich heute noch dran. Amerika – das ist einfach Faulkner. Melville und Faulkner. In Frankreich Flaubert usw. Aber, eine Überlegung: Warum habe ich von Anfang an Hölderlin gelesen und nie aufhören können? Warum habe ich lebenslänglich Nietzsche gelesen und lese ihn bis heute und werde nie fertig. Und mit Hölderlin ist es genauso. Das sind Sprachzustände, die wirken auf mich so lebendig, so steigend. Da bin ich mehr, als ich sonst bin. Da gibt es kein Warum. In meiner Studentenzzeit las ich Heidegger, ich machte mein Rigorosum über *Sein und Zeit*, aber Heidegger ist nicht mein Philosoph geblieben. Ich möchte aber gerne noch seine Nietzsche-Vorlesungen lesen. Die Vorlieben für Dichter, warum man die hat, das sind Gründe, die man nicht kennen muss.

Kommt es, wenn Sie schreiben, manchmal vor, dass Sie von bestimmten Worten oder Wortgruppierungen so begeistert sind, dass Sie diese aus bloßer Freude einsetzen, ohne dass es für die Aussage wichtig ist? Kann dabei Neues entstehen?

W.: Solche Sätze sind nicht etwas, was man beabsichtigt. Das produziert das Schreiben. Das produzieren die Wörter, produziert die Sprache. Wenn ich es am nächsten Tag lese, dann muss ich entscheiden, ob ich es stehen lasse. Ich könnte es ja wieder streichen. Wenn ich zum Beispiel in der Zeitung später als positiv vermerkt lese, dass ich da wieder weiß ich was für Wörter produziert habe, dann bekomme

ich Angst, wie ich das wohl gemacht habe. Das Schreiben an Ort und Stelle, das Schreiben in diesem Moment hat das produziert. Was ich jetzt sage, ist vielleicht etwas übertrieben. Wenn man einen Roman schreibt, merkt man schon an der Hauptfigur eine bestimmte Stimmung. Zum Beispiel im *Muttersohn* auf der zweiten Seite, wo er sagt: „Furcht und Ungeduld waren ihm fremd.“ Später habe ich diesen Satz untersucht: u – u – u – u. Vier U. Das steht da auf dem Papier. Dem musst du entsprechen. Und das produziert die Sprache. Man muss Vertrauen haben in die Sprache.

Gibt es für Sie Autoren, die Sie ihrer Sprache wegen besonders schätzen?

W.: Eine bestimmte Zeit lang war es Jean Paul. Dostojewski ist es immer. Kafka lese ich auch nicht mehr so oft. Heute würde ich von Kafka nur noch die Briefe lesen. Bei Nietzsche ist es anders. Da kann ich dasselbe immer wieder lesen. Diese Kraft, die es hat. Und natürlich Hölderlin, immer wieder Hölderlin.

1973 sind Sie in London bzw. Hampstead Elias Canetti begegnet. Wie haben Sie dieses Treffen in Erinnerung?

W.: Man hat es ja nicht in der Hand zu bestimmen, was man von einer Begegnung mitnimmt. Man erwartet von bestimmten Begegnungen, dass sie für einen bedeutend gewesen seien. Wir haben am Goethe-Institut miteinander getrunken. Er hat gesagt, ich soll ihn besuchen. Da bin ich zu ihm hingegangen. Da war ein Haus, das erhöht lag. Oben stand Canetti. Man musste zu Fuß die Steigung hinauf, dann war da noch eine Treppe. Dann war man oben. Ich weiß nur noch, dass dann ein Gespräch stattgefunden hat. Ich weiß aber nur noch, dass er gesagt hat, dass er oft nach Zürich fliegt, weil da eine Freundin von ihm sei. Er hat eigentlich mehr erzählt, als ich wissen wollte. Ich habe es mir aber doch gemerkt. Das schönste für mich, und das hat mir den größten Eindruck gemacht, er hatte eine wunderbare Bibliothek und sagte: „Suchen Sie sich ein Buch aus und nehmen Sie es mit.“ Ich hätte ja dabei Angst, dass der Besucher genau das Buch mitnähme, das ich absolut nicht entbehren könnte. Ich habe mich dann umgeschaut und wählte ein Buch aus über Spinnen - *Spiders*. Britische Gelehrte können ja unglaublich tolle Sachbücher schreiben. Das Buch habe ich dann ausgebeutet für meinen Roman *Der Sturz*, in dem Spinnen eine Rolle spielen. Den Roman habe ich Canetti zu verdanken.

Die öffentliche Meinung ist für Sie etwas von oben Aufgesetztes, fast ein Machtmittel. Gibt es Möglichkeiten, dieser zu entkommen?

W.: Schwer. Wenn man sich mit der Absicht, ihr zu entkommen, mit ihr beschäftigt, ist man schon mitten drin. Für einen Schriftsteller, also spezialisiert gesehen, ist die öffentliche Meinung eine Zensur: Das und das darf man, das und das soll man nicht. Und die Ahndungen, wenn man trotzdem etwas macht, treffen einen sehr. Es ist sehr schwer. Schwerer, als man das denkt. Zum Beispiel, man trifft im Literaturbetrieb Leute, die glauben, dass man gar nicht mehr lese, was in der Zeitung über einen stehe. Und das stimmt nicht. Man ist, wenn man etwas gemacht hat, rundum verwundbar. Das nimmt ab. Im September kommt ein Buch von mir heraus *Das dreizehnte Kapitel* und schon kommen erste Meinungen zu diesem Buch. Und egal, ob sie positiv sind oder negativ, so wichtig, wie die Äußerungen, die jetzt kommen, sind, werden keine folgenden mehr sein. Und noch etwas, alles Negative liest man viel genauer als alles Positive. Man will es genau wissen. Ich merkte das auch

in Gesprächen mit Max Frisch. Oder als vor zwei Jahren mein Buch erschien *Das Jenseits*, stand in der Zeitungskritik „Den rechten Glauben muss man haben“, und das ist so ziemlich das Dümme, Falscheste, was man zu diesem meinem Buch sagen kann. Da weiß man überhaupt nicht mehr, wohin man denken soll, dass jemand auf so eine Idee kommen kann. Ein letztes Beispiel. Für den Roman *Muttersohn* gibt es helle, hohe Begeisterungssätze. Ich kann sie mir zwar nicht merken, aber ich weiß, dass es sie gibt.

Karl Korn schrieb ein Buch über die verwaltete Sprache von heute. Sehen Sie das auch so, dass bei ganz ‚normalen‘ Menschen die individuell gefärbte Sprache, ein persönlicher Erzählstil, freie Gestaltung zu Gunsten einer verwalteten Sprache fast verschwunden ist?

W.: Das sehe ich nicht so. Ich habe einen Aufsatz geschrieben, vor zehn Jahren oder so, der heißt *Vokabular und Sprache*. Da unterscheidete ich zwischen Vokabular und Sprache. Vokabular sind die, die einen Adressaten haben. Sprache die, die willkürlich schreiben. Sprache haben Hölderlin, Nietzsche. Vokabular haben viele. Dieses Buch heißt bei mir auch *Die Verwaltung des Nichts*. Das ist eine Erfahrung aus dem Kulturbetrieb, aus unserer speziellen Literaturwelt. In der Wirklichkeit ist es anders. Wenn ein Bürgermeister eine Rede hält, schreibt er vorher auf, was er sagen will. Da liegt schon eine gewisse Vorschrift drin, dass sie würdig sind für die und die Gelegenheiten. Da kann man dann schon von verwalteter Sprache reden. Je mehr er aber trotzdem er ist, desto erfreulicher wird er erlebt von allen anderen. Das lasse ich ja im *Muttersohn* anklingen, wenn Percy nur unvorbereitet redet, um eben er zu sein. Das ist das Gegenteil, das ist nichts Verwaltetes. Man erlebt immer wieder Leute, die können sich selber sein, andere können das nicht mehr. Die Sprache in der Zeitung ist natürlich jeweils vom Zeitgeist verwaltet und der ändert sich andauernd. Das ist nicht etwas, was bleibt.

Können Sie sagen, dass Ihre Bücher ein Resultat Ihres Lebens sind, dass Sie nicht anders schreiben konnten, weil Sie eben den Hintergrund hatten und keinen anderen?

W.: Ja, so kann man es formulieren, das heißt: Das einzige, wo ich ein bisschen bremsen würde, ist das Wort ‚Resultat‘. Es gibt bei Kierkegaard den Satz: Wenn jemand glaubt – oder so – er hat das Resultat, dann hat er es nicht, wenn er nicht den Weg dazu hat. Das Ergebnis ist nur, wenn man den Weg dazu hat.

Ist es für Sie stimmig zu sagen, dass Sprache und Wahrnehmung sich gegenseitig beeinflussen?

W.: Ich würde der Wahrnehmung noch ein Wort zur Unterstützung beifügen – das ist Erfahrung. Und Erfahrungen habe ich ja gemacht. Fichte sagte, und das ist eines meiner Lieblingszitate: „Erfahrung ist eine mit dem Gefühl der Notwendigkeit verbundene Vorstellung.“ Deine Erfahrung, meine Erfahrung – da kann man nichts dagegen machen. Sie entstanden im Gefühl der Notwendigkeit. Diese Wahrnehmung ist absolut bestimmend für die Sprache. Die Notwendigkeit der Wahrnehmung ist bestimmend. Das ist nichts Beliebigen. Und was ich wahrnehme, bestimmt wieder die Sprache. ...

In der Wahrnehmung müssen schon Angebote sein. Diese gehen über in die Ausdrucksstraße. Die Wahrnehmung ist dann schon die halbe Miete.

Literatur

- Canetti, Elias: Die Blendung. Roman. Frankfurt a. Main: Fischer 1965.
- Canetti, Elias: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972. Frankfurt a. Main: Fischer 1976.
- Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt a. Main: Fischer 1980.
- Canetti, Elias: Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985. Frankfurt a. Main: Fischer 1990.
- Canetti, Elias: Die Fliegenpein. Aufzeichnungen. Frankfurt a. Main: Fischer 1995.
- Canetti, Elias: Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen. Frankfurt a. Main: Fischer 1995.
- Walser, Martin: Jenseits der Liebe. Brief an Lord Liszt. Das Schwanenhaus. Jagd. Werke in zwölf Bänden. Vierter Band. Hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.
- Walser, Martin: Ohne einander. Finks Krieg. Werke in zwölf Bänden. Siebter Band. Hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.
- Walser, Martin: Ansichten, Einsichten. Aufsätze zur Zeitgeschichte. Werke in zwölf Bänden. Elfter Band. Hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.
- Walser, Martin: Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur. Werke in zwölf Bänden. Zwölfter Band. Hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.
- Celan, Paul: Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958). In: Ders.: Gesammelte Werke (Dritter Band). Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1983, S. 167–168.
- Daugherty, Daniel: Die Faust im Wappen. Elias Canettis Suche nach dem „wahren Wort“. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2011.
- Hollmann, Hans: Erfinder der Akustischen Maske. In: Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti. Hrsg. v. Ortrun Huber. Frankfurt a. Main: Fischer 1995. S. 89–94.
- Magenau, Jörg: Martin Walser. Eine Biographie. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008.

Anmerkung

1 Zu und aus meiner Dissertation: *Elias Canetti und Martin Walser. Gegenseitige Beeinflussung von Sprache und Wahrnehmung*. Innsbruck 2013.

63,69 | Zur niedrigen Lebenserwartung von Schriftstellern

von Bernhard Kathan (Innsbruck)

„Gleichentags ist auch dein Brief angekommen mit deinen Überlegungen zur Pensionierung österreichischer Autoren. Da wäre ich also – als österreichischer Autor, und als Mensch, der sich nicht ungern im Durchschnitt verbirgt – schon tot. Mal abgesehen davon, dass dies ein sehr grosszügiger Beitrag an dieses Sozialwerk wäre (immer einzahlen, nie beziehen), bin ich mir auch nicht so sicher, ob das ein grosses Unglück wäre. Eine Empfindung, die ich keinesfalls weiter empfehle.“
Franz Dodel, 14/03/13

In letzter Zeit häufen sich Tode von Freunden, unter ihnen vor allem Schriftsteller und Künstler. Da ich seit langem Mitglied der Grazer Autorinnen Autorenversammlung bin, machte ich mir die Mühe anhand der Liste ihrer verstorbenen Mitglieder die durchschnittliche Lebenserwartung von Autoren und Autorinnen auszurechnen. Diese liegt im Augenblick bei 63,69 Jahren, also deutlich unter jener der Gesamtbevölkerung, die bei Männern 75,5, bei Frauen 81,5 Jahre beträgt. Meine Statistik kennt gewisse Unschärfen. Ich habe dazu alle Todesfälle von Mitgliedern herangezogen. Während wir es hier mit einem Zeitraum von 29 Jahren zu tun haben, wird die durchschnittliche Lebenserwartung üblicherweise nach den Sterbestatistiken eines Jahres berechnet. Dann lässt sich die durchschnittliche Lebenserwartung einzelner Berufsgruppen nur bedingt mit jener der Gesamtbevölkerung vergleichen, fehlen doch etwa Jugendliche, die bei Verkehrsunfällen zu Tode kamen. Wirklich vergleichen lassen sich nur Berufsgruppen. Man muss also Statistiken heranziehen, die Auskunft über die durchschnittliche Lebenserwartung von Bäckern, Automechanikern, Krankenschwestern oder Beamten geben.

Sterbestatistiken belegen nach wie vor erhebliche soziale Unterschiede. Arbeiter sterben früher als Angestellte und selbständig Erwerbstätige. Besonders hoch ist das Risiko frühzeitiger Sterblichkeit bei Hilfsarbeitern. Das Risiko eines frühzeitigen Todes ist besonders bei Gerüstbauern und Dachdeckern hoch, während Universitätsprofessoren eine auffallend hohe Lebenserwartung haben, ganz zu schweigen von buddhistischen Mönchen. Erstaunlicherweise liegt die Lebenserwartung von Krankenschwestern unter jener von Kaminkehrern, aber deutlich über jener von Schriftstellern. Dass die durchschnittliche Lebenserwartung von Sportlern niedrig ist (dabei wird uns immer eingetrichtert, Sport sei gesund), lässt sich durch das hohe Verletzungsrisiko im Leistungssport erklären. Sportler und Schriftsteller lassen sich schon allein deshalb nicht vergleichen, da Sportunfälle mit tödlichem Ausgang zumeist in ein Alter fallen, in dem selten jemand als Autor oder Autorin wahrgenommen wird.

Die niedrige Lebenserwartung von Schriftstellern erstaunt, können sie doch weder von einem Dach fallen oder in ihrer Arbeit an einer Stichverletzung verbluten. Im Gegenteil, sie scheinen die sicherste Tätigkeit der Welt auszuüben. Sie sitzen an einem Schreibtisch, legen sich ins Bett, haben sie gerade Lust, ein Buch zu lesen. Sie können ihre Zeit frei einteilen. Sie werden, so sie freiberuflich arbeiten, von keinen

Vorgesetzten drangsaliert. Sie können sogar aufstehen, wann es ihnen beliebt und den Tag gemütlich in einem Café mit dem Lesen einer Zeitung beginnen.

Man ist geneigt, die niedrige Lebenserwartung von Schriftstellern unter „tragischer Literaturgeschichte“, also unter biographischen Katastrophen abzulegen. Trotz aller individuellen Dispositionen lässt sich das Problem nicht privatisieren. Schreiben ist per se eine Tätigkeit, die nicht nur Konflikte zum Inhalt hat, sondern von Konflikten begleitet wird. Schreiben, also das Antizipieren der Welt ist nicht gerade mehrheitsfähig. Es wird nicht belohnt. Mit Schreiben verdient man in der Regel nicht sehr viel, vor allem dann nicht, wenn man um ein gewisses Niveau bemüht ist, oft genug nur kleine Gruppen ansprechen kann. Selbst dann, wenn eine Zeitung den Abdruck eines Textes zusagt, heißt das noch lange nicht, dass dieser auch abgedruckt wird. Wird er nicht gedruckt, dann sieht man auch kein Geld. Man hat also umsonst gearbeitet. Beklagen darf man sich nicht, sonst bringt man in dieser Zeitung keinen einzigen Text mehr unter. Nicht unerwähnt sei, dass es in den letzten Jahren zunehmend schwieriger geworden ist, Texte unterzubringen. Früher einmal wichtige Zeitungen gibt es nicht mehr oder so nicht mehr. Man denke an die *Weltwoche* oder die *Frankfurter Rundschau*. Noch existierende Feuilletons sind wesentlich dünner geworden. Schreiben wird oft als Liebhaberei, als Privatangelegenheit abgetan. Man könne doch jederzeit eine andere Arbeit suchen. Aber dabei wird vergessen, dass die so erbrachten Leistungen keineswegs wertlos sind, was die indirekte Nutzung durch Werbeagenturen und so weiter und so fort nur zu gut belegt.

Viele Autoren und Autorinnen leben in prekären Verhältnissen. Andauernde Prekariate lassen sich etwa am Zahnstatus oder an bestimmten Krankheitsbildern wie Erschöpfungszuständen oder Panikattacken ablesen, auch an der Lebenserwartung. Die Einkommenssituation von Schriftstellern ist allgemein schlecht. Unter allen Spartenförderungen von Bund und Ländern rangiert die Literaturförderung an letzter Stelle. Den wenigsten gelingt es, ihre Einkommensverhältnisse mit ihren Lebens- und Arbeitsverhältnissen auch nur einigermaßen in Einklang zu bringen. Gerhard Ruiss von der IG-Autor/inn/en: „Forcieren sie ihre literarische Tätigkeit, verarmen sie, forcieren sie ihre Brotbeschäftigungen, werden ihre literarischen Tätigkeiten zu Begleiterscheinungen ihres sonstigen Lebens, ob als ganz privates Hobby oder steuerrechtlich so eingestufte ‚Liebhaberei‘.“

Überraschend an meiner Statistik ist die atypische Streuung. Todesfälle finden sich gehäuft zwischen dem 40. und 45., dem 56. und 67., dem 76. und 85. Lebensjahr. In zwei Zeitfenstern sind deutlich weniger Sterbefälle zu verzeichnen. Dass so viele zwischen dem 56. und 67. Lebensjahr sterben, dürfte ursächlich mit prekären Lebensbedingungen und ihren Begleiterscheinungen zusammenhängen. Wer es dagegen bis zum 67. Lebensjahr geschafft hat, der hat gute Chancen, noch zehn oder mehr Jahre zu leben. Dennoch, die durchschnittliche Lebenserwartung österreichischer Autoren und Autorinnen ist mit 63,69 Jahren erschreckend niedrig.

An die gegenwärtige Pensionsdebatte denkend, möchte man sagen, wendet alle Autoren, und die Pensionsfrage ist gelöst. Liegt die durchschnittliche Lebenserwartung wie in unserem Beispiel unter dem gesetzlich festgelegten Pensionseintrittsalter von 65 Jahren, dann kann die Finanzierung der Pensionen kein großes Problem sein. Dies ist freilich weder möglich noch zu befürchten.

Rezensionen und Buchzugänge

Adolf Loos: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Adolf Opel. Wien: Braumüller Lesethek 2010. 780 S. ISBN 978-3-99100-051-0. 34,90

Wäre die Herausgeberleistung einwandfrei, könnten alle sich freuen, die sich für Adolf Loos, den Architekten und Kritiker der Wiener Moderne, interessieren. Aber das ist leider nicht der Fall.

Eine solide Gesamtausgabe der Schriften von Loos ist schon längst ein Desiderat, sowohl für Kulturfreunde als auch für Wissenschaftler. Was Opel uns hingegen anbietet, ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig, weil ein Grundprinzip editorischer Praxis schlicht und einfach ignoriert wurde: die Idee, dass die letzte zu Lebzeiten autorisierte Ausgabe eines Werks einen definitiven Status hat. Also gibt sich Opel beinahe herkulische Mühe, Gründe zu finden, die es ihm erlauben, die von Loos bevorzugte Kleinschreibung durch die herkömmliche Großschreibung zu ersetzen, und zwar, weil die Texte „leichter lesbar [...] und in manchen Details wahrgenommen werden können.“ Aber es gibt jeden Grund zu behaupten, dass Loos die Kleinschreibung absichtlich gesetzt hat, um eine stilistische Reform im Denken, die parallel zu seiner angestrebten Reform unserer Bauweise läuft, zu veranlassen, die ein ähnliches Moment der sokratischen Selbstkritik verlangt. Anders gesagt, kein Mensch würde auf die verschrobene Idee kommen, die kennzeichnende Kleinschreibung von Stefan George zu verändern. Warum sollte man es bei Loos tun?

Aber es gibt noch viel problematischere editorische Entscheidungen in dieser Ausgabe. Man kann dies am Beispiel einer Passage aus dem Aufsatz *Architektur* – nach dem dänischen Loos-Experten Anders Munch die wichtigste Schrift von Loos – belegen. In der letzten zu Lebzeiten des Autors, 1931 im Brenner-Verlag erschienenen Ausgabe von *Trotzdem* findet man:

Es ist kein zufall, daß die römer nicht im stande waren, eine neue säulenordnung, ein neues ornament zu erfinden. Dazu waren sie schon zu weit vorgeschritten. Sie haben das alles von den griechen übernommen und haben es für ihre zwecke adaptiert. Die griechen waren individualisten. Jedes bauwerk mußte seine eigene profilierung, seine eigene ornamentierung haben. Die römer aber dachten sozial. Die griechen konnten kaum ihre städte verwalten, die römer den erdball. Die griechen verschwendeten ihre erfindungskraft in der säulenordnung, die römer verwendeten sie auf den grundriß. Und wer den großen grundriß lösen kann, der denkt nicht an neue profilierungen. Seitdem die menschheit die größe des klassischen altertums empfindet, verbindet die großen baumeister ein gemeinsamer gedanke. Sie denken: so wie ich baue, hätten die alten römer auch gebaut. Wir wissen, daß sie unrecht haben. Zeit, ort, zweck und klima, das milieu, machen ihnen einen strich durch diese rechnung.

Aber jedesmal wenn sich die baukunst immer und immer wieder durch die kleinen, durch die ornamentiker, von ihrem großen vorbilde entfernt, ist der

große baukünstler nahe, der sie wieder zur antike zurückführt. Fischer von Erlach im süden, Schlüter im norden waren mit recht die großen meister des achtzehnten jahrhunderts. Und an der schwelle des neunzehnten stand Schinkel. Wir haben ihn vergessen. Möge das licht dieser überragenden gestalt auf unsere kommende baukünstlergeneration fallen!

In dem von Adolf Opel herausgegebenen Band lautet der Auszug:

Es ist kein Zufall, daß die Römer keine neue Säulenordnung erfinden konnten, kein neues Ornament. Die Griechen, welche die Profile erfanden, waren Individualisten, sie konnten kaum ihre Städte verwalten. Die Römer haben die soziale Ordnung erfunden und verwalten die Welt. Die Griechen verwandten ihre Erfindungskraft auf das Profil, welches persönlich ist, die Römer auf den Plan, der allgemein ist. Die Römer sind weiter als die Griechen, wir sind weiter als die Römer. Die großen Meister der Architektur wollten wie die Römer bauen. Sie täuschten sich. Das Zeitalter, der Ort, das Klima durchkreuzten ihre Pläne. Aber jedesmal, wenn die kleinen Architekten es versuchen, der Tradition untreu zu werden, jedesmal, wenn das Ornament überhand nahm, fand sich ein Meister, der an den römischen Ursprung' unserer Architektur erinnerte und den Faden wieder aufnahm.

Der letzte große Meister erstand am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts: Schinkel. Wir haben ihn vergessen. Aber das Licht dieser großen Erscheinung fällt auf die zukünftigen Architektengenerationen.

Man muss kein Gelehrter sein, um festzustellen, wie stark sowohl stilistisch als auch inhaltlich die Abweichungen sind. Es gibt weder eine Begründung noch eine Erklärung dafür. So entsteht der Verdacht, dass der Herausgeber zu denen gehört, die sich schwer tun – frei nach Kraus – den Unterschied zwischen einer Urne und einem Nachttopf zu fassen, und die damit den für die Kultur notwendigen Spielraum abschaffen.

Allan Janik (Innsbruck)

Mayer, Mathias: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven. München: Wilhelm Fink 2010 (Ethik – Text – Kultur, Band 4). 282 S. ISBN 978-3-7705-5031-9. 34,90

Die Stärke des Buchs sind die manchmal fast verborgenen Einzelanalysen zu Werken und Autoren, etwa zu Karl Kraus (134-145), zu einem frühen Gedicht Brechts (145-149), zu Hofmannsthals *Schwierigem* (168-179) – dieser Abschnitt ist besonders anregend – , zum *Zauberberg*, zu *Berlin Alexanderplatz*, zu Broch und Musil (jeweils eigene Großkapitel). Bei den beiden zuletzt Genannten bezieht Mayer auch in hohem Ausmaß essayistische Texte ein (wie überhaupt immer wieder erhellende Bemerkungen zur Funktion des Essays in der literarischen Auseinandersetzung mit

ethischen Fragen fallen, zumal in Zusammenhang mit Kierkegaard). Überraschend die gut belegte Beobachtung, dass trotz *Huguenau* der Erste Weltkrieg an Broch geradezu vorüber gegangen zu sein scheint.

In dieser Zeitschrift muss die Interpretation von *Grodek* (70-87) besonders erwähnt werden, die leider nicht ganz überzeugt: So interessant Mayers Überlegungen zur durch den auf einen ‚aktuellen‘ Anlass bezogenen Titel begründbaren Sonderstellung dieses Gedichts innerhalb der motivähnlichen Verse aus der letzten Schaffensperiode Trakls sind, so schwer nachvollziehbar ist die Bezugnahme auf die antiken Weltalter-Mythen; sie lässt sich durch Wortschatz und Form (die wenig beachtet werden) kaum stützen. (Auf formale Gesichtspunkte gehen auch andere Analysen zu wenig ein.) *Grodek* bestätige einen „Kriegsausbruch“, den „es in Trakls Werk [...] schon vor 1914 gegeben hat“ (82); diesem Gedanken kann man wohl zustimmen.

In Hinblick auf den *Brenner* (und nicht nur auf diesen) sind die fundierten und gut belegten Kapitel über die Rezeption Kierkegaards (besonders auch der im engen Sinn literarischen Komponente seines Werks) und Dostojewskis im deutschen Sprachraum wichtig. Mayer geht dabei selbstverständlich vor allem auf die ethischen Vorstellungen des dänischen Philosophen und des russischen Erzählers und deren Auswirkungen ein. (Die Bedeutung des in der *Fackel* freilich oft zitierten Kierkegaard für Kraus, der kein Leser von Philosophie gewesen ist, überschätzt er allerdings; vgl. 103, Anm. 64: da hat Stieg Recht.)

Als besonders anregend empfinde ich Abschnitt III: „Strategien literarischer Ethik“, der drei Strategien für eine Bewältigung des Schocks von 1914 (1918) feststellen zu können glaubt: Strategien des Satirischen, des Utopischen (besonders bei Ernst Bloch) und des Paradoxen.

Insgesamt behandelt der Verfasser, der sich durch sehr umfassende Einarbeitung der Forschungsliteratur und durch beeindruckende Belesenheit auszeichnet, also auf hohem Niveau Wirkungen des Ersten Weltkriegs auf ethische Vorstellungen von wichtigen Autoren der Weltkriegsgeneration; die Beschränkung auf die untersuchten Werke und die Nicht-Behandlung anderer Schriftsteller ist der Preis, der für die Gründlichkeit der Analysen zu bezahlen war. Das besondere Gewicht der ausgewählten Werke wird man nicht bestreiten wollen.

So viel zu den Qualitäten des gut geschriebenen und klar argumentierenden, nicht in die verbreiteten Jargonfallen tappenden Buchs. Bedenken habe ich gegenüber dem Ansatz der Studie: Mayer beginnt mit einer ausführlichen Analyse des Unterschieds zwischen Moral und Ethik, wobei diese als „Reflexionstheorie von Moral“ definiert wird (11). Diese philosophische Differenzierung, auf deren Details mich einzulassen ich nicht vermag, versucht der Verfasser nun auf literarische Texte zu übertragen, auch unter dem Gesichtspunkt, dass Literatur im 20. Jahrhundert manche Aufgaben der Philosophie übernommen hat (vgl. u. a. 12, 42, 226). Dass den Autoren (außer vielleicht Broch und Musil) diese Unterscheidung zumeist wohl nicht bewusst gewesen ist (vgl. 184 über Thomas Mann), ist nicht wirklich ein Problem; hingegen finde ich in den – wie gesagt – in der Regel vorzüglichen Analysen Mayers diese Differenzierung nicht immer wieder. Anders ausgedrückt: Der theoretische Ansatz kann nicht ganz durchgehalten werden, die Texte sträuben

sich gegen die Unterordnung unter Kategorien der Philosophie. Hingegen bewährt sich die Suche nach einer Veränderung der Ethik in der Literatur durch den Ersten Weltkrieg als heuristisches Prinzip: Die Frage nach einer neuen „literarischen Ethik“ führt zu neuen Einsichten in die von Mayer behandelten Werke, unabhängig davon, ob sie „Modelle literarischer Ethik“ sind oder nicht. Anders ausgedrückt: Die „historischen Perspektiven“ überzeugen mehr als die „systematischen“.

Auch formal ist das Buch sehr sorgfältig; dass Mayer auf S. 36, Anm. 127, einen Aufsatz aus den *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* zitiert und den Verfasser (Christian Paul Berger) nicht nennt, ist als Kuriosum wirklich nur in dieser Zeitschrift erwähnenswert.

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

Stephan Kurz, Michael Rohrwasser, Daniela Strigl (Hg.): Der Dichter und sein Germanist. Wien: new academic press 2012 (Zur neueren Literatur Österreichs, Bd. 26). 202 S. ISBN 978-3-7003-1836-1. 22,50

Der Sammelband geht zurück auf eine Konferenz, die im September 2011 am Institut für Germanistik der Universität Wien und in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur stattgefunden hat: *In Memoriam Wendelin Schmidt-Dengler*. Aus der Widmung ergeben sich bereits die beiden Schwerpunkte dieses Buches; der eine gilt den Beziehungen Schmidt-Denglers zu den (vielen) Autorinnen und Autoren, mit deren Arbeiten er vertraut gewesen ist, der andere verfolgt generell die verschiedenartigsten (nicht immer konfliktfreien) Beziehungen zwischen den Literaturproduzenten und den Philologen, vor allem im 20. Jahrhundert, bis herauf zur Gegenwart.

Sehr persönlich gehaltene Beiträge, darunter Friedrich Achleitners Nachruf auf Schmidt-Dengler („Er konnte lachen, auch über sich selbst, über seine eigene Profession, die er sehr ernst nahm“), Helmut Neundlingers Anmerkungen zu Schmidt-Denglers Nachlass (den seine Witwe Maria dem Literaturarchiv an der Österreichischen Nationalbibliothek, also „seinem“ Archiv, überlassen hat) und Karlheinz Rossbachers Erinnerungen an Schmidt-Dengler (der die Kunst des Ansichtskarten-Schreibens ebenso beherrscht hat wie Nestroy das Untergraben trügerischer Sicherheiten), persönliche Notizen stehen hier also neben wissenschaftlichen Aufsätzen, die das Generalthema aus verschiedenen Perspektiven beleuchten. Besonders hervorzuheben: Hannes Schweigers Ausführungen über den Freundschaftsbund zwischen Schmidt-Dengler und Ernst Jandl, Norbert Christian Wolfs Beitrag über Hugo von Hofmannsthal und die Germanistik seiner Zeit (zugleich eine eindringliche Warnung vor allen „Formen peinlicher germanistischer Panegyrik“), Roland Innerhofers kritische Studie über den österreichischen „Dichterkrieg“ der 1970er Jahre (zwischen PEN und GAV) und nicht zuletzt Michael Rohrwassers Aufsatz über die „Figur des Wiederentdeckers“: Pflichtlektüre für Kulturwissenschaftler/innen, die sich nur um die Höhenkammliteratur kümmern, in der Hoffnung, deren Glanz könnte irgendwann einmal doch auch auf sie selber zurückstrahlen, ebenso wie für Wiederentdecker/innen, die Verschüttetes,

Verkanntes, Verbotenes ausgraben und (weil sie gleichzeitig jegliche hermeneutische Distanz zum Gegenstand ihrer Arbeit wieder rasch zuschütten) sich dabei nicht ungern als Moralisten aufspielen.

Johann Holzner (Innsbruck)

Bernhard Arnold Kruse: Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012. 355 S. ISBN 978-3-89528-969-9. 45,00

Besondere Erwartungen stellt man an dieses Buch von Bernhard Arnold Kruse. Nimmt es sich doch einer Thematik an, die im Zusammenhang mit Joseph Zoderers Werk die von der Forschung zweifellos bereits am meisten untersuchte darstellt: die Literarisierung interkultureller menschlicher Beziehungen und insbesondere der unterschiedlichen Fremdheitserfahrungen. Auch, was die Auswahl der Bücher angeht, entscheidet sich der Autor dieser Monographie für die drei am häufigsten besprochenen Werke Zoderers, nämlich *Das Glück beim Händewaschen*, *Die Walsche* und *Der Schmerz der Gewöhnung*. Doch das 355 Seiten lange Buch wird den Leser nicht enttäuschen. Das umfassende literaturtheoretische Wissen, das in die detaillierte Analyse der Bücher mit einfließt (Erzählstrukturen, Erzählhaltungen, literarische Motive, sprachliche Eigenheiten etc.), sowie die profunden politisch-kulturellen Kenntnisse der Situation Italiens und im speziellen Südtirols – gerade in Bezug auf nationalistische Strukturen – ergeben eine neue, facettenreiche Lektüre der drei Romane.

Ganze 150 Seiten widmet Kruse dem Roman *Das Glück beim Händewaschen*. Er geht dabei den feingliedrigen Systemen des Nationalismus nach, macht sie vor allem an zwei Mächten fest und betont deren Komplementarität: Zum einen ist es die aufklärungs- und individualismusfeindliche „Pastoralmacht“, zum anderen das Internatssystem. Bei ersterem wird die Beichte als ein einflussreiches Instrument dargestellt, das den Protagonisten kontrolliert. Zahlreiche religiöse Verhaltensweisen und Rituale entlarvt der Verfasser als Instrumente der Reproduktion autoritärer, militärischer Strukturen. Als Beispiele führt er u.a. die Opferhaltung und Hingabe an, ebenso die Kommunion. Sie fungiere – Kruse zufolge – als Unterbrechung der „Beziehung nach außen zu den anderen und Seinesgleichen, um sich auf Gott im Innern zu konzentrieren“ (89). So wird sie zum Sinnbild der generellen Isolation der einzelnen Heimschüler untereinander. Im Internatssystem dagegen ortet Kruse den erzwungenen Erhalt der Autoritätsgläubigkeit, wodurch man die Jugendlichen mit totalitären Methoden vertraut macht. Die „Schweigeregeln“ bzw. „das Silentium“ als das verordnete Schweigen innerhalb der Internatsmauern zielt auf ähnliche Weise auf die Unterbindung zwischenmenschlicher Beziehungen ab. Darüber hinaus macht Kruse in diesem Text Zoderers u.a. folgende faschistoide Internatsstrategien ausfindig: die strikte Abgrenzung von der eigenen Familie und von der Außenwelt, den Kampf gegen eigenständiges Denken, das Zensurieren der Bücher, die sportliche Disziplinierung und Willensschulung, die Verdrängung der Sexualität und das Eintrichtern von Schuldgefühlen.

Den kürzesten Teil im Buch nimmt die Besprechung des – auch kürzeren – Romans *Die Walsche* ein. Wenngleich Kruse auch an diesem Text nationalistische Motive aufzeigt, rückt hier das Thema *Fremdheit* wesentlich mehr in den Vordergrund (allerdings spielt im Buch *Das Glück beim Händewaschen* die *Entfremdung* eine wichtige Rolle). Der Verfasser liest diesen Roman als Fortsetzung der Thematik aus *Das Glück beim Händewaschen*, hier aber – im Gegensatz zum vorhergehenden Text, in dem durchaus eine territoriale Bindung an Südtirol an Wichtigkeit gewinnt – als Befreiung von der Vorstellung von Heimat als einem Ort der Geborgenheit. Kruse arbeitet die Polaritäten – sei es nun Olga-Silvano, deutsch-italienisch, Dorf-Stadt, Einheimische-Zugewanderte – heraus und legt ihre im Roman angedeutete Begrenztheit offen: Olgas Vater, der Dorflehrer, sowie Olga selbst und ihr behinderter Halbbruder symbolisieren Figuren, die Ausgrenzung im „Eigenen“ erfahren; der Autor bezeichnet sie als „einheimische Fremde“ (219). In diesem Zusammenhang wird nicht nur das kulturell Fremde erwähnt, sondern eben auch das fremd Gewordene, das Freud mit dem Verdrängten/Unheimlichen verglichen hat (Kruse bezieht sich jedoch nicht auf Freud). Damit funktionieren auch nationalistische Denkweisen nicht mehr und Heimatideologien werden in ihrer Künstlichkeit entlarvt. Der Autor liest Zoderers Text als einen „Bewusstseinsroman“ (189), der von den Schwierigkeiten des Umgangs mit dem Eigenen und Fremden erzählt und dem Leser die Notwendigkeit vermittelt, diese Beziehung immer wieder von Neuem zu erlernen und einzuüben, um das Aufkommen nationalistischer Denk- und Verhaltensmuster zu unterbinden. Die Herausforderung, das Andere in seiner Andersheit zu akzeptieren und wertzuschätzen, ohne es sich einverleiben zu wollen, macht das Prekäre der zwischenmenschlichen interkulturellen Beziehungen aus, das in Zoderers Roman am Beispiel des Paares Olga und Silvano aufgezeigt wird.

Der letzte Teil setzt die Lektüre von nationalistischen Denkmustern und Fremdheitsformen anhand des Buches *Der Schmerz der Gewöhnung* fort: Kruse betont mehrfach, dass Fremdheit „die zentrale interkulturelle Kategorie für Wahrnehmung, Denken und Gefühl“ (27) in den Romanen Zoderers darstelle. Doch bemerkt der Verfasser in diesem Roman auch eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte, vor allem mit dem Faschismus. Ausgangspunkt bildet eine Reise des Protagonisten Jul nach Sizilien, der Heimat seines Schwiegervaters, der während des Faschismus als Spitzenfunktionär nach Südtirol kam. Kruse weist darauf hin, dass der Protagonist das in der Familie fortwährend tabuisierte Thema des Faschismus angeht und in seiner Beziehung zu Mara seinen eigenen latenten faschistoiden Verhaltensmustern und Denkweisen begegnet. Dabei versteht er die Paar- und Familiengeschichte als Miniaturform der großen Zeitgeschichte und stellt zahlreiche Parallelen her: So erkennt er, dass in der Familiendiskussion rund um den Umgang mit dem Siegesplatz alle Strömungen der Südtiroler Parteienlandschaften vertreten sind. Interessant ist auch, wie der Verfasser dieser Monographie die politische Aktivität bzw. Passivität mit der Paarbeziehung in Relation bringt.

Kruse zufolge erfährt das Fremdheitsthema in diesem Roman verschiedene Variationen, von der ethnisch-kulturellen über die nationalistische hin zur existentiellen Fremdheit. Das Aufkommen nationalistischer Denk- und

Argumentationsmuster wird in einer Wechselbeziehung mit Krisenzeiten und „als Vorwand für Abreaktion von Aggressivität“ (270) gesehen. Der zunehmenden Dekonstruktion von Dichotomien im Roman steht die „Wurzelkonzeption“ (272) des Protagonisten entgegen: Kruse betont anhand dieses Romans, dass trotz allen „Nicht-Funktionierens“ klarer Abtrennungen das Individuum immer wieder Gefahr läuft, hybride Identitäten nicht anzuerkennen. Er hebt aber auch die Anstrengungen hervor, die der Protagonist in Zoderers Text unternimmt, um sich den „Doppelblick“ (309) anzueignen, der – wenigstens – zwei Pole gleichzeitig wahrzunehmen versteht. Die Agrigentreise interpretiert er als sichtlichen Ausdruck der persönlichen Selbsterziehungsstrategie des Protagonisten, welche neben der „menschlichen Einfühlung“ auch die „rationale Reflexion“ mit einbezieht.

Die Herausarbeitung spezifischer literarischer Motive in allen drei Büchern Zoderers – so stellt Kruse anhand des Romans *Der Schmerz der Gewöhnung* u.a. das Zeugungs- und Todesmotiv miteinander in Verbindung – ist besonders lohnend in dieser Monographie. Auch die detaillierte Analyse der Textstrukturen eröffnet interessante Sichtweisen auf die Romane Zoderers. Als Beispiel dafür sei der durchaus überzeugende Vergleich zwischen Juls Lebensepochen und dem Schema des klassischen Dramas mit fünf Akten (vgl. 256), das in der Katastrophe endet, genannt.

„Allen Schwierigkeiten, allem Pessimismus zum Trotz“ (351), so schließt der Autor, werde in den Romanen Zoderers ein „[d]ennoch“ für interkulturelle Beziehungen behauptet. Dem Individuum wird in Zoderer die Aufgabe der Selbsterziehung zur Offenheit als Gegensatz zum Verharren in der Bequemlichkeit aufgelegt.

Mag man zu Beginn der Lektüre dieses Buches die theoretischen Gedanken zum Thema Nationalismus und Fremdheit (insbesondere Überlegungen zu hybriden Identitätsmodellen oder Fremdheitstopographien) im Zusammenhang mit Zoderers Werken als zu knapp erachten, doch stellt sich am Ende gerade das als die Stärke des Buches heraus. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Text, das close reading, stellt die Prosa in den Vordergrund; sie lässt den Leser teilhaben an den Büchern und vermittelt ihm die Möglichkeiten, die der Literatur bei der Modellierung von Subjektmodellen (vgl. 16) innewohnen. Der Autor erkennt letztlich zu Recht darin den Mehrwert der Literatur, nämlich dass sie als „Experimentierfeld“ (14) fungieren kann:

Auf welche Weise nun diese Vielheit [der Identitäten] in den Köpfen und Herzen der Menschen konkret ist, wie diese Unterschiede, Gegensätze, Spannungen sie zerreißen, und wie man sie kommunizieren und versuchen kann, mit ihnen umzugehen, dazu kann auch Literatur etwas sagen, und das auf eine Weise, wie nur sie das sagen kann.
(14)

Man sieht auch gerne von manchen Wiederholungen ab, die angesichts der Länge des Buches nahezu unvermeidbar sind und sich auch aufgrund der Tatsache, dass Kruses frühere Arbeiten „organisch in das [...] Buch“ (355) eingearbeitet wurden, erklären lassen.

Barbara Siller (Innsbruck)

Nóra de Buitelér: Tyrol or Not Tyrol. Theatre as History in Südtirol/Alto Adige. Cultural Identity Studies, Bd. 25. Oxford u.a.: Peter Lang 2013. XII, 226 S. ISBN 978-3-0343-0731-4. 57,20

Seit den 1980er Jahren¹ ist es ruhig geworden um die Tiroler und Südtiroler Theatergeschichte. Umso überraschender sticht das Buch von Nóra de Buitelér hervor, das sich mit der Theatergeschichte Südtirols im 20. Jahrhundert befasst und als Dissertation an der National University of Ireland, Galway, entstanden ist.

Die Autorin wählt die politische Geschichte Südtirols als Hintergrund für die Geschichte des Theaters. Als historische Wegmarken identifiziert sie das 32-Punkte-Programm zur Italianisierung Südtirols von Ettore Tolomei (1923), das Zweite Autonomiestatut (1972) und die Streitbeilegung zwischen Österreich und Italien vor der UNO (1992). „Today the land [...] is self-confident and thriving, [...] a political and economic success story frequently held up as a triumph of minority rights protection and a model for post-conflict societies across the world“ (S. 1).

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf dem Zeitraum seit etwa 1970 und bezieht sich auf das deutschsprachige Theater. De Buitelér geht der Frage nach, wie Bühnenproduktionen auf politische und gesellschaftliche Entwicklungen reagieren. Ziele der Studie sind es, „to establish explicit links between the ways in which the South Tyrol regards its own history and creates its own theatre“ (S. 199), und aus der Perspektive der (jüngeren) Theatergeschichte – insbesondere auch für Außenstehende – ein tieferes Verständnis für die kulturellen und politischen Entwicklungen Südtirols zu ermöglichen: „an examination of how history has been recreated on the South Tyrolean stage [...] offers a fresh insight into the cultural and political development of the province as a whole“ (S. 2). Programmatisch macht der Titel der Arbeit deutlich, dass es nicht in erster Linie um Theatergeschichte, sondern um ‚Theater als Geschichte‘, gemeint vor allem: Theater als (Re-)Konstruktion von Geschichte, geht. Postkoloniale Theorie, wie sie etwa Doris Hilpold anwendet², hält de Buitelér nicht für geeignet, die Südtiroler Theatergeschichte zu analysieren. Mittels Analyse der Dramentexte, der Aufführungsbedingungen und der Rezeption nähert sie sich ihrem Forschungsgegenstand.

Das erste Kapitel skizziert die Zeit zwischen dem Ersten Weltkrieg bis herauf in die 1970er Jahre: die Erfahrungen des Faschismus und des Nationalsozialismus sowie der unsicheren Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg erklären nach de Buitelér den Kulturkonservatismus, der bis etwa 1970 prägend war. Das Zweite Autonomiestatut von 1972, das Südtirol Luft zum Atmen verschaffte und ein neues Selbstbewusstsein gedeihen ließ, sieht die Autorin, und sie folgt hier Kathrin Gschleier und Günther Pallaver³, als einen Auftakt kultureller Öffnung. Dass diese Zeit kulturell von der Achtundsechziger-Bewegung flankiert und vor Ort von der ambitionierten Kleinen Experimentierbühne (1966-1969) und der progressiven Tribüne (1969-1973) begleitet war, hebt die Autorin ebenso hervor wie die zuvor erfolgten und außerordentlich wichtigen Gründungen des Teatro Stabile in Bozen (1950), das Südtirol am zeitgenössischen Theater Italiens teilhaben ließ, und des Südtiroler Kulturinstituts (1954), das eine hochkulturelle Grundversorgung durch den Import von Theaterproduktionen aus dem deutschen Sprachraum sicherzustellen bemüht war.

Beachtlich ist de Buiteléirs Souveränität, mit der sie die beiden Auflagen (1976 und 1981) der Südtiroler Initiative (wesentlich getragen von Alfred Gruber) zwar als Meilensteine charakterisiert, sich aber nur sehr kurz dabei aufhält; auch Albrecht Ebenspergers *Südtirol, ein Niemandland* (1976), ein Psychogramm zum Bombenterror der 1960er Jahre, bleibt nicht unerwähnt. Ihr Hauptaugenmerk im zweiten Kapitel liegt allerdings auf dem Südtiroler Kulturzentrum, das 1975 als linkes Kollektiv gegründet und von der Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde. Schwerpunkt des zweiten Kapitels bildet eine ausführliche Analyse des Agitprop-Stücks *Tyrol 1525. Szenen aus dem Bauernkrieg*, das auf den Revolutionär Michael Gaismair Bezug nimmt, von einem Autorenkollektiv erarbeitet und 1976 in Sterzing und anderen Orten aufgeführt wurde.

Fallstudien zu vier Produktionen bzw. Stücken, die die so genannte Option, die Berliner Vereinbarung zur Umsiedlung der Südtiroler (1939), thematisieren, sind Thema des dritten und längsten Kapitels: Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* in der Produktion des Südtiroler Kulturzentrums (1980), Josef Raffainers *Kampf um die Heimat* (geschrieben 1940/41, uraufgeführt 1984), *Sankt Valentin. Szenen aus dem Südtiroler Exil* (1989) von Josef Feichtinger und Felix Mitterers Fernsehserie *Verkaufte Heimat* (1989). Gerhard Köpfs Farce *Ezra und Luis oder Die Erstbesteigung des Ulmer Münsters* (1994), ein slapstickartiges und anspielungsreiches Konglomerat aus den Biographien von Ezra Pound und Luis Trenker, ist Gegenstand des vierten Kapitels, die Südtiroler Sprach- und Kulturrealität mit ihren segregierten italienischen und deutschen Parallelwelten, diskutiert anhand von Josef Feichtingers *Der Saubohnenprozess* (1990) und Ferruccio Caineros *La scommessa / Die Wette* (2004), ist Gegenstand des fünften Kapitels. Das sechste Kapitel behandelt die Andreas-Hofer-Spiele anno 2009 als vorläufig letztes Großkapitel in der historisch-politischen Theatergeschichte Südtirols.

In der Schlussbetrachtung stellt de Buiteléir fest, dass die Bombenanschläge der 1950er und 1960er Jahre sowie der Erste Weltkrieg auf Südtirols Bühnen keine Rolle spielen. Sie prognostiziert, dass das Jahr 2018 den Ersten Weltkrieg sehr wahrscheinlich auch auf die Bühnen Südtirols treten lässt, und macht den launigen Vorschlag, dass der Südtiroler Theaterverband dazu wieder einen Wettbewerb ausschreiben könnte, „to kick-start this process“ (S. 200). Sie benennt auch die wesentlichen Lücken ihrer Arbeit: insbesondere die Geschichte des Südtiroler italienischen (z.B. Roberto Cavosi, Bruno Zucchermaglio) und ladinischen Theaters, die Rolle Südtirols als (Theater-)Schnittstelle zwischen dem deutschen und dem italienischen Sprach- und Kulturraum oder auch die Produktionsbedingungen des professionellen, semi-professionellen und Amateurtheaters in Südtirol.

Erfrischend ist die Sicht der Autorin, die von außen kommt, auf das regionale Thema. Die Studie ist detailreich und gründlich, vor allem in den Abschnitten, die den politikgeschichtlichen Kontext, vor dem Südtiroler Theater im 20. Jahrhundert stattfindet, beleuchten. Aufgrund verstreuter und diffuser Quellen ist diese Leistung umso beachtlicher. Vorhandene Forschungen greift de Buiteléir umfassend auf und schließt souverän daran an. Ihr gelingt es, den Zusammenhang zwischen Realgeschichte und Geschichtsrekonstruktion auf der Bühne durch kluge Verknüpfung der Analysen von Dramentext, Umsetzung auf der Bühne und Rezeption aufzuspüren.

Zwei Aspekte hätten noch Berücksichtigung verdient, ein kulturanthropologischer und ein werkgeschichtlicher. Verästelnd bis in alle Seitentäler hat Südtirol eine äußerst aktive Amateurtheaterszene in Gestalt von Heimat-, Volks- und Dorfbühnen, die an die spezifische und bis in die Frühe Neuzeit nachweisbare ländliche Theatertradition des süddeutschen Sprachraums anschließen. Wichtig wäre dieser Aspekt nicht als theatergeschichtlicher Historismus- oder Vollständigkeitsdünkel, sondern deshalb, weil sich aus dieser über lange Zeit gewachsenen, kollektiven und populären, und eben nicht einer Bildungselite vorbehaltenen Theatererfahrung gerade das Theater als eine Kunstform erweist, die dafür geeignet ist, politische und historische Erfahrungen und Entwicklungen breitenwirksam zu thematisieren und zu debattieren. Wenn es darum geht, Politik und Geschichte in Zusammenhang mit Südtiroler Gegenwartstheater zu betrachten, dann wäre auch die Theaterautorin Margareth Obexer, deren Arbeiten subtil oder dezidiert immer auch politisch, allerdings selten südtirol-, sondern globalbezogen sind (z.B. *Das Geisterschiff*, 2007), auf jeden Fall zumindest eine kontexterweiternde Erwähnung wert gewesen, gerade auch vor dem Hintergrund der Debatte, ob und inwiefern ‚Südtiroler‘ Theater und Literatur auf Südtiroler Thematiken bezogen zu sein habe.

Dies aber ändert nichts daran, dass es sich bei der Arbeit von Nóra de Buiteléir um eine Pionierleistung handelt. Dass der Anstoß von außerhalb kommt, ist umso erfrischender und sollte weiterführender Ansporn sein, sich neben der Beschäftigung mit Südtiroler Literatur auch mit der Geschichte des Theaters, auch mit ‚Theater als Geschichte‘ zu befassen.

Toni Bernhart (Berlin)

Anmerkungen

- 1 Zu erwähnen sind für diese Phase die grundlegenden theatergeschichtlichen Arbeiten von Norbert Hölzl, Egon Kühebacher, Ekkehard Schönwiese, Ellen Hastaba, Werner M. Bauer, Walther Lipphardt, Hans-Gert Roloff und Max Siller.
- 2 Doris Hilpold: Südtiroler Literatur aus post-kolonialer Perspektive. Dipl.-Arb. Univ. Innsbruck 2002.
- 3 Kathrin Gschleier: Theater in Südtirol, Theater und Wirtschaft. Versuch einer Bestandsaufnahme der Südtiroler Theaterlandschaft der 90er mit Blick auf die neuesten Entwicklungen im Theaterbetrieb. Dipl.-Arb. Univ. Wien 1998. Günther Pallaver: So ein Theater! Tourneen, Operetten, Puppenspiele. 50 Jahre Heimatbühne Branzoll. Eine Chronik zwischen Kultur und Politik. Bozen: Raetia 2004.

Primus-Heinz Kucher / Rebecca Unterberger (Hg.): „Akustisches Drama“. Radio-ästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924-1934. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, 239 S. ISBN 978-3-89528-928-6. 34,80

Im Zuge der Arbeiten zu dem Klagenfurter FWF-Projekt *Moderne und Antimoderne in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit* hat das Team um Primus-Heinz Kucher auch frühe Radiozeitschriften und Radiobeilagen der großen österreichischen Tageszeitungen gesichtet und erschlossen. Die vorliegende Dokumentation fasst die wichtigsten Erträge dieser Recherche-Arbeit zusammen: eine weitgehend

längst vergessene, 1924 (mit dem Start des ersten „Rundspruch“-Programms in Österreich) einsetzende Diskussion über die kulturpolitischen Zielsetzungen und die ästhetischen Dimensionen des neuen Mediums. – Die Dokumentation versammelt rund 60 Texte, namentlich aus den Zeitschriften *Radiowelt*, *Radio-Wien* und *Radio-Woche*, darunter Stellungnahmen von Béla Balázs, Hans Nüchtern, Fritz Grünbaum und Arnold Schönberg („Moderne Musik im Rundfunk“) sowie frühe Texte zum Thema „Radio und Literatur“, u.a. von Karl Kraus, Felix Salten, Egon Erwin Kisch, Arnolt Bronnen, Alfred Polgar und Anton Kuh (dem die schönste einschlägige Satire zu verdanken ist: *Der Tag des Rundfunks*). Darüber hinaus präsentiert der Band eine informative Einführung in das Thema: die Entwicklung der Radiokultur in Österreich bis zum Bürgerkrieg 1934, eine umsichtig formulierte Studie (in der Kucher einerseits die anfangs zwischen Skepsis und Optimismus stark schwankenden Erwartungshaltungen der Intellektuellen und andererseits die Positionen der Programmverantwortlichen darlegt) sowie am Ende einen Aufsatz von Rebecca Unterberger über die Wochenschrift *Radiowelt*, die erste Radiozeitung Österreichs (auch dieser Beitrag ist grundsolide, wenngleich staubtrockene Kost: gespickt mit wörtlichen Zitaten aus der Zeitung in beinahe jedem Satz ... und noch dazu 225 Fußnoten).

Johann Holzner (Innsbruck)

Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, 377 S. ISBN 978-3-89528-970-5. 38,00

Rund um die Themenkomplexe ‚Autorschaft‘ und ‚Autobiographie‘, die oft isoliert, in den Beiträgen dieses Bandes aber meist eng zusammen gesehen werden, präsentiert das von Martina Wagner-Egelhaaf mit großer Umsicht redigierte Buch eine Diskussion, die alle gängigen Fiktionstheorien wieder einmal einer Nachprüfung unterzieht (was freilich schon der erste bedeutende Referenztext der einschlägigen Forschung, Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, von allem Anfang an provoziert). Der Begriff ‚Autofiktion‘, den der französische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky in die Debatte eingeführt hat, erhält dabei ebenso eine Schlüsselrolle wie die Frage nach der Autorschaft, die (nach dem von Roland Barthes und Michel Foucault verkündeten ‚Tod des Autors‘) längst schon wieder neu aufgetaucht ist.

Der Band reflektiert das Gespräch, das auf dem XII. Kongress der IVG 2010 in Warschau, in der Sektion 60 („Autofiktion. Neue Verfahren literarischer Selbstdarstellung“) stattgefunden hat; er versammelt keineswegs alle, aber zahlreiche Vorträge aus dieser Sektion und ergänzt sie durch etliche neu hinzugekommene Beiträge: ein verantwortungsbewusstes Verfahren, das nachgeahmt zu werden verdient. So werden historische wie neue Ansichten zur Konstitution von Autorschaft und diverse Auffassungen über die Begriffe ‚fiktional‘ und ‚faktual‘ auf einem Niveau diskutiert, das eine ebenso unterhaltsame wie ertragreiche Lektüre gewährleistet.

Unter den Autoren, deren Werke in diesem Buch verhandelt werden, finden sich: Edward Gibbon, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Nicolas Born, Uwe Johnson, W. G. Sebald, Gerhard Roth, Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst (dessen Schaffen Innokentij Kreknin zum Anlass nimmt, einen groß angelegten „Ordnungsversuch digitaler poetischer Phänomene“ vorzulegen). Auf zwei Beiträge aber sei hier besonders noch hingewiesen; der erste stammt von Yvonne Delhey (Nijmegen), eine kritische Auseinandersetzung mit Ilija Trojanow (und seinen Bemühungen, sich gegen Handke zu positionieren), der andere von Jeanine Tuschling (Weimar), eine kenntnisreiche Studie über Elfriede Jelineks Homepagegestaltung und ihren Internetroman *Neid*. – Jelinek hat sich bekanntlich schon früh mit der Mythenkritik von Barthes beschäftigt; aber in den letzten Jahren haben autobiographische Themen und auch Autorfiguren in ihrem Werk mehr und mehr Relevanz gewonnen: Der Band von Martina Wagner-Egelhaaf reagiert ziemlich prompt.

Johann Holzner (Innsbruck)

Bitter. Mandelnd. Brod.

Christoph W. Bauer: *Die zweite Fremde. Zehn jüdische Lebensbilder. Innsbruck: Haymon 2013. 176 S. ISBN 978-3-7099-7021-8. 19,90*

I

Das Udenkbare denken ist so, wie das Unsagbare zu sagen und das selbst nicht Erlebte nacherleben zu können. Beides ist schwierig, nein, nicht nur schwierig, sondern eigentlich übersteigt es die Möglichkeiten und die Fähigkeiten, selbst dann, wenn man meint, mit-fühlen und mit-denken zu können. Das ist die Grenze, die jenes alte Sprichwort auslotet – „*was Du nicht willst, dass man Dir tu, das füg auch keinem anderen zu*“. Und doch gibt es da eine Barriere, über die man nicht hinweg kommt. Wer nicht stirbt, weiß nicht, wie es sei, zu sterben. Wer nicht gedemütigt wird, der weiß nicht, was es bedeutet. Wer nicht geächtet wird, der weiß vielleicht, was Achtung sei, aber was Missachtung sei, das weiß er nicht.

So stehen wir vor einem Gebirge der Erinnerung in diesen Tagen, das zugleich ein Gebirge der Sprachlosigkeit ist und sehen auf dies Wort hin: ein Gebirge. Was dies wohl heiße – ein Gebirge. Ob es vom „Berg“ kommt, in dem das „Bergen“ steckt, das, nicht nur im Deutschen, einen großen Anteil des Hütens und der Hut in sich trägt. Zugleich aber ist das Gebirge eine Verdichtung des Bergs zu einem größeren Ganzen; mehrere Berge bilden ein Gebirge. Schließlich ist das Bürgen im Gebirge, das wieder auf die Burg und den Berg weist. Im Bürgen lebt das Verbürgen. Ein weites Feld. Das Gebirge der Erinnerung birgt die verlebte Zeit und verbürgt sie zugleich; das ist im Guten wie im Schlechten so. Der Gedanke ist es wert, behalten zu werden. Er spielt eine Rolle, wenn wir über die Vergangenheit handeln, die wir selbst nicht erlebt haben, und das geschieht in unseren Tagen häufig.

II

Zumal, wenn wir an die Jahre zwischen 1933 und 1945 denken, stehen wir vor einem solchen Gebirge der Erinnerung als einem Gebirge der Zeit. Mit wachsendem Zweifel, ob wir, allen veröffentlichten Bildern zum Trotz, jemals verstehen werden können, was damals geschah und wie es geschah. Wir sehen auf ein Meer an Vernichtung, Zerstörung, Hass, Dissolution alles Humanen, auf die *Dissolution des Humanums* an sich. Wir fassen uns an den Kopf und fassen uns an die Seele, in das Herz hinein sehen wir, in das tiefste Kämmerchen und die letzte Stube. Nichts finden wir, was es uns leicht machen könnte oder nur verständlich, in dies Gebirge der Erinnerung Eingang zu finden. Die Zeit und das Böse in ihr, wie eine Inkluse im Bernstein, will nicht vergehen. Auch das Leid will nicht vergehen, mögen auch die Opfer gestorben sein, mögen die Tode vergangen sein: Im Ganzen überzieht deren Essenz die neu errichteten und wieder aufgebauten Städte mit einer Patina, die man bislang nicht kannte. Es ist die Patina der Entmenschung, die sich alles darauf zugute tut, die Erinnerung des Menschen an einen freundlichen Gott – oder G'TT – auszulöschen, zu vernichten und zu zerstören. So stehen wir vor dem Gebirge und sehen in den aufgerissenen Bauch eines Zwanzigjährigen in Russland, der auch geliebt hat. Sehen in die Kammern des Bösen in Auschwitz und sehen auf die Kalfaktoren der Niedrigkeit, die aus der Welt eine Erinnerungsstube des Gottlosen und des Bösen, des Kalten und der Vernichtung gemacht haben. *Macht Euch die Erde untertan*, soll gestiftet worden sein, an dem dem Schöpfungstag folgenden Tag einer *treditio brevi manu* an den ersten Menschen. Dies ist – gründlich – misslungen.

III

Eine Vergangenheit kann man nicht ‚bewältigen‘. Darin nämlich ist die Gewalt verborgen. Noch so oft kann man auf die Vergangenheit schlagen, das geht aus wie in der Fabel von dem Hasen und den beiden Igel; das wusste Äsop bereits und vor ihm der eine oder andere Tempelhüter aus Alexandrien. Ein Stern ging auf im Nahen Osten, der Stern vom Lesen und Schreiben. Die Wagenlenker, die in dem auf Mose Bitten geteilten Strom ertranken, als das Wasser über ihnen zusammen schlug, hatten auch Kinder. Und auch diese waren einer Trauer fähig. Was ist die Einheit des Menschengeschlechts? Nichts als der Traum von einer besseren Welt? Wir wissen es nicht. Er liegt an dem Fuß des Gebirges der Zeit. Kaum je einer hat sich ihm genähert.

IV

Als, 1966, der Kriegsverbrecher Baldur von Schirach aus dem Gefängnis der Alliierten entlassen wurde, soll er sich ein Monokel anmessen haben lassen. Die sinnlose groß-

bürgerliche Geste verrät, dass aller Inhalt weggegangen ist, eine Auslöschung der Moral und des Gewissens stattgefunden hat. In der Vogelscheuche der Eleganz bemüßigt sich ein ferner Gestus. Der Vater war Direktor einer Provinzoper, in Weimar vielleicht. Daran galt es nun anzuknüpfen, nachdem sich als nachteilig erwies, an erster Stelle dazu beigetragen zu haben, Wien „judenfrei“ gemacht zu haben. Doch fand sich Mitleid. Der Ring der Wiener Philharmoniker, den er bereits einmal erhalten hatte, und der bei seiner Gefangennahme verloren gegangen war, wurde nochmals hergestellt und – nun in Stille – überreicht. Man breche keinen Stab, wenn man wissen wolle, was es heißt, die Vergangenheit zu bewältigen. Aus solchem Holz waren die Gestelle der Bewältigung auch geschnitzt.

V

Als, ein wenig früher, Fritz Bauer Generalstaatsanwalt in Stuttgart wurde, belauschte einer ein Gespräch zwischen einem Juristen und einem Antiquar in dieser Stadt. Bauer hatte Verdienste: Er hat sich als Emigrant und Verfolgter im Remer-Prozess für das Andenken der Verschworenen des 20. Juli eingesetzt; ihm ist zu danken, dass es zum Auschwitz-Verfahren in Frankfurt kam; er ließ das Zitat in Stein meißeln, an Gerichtsgebäuden, wonach *die Würde des Menschen unantastbar sei und alle staatliche Gewalt dazu berufen, sie zu schützen*. Er war maßgeblich daran beteiligt, dass Eichmann gefangen und ihm ein Prozess gemacht wurde; jenem Eichmann, der sich in seinem Schlussplädoyer als *Opfer* bezeichnete. Sagte der Jurist zu dem Antiquar, dass man nicht verstehen könne, warum Bauer das Amt bekommen habe, der Jude. Man hätte ihn doch besser – nun, den Rest mag man sich denken; ich möchte es nicht schreiben, weil ich solches auch hier öfter als einmal gehört habe in den langen Jahren meines Lebens; wenn man noch in den Sechzigerjahren geboren ist und wenn man ein Ohr hatte, für dies, dann hat man auch gehört, was an Verbiegungen und Brechungen der Nazizeit übrig geblieben war.

VI

Dies ist die Welt, in der wir leben. Und doch: sie setzt sich aus Menschen zusammen und die Menschen haben, wie die Bücher auch, ihre Schicksale. Ich meine ja, dass – hier ganz bei Paul Celan – Menschen und Bücher wirklich leben können, wie das in der Bukowina der Fall war. Wenn die Menschen und wenn die Bücher aber wirklich leben können, dann kann man sie auch lieben; wenn man die Menschen auch lieben kann, dann freilich kommen einem die Schicksale näher; ganz nahe, so nahe, dass sie einen gefangen nehmen in dem Sinne, dass man über sie nachdenkt, ohne – siehe oben – nacherleben zu können, was geschehen ist. Dies Nachdenken ist vielleicht die einzige Möglichkeit, wie man dem Gebirge der Zeit Tribut leistet, ohne zu verzweifeln; es ist ein Akt der Bereicherung durch Beschränkung; er gehört zu den

Akten, die wir, gezeugt und geboren und aufgewachsen aus einem Geist der menschlichen Allmacht und Allmachbarkeit, erst wieder lernen müssen; wir sind nicht dazu berufen, Blitze zu werfen: Es genügt, wenn unser Geist aus seinem Denken einmal einen Funken schlägt; der Kater ist noch ganz in uns aus den Phantasien eines Übermenschen; die *nietzscheanische* Verwirrung noch nicht ausgekostet.

VII

In diesem Sinne trägt alles zu einer Entwirrung bei, das aus einem ernsten Geist gestaltet wird, um das individuelle Leben gegen die Zeit aufzuheben. Dazu gehört, dass der, der es aufnimmt, hören kann, verstehen will und die Ruhe hat, sich einzulassen. Das kann vorzüglich der, der aufschreiben kann; der hinhören und aufschreiben kann; der über die Gabe des Zulassens verfügt. Die Gabe des Zulassens meint die Fähigkeit, das Echte und das Wichtige aus sich selbst zur Sprache kommen zu lassen, „zu Wort kommen zu lassen“, wie man mit einem alten Wort sagt. Das *Zu-Wort-Kommen-Lassen* ist zugleich ein Zulassen, es ist in erster Linie ein Erlauben: ein sich und den anderen Erlauben, die Zeit zu nehmen, zum Worte zu gelangen. Man spürt, wenn einer oder eine das kann, und man bemerkt, wenn einer oder eine das nicht kann. In diesem Falle nun ist gelungen, wovon ich spreche: In einem knappen Dutzend an Lebensbildern zeigt der Autor und Herausgeber C.W. Bauer die exemplarischen Schicksale von Menschen, die 1938, oder in den Jahren danach, auf oft gefährlichen und verschlungenen Wegen die Heimat verlassen mussten und ihr Leben in der Fremde in unterschiedlicher Weise fortgesetzt haben; es sind unterschiedliche Lebensgeschichten, die er aufgezeichnet hat, doch ist das in einer einfühlsamen, bergenden Weise geschehen; in jedem einzelnen Fall wirken sich die Fäden der Erinnerung zu einem Ganzen, nicht in einer falschen Harmonie oder aus einer falschen Harmonie betrachtet, sondern in jener Geste, die das Menschliche menschlich macht. Erinnerung gerinnt zu einem individuellen Bild; gelebte Leben gewinnen an Gestalt, und die Spur, die sie gezogen haben, wird sichtbar.

VIII

Bitter, mandelnd, das Brod. Da ist es, dies Brod der Geschichte, an das wir so wenig oft denken und das wir so wenig oft brechen, mit denen, die unser Nachdenken allenthalben freute. Nein wir leben auch heute nicht in einer Zeit, in der, was geschehen ist, in jenen Jahren, zum *commun sens* in der Weise gehörte, dass es nicht mehr geschehen dürfe. Wir leben auch heute in einer Zeit, die das weltumspannende Übel, das der Böse in die Welt gebracht hat, nicht mit Namen nennt. Es hat fast gereicht. Fast gereicht, den Menschen alles Menschlichen zu entkleiden; mehr noch: ihm jenen Funken an Menschlichkeit abzunehmen, auszusondern und abzuneh-

men, in dem das Göttliche als eine Spur der Liebe auf- und widerscheint. Dass dem nicht ganz so ist, dafür steht die Kunst. Hier die Kunst, Erinnertes aufzuzeichnen: freundlich, doch unaufdringlich, sanft, aber nicht weich, aufmerksam, aber ohne jede Neugier. Es ist da, es wurde zugelassen. Und das ist, gegen alle Erfahrung, gut.

Michael Sallinger (Innsbruck)

Bericht des Institutsleiters

Archivierungsarbeiten:

Im Studienjahr 2012/13 hat das Brenner-Archiv wieder zahlreiche wertvolle Sammlungen erworben ... besser gesagt: aufgenommen; in der Regel erweitern wir nämlich unsere Bestände (inzwischen sind es mehr als 200) auf der Basis von Schenkungsverträgen, zumal die Kulturabteilungen der Länder, in Österreich, auch in Südtirol, allerorten den Sparstift angesetzt und für den Ankauf von Vor- oder Nachlässen kaum mehr Reserven übrig haben.

Die bedeutendsten Neuerwerbungen seit dem Sommer 2012:

Sammlungen von Peter Zwetkoff, Hermann Kuprian, Klaus Mazohl, Heinz von Sauter, Hans Matscher, Krista Hauser, Hans Haider, Berta Thaler-Gunermann, Wilfried Kirschl und Hermann Swoboda; Ergänzungen zu unseren Sammlungen Heinrich von Schullern, Marjan Cescutti, Hans Haid, Maridl Innerhofer, Hans Hömberg, Familie Kestranek, Martina Klotz, Franz Kranewitter, Innsbrucker Wochenendgespräche (bis 2012).

Noch nicht abgeschlossen, aber auf gutem Weg sind Verhandlungen über den Nachlass der ladinischen Dichterin Frida Piazza (1922-2011), den Nachlass Gerhard Kofler (1949-2005), der vom Kulturressort der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol angekauft und anschließend dem Brenner-Archiv zur Verwahrung übergeben werden soll, sowie Gespräche über den Vorlass Felix Mitterer und den Vorlass Josef Feichtinger. Die Bemühungen, auch den Vorlass Karl Lubomirski ans Archiv zu holen, sind hoffentlich noch nicht endgültig gescheitert.

Forschungsprojekte:

Ein neues FWF- Projekt startet am 1. September 2013: *The Tyrol / The South Tyrol - A literary Topography* (Leitung: Johann Holzner, Mitarbeiterinnen: Iris Kathan, Jennifer Moritz, Gabriele Wild). Die Literatur-Land-Karte Tirol, über Google unter diesem Titel leicht aufzufinden, erfährt also eine Fortsetzung und Ausweitung; das Projekt läuft über drei Jahre.

Über die laufenden Forschungsprojekte informiert die Homepage unseres Instituts: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/>

Öffentlichkeitsarbeit:

Die Ausstellung *100 Jahre „Brenner“*, die 2010 im Innsbrucker Museum Ferdinandeum und 2011 auf Schloss Tirol zu sehen war, wurde (in neuer Form) im Herbst 2012 in Wien, im Literaturhaus, präsentiert (Eröffnung am 8.10.2012 durch BM Karlheinz Töchterle). Das neue Konzept – Kurator: Michael Schorner – ermöglicht es, diese Ausstellung künftig als Wanderausstellung weiterzureichen.

Am 22.3.2013 wurde das Ernst-von-Glasersfeld-Archiv in den neu renovierten Räumlichkeiten im Claudiana-Gebäude (durch den Rektor der Universität Innsbruck Tilmann Märk) feierlich eröffnet. In diesem Rahmen fanden auch schon die ersten Ernst-von-Glasersfeld-Lectures statt, die Edith K. Ackermann und Jack Lochhead übernommen hatten.

Im Frühjahr hat das Institut zwei Tagungen veranstaltet:

Ludwig Wittgenstein: Universalgenie, Genie oder Generalist?

Brenner-Archiv 5.3.-7.3.2013 (Organisation: Ilse Somavilla)

Lilly Sauter (1913-1972). Zum 100. Geburtstag. Schloss Ambras 19.6.2013

(Organisation: Johann Holzner, Christine Riccabona, Sebastian von Sauter)

Auf der Homepage des Instituts sind unter dem Titel *Veranstaltungen - Ausstellungen - Präsentationen* ausführliche Berichte und Bildergalerien sowie einschlägige Beiträge aus diversen Medien festgehalten.

Neue Essays zur Literatur und zum literarischen Leben sowie neue Buchbesprechungen finden sich auf der (neu gestalteten) Internetplattform *LiLit - Literatur im Lichthof*: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/lilit.html>

Verantwortlich für die Redaktion: Christine Riccabona und Anna Rottensteiner.

Gestaltung: Andreas Hupfaut.

Mitarbeiter/innen des Brenner-Archivs haben (in diesem Studienjahr zum letzten Mal) in Verbindung mit der Volkshochschule Tirol und in Kooperation mit dem Institut für Germanistik der Universität Innsbruck Kurse im Rahmen der Reihe *uni.com - Studium generale* angeboten,

im Wintersemester 2012/13: „*Die ganze Wahrheit*“. *Biographien, Autobiographien, Romane*

im Sommersemester 2013: *Glücksvorstellungen in Literatur und Philosophie*

Über die wissenschaftlichen Vorträge und Publikationen der Institutsmitglieder informiert ausführlich die FLD Brenner-Archiv (auf der Homepage), die Programme des Literaturhauses hält das Veranstaltungsarchiv fest:

<http://www.uibk.ac.at/literaturhaus/>

Neben den Neuerscheinungen, die (wie gewohnt) am Ende der *Mitteilungen* vorgestellt werden, sind etliche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Sammelbänden zu erwähnen, auch neue elektronische Publikationen, u. a.:

Ender, Markus (2013): Macht der Bilder – Bilder der Macht. Zur Dialektik der medialen Re-Konstruktion von Kriegswirklichkeiten in Bertolt Brechts „Kriegsfibel“. In: Ender, Markus; Wilhelm, Mariàn: *Bildtheorie und Fotografie*. Innsbruck: Studia Universitätsverlag (= sprachraum, 7), S. 171 - 191.

Holzner, Johann (2013): Höchste Kunstfertigkeit, nicht ohne Anteilnahme. Kleist und Hackl. In: Sevin, Dieter; Zeller, Christoph: *Heinrich von Kleist: Style and*

Concept. Explorations of Literary Dissonance. Berlin / New York: De Gruyter, S. 355 - 361.

Sauermann, Eberhard (2013): Populäre Tiroler Kriegsliteratur – „Bruder Willram“. In: Detering, Nicolas; Fischer, Michael; Gerdes, Aibe-Marlene: Populäre Kriegsliteratur im Ersten Weltkrieg. Münster - New York - München - Berlin: Waxmann (= Populäre Kultur und Musik, 7), S. 41 - 65.

Schneider, Ursula A. (2013): Poeta naturaliter catholicus. „Der Brenner“ 1946 und „Die Bestimmung des Dichters“. In: Bäcker, Iris; Bakshi, Natalia; Kemper, Dirk: Religiöse Thematiken in den deutschsprachigen Literaturen der Nachkriegszeit (1945-1955). München: Fink (= Schriftenreihe des Instituts für Russisch-Deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, 8), S. 105 - 125.

Somavilla, Ilse (2013): „Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein“. In: Marrades, Julián: Wittgenstein. Arte y Filosofía. Madrid: Madrid: Plaza y Valdes. PyV Editores, S. 45 - 79.

Zankl, Verena (2013): „Meere zwischen uns und Kontinente des Schlafs“. Johannes Urzidil's Briefwechsel mit Christine Busta. In: Höhne, Steffen; Johann, Klaus; Nemeček, Mirek: Johannes Urzidil (1896–1970). Ein „hinternationaler“ Schriftsteller zwischen Böhmen und New York. Wien [u.a.]: Böhlau (= Intellektuelles Prag im 19. und 20. Jahrhundert, 4), S. 453 - 474.

Sauermann, Eberhard (2013): „Der Brenner“ als literarische Zeitschrift. In: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik 58/250, S. 38 - 43.

Riccabona, Christine (2012): „Der Kritiker muss beim Schreiben aufpassen wie ein Haftelmacher...“. Kunstrichter, aber nicht Eisenhand – Kristian Sottriffer und Markus Vallazza. Innsbruck: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv (= Faksimiles aus dem Brenner-Archiv 9).

Elektronische Publikationen:

Steinsiek, Annette; Schneider, Ursula A.; Wang, Joseph (2013): BustaSearch.

Schorner, Michael (2013): Nachlassverzeichnis Ernst von Glasersfeld.

Wimmer, Erika (2013): Ikarus und kein letzter Versuch. Klaus Mazohls Doppelstücke.

Schließlich sei hier auch auf ein Buch hingewiesen, das aus einer Diplomarbeit hervorgegangen und in enger Verbindung mit einschlägigen Projekten des Brenner-Archivs entstanden ist: Schmidl, Eckehart: Der Traum vom Volkstheater. Die Geschichte der Exl-Bühne (1902-1956). Innsbruck: Haymon 2013.

Personalangelegenheiten:

Seit dem 19. Oktober 2012 läuft an der Universität Innsbruck das Berufungsverfahren für die Professur *Österreichische Literatur*, die (voraussichtlich mit 1.3.2014) am Forschungsinstitut Brenner-Archiv neu eingerichtet wird; Hauptaufgaben dieser Stelle sind: die Leitung des Forschungsinstituts und die Vertretung des Faches Österreichische Literatur in Forschung und Lehre unter Einbeziehung der Kulturgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Zeit von 1900 bis zur Gegenwart.

Die Hearings, die zu einem Besetzungsvorschlag und schließlich zu Berufungsverhandlungen führen sollen, finden im Oktober 2013 statt. – Bis zur Besetzung der Stelle leitet der Dekan der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Univ.-Prof. Mag. Dr. Sebastian Donat, interimistisch das Brenner-Archiv.

*

Es wird langsam Zeit, den nüchternen Ton des Berichts abzustellen und mit einem persönlichen Wort zu schließen, weil ich doch am 30.9.2013, nach 12 Jahren, die ich in diesem Institut arbeiten durfte, in Pension gehe.

Ich möchte an dieser Stelle danken: Univ.-Prof. Dr. Walter Methlagl, dem ersten Leiter des Instituts, und Prof. Dr. Othmar Costa, der viele Jahre mit großem Engagement als Obmann des Brenner-Forums gewirkt hat; sie haben vorzügliche Rahmenbedingungen geschaffen, die den Auf- und Ausbau des Instituts erst ermöglicht haben. Ferner meinem Kollegen Wolfgang Wiesmüller; wir haben nicht nur eine lange Reihe von Projekten und Büchern gemeinsam geplant und zu einem guten Ende gebracht, er hat darüber hinaus in den letzten zehn Jahren als Obmann des Brenner-Forums, wo immer das Institut eine Unterstützung gebraucht hat, uns diese Unterstützung gesichert. Schließlich auch dem Kuratorium des Brenner-Archivs, namentlich dessen Leiter, Hofrat Dr. Christoph Mader, sowie Sektionschef Dr. Johann Popelak, dem Repräsentanten des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in diesem Gremium, für die großartige Zusammenarbeit (die zu einer freundschaftlichen Verbundenheit geführt hat).

Vieles, was wir in den letzten Jahren erreicht haben, in einer wunderbaren Arbeitsatmosphäre, auch wenn wir nicht selten alle Hände voll zu tun (und gelegentlich nur ein Mini-Budget zur Verfügung) gehabt haben, verdanken wir insbesondere dem besten Sekretariat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät: Barbara Halder und Jennifer Moritz. Gleichwohl, die Unterstützung durch die Kulturabteilungen des Landes Tirol, des Landes Vorarlberg und der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol sowie durch das Kulturamt der Stadt Innsbruck hat dem Institut ebenfalls nachhaltig geholfen; viele Projekte, Veranstaltungen und Publikationen wären sonst kaum oder überhaupt nicht durchzuführen gewesen.

Drei Rektoren haben die Arbeit des Instituts immer aufmerksam beobachtet, offensichtlich geschätzt und auch in schwierigen Phasen gefördert: Univ.-Prof. Dr. Hans Moser, Univ.-Prof. Dr. Karlheinz Töchterle und Univ.-Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Tilmann Märk. Ein besonderer Dank gebührt dem zuständigen Dekanat (in

den letzten Jahren unter der Leitung von Univ.-Prof. Mag. Dr. Waltraud Fritsch-Rößler und Univ.-Prof. Mag. Dr. Sebastian Donat) sowie den Leitungsgremien der Forschungszentren, Forschungsplattformen und Forschungsschwerpunkte, die mit uns kooperiert haben (namentlich Univ.-Prof. Dr. Brigitte Mazohl, Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie, Univ.-Prof. Dr. Roman Siebenrock, Institut für Systematische Theologie, Univ.-Prof. Dr. Stefan Neuhaus, Institut für Germanistik). Aber auch eine lange Reihe von Autorinnen und Autoren wäre zu nennen; ihre Verbundenheit mit unserem Institut hat uns immer wieder Glanzlichter beschert.

KOOP-LITERA, das von Volker Kaukoreit aufgebaute und mit fester Hand geleitete Netzwerk der deutschsprachigen Literaturarchive, sorgt seit Jahren dafür, dass die Zusammenarbeit unter den Literaturarchiven, in Österreich wie auch im internationalen Rahmen, im großen und ganzen vorbildlich funktioniert. Es könnte durchaus ganz anders sein, sind doch die Institutionen auch Konkurrenten.

Endlich aber, last but not least danke ich allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, auch den Praktikantinnen und Praktikanten des Brenner-Archivs, die dafür gearbeitet, sich oft und oft unermüdlich dafür eingesetzt haben, dass das Institut jetzt dort steht wo es steht. Wenn ich an dieser Stelle nur einen Kollegen namentlich nenne, nämlich Eberhard Saueremann, dann hat das damit zu tun, dass er, seit Olims Zeiten schon am Brenner-Archiv tätig, zeitweise auch als interimistischer Leiter des Instituts, lange als Mitherausgeber der *Mitteilungen*, ebenfalls am 30.9.2013 sich in die Pension verabschiedet. – Kurz und gut, im Forschungsinstitut Brenner-Archiv kann man erfahren (das möchte ich meiner Nachfolgerin / meinem Nachfolger gerne sagen), was Teamgeist zu bewirken imstande ist.

Johann Holzner

Neuerscheinungen

Raum – Region – Kultur. Literaturgeschichtsschreibung im Kontext aktueller Diskurse. Hrsg. von Marjan Cescutti, Johann Holzner und Roger Vorderegger (Schlern-Schriften, Band 360). Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 2013. Ca. 300 S. ISBN: 978-3-7030-0825-2. 35,00

Im Zuge der Globalisierung und der Neuordnung Europas ist die Bedeutung der Nationalstaaten mehr und mehr geschwunden und im Gegenzug die Bedeutung der Regionen wiederentdeckt worden. Die regionalen und lokalen Kulturräume sind längst offene Räume. Künstler, Intellektuelle, Autorinnen und Autoren sind permanent unterwegs, in anderen Ländern, in fremden Kulturen, in virtuellen Welten. Sie bleiben vielfach der Herkunftsregion verbunden, sprengen aber zugleich die Grenzen des Provinziellen.

In jeder Region fördert das kollektive Gedächtnis die Entwicklung einer eigenen, möglichst unverwechselbaren Identität. 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. 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.

Der Band versammelt die (überarbeiteten und zum Teil wesentlich erweiterten) Beiträge der gleichnamigen Tagung, die – veranstaltet vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv in Verbindung mit dem Südtiroler Kulturinstitut – im Juni 2012 auf Schloss Goldrain stattgefunden hat.

Anton Unterkircher: Ich hab gar nichts erreicht. Carl Dallago 1869–1949 (Edition Brenner-Forum 9). Innsbruck: StudienVerlag 2013. 420 S., zahlr. Abb. ISBN: 978-3-7065-5300-1. 39,90

Sonderling, Rebell, Anarchist, Naturapostel: dies sind nur einige der Bezeichnungen, mit denen die Persönlichkeit Carl Dallagos (1869–1949) zu fassen versucht wurde. Der gutsituierte Bozner Kaufmann und Familienvater brach 1900 mit der bürgerlichen Scheinwelt und lebte seitdem als freier Schriftsteller und Lebensphilosoph. Bei den deutschnationalen, antiklerikalen Jung-Tirolern wurde der „Aussteiger“ freudig begrüßt, doch politische Agitation war nicht seine Sache. Dallago war ein franziskanischer Mensch, beseelt von einer großen Liebe zur Schöpfung. Er versuchte ein einfaches und ursprüngliches Leben zu führen und dem Verfall der Welt entgegenzusteuern. Obwohl er sich durch seine Polemiken, vor allem durch die

scharfe Kirchenkritik, ins Abseits stellte, pflegte er doch bedeutende Kontakte, u.a. mit Albin Egger-Lienz, Karl Kraus, Georg Trakl und Hermann Broch.

Die von Ludwig von Ficker 1910 eigens für Dallago gegründete Zeitschrift „Der Brenner“ bot ihm vorübergehend eine geistige Heimat, Kritik und Verbitterung isolierten ihn jedoch zunehmend. Sein ausgeprägter Individualismus machte ihn misstrauisch gegen totalitäre Regime, seine Kritik an Mussolini zwang ihn 1926 zur Emigration nach Nordtirol, 1932 beteiligte er sich an einer Zeitschrift, die die Machtübernahme Hitlers verhindern wollte.

Die erste umfassende Biographie dieses „notorischen Neinsagers“ beleuchtet Dallagos Leben und Werk im Kontext seiner Zeit – und damit auch Ludwig von Fickers „Brenner“ aus einer neuen, ungewöhnlichen Perspektive.

Hans Weichselbaum (Hrsg.): Trakl-Echo. Poetische Trakl-Spuren aus 100 Jahren (Edition Brenner-Forum 8). Innsbruck: StudienVerlag 2013. 178 S. ISBN: 978-3-7065-5234-9. 19,80

Ein beeindruckender Hinweis auf die Bedeutung der Lyrik Georg Trakls ist die Zahl von Reaktionen anderer Lyriker und Lyrikerinnen auf die Lektüre seiner Gedichte. Unterschiedliche Spuren sind es, die zu Trakls Dichtung führen: Vor allem sind die Besonderheit der Sprache und die Geheimnisse seiner Bildwelt oft Anlass für ein „poetisches Echo“, aber auch das Thema „Krieg“, von dem nicht wenige Autoren selbst betroffen waren, konnte eine Nähe zu Trakls Dichtung herstellen. Gefühle der Gefährdung und Angst sind nicht selten eine Brücke zur Bildwelt seiner Gedichte. Dass dabei manchmal ein Widerhall der Sprache Trakls zu hören ist, macht nur die Schwierigkeit deutlich, diesem Dichter mit eigenen Worten gerecht zu werden. So machen die hier versammelten Autorinnen und Autoren die Kraft der gebrochenen Schönheit, die Trakls Verse ausstrahlen, erneut bewusst. Der Band enthält Gedichte, die sich in irgendeiner Weise auf Person oder Werk des Dichters Georg Trakl beziehen. Unter den über 100 Autorinnen und Autoren sind solche, die zum literarischen Kanon der Literatur des 20. Jahrhunderts gehören, wie beispielsweise Ilse Aichinger, Rose Ausländer, Johannes Bobrowski, Erich Fried, Friederike Mayröcker und Robert Walser, aber auch weniger bekannte, mehrere Trakl-Preisträger, und auch solche, die Trakl noch persönlich gekannt und sich in Versform über ihn geäußert haben, wie Franz Bruckbauer oder Erhard Buschbeck.

Lilly Sauter: Mondfinsternis. Ausgewählte Werke. Hrsg. von Karl Zieger und Walter Methlagl unter Mitarbeit von Verena Zankl und Christine Riccabona. Innsbruck-Wien: Haymon 2013. 280 S. ISBN: 978-3-7099-7032-4. 24,90

Lilly Sauter (1913–1972) war eine Persönlichkeit von außergewöhnlicher Vielseitigkeit. Als Kulturjournalistin, Übersetzerin und Schriftstellerin, als Ausstellungskuratorin für das Französische Kulturinstitut in Innsbruck sowie als

Kustodin auf Schloss Ambras hat sie dem Tiroler Kulturleben der 1950er und 1960er Jahre entscheidende Impulse gegeben. Mit diesem Band wird eine Auswahl ihrer vergriffenen schriftstellerischen Arbeiten wieder zugänglich: Neben der Novelle *Mondfinsternis*, einem ihrer schönsten Prosawerke, finden sich darin viele ihrer Gedichte u. a. zur klassischen französischen Moderne, in denen sie Bildende Kunst in Sprache übersetzt hat. Weitere Gedichte und Erzählungen sowie Aufsätze zur Kunst und Literatur ihrer Zeit sind hier zum Teil erstmals veröffentlicht.

Anna Rottensteiner: Lithops. Lebende Steine. Roman. Innsbruck: edition laurin 2013. 128 S. ISBN: 978-3-902866-06-6. 16,90

1939 kreuzen sich die Wege von Dora und Franz, zwei Heranwachsenden aus unterschiedlichen Kulturen: sie ein junges Mädchen aus Rom, quirlig, voller Tatendrang und Abenteuerlust, die den Duce anhimmelt, er ein Südtiroler Bauernjunge, zurückhaltend, aber neugierig. Franz bleibt von Dora beeindruckt, ihre Wege trennen sich. 1944 wird Franz von den Nationalsozialisten eingezogen und in die Repubblica di Salò geschickt. Hier trifft er unerwartet wieder auf Dora, und ihrer beider Geschichte nimmt ihren Lauf. Historische Figuren wie Benito Mussolini und seine Geliebte Clara Petacci, aber auch deren Vertrauter Franz Spöglger werden dabei zu Nebenfiguren am Schauplatz der Weltgeschichte. Im Rückblick erzählt Franz seine, vor allem aber Doras Geschichte. Über Jahrzehnte hinweg kann sie nicht ausdrücken, was sie zutiefst bewegt. Finnland und Rom sind die beiden Pole, von denen aus der Blick auf zwei Menschen gerichtet wird, deren Geschichte eine über betrogene Kindheiten ist, über die Macht und Gewalt von Bildern und Ideologien. Aber auch eine Geschichte über das Zusammensein und das Zusammenbleiben.

Christine Busta: Erfreuliche Bilanz. Dialektgedichte. Hrsg. von Christine Tavernier-Gutleben in Zusammenarbeit mit Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Salzburg-Wien: Otto Müller 2013. 196 S. ISBN: 978-3-7013-1205-4. 24,00

Eine neue Seite der Lyrikerin Christine Busta: Sowohl in gedruckter als auch in gesprochener Form werden in diesem Band mit beiliegender CD erstmals ihre Wiener Dialektgedichte publiziert. Die frühesten im Nachlass überlieferten Experimente stammen vom Beginn der 1970er Jahre, aus einer Zeit also, in der sich der Wiener Dialekt durch Fernsehserien, Filme und Lieder großer öffentlicher Beliebtheit erfreute. Die schon seit Mitte der 1950er Jahre entstandenen Dialektgedichte der Wiener Gruppe um H. C. Artmann und Gerhard Rühm hatten den Boden für diese Lyrik bereitet. Zwar wurden Bustas Dialektgedichte zu Lebzeiten nie publiziert, waren aber wohl dafür vorgesehen, wie nicht nur entsprechende Notizen bezeugen, sondern auch Aufnahmen auf Audiokassetten. Die beiliegende CD vereint diese von Christine Busta gelesenen Gedichte im Originalton mit Interpretationen von Christine Nöstlinger. Zahlreiche überlieferte Briefe bezeugen den hohen Stellenwert,

den gesprochene Sprache für Christine Busta hatte. Dass man ihre Gedichte aber „nua hean kau, ned lesn“, widerlegt dieser vom Brenner-Archiv herausgegebene Band auf unterhaltsame Weise.

Franz Tumlner: Der Schritt hinüber. Roman. Mit einem Nachwort von Barbara Hoiß. Innsbruck-Wien: Haymon 2013. 240 S. ISBN: 978-3-85218-728-0 240. 22,90

Franz Tumlner: Aufschreibung aus Trient. Roman. Mit einem Nachwort von Sieglinde Klettenhammer. Innsbruck-Wien: Haymon 2012. 344 S. ISBN: 978-3-85218-742-6. 22,90

Franz Tumlner: Nachprüfung eines Abschieds. Erzählung. Mit einem Nachwort von Johann Holzner. Innsbruck-Wien: Haymon 2012. 117 S. ISBN: 978-3-85218-702-0. 17,90

„Dank einer ausgezeichneten Neuedition lässt sich der begnadete österreichische Erzähler Franz Tumlner wiederentdecken.“ Neue Zürcher Zeitung 30.6.2013

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 Unterwegger.

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 Tolstojs *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*.

*

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/>