



Mitteilungen aus dem
Brenner-Archiv

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 40, 2021

innsbruck university press



Hg. v. Christine Riccabona, Ulrike Tanzer, Anton Unterkircher
Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins Brenner-Forum,
des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck
und der Landesbibliothek Dr. Friedrich Teßmann, Bozen



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2021

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

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

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgebenden
gestattet.

© *innsbruck* university press, 2021

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Katherine Arens (University of Texas, Austin, USA)

Prof. Dr. Jacques Lajarrige (Université de Toulouse II – Centre de Recherches et d'Études Germaniques, FRA)

Prof. Dr. Joanna Jabłkowska (Univ. Łódź, POL)

Prof. Dr. Alois Pichler (Univ. Bergen – Wittgenstein Archives, NOR)

Dr. Clemens Ruthner (Trinity College Dublin, IRL)

Die Aufsätze von Michael Berger, Jasmin Köhler, Radek Flekal und Johanna Lenhart wurden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Inhalt

Editorial	7
Texte	
Laura Weidacher: Singen. Romanauszug	9
Konrad Rabensteiner: Gedichte	17
Aufsätze	
Hans Weichselbaum: „... in ehrerbietiger Bewunderung“. Georg Trakl und Adolf Loos	23
Jasmin Köhler: Die schöne Leiche in Serie. Arthur Schnitzlers <i>Die Nächste</i> [1899]	39
Michael Berger: Sehnsucht und Absturz. Zur sexuellen Symbolik des Berges und des Bergsteigens in Arthur Schnitzlers <i>Das weite Land</i>	55
Michael Pilz, Sigurd Paul Scheichl: Kaiser Joseph, Karl Kraus, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, die Bahnwächterstochter – und ein Grubenhund	85
Radek Flekal: Louis Weinert-Wilton – der deutsche Edgar Wallace und Tirol	95
Johanna Lenhart: Der Atem des Dichters – Ernst Jandls Übersetzung von Robert Creeleys <i>The Island</i>	105
Robert Simon: Freier Archivzugang als Menschenrecht. Zum aktuellen Status von Freiheit und Würde im Umgang mit Kunst- und Kulturgütern	127
Berichte, Reden, Miszellen	
Verena Lorber: Franz Jägerstätter im Brennpunkt. Biografie – Quellenkorpus – Digitale Edition	141
Christoph König: Selbstgespräch mit Alfred Doppler über Freude, Freiheit und Dialog. Laudatio zum 100. Geburtstag am 12.6.2021	157
Sigurd Paul Scheichl: Eine Miscelle zur Trakl-Rezeption	161

Besprechungen

Anton Unterkircher: Hans Weichselbaum (Hg.): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe	163
Sigurd Paul Scheichl: Gilbert Carr: Demolierung – Gründung – Ursprung	167
Ursula Schneider: Dirk Kemper, Paweł Zajas, Natalia Bakshi (Hg.): Kulturtransfer und Verlagsarbeit	170
Manfred Mittermayer: Barbara Leven: Wahre Sammler	177
Markus Neuwirth: Philipp Christoph Haas, Carl Kraus, Walter S. Methlagl (Hg.): Raum Licht Volumen. Wilfried Kirschl	180
Ulrich Lobis, Joseph-Wang-Kathrein: Wittgenstein-Studien Band 12	183
Kontaktadressen	186

Editorial

Sie halten die 40. Ausgabe *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* in den Händen. Dies bietet Anlass für einen Rückblick auf vierzig Jahre des Erscheinens. Entsprechend seinem Titel vermittelt das Periodikum wichtige ‚Mitteilungen‘, Themen und wissenschaftliche Beiträge im Umfeld interner Forschungen zum *Brenner* und darüber hinaus, sowie Aufsätze von Mitarbeiter*innen¹ für die scientific community und für eine interessierte Öffentlichkeit. Von Anfang an war die Zeitschrift auch offen für externe Beiträge von Wissenschaftler*innen. Das erste Heft erschien 1982, herausgegeben von Walter Methlagl und Eberhard Sauer mann: ein hellblaues broschiertes Heft, das auf der Titelseite die bekannte Karikatur Georg Trakls von Max von Esterle abbildet und einen Überblick der Beiträge zeigt. Die äußere Gestaltung war so schlicht und zweckdienlich wie die interne Textherstellung sorgfältigen Prozessen unterlag. Die Drucklegung erfolgte – und seither bis heute – durch Hugo Steiger im Steigerdruck, dem für geduldige, aufmerksame Zusammenarbeit, insbesondere wenn es um das Zeigen von Archivalien geht, zu danken ist. Das entstandene Nahverhältnis zwischen Archiv und ‚Druckerei‘ zeigt sich auch in Hugo Steigers Betreuung der von Annette Steinsiek und Ursula Schneider seit 2000 herausgegebenen *Faksimiles aus dem Brenner-Archiv*. Wie immer gilt ein besonderer Dank Barbara Halder für den Satz der *Mitteilungen*, Markus Ender für die Hilfe beim Satz der Trakl-Transkription und dem Verlag innsbruck university press für die gute Zusammenarbeit seit 2007.

Als Eigentümer und Verleger zeichneten 1982 die Gesellschaft der Freunde des Brenner-Archivs und das Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Das ist bis heute so geblieben, auch wenn der unterstützende Verein sich inzwischen in „Brenner-Forum“ umbenannt hat. Im Vorwort zur ersten Nummer heißt es: „Die ‚Mitteilungen‘ werden über die Forschungen des Instituts bzw. kooperierender Institutionen auf dem laufenden halten und wissenschaftliche Untersuchungen oder auch literarische Texte vorstellen.“ Themen des ersten Heftes waren *Der Brenner*, Georg Trakl, Karl Kraus, Ferdinand Ebner und Else Lasker-Schüler. Es freut uns daher besonders, dass in der jetzigen Nummer – wie schon vor 40 Jahren – von einem Trakl-Neufund berichtet werden kann. Das Grundkonzept der *Mitteilungen* wurde bis heute unter wechselnden Herausgeberschaften durchgehalten – mit besonderen Akzentuierungen und Schwerpunktsetzungen durch das jeweilige Herausgeberteam. Mit der Nummer 20 (2001) bekam die Zeitschrift unter der Leitung von Johann Holzner ein neues Erscheinungsbild mit einem zeitgemäßen graphischen Design. Seit der 33. Nummer (2014) erscheinen die *Mitteilungen* nicht nur gedruckt, sondern sind auch online lesbar (open access). Alle bisherigen Hefte sind in digitaler Form über den Bibliothekskatalog der Universitätsbibliothek Innsbruck zugänglich.

Die *Mitteilungen* als Medium der scientific community müssen mit der Zeit gehen. Das bedeutet auch, dass sich neue Maßstäbe und eine veränderte Kommunikation mit den Beiträger*innen herausgebildet haben: So beinhaltet vorliegende Ausgabe

erstmalig Beiträge, die aufgrund eines offenen Call for papers eingelangt sind. Denn viele Nachwuchsforscher*innen haben in dieser Zeitschrift schon bisher ihre ersten Aufsätze veröffentlicht und damit eine wissenschaftliche Karriere starten können. Aber heute gibt es ohne Peer-Review-Verfahren kein akademisches Weiterkommen mehr. Daher bringen wir, wie auch schon in der letzten Ausgabe, wieder mehrere peer-reviewte Beiträge neben Aufsätzen, die diesem Verfahren nicht unterzogen wurden, aber in ihrer wissenschaftlichen Qualität als gleichwertig gelten dürfen.

Aber die *Mitteilungen* verlieren zugleich das in Heft 1 genannte Grundanliegen nicht aus den Augen: Wie immer finden sich auch in dieser Ausgabe informative, oft erst auf der Basis aufwändigen Grundlagenwissens erstellte Forschungsberichte, Reden, Miszellen und Besprechungen.

Am Beginn der *Mitteilungen*, die nicht zuletzt in einem Literaturarchiv beheimatet sind, stehen – wie auch schon in vielen früheren Ausgaben – literarische Texte. Von Konrad Rabensteiner bringen wir eine Auswahl von Gedichten, davon jeweils zwei Gedichte aus den Zyklen *Rollen* und *Im Zeugenstand*, die sich in seinem Vorlass im Brenner-Archiv befinden. Die aus Innsbruck stammende Performancekünstlerin und Autorin Laura Weidacher lebt seit langem in der Schweiz. Sie hat ebenfalls einen Teilvorlass dem Archiv übergeben. Der im Heft abgedruckte Auszug aus einem im Entstehen begriffenen Roman gibt Einblick in ihr literarisches Schaffen.

Wegen Corona konnten mehrere in Aussicht gestellte Beiträge nicht in Angriff genommen oder fertiggestellt werden. Wir hoffen, dass sie in der nächsten Nummer erscheinen können. Wir danken allen Beiträgerinnen, die trotz der widrigen Umstände zum Gelingen dieser Nummer beigetragen haben.

Christine Riccabona

Ulrike Tanzer

Anton Unterkircher

1 Die Herausgeber*innen haben sich entschieden, die verschiedenen Varianten der gendergerechten Formulierung zu belassen.

Singen

Romanauszug, Kapitel 4–6

von Laura Weidacher

Kap. – 4 –

Sie fanden die Wohnung in Innsbruck so vor, wie die Mutter sie beschrieben hatte. Als die hohen Schleiflaktüren mit den nun matt gewordenen Messinggriffen geöffnet wurden, schlug ihnen Staubgeruch und ein Schwall Kälte entgegen. Und düsteres Halbdunkel. Die Fenster waren mit allen möglichen Leinen- und Betttüchern verhängt und ließen die Umrisse in dem riesigen Wohnzimmer nur schwach hervortreten. Sofort eilte Flora an den großen Flügel, der wie früher unversperrt war, da der Schlüssel irgendwann einmal verloren gegangen war. Das Instrument war jämmerlich verstimmt, aber die Tastatur war in Ordnung, außer dem immer noch abgesprungenen Elfenbeinbelag in der obersten Oktave, dort, wo ohnehin kein Mensch je spielte, wie Flora annahm. Nur das Pedal hing kraftlos wie ein lahmes Bein herunter. Die Mutter zürnte, es gäbe jetzt Wichtigeres zu tun als Klavier zu spielen und stieg auf eine hohe, wacklige Holzleiter, um die Tücher von den Fenstern zu nehmen. Sie ließ die großen Stoffbahnen nach unten gleiten, damit Flora und die Schwester sie ausschütteln und zusammenlegen konnten. Der Staub, der beim Schütteln in Wolken daraus aufstieg, wurde von Mal zu Mal silberner und heller, bis das Licht des Frühsommertages durch die Ritzen der immer noch geschlossenen Jalousien drängte. Weit öffnete die Mutter dann die Läden und rief die Kinder zu sich, um die vertraute Aussicht aus den Fenstern auf die enge Gasse unten zu genießen.

Sie sahen die abgeblätternen, zum Teil rußgeschwärzten gotischen Fassaden und das aufgerissene Pflaster unten mit Erleichterung: Es stand noch alles, ja, sogar die Bäckerei auf der anderen Straßenseite hatte sich wieder installiert. Allerdings war sie geschlossen, ein Schild hing vor dem schweren Holzladen, ein Schild, das sie noch oft sehen sollten in den nächsten Monaten: „Ausverkauft“. Denn jetzt erst begann die Zeit des großen Hungers. Den jedoch hielt die Mutter noch lange von den Kindern fern. Sie selbst wurde zwar immer dünner und zerbrechlicher, verstand es aber geschickt, ihre Magerkeit mit weiten Blusen und Röcken, die sie sich aus den alten Vorhängen schneiderte, zu kaschieren.

Das große Zimmer der elterlichen Wohnung in der Hofburg wurde nie geheizt. Mit einer Ausnahme: Am Morgen des 24. Dezember begannen Mutter und die große Schwester schon ganz früh, den hohen eisernen Ofen mit Briketts zu füttern. Die Kinder mussten an diesem schönsten Tag des Jahres nachmittags bei einer der Großmütter verbringen, um dann von dieser für die Bescherung am Abend zurückgebracht zu werden. Meist nahmen die Geschwister die beiden Schlitten mit und

rutschten mit den Kindern aus den Nachbarwohnungen um die Wette die aufgeworfenen Schneehaufen in den Hinterhöfen runter. Kein Tag des Jahres glich diesem Nachmittag in seiner fiebrigen Erwartung und ausgelassenen Glückseligkeit. Wenn sie dann nass und durchgefroren heimkehrten, waren Vorraum und Küche erfüllt vom Duft des Feuers aus dem großen Zimmer, von Wärme und glänzenden, verräterischen Engelsspuren am Boden. Flora wünschte sich nichts sehnlicher, als einmal einen dieser Engel, deren Flügelschlagen sie ganz deutlich zu vernehmen glaubte, auch zu sehen. Dies jedoch war nur den Erwachsenen vergönnt, wie die Mutter ihr lächelnd erklärte.

Damals, bei der Rückkehr in die Stadt, glaubte sie auch, den Flügelschlag von Engeln gehört zu haben. Die ganze, wie durch ein Wunder unversehrt gebliebene Hofburg war erfüllt von geheimnisvollen Geräuschen. In den hohen, weiten Gängen mit ihrem bröckelnden Verputz und knarrenden Holzböden spielte sie mit ihrem von der Großmutter fabrizierten Stoffball, richtete geheime Ecken für ihre Puppen ein und war mit all den tausend Winkeln des verzweigten Schlosses bald derart vertraut, dass der Bruder und die sich langsam einfindenden Nachbarskinder ihr beim Versteckspiel strenge Regeln auferlegen mussten, um ihr Bewegungsfeld einzugrenzen. Denn sonst wäre sie unauffindbar geworden. Das Schloss bot mehr und aufregendere Verstecke an als der Wald hinter dem Dorf vorher. Floras frühere Angst war völlig verschwunden. Nun wurde das Schloss zu ihrem Komplizen, und jeder Schatten der Kandelaber oder der schmiedeeisernen Geländer verriet ihr schon durch den Grad seiner Dunkelheit die Uhrzeit. Und dann, eines Tages, entdeckte sie den Garten.

Der Park, in einem länglichen Geviert auf der der Hofburg gegenüberliegenden Seite angelegt, zog sich dem Innufer folgend bis zu den Gewächshäusern hin, erweiterte sich dann in einem auf englische Weise angelegten Garten halbkreisförmig zur Hofgärtnerei und führte über den in seiner Mitte platzierten Musikpavillon wieder zu den Blumenanlagen in französischem Stil zurück. Hinter diesen Anlagen, in einem fast versteckten Winkel, war ein Kinderspielplatz angebracht worden. Zu diesem Spielplatz führte die Mutter die Kinder hin, Flora einschärfend, das mit hohen, spitzen Gittern umschlossene Geviert nie zu verlassen und auf den kleinen Bruder achtzugeben. Flora hielt sich einige Tage an das Gebot, wurde aber der lauten Kinder, die hier im dreckigen Sand herumwühlten, mit Steinen warfen und unablässig in höchstem Diskant schrien oder weinten, bald überdrüssig. Nun war sie es, die dem Bruder einschärfte, den Platz nicht zu verlassen.

Anfänglich ging sie nur für Minuten fort, den Spielplatz und den Bruder im Auge behaltend, dann wagte sie sich immer weiter in den Park hinein. Sie entdeckte eine Welt, welche die Geheimnisse des Waldes aus dem Dorf mit der Schönheit und strengen Ordnung des Schlosses verband. Die Parkwege zwischen den kunstvollen, oft in Bildern angelegten Blumenrabatten waren gleichbedeutend mit den Schlossgängen, welche von einem Portal zum anderen führten. Der nach allen Seiten

offene Musikpavillon im Rosengarten, durch den die Winde ungehindert Ein- und Ausgang fanden, stellte das Zentrum dar, eine Art Innenhof und Ballsaal zugleich. Und die alten, ernsten Bäume des englischen Gartens, unter denen im Frühling wilde Veilchen und Leberblümchen wuchsen, ersetzten ihr den Wald auf eine so sanfte und behutsame Weise, dass sogar die Erinnerung an die Fliegerangriffe und die Stunden im Bombentrichter langsam verblassten.

Im Sommerregen war der Garten am schönsten. Die noch hellgrünen Blätter der Laubbäume schimmerten verletzlich und durchsichtig, während sie weich ihre Spitzen bogen, um die köstliche Nässe abrinnen zu lassen. Diese Tropfen vermischten sich mit dem Regen, fielen, immer stärker und schwerer werdend, von Blatt zu Blatt, bis sie am Boden zerplatzten und in kleinen, winzigen Rinnsalen zwischen den Gräsern abliefen, um in den durstigen Erdkrumen zu versickern. Unter den Blumenkelchen und -blättern hingen Käfer aller Art. Sie klammerten sich mit ihren feinen Beinchen an den Blattgerippen fest, die empfindlichen Flügel sorgsam zusammengelegt, sie so vor der Nässe schützend. Auch das fleißige Gewimmel der Ameisen hatte aufgehört, alles, was krechtete und fleuchte, war in seinen Behausungen verschwunden. Die Vögel, welche kurz vor dem Regen noch so aufgereggt gezwitschert und gesungen hatten, waren ebenfalls still geworden und warteten.

Eine wunderbare Ruhe breitete sich aus, während der Regen immer stärker rauschte. Der staubige, heiße Dunst des Sommernachmittags wurde von der feuchtigkeitsschweren Luft zu Boden gedrückt, vermischte sich zuerst betäubend mit einer Sinfonie von Blumendüften und entwickelte sich schließlich zu einem herben, frischen Aroma, das sich pelzig auf die Zunge legte und zugleich durstig machte. Das Licht veränderte sich von silbrigem Weiß zu einem zunehmend dunkleren Grau. Es überzog alle Farben mit einem matten Schleier, nahm die Gelbtöne darin zurück. Das Dunkelgrün der Tannen wurde zu schwärzlichem Blau, das sich geheimnisvoll in die nun aufsteigenden Dunstschleier hüllte.

An solchen Abenden hatte das kleine Mädchen Flora manchmal die schweren, klobigen Haferlschuhe ausgezogen, sie an den Wiesenrand gestellt und war mit bloßen Füßen zu den Tannen hinübergelaufen, hatte sich in den Kreis der tanzenden Nebel begeben, sich mit ihnen gewiegt und mit geschlossenen Augen jede Folge von Tönen gesummt, welche ihr gerade in den Sinn gekommen war. Wenn sie dann erhitzt innegehalten und die Augen gerieben hatte, waren ihr Wiese und Büsche zwischen den rosa und grünen Farblitzen aus dem Inneren des Auges wie aus weiter Ferne erschienen. In gedämpften, erloschenen Farben hatte sich dann die grüne Welt plötzlich in einen vorwurfsvoll silbergrauen Schleier gehüllt, der sie an die wartende Mutter erinnern und sie erschrocken innehalten ließ. Sie rannte, die Schuhe in der Hand und durch Pfützen aus warmem Wasser patschend, das ihr die mageren braunen Waden und Schenkel emporspritzte und ein prickelndes Gefühl hervorrief, welches sie nach irgendetwas süchtig machte, das sie aber nicht zu benennen wusste, quer über alle

Rasenflächen zurück. Bevor sie das Schloss betrat, wusch sie die Schlammspritzer mit Wasser aus einer Pfütze vor dem Tor ab und zog die Schuhe an. Schon lange hatte sie von der Mutter die Erlaubnis erbettelt, allein den Park besuchen zu dürfen, ohne das lästige Anhängsel des Bruders. Es waren die Stunden der Freiheit, wenn sie so entwischen durfte und sie hatte sie mit einem Glücksgefühl genossen, welches ihr unerklärlich verboten vorkam und dadurch noch gesteigert worden war.

Noch heute liebte Flora den Park in allen seinen Jahreszeiten. Welche Veränderungen, welche Sensationen hatte doch jede einzelne Pflanze zu bieten! Die Unendlichkeit der Variationen ihres Wachsens, Sich-Entfaltens und Vergehens versetzte Flora jedes Jahr von neuem in Erstaunen, in Entzücken und Trauer. Sie erinnerte sich, dass sie, wenn sie sich unbeobachtet geglaubt hatte, im Winter dessen blendender Helligkeit mit den Abdrücken ihrer Schuhe im Schnee komplizierte Muster und Kreise entgegengesetzt hatte, welche in den Vertiefungen bläulich wie Eis schimmerten und bis zum nächsten Schneefall oder sogar bis zum Frühling sichtbar geblieben waren. Mit einem kleinen Stock oder mit den bloßen Fingern hatte sie Bäume, Blumen und Blätter in das schimmernde Weiß gezeichnet und so den Frühling beschworen, auf dass er nicht vergäße, wiederzukommen. Und er kam, jedes Jahr von neuem staunend begrüßt und mit einer Folge von Jubellauten besungen.

Bald jedoch war ihr Singen nicht mehr wortlos und nur wild dem Augenblick hingegeben. Sie hatte inzwischen viele Lieder gelernt und hörte aus dem Volksempfänger, der nun wieder die Küche in der Hofburg dominierte, täglich neue. Sie wurde nicht müde, diese fremden Lieder, wild durcheinandergemischt in Stilarten und Zeitepochen, in sich aufzusaugen und zu repetieren. So wuchs ihr Wissen um vieles noch vor der Zeit. Die berausenden Düfte und Laute des Frühlings versetzten sie in eine stille Ekstase, die mehr von Trauer an sich hatte als von Glück. All das Blühen ging so schnell wieder vorbei, das wusste sie inzwischen. Und sie sog jeden Augenblick in sich hinein. Sie küsste die kühle Weichheit der Magnolienblätter, sprach mit den Jasminbüschen und lauschte Jahr für Jahr vergeblich nach dem Klang der Nachtigallen. In Tirol singen keine Nachtigallen. Nicht mehr.

Kap. – 5 –

Im Sommer flüchtete Flora später oft nach Ambras, war immer wieder anzutreffen vor der Schwelle des kleinen Treppenturmes am Rande des früheren, mittelalterlichen Hasengartens. Nur hier, die alte, massive Tür im Rücken, vor sich das ansteigende, gut überblickbare Gelände des Gartens, fühlte sie sich sicher. Flora dachte auch über die philippinischen Anlagen rund um die Hofburg nach, von denen sie gelesen hatte, die aber im laufenden Jahrhundert praktisch verschwunden waren. Die Anlagen mussten sich, dem Lauf des Inns folgend, bis zum heutigen „Löwenhaus“

und noch weiter erstreckt haben. Den oberen Teil, der an die früheren Reitställe anschloss, kannte sie gut. Er wurde jetzt, seinem Stil entsprechend, „Englischer Garten“ genannt.

Dort auf der großen Wiese standen, urtierhaft, noch lange Jahre nach dem Krieg zwei Betonbunker, zur großen Freude der Kinder. Denn in schneereichen Wintern – und die Winter waren dies in Floras Erinnerung zu jener Zeit praktisch immer gewesen – deponierten die Stadtarbeiter an den Bunkerwänden Unmengen zusammengeschaukelten Schnees aus den Umgebungsstraßen. So wurden aus den hässlichen Bunkern in kurzer Zeit kleine, belebte Schneehügel, von denen auf allen Seiten Kinder herunterrodelten oder auf irgendeine Weise rutschten. Die beiden Hügel waren auf groteske, aber doch vergnügliche Weise bewacht von vielen kleineren und größeren Schneemännern, welche die Wiese ringsum bevölkerten. Hier war die Naherholungszone der AltstadtKinder, die das letzte Winterlicht eifrig nutzten, um zwischen Hausaufgaben und Abendessen dem weißen Vergnügen zu frönen. Nass und frierend kehrte Flora mit dem Bruder im einbrechenden Abend heim. Sobald die nassen Socken und Handschuhe über dem kleinen Küchenofen aufgehängt waren, stürzte sie sich sofort in die jeweils von ihr beschlagnahmte Küchenecke und las in ihrem Buch weiter, war nicht mehr ansprechbar, bis die Mutter sie zum Essen rief. Ja, denn Flora hatte nun endlich lesen gelernt.

Vieles war damals geschehen, in der Zeit nach dem Erlernen von Lesen und Schreiben. Sehr rasch war plötzlich alles gegangen, denn die Zeit legte sich neu die ärgerliche Eigenschaft zu, davonzurasen. Vom ersten Buchstaben an bestand Floras Leben nur noch aus dem rastlosen Ergattern von Freizeit, um sich ins nächste Buch vertiefen zu können. Das Leben der anderen, ein bis dahin unbegreifliches Draußen, rückte näher, es war wie das Zerreißen eines schweren Vorhanges, der immer mehr Landschaften hinter sich frei gab. Stundenlang saß sie und brütete über dem Erlernen von gotischen Buchstaben, denn viele der Bücher in Mutters kleiner Bibliothek waren in dieser fremdartigen Schrift geschrieben. Keiner vermutete, dass Flora diese Bücher schon lesen konnte, also verbot ihr das auch niemand. Was zur Folge hatte, dass in Floras Hirn ein kochendes Inferno von Unbegreiflichkeiten sich ansammelte und verdichtete. Da es immer weniger und immer schlechteres Essen gab, konnte der Flug in die fremden Leben und Welten vieles vergessen machen, und eines Tages bemerkte Flora, dass sie nur noch mit Widerwillen aß. Auch Essen war nur Zeitverschwendung, und außerdem in dieser Zeit ohnehin kaum zu genießen. Sie steckte heimlich dem Bruder Happen von ihrem Teller zu, denn die Mutter, welche selber immer dünner wurde, sollte sich nicht sorgen. Sogar zum Singen fand sie kaum noch Zeit. Nur dann, wenn sie von der Schule kam, sich abseilte von den Mitschülerinnen, und dem Inn entlang ihre kleinen Lieder sang, gestattete sie sich das Glück der Töne. Aber dieses Glück kannte sie. Neues, Ungeahntes zu lesen, war das größere Abenteuer. Und ihre Tricks, sich Leseminuten und Lesestoff zu ergattern, wurden ausgefeilter und raffinierter.

Der Vater war immer seltener zu Hause, seine gefürchtete Kommandostimme unterbrach nur noch alle paar Monate die stillschweigende Einigkeit der Kinder mit der Mutter. Kaum war der Vater wieder in der Wohnung, lagen seine fremden Gerüche, die er mitbrachte, wie Nebel über dem gebohnerten Parkett. Und wieder brüllte er in den hohen Gängen herum, zog Flora einmal die Hosen runter und verhaute ihre kleinen, mageren Hinterbacken, als sie zu spät von der Schule heimgekommen war. Sie zerbiss sich die Lippen, damit kein Laut seine Wut befriedigen konnte. Und irgendwie ahnte sie auch, dass dieses Toben nicht ihr galt. Aber sie fürchtete ihn immer mehr, konnte sich jedoch seinem werbenden Lachen nicht entziehen, wenn er es darauf anlegte, in den wenigen Stunden guter Laune, die er für seine Familie noch erübrigte.

Ein einziges Mal nahm er Flora mit auf eine große Wanderung in die Berge, hinauf in seine Almregionen, wo er immer herumstreifte, wie sie von der Mutter wusste. So hoch hinauf war sie mit der Mutter noch nie gekommen. Es roch dort herrlich streng und rau, und der Wind sang in ihren Ohren und entfachte eine Sehnsucht in ihrem Herzen, die ihr bekannt vorkam, etwas Wildes, Süßes, Unsagbares. Sie dachte an die Helden und Heldinnen ihrer Bücher, alle tanzten einen wirbelnden Tanz in ihrem Kopf, kreisten ein erahntes Zentrum ein. Der Vater schritt rasch voran, Floras Blick hielt sich an seinen sehnigen Waden unter den grauen, handgestrickten Kniestrümpfen fest. Während er ausschnitt, schwieg er. Nur das Knirschen der Steine unter beider Tritten war zu hören, und Floras Atem vermischte sich mit dem hohen Pochen ihres Herzens, von dem sie hoffte, dass es nach außen nicht vernehmbar sein würde. Zwischendurch, meist an Wegbiegungen, legte der Vater einen kurzen Halt ein und holte über irgendein Thema zu ausführlichen Belehrungen aus, dozierte gestikulierend auf diese ihm unbegreifliche Tochter herunter, von der er so wenig wusste und die ihm so zähen, stillen Widerstand entgegenbrachte, kam immer mehr in Fahrt, sprach über Gott und die Welt, bis er wieder verstummte und weiterschritt. Flora schwieg ergeben und betrachtete während dieser Tiraden die sich hinter jeder der Wegbiegungen verändernde Aussicht.

Auf halbem Wege machten sie Rast unter einem sturmverküppelten Föhrenbaum am Wegrand. Der Vater packte Brot und Tee aus dem Rucksack, versprach ihr später Milch von der Alm. Während sie aßen, erklärte er ihr das Stückchen Moos, auf das sie hinunterblickte zwischen ihren groben Schuhen. Ein kleiner Wiesenenzian blühte darauf, aber auch die winzigen weißen Moosblüten, durchsetzt von den braunen Schuppen der Kieferzapfen, welche die Eichhörnchen heruntergeworfen hatten. Er zeigte ihr die Spuren des Schwarzspechts an der Baumrinde, den Verlauf der Wurzeln auf der Suche nach Humus und Wasser, das Gekrabbel der Ameisen und Käfer. Von diesem Tage an verschärfte sich Floras Gespür für den Mikrokosmos ringsum, und je weiter ihr Blickfeld wurde in späteren Jahren, desto schärfer wusste

sie die Erscheinungen im Kleinsten zu analysieren und zu deuten. Und nie mehr vergaß sie diesen einen Tag mit dem Vater.

Oben auf der Alm wurde er wie ein Familienmitglied mit Juchhe begrüßt, alles wurde plötzlich grob und laut, der Vater sang und trank, und Flora verkroch sich hinter ihrem großen Glas Buttermilch, das sie gierig schlürfte. Sie wusste, dass die kostbare Stunde vorbei war.

Flora hatte sich inzwischen von der kleinen Brücke über dem Wasserfall im Ambraser Wildgarten entfernt. Der schmale Weg wurde glitschig und Flora rutschte aus, fing sich eben noch mit den Händen ab im nassen, lehmigen Boden. Leise knackte ein Ästchen unter einem Fuß, der Flora verborgen blieb. Vielleicht ein Hase, oder auch nur eine Amsel, die gierigen dicken Gesellen.

Flora geriet jetzt nahe an den Rand des kleinen Bachs über dem Wasserfall, der sorgfältig angelegt worden war, um freie Natur vorzutäuschen. Im bereits dämmrig werdenden Licht unter den Föhren leuchtete etwas hell am Wegrand. Flora bückte sich und sah, dass es eine Flaumfeder war, die wohl eine Wildente bei ihrem Putzgeschäft verloren hatte. Halb schon vom Wasser benetzt, vermochte die Feder der werbenden Kraft des leichten Abendwindes gerade noch zu widerstehen, um nicht davongetragen zu werden. Läge es denn nicht in ihrer Natur, wieder aufliegen zu wollen, überlegte Flora, weshalb nur hält sie hier unten so fest, hier, wo das Wasser sie bald ganz durchnässen und der Uferschlamm sie einholen wird? Erblindet im Schlamm, kreisend in trüben Wirbeln.

Die Mutter, der Vater, die Geschwister, das Schloss, das Glück der Kindheit: dahin. Flora atmete tief durch und wandte sich stadtwärts. Denn eine Freiheit blieb ihr gewiss. Auf ihrem Nachttisch wartete ein neues Buch.

[Stand Sept. 2020]

Konrad Rabensteiner: Gedichte

Argwohn

Meine Zeit: eine Abfolge
von so und so vielen Zeilen.
Doch diese immer und
immer wieder abgeändert.

Ich versuche, sie mir nun
als Schriftrolle zu denken
und entrolle sie von Absatz
zu Absatz. Und erschrecke

zu Tode vor so vielen Patzern und
Irrtümern und Leerstellen.
Was soll ich damit?
Zerreißen? Verbrennen?

Alles unnütz. Denn mir schwant,
dass es davon Kopien geben könnte,
die ehrlicher sind
als das Original.

Im Zeugenstand

I

Nicht kannst du's verhindern,
Zeuge zu sein.
Nicht durch Wegschauen
oder Augenschließen,
auch nicht durch eine Flucht
kopfüber nach vorn
oder rückwärts.
Zeuge bist du,
verurteiltermaßen sozusagen,
von dem, was so täglich geschieht
in deinem Gesichtskreis,
was so gesagt und verbrochen wird
in deiner Nachbarschaft
und was so alles
zum Himmel stinkt
unter und vor deiner Nase.
Als Zeuge bist du gezeugt schon,
geboren und gesäugt
und also gerufen in den Zeugenstand
seit Anbeginn.
Wie du heißt oder aussiehst,
sind (zu deinem Verdruss vielleicht)
reine Nebensache und fallen,
wenn's drauf ankommt,
nirgends ins Gewicht.

II

Ob du auf die Bibel schwörst,
auf Gott oder die Fahne
oder auf dein Geschlecht,
ist einerlei.

Du bist einfach bestellt,
nichts als die Wahrheit zu sagen,
die reine und nackte,
um Licht zu bringen
ins Filzwerk der Wurzeln und Triebe,
auf dass sichtbar werde
und endlich fassbar
dieser heimlichste Stachel,
der mit den Wunschträumen
sich durch Herzkammern lügt,
durch Glieder und Hirne und Lenden
und in den dunkelsten Windungen
Schutz finden will
vor der unausweichlichen Entlarvung.

Ein Blick zurück in den Mai

Auch jener fragliche Maitag wurde bildhaft
vom Regen bespielt, so dass gewiss
kein Maikäfer auffliegen wollte.
Diesen Tatbestand empfand ich
als Anreiz und verließ das Haus.
Und im Hinterkopf erklang erneut
der dumme, dumme Kindervers
„Mairegen macht, dass man größer wird,
und größer möcht' ich doch sein“ nach.
Vergeblicher Wunsch schon damals
und vergeblich durch die Jahre,
die darauf folgten. Dafür sorgte
so klug, so klug die gängige Zucht:
Niederhalten, hieß es, solange der Bub
in Schuss ist, und weichklopfen beizeiten
den keimenden Trutz. Dann könnten
des Sommers Strapazen schon kommen!

Maiglöckchen waren allzeit verdächtig.
Meine Kusine stand derentwegen fast davor,
ins Gras beißen zu müssen, weil sie
das Wasser aus deren Vase trank.
Auch Maikäfer waren verdächtig,
weil man aus ihrer Maische
Suppenwürze braue. Das Schneiden
von Maipfeifen aber war eine Kunst.
Ich war kein Künstler und bettelte
von Freunden die Maipfeifen ab.
Und damit piff ich daheim
die Maiandacht ein, die wie das Amen
zum Tagwerk gehörte. Fix war, dass wir Kinder
ab dem ersten Mai barfuß gehen durften
und ab dem zweiten Mai dann mussten, weil
im Namen dieses Monats kein scharrendes „R“
mehr klang. Hinter diesem Gebot aber
stand, was man nicht sagte, das Sparschwein.
Das Gras am Morgen des ersten Mai's aber

war so nass und kalt, dass die Flucht
auf den geschrägten Goldparmänerbaum,
unsern liebsten Kletterbaum,
keine Schande war.

Als Wonnemonat hab ich keinen Mai erlebt.
Nur die Mailieder, die ich mit Leib und Seele sang,
hoben mich in jene Sphären, wo dann
doch etwas wie Wonne durchschlug.
Aber das ist schon lange her.

Rollen

I

Sicher wäre es
schon längst an der Zeit,
unsere Rollen zu überdenken,
auch die altgedienten und neu einverleibten,
und auch die ausgeleiterten Sätze
und das Spiel mit der Hoffnung,
das niemand mehr ernstnimmt.
Denn geändert haben sich
Szene und Kontext,
und die Lichttechnik
lässt heute
keine Schatten mehr zu,
keine Halbheit und Lüge
und auch keinen Zufall.

XXII

Manchmal
stülpt sich die Stille
ein Flüstern über,
das ist so ernst
und so leise
wie der Tod.
Und die Fenster
auf die Straße hinaus
sind plötzlich
blind.

„... in ehrerbietiger Bewunderung“
Georg Trakl und Adolf Loos

von Hans Weichselbaum

Vor kurzer Zeit tauchte aus Privatbesitz ein bisher unbekannter, undatierter und nicht abgeschickter Brief Georg Trakls an Adolf Loos auf, der in der Zeit zwischen 20.–26. Juni 1914 in Innsbruck geschrieben wurde.¹ Er enthält auch einen Entwurf zum Gedicht *Heimkehr*.

Schriftleitung „Der Brenner“
Innsbruck-Mühlau

Sehr verehrter Herr Loos!

Ich schicke Ihnen einen Korrekturabzug meines neuen Gedichtbuches „Sebastian im Traum“ <.> Wenn diesem Buch auch noch sehr vieles mangelt, vor allem jene Harmonie und Klarheit, die ein Gedicht erst zum Kunstwerk macht, so glaube ich doch, daß an meiner Arbeit jedermann die lebendige Kraft, die den Menschen zu sich selbst führen kann, wird schätzen dürfen; ist mir doch zu Mute, als lernte ich in unsäglicher Mühsal langsam das reden, was die Seele will.

Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie Herrn Kraus das Buch zeigen wollten. Ich hätte ihm sehr gerne einen Korr. Abzug geschickt, wenn ich nicht befürchten müßte, seine Zeit damit ungebührlich in Anspruch zu nehmen. Wollen Sie, bitte, H. Kraus meine ergebensten Grüße entrichten.

Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, wie tief es mich freuen würde, von Ihnen einige Zeilen über mein Buch zu erhalten, und falls Sie in nächster Zeit über Salzburg fahren sollten, Sie treffen zu können.

Ihr sehr ergebener

Georg Trakl

p.s. Den Korrektur Abzug bitte ich Sie an meine Salzburg. Adresse zurückzuschicken.

Salzburg, Waagplatz 3

Schriftleitung „Der Brenner“

Innsbruck-Mühlau

Wiese rauschen für Loh!

Auf Wiese Pflanz einen Kontrakt
mein mein fühlst du. Taktische im
Mann diesen Ding sind auf sehr nicht
nur wenn jene gemacht sind
fühlt sich seine Kraft nicht
auf dich, dass sie meine Arbeit
die beständige Kraft, die den
dies sollte diesen Mann, nicht
alle wie dich zu Mitter, mit

Ergänzung, nicht

Heimkehr.

Die Kühle dunkler Jahre,

Schmerz & Hoffnung

Bewahrt ~~dies braune Gebälk~~ zyklisch Gestein

Menschenleeres Gebirge

Herbstes
Des ~~Abends~~ goldener Odem

Abend -
~~Herbstliche~~ Wolke

Reinheit!

x

Anschaut aus blauen Augen
~~Kristallen e Dunkel~~

√ Kindheit *

dunklen

Unter ~~schweigenden~~ Fichten,

Liebe, Hoffnung,

Daß von ~~schweren feurigen~~
~~einsamen~~ Eidern

ins starre Gras
Tau ~~hernieder~~ tropft -

Unaufhaltsam.

x

dort /
O! √ der goldene Steg

Zerbrechend im Schnee

Des Abgrunds! ~~+~~
Anschaut [xxx] [xxx] ~~daß~~

Liebe, Nacht
Glaube, Hoffnung

O käme Frömer die Nacht - die gewaltige Nacht.

+ √ Blaue Glocke
Verheißung
Läutet ~~Frieden~~ im Tal;
O Nacht Liebe

Liebe des Einsamen
Käme Schimmernde Gipfel

Der ~~Schwermet~~ Kristallne ~~Minuten,~~ Sterne
Hinüberschimmernd! ~~Sterne.~~ strahlend
Hinüberschimmernd!
~~Sterne!~~ Erhabenes Anschaun!
x
Schmerzversteinertes

Gegrüßt
Ihr eisigen Gipfel rings
Verstümmter Qual,

Blaue ~~Glocke~~ Woge Kühle
Odmet so ~~reinlich~~ stille
~~Läutet so leise~~ das Tal -

Glaube, Hoffnung
Golden umfängt
~~Ein Adler~~ ~~schwebt~~ ~~nieder~~ ~~die~~ ~~Nacht~~

Die ~~O~~ ~~Stille~~ ~~kreisender~~ ~~Adler!~~

Gegrüßt du einsamer Friedhof!

p.s. Den Korrektur Abzug bitte ich Sie an meine
Salzburg, Adresse zurückzuschicken.

Salzburg, Waagplatz 3

Zur Beziehung zwischen dem Architekten Adolf Loos und dem Lyriker Georg Trakl gibt es eine Reihe von Dokumenten, deren Aussagen durch den jetzt vorliegenden Brief bestätigt und ergänzt werden. Bisher waren zwei Karten von Trakl an Loos bekannt: eine Ansichtskarte des Gasthofes „Zur Traube“ in Lans bei Innsbruck, die nie abgeschickt wurde, im Familiennachlass aber erhalten geblieben ist, und eine Feldpostkarte aus Galizien, Trakls letzte Mitteilung vor seiner Einlieferung in das Garnisonsspital in Krakau. Umgekehrt kennen wir zwei Briefe von Adolf Loos aus Wien an Georg Trakl in Innsbruck aus den Jahren 1913 bzw. 1914.

Adolf Loos zählte zu den ‚Wiener Bekannten‘, wenn man die Künstler und Schriftsteller, zu denen Trakl über den „Akademischen Verband für Literatur und Musik“ in einer freundschaftlichen Verbindung stand, unter einem Begriff zusammenfassen will. Dazu gehörten neben Loos vor allem Karl Kraus und Oskar Kokoschka. Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Trakl und Loos lässt sich ab Sommer 1913 belegen (16.7., HKA II, 713f.). In einer Loos-Biographie wird behauptet, dass der Schriftsteller Karl Hauer bereits im Dezember 1912 persönliche Kontakte zwischen Trakl, Kraus und Loos hergestellt habe.² Ein Beleg dafür fehlt, aber das ist insofern nicht ganz unwahrscheinlich, als der erste erhaltene Brief von Loos an Trakl vom 22.5.1913 in einem Tonfall gehalten ist, der einen bereits bestehenden Kontakt voraussetzt (HKA II, 776). Hinsichtlich Karl Kraus ist diese Behauptung jedenfalls unzutreffend, da ihn Trakl bereits im August 1912 in Innsbruck persönlich kennengelernt hat.

Loos war zu dieser Zeit bemüht, Trakl bei der Suche nach einer Anstellung in Wien behilflich zu sein. Über Trakls Werk äußerte er sich bereits mit „ehrerbietige[r] Bewunderung“ (HKA II, 776); seine Gedichte kannte er von den Veröffentlichungen im *Brenner*, denn der erste Gedichtband war noch nicht erschienen. Gespräche mit Karl Kraus, mit dem Loos schon seit 1897 befreundet war und dessen Beziehungen zum *Brenner* gerade in die intensivste Phase gerieten, dürften ihn in dieser Wertschätzung bestärkt haben. Loos war damals auch bereit, für den *Brenner* in Wien zu werben und bat deswegen auch den Herausgeber Ludwig von Ficker um die „Zusendung einer Anzahl von Exemplaren“,³ die er an Wiener Bekannte und Cafés verteilte.⁴ Er beteiligte sich ebenso wie Trakl an der Umfrage des *Brenner* über Karl Kraus und hob darin, ähnlich wie Trakl, den prophetischen Zug an der Person Karl Kraus hervor: „Er [...] weist der Menschheit, die sich von Gott und der Natur weit, weit entfernt hat, den Weg.“ Und meint sogar: „[...] die Menschheit wird einmal Karl Kraus ihr Leben zu danken haben.“⁵ (Trakl: „Weißer Hohepriester der Wahrheit, / Kristallne Stimme, in der Gottes eisiger Odem wohnt“ (DuB, 123).

Am 26. Juni 1913 wollte sich Trakl mit Loos auf dem Bahnhof in Salzburg treffen, der den Schriftsteller Peter Altenberg im Mai nach Venedig gebracht hatte, wo sich dieser vom Aufenthalt in der Nervenheilanstalt Steinhof (ärztlicher Berater: Arthur Schnitzler) erholen sollte. Den Rückweg nahm er über Innsbruck, um – nach Darstellung Fickers⁶ – in Salzburg Trakl treffen zu können. Sie verpassten sich, weil

Trakl ihn in einem Zug mit Speisewagen vermutet hatte; beide drückten ihr Bedauern darüber aus. Loos und Kraus schickten ihm dann zusammen noch 30 Kronen für eine Fahrt nach Wien; Loos war sich nicht sicher, ob das Geld auch angekommen ist („Ist es amende[!] verloren gegangen?“⁷) und erkundigte sich deswegen bei Ficker. Schon im Mai hatte sich Loos bemüht, für Trakl eine Stelle im Handelsmuseum ausfindig zu machen, doch wurde er auf später vertröstet. Er gab ihm den Rat: „kommen Sie auf gut Glück hierher. Dann ist es eher möglich“ (HKA II, 776).

Am 13. Juli fuhr Trakl nach Wien, um den Probedienst für eine Stelle im Kriegsministerium anzutreten, um die er sich schon im März beworben hatte. Er empfand das unbesoldete Amt als „reichlich ekelhaft“, wunderte sich „täglich mehr, daß man für das Addieren, das ich schwerfällig genug wieder zulerne[,] von mir keine Kautions verlangt“ (DuB, 553) und verzichtete nach vier Wochen auf diese Stelle. Mit Loos scheint er sich in dieser Zeit möglicherweise erstmals und dann öfter getroffen zu haben; er schrieb auch eine Art Gelegenheitsgedicht in sein Gästebuch, das auf das gerade vieldiskutierte Haus am Michaelerplatz Bezug nimmt; in der Formulierung gibt es Parallelen zu einem Sonett über dieses Haus von Paul Engelmann, das in der *Fackel* abgedruckt war (Engelmann: „gewaltig aufgerichtet“⁸; Trakl: „gewaltig gestaltet“, DuB, 503). Er widmete ihm auch ein Exemplar des eben erschienenen ersten Bandes *Gedichte*: „Adolf Loos in Verehrung“ (DuB, 503).

Auf Einladung von Loos unternahm Trakl im August 1913 die erste größere Reise seines Lebens, die ihn nach Venedig führte. Von Erhard Buschbeck, seinem Freund aus Kindheitstagen, verabschiedete er sich mit den ambivalenten Sätzen: „Lieber! Die Welt ist rund. Am Samstag falle ich nach Venedig hinunter. Immer weiter – zu den Sternen.“ (DuB, 554) An Franz Zeis, einen Bekannten Buschbecks aus dem „Akademischen Verband“, der sich in Wien um eine Unterkunft für Trakl bemüht hatte, schrieb er nach Bosnien, dass ihm die Reise nach Venedig „einigermaßen eine unerklärliche Angst“ mache (DuB, 553). In Venedig wohnte er in einem Hotel in der Stadt, wo einige Tage später auch Ludwig von Ficker mit seiner Frau Quartier bezog. Die *Fackel*-Gesellschaft (Kraus, Loos, Altenberg) logierte am Lido. Bilder von diesem Aufenthalt verarbeitete er später im Gedicht *In Venedig*, entstanden in der zweiten Märzhälfte 1914 (ITA IV.1, 208ff.). Wie bei vielen Badegästen üblich, wurde auch von ihm am Strand ein Foto in Badekleidung gemacht, auf dem seine kräftige Statur gut zur Geltung kommt. Loos ließ sich mit seiner Freundin Bessie (= Elizabeth Bruce) in selbstbewusster Pose ablichten.⁹

Nach zwölf Tagen fuhr Trakl wieder nach Wien zurück, machte kurz in Salzburg Station und blieb dann für zwei Monate in Innsbruck, die dichterisch besonders ergebnisreich waren. An Franz Zeis schrieb er nach Wien: „So habe ich diese Wochen zur Arbeit genutzt und es ist einiges entstanden, mit dem ich ein wenig zufrieden sein kann. Mein Leben wäre ohne diese Stunden des Überströmens und der Freude sonst allzu dunkel.“ (DuB, 555) In dieser Zeit überlegte er – vermutlich aus Dankbarkeit für die Venedig-Reise – mehrere Widmungen für Adolf Loos: Vorgesehen waren die

Gedichte *Am Mönchsberg* bzw. *Wanderers Schlaf* (= *Der Wanderer*, 1. Fassung), bei denen er aber bereits angebrachte Widmungen wieder tilgte. Schließlich entschied er sich für das dreiteilige Gedicht *Sebastian im Traum* (DuB, 86ff.), das eine Reihe von Bildern aus Trakls Kindheit und Elternhaus enthält. Es erschien am 1. Oktober 1913 im *Brenner*.

Um seine noch im August eingereichte Bewerbung für eine Stelle im Arbeitsministerium, die sowohl von seiner Familie als auch von Freunden¹⁰ beruflich als eine Art ‚letzte Chance‘ betrachtet wurde, ernsthaft betreiben zu können, fuhr Trakl Anfang November nach einem kurzen Aufenthalt in Salzburg, vermutlich mit starkem innerem Widerstreben, weiter nach Wien. Wegen der ungeklärten Situation fiel er in eine tiefe Depression, kämpfte mit einer Veronalvergiftung und schrieb an Ficker: „In meiner Wirrnis und all’ der Verzweiflung der letzten Zeit weiß ich nun gar nicht mehr, wie ich noch leben soll“ (DuB, 556). Er bearbeitete das bereits in Innsbruck fertig gestellte Gedicht *Kaspar Hauser Lied* weiter und bat Ficker, es mit einer Widmung an Bessie Loos zu versehen, da Loos ihn darum gebeten hatte. („Ich hatte Loos bereits eine Abschrift gegeben, die diese Widmung trug und Loos hat sie bei vielen herumgezeigt. Deshalb wäre es mir peinlich, wenn das Gedicht ohne Widm. erschiene, besonders als Loos mich darum bat.“ DuB, 558) Loos wollte Trakl, ebenso wie Altenberg, in diesen Tagen zum Milchtrinken bewegen und ihn damit von Alkohol und Drogen kurieren – ohne Erfolg.¹¹ Bei seiner einzigen öffentlichen Lesung am 10. Dezember 1913 in Innsbruck, zu der ihn Ficker eingeladen hatte, trug Trakl auch die beiden Adolf bzw. Bessie Loos gewidmeten Gedichte vor.

Die Bemühungen um eine Stelle im Arbeitsministerium waren gescheitert,¹² die intensivste Phase der Beziehungen zu Loos war damit vorüber, aber das gegenseitige Interesse blieb aufrecht, wie direkten oder indirekten brieflichen Äußerungen zu entnehmen ist. So bat Trakl kurz nach seiner Innsbrucker Lesung Karl Kraus in einem Brief, er möge „den herrlichen Loos-Luzifer“ grüßen (DuB, 560). Loos scheint etwas Dämonisches für Trakl gehabt zu haben, wenn auch das Wort „Luzifer“ für ihn sicher nicht negativ besetzt war, sondern er in ihm doch einen „Lichtträger“, ein Signal der Hoffnung sah (vgl. das Gedicht *An Luzifer*, DuB, 369). Im Dezember veröffentlichte Loos noch einen Aufsatz im *Brenner*,¹³ war jedoch sonst vor allem mit der „Bauschule“ befasst, in der er im Rahmen von Vorlesungen, einem Seminar und mehreren Stadtwanderungen seine Ansichten über Architektur vermittelte.

Der nächste briefliche Kontakt hängt mit dem Erscheinen von *Sebastian im Traum* zusammen. Anfang März hatte Trakl das Manuskript seines zweiten Gedichtbandes vertragsgemäß an den Verlag Kurt Wolff geschickt; einen Monat später sagte der Verleger zu, denn er habe „einen starken Eindruck davon empfangen“ (HKA II, 796 und ITA V.2, 590). Im Mai wurde der Vertrag unterschrieben, Trakl änderte noch einiges an der Zusammensetzung des Manuskripts und an der Anordnung der Gedichte und kurz nach dem 12. Juni wird dann die endgültige Anordnung festgestanden sein.¹⁴ Etwa eine Woche später dürfte er mindestens zwei Bürstenabzüge

des Gedichtbandes erhalten haben, von denen er einen nach dem 20. Juni an Adolf Loos geschickt hat. Dazu schrieb Trakl in Innsbruck einen – nicht abgeschickten und erst jetzt bekannt gewordenen – Begleitbrief mit der Bitte, den „Korrekturabzug“ auch Karl Kraus zu zeigen. Von Loos erhoffte er sich eine Reaktion und obwohl dieser von einer solchen Erwartung nichts wissen konnte, reagierte er am 27. Juni mit Begeisterung: „Mein lieber Trakl, das wird wieder ein herrliches Buch!“ (HKA II, 777; ITA V.2, 633) Loos erkundigte sich noch, was er mit dem Bürstenabzug machen solle, lud Trakl nochmals nach Venedig ein („Falls Sie hinwollen – die Fahrkarte zahle ich.“), bestellte fünf Exemplare des neuen Gedichtbandes und schloss mit den mahnenden und ahnungsvollen Worten: „Leben Sie wohl, lieber Trakl! Bleiben Sie der Welt gesund. Betrachten Sie sich als Gefäß des heiligen Geistes, das niemand, auch nicht der Georg Trakl zerstören darf. Immer Ihr Sie verehrender Adolf Loos“ (HKA II, 777; ITA V.2, 633). Trakl reagierte darauf, wie Loos es gewünscht hatte: „Schreiben Sie mir eine Karte.“ Dazu verwendete er eine Ansichtskarte des Gasthofs „Zur Traube“ in Lans, die das Vorhaus mit Rodeln zeigt. Zu dieser Zeit wohnte er wieder bei Rudolf von Ficker, dem Bruder des *Brenner*-Herausgebers, auf der Hohenburg in der Nähe von Lans. Dessen Verlobte Paula Schmid und ihre Schwester haben die Karte ebenfalls unterschrieben. Auf ihr wollte er mitteilen, dass Loos sich den Bürstenabzug behalten könne und dass er selbst möglicherweise („Wenn alles gut geht“, DuB, 568) bald als Freiwilliger in Albanien sein werde. Trakl hat aber diese Karte – ebenso wie den jetzt bekannt gewordenen Brief – nie abgeschickt. Weder erreichte diese Post den Adressaten, noch Trakl jemals Albanien; der Kriegsausbruch durchkreuzte alle Pläne. Der Bürstenabzug ist verschollen, der Gedichtband *Sebastian im Traum* wurde erst nach Trakls Tod ausgeliefert.

Bevor beide in den Krieg zogen, erhielten sie noch eine Zuwendung aus einer Spende Ludwig Wittgensteins von 100.000 Kronen, die dieser aus seiner Erbschaft Ludwig von Ficker zur Verfügung gestellt hatte. Trakl sollte 20.000, Loos 2.000 Kronen erhalten. In beiden Fällen ist nicht ganz klar, ob und wie davon jemals Gebrauch gemacht wurde. Anfang August meldeten sich sowohl Trakl als auch Loos zum Kriegsdienst und wurden in Galizien eingesetzt, ohne voneinander zu wissen: Loos in Krakau, Trakl westlich von Lemberg. Nach der Schlacht von Grodek, in der er traumatische Erfahrungen machte, schrieb Trakl während einiger ruhigerer Tage, vermutlich aus Limanowa, noch eine Karte an Loos nach Wien, auf der er seine Niedergeschlagenheit zum Ausdruck brachte: „Ich war einige Tage recht krank, ich glaube vor unsäglicher Trauer“ (DuB, 572). Trakl wusste, dass die Feldpost zensuriert wurde und schrieb daher auch von der Freude, vielleicht schon bald in Russland einzurücken. Grüße an Kraus fehlten auch diesmal nicht.

Ludwig von Ficker teilte Kraus per Telegramm am 9. November mit, dass Trakl gestorben sei. Aus dieser Quelle wird Loos die traurige Nachricht erhalten haben. Kraus reagierte Ficker gegenüber mit einem Telegramm „Tief schmerzlich betroffen mitfühlend“,¹⁵ an Sidonie Nádherný schrieb er jedoch: „Er ist wohl kein Opfer des

Krieges. Es war mir immer unbegreiflich, daß er leben konnte. Sein Irrsinn rang mit göttlichen Dingen“.¹⁶ Am 16. Dezember 1914 las Kraus zum Gedenken an den toten Dichter im Kleinen Musikvereinsaal in Wien drei Gedichte von Georg Trakl. Loos war als Zuhörer dabei und schrieb über seinen Eindruck von dem Abend an Ficker: „Leider war der Erfolg nicht groß.“¹⁷ Weitere Äußerungen von Adolf Loos zu Georg Trakl sind nicht überliefert. 1917 bat ihn Ficker noch, sich für die von Karl Röck geplante Trakl-Gesamtausgabe bei Kurt Wolff einzusetzen. Sie sei mit „gründlicher Gewissenhaftigkeit“ besorgt worden, „er möge diese und keine andere Anordnung der Gesamtausgabe zugrunde legen.“¹⁸

Der zuletzt entdeckte Brief¹⁹ ist in die Chronologie der Beziehung gut einzuordnen. Offen bleibt freilich die Frage, warum ihn der Verfasser bei sich behalten hat. Hat Trakl etwa den Korrekturabzug von *Sebastian im Traum* gar nicht abgeschickt? Dagegen spricht die Reaktion von Loos im Brief vom 27.6.1914: „Was soll ich mit dem Bürstenabzug machen?“ (HKA II, 777; ITA V.2, 633) Auch die bei Trakl sonst immer wieder festzustellende Scheu kann nicht ausschlaggebend dafür gewesen sein, weder Brief noch Karte (DuB, 568) abzuschicken, denn selbst aus Limanowa in Galizien hat er Loos noch geschrieben (DuB, 572). Am ehesten hat dieser Umstand damit zu tun, dass sich Trakl im Juni 1914 unsicher war, wo er in der nächsten Zeit bleiben werde. Der Aufenthalt auf der Hohenburg bei Rudolf von Ficker seit Ende Mai mag Trakl nicht mehr angenehm gewesen sein, denn dessen Verlobte Paula Schmid empfand ihn schon länger als lästig (HKA II, 717). Vermutlich deswegen deutete er seiner Schwester Maria in einem Brief vom 26.5.1914 an, dass er „vielleicht schon demnächst wieder nach Salzburg“ kommen werde (DuB, 565). Der jetzt bekannt gewordene Brief an Loos unterstreicht die Ernsthaftigkeit dieser Absicht, wenn er den Adressaten bittet, den Korrekturabzug an seine Salzburger Adresse zurückzuschicken, und auf ein Treffen in Salzburg hofft. Um an seiner Lage etwas zu ändern, unternahm er im Juni auch den Versuch, eine Anstellung als Apotheker in Niederländisch-Indien (heute Indonesien) zu bekommen (HKA II, 725f.); nach der Ablehnung des Ansuchens bewarb er sich als Militär-apotheker bei dem Kommandanten Gustav Gurschner für Albanien (HKA II, 837) – ebenso erfolglos. In diese unentschiedene Situation fiel der Kriegsbeginn. Trakl meldete sich freiwillig bei seiner Innsbrucker Einheit, wenn auch ohne die sonst rundum herrschende Begeisterung.

Adolf Loos war für Trakl in seinem Willen, eine Existenz als Künstler zu begründen, ein Vorbild: Loos ließ sich mit seiner „geistig kompromißlosen Lebensführung“²⁰ in seinen künstlerischen Anschauungen nicht beirren, er setzte seine als revolutionär empfundenen Ansichten über Architektur, in deren Zentrum eine schlichte Formensprache und die Verwendung edler Materialien standen, gegen viele Widerstände durch und kämpfte dafür auch in öffentlichen Lehrveranstaltungen. Insofern mag ihn Trakl als „Luzifer“ im ursprünglichen Wortsinn, als „Lichtträger“ empfunden haben. Das Ziel seines künstlerischen Bemühens, „in unsäglicher

Mühsal das [zu] reden, was die Seele will“, entspricht einem Gedanken des Mystikers Meister Eckehart, dem er in dem Buch *Die drei Stufen der Erotik* von Emil Lucka begegnet sein dürfte, der als Vortragender im „Akademischen Verband“ zu hören war.²¹ Als sich nämlich Trakl im Sommer 1913 bei Erhard Buschbeck wegen Bücher über den „Geist der Gotik“ erkundigt hatte, empfahl ihm der Freund in einem Brief vom 29. Juli auch das eben erschienene Werk Luckas (ITA V.2, 477f.; HKA II, 756), das er sich von Ludwig Ullmann, der mit Buschbeck befreundet war, ausleihen konnte. Carl Dallago hat über dieses Buch im *Brenner* eine kritische Besprechung²² geschrieben, die Trakl wahrscheinlich auch gelesen hat. In Luckas Buch ist folgende Überlegung Eckeharts zu finden: „Der Ursprung aller Wahrheit und alles Wertes ist fortan nicht mehr Lehre und Autorität, sondern die Seele des Menschen. Gott ist nicht in den Himmeln und nicht in der Geschichte, sondern er soll in der Seele lebendig werden, die Seele soll göttlich und schöpferisch sein, sie findet ihre Aufgabe: die Welt neu zu gestalten.“²³

Trakl hat sich bereits als Kind Gedanken über das Wesen der Seele gemacht; er hat sich diese als ein silbernes Stäbchen vorgestellt, das den Körper durchzieht.²⁴ In seiner Dichtung gehört es zu den zentralen Wörtern, wie beispielsweise in dem bekannten Vers aus dem Gedicht *Frühling der Seele* (II): „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden“ (DuB, 141). Die Suche danach war ein Hauptantrieb für Trakls poetische Arbeit.

Er war noch nicht zufrieden mit dem Ergebnis seiner schöpferischen Bemühungen. In diesem Brief kritisiert er sich selbst, wenn er feststellt, dass „diesem Buch [...] noch sehr vieles mangelt, vor allem jene Harmonie und Klarheit, die ein Gedicht erst zum Kunstwerk macht.“ Der Satz wirkt wie eine Entschuldigung einem Künstler gegenüber, der dieses Ziel bereits erreicht hat. Auch für die Überzeugung, dass künstlerische Tätigkeit – „die lebendige Kraft, die den Menschen zu sich selbst führen kann“ – eine identitätsstiftende Wirkung haben kann, wird ihm Loos ein Beispiel gewesen sein. Dieser Gedanke taucht in Briefen mehrfach auf, so, wenn er zum Beispiel von einer „Entzückung“ schreibt, „wenn alles, was sich einem jahrlang zgedrängt hat, und was qualvoll nach einer Erlösung verlangte, so plötzlich und einem unerwartet ans Licht stürmt, freigeworden, freimachend“ (DuB, 516f.), oder wenn er Irene Amtmann gegenüber meint: „Nein, die Losung ist für unsereinen: Vorwärts zu Dir selber!“ (DuB, 526) In einer dichterisch produktiven Phase teilte er dem Briefpartner Franz Zeis mit: „Mein Leben wäre ohne diese Stunden des Überströmens und der Freude sonst allzu dunkel.“ (DuB, 555)

Die Mühe dichterischen Gestaltens findet ihren Niederschlag auch in diesem neuen Dokument: Offenbar nachdem sich Trakl dazu entschlossen hatte, zwar den Korrekturabzug von *Sebastian im Traum*, nicht aber den Brief an Loos abzuschicken, verwendete er die Rückseite des aufgerissenen Briefumschlages für den Entwurf eines Gedichtes, dem er in einer späteren verkürzten Reinschrift den Titel *Am Abend* (II) gab; es wurde von ihm aber nicht veröffentlicht (DuB, 371f.; ITA IV.2, 208ff.).

Auf den fast unbeschriebenen Seiten 2 und 4 des Briefes (auf Seite 2 steht das Postskriptum) bearbeitete Trakl einen bereits vorhandenen Gedichtentwurf aus dem Komplex *Herbstliche Heimkehr/Heimkehr*:

Im Mai 1914 entwarf er das Gedicht *Heimkehr* (ITA IV.2, 87ff.; DuB, 376), das er nicht veröffentlichte. Anfang Juni schrieb er auf die Rückseite einer typographischen Abschrift des Gedichtes *Nachtseele* einen weiteren Gedichtentwurf *Heimkehr*, dem er in einer Überarbeitung zunächst den Titel *Herbstliche Heimkehr*, dann *An.* gab, der entweder unvollständig oder vermutlich eine Anlehnung an Nikolaus Lenau ist²⁵ (ITA IV.2, 233ff.). Darin verarbeitete er Motive aus dem nicht veröffentlichten Entwurf vom Mai 1914. Auf der Basis dieses Entwurfes fertigte er dann auf den fast leeren Seiten 2 und 4 dieses Briefes an Loos den Entwurf einer Neufassung an, dem er eine dreistrophige Gliederung gab. Er begann auf Seite 4, entwarf mit einiger Sicherheit die ersten beiden Strophen und probierte dann verschiedene Formulierungen zur dritten Strophe, die er auf Seite 2 fortsetzte. Auch diese Neufassung bearbeitete er und gab ihr den Titel *Die Heimkehr*; sie bildete die Grundlage für eine Reinschrift (ITA IV.2, 238ff.; DuB, 163), die wiederum die Satzvorlage für den Abdruck im *Brenner-Jahrbuch* war.²⁶

Besondere Schwierigkeiten bereitete ihm die dritte Strophe, bei der er zwischen dem Bild vom stillen Tal mit einer Glocke und der dramatischen Szenerie des Gebirges mit einem kreisenden Adler schwankte. Die Bilder der „eisigen Gipfel“ und des „kreisenden Adlers“ ließ er fallen, übrig blieb der „goldene Steg“, der nicht mehr trägt: „Zerbrechend im Schnee / Des Abgrunds“. Das „nächtige Tal“ hingegen ist der Ort von „Glaube, Hoffnung!“ Die „Hoffnung“ ist das tragende Motiv der drei Strophen: in den ersten beiden verbindet es Trakl mit „Schmerz“, bzw. „Liebe“; es bestimmt damit deutlich die gedankliche Struktur des Gedichtes. Der abschließende Vers „Gegrüßt du einsamer Friedhof!“ gibt dieser Hoffnung eine gedankliche Richtung, die das für Trakl lebensbestimmende ‚Prinzip Schwermut‘ deutlich genug zum Ausdruck bringt. Trakl hat den Vers unverändert aus diesem Entwurf in die letzte Fassung übernommen (DuB, 163). Dass ihn zu dieser Zeit auch Überlegungen zur „Heimkehr“ im topographischen Sinn beschäftigt haben, mag ein Auslöser für solche Bilder einer existenziellen Befindlichkeit gewesen sein.

Anmerkungen

Aus dem Werk Georg Trakls wird nach folgenden Ausgaben zitiert:

Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Hg. Walther Killy, Hans Szklennar. 2 Bände. 2. Aufl. Salzburg 1987 (= Historisch-kritische Ausgabe, HKA I und II).

Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Hg. Eberhard Saueremann, Hermann Zwerschina. Innsbrucker Ausgabe (= ITA). Bd. I-VI. Basel/Frankfurt a. M. 1995–2014 (= Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls).

Georg Trakl: Dichtungen und Briefe (= DuB). Hg. Hans Weichselbaum. Salzburg 2020.

- 1 Erstveröffentlicht in DuB, 567f. Für die Unterstützung bei der Entzifferung des Gedichtentwurfes dankt der Vf. besonders Anton Unterkircher und Markus Ender vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv.
- 2 Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel: Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg 1982, 178.
- 3 Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1909–1914. Hg. Ignaz Zangerle u.a. Salzburg 1986, 92.
- 4 Ebenda, 116.
- 5 Der Brenner, Jg. III, H. 18, 15.6.1913, 841.
- 6 Ludwig von Ficker (Anm. 3), 166.
- 7 Ebenda, 171.
- 8 Paul Engelmänn: Das Haus auf dem Michaelerplatz. In: Die Fackel, 317–318, 3.3.1911, 18. – Das zweite Terzett lautet: „Sie mögen weiter schreien und weiter schreiben: / Du stehst für dich, gewaltig aufgerichtet / als erstes Zeichen einer neuen Zeit!“
- 9 Beide Fotos abgebildet in: Hans Weichselbaum: Georg Trakl. Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten. Salzburg 1994, 145.
- 10 Vgl. den Brief von Franz Zeis aus Wien vom 26.10.1913 an Trakl in Innsbruck, in dem er ihm von seiner Anfrage im Arbeitsministerium berichtet und in Absprache mit Erhard Buschbeck und Franz Schwab ein zielführendes Vorgehen vorschlägt: „Ich glaube, daß jetzt der richtige Moment ist, um da energisch einzusetzen.“ (HKA II, 801).
- 11 Gustav Schleicher: Adolf Loos attackiert Georg Trakl. In: Stuttgarter Zeitung, 9.7.1960. – Zitiert nach Rukschcio, Schachel (Anm. 2), 184.
- 12 Trakl erhielt den ablehnenden Bescheid über die Stadtgemeinde Salzburg unter dem 9.12.1913 zugestellt (HKA II, 717).
- 13 Adolf Loos: Keramika. In: Der Brenner, Jg. IV, H. 5, 1.12.1913, 224–230. Loos hatte diesen Aufsatz allerdings schon 1904 geschrieben.
- 14 Hermann Zwerschina: Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls. Innsbruck 1990, 54.
- 15 Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1914–1925. Hg. Ignaz Zangerle u.a. Innsbruck 1988, 37.
- 16 Kraus, Karl: Briefe an Sidonie Nádherný, Nr. 177, 83; zit. nach: Ficker (Anm. 15), 463.
- 17 Ebenda, 69.
- 18 Ebenda, 135.
- 19 Ursprünglich lag er vermutlich in einem Briefumschlag, der in der Sammlung G (Maria Geipel-Trakl, heute Salzburg Museum, früher Museum Carolino Augusteum Salzburg) erhalten geblieben ist. Der Brief ist mit schwarzer Tinte an „Herrn Adolf Loos, Architekt, Wien III, Beatrixgasse 25, Bauschule“ adressiert und hat weder Marke noch Poststempel, wurde also nicht abgeschickt. An der Oberseite ist er aufgerissen. Auf die Rückseite schrieb Trakl mit Bleistift einen Entwurf des Gedichtes *Am Abend II* (HKA I, 337, HKA II, 426, DuB 371). Trakl hat es nicht veröffentlicht. In dieser Fassung wurde es später erstmals publiziert in: Merkur, Jg. XII, 1958, H. 12, 1101.
- 20 Rukschcio, Schachel (Anm. 2), 184.

- 21 Bei einer Vorstandssitzung des „Akademischen Verbandes für Literatur und Musik“ am 1.2.1912 (Vorsitz: Ludwig Ullmann) wurde festgelegt: „Das Arrangement des Vortrages Emil Lucka über Metaphysische Erotik, der für März verschoben wird, übernimmt Herr Jedlinsky.“ – Mitgliedsbuch des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik 1911–1913. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften, Musikalien und Nachlässe, Teilnachlass Erhard Buschbeck, ZPH 1 828.
- 22 Carl Dallago: Kleine Sämereien. In: Der Brenner, Jg. III, H. 20, 15.7.1913, 926–929. In derselben Nummer erschien Trakls Gedicht *Kindheit*, 932.
- 23 Emil Lucka: Die drei Stufen der Erotik. Berlin 1913, 108. 11. Aufl. 1924, 93.
- 24 Davon berichtete Trakls Schulfreund Anton Moritz in einem Brief an Walther Killy vom 14.6.1965 (Kopie im Archiv der Georg Trakl Forschungs- und Gedenkstätte in Salzburg). Vgl. Hans Weichselbaum: Georg Trakl. 2. Aufl. Salzburg 2014, 28.
- 25 Zwei von Nikolaus Lenaus Liebesliedern an Sophie von Löwenthal tragen den Titel *An**. Vgl. Nikolaus Lenau: Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden. Erster Band: Gedichte und Versepen. Frankfurt a. M. 1971, 272 und 281.
- 26 Brenner-Jahrbuch 1915. Hg. Ludwig von Ficker, 10.

Die schöne Leiche in Serie

Arthur Schnitzlers *Die Nächste* [1899]

von Jasmin Köhler

Die Nächste ist ein remake, das Wiederholungsprobleme verhandelt: ein grundlegend selbstreflexiv verfasster, immer wieder die eigenen Mechanismen durchspielender Text, in dem Verfahren und Sujet zirkulär aufeinander verweisen. Dabei scheint *Die Nächste* zunächst eine Erzählung zweiten oder dritten Ranges: Arthur Schnitzler hatte die kleine Novelle mit ihrer kolportagehaften sex-and-crime-Handlung im Juli 1899 für lediglich „vorläufig beendet“ erklärt.¹ Als er den liegengebliebenen Text im Winter 1904/05 erneut sichtete, befand er ihn nüchtern für „noch nicht ganz durchcorrigirt“.² Eine überarbeitete Fassung kam allerdings nie zustande, der Text blieb zu Schnitzlers Lebzeiten unveröffentlicht und konnte erst 1932 publiziert werden. Diese Verspätung um ein Drittel-Jahrhundert hat die Popularität des Textes gewiss nicht gefördert, zumal er ganz den Trends seiner Zeit verhaftet ist und eine für das ausgehende 19. Jahrhundert typische Mixtur aus neoromantischen Motiven und erwachendem psychopathologischen Interesse an wahnhafter Wahrnehmung präsentiert.

Die Nächste wird meist als Adaption von George Rodenbachs düsterem Fotoroman *Bruges-la-Morte* (1892) gelesen. Flankiert von 35 Schwarz-Weiß-Fotografien des menschenleeren Brügge erzählt dieser vielleicht bedeutendste Text des belgischen Symbolismus von einem Witwer, der sein Dasein ganz dem stillen Kult um seine tote Ehefrau gewidmet hat. Er beginnt ein Verhältnis mit einer Doppelgängerin der Verstorbenen, die er dieser gezielt immer weiter anzuverwandeln sucht, dann aber mit der als Reliquie aufbewahrten Haarflechte der Toten stranguliert. In loser Aufnahme der bei Rodenbach entwickelten Motive entfaltet auch *Die Nächste* eine triadische Konstellation: Zu Beginn des Textes ist Gustavs Ehefrau Therese (Therese1) bereits seit fünf Monaten tot, doch mit Frühlingsanbruch findet sich der Witwer zunehmend von Tagträumen und Erinnerungen an die Tote heimgesucht. Bei seinen einsamen Streifzügen durch Wien begegnet ihm eine Unbekannte (Therese2), die der Verstorbenen bis ins Detail gleicht. Er folgt der Passantin, spricht sie an, verabredet sich mit ihr zu einem nachmittäglichen Treffen in ihrer Wohnung, wo er sie nach dem Akt, in Überzeugung, sie „copire absichtlich“ (so die undatierte erste Skizze),³ mit ihrer Hutnadel ersticht. Erst der Femizid an der zuletzt deutlich als Prostituierten gezeichneten Therese2 ermöglicht es dem Witwer, sich von der gespenstischen Präsenz der Ehefrau zu befreien. Obgleich Schnitzlers kleine Rodenbach-Kopie vor ihrem berühmten literarischen Vorgänger etwas verblasst, ist sie eines eingehenderen Blickes wert – und dies gerade im Hinblick auf das Kopieren, das geglückte wie das misslingende. Gerade in ihren Klischees birgt die Novelle ein interessantes Problem: das der seriellen, der nicht-identischen Wiederholung.

Femmes fantômes

In der titelgebenden Figur der *Nächsten* laufen die Fäden dieses Schnitzler-Textes zusammen. „Die Nächste“ ist eine bewusst unklar konturierte Frauenfigur: Mit Therese1 und Therese2 ist offenbar ein Doppelgängerinnenproblem aufgeworfen, ebenso zur Frage steht aber auch die Verwischung der Grenze zwischen den Lebenden und den Toten sowie ein ganz bestimmter männlicher Blick auf Weiblichkeit, nämlich die fixe Idee des Protagonisten von der „Therese“-Figur, welche sich als vielfach phantomatische Gestalt erweisen wird: als *femme fantôme*.⁴

Am ontologischen Status von Therese2 hängt das Wirklichkeitsgefüge der *Nächsten*. Die Novelle wäre in den Bereich der Schauerromantik verwiesen, ginge es hier mit übernatürlichen Dingen zu und handelte es sich bei Therese2 tatsächlich um die leibhaftige „Wiedergängerin“ der verstorbenen Ehefrau. Dafür liefert der Text zumindest einige Hinweise, die hier zuerst untersucht werden sollen: Konsultiert man einschlägige Enzyklopädien, so finden sich unter den das Wiedergehen begünstigenden Faktoren einige auf den Fall Therese zutreffende, etwa ihr vorzeitiger Tod und die Verletzung ihrer Grabesruhe durch Gustavs Übermaß an Trauer und Klage.⁵ Als dann der Blick des Witwers bei einem abendlichen Spaziergang erstmals an der unbekanntenen Passantin haften bleibt, nimmt er diese als durchaus geisterhafte Erscheinung wahr. Allen voran Burkhard Dohm hat herausgearbeitet, wie der Auftritt von Therese2 dabei nicht nur mit Genretraditionen der Gespenstergeschichte, sondern auch mit den im ausgehenden 19. Jahrhundert florierenden Wissenschaften des Okkulten korrespondiert: Stets von Zwielicht oder Dunkelheit umgeben, schwebt die Gestalt weltabgewandt dahin und wirkt eine geheimnisvolle „Macht“ (31) auf den Betrachter aus – „es war, als zöge sie ihn nach sich“ (26) –, die man mit dem animalischen Magnetismus oder einer psychophysikalischen Fernwirkung erklären könnte.⁶ Leibhaftiges Wiedergängertum scheint auch deshalb überhaupt denkbar, weil der Passantin eine „außerordentliche Ähnlichkeit“ (25) mit der Verstorbenen zugesprochen wird, die sich auf eine (beinahe) überzeugende Menge kleiner Details erstreckt: Nicht nur stimmen Haar- und Huttracht überein, auch hat sie wie die Tote die Gewohnheit, „mit den Fingern über Wände, Mauern, Gitter zu gleiten“ (26), hat „den gleichen Gang, den gleichen Nacken und ein merkwürdiges Zucken um die Lippen, ganz wie sie.“ (31) Sie trägt sogar denselben Namen:

Sein [Gustavs] Herz klopfte heftig. Er erhob sich rasch und folgte ihr. Es war ihm, als müßte er sie mit dem Namen seiner toten Gattin anrufen; doch fühlte er gleich, daß er das nicht durfte. Er ging so rasch, daß er ganz unversehens nahe neben sie gekommen war. Sie wandte den Kopf nach ihm und lächelte, als könnte sie sich seiner erinnern; dann aber schritt sie nur schneller vorwärts. Er folgte ihr wie in einem Rausch. Nun gab er sich vollkommen dem Wahn gefangen, daß es die

Tote wäre; er kämpfte nicht mehr dagegen an. Seine Augen hafteten gebannt an ihrem Nacken. Er flüsterte den Namen der Toten, flüsterte ihn nochmal lauter, sprach ihn aus... „Therese“... (29)

Der Glaube an die Identität des Namens mit dem Wesen des*der Benannten liegt allen okkulten Vorstellungen über dessen Macht zugrunde. Die Anrufung des Namens lässt sich als „elementarster Vollzug sprachmagischen Handelns“ verstehen, wird doch „mit dem Namen zugleich sein leibhafter Träger Gegenstand der magischen Beschwörung“.⁷ In Poes *Ligeia* (1838) beispielsweise wird eine Substitutfrau so lange mit dem Namen der verstorbenen Geliebten angerufen, bis diese in der dargebotenen Frauenhülle von den Toten wiederaufersteht. Bewusst integriert auch Schnitzlers Text Versatzstücke dieses sprachmagischen Wissens: Dreimal ruft Gustav in der zitierten Passage die Vorübergehende beim Namen der Toten an. Die Szene gleicht damit einer Totenbeschwörung: Die Passantin wird zur Revenantin.

Ein Detail verdient gesonderte Aufmerksamkeit: In Schnitzlers Text rückt die Mundpartie der Theresen ins Zentrum. Das insgesamt vier Mal beschriebene „sonderbare“ Zucken der Frauenlippen ist eine der wenigen wirklich signifikanten Gemeinsamkeiten von Therese1 und Therese2 (vgl. 21, 31, 34, 35). Zugleich lässt das Zucken untoter Lippen an eine vampirische Form des Wiedergehens denken. Schon der sogenannte Nachzehrer*innenglaube weiß von Toten, die im Grab nicht verwesen, sondern an in den Mund geratenen Gegenständen saugen oder kauen und so von der Lebenskraft der Hinterbliebenen zehren, bis sie ein zweites Mal getötet werden. Zwar waren die Vampir*innen der stilprägenden gothic novels um 1800 noch fast durchwegs männlich – aristokratische Wüstlinge, Untote des untergegangenen Systems –, doch mit dem revival der Schauer motive in der Literatur des Fin de Siècle hat sich diese Geschlechterbesetzung umgekehrt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist, wie etwa Hans Brittnacher feststellt, der Vampirismus weiblich: Die Vampirinnen haben sich folkloristischer Attribute weitgehend entledigt und müssen nun vor allem als „Angstvision von der weiblichen Usurpation eines genuin männlichen Paradigmas“, einer aggressiv-verschlingenden Sexualität gelesen werden.⁸ Während in Schnitzlers Text weibliche Sexualität zu Lebzeiten der Ehefrau in der sublimierten Form seelenvollen Gesangs zugelassen werden konnte: sie „[brachte] ihre Lippen ganz nah an sein Ohr“ (18), zeigt sie sich nun in einer rohen, dämonischen Form.

Dass Therese2 aber trotz ihrer gespenstischen Inszenierung kaum als echte Untote oder Vampirin überzeugt, zeigt sich spätestens direkt im Anschluss an die oben zitierte Passage. Nach der dreimaligen Anrufung entspinnt sich zwischen Gustav und Therese2 ein Dialog, dessen Wiedergabe in wörtlicher Rede einen merklichen Bruch der Erzählführung bewirkt. Nicht nur sollen Thereses Wiener Dialekt und ihr leichtes Plaudern das „Gewöhnliche[]“ (30) der Situation ernüchternd hervortreten lassen, auch der eindeutige Differenzmarker wird eingeführt: „Es war eine ganz fremde Stimme.“ (29)

Die Nächste lädt weniger zum genussvollen Schauer, der Rezeptionshaltung der gothic novel ein, als zu einer geradezu detektivischen Interpretation des Geisteszustandes der Hauptfigur. Von Beginn an wird die erschütterte Gefühlswelt des jüngst Verwitweten auf eine Art und Weise in den Blick genommen, die dessen psychische Gesundheit nicht nur ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, sondern auch zur Disposition stellt.

Schnitzler zeigt sich durch sein gesamtes Werk hindurch als wirklich psychologisch verfahrenender Autor. Von der Forschung viel beschworen wurde die widersprüchliche Doppelgängerschaft von Schnitzler und Sigmund Freud: Obwohl Freud, wie er zumindest brieflich verlauten ließ, Schnitzler „eine[] Art von Doppelgängerscheu“⁹ entgegenbrachte, bestehen zwischen den Ansichten der beiden Mediziner einige Differenzen. So akzeptierte Schnitzler zwar die räumliche Dreigliederung der Psyche in der Psychoanalyse, betonte aber in Abgrenzung zu deren Fokus und Terminologie die besondere Bedeutung des „Mittelbewußtseins“. Hier sah er das „ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens“, dem die entscheidende Aufgabe zufällt, zwischen dem „Bewußtsein“ und dem „Unterbewußtsein“ zu vermitteln. Eigentümlich ist die morbide Analogie, mit der Schnitzler seine Überlegungen bebildert:

Das Mittelbewußtsein verhält sich zum Unterbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht (wenigstens nicht immer).¹⁰

Schnitzlers Texte funktionieren gewissermaßen als literarische Experimentalsituationen auf dem Terrain des Mittelbewussten: Sie verfahren introspektiv und bevorzugen Sujets mit erheblichem psychischen Vermittlungs- oder Aushandlungsbedarf, allen voran existentielle Krisen und Randgebiete der Libido: den Tod und die Sexualität. In einer für Schnitzlers Poetik charakteristischen Weise – man blicke nur auf frühe Titel wie *Frühlingsnacht im Seziersaal* (1880) – verbindet *Die Nächste* diese beiden so ergiebigen Sujets. Es ist der Tod, der das bis dahin „ungestört[]“ (18) ablaufende Leben des Eisenbahnbüroangestellten Gustav unterbricht und im bis dato funktionalen System seiner kleinbürgerlich konturierten Affektkontrolle eine folgenreiche Umbesetzung vornimmt: Erfüllte das eheliche Monogamiegebot zu Lebzeiten der Ehefrau eine wichtige Ordnungsfunktion, so sorgt es nun für massive Verwerfungen. Im Seelenleben des Überangepassten hat es solch Wirkmächtigkeit entfaltet, dass es selbst nach dem Tod der Ehefrau seine Gültigkeit nicht verlieren kann. Dies wird in etlichen Szenen vorgeführt, die den Witwer als Schlummernden oder erotisch Tagträumenden ins Bild setzen. Hier, im Schlummer oder Tagtraum – im Mittelbewusstsein – steigt das Bild der Toten wieder auf:

Ein eigentümlicher Drang ergriff ihn, sich eines der Mädchen gegenüber am Tische in seinen Armen vorzustellen, und er schloß die

Augen. Aber kaum waren ihm die Lider gesunken, so hatte er das Antlitz seiner toten Frau vor sich und sah ihren Mund langsam, mit einer leise zuckenden Bewegung, die ihr eigen gewesen, sich dem seinen nähern. (21)

Mit diesen Störbildern, die sich gleich Interferenzen aus dem Jenseits in die Tagträume schieben, beweist die verstorbene Ehefrau ihre anhaltende Präsenz. Therese1 kehrt also noch vor dem ersten Auftritt ihrer Doppelgängerin Therese2 wieder. Entscheidend bei diesen vor dem inneren Auge des Witwers sich abspielenden Erscheinungen ist: Die Tote wird als unversehrter, von der Verwesung unberührter, sich sogar eigenständig bewegender und sexualisierter Körper („Antlitz“, „Mund“) imaginiert: als das, was Elisabeth Bronfen die *schöne Leiche* nennt.¹¹ Die nekrophile Pointe dieser Figur formuliert Schnitzlers Text unmissverständlich aus: „Er [Gustav] liebte diese Tote, wie man nur Lebendige lieben darf, mit einer verzehrenden Sehnsucht nach ihrem Besitz“ (27).

Die Nekrophilie ist 1899 noch ein ganz junges klinisches Störungsbild. Obgleich aus dem griechischen „nekrós“ (tot, Tote*r) und „philía“ (Liebe) zusammengesetzt, ist der Term eine im Deutschen erfolgte Wortneuschöpfung aus dem Jahr 1886: Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* bezeichnet so den auf Leichen gerichteten Sexualtrieb, den er sowohl den sadistischen als auch den strafrechtlich relevanten Sexualpathologien zuordnet.¹² In Krafft-Ebings Taxonomie der Perversionen, deren prominenteste ihr literarisches Erbe nicht verleugnen („Sadismus“, „Masochismus“), fallen die Erläuterungen zur Nekrophilie recht knapp aus. Entscheidendes Kriterium ist schlicht, dass „unzweifelhaft eine direkte Bevorzugung der Leiche vor dem lebenden Weib vor[liegt]“, es also „die Leblosgkeit selbst [ist], welche den Reiz für den perversen Täter bildet.“¹³ Und in der Tat richtet sich das Begehren in Schnitzlers Text weniger auf die verlorene Ehefrau als ganz ausdrücklich auf eine Tote. Selten wird die Begehrte bei ihrem Namen genannt, sondern zumeist mit Umschreibungen wie „die Tote“ apostrophiert: „Begierden entfesselte [...] jene, die nun im Grabe ruhte“ (32).

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert und mit dem Aufstieg der Psychoanalyse am Horizont kann die Nekrophilie nicht länger als kühnste Phantasie eines exzentrischen Dekadent schockieren; Schnitzler stuft sie zum fragwürdigen Begehren eines durchschnittlichen Angestellten herab. Damit partizipiert *Die Nächste* am Trend zur „Pathologisierung des Normalfalls“.¹⁴ Vergeblich hofft Gustav, sein Wunsch möge „kein Verbrechen“ (24) sein. In der Überzeugung, ein „Unrecht“ (23) an der Toten zu begehen, „die er nur beweinen, aber nicht verlangen durfte“ (28), ergreift er selbstdisziplinierende Maßnahmen, erwägt einen Eintritt ins Kloster und führt irrationale Bußhandlungen aus: „Er [...] arbeitete im Büro so fleißig, als gälte es, durch redliches Betragen eine Sünde wieder gutzumachen“ (28). Mit diesem Triebdilemma liefert der Text eine rationale Erklärung für das Doppelgängerintum der Theresen: Therese2 ist kein Gespenst, sondern ein Hirngespinnst, der Effekt einer absichtsvollen

Selbstüberlistung, die dem Witwer einen Freud'schen „Krankheitsgewinn“, also die zumindest „entstellte Befriedigung des tabuisierten Wunsches [...] einbringt.“¹⁵

Der Witwer manipuliert also seine Wahrnehmung, um das „Wunder“ (26) der Wiederkehr selbst zu erzeugen: Er sieht die Passantin „von rückwärts“ (25) an und hält bei ihrer Verfolgung den Abstand von zehn Schritt genau ein, um sie in einer Zone maximaler Ähnlichkeit zu halten: „Jetzt, in dieser Entfernung [...] *ist* sie es.“ (25f., Hvm.).¹⁶ Die dreimalige Anrufung der Passantin mit dem Namen der Ehefrau muss vor diesem Hintergrund als gewaltsame Fixierung eines flüchtigen, instabilen *déjà-vu* erscheinen.¹⁷ Es ist genau dieser Moment aktiver Wieder-Holung Thereses, in dem der Witwer ausdrücklich zum pathologischen Fall erklärt wird: Ließ der Text hinsichtlich seiner geistigen Gesundheit bei der ersten Begegnung mit Therese2 noch etwas Interpretationsspielraum: „*wie* mit einer Lust am Wahnsinn versuchte er sich zu überreden, daß sie es wirklich wäre“ (25, Hvm.), so ist mit der beschwörenden Anrufung bei der zweiten Begegnung das Urteil gefallen: „Nun gab er sich vollkommen dem Wahn gefangen, daß es die Tote wäre; er kämpfte nicht mehr dagegen an.“ (29)

Der Text folgt einer „progredierenden Wahnstruktur“:¹⁸ Er vollzieht den Wahn der Hauptfigur mit, hält ihn aber als solchen lesbar. Die Novelle ließe sich als Krankengeschichte auswerten, enthält sie doch eine beträchtliche Menge ätiologischer Informationen über den Fall Gustav: Nicht nur wird die soziale und biographische Herkunft der Figur in einer bei aller Kürze bemerkenswerten Vollständigkeit aufgerollt, auch präsentiert der Text eine lange Liste akuter Leiden und Symptome: Einsamkeit, Unruhe, Scham, selbstbestrafendes Handeln, Dissoziationsstörungen, auffälliges Sozialverhalten, Erschöpfung, Müdigkeit und wiederkehrende Angstzustände, denen nur mit infantilen Gesten äußerster Hilflosigkeit begegnet werden kann: Gustav liegt auf dem Boden, schreit und jammert (vgl. 27), kauert sich zusammen und wimmert, flüchtet ins Bett, zieht sich die Decke über das Gesicht (vgl. 22). Wie bei Freud ist die Nekrophilie regressiv besetzt, enthält aber auch die von Krafft-Ebing beschriebene sadistische Dimension, treten doch im Fortgang der Handlung verstärkt aggressiv-paranoide Züge hervor, die auf den finalen Femizid zulaufen. Indem der Text also die psychopathologische Genese eines Verbrechens nachzeichnet, funktioniert er als medizinische wie kriminalistische Fallgeschichte. Signifikant ist allerdings, dass der „Wahnsinn“ Gustavs auch auf die Grenzen des medizinischen Diskurses verweist: Höhepunkte des Wahns, hier der Mord, bleiben Orte des Nicht-Wissens, die der Text als Leerstelle markiert: „...“ (35).

Schnitzlers Text vereint also Elemente der Gespenster- und der Krankengeschichte. Durch die geschickte Parallelführung von Motiven aus beiden Bereichen funktioniert Therese2 als doppelte *femme fantôme*: als wandelnde Untote, die mit allerlei Attributen des Paranormalen in Szene gesetzt wird, und zugleich als Autosuggestion eines Erkrankenden, als phantasmatischer Effekt eines zensierten nekrophilen

Wunsches. Damit ist dieser Schnitzler-Text in besonderem Maße zeittypisch, bewegt sich doch um 1900 das literarische Interesse am Abweichenden öfter in einer Grauzone zwischen okkultem und psychiatrischem Wissen, als dass es um eine scharfe Grenzziehung zwischen diesen konkurrierenden Systemen bekümmert wäre.¹⁹ Können selbst bei Freud die „Geheimkräfte“ des Wahnsinns noch immer an die „Wirkung von Dämonen“ gemahnen,²⁰ so beweisen sie in Schnitzlers Novelle eine anhaltend beunruhigende Destruktivkraft, die einer kleinbürgerlichen Existenz auf nur 20 Textseiten das Unterste zuoberst kehrt.

Phänomene des Wiedergehens beschäftigen Freud noch in *Das Unheimliche* (1919). Im Anschluss an seine Analyse von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) – auch hier tritt eine Frau auf, über deren Beseelung die männliche Hauptfigur im Zweifel bleibt: der *schöne Automat* Olimpia – beschreibt Freud das Unheimliche als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“²¹ Unheimlich ist die Wiederkehr des Verdrängten, individuell wie kulturgeschichtlich. Wandelt in Schnitzlers *Nächste* mit der „Therese“-Figur eine Untote auf den Straßen Wiens umher, so kehrt nicht nur eine Frau von den Toten wieder, sondern auch der Glaube an die Möglichkeit solch einer Wiederkehr. Diesem Glauben müsste Gustav als Bewohner einer modern-entzauberten Welt eigentlich längst ent wachsen sein:

Das merkwürdige Zusammentreffen von Wunsch und Erfüllung, die rätselhafte Wiederholung ähnlicher Erlebnisse [...], die täuschenden Gesichtswahrnehmungen [...] werden ihn [den Modernen, der animistische Überzeugungen bei sich gründlich und endgültig erledigt hat] nicht irre machen, [...] [e]s handelt sich [...] rein um eine Angelegenheit der Realitätsprüfung.²²

Mit solch einer Realitätsprüfung medizinisch-detektivischer Art ist Schnitzlers Text allerdings nicht abschließend beizukommen: Seine Besonderheit besteht im kalkulierten Offenlassen eines Spalts für das Paranormale, wartet er doch mit immerhin ausreichend konsistenten Elementen des Magisch-Okkulten auf, dass eine rein dem psychologischen Realismus verpflichtete Lesart nachhaltige Verunsicherung erfahren muss.²³ So wird, obgleich der Text primär an der Lesbarmachung einer Wahnstruktur orientiert bleibt, der Wiedergänger*innenglaube deplausibilisiert, aber nicht völlig getilgt; werden Vampir*innenerzählungen ironisiert, aber doch fortgeschrieben; wird das gespenstisch Unheimliche literarisch inspiziert, aber nicht ausgestrichen.

Eine zusätzliche Dimension und ein weiteres unheimliches Moment entsteht durch das diffuse Verhältnis des Textes zum Bewusstsein der zentralen Figur. Die dieser Novelle charakteristische „Interferenz von Personentext und Erzählertext“²⁴ koppelt den Text an Wissen und Wahrnehmung des Witwers. Anders als im konsequent durchgeführten inneren Monolog *Leutnant Gustls* (1900) werden in der

Nächsten Nähe und Distanz zum Bewusstsein der Zentralfigur flexibel reguliert, wodurch die Belastbarkeit des innertextuellen Realitätsbezugs stark schwankt. Viele, rasche und teils unmerklich sich vollziehende Moduswechsel erschweren die Zuordnung von Perspektiven und halten den Status von Aussagen in der Schwebel.²⁵ So kann der Text an den entscheidendsten Stellen offen widersprüchliche Informationen zulassen, etwa wenn Therese2 innerhalb weniger Sätze eine „außerordentliche Ähnlichkeit“ (25) und „keine Spur von Ähnlichkeit“ (25) mit Therese1 zugeschrieben wird.

Diese vom Text erzeugte Unschärfe muss ihrerseits wie eine Verdopplung von Gustavs absichtsvoll erzeugter Ununterscheidbarkeit der beiden Theresen wirken. Der Text mag sich von seinem Gegenstand, der wahnhaften Wahrnehmung, nicht so recht abgrenzen; er verhält sich sogar komplizenhaft. Für den*die Leser*in ergibt sich daraus mehr als das Problem, die Selbsttäuschung des Witwers als solche zu erkennen, aber mangels umfassender, eindeutiger und objektiver Informationen über die innertextuelle Welt der Sicht des Erkrankenden verhaftet zu bleiben. Zusätzlich kommt die eigentümliche Selbstreferentialität des Textes ins Spiel: Hinsichtlich des Verdopplungs- bzw. Vervielfältigungs- und Wiederholungswillens besteht zwischen Gustavs Wahn und dem Text ein grundlegendes Einverständnis, das weder mit den Mustern der Gespenstergeschichte noch mit denen der Krankengeschichte treffend zu beschreiben ist.

Das Gesetz der Serie

Die Motivgeschichte der *schönen Leiche* ist eine endloser Wiederholung. Geradezu genrebildend wirkte hier Poes Proklamation, dass der Tod einer schönen Frau als das poetischste aller Themen zu gelten habe:

The death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.²⁶

Damit ist eine genuin moderne und latent nekrophile Erscheinungsform des Untoten entworfen, die in der Literatur des Fin de Siècle besonders virulent wird. Die schöne Leiche erfüllt eine selbstreferentielle Funktion für die Kunst, denn in ihr hat sich eine Aporie des Ästhetischen verdichtet: Lebendige Schönheit „kann dem Tod nur entkommen, indem sie in die Unsterblichkeit der künstlerischen Form hineinstirbt“, und so ist „die Welt der Zeichen eine testamentarische und nekrophile, errichtet über der Abwesenheit und letztlich dem Tod ihrer Objekte.“²⁷ Die hier untersuchte Schnitzler-Novelle partizipiert an einer Tradition, die über George Rodenbachs symbolistischen Roman weit hinausgeht: *Die Nächste* steht in einer Serie schöner Leichen in der Kunst. Eröffnet grundsätzlich jedes remake „the possibility to engage

with more than one text simultaneously“²⁸, so erlaubt es ein so kardinales Motiv wie die schöne Leiche bei der Lektüre der *Nächsten* nicht nur *Bruges-la-Morte* gleichsam im Hintergrund mitzulesen, sondern den intertextuellen Echoraum noch wesentlich weiter auszudehnen, etwa zu Poes *Ligeia*, zu Schneewittchens im Glassarg ausgestellten Leichnam oder noch viel weiter zurück, aber auch in die Gegenrichtung, zu Hitchcocks *Vertigo* (1958) beispielsweise.²⁹

Auch im Werk Schnitzlers selbst sind die schöne Leiche und die Nekrophilie über Jahrzehnte hinweg stetig wiederkehrende Motive: In allerlei Variationen ergründen die Texte die Macht der Toten über die Lebenden, den Witwen- und Witwerstand, die Krankheit und das Sterben der Geliebten sowie die Attraktionskraft des weiblichen Leichnams – letzteres etwa in der lustvollen Imagination des eigenen Leichnams in *Fräulein Else* (1924) oder in der versunkenen Musterung der nackt aufgebahrten Selbstmörderin in der *Traumnovelle* (1926). Mit der *Nächsten* wechselt die schöne Leiche nicht nur den Ort, von Rodenbachs nebeligem Brügge in das belebte Wien, das Motiv wird auch sozial eingebettet, einem ärztlichen Blick unterworfen und gezielt profaniert: Mit der „Therese“-Figur wird die schöne Leiche als fixe Idee der „Gustav“-Figur identifizierbar. Das vom Text zur Schau gestellte Kollabieren männlich-bürgerlicher Trieborganisation legt den Verdacht nahe, dass diese selbst die ihr entsprechenden „Perversionen“, d.h. „Verdrehungen“ und „Verkehrungen“ produziert. *Die Nächste* verhandelt nicht nur die repressive Dimension der inspizierten Sexualtabus, sondern diese erweisen sich – in und mit dem Text – als ausgesprochen produktiv in der diskursiven Erzeugung des Devianten und in der obsessiven Thematisierung des vermeintlich Verdrängten oder vorgeblich Unsagbaren.³⁰ In der bürgerlichen Kunst wird besonders redselig vom eigenen Schweigen gesprochen – und gerade die Motivgeschichte der schönen Leiche zeigt, wie Abseitiges in Werken der Kunst einen zentralen Platz findet.

Der Vervielfältigungs- und Wiederholungswillen der *Nächsten* erschöpft sich nicht in Motivfragen, sondern ist stets zugleich ein strukturelles Problem: Das Untote oder Wiedergängerische gehorcht „einer Art suspendierte[n] (Nicht-)Zeit, die eine paradoxe Form der Wiederholung zur Geltung bringt“,³¹ die auf allen Ebenen des Textes wirksam wird.

Eigentümlich zirkuläre Bewegungen setzen schon zu Beginn ein. Anfangs formuliert der Text ein Ende: „Der fürchterliche Winter war vorbei“ (16), um dann eine Auferstehung zu inszenieren, die dem natürlichen Kreislauf der Jahreszeiten entspricht: Die Frau starb am „letzten Oktobertag des vergangenen Jahrs“, der Witwer fiel in einen betäubungsgleichen Winterschlaf, aus dem er mit den „ersten Lüfte[n] des Frühlings“ erwacht (16). Analog vollzieht auch der Text eine Kreisbewegung: Nach dem Einstieg wird eine Rückschau auf Gustavs Lebensgeschichte vorgenommen, um sodann wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren, was in einer wörtlichen Wiederaufnahme und dabei zeitlichen Verkehrung des ersten Satzes geschieht: „Der fürchterliche Winter

war vorbei.“ (16) – „Dann war der fürchterliche Winter gekommen“ (19). Die zyklische Zeitordnung wird dabei subtil durchkreuzt: Mit Wendungen, die Oxymora nur knapp verfehlen, wie „[i]n diesen *letzten* Märztagen“ oder „das *erste Mal wieder*“ (16) werden die gegenläufigen Semantiken des Vergehens und Werdens, des Endens und Beginnens, des Kreislaufs und des Aufbruchs miteinander verschränkt. Diesem Prinzip folgt auch die Beschreibung des tödlichen Verlaufs von Thereses Erkrankung: „*Erst* in den *letzten* Tagen“; „*Erst* in der *letzten* Nacht“ (18f.). Bereits in den ersten Worten von Schnitzlers erster Notiz zur *Nächsten* ist genau diese Struktur angelegt: „*Wiedereinmal* – die *erste* Liebesnacht nach dem Tod der Geliebten“.³²

Gehorchten die repetitiven Verrichtungen des Eisenbahnnamtsangestellten zunächst einer disziplinierenden Logik, so verliert sich diese im Textverlauf allmählich: In „beinah traumhafte[r] Weise“ (23) verstreicht die Zeit und verlebt Gustav immer wieder denselben Tag: „[V]ormittags“ ist er im Büro, „nachmittags“ liegt er schlummernd auf dem Bett, „abends“ geht er spazieren, „nachts“ überfallen ihn seine Ängste (19, 23). Während die Zeit fortschreitet, wird das Innenleben des Witwers immer vollständiger von Erinnerungen ausgefüllt, ist doch der bestimmende Teil seines Lebens in jener anfänglichen Analepse eingeschlossen, zu der er nun immer wieder zurückkreist. Thereses Tod hat Gustavs Plan vom „langsame[n], aber sichere[n] Fortschreiten“ (16f.) zunichtegemacht und rückwärtsgerichtete Mechanismen in Gang gesetzt, die man als *Vertigo*-Effekt, als schwindelerregende Gleichzeitigkeit von Vorwärts (Zoom) und Rückwärts (Kamerafahrt) bezeichnen könnte. Auch die unbekannte Passantin scheint dieser Logik des Vor- und zugleich Rückwärts unterworfen:

Sie wandte den Kopf nach ihm und lächelte, als könnte sie sich seiner erinnern; dann aber schritt sie nur schneller vorwärts. (29)

Die Nekrophilie kann als Extremfigur dieser paradoxen Bewegung gelesen werden: als ein perverses, d.h. verkehrtes Begehren, ein Begehren nach rückwärts, in die Gegenrichtung – à *rebours* gleichermaßen.

Unter den vielzähligen Schilderungen des Einschlafens und des Erwachens, von Müdigkeit, Tagträumen und Halbschlummer, reflektiert ein Traum des Witwers die Wiederholungstechniken des Textes mit auffälliger Offenheit: Hier vollzieht sich eine Wiederholung, die zugleich eine Vervielfältigung und Verschiebung bedeutet. Unter dem Eindruck von Therese² träumt Gustav von Therese¹, die mit dem Bild eines „Ballettmädchen[s]“ (27) aus einer Illustrierten überblendet wird. Einmal mehr wird hier die Frau zum schemenhaften Phantom: Sie ist die Tote und die Fremde und zugleich das Abziehbild einer Schaustellerin. Immer wieder wird die femme fantôme „Therese“ um weitere Dimensionen angereichert und besonders das dem seriellen Medium der Zeitschrift entnommene Bild einer darstellenden Künstlerin verweist auf einen infiniten Regress der „Therese“-Figur, hinter der keine einzelne identifizierbare Frau mehr stehen kann.

Am greifbarsten wird das Strukturprinzip nicht-identischer Wiederholung freilich in Gustavs Biographie, in der stets *Die Nächste* den Platz einer Verschwundenen einnehmen soll. Der Text kennt nicht zwei, sondern doppelt so viele, d.h. vier relevante Frauen: Therese2, Therese1, die erste Geliebte und die Mutter. Wie bereits der Titel signalisiert, lassen sich diese als eine Kette von Substituten beschreiben, in der der Verlust, in drei Fällen gar der Tod der Frau immer wiederkehrt, womit es, frei nach Freuds Muttersurrogaten und Wiederholungszwang „zur Bildung einer langen Reihe“ kommt.³³ Dabei kann, zumindest in gewisser Hinsicht, Therese2 durchaus als zufriedenstellendes Substitut der Ehefrau gelten; ganz ähnlich wie im Karussell der Liebesbegegnungen in *Reigen* (1900). Im close up des Akts werden die Frauen tatsächlich ununterscheidbar: „*dieselbe* Weichheit, *dieselbe* Wärme, *dieselbe* Nähe, *dieselbe* Lust ...“ (34, Hvm.). Die viermalige Wortwiederholung beschwört identische Wiederholung – doch nur drei Sätze später ist Therese2 wieder „eine fremde Frau“ (34).

Mit diesem finalen Fehlschlag bestätigt der Text ein letztes Mal, was er durchgehend vorführte: Wiederholung funktioniert hier *seriell*, also „nur in dem paradoxen Sinn einer Wiederholung nicht mit, sondern *als* Differenz“.³⁴ Die Wiederholungsmechanismen in der *Nächsten* sind die der Serie, die Gleiches nicht identisch wiederholt, sondern gerade im Zuge des Noch-einmal ein Differentes erzeugt.³⁵ Dass serieller Vervielfältigung auch eine gespenstische Dimension inneohnt, deutete nicht zuletzt schon das Bild vorbeiziehender Menschenreihen in der Großstadt Wien an, wo Gustav „vom Strom der Leute mitgerissen“ (20) und den Frauen in Massen ausgesetzt wird. „[A]ls der Zug der Frauen an ihm vorüberschwebt[]“ (23), gerät dem Flaneur der anonyme Menschenstrom zu einem Geisterzug (übrigens schon wieder auch ein Poe'sches Problem).

Während sich die konkrete, lebendige Frau der identischen Wiederholung immer wieder entzieht, gelingt dem Text die Reinszenierung des Todes. Indem der Witwer die eben erst aus dem Schlaf erwachte Therese2 mit ihrer Hutnadel ersticht, wählt er eine Waffe, die wie in *Bruges-la-Morte* eine symbolische Verbindung zur Ehefrau herstellt. Zudem ist der einmalige Stoß in das Herz der Frau überdeutlich penetrativ konnotiert und erinnert an das Pfählen von Vampir*innen, wie auch der Hinweis auf die Absenz von Blut paranormale Lesarten vom nochmaligen Töten eines bereits blut- und leblosen Körpers erlaubt (vgl. 35). Die Wiederholung des Todes von Therese1 im Mord an Therese2 generiert nun einen markanten déjà-lu-Effekt: „Gustav saß an Theresens Bett und sah sie sterben.“ (19) – „Gustav stand neben ihr, sah sie zucken, [...] ... sterben...“ (35).³⁶ In der identischen Wiederholung des signifikanten Wortclusters bestätigt sich: Der Tod ist diesem Text verfügbarer als das Leben. Indem der Witwer seinen Wiederholungswillen final ausagiert, bannt er die Wiedergängerin in das Reich der Toten und findet selbst „Frieden“ (36). Schon zwischen Akt- und Mordszene beginnen die Naturgesetze wieder zu greifen: Der biologische Abbauprozess des Leichnams von Therese1 kommt in Gang; nicht länger wird sie als unversehrte schöne Leiche imaginiert, nun ist sie die „arme Tote, die

jetzt verweste“ (34), der „das Fleisch von ihren Knochen [fällt]“ (35) und „der die Würmer in die Augenhöhlen [kriechen]“ (36).

Das zentrale déjà-lu ist keine Beiläufigkeit; Schnitzlers Novelle verfährt hier sehr genau: In der Szene der Totenbeschwörung wiederholt der Text anders als der Protagonist den Namen „Therese“ nicht dreimal, sondern nennt ihn nur einmal: „Er flüsterte den Namen der Toten, flüsterte ihn nochmal lauter, sprach ihn aus ... ‚Therese‘ ...“ (29). Während sich hier die sprachmagische Wirkung der Wortwiederholung auf Rezipient*innenebene nicht entfalten konnte, wird sie in der Sterbeszene voll ausgespielt: Das „sah sie sterben“ geschieht zweimal, nicht nur vor den Augen des Witwers, sondern auch vor denen des*der Leser*in. – Den Augen der Öffentlichkeit entzogen wiederholt es sich sogar ein drittes Mal: Nach dem Tod seiner Freundin Marie Reinhard, genannt „Mz. II“, steht auch in Schnitzlers Tagebuch: „ich sah sie sterben.“³⁷ Eine Notiz zum Tod der Freundin fand in eines der handschriftlichen Manuskripte der Novelle Eingang: „Bis hierher habe ich geschrieben, da kam Mizi [...]. Am 18. März aber war sie todt. – – Seither schrieb ich nichts [...]. *Dieses Blatt soll hier liegen bleiben.*“³⁸ Dieser außergewöhnliche Epitext wurde bei der Publikation der Nachlasschrift freilich nicht berücksichtigt. Schnitzler schrieb die Novelle zwar zu Ende, erklärte sie aber nie für vollendet – und so lagerte *Die Nächste* jahrzehntelang in der Archivgruft, um nach dem Ableben des Autors ausgerechnet in der Osterbeilage einer Zeitung wiederaufzuerstehen.³⁹ Nicht nur mit solchen Publikationsentscheidungen lässt sich das Spiel der Wiederholungen auch außerhalb des Textes und auf unterschiedlichsten Ebenen potentiell unendlich fortsetzen, so etwa wenn die Literaturwissenschaftlerin Katrin Schumacher, deren Studie zur *femme fantôme* hier mehrfach angeführt wurde, als Radiojournalistin unter dem Pseudonym Marie Reinhard arbeitet.

Ein Eindruck des déjà-lu mochte sich schon beim ersten Blick auf *Die Nächste* eingestellt haben – tatsächlich ist es gerade das kolportagehaft Vertraute dieser triadischen Figurenhandlung, das der kleinen Novelle zum zentralen Problem gerät: In *Die Nächste* wird die endlose Wiederholung eines Erzählschemas thematisch. Déjà-lu, schon gelesen und noch immer nicht passé, ist die schöne Leiche selbst. An diesem literaturgeschichtlich so prominenten, anspielungsreichen und selbstreferentiellen Motiv zeigt sich die „Unterhintergebarkeit des Seriellen“:⁴⁰ Jede schöne Leiche hat Teil an einer Serie schöner Leichen; eine Serie, in die sich Schnitzlers *Nächste* mit der phantomatischen „Therese“-Figur in selbstbewusster Weise einschreibt. Dabei wird in Schnitzlers Version die nekrophile, ja femizidale Pointe des „most poetical topic in the world“ recht explizit. Dennoch kreist *Die Nächste* weniger um die poetologische Frage nach der Mortifikation des Objekts im Text als um das Problem der paradox verkehrten Bewegungsrichtung des Nekrophilen. Im Begehren des Witwers, in der Figur der Revenantin, in der paradoxen Zeitstruktur, auf allen Ebenen des Textes waltet das serielle Gesetz der nicht-identischen

Wiederholung als eine pervertierte Bewegung des gleichzeitigen Vorwärts- und Rückwärts: strukturelle Nekrophilie.

Rodenbachs *Bruges-la-Morte* wurde erst 1903, also einige Jahre nach der Entstehung der *Nächsten* ins Deutsche übertragen. Selbst intensivste Bemühungen der Forschung konnten Schnitzlers Lektüre nicht nachweisen.⁴¹ Angesichts der literaturgeschichtlichen Virulenz der gemeinsamen Motive und der unterhintergehbaren Serialität der schönen Leiche ist dies vielleicht gar nicht so wichtig. Alfred Hitchcock hat Schnitzlers *Nächste* gewiss nicht gelesen – für die in der *Nächsten* wie in *Vertigo* umherwandelnden schönen Leichen und all die mit ihnen verbundenen Phänomene paradoxer Vorwärts-/Rückwärtsbewegung lassen sich bessere Erklärungen finden. Das Serielle ist auf direkte Rezeption nicht angewiesen.

Anmerkungen

- 1 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Bd. 2: 1893–1902. Unter Mitwirkung v. Peter Braunwarth u.a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW 1989, 309.
- 2 Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Bd. 3: 1903–1908. Unter Mitwirkung v. Peter Braunwarth u.a. hg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der ÖAW, 1991, 97.
- 3 Arthur Schnitzler: Die Nächste, erster Entwurf, undatierte Skizze (Cambridge Schnitzler A 169, 1), vollständig abgedruckt in: Achim Aurnhammer: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin: De Gruyter 2013, 57.
- 4 Vgl. Katrin Schumacher: *Femme fantôme. Poetologien und Szenen der Wiedergängerin um 1800/1900*. Tübingen: Francke 2007, insb. 17–22 u. zu Schnitzlers *Die Nächste* 158–203.
- 5 Vgl. z.B. den Artikel: Wiedergänger. In: Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. 9. Berlin: De Gruyter 1941, 570–578.
- 6 Vgl. Burkhard Dohm: Die Wiederkehr der Toten. Okkulte Liebeskonzepte in Arthur Schnitzlers früherer Prosa. In: Helmut Scheuer, Michael Grisko (Hg.): *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900*. Kassel: University Press 1999, 163–193, insb. 169 u. 183.
- 7 Joachim Jacob: „Triumpf! Triumpf! Triumpf! Triumpf!“ Magie und Rationalität des wiederholten Worts. In: Derselbe, Károly Csúri (Hg.): *Prinzip Wiederholung. Zur Ästhetik von System- und Sinnbildung in Literatur, Kunst und Kultur aus interdisziplinärer Sicht*. Bielefeld: Aisthesis 2015, 61–78, hier 68.
- 8 Hans Brittnacher: Phantasmen der Niederlage. Über weibliche Vampire und ihre männlichen Opfer um 1900. In: Julia Bertschik, Christa Tuczay (Hg.): *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2005, 163–183, hier 167. Vgl. auch ebenda, 174, 180 u. 182.
- 9 Sigmund Freud: Briefe 1873–1939. Hg. v. Ernst u. Lucie Freud. Frankfurt/M.: Fischer 1980, 357. Zu Schnitzler und Freud vgl. z.B. Horst Thomé: *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“*. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen: Niemeyer 1993, 598–644.
- 10 Arthur Schnitzler: Über Psychoanalyse [1926]. In: *Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*, 11/2, 1976, 277–284, hier 283.
- 11 Vgl. z.B. Elisabeth Bronfen: Nachwort. In: Dieselbe (Hg.): *Die schöne Leiche. Texte von Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Arthur Schnitzler und Anderen*. München: Goldmann 1992, 376–429.

- 12 Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizin-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen [1886]. München: Matthes & Seitz 1984, 82–86 u. 455.
- 13 Ebenda, 83.
- 14 Thomé (Anm. 9), 608.
- 15 Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse [1916]. In: Derselbe: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 11. London: Imago 1948, 397; u. Thomé (Anm. 9), 631.
- 16 Genauso auch Dohm (Anm. 6), 175.
- 17 Das déjà-vu korrespondiert mit zentralen Strukturproblemen der *Nächsten*. Das déjà-vu setzt für einen Augenblick die lineare Zeit außer Kraft und ist durch eine doppelte Unbestimmtheit gekennzeichnet: Es lässt sich einerseits als falsche Wahrnehmung, als Halluzination und andererseits als gestörte Erinnerung, als falsche oder inexistente Referenz in der Vergangenheit begreifen. Damit wird die Unterscheidung von Original und Kopie fragwürdig: „Déjà vu is the hallmark of a sense of instability about the possibility of access to the original.“; Gabriel Motzkin: *Déjà-vu in Fin-de-Siècle Philosophy and Psychology*. In: Günter Oesterle (Hg.): *Déjà-vu in Literatur und bildender Kunst*. München: Fink 2003, 27–41, hier 34.
- 18 Dohm (Anm. 6), 174.
- 19 Vgl. z.B. Priska Pytlik: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Schöningh 2005, 91.
- 20 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* [1919]. In: Derselbe: *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Bd. 12. London: Imago 1947, 227–268, hier 257.
- 21 Ebenda, 231.
- 22 Ebenda, 262.
- 23 Diesen Punkt betont auch Dohm (Anm. 6), 191f.
- 24 Schumacher (Anm. 4), 163.
- 25 *Die Nächste* stellt in dieser Hinsicht einen Übergangstext Schnitzlers dar, in dem sich die Technik des inneren Monologs bereits andeutet: Überwiegend wird noch die umständlichere indirekte Rede genutzt, um Bewusstseinsinhalte der Figur zu vermitteln, z.B.: „Er wußte bald, daß“ (17); „er fühlte, daß“ (19); „zugleich wurde ihm bewußt, daß“ (21); „es schien ihm, als“ (21); „ihm war, als wenn“ (24); „er erinnerte sich, daß“ (26). Vereinzelt findet sich die direkte Rede: „Er sagte sich: [...]“ (25), doch ab der Begegnung mit der Revenantin häuft sich die erlebte Rede: „Wo war er da hingeraten! [...] Es war zu infam, was dieses Weib gewagt hatte!“ (34)
- 26 Edgar Allan Poe: *The Philosophy of Composition*. In: *Graham's Magazine*, 28/4, 1846, 163–167, hier 165.
- 27 Bronfen (Anm. 11), 378; u. – mit Derrida – Armen Avanesian, Winfried Menninghaus, Jan Völker: Einführung. In: Dieselben (Hg.): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich: Diaphanes 2009, 7–11, hier 7.
- 28 Rüdiger Heinze, Lucia Krämer: Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections. In: Dieselben (Hg.): *Remakes and Remaking. Concepts, Media, Practices*. Bielefeld: Transcript 2015, 7–19, hier 8.
- 29 Eine Verbindung zu *Vertigo* zieht u.a. auch Astrid Lange-Kirchheim: *Erinnerte Liebe? Zu Arthur Schnitzlers Die Nächste und Hitchcocks Vertigo*. In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Erinnern*, 23, 2004, 93–110.
- 30 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* [Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir, 1976]. Aus d. Franz. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, insb. 18 u. 147–153.
- 31 Carolin Blumenberg, Alexandra Heimes, Erica Weitzman, Sophie Witt: Einleitung. In: Dieselben (Hg.): *Suspensionen. Über das Untote*. Paderborn: Fink 2015, 13–32, hier 23.
- 32 Schnitzler (Anm. 3). Hvm. in allen Zitaten dieses Absatzes.

- 33 Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens [1910]. In: Derselbe: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 8. London: Imago 1943, 65–91, hier 70 u. vgl. 71; u. vgl. Derselbe: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* [1914]. In: Derselbe: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 10. London: Imago 1949, 126–136, hier 129. Den zentralen Punkt der Reihenbildung in der *Nächsten* betonen z.B. auch Lange-Kirchheim (Anm. 29), 95f. u. Aurnhammer (Anm. 3), 79. Einer ganz ähnlichen kettenartigen Substitutionslogik folgt z.B. auch Schnitzlers Erzählung *Frau Beate und ihr Sohn* (1913): Die Titelfigur Beate geht ein Verhältnis mit dem Freund ihres Sohnes ein; dahinter steht das uneingestandene inzestuöse Begehren nach dem Sohn. Auch dieser fungiert aber nur als Ersatz für den verstorbenen Ehemann, der wiederum als Schauspieler große Heldenfiguren dargestellt hatte.
- 34 So – mit Deleuze – Elisabeth Brofen, Christiane Frey, David Martyn: Vorwort. In: Dieselben (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich: Diaphanes 2016, 7–15, hier 9.
- 35 Vgl. ebenda.
- 36 Vgl. Schumacher (Anm. 4), 170.
- 37 Schnitzler (Anm. 1), 305. Zur Bezeichnung der Frau als „Mz. II“ im Tagebuch vgl. ebenda, 301ff.
- 38 Arthur Schnitzler: *Die Nächste* [II] (FF C XVIII, 2, Bl. 65 – Cambridge Schnitzler A 169, 2), zit. nach Aurnhammer (Anm. 3), 59, Hvm. Ebenfalls bereits zitiert von Schumacher (Anm. 4), 161.
- 39 Die posthume Erstveröffentlichung erfolgte am 27. März 1932 in der Osterbeilage der *Neuen Freien Presse*.
- 40 Bronfen, Frey, Martyn (Anm. 34), 10.
- 41 Die minutiöseste Untersuchung dieses intertextuellen Verhältnisses leistet Aurnhammer (Anm. 3), 53–80.

Sehnsucht und Absturz

Zur sexuellen Symbolik des Berges und des Bergsteigens in Arthur Schnitzlers *Das weite Land*¹

von Michael Berger

Der Wandel in der gesellschaftlichen Wahrnehmung der Alpen vom lästigen (und gefährlichen!) Hindernis auf der Transitroute von Norden nach Süden zur pittoresken oder gar erhabenen Naturlandschaft hatte am Ende des 19. Jahrhunderts einen beträchtlichen Aufschwung des Fremdenverkehrswesens in Tirol zur Folge. Gäste konnten hier die Vorteile der Sommerfrische mit der Möglichkeit, alpinistisch aktiv zu werden, verbinden. Vor allem in der österreichischen Mittel- und Oberschicht des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erfreuten sich diese Sommeraufenthalte großer Beliebtheit.

Bezeichnenderweise spielt der dritte Akt von Arthur Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* (Uraufführung 1911) in einem fiktiven Grand Hotel am Völser Weiher in den Südtiroler Dolomiten. Der Industrielle Friedrich Hofreiter unternimmt dort zusammen mit der jungen Erna Wahl (die im Laufe des Stückes zu seiner Geliebten werden wird) und seinem Freund Mauer (der Eheabsichten mit Erna hegt) eine Bergtour auf den fiktiven Aignerturm, einen der berühmtesten Berge des Gebietes. Die Erstbesteigung wurde erst zwanzig Jahre vorher gewagt, und zwar durch den jetzigen Hoteldirektor Aigner: Nachdem dieser seine Frau und seinen kleinen Sohn verlassen hatte, suchte er nach jener existentiellen Gefahr, die ihm nur ein derart gefährliches Abenteuer zu bieten vermochte. Aber ‚sein‘ Berg ist mittlerweile der Berg anderer geworden; er selbst hat ihn schon jahrelang nicht mehr erklommen. Und auch Hofreiter hatte eigentlich dem Bergsteigen abgeschworen, nachdem er Zeuge des tödlichen Absturzes seines Freundes Bernhaupt von ebendiesem Gipfel wurde – doch in Ernas Beisein scheint es ihm zu gelingen, die fatale Vergangenheit zu vergessen.

Obwohl außerhalb des Bühnengeschehens positioniert, erweist sich somit der Aignerturm als wichtigster Handlungsraum des Stückes. Der Berg figuriert durch die von ihm ausgehende Gefährlichkeit eine Art Parallelwelt, die den durchnormierten gesellschaftlichen Alltag zeitweise außer Kraft zu setzen vermag; damit geht auch das Potential einer sexuellen Liberalisierung einher, die sich in der entrückten hochalpinen Sphäre zu vollziehen scheint. Durch diese Eigenschaften etabliert sich der Aignerturm gleichsam als symbolisches Zentrum von *Das weite Land*, von dem aus die problematische Entwicklung der Figuren Hofreiters und Aigners, aber auch jener Erna Wahls gelesen werden kann.

Die Bergwelt zwischen Sommerfrische, Alpinismus und Symbolik

Um den Stellenwert des alpinen Raumes und sein Potential für die Charakterisierung der handelnden Figuren genauer einordnen zu können, lohnt zunächst ein Blick auf den kulturgeschichtlichen Kontext. Das Phänomen der Sommerfrische, ein mehrwöchiger Sommeraufenthalt in den Bergen als Flucht vor der drückenden Hitze der Stadt, etablierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als jährlich wiederkehrendes Ritual des österreichischen Großbürgertums.² Dieser Reisetypus zielt weniger auf die Konfrontation mit dem kulturell Fremden und die Auseinandersetzung mit dem ‚Anderen‘ ab, sondern vordergründig auf eine dezidiert korporativ organisierte Form der Erholung, wie Hans Heiss beschreibt:

Man geht nicht isoliert in die Sommerfrische, sondern en famille, man löst sich nicht aus der sozialen Umgebung des Heimortortes, sondern trifft auf Nachbarn und Freunde. Der Umgang mit ihnen bildet ein wesentliches Ingrediens der Sommerfrische, man unterbricht nicht das Netz alltäglicher Beziehungsformen, sondern man verknüpft es in der Sommerfrische zu neuen Mustern.³

Dieses Wiederfinden des Bekannten in neuer Umgebung bildet auch das Spezifikum des dritten Aktes von Schnitzlers *Das weite Land*. Paul Kreindl, welcher der Gesellschaft unangekündigt an den Völser Weiher nachgereist ist, zeigt sich verblüfft darüber, dass jeder seine Anwesenheit als selbstverständlich hinnimmt. „Ja, zum Teufel, pardon“, fährt es aus ihm heraus, „wundert sich denn niemand, daß ich da bin?“ (DWL III, 283).⁴ Die Tatsache, dass Pauls Anwesenheit eben nicht als ungewöhnlicher Zufall aufgenommen wird, illustriert den ambivalenten Charakter des bürgerlichen Sommerfrischewesens: Einerseits entfernen sich die Figuren räumlich von ihrem alltäglichen Lebensraum, jedoch bleibt die soziale Sphäre immer dieselbe konventionelle, von Klatsch und Tratsch durchzogene städtische Bürgerlichkeit, die wir bereits in den ersten beiden Akten des Stückes kennenlernen durften;⁵ auch Wolfgang Hackl beobachtet bei Schnitzler eine „Funktionalisierung der Sommerfrischelandschaft [...] als verfremdende und doch vertraute Bühne für die Krise der bürgerlichen Gesellschaft“.⁶ Dieses Vorhandensein des Bekannten in fremdem Kontext ermöglicht erst die Neuordnung der Figurenbeziehungen, die sich in Friedrichs und Ernas Affäre niederschlagen wird.

Besonders in Tirol lässt sich das Sommerfrischewesen aber nur schwer vom Bergtourismus trennen.⁷ Auch der Alpinismus des 19. Jahrhunderts war – wie die Sommerfrische – ganz deutlich ein bürgerliches Projekt, so Martin Scharfe, dessen Ziel die quasi-kolonialistische Naturaneignung im Inneren Europas bildete.⁸ Der Bergsteiger ‚unterwerfe‘ die Berge, wobei hier die metaphorische Dimension des ‚Oben‘ und ‚Unten‘ auch mit der realen Manifestation übereinstimme.⁹ Die ur-

sprünglich wissenschaftliche Motivation des Bergsteigens rückte hinsichtlich des sportlich-kompetitiven, erlebnisorientierten Verständnisses des Bergabenteuers zunehmend in den Hintergrund.¹⁰ Spätestens im Alpinismus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hat sich das Bergsteigen von seiner pragmatischen Dimension gelöst und dadurch zum Selbstzweck erhoben, was wiederum das Moment der Leistungssteigerung akzentuierte und somit immer größer werdende Risiken für Leib und Leben bedeutete.¹¹

Durch die stetig wachsenden physischen und psychischen Ansprüche des Risikoalpinismus entwickelte sich der Charakter des Bergsteigers im zeitgenössischen Diskurs rasch zur Personifikation männlicher Ideale wie Stärke, Unerschrockenheit, Kampf, Mut und Risikobereitschaft, zu einem „Hero[s] des bürgerlichen Zeitalters“.¹² Zwar vermochten es auch zahlreiche Frauen, auf hohem Niveau bergzusteigen, von vielen ihrer männlichen Kollegen wurden sie allerdings belächelt, marginalisiert, übergangen und/oder systematisch ausgeschlossen (wie z.B. im Schweizer Alpenclub, der ab 1907 keine Mitgliedschaft von Frauen mehr erlaubte);¹³ Tanja Wirz erklärt die vereinnahmende, sich immer exklusiver gebärdende Haltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die den Berg als reine Männerdomäne verstanden wissen wollte, gar als eine Art *backlash* gegen die vermehrte alpinistische Aktivität von Frauen.¹⁴ Die pejorative Bewertung der bergsteigenden Frau korreliert jedoch zugleich mit einer gewissen ‚Verweiblichung‘ des zu ersteigenden Berges in der männlichen Wahrnehmung, wie Ingrid Runggaldier beschreibt:

In einer männlichen Welt mit einer männlichen Sprache war die Natur, und damit der Berg, weiblich. Berge waren darin ‚jungfräulich‘ und wehrten sich gegen die Angriffe derer, die sie erobern und unterwerfen wollten. [...] In dieser Welt hatten Frauen eigentlich keinen Platz, weil der Berg selbst zum Ersatz für die Frau wurde.¹⁵

Die hier angedeutete Sexualmetaphorik und die genannten genderspezifischen Stereotype geben eine gewisse sexuelle Komponente des Alpinismus preis, die auch Schnitzler nicht entgangen sein kann, taucht diese doch immer wieder im zeitgenössischen Diskurs auf. So weist etwa Jenneke A. Oosterhoff mit Blick auf Sigmund Freuds *Traumdeutung* auf die Wesensverwandtschaft körperlicher Betätigung im Allgemeinen und des Bergsteigens im Besonderen mit dem Sexualakt hin.¹⁶ In der zehnten Vorlesung („Die Symbolik im Traum“) der *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* deutet Freud die Aufwärtsbewegung auf Leitern, Stiegen und Treppen als symbolische Repräsentationsmuster, die auf den Geschlechtsverkehr Bezug nehmen.¹⁷ „Bei näherer Überlegung“, führt Freud aus, „wird uns die Rhythmik dieses Gehens als Gemeinsames auffallen, vielleicht auch das Anwachsen der Erregung, Atemnot, je höher man steigt“¹⁸ – auch ebenjenes auf einen Höhepunkt hin ausgerichtete ‚Aufsteigen‘ kann eins zu eins auf das Bergsteigen umgelegt werden. Dieses

Verhältnis von vertikaler Aufwärtsbewegung und Sexualität hat über die zoologische Terminologie schließlich auch Eingang in die Gemeinsprache gefunden: Das im alpinistischen Kontext häufig gebrauchte Verb ‚besteigen‘ kann in derber Weise auch auf den Kopulationsakt angewandt werden.

Berg und Befreiung

Die Aushandlung dieses Zusammenhangs von Berg(-steigen) und Sexualität beschränkt sich bei Schnitzler allerdings nicht auf die männlichen Figuren, von denen weiter unten die Rede sein wird; auch den Frauenfiguren ermöglicht die Symbolik des Berges eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität. Prominent ist die Bergwelt bereits in Schnitzlers Novelle *Frau Beate und ihr Sohn* von 1913 vertreten, wo sie ähnlich wie im *Weiten Land* als symbolische Sphäre dient, die der alternden Witwe Beate ihr eigenes sexuelles Potential vor Augen führt.¹⁹ Auf einer Bergwiese lässt sie die Avancen Doktor Bertrams über sich ergehen, der mit seinen alpinistischen Errungenschaften, mit seiner „Todesverachtung“ und mit seinem „Lebensdrang“ (FBS 67)²⁰ prahlt. Ihre wiedererwachende Sexualität ‚geschieht‘ aber von selbst; Beate wird erst langsam bewusst, dass sich etwas an ihr und ihrem Verhalten geändert hat. „[E]rschreckt beinahe spürte sie“ während eines Gespräches mit dem Direktor Welponer

um ihre Lippen ein Lächeln, das aus dem Grunde ihrer Seele gekommen war, ohne daß sie es gerufen, und das untrüglich, beinahe schamlos, deutlicher als alle Worte, sprach: Ich weiß, daß du mich begehrt, und ich freue mich daran. (FBS 74)

Unbewusst hat Beate ihren Umgang mit ihren Verehrern modifiziert; anstatt sie wie zuvor zu ignorieren, wirken ihre Abweisungen nunmehr „ermutigend“ (FBS 71). Im Nachhinein begreift sie zudem ihren verstorbenen Ehemann – einen Schauspieler, über dessen Untreue sie sich erst mit der Zeit klar wird – in den raren Momenten gegenseitigen sexuellen Verlangens als „irgendein[en] geheimnisvoll-gewaltige[n] Geist aus den Bergen, den er spielte, ohne es zu wissen“ (FBS 95, meine Hervorhebung). Und auch die Liebesnacht mit dem jungen Fritz wird Beate erst *nach* der zentralen Bergtour und dem anschließenden Gespräch mit Welponer über Alter und Jugend, über Normen und deren Auflösung,²¹ kurz: in Folge ihrer sexuellen Öffnung durch die revitalisierende Aura des Gebirges möglich.

Einen weiteren exemplarischen Fall bietet die späte Novelle *Fräulein Else*, die im Kurort San Martino di Castrozza am Fuße des Cimone della Pala spielt. Mit Blick auf den schier unerreichbaren Dolomitengipfel charakterisiert Elsbeth Dangel-Pelloquin die Bergwelt als „klassische[n] Topos für Liebesbegegnungen, die dort stattfinden,

wo das Paar dem Himmel (der Liebe) näher ist“:²² Einerseits verleite das überwältigende Naturschauspiel selbst zu erotischer Überschwänglichkeit, andererseits bringe die Entfernung von der menschlichen Sozialität eine gewisse Distanz zum moralischen Kodex der bürgerlichen Gesellschaft mit sich.²³ Im Falle Elses bleibt dieses Potential unausgenutzt: Ihre ambivalente Sexualität zeigt sich bereits von Beginn an; sie ist hin- und hergerissen zwischen erotischem Begehren, das sich immer wieder in ihren Phantasien von zahlreichen Liebhabern offenbart, und der Unterdrückung dieses sexuellen Potentials in der Gesellschaft, in welcher sie verkehrt.²⁴ So verpasst sie schon am Anfang der Novelle ihre Chance, an einer Bergtour teilzunehmen: „Heut' wär' das richtige Wetter gewesen für die Tour auf die Rosetta-Hütte. [...] Um fünf Uhr früh wär' man aufgebrochen. Anfangs wär' mir natürlich übel gewesen, wie gewöhnlich. Aber das verliert sich“ (FE 324).²⁵

Der Cimone wird dabei – ähnlich wie der Aignerturm im *Weiten Land* – zum metonymischen Fluchtpunkt der symbolisch aufgeladenen Alpenszenerie. Zunächst bemerkt Else noch, „[w]ie herrlich der Cimone in den Himmel ragt“ (FE 324). Als Else aber ein Telegramm ihrer Eltern erhält, in welchem sie dazu angehalten wird, den wohlhabenden Herrn von Dorsday um Geld zu bitten, wandelt sich ihre Wahrnehmung;²⁶ die Natur wird zum Seelenspiegel, zu Elses „Stimmungsbarometer“.²⁷ Nun ist es nämlich „[a]us [...] mit dem Alpenglühn. Der Abend ist nicht mehr wunderbar. Traurig ist die Gegend“ (FE 332). Die Dolomitengipfel präsentieren sich plötzlich – und ganz im Gegensatz zum pittoresken Eindruck am Beginn – als bedrohlich, beengend und tiefschwarz gefärbt (FE 352 und 355). „Unheimlich, riesig“ blickt der Cimone nunmehr auf sie herab, „als wenn er auf mich herunterfallen wollte“ (FE 336). Else fühlt sich den Bergen, die sie nur von unten betrachten kann, ausgeliefert und von ihnen in die Enge getrieben. Dangel-Pelloquin beschreibt den Cimone in *Fräulein Else* treffend als *mons montibus*, als ‚Berg schlechthin‘, denn „[e]r verheißt die abenteuerliche Freiheit des ‚hoch hinauf‘“,²⁸ die Else nicht erreichen kann. Als sie nach ihrer öffentlichen Entkleidung gegen Ende der Novelle ohnmächtig zusammenbricht und die anwesenden Personen besorgt um sie herumstehen, bemerkt sie, „[w]ie weit sie alle weg sind. Sie sprechen alle vom Cimone herunter“ (FE 374). Sie verortet sich somit selbst ‚unten im Tal‘, in der traditionell weiblichen Sphäre,²⁹ während sich alle anderen ‚oben‘ in der ‚Freiheit‘ der Gipfel befinden. Indem sie sich selbst als gehorchendes, von widrigen äußeren Umständen gezwungenes Handlungsobjekt sieht, nimmt sie die Freiheiten und Privilegien der anderen umso stärker wahr. Die von Georg Simmel in ihrem Potential der „Erlösung von dem Leben als einem Zufälligen und Drückenden, einem Einzelnen und Niederen“³⁰ charakterisierte Bergwelt bleibt Else verwehrt, sodass sie ihre Ausgeliefertheit im Angesicht der Dolomiten umso eindringlicher empfinden muss.

Zugleich aber ist der Cimone „erotisches, zeichenhaft männliches Gegenüber und repräsentiert das erhabene Naturschöne“.³¹ Als Else sich unter ihrem Pelzmantel bereits nackt ausgezogen hat und sich in Richtung Hotelhalle bewegt, um sich vor

allen Anwesenden zu entkleiden, denkt sie sich ein alternatives Szenario aus. Sie könnte, so malt sie sich aus,

auch vors Hotel gehen, ihnen [der Gesellschaft] guten Abend wünschen und dann weiter, weiterflattern über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren. Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden ... Aber vielleicht findet man mich nicht ... Oder erst im nächsten Jahr. Oder noch später. Verwest. Als Skelett. (FE 369)

Anstatt sich der sexuellen Nötigung Dorsdays auszuliefern, imaginiert Else eine Flucht aus der Gesellschaft in die Berge, in die sexuelle Befreiung. Der Berg wird aber gleichzeitig als idealer Ort für den Suizid – für die radikalste Form der Selbstbefreiung – imaginiert. Das Gebirge ist „Ort der Geborgenheit, ei[n] verschwiegene[r] geheime[r] Ort der Liebesbegegnung, an dem sie sich in erotisch leichter Tenue in die Arme der Natur werfen könnte“.³² Den Berg selbst sieht Else somit als ihren Liebhaber,³³ mit dem sich ihr Körper im Tod vereint. Die nur durch einen Mantel bedeckte Nacktheit der jungen Frau, die im Hotel als unerhörter Skandal aufgefasst wird, erhält im hochalpinen Tod die Aura des Geheimnisvoll-Erotischen. Else geht noch weiter, wenn sie sich ihre verschollene Leiche vorstellt, die erst Jahre später und vollkommen verwest gefunden wird. An dieser Stelle wird ein Zusammenhang von Sexualität und Tod im Symbol des Berges betont: In ihrem Gedankenspiel versetzt sie sich in die Gefährlichkeit des Schwierigkeitsbergsteigens, wo tödliche Unfälle und gegebenenfalls auch die Unmöglichkeit, Leichen zu bergen, zur Normalität gehören. Schon zuvor hatte sie sich in einer Phantasie über ihre Beerdigung ihre Todesursache ausgemalt: „[S]ie ist vom Cimone heruntergestürzt. Es ist ein Unglücksfall“ (FE 352). Diese Parallelisierung von Elses Schicksal mit der alpinistischen Todesgefahr wird später noch verdeutlicht, als sie nach ihrem Ohnmachtsanfall auf eben jener Bahre abtransportiert wird, „auf der sie die Verunglückten tragen. Auf der ist auch der Doktor Zigmondi gelegen, der vom Cimone abgestürzt ist. Und jetzt werde ich auf der Bahre liegen“ (FE 375).³⁴ Elses bevorstehender Suizid wird also mit dem Wagemut des Bergsteigers enggeführt, der sich fernab der Gesellschaft selbstbestimmt in Lebensgefahr begibt und sich in dieser existentiellen Situation zeitweise von allen gesellschaftlichen Zwängen befreit; dies freilich ist ein Erlebnismodus, den Ernst Hanisch als essentiell für die alpinistische Idealkonstruktion von Maskulinität beschreibt.³⁵ Die sexuell fremdbestimmte Else jedoch scheitert am Freiheit verheißenden Cimone ebenso wie der verunglückte Zigmondi: „Ich bin auch abgestürzt“ (FE 375), resümiert sie ihr Schicksal.

Das Moment des Absturzes, das im *Weiten Land* ebenso wie in *Fräulein Else* immer wieder auftaucht, kann zugleich wörtlich – nämlich im Sinne eines Verunglückens auf dem Berg – wie auch metaphorisch – im Sinne eines persönlichen Scheiterns – gelesen werden. Das Risiko der gesellschaftlichen Normenüberschreitung spiegelt sich auch im Risiko des Leistungsbergsteigens wider und erhält dadurch eine schier existentielle Drastik. Die Figur Erna Wahls in *Das weite Land* wird im Gegensatz zu Else tatsächlich alpinistisch aktiv, wodurch in ihrem Bergabenteuer die Gefahr des realen Absturzes noch konkreter hervortritt; bereits in Hofreiters Garten äußert sie ihren Wunsch, „wieder einmal [zu] kraxeln“ (DWL I, 224). Zur Charakterisierung der jungen Frau bedient sich Schnitzler einer weiteren Metapher: Ihre schlagfertigen, bisweilen scharfzüngig geäußerten Kommentare – etwa zu Hofreiters Charakter oder zum Tod Korsakows – offenbaren eine jugendliche Freimütigkeit, die ihre Mutter (in Anlehnung an ihren verstorbenen Ehemann) als Ernas „Produktionen auf dem psychologischen Seil“ (DWL I, 221) bzw. „Pirouetten auf dem philosophischen Drahtseil“ (DWL II, 244f.) bezeichnet. Hofreiters Erwidern, dass Erna „nur Obacht geben [muss], daß sie nicht einmal abstürzt“ (DWL II, 245), legt eine Engführung der Seiltanzmetapher mit jener der alpinistischen Herausforderung nahe: Der gemeinsame Nenner ist die immer im Hintergrund mitschwingende Gefahr des Absturzes. Somit verwundert es nicht, dass Frau Wahl das Bild des artistischen Seils variiert, indem sie das Sicherungsseil der Tourteilnehmer im 3. Akt angesichts ihrer heimlichen Bergbesteigung zum „Narrenseil“ verfremdet (DWL III, 282). Durch die Erhebung in luftige Höhen kann es gelingen, dem von gesellschaftlichen Normen bestimmten Boden zu entkommen, so könnte man das Bild umschreiben; der allgegenwärtige Absturz allerdings bedeutet einen abrupten und nachhaltigen Rückfall in den Raum des ‚Unten‘, in die starre Ordnung der sozialen Normen.

Die Omnipräsenz dieser realen wie metaphorischen Gefahr bildet für Erna einen wesentlichen Reiz des Bergsteigens:

Daß das Leben einem wieder einmal geradeso schön vorkommt, das könnte sich ja vielleicht ereignen. Aber daß einem der Tod zu gleicher Zeit so vollkommen gleichgültig ist, das passiert einem gewiß nur bei solchen Gelegenheiten. Und das ... das ist das Wundervolle (DWL III, 283).

Erna wird sich in Erwartung der Liebesnacht mit Friedrich noch einmal an die schöne Stunde auf dem Berggipfel erinnern. Else hingegen wird ihren Liebhaber nicht auf ihrem Zimmer erwarten: Indem sie sich nach ihrem Zusammenbruch nackt auf die Bahre derer legt, die am Cimone gescheitert sind, wird die triadische Verknüpfung von Berg, Sexualität und Tod auf andere Weise hergestellt als im *Weiten Land* – nämlich nicht durch die scheinbare Überwindung von Widrigkeiten und Selbstbefreiung, sondern im Bewusstsein des Gescheitertseins.³⁶

Wenn die Lust auf alpinistische Betätigung hier als erotische Lust gedeutet wird, offenbart sich eine weitere tabuisierte Ebene: Die manifeste weibliche Sexualität existiert in der Gesellschaft der Jahrhundertwende entweder gar nicht oder aber lediglich als krankhaftes Hysterie-symptom.³⁷ Dangel-Pelloquin beobachtet in anderen Werken Schnitzlers wie *Frau Berta Garlan* (1900) oder *Therese. Chronik eines Frauenlebens* (1928) die Tendenz der Hauptfiguren, ihre sexuelle Freiheit im bürgerlich-männlich geprägten Großstadtraum zu suchen.³⁸ Erna Wahl kann als Weggefährtin dieser Frauenfiguren gesehen werden: Anstatt aber ihre erotischen Nachforschungen in der Anonymität der Stadt zu betreiben, verlagert sie diese in die Abgeschottetheit der Bergwelt, die über den Alpinismus ebenfalls als aus der Bürgerlichkeit heraus kodierter, dezidiert ‚männlicher‘ Raum deutbar ist. Diese Assoziation erstreckt sich vom bürgerlichen Projekt der Bergbezwungung her auch auf den symbolischen Bereich: Dangel-Pelloquin versteht etwa die alpine Landschaft von vornherein als „Domäne, die schon durch die Topographie des hoch Aufgerichteten dem männlichen Bildbereich angehört“,³⁹ und zwar in Anlehnung an Freud, der den Berg und den Fels selbst als eindeutig phallische Symbole deutet.⁴⁰ Schnitzlers Frauen versuchen also, ihr eigenes sexuelles Potential durch das Vordringen in eine trotz aller Distanz zum Soziotop der Stadt männlich-bürgerlich geprägte Sphäre zu aktualisieren.

Erna geht jedoch noch einen Schritt weiter. „Daß Sie sie da mitgenommen haben ... ich muß sagen ...“, so sucht Aigner eine Kritik am gerade vom Aignerturm zurückgekehrten Hofreiter zu formulieren, der aber sofort klarstellt: „Sie hat uns mitgenommen. Ich hatte überhaupt nicht die Absicht, den Turm noch einmal in meinem Leben zu machen“ (DWL III, 277f.). Auch wenn Frauen im 19. und frühen 20. Jahrhundert vermehrt alpinistisch aktiv wurden, so zwang sie die nach wie vor männlich dominierte Domäne meist in die Rolle der durch Männer geführten ‚Seilzweiten‘, sie wurden oftmals „lediglich geduldet und wie ein mehr oder weniger geliebtes Anhängsel behandelt“.⁴¹ Vor diesem Hintergrund kann der Aufbruchsgestus Ernas durchaus als emanzipatorisch aufgefasst werden: Indem sie selbst die Initiative ergreift, den Berg zu besteigen, stellt sie sich der in dieser Zeit weitverbreiteten Einschätzung weiblicher Alpinistinnen als ‚Anhängsel‘ entgegen.⁴² Aufgrund seines egalisierenden Potentials schildert schließlich auch Tanja Wirz das Hochgebirge im Gegensatz zum durch rigide bürgerliche Geschlechterrollen bestimmten „bewohnten Gebiet“ als „liminalen Raum“, in dem „ausnahmsweise Überschreitungen möglich [waren]“.⁴³ Erna geht sogar noch einen Schritt weiter, denn sie kehrt die stereotypischen Geschlechterrollen um, indem ausdrücklich *sie* es ist, die Hofreiter und Mauer zum Gipfel mitnimmt, und nicht etwa umgekehrt.

Dass Erna plant, den berühmten Dolomitengipfel zu besteigen, erfahren wir bereits im zweiten Akt: Mauer erzählt ihr von Bernhaupts Absturz und der daraus resultierenden alpinistischen Abstinenz Hofreiters, worauf Erna entschlossen ausruft: „Also – der Aignerturm wird heuer gemacht“ (DWL II, 252). Die Gefahr, die selbst den machohaften Hofreiter abschreckt, scheint genau deshalb anziehend

für die junge Frau zu sein. Mauers Versuche, sie von ihrem Vorhaben abzubringen, scheitern kläglich. „Überlegt ist es schon“ (DWL II, 252), so Erna; und weiter, nach einigen darauffolgenden Drohgebärden Mauers:

Sie glauben doch nicht, daß das hilft, wenn ich mir einmal etwas in den Kopf gesetzt hab! Höchstens kann ich Ihnen versprechen zu warten, bis Sie auch bei uns am Völser Weiher sind. [...] Ich engagiere Sie als Führer, gegen die übliche Taxe natürlich. (DWL II, 252)

Erna bestätigt durch die mutige Bestimmtheit ihrer Worte sowohl ihren starken Willen als auch ihren Drang nach Selbstbestimmung. Mehr noch: Sie setzt nicht nur ihre Wünsche durch, sondern schafft es sogar, Mauer zum gemeinsamen Aufstieg zu bewegen. In der Aussage, ihn als Führer engagieren zu wollen, zeigt sich in scherzhafter Weise die Dominanz Ernas; *sie* ist hier die Alpinistin, die den Berg besteigen will. Mauer verkommt dabei – ebenso wie Hofreiter – zum bloßen Begleiter, der sich ihren Wünschen zu fügen hat. Auch der Zeitungsbericht über die neuliche Besteigung des Aignerturmes spricht von der Besteigung durch „eine junge Dame aus Wien, Fräulein Erna Wahl, in *Begleitung* zweier Wiener Touristen“ (DWL IV, 290, meine Hervorhebung) und betont dadurch ihren Führungsanspruch ebenso wie die untergeordnete Handlungsrolle der beiden Begleiter.

Der Erfolg Ernas im Hochgebirge verweist zugleich auf eine sexuelle Komponente in der Figurenentwicklung; „[d]ie ‚Abenteuer eines Fräuleins‘ [...] sind immer auch erotischer Natur“.⁴⁴ In der Höhenluft, in diesem „Bergrausch“ (DWL III, 286), wie es Hofreiter nennt, verschwimmen die Grenzen zwischen alpinistischem und erotischem Begehren.⁴⁵ Der gefährliche Aufstieg in hochalpines Milieu nimmt die Liebesnacht zwischen Friedrich und Erna vorweg, die gleichsam zur Hyperbel des Gipfelsturms erhoben wird: „[I]ch ahne“, so Erna in Erwartung darauf, „es gibt noch schönere Stunden, als die dort oben war auf dem Aignerturm“ (DWL III, 289). Die gemeinsame Gipfelbesteigung von Friedrich und Erna in *Das weite Land* kann somit als Vorstufe zu ihrer Liebesnacht gelesen werden; „die Erfahrung der körperlichen Gratwanderung auf gefährlichen Höhenwegen“ knüpfe die Motivik an jene der „erotische[n] Grenzüberschreitung“.⁴⁶ Erst durch die Bergtour wird es Erna ermöglicht, sich des sprichwörtlichen Korsetts der bürgerlichen Moral – zumindest temporär – zu entledigen.⁴⁷

Die emanzipatorische Aktion, die gefährliche Bergtour zu wagen, stellt hier zwar eine sexuelle Befreiung im Kontext des bürgerlichen Weiblichkeitsverständnisses dar; eine endgültige Loslösung davon bleibt aber letztlich unmöglich, denn Erna stürzt – zurück im Tal – letztlich in traditionelle Rollenmuster, die ihr vordem ganz fremd waren.⁴⁸ Wirz nimmt im Zusammenhang mit der Durchbrechung von Geschlechterrollen im hochalpinen Milieu die Absturzmetapher auf, wenn sie die Alpinistin Eleonore Noll-Hasenclever folgendermaßen charakterisiert:

Anders als viele ihrer Vorgängerinnen fürchtete Noll-Hasenclever nicht mehr um ihren sozialen Status, wenn sie sich in den Bergen nicht damenhaft verhielt, denn dort, im liminalen Raum, stand sie ohnehin außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Die Gefahr des Absturzes drohte nur noch beim Übergang von der einen Rolle zur anderen.⁴⁹

Diese Auslegung kann nur bedingt auf *Das Weite Land* umgelegt werden: Zwar scheitert Erna auch am Spagat zwischen den Geschlechterrollen, doch ist das Bergabenteuer in ihrem Fall kein temporärer Dispens einer stabilen Kontinuität, sondern vielmehr ein Wendepunkt in ihrer charakterlichen Entwicklung. Das abenteuerlustige Fräulein, das in einer Mondscheinpartie nach Heiligenkreuz noch „kühn ins Dunkel hinein[sausen]“ wollte (DWL II, 263), verschiebt nun die letzte Tennispartie mit Hofreiter auf den nächsten Tag, da es ihr schon zu finster geworden ist (DWL IV, 309). Lehnte sie Hofreiters Heiratsantrag am Völser Weiher noch entschieden ab (DWL III, 286f.), so hält sie zwar auch im 4. Akt an ihrem Vorsatz fest („Ich werde nie heiraten, Friedrich“; DWL IV, 297), verfällt aber sogleich wieder den Avancen ihres „Geliebte[n]“ (DWL IV, 299), und am Schluss ist sie es, die Friedrich überallhin folgen will, „wo immer du hingehn willst“, und ihm beteuert, ihn zu lieben und nur ihm zu gehören (DWL V, 319). Das Liebesabenteuer in den Bergen, das zunächst eine moralische Befreiung versprach, sorgt schließlich also ganz im Gegenteil dafür, dass sie sich am Ende des Stückes nach „diese[m] Gefühl der Sicherheit“ (DWL II, 253) zu sehnen scheint, das sie im Gespräch mit dem um sie werbenden Mauer noch abschlug. Die jugendliche Unbekümmertheit der Figur ist in Folge der gemeinsamen Gipfeleroberungen einer sorgenvollen Ernsthaftigkeit gewichen, die auch Friedrichs Frau Genia an Erna beobachtet und nachvollzieht: Als sie „so jung war wie [s]ie, nahm man gewisse Dinge noch furchtbar ernst“ (DWL V, 312). Das Jugendideal der Nonchalance, das sie für Hofreiter in seiner Krise erst interessant machte, wird am Ende des Stückes durch die Unterstreichung seiner nicht weniger charakteristischen Kehrseite, nämlich einer zermürbenden und von außen als unangemessen empfundenen Besorgnis um die Erhaltung des *status quo*, problematisiert. Wenn Genia meint, dass „[d]as Leben [...] um so viel leichter geworden [ist] in der letzten Zeit“ (DWL V, 312), dann entlarvt es die Lebensleichtigkeit der Jugend in seiner Instabilität und stellt zugleich das Potential der Unbekümmertheit als Ideal für die Alternden in den Raum.

Berg und Jugend

In ihrer Studie zur Männlichkeitskonzeption in Schnitzlers Werk charakterisiert Oosterhoff sehr treffend die prototypische, männliche Schnitzlerfigur:

Viele blicken mit Nostalgie und Melancholie auf den vergangenen Ruhm der Jugendzeit zurück oder auf verpaßte Chancen, auf leichtsinnig weggeworfenes Glück. Sie suchen Trost für ihre Einsamkeit in der Anhänglichkeit junger Menschen, in einer zweiten Ehe oder in ihrer Arbeit. In gewisser Weise versuchen alle, ein Stückchen Unsterblichkeit zu erhaschen: in ihren Werken, in ihren Kindern oder in der Erinnerung der Menschen.⁵⁰

Unter dem mühsam aufgebauten, einem streng festgelegten bürgerlichen Wertekodex folgenden Familien- und Arbeitsleben, das die Grenzen einer konformistischen Mittelmäßigkeit möglichst nicht übertreten darf, bricht in diesen Männerfiguren das Gefühl des Versäumnisses hervor. Unter dem Deckmantel der bürgerlichen Idylle blitzen wehmütige Erinnerungen auf, unerfüllte Potentiale werden einer Neubewertung unterzogen und Auswege aus dem plötzlich als unangebracht empfundenen Alltagsleben werden gesucht. Zugleich äußert sich die Furcht, ja eine Abscheu vor dem Altern und dem unausweichlichen Tod, der die Gewöhnlichkeit und Bedeutungslosigkeit ihres Lebenswerkes gnadenlos und unausweichlich offenbaren wird. Mit Georg Simmel, der in einem Aufsatz von 1911 eine Ontologie des Abenteurers zu skizzieren versucht, kann man diesen Gestus lesen als Wunsch nach einem „außerhalb der sonstigen Kontinuität dieses Lebens verlaufend[en]“, aber dennoch immer mit dem Innersten des persönlichen Lebens verwobenen Zustand,⁵¹ der freilich per definitionem nur ein temporärer sein kann, eine „Insel im Leben“.⁵² Birgit Dahlke versteht die Abenteuerlust großbürgerlicher Männerfiguren als kontinuierliches Trachten nach Selbstbestätigung, ja als eine Art Kompensationsmechanismus für die Unerfülltheit des eigenen Lebens.⁵³ Eben dadurch kann der Begriff des Abenteurers fruchtbar werden für das Verständnis der immer auch sexuell konnotierten Männlichkeitskrisen im *Weiten Land*.

Dieser Männlichkeitstopos bestätigt sich hier in zwei Figuren, nämlich sowohl in jener des Industriellen und „Großkapitalist[en] par excellence“⁵⁴ Friedrich Hofreiter als auch in jener des erfolgreichen Unternehmers und Tourismuspioniers Aigner.⁵⁵ Ersterer macht der jungen Erna, die ihn „schon seit [ihrem] siebenten Jahr“ (DWL III, 286) liebt, Avancen, während letzterer wohl „in jedem Tiroler Dorf mindestens ein Kind“ (DWL I, 230) hat und sich in seinem Hotel mit immer wechselnden jungen Schönheiten umgibt. Beide haben einen Sohn, zu welchem sie zwar kein bzw. ein nur distanzierendes Verhältnis haben, sich aber nach einer engeren Beziehung zu ihnen sehnen.⁵⁶ Tatsächlich versuchen aber beide auch gleichzeitig, das Andenken an ihre Person in irgendeiner Form sicherzustellen: Hofreiter besitzt eine erfolgreiche Fabrik und hat eine innovative elektrische Glühbirne erfunden (DWL I, 226), während Aigner unter anderem ein Vorzeigehotel am Völser Weiher erbaut und den Weg zur touristischen Erschließung der Tiroler Alpen durch eine Dolomitenstraße

geebnet hat (DWL I, 230). Dass beide Figuren Unternehmertypen – mit größerem oder kleinerem Einfluss – sind, prädestiniert sie auch für alpinistische Unternehmungen: Das Streben nach Superlativen, das im kompetitiven Charakter des Leistungsbergsteigens verankert ist, steht im bürgerlichen Kontext immer auch im Bezug zum Ideal des unternehmerischen *self-made man*, denn laut Hackl müsse auch der Bergsteiger „Körper und Geist in ständiger Anspannung halten wie der Kapitalist, der mit dem schlimmsten [...] rechnete. [...] Als Mann galt nur, wer jederzeit abstürzen konnte und nicht auf die Kissen eines angeborenen Status fiel“.⁵⁷ Der Drang zur Selbstprofilierung, der beiden Figuren inhärent ist, verschiebt sich im Stück auf die Tätigkeit des Bergsteigens; dadurch wird dieses zum Vehikel einer Konterreaktion auf das voranschreitende Alter und der kontinuierlich abnehmenden Leistungsfähigkeit und Vitalität beider Figuren, welche die Unwiederbringlichkeit ihrer Jugend immer wieder verleugnen.

Dass Hofreiter überhaupt in die Dolomiten fährt, ist der Einladung Mauers geschuldet. Schon im 1. Akt meint letzterer Genia gegenüber, er habe „große Lust [...], mir heuer den Friedrich dazu auszuborgen“ und dass dieser „nicht gänzlich abgeneigt“ scheine (DWL I, 224); im 2. Akt fragt Hofreiter dann bei Mauer nach, ob er ihn denn wirklich mitnehme (DWL II, 246). Mauer weiß, dass Frau Wahl mit ihrer Tochter Erna Sommerfrische am Völser Weiher nehmen werden; Erna fordert ihn sogar dazu auf, zu ihnen zu kommen, auch wenn sie nicht auf seine Heiratsavancen eingeht. Friedrich hingegen erfährt erst unmittelbar vor seiner endgültigen Zusage davon, dass sich dort „die Herrschaft Rendezvous“ geben wollen (DWL II, 246). Dies muss ihn in seinem Vorhaben bestärken, auch wenn er von Mauers Absichten weiß, denn „[d]ie Erna [...] gönnt sich nicht jedem. Obwohl sie mich, wie es scheint, für einen herzlosen Schuft hält“ (DWL I, 242). Sowohl Mauer als auch Hofreiter, so wird hier ersichtlich, begehren Erna, wenngleich auf anderer Ebene, was die beiden Freunde in den Dolomiten nichtsdestotrotz zu Konkurrenten machen wird. Die animalisch-triebhaft bestimmten Elemente ‚Werbung‘ und ‚Konkurrenzkampf‘ werden damit als notwendige Prämissen für die angestrebte sexuelle Jugendlichkeit Friedrichs verstanden. Schon im ersten Akt stilisiert sich Hofreiter auf Kosten Mauers selbst als unerschrockenen Draufgänger, indem er dessen Automobilfahrstil Zaghaftigkeit attestiert: „Wie seid’s ihr denn gefahren? Zehn Kilometer die Stund’, was? Auf mehr laßt du dich doch nicht ein“ (DWL I, 229). Die sexuell kodierte Wettkampfsituation findet im sportlich-spielerischen Charakter des Bergsteigens ein fruchtbares metaphorisches Verhandlungsfeld vor. Sowohl aufgrund ihres jeweils nach außen hin abgeschlossenen, durch ein eigenes Regelwerk bestimmten Raumes als auch durch ihren kompetitiven Charakter überlagern sich ‚Liebessachen‘ und Bergsport in *Das weite Land* und können so füreinander eintreten. Dementsprechend liest Michael Haase die Ausnahmesituation des alpinen Abenteuers, der sich die Figuren hier stellen, unter Anwendung eines „radikalisierte[n] Begriff des Spiels [...] als eine Regelwelt,

die als selbstbezügliche gesellschaftliche Realität menschliche Lebenswelt auf fatale Weise negiert“.⁵⁸ Auch im Stück selbst wird das Netz erotischer Beziehungen mit dem Spielbegriff umschrieben,⁵⁹ und zwar von Genia, die Mauer trösten will: Ein erfahrener Mann wie er sollte sich darüber im Klaren sein, dass erotische Beziehungen nichts als „Spielerei und Spiel“ seien, innerhalb dessen die Lüge als „List oder Spaß“ notwendiger Bestandteil sei (DWL IV, 307). Wenn Mauer dies auch anzunehmen bereit wäre, so vermisst er doch einen zentralen Aspekt des Spiels, nämlich seine Ernsthaftigkeit:

Ich versichere Sie, Genia, nicht das geringste hätt' ich einzuwenden gegen eine Welt, in der die Liebe wirklich nichts anderes wäre als ein köstliches Spiel ... Aber dann ... dann ehrlich, bitte! Ehrlich bis zur Orgie Das ließ' ich gelten. Aber dies Ineinander von Zurückhaltung und Frechheit, von feiger Eifersucht und erlogenem Gleichmut – von rasender Leidenschaft und leerer Lust, wie ich es hier sehe – das find' ich trübselig und grauenhaft – ... Der Freiheit, die sich hier brüstet, der fehlt es am Glauben an sich selbst. Darum gelingt ihr die heitre Miene nicht, die sie so gerne annehmen möchte ... darum grinst sie ... wo sie lachen will. (DWL IV, 307f.)

Das Spiel kann so lange als vom alltäglichen Leben abgegrenzter Bereich funktionieren, bis seine Spielregeln gebrochen werden; und eben dies geschieht durch Hofreiters Provokation Ottos zum Duell am Ende des 4. Aktes. Seine Erklärung, „doch nicht der Hopf sein“ zu wollen (DWL IV, 311), markiert eine unzulässige Überschreitung der Spielgrenzen.⁶⁰ Die Ernsthaftigkeit dieses erotischen Spiels ist eine fragile, und ihr Bruch, die Manifestation des fehlenden ‚Glaubens an sich selbst‘, führt zur Katastrophe.

Doch zunächst stellt die in Aussicht stehende Liebesbeziehung mit Erna noch einen potentiellen Jungbrunnen für den alternden Friedrich dar, der sich nach der „Wiedergewinnung der jugendlichen Virilität“⁶¹ sehnt. Im *Fin de Siècle* werde das Jugenderalter Birgit Dahlke zufolge zum mythischen Zustand erhoben, der nur in seinen positiven Aspekten anerkannt und bar jeglicher Ambivalenz gesehen wurde.⁶² Wolfgang Lukas definiert Jugend im Kontext von Schnitzlers Werk als die „sexuell aktive Lebensphase“, die nicht nur biologisch, sondern durchaus kulturell bestimmt sei.⁶³ Dazu passt auch, dass Friedrich von anderen Figuren wiederholt als junggeblieben charakterisiert wird (von Frau Wahl: DWL II, 244; von Erna: DWL V, 319). Der im *Weiten Land* imaginierte Jugendbegriff betone nun Lukas zufolge jene „metaphorische und zur Emphase tendierende Bedeutung von ‚Jugend‘, die mit dem metaphorisch-emphatischen ‚Leben‘ synonym ist und stets mit intensiver und normverletzender Erotik korreliert“⁶⁴ – ein Konventionsbruch, der durch einen Seitensprung mit „[e]in[em] Mäd[chen], das ich auf den Knien geschaukelt hab“ (DWL II, 250) gleich ein zweifacher ist. Die Hinwendung zu Erna kann somit als Kompensationsversuch

des alternden Hofreiter gelesen werden, der im Gespräch mit seiner ehemaligen Geliebten Adele Natter seinem Bedauern über das Älterwerden Ausdruck verleiht:

[E]s wär' schon schön [...] [n]och einmal jung zu sein. [...] Jetzt verstünd' ich's ja erst jung zu sein! ... Es ist überhaupt dumm eingerichtet auf der Welt. Mit vierzig Jahren sollt' man jung werden, da hätte man erst was davon. (DWL II, 250)

Im nostalgischen Wunschenken Hofreiters zeigt sich neben der Anerkennung seiner bereits verflissenen Jugendzeit zugleich auch das Leugnen des eigenen Nicht-mehr-jung-Seins. Die bereits hinter ihm liegende Affäre mit Adele kann als erstes Anzeichen für diese Jugendsehnsucht begriffen werden. Ihr Fazit aber, dass „[d]ie Zeit der Jugendtorheiten [...] vorbei“ sei, und zwar „[f]ür uns beide“ (DWL II, 249), bleibt von ihm ungehört. Ganz im Gegenteil nimmt er Adeles Mahnung erst zum Anlass, sich an Erna zu versuchen („Du bringst einen wirklich erst auf Ideen“; DWL II, 250); es verwundert also nicht, dass die endgültige Zusage an Mauer, sofort mit ihm in die Berge aufzubrechen, erst kurz nach dem Gespräch mit Adele getroffen wird. Die Anziehungskraft, die das junge Fräulein auf Friedrich ausübt, bedeutet gleichsam eine Steigerung zu seiner ersten Affäre: Sie erweitert die jugendliche Leichtsinnigkeit des Seitensprunges um die Jugendlichkeit des Begehrensobjektes selbst. Zugleich unterstreicht Friedrichs Begeisterung von Mauers Idee, „wieder einmal über die Berge zu wandern *wie in früherer Zeit*“ (DWL II, 255, meine Hervorhebung), noch einmal die Sehnsucht nach Jugendlichkeit, die durch die Formulierung dieses Wunsches wiederum mit dem Topos des Alpinismus assoziiert wird.

Rudolf Denk beschreibt Hofreiter treffend als „in die Jahre gekommenen Abenteuerer des Erotischen“,⁶⁵ der aus dem als einengend und unbefriedigend empfundenen Wiener bürgerlichen Milieu „in das für die Vorkriegs-Erlebnisgesellschaft typische Abenteuer, den risikoreichen Alpinismus“⁶⁶ flieht. Dazu passt auch Simmels Einschätzung der Berge als das ‚Anderé‘ des Lebens schlechthin, das sich durch seine Formlosigkeit in der Zeit „statt aus der stilisierten Fülle der Leidenschaft des Lebens vielmehr aus einer Ferne von ihm“ konstituiere.⁶⁷ Im Angesicht des abenteuerlichen Erlebnisses können die Normen und Konventionen des Alltäglichen zeitweise außer Kraft gesetzt werden. Dabei hat Hofreiter eigentlich seit dem tödlichen Unfall Bernhaupts mit dem Bergsteigen abgeschlossen: Vor sieben Jahren wurde er Augenzeuge, wie sein Freund beim Abstieg vom Aignerturm verunglückte, „[o]ffenbar dadurch, daß sich unter seinen Füßen ein Stein losgelöst hatte“, so erzählt Mauer für Erna das Geschehen nach:

Friedrich war voran. Da hört er das gewisse unheimliche Gepolter über sich. Gleich darauf sausen mächtige Blöcke an ihm vorbei und nach ihnen, knapp neben Friedrich, der arme Bernhaupt selbst.

Friedrich spricht nicht gern davon. Wenn er nämlich auch tut, als wenn er über alles erhaben wäre, die Sache hat damals doch einen furchtbaren Eindruck auf ihn gemacht. [...] Der beste Beweis ist doch, daß er seither keine Bergtouren mehr unternommen hat. (DWL II, 252)

Auch hier ist die Engführung von wortwörtlicher und übertragener Bedeutung des Absturzmotives gegeben: Der Aignerturm hat nicht nur ein einziges Opfer, nämlich Bernhaupt, gefordert, sondern in metaphorischer Hinsicht auch noch ein zweites – Friedrichs jugendliche Unbekümmertheit findet hier nämlich ihr abruptes Ende. Weder fähig noch willens, nach diesem Unfall wieder alpinistisch aktiv zu werden, sieht sich Hofreiter damit konfrontiert, endgültig ‚alt‘ geworden zu sein. Seine Versuche, diese Selbsterkenntnis zu überspielen, fallen nicht allzu überzeugend aus, denn sie vermögen es nicht, den „diagnostischen Blick“ (DWL I, 226) Mauers zu täuschen. Simmel beschreibt die Erlebnisform des Abenteurers ob seiner die subjektive Empfindung unmittelbar berührenden Intensivität auch treffenderweise als Vorrecht der Jugend:⁶⁸

Was man die Subjektivität der Jugend nennt, ist nur dies, daß das Material des Lebens in seiner objektiven Bedeutung ihr nicht so wichtig sind [sic!] wie der Prozeß, der es trägt, wie das Leben selbst. Daß das Alter „objektiv“ ist, daß es aus den Inhalten, die das entglittene Leben in einer besonderen Art von Zeitlosigkeit übriggelassen hat, ein neues Gebilde formt: der Beschaulichkeit, der sachlichen Abwägungen, der Freiheit von der Unruhe, mit der das Leben Gegenwart ist – das eben ist es, was dem Alter das Abenteuer entfremdet, was den alten Abenteurer zu einer widrigen oder stillösen Erscheinung macht; es wäre nicht schwer, das ganze Wesen des Abenteurers daraus zu entwickeln, daß es die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform ist.⁶⁹

Wenn Johannes G. Pankau festhält, dass Hofreiter zwar Züge des Abenteurers⁷⁰ zeige, letztlich aber unfähig sei, „den Augenblick intensiv zu erleben“,⁷¹ so beschreibt er einen Erlebensmodus, der Simmel zufolge dem Alternden eigen ist. Im Lichte der Symbolik des Berges bedeutet dieser Verlust der Jugend als Konsequenz auch die sexuelle Stagnation: Weder die Ehe mit Genia noch die Affäre mit Adele vermögen es, Hofreiter zufriedenzustellen – ein Umstand, der ihn auf der Suche nach seiner jugendlichen Vitalität letztlich zum erneuten Gipfelsturm mit Erna bewegt.

Im Gespräch mit dem Dichter Rhon erklärt Friedrich auf dessen Nachfrage, welche Gedanken ihm denn durch den Kopf gegangen sind, als er erneut an der Unglücksstelle vorbeikam, dass „sieben Jahre [...] eine lange Zeit“ seien; er „habe Dinge beinahe vergessen, die viel kürzere Zeit zurückliegen. Ich vergesse sehr rasch ... wenn ich will“ (DWL III, 278). Die neuerliche Bergbesteigung mit Erna und

Mauer bewirkt also eine (vermeintliche) Überwindung von Hofreiters Trauma; sie lässt ihn seine inneren Widerstände bezwingen und bestätigt ihm seine nach wie vor vorhandene Kraft und Jugendlichkeit.⁷² Der Aignerturm fungiert somit als „Projektionsfläche von Hofreiters Lebenskrise und Ort der Bewährung und Bestätigung seiner noch immer vorhandenen Vitalität“⁷³ als „Fluchtpunkt und [...] Ort der Selbsterhebung zugleich“.⁷⁴ Die Besteigung des Aignerturmes wird dadurch zu einem Wettkampf zwischen den Männerfiguren, der die sexuelle Potenz der beiden Kontrahenten bestimmen soll.⁷⁵ Der wiedererwachte Alpinist Friedrich triumphiert – und erhält Erna als Preis. Wenn man die immer wieder auch sprachlich aufgegriffene, metaphorische Komponente des Scheiterns am Berg mitdenkt, hat Frau Wahl nicht unrecht in ihrer Sorge, dass Mauer wohl im Zuge des Bergabenteuers „abgestürzt“ sei (DWL III, 288).

Durch diese Überwindung nähert sich Hofreiter zeitweilig wieder seinem Ideal jugendhafter Virilität. Indem er die sichere Rückkehr vom Aignerturm als „Wunder“ bezeichnet (DWL III, 283), unterstreicht er die Bergbesteigung noch einmal in ihrer existentiellen Gefährlichkeit, von der er wiederum sein neues Selbstverständnis als ‚echter Mann‘ ableiten kann; dass die Bezwingung des Berges allerdings erst durch den Tatendrang Ernas und wohl noch vielmehr durch die Expertise und Erfahrung des Bergführers Penn möglich wurde, wird nicht mehr weiter thematisiert. Hofreiters Egozentrismus, der alle Figuren um ihn herum lediglich durch ihren Mehrwert für ihn selbst definiert,⁷⁶ führt letztendlich auch dazu, dass Ernas individuell-emanzipatorische Leistung, die sie durch den von ihr initiierten Gipfelsturm erreicht hatte, mehr und mehr unterwandert wird. Dass er die Ereignisse am Völser Weiher später Mauer gegenüber relativiert und ihm Erna dadurch wieder als Ehefrau schmackhaft machen will (DWL IV, 301f.), bezeugt den Versuch, die junge Frau aktiv in eine bürgerliche Standardposition abzudrängen – in ein Referenzsystem also, von dem er vordem noch Abstand suchte. Auch hier ist die von Ernst L. Offermanns beschriebene „Antinomie von Abenteuerertum und bürgerlicher Konvention“⁷⁷ in Friedrichs Handeln deutlich sichtbar. Erst am Schluss des Stückes, nachdem Friedrich Otto wegen dessen Affäre mit seiner Frau Genia aus einem „Lebensneid des Alternden gegen die Jugend“⁷⁸ totgeschossen hat, erkennt er, dass seine Jugend endgültig vorbei ist – und schickt Erna weg.⁷⁹

Vielleicht ist auch diese charakterliche Inkonsequenz der Grund dafür, wieso Hofreiter im Gegensatz zu Aigner nicht dazu in der Lage ist, etwas von sich in der Welt zu hinterlassen, das für sein Andenken sorgen könnte. Anstatt wie geplant nach Amerika zu fahren, um seine Glühbirnen – ohnehin keine revolutionäre Erfindung, sondern lediglich eine „Verbesserung“ (DWL I, 226) – zu patentieren, stellt er sich am Ende den Behörden; sein Schicksal bleibt ungewiss. Damit kann er in seinem Selbstverständnis auch kein ‚richtiger Mann‘ sein, denn „[v]orbildhafte Männlichkeit knüpft sich [...] an berufliche Leistungen und sexuelle Potenz, Ausbreitung in Raum und Zeit“.⁸⁰ Unfähig, etwas ‚Ewiges‘ zu schaffen, relativiert Hofreiter die

Ewigkeit selbst. „Ewigkeit!“, ruft er aus, „[m]an steigt im nächsten Jahr wieder auf so ein Türmchen hinauf, und es ist aus mit der Ewigkeit. Oder sie fängt erst recht an“ (DWL III, 287). Das Erklimmen eines ‚Türmchens‘ – durch die Verwendung des Diminutives zu etwas Kindlich-Unbedeutsamen stilisiert – kann im Tod die Ewigkeit besiegeln oder aber die vermeintliche Ewigkeit der Liebe verwerfen und neu finden. Ob nun Bernhaupts Eintritt in die Ewigkeit oder Hofreiters Verlust derselben erstrebenswerter ist, sei dahingestellt. Klar wird jedoch: Wie an der Rückgewinnung der Jugend muss Hofreiter auch an der Inbesitznahme der Ewigkeit – in welcher Form auch immer – scheitern.

Aigners Andenken hingegen ist, so scheint es jedenfalls, gesichert. Dass diese Figur polarisiert, wird bereits in der Unterhaltung über seine Errungenschaften zwischen Hofreiter und Mauer im ersten Akt deutlich. Letzterer hält den mittlerweile zum Abgeordneten aufgestiegenen Aigner für einen „Poseur“ (DWL I, 229), und der Verweis auf die frühere gemeinsame Tätigkeit im Tourismuskomitee lässt deutlich den Neid des hierarchisch Untergeordneten durchschimmern. Hofreiter hingegen glaubt, Mauer verwechsle Angeberei mit „Stil“ (DWL I, 230). Schon lange habe Aigner sich in Südtirol für den Tourismus eingesetzt und diesen durch innovative Projekte gefördert; „er redt nicht nur“, so verteidigt er ihn vor Mauer, „er tut auch was fürs Land. Die neuen Dolomitenstraßen wären ohne ihn nie gebaut worden. Und diese Riesenhotels und die Automobilverbindungen, eigentlich alles sein Werk“ (DWL I, 230); auch eine Bahn von Atzwang nach Völs zur Erleichterung des Aufstieges ist gerade in Planung (DWL III, 279).⁸¹ Doch als ob es nicht genug gewesen wäre, (Süd-)Tirol durch innovative touristische Konzepte endgültig auf die wirtschaftliche Landkarte zu heben, bewies sich Aigner damals auch als patriotischer Held, als Freiheitskämpfer in Byron’scher Manier, denn er war „angeschossen worden, in einem südtirolischen Nest, von Irredentisten, darauf hat er natürlich von den Deutschen riesige Ovationen bekommen“ (DWL I, 230). Aigner ist demnach nicht bloß Tourismusunternehmer, der nicht unwesentlich am wirtschaftlichen Aufschwung Tirols beteiligt ist, sondern zugleich Verteidiger dieser seiner neuen Heimat, die er unter Lebensgefahr zu schützen weiß. In seiner geradezu übertrieben viril wirkenden Biographie zwischen unternehmerischem Businessman und ‚Helden der Heimat‘ wird Aigner von Hofreiter bewundernd zum Idol der Maskulinität, zum ‚Mann schlechthin‘ stilisiert. Dieses Ideal liegt aber sowohl für den begeisterten Hofreiter, der Aigner nacheifern möchte, als auch für den scheinbar eifersüchtigen Mauer außer Reichweite. Wenn Hofreiter im ersten Akt über die großartigen Leistungen Aigners schwärmt und Mauer zugleich für das Künstlerleben des Pianisten Korsakows nur Unverständnis übrighat – von Künstlern bleibe nach ihrem Tod schließlich „doch nichts übrig als der Name und nichts von dem, was sie geleistet haben“ (DWL I, 231) –, zeigt sich einerseits Ehrfurcht an jener Form von selbstgemachter ‚Unsterblichkeit‘ durch Werke und Taten, andererseits auch ein gewisser Neid, da sie beide nie dazu im Stande sein werden, eine

ähnliche „Autoapotheose“⁸² zu erfahren.⁸³ Aigner wird in diesem Gespräch durch die ideologisch bestimmte Fremdcharakterisierung durch zwei Männerfiguren zur fleischgewordenen Repräsentation des männlichen Mythos⁸⁴ stilisiert.⁸⁵

Zudem ist Aigner – konsequenterweise – auch ein hervorragender Bergsteiger und Kletterer. Vor zwanzig Jahren führte er die gefährliche Erstbesteigung desjenigen spektakulären Dolomitengipfels durch, der seitdem den Namen *Aignerturm* trägt.⁸⁶ „Man hat wirklich schon vergessen“, sinniert Mauer, „daß der nach einem lebendigen Menschen so heißt“ (DWL I, 224). Der ‚Mythos Aigner‘ findet seine physische Entsprechung also nicht primär in dessen Person selbst, sondern im phallischen Symbol des Berges. Gerade deshalb ist es leicht nachvollziehbar, dass Friedrichs Jugend gerade an diesem Gipfel vor sieben Jahren ihr jähes Ende fand, und ebenso einleuchtend ist die Inszenierung des Aignerturmes im *Weiten Land* als Schauplatz seiner sexuellen Renaissance.

Doch dieser mythische Aspekt der Figur Aigners verschwindet im dritten Akt, in welchem sie erstmals auf der Bühne auftritt, zusehends. Zwar ist der nunmehrige Direktor des exklusiven Dolomitenhotels am Völser Weiher stets von schönen Frauen umgeben, was von den anderen Personen verblüfft kommentiert wird (z.B. DWL II, 246; III, 272); in vielen Angestellten des Hotels will der Dichter Rhon sogar Nachkommen Aigners erkennen (DWL III, 272, 274). „Hinter all diesen Spekulationen erkennt man den Versuch, einen Männlichkeitsmythos am Leben zu erhalten“, erklärt Oosterhoff schlüssig, „in dem die sexuelle Allmacht und Allgegenwärtigkeit des Mannes verherrlicht wird. An Männern wie Aigner reibt sich die männliche Phantasie“.⁸⁷ Dass auch Aigners Jugendlichkeit stark betont wird, komplettiert die mythische Qualität seiner Person: Während Friedrich den Begrüßungskuss Aigners auf die Stirn Ernas mit dem Umgang des „alte[n] Liszt“ mit seinen „jungen Klavierspielerinnen“ vergleicht, korrigiert ihn Erna, die seine Hand küsse „wie eine ganz junge Klavierspielerin dem noch nicht besonders alten [!] Liszt“ (DWL III, 282).

Bald wird aber deutlich, dass auch Aigner eine Männerfigur ist, die mit ihrem Mannsein zu hadern hat: Der Bergtour rund um Erna, Hofreiter und Mauer hat er sich nämlich bewusst nicht angeschlossen. Auch Ernas Bruder Gustl, der dem Klettern seit seinem Himalayaaufenthalt abgeschworen hat, und die Frau des Dichters Rhon bleiben während der waghalsigen Tour der „Hochtouristen“ (DWL III, 271) – wie Rhon sie nennt – in der Hofbrandhütte, von der aus die kleine Gesellschaft weiter zum Aignerturm aufgebrochen ist und partout niemanden mehr mitnehmen wollte (DWL III, 276). Dort beschäftigten sich Gustl und Frau Rhon im Gegensatz zu den meisten Figuren des Stückes bezeichnenderweise nicht mit einer Affäre, sondern mit fruchtlosen pseudophilosophischen Gesprächen und einem Dominospiel. Auch Aigner wäre, so meint er selbst, ohnehin nur bis zur Hofbrandhütte gekommen, weshalb er das Bergsteigen lieber gleich bleiben lässt (DWL III, 272f.). Auch wenn ihm die virile Jugendlichkeit für einen erneuten Gipfelsturm entgegen aller

Fremdeinschätzungen fehlt,⁸⁸ so besitzt er dennoch genug „Stil“ (DWL I, 230), um es Gustl und Frau Rhon nicht gleichzutun und eine erniedrigende Alibiaktion als „Hüttenwanderer“ (DWL III, 275) auf einer von ihm als „Spaziergang“ (DWL III, 272) bezeichneten Tour zu wagen.⁸⁹

Auch die Assoziation seiner eigenen Person mit dem Gipfel stellt Aigner infolgedessen in Frage. Auf Rhons Erkundigung, ob bei der Hofbrandhütte „nicht der Anstieg zu *Ihrem* Turm“ (DWL III, 273, meine Hervorhebung) beginne, wehrt Aigner ab: „Ja, es war einmal meiner! Jetzt gehört er mir nicht mehr“ (DWL III, 273). Da es ihm nunmehr unmöglich ist, diesen ‚seinen‘ Berg zu besteigen, bleibt sein Name lediglich als unangenehmes, weil unerreichbar gewordenes Relikt seiner Jugend an dem Dolomitengestein haften. Damit findet er sich dem Berg gegenüber in ebenjener Situation wieder, die Mauer an der geringen Nachwirkung des Künstlerlebens Korsakows bemängelte: Nur der *Name* übersteht die Zeit, ist als Signifikant aber weitgehend entkoppelt von seinem ursprünglichen Signifikat. Mit anderen Worten: Der Aignerturm ‚gehört‘ ihm nicht mehr – aber „[a]ndern freilich auch nicht“ (DWL III, 273), wie er quasi zur Selbstverteidigung hinzufügt, denn das Faktum der Erstbesteigung bleibt sprichwörtlich in Stein gemeißelt. Dass andere nun ‚seinen‘ Berg besteigen, während er selbst nicht mehr dazu in der Lage ist, will Aigner offensichtlich nicht wahrhaben.

Die dadurch entstandene ambivalente Beziehung zum Aignerturm ist vor allem in jener Szene deutlich zu spüren, in der Aigner von Hofreiter und vom Bergführer Penn über die Beschaffenheit des Gipfels unterrichtet wird. Letzterer erklärt ihm eindrücklich die Schwierigkeit des Aufstieges:

Wissen S', Herr Direktor, ich hab' mir schon denkt, daß das Unwetter vor acht Tagen wird was ang'stellt haben. Ein paarmal haben wir uns fein ducken müssen. Und dann die letzten hundert Meter, weiß der Teufel ... was da g'schehn ist seit dem vorigen Jahr. Da hat man doch noch einen Tritt g'habt und g'wußt, wo man das Seil sichern kann, diesmal ham mir schier fliegen müssen ... (DWL III, 274)

Auch in diesem Bericht wird die Tatsache betont, dass der Gipfel des Aignerturmes mit der Zeit immer schwerer erreichbar wird; die zeitliche Dimension des Alterns des Bergsteigers spiegelt sich hier in den äußeren Umständen, im Zustand des Berges selbst wider.⁹⁰ Hofreiter stellt diesen Zusammenhang später auch in den Raum: „Die Wegverhältnisse sind allerdings wieder ein bißchen schlimmer geworden“, teilt er dem Direktor mit, „[o]der ist man nur älter? Jetzt ist es Lebensgefahr, hinaufzuklettern, – aber wenn das mit dem Abbröckeln so weiter geht, ist es der sichere Selbstmord“ (DWL III, 277). Damit spricht er nicht nur die zunehmende Schwierigkeit des Aufstieges an, sondern zugleich die Konsequenz für den Gipfelstürmer, der nicht mehr in der Blüte seiner Jugend steht; wie seinem Freund Bernhaupt droht dem

Abenteurer am Aignerturm der wortwörtliche und/oder metaphorische Absturz, das Eingeständnis des eigenen Scheiterns. Dies ist ein Risiko, das Hofreiter einzugehen gewillt ist, denn auch wenn er den Freitod Korsakows ob dessen Jugend, Schönheit und Berühmtheit nicht nachvollziehen kann, würde er den Suizid ganz anders bewerten, „[w]enn das ein alter Esel tut, dem das Leben nichts mehr bieten kann“ (DWL I, 232). Hofreiter wagt sein alpinistisch-erotisches Abenteuer, weil er als allmählich Alternder nichts zu verlieren hat; das am Ende explizit dargelegte Altersbewusstsein des ‚Abgestürzten‘ schwingt schon von Anfang an implizit mit. Und auch Aigner ist sich des doppeldeutigen, zugleich geologisch und körperlich zu verstehenden Verfalls bewusst, weswegen er ‚seinen‘ Berg selbst nicht mehr besteigen will. Dass ihn aber dennoch eine gewisse Sehnsucht nach dem Gipfel und seiner damit verbundenen Jugendleistung beschäftigt, zeigt sich in seiner Nachfrage an Penn, ob es denn oben schön gewesen sei. „Sell wissen ja der Herr Direktor“, bestätigt der Bergführer in dialektal angehauchtem Wortlaut, „[o]ben is immer schön. Und gar auf dem Aignerturm“ (DWL III, 275). Wenn Georg Simmel die Bergwelt als „das Zeitlose, dem Fließen der Dinge Entrückte“ bezeichnet, die sich durch die „Unberührtheit von der zeitlichen Bewegtheit, die die Form des Lebens ist“,⁹¹ definiert, dann gilt das im Falle des Aignerturms allenfalls noch für seinen Gipfel; der Aufstieg zu ihm hingegen wird mehr und mehr von der zeitlichen Dimension des Verfalls angegriffen und somit durch das auf den Tod zusteuernde Leben vereinnahmt.

Während Aigner Penn zum Reden animiert, scheint er von Hofreiter aber nichts hören zu wollen. Auch dieser bestätigt ihm nämlich – allerdings ungefragt – „daß sich da oben nicht das geringste geändert hat, auf der Spitze wenigstens“ (DWL III, 277). „Bitte, erzählen Sie mir nichts“ (DWL III, 277), unterbricht Aigner Hofreiter hastig in seinem Bericht. Der Neid, der durch die selektive Informationsgier Aigners durchschimmert, leitet sich aus dem kompetitiven Charakter des Alpinismus selbst ab, der nur aus dem Selbstbewusstsein des Bürgertums heraus verstanden werden kann: Während der Berg Penn als Bergführer lediglich als Broterwerb dient und von ihm daher nicht vordergründig in seiner Symbolik, sondern in seiner Pragmatik verstanden wird, ist der Aignerturm für Hofreiter ebenso wie für Aigner ein abenteuerlich-bürgerliches Projekt männlichen Konkurrenzkampfes. Aigner scheint sich im Gespräch mit dem Bergführer nostalgisch an den Berg zurückzuerinnern, während er Friedrich gegenüber nicht verbergen kann, dass er heute lieber selbst auf dem Gipfel gestanden wäre. Oosterhoffs Charakterisierung Aigners als diejenige Figur, welche der Schnitzler’schen Konzeption des idealen Mannes am nächsten komme, was nicht zuletzt seiner geistigen und körperlichen Aktivität geschuldet sei,⁹² gerät an dieser Stelle ins Wanken: Aigners Fassade einer konservierten Idealität bleibt nur so lange aufrecht, wie er sich ihre Überholtheit nicht selbst eingesteht bzw. sie nicht thematisiert. Der Dichter Rhon, der Aigner „zu einem sexuellen Marathonläufer hochstilisiert“,⁹³ glaubt eben deshalb nicht daran, dass der Hoteldirektor wirklich

nicht mehr dazu in der Lage sei, den Berg zu besteigen. Er kann diese symbolische Selbstkastration des fleischgewordenen männlichen Mythos nicht begreifen. „Das muß doch ein recht eigentümliches Gefühl sein“, stellt sich Rhon im Gespräch mit Aigner vor, „so zu Füßen eines Turmes zu sitzen, den man als erster bestiegen hat und selbst nicht mehr in der Lage zu sein ... Man könnte hier einen Vergleich wagen ... den ich aber lieber unterlassen will“ (DWL III, 273). Diesen unterlassenen Vergleich Rhons haben verschiedene Interpreten zu Ende geführt:⁹⁴ Der Aignerturm stellt den längst vergangenen Gipfel der jugendlichen Manneskraft Aigners und seiner sexuellen Leistungsfähigkeit dar, der dem namensgebenden Betrachter als „Monument eines greisen Phallokratismus“⁹⁵ ein Mahnmal seiner eigenen Vergänglichkeit ist.

Der Aignerturm nimmt damit eine funktionale Position ein, die normalerweise dem heranwachsenden Sohn vorbehalten ist. Diese Assoziation wird zuerst von Erna gegenüber Aigners Sohn Otto ausgesprochen. „Das muß doch eigentlich ein sonderbares Gefühl für Sie sein, Herr Fähnrich“, überlegt sie, „daß da in den Dolomiten ein Felsen steht, mit dem Sie gewissermaßen verwandt sind“ (DWL I, 225). Bereits im Aufbau dieser Frage als Feststellung, die jener Rhons an Aigner strukturell stark ähnelt, wird eine Verbindung zwischen Aigner und seinem Sohn hergestellt, wenn auch eine indirekte. Das eigentliche Objekt der Rede, der Aignerturm selbst, intensiviert die Verknüpfung der Figuren zusätzlich motivisch. Freilich wehrt sich Otto gegen diese Assoziation, denn „[b]eide sind mir [...] ziemlich fremd, der Felsen und mein Vater. Ich war ein Bub' von vier oder fünf Jahren, als sich meine Eltern von einander trennten“ (DWL I, 225). Damit reagiert er in ähnlicher Weise wie Aigner auf die lobende Erzählung Hofreiters über Ottos Person:

Sie erzählen mir Geschichten von einem fremden jungen Mann. [...] Denn der Fähnrich von heute hat wohl mit dem jungen Herrn, dem ich vor ungefähr zwanzig Jahren den letzten Vaterkuß auf die Stirne drückte, weder äußerlich noch innerlich mehr die geringste Ähnlichkeit. (DWL III, 279)

Dahlke beschreibt in ihrer Arbeit über den Jugendkult um die Jahrhundertwende auch das spezifische Vater-Sohn-Verhältnis in der Literatur der Moderne: Der Vater existiere darin oft nur noch als Leerstelle, wodurch der symptomatische Verfall der patriarchalen Machtstrukturen in die Figurenkonstellation übernommen werde.⁹⁶ Gleichzeitig jedoch spiele die Figur des Sohnes eine entscheidende Rolle, da ausgehend von ihr erst die entsprechende Vaterfigur rekonstruiert werde: In *Der einsame Weg* werden beispielsweise gleich drei Vaterfiguren – Wegrat, Fichtner und Sala – vom ‚verlorenen Sohn‘⁹⁷ Julian her ‚geboren‘; jedoch zeichnet sich das Stück eben wegen der Schwäche aller drei potentiellen Vaterfiguren im Grunde durch die ‚Abwesenheit‘ des Vaters aus.⁹⁸ In *Das weite Land* ist der Vater hingegen für den Sohn ebenso abwesend und ungreifbar wie der Sohn für den Vater. Ottos Kindheit ist vaterlos verlaufen; seit

Aigner seine Familie verlassen hat, haben sich die beiden auch nicht mehr gesehen (DWL I, 225). Der Aignerturm, in welchem der Name seines Vaters eingeschrieben ist, erinnert ihn an die Erstbesteigung seines Vaters und wird somit zum einzigen Zeugen von dessen Existenz. Für Aigner wird der Berg umgekehrt zum Substitut für den verlorenen Sohn. Er spricht diesen Zusammenhang im Gespräch mit Hofreiter direkt an, nachdem dieser über Otto gesprochen hat:

AIGNER. Es gibt übrigens wirklich sonderbare Zufälle ...
FRIEDRICH. Wie meinen Sie das?
AIGNER. Daß Sie mir gerade heute ... von meinem Sohn zu sprechen anfangen ... bei Ihrer Rückkehr von dort oben ...
FRIEDRICH. Es fügte sich so ... [...]
AIGNER. Wissen Sie, wann ich die Erstbesteigung dieses Turmes unternahm, von dem Sie eben herunterkommen? – Es war sehr bald, nachdem ich mich von ... meiner Frau getrennt hatte.
FRIEDRICH. Wollen Sie damit sagen, daß da – ein Zusammenhang bestand?
AIGNER. Gewissermaßen ... Ich will ja nicht eben behaupten, daß ich den Tod gesucht habe – der wäre einfacher zu haben gewesen – aber viel am Leben lag mir damals nicht. Vielleicht auch, daß ich eine Art Gottesurteil herausfordern wollte.
(DWL III, 280)

Da Aigner durch seine Abwesenheit im Kreise seiner Familie gewissermaßen zur Leerstelle geworden war, suchte er durch ein abenteuerliches Unterfangen nach der Unsterblichkeit – bezeichnenderweise, indem er sich in Todesgefahr begab.⁹⁹ Damit trifft Aigners Projekt auch die Charakterisierung des Abenteurers, die Birgit Dahlke in Anschluss an Simmels Ansatz als „Modell einer Subjektkonstituierung“ begreift, im Zuge derer „durch die heroische Konfrontation mit dem eigenen Tod [...] aus der Bedrohung Lust gewonnen“¹⁰⁰ wird. Ganz allgemein beobachtet Peter Grupp die Tendenz in der Belletristik, das Bergsteigen und den Tod engzuführen:

Die Bergtour ist der symbolische Rahmen für das existenziell bedrohliche krisenhafte Ereignis. Der Mensch, isoliert in einer überschaubaren Situation, wird mit dem eigenen Sein konfrontiert. Letztlich reizt die Schriftsteller [...] die Begegnung mit sich selbst in der essenziell bedeutsamen Situation, im Grenzbereich fern vom Alltäglichen, in dem kein Ausweichen, kein Herausschwindeln, kein Kompromiss

möglich ist. Es geht um die Entdeckung des wahren Ich, ohne zivilisatorische Tünche und Konvention.¹⁰¹

Das Bergabenteuer als existentielle Ausnahmesituation schafft also die Rahmenbedingungen für eine von gesellschaftlichen Konventionen weitgehend losgelöste Selbstreflexion, die es dem Alpinisten erlaubt, sich der Kontingenz des eigenen Lebensweges zu stellen. Eben deshalb sieht sich Aigner einem „Gottesurteil“ ausgeliefert, das ihm entweder einen furchtbaren Tod als Strafe für sein Vergehen gegen die moralische Konvention oder aber ewigen Ruhm durch den Beweis seiner jugendlichen Stärke einbringen soll. Die Entscheidung, so wissen wir, ist, zumindest in der gesellschaftlichen Bewertung der Person, auf letzteres gefallen.¹⁰²

Aigner selbst hingegen sieht sich durchaus als Gescheiterten; seinen damaligen Entschluss, seine Familie verlassen zu haben, scheint er zu bereuen, denn seine Frau habe er immer genauso geliebt wie sie ihn. Hofreiters Nachfrage, wieso er sie dann eigentlich betrogen habe, beantwortet er mit philosophisch gekleidetem Pathos:

Sollt' es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns –! Liebe und Trug ... Treue und Treulosigkeit ... Anbetung für die eine und Verlangen nach einer andern oder nach mehreren. Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos. Ja – mein guter Hofreiter, die Seele ... ist ein weites Land, wie ein Dichter es einmal ausdrückte ... Es kann übrigens auch ein Hoteldirektor gewesen sein. (DWL III, 281)

Nicht nur, dass Aigner erst in den engen Dolomitentälern das ‚weite Land‘ der Seele zu begreifen im Stande ist, wirkt in dieser Erkenntnis ironisch. Vielmehr parodiert seine Erklärung einigen Interpretinnen und Interpreten zufolge die Tendenz von Schnitzlers Zeitgenossen, das eigene Verhalten durch küchenpsychoanalytische Selbstdiagnosen zu entschuldigen.¹⁰³ Wenn das Ich nicht mehr Herr im eigenen Haus ist, dann ist es wenig verwunderlich, dass innerhalb einer menschlichen Seele derart widersprüchliche Neigungen und Gefühle Platz finden.

Ebenso nachvollziehbar ist, dass sich Hofreiter in dieser Analyse, die jegliche moralische Eigenverantwortung ausschließt, wiederzufinden vermag, denn „[m]ehr Widersprüche als in Friedrich Hofreiter könnte man nicht in einer Person zusammenfassen“.¹⁰⁴ Obwohl sich Aigner spätestens an dieser Stelle als Charakter offenbart, dessen jugendliche Potenz endgültig vergangen ist und dessen Maskulinität ein mythisches Eigenleben entwickelt hat, hält Hofreiter zunächst an seiner – an Aigners Lebenslauf orientierten – Handlungsweise fest. Die Selbsterkenntnis Aigners, dass seine besten Jahre vorbei sind, bleibt Friedrich unzugänglich, prophezeit er dem

Hoteldirektor doch eine „große Zukunft“ als Minister, wenn ihn die Gesundheit auch daran hindere, „[a]uf Felsen [zu] klettern“; immerhin sei „der Absturz [...] weniger gefährlich“ (DWL V, 317). Das hier zum letzten Mal bemühte Motiv des Absturzes differenziert zwischen einem wortwörtlich-physischen und übertragend-psychischen Absturz und relativiert dadurch die Fatalität des Scheiterns an der eigenen Lebensbewältigung – was nicht ohne Ironie ist, denn schließlich ist es doch der *metaphorische* Absturz Hofreiters, der zur Katastrophe führt. Erst nach dem Duell am Ende des Stückes wird ihm klar, dass auch seine Jugendzeit unwiederbringlich vorbei ist;¹⁰⁵ erst nachdem er Otto erschossen hat, erkennt er, was Jugend wirklich ist: „Es ist noch keine Stunde her, da hab’ ich sie glänzen gesehn und lachen in einem frechen, kalten Aug’. Ich weiß, was Jugend ist“ (DWL V, 319). Hofreiter muss einsehen, dass er nicht mehr zu den ‚Jungen‘ gehört und auch nie mehr dazu gehören wird. Erna schickt er mit Verweis auf den Altersunterschied zwischen ihnen weg; ihren Einwand, dass er doch „jünger als alle“ sei (DWL V, 319), weist er entschieden ab. Anstatt ihm zu folgen, solle sie das tun, was ihrem – und nur ihrem! – Alter angemessen sei: sich amüsieren.

Friedrich wiederholt durch das Erklimmen des Aignerturmes letztlich den Fehler Aigners, denn auch er verliert seinen Sohn Percy in Konsequenz eines aus gesellschaftlichen Normen gewachsenen Engegefühls und eines daraus resultierenden Anfluges von Jugendsehnsucht. Die zynische Bemerkung Rhons zu Hofreiters erneutem Bergabenteuer, nämlich dass „man [...] wahrscheinlich öfters an Stellen wieder vorüber[komme], wo jemand neben uns hinabgestürzt ist, nur erkennt man sie manchmal nicht wieder“ (DWL III, 278), erweist sich hier als Folge dieser Jugendsehnsucht: Die mangelnde Einsicht und die Selbstüberschätzung des Egozentrikers hindert ihn daran, aus dem Scheitern anderer zu lernen, weswegen er dieselben Fehler wiederholen muss. Das Erklimmen des Aignerturmes vermag es nur für einen Augenblick, das Ideal der virilen Selbstverewigung zu realisieren; für beide Männerfiguren stellt der Berg schlussendlich aber nichts als einen Zerrspiegel ihrer längst vergangenen Jugend dar.

Wie der Bergraum selbst wird auch die Tätigkeit des Bergsteigens in Arthur Schnitzlers *Das weite Land* primär in ihrem symbolischen Verhandlungspotential aufgegriffen. Der Berg präsentiert sich als entzogener Dreh- und Angelpunkt der Handlung, von dem aus genderspezifische Rollen nicht nur hergeleitet, sondern schließlich auch in Frage gestellt werden. So wird einerseits der weibliche Alpinismus als persönlicher emanzipatorischer Akt präsentiert, welcher es Erna erlaubt, die beengende gesellschaftliche Konvention hinter sich zu lassen. Andererseits stellt der Berg für den männlichen Alpinisten eine abenteuerliche Herausforderung dar, die zur Bestätigung seiner eigenen Vitalität und Jugendlichkeit, der eigenen sexuellen Leistungsfähigkeit dient. Die Funktion der Gipfelbesteigung benennt Michael Haase präzise als „Sieg über die Gravitationskraft sozialer Bindungen, als Triumph über

den drohenden Prozess des Alterns und als Beweis männlicher Potenz“.¹⁰⁶ Doch dieser Sieg ist auf beiden Seiten ein scheinbarer: Die vormals so freiheitsliebende Erna will sich nach der gemeinsamen Bergbesteigung in eine unbedingte Abhängigkeit zu Friedrich begeben; Aigner bleibt ‚seinem‘ Turm fern, da er seine Jugendzeit bereits vorbei weiß; Hofreiter hingegen will sich das Faktum seines Alters zunächst nicht eingestehen – und scheitert schlussendlich an den Konsequenzen seines Strebens nach Unsterblichkeit.

Die Bergwelt wird bei Schnitzler also nicht nur als ein seinen eigenen Regeln gehorchender, vom bürgerlichen Moralkodex weitgehend unabhängiger Verhandlungsraum für die Auseinandersetzung der Figuren mit ihrer eigenen Identität genutzt, sondern eben dadurch als Symptom einer *midlife crisis* geschildert, die charakteristisch für den Jugendkult der Jahrhundertwende ist. Die Emanzipation von bürgerlichen Idealen erweist sich für alle Figuren als eine scheinbare und nur temporäre, die nur in der Entzogenheit des Berges standhält; die Rückkehr in die bürgerliche Welt konfrontiert die Abenteurer wieder mit einem starren moralischen Wertekatalog, den sie letztlich nicht hinter sich lassen können.

Anmerkungen

- 1 Eine gekürzte Fassung dieses Beitrages wurde auf der Konferenz *Mediating Mountains* (46. Internationale Konferenz der Austrian Association for American Studies, Innsbruck, 22–24.11.2019) präsentiert. Für Hinweise und Ratschläge danke ich Konstanze Fliedl (Wien).
- 2 Vgl. Wolfgang Hackl: *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2004 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 100), 42f.
- 3 Hans Heiss: *Sommerfrischewesen in Südtirol*. In: Josef Nössing (Hg.): *Die Alpen als Heilungs- und Erholungsraum/Le Alpi. Luogo di cura e riposo*. Historikertagung in Meran/Convegno Storico a Merano, 19.–21.10.1988. Im Auftrag der Autonomen Provinz Bozen. Bozen: Athesia 1994, 79–90, hier 85f.
- 4 Die Sigle DWL bezieht sich auf: Arthur Schnitzler: *Das weite Land*. Tragikomödie in fünf Akten. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1962, 217–320.
- 5 Vgl. Martin Swales: *Schnitzler's Tragi-comedy: A Reading of „Das weite Land“*. In: *Modern Austrian Literature* 10, 3–4, 1977, 233–245, hier 239.
- 6 Hackl (Anm. 2), 87.
- 7 Vgl. ebenda, 41.
- 8 Vgl. Martin Scharfe: *Berg-Sucht. Eine Kulturgeschichte des frühen Alpinismus 1750–1850*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2007, 42.
- 9 Vgl. ebenda. Zur Wesensverwandtschaft des Abenteurers und der Eroberung vgl. Georg Simmel: *Das Abenteurer*. In: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Leipzig: Klinkhardt 1911, 11–28, hier 17f.
- 10 Vgl. Peter Grupp: *Faszination Berg. Die Geschichte des Alpinismus*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, 67 und Hackl (Anm. 2), 37.
- 11 Vgl. Grupp (Anm. 10), 74.
- 12 Stephanie Catani: *Gender-Konstellationen: Männer und das Männliche – Frauen und das Weibliche*. In: Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas, Michael Scheffel (Hg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben –*

- Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, 309–317, hier 310. Vgl. dazu auch Ernst Hanisch: Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, 397–404, insb. 397.
- 13 Zur Stellung der Frau im Alpinismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vgl. etwa Tanja Wirz: Gipfelstürmerinnen. Eine Geschlechtergeschichte des Alpinismus in der Schweiz 1840–1940. Baden: hier + jetzt 2007 (zugl. Diss., Univ. Zürich 2005) sowie Ingrid Runggaldier: Frauen im Aufstieg. Auf Spurensuche in der Alpingschichte. Bozen: Edition Raetia 2011.
 - 14 Vgl. Wirz (Anm. 13), 210.
 - 15 Runggaldier (Anm. 13), 52f. Vgl. auch Hanisch (Anm. 12), 398 und Wirz (Anm. 13), 326–328.
 - 16 Vgl. Jenneke A. Oosterhoff: Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers. Tübingen: Stauffenburg 2000 (Stauffenburg-Colloquium 53; zugl. Diss., Univ. St. Louis 1998), 152.
 - 17 Vgl. Sigmund Freud: X. Die Symbolik im Traum. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 7: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Hg. von dems., Anna Freud, Otto Rank und A. J. Storfer. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924, 150–172, hier 159.
 - 18 Ebenda. Zur Rezeption der psychoanalytischen Sicht auf die Berge in alpinistischen Kreisen vgl. Wirz (Anm. 13), 325f.
 - 19 Vgl. Michael Titzmann: Frau Beate und ihr Sohn (1913). In: Schnitzler-Handbuch (Anm. 12), 209–213, hier 211.
 - 20 Die Sigle FBS bezieht sich auf: Arthur Schnitzler: Frau Beate und ihr Sohn. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1970, 42–112.
 - 21 Vgl. Titzmann (Anm. 19), 212f.
 - 22 Elisabeth Dangel-Pelloquin: Das Fräulein und der Berg. In: Evelyne Polt-Heinzl und Gisela Steinlechner (Hg.): Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung (Österreichisches Theatermuseum, 12.10.2006–21.1.2007). Wien: Brandstätter 2006, 111–117, hier 114.
 - 23 Vgl. ebenda.
 - 24 Elisabeth Bronfen spricht treffenderweise von einem „Oszillieren ihres sexuellen Begehrens“. – Elisabeth Bronfen: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hg.): Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien, Köln: Böhlau 1993, 464–480, hier 465. Vgl. dazu auch Karin Tebben: Tabu-Brüche: Sexualität und Tod. In: Schnitzler-Handbuch (Anm. 12), 318–326, hier 324.
 - 25 Die Sigle FE bezieht sich auf: Arthur Schnitzler: Fräulein Else. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer 1970, 324–381.
 - 26 Vgl. Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 116.
 - 27 Ebenda, 115. Zur Landschaft als Veranschaulichung der Seelenwelt vgl. auch Ortrud Gutjahr: Arthur Schnitzler und das weite Land der Seele. In: Wolfram Mauer, Ursula Renner, Walter Schönau (Hg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Festschrift für Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, 112–127, hier 113.
 - 28 Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 115.
 - 29 Vgl. ebenda., 113.
 - 30 Georg Simmel: Die Alpen. In: Ders.: Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. Leipzig: Klinkhardt 1911, 147–154, hier 151.
 - 31 Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 115.
 - 32 Ebenda, 116.
 - 33 Dies wohl in Anlehnung an Henriette d'Angeville, die den Mont Blanc als ihren *amant glacé* bezeichnete, vgl. Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 114 und Wirz (Anm. 13), 326. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass der Berg im zeitgenössischen Diskurs oft umgekehrt durch *weibliche* Attribute gezeichnet wurde (vgl. Anm. 15).

- 34 Der Figurenname Zsigmondi ist wohl angelehnt an den österreichischen Arzt und Alpinisten Emil Zsigmondy, dessen Schicksal jenem der Figur in *Fräulein Else* stark ähnelt: 1885 starb er beim Versuch der Erstbesteigung der Meije-Südwand in den französischen Westalpen. Vgl. Constant Wurzbach von Tannenberg: Zsigmondy, Emil. In: Ders.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben. Bd. 60: Zichy-Zyka. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1891, 279. Auch in der weiteren Umgebung des Ambientes von *Fräulein Else* gibt es eine Spur zu Zsigmondy: In den Sextner Dolomiten erinnert die bereits 1886 durch den Österreichischen Alpenverein erbaute Zsigmondyhütte (seit 1948 Zsigmondy-Comici-Hütte) an den Alpinisten. Vgl. Südtiroler Landesverwaltung: Schutzhütten, „12“ Zsigmondyhütte/Rifugio Comici – 2224 m, URL: www.provinz.bz.it/verwaltung/vermoegen/landes-vermoegen/zsigmondyhuette.asp, zuletzt aufgerufen am 23.2.2021.
- 35 Vgl. Hanisch (Anm. 12), 397–399.
- 36 Vgl. Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 114.
- 37 Vgl. Catani (Anm. 12), 309.
- 38 Vgl. Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 111.
- 39 Ebenda, 113.
- 40 Vgl. Freud (Anm. 17), 160.
- 41 Runggaldier (Anm. 13), 180. Vgl. auch Wirz (Anm. 13), 156, 216ff. u.a.
- 42 Vgl. Grupp (Anm. 10), 231. Zum (allerdings nicht immer zu erkennenden!) emanzipatorischen Potential des Frauenbergsteigens vgl. ferner ebenda, 236 sowie Runggaldier (Anm. 13), 102f., 189ff. u.a. und Wirz (Anm. 13), 144f. u.a.
- 43 Wirz (Anm. 13), 304.
- 44 Vgl. Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 113.
- 45 Dieser Zusammenhang wird auch angedeutet in Johannes G. Pankau: Das weite Land. Das Natürliche als Chaos. In: Hee-Ju Kim und Günter Saße (Hg.): Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 17532), 134–147, hier 144.
- 46 Dangel-Pelloquin (Anm. 22), 114
- 47 Vgl. ebenda.
- 48 Vgl. dazu auch Pankau (Anm. 45), 143–146.
- 49 Wirz (Anm. 13), 305.
- 50 Oosterhoff (Anm. 16), 20.
- 51 Simmel (Anm. 9), 12.
- 52 Ebenda, 13.
- 53 Birgit Dahlke: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006 (Literatur – Kultur – Geschlecht 44), 223.
- 54 Oosterhoff (Anm. 16), 211.
- 55 Die strukturelle Verwandtschaft der beiden Figuren ist bereits vielfach beschrieben worden. Vgl. etwa Evelyne Polt-Heinzl: Der Genia-Effekt oder Schnitzlers Umgang mit den strukturellen Lücken im Verhältnis der Geschlechter. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33/1, 2008, 101–112, hier 108 und Rudolf Denk: Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten (1911). In: Schnitzler-Handbuch (Anm. 12), 87–92, hier 88.
- 56 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 212. – Michael Haase bemerkt, dass die Distanzierung der beiden Väterfiguren von ihren Söhnen durch ihre eigene Jugendsehnsucht zu verstehen ist: als eine Art Verdrängungsversuch nämlich, der den eigenen Selbstbetrug, immer noch in der Blüte der Jugend zu stehen, glaubwürdiger erscheinen lässt. Vgl. Michael Haase: „Oben is immer schön“ – Zur Symbolik der Alpen in Arthur Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* (1911). In: Johann Georg Lughofer (Hg.): Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur. Innsbruck: Innsbruck University Press 2014 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 81), 179–190, hier 188.

- 57 Hackl (Anm. 2), 37f.
- 58 Haase (Anm. 56), 181.
- 59 Eine genauere Untersuchung der Beziehung zwischen dem erotisch bestimmten Beziehungsnetzwerk des Stückes auf Grundlage der Spielmetapher würde sicher einige neue Erkenntnisse liefern, wird doch das Spiel bzw. das Spielen im Laufe der Handlung in immer neuen Ausprägungen thematisiert: Neben dem Tennisspiel, das dem 2. und den 4. Akt zugrunde liegt, z.B. die letzte Karambol- bzw. Billardpartie Korsakows (DWL I, 223, 232; IV, 292) das Dominospiel Gustls mit Frau Rhon (DWL III, 275) und sein indisches Kinderspiel (IV, 289f.). Auch das Klavierspiel Korsakows und das Schauspiel Frau Meinholds könnte dabei berücksichtigt werden.
- 60 Im 2. Akt lobt Friedrich noch dessen Ernst im Tennisspiel und meint, alles im Leben müsse mit einer ähnlichen Ernsthaftigkeit betrieben werden (DWL II, 245); sein Meinungsumschwung im 4. Akt bezeugt seine charakterliche Widersprüchlichkeit.
- 61 Gutjahr (Anm. 27), 117.
- 62 Vgl. Dahlke (Anm. 53), 22.
- 63 Wolfgang Lukas: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996 (Münchner germanistische Beiträge 41; zugl. München, Univ., Diss., 1993), 83. Vgl. auch Titzmann (Anm. 19), 212.
- 64 Lukas (Anm. 63), 89.
- 65 Denk (Anm. 55), 89. Auch Ortrud Gutjahr erkennt in Hofreiter einen prototypischen ‚Eroberertypus‘ wieder; vgl. Gutjahr (Anm. 27), 116.
- 66 Denk (Anm. 55), 88.
- 67 Simmel (Anm. 30), 151.
- 68 Vgl. Simmel (Anm. 9), 23–25.
- 69 Ebenda, 25.
- 70 Diese Charakterisierung kommt im Stück explizit zum Ausdruck, wenn Genia sagt, sie habe „manchmal [...] schon Angst gehabt um Friedrich. [...] Angst, wie um einen Sohn, – einen ziemlich erwachsenen, der sich in zweifelhafte Abenteuer einläßt“ (DWL I, 226f.).
- 71 Pankau (Anm. 45), 140.
- 72 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 153 und Hackl (Anm. 2), 89.
- 73 Vgl. ebenda, 90. Wirz bezeichnet das Gebirge als „Projektionsfläche, die sich – wie jeder gute Mythos – auch für abweichende Projektionen eignet“; Wirz (Anm. 13), 133.
- 74 Haase (Anm. 56), 183.
- 75 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 212.
- 76 Erna spricht diese Charaktereigenschaft bereits früh im Stück an: „Er nimmt sich von jedem, was ihm gerade konveniert, und um das, was sonst in dem Menschen stecken mag, kümmert er sich kaum“ (DWL I, 221).
- 77 Ernst L. Offermanns: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München: Fink 1973, 54.
- 78 Ebenda.
- 79 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 213.
- 80 Ebenda, 212.
- 81 Hier wird das Vorbild für Aigner, der Wiener Tourismusponier und Politiker Theodor Christomannos, ganz deutlich greifbar, der neben der Gründung maßgeblicher Alpenhotels – etwa des charakteristischen Karersee-Hotels – auch vehement für die Umsetzung der Dolomitenstraße Bozen – Cortina – Toblach plädierte. Vgl. Adolf Lässer: 100 Jahre Fremdenverkehr in Tirol. Die Geschichte einer Organisation. Innsbruck: Wagner 1989 (Tiroler Wirtschaftsstudien 40), 85 und Reinhard Urbach: Stichworte zu Themen und Figuren. In: Arthur Schnitzler: Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten. Hg. von Reinhard Urbach. Stuttgart: Reclam 2002 (Reclams Universal-Bibliothek 18161), 145–171, hier 159.

- 82 Haase (Anm. 56), 184.
- 83 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 211.
- 84 Vgl. dazu ebenda, 153.
- 85 In der Figur des Dichters Rhon wird dieser Männlichkeitsmythos stark reflektiert und schlussendlich eben dadurch als unhaltbares Konstrukt entlarvt. Wenn er Aigner vorschlägt, den Völser Weiher durch Wasserkraft elektrisch aufheizen zu wollen, um bald auch Badetouristen in die Dolomiten zu locken (DWL III, 284), so steigert dies den männlichen Unternehmerduktus ins Parodistische. Er würde die Beheizungsanlage für den Weiher sogar gerne selbst planen und bauen, doch „das Manuelle fehlt mir“ (DWL III, 284) – dies ist auch seine Entschuldigung dafür, dass er an der letzten Bergtour nicht teilgenommen und stattdessen an seiner Tragödie weitergeschrieben hat (DWL III, 272). Auch Rhon ist also eine ‚inkomplette‘ Männerfigur, die es jedoch im Gegensatz zu Hofreiter aufgegeben hat, Aigner nachzustreben. „Wenn ich auch das [Talent für das Manuelle] hätte“, so mutmaßt Rhon selbstentschuldigend, „ich glaube, ich hätte nie eine Feder angerührt“ (DWL III, 284). Das Schriftstellertum wird somit als Ersatzhandlung für ein fehlendes Männlichkeitsstreben gedeutet, denn auch Friedrich denkt sich „manchmal, ob die Dichter nicht meistens aus gewissen inneren Mängeln ... Dichter werden“ (DWL III, 284). Rhon kontert sofort: Glühlichterfabrikanten seien im Regelfall ebenfalls nur Glühlichterfabrikanten, und sonst gar nichts (DWL III, 284). Hierbei widerspricht Rhon seiner kurz zuvor geäußerten unternehmerischen Phantasie, indem er die spezifische Männlichkeit des Unternehmerischen negiert und damit das maskuline Aufwärtstreben aushebelt. Nur in der Dichtung, so der metatextuelle Wink, können diese Männlichkeitstopoi verhandelt werden.
- 86 Auch in diesem Aspekt ließ sich Schnitzler wohl von Christomannos inspirieren, der 1895 den Christomannosturm in der Latemargruppe erstbestieg. Vgl. Hans-Günter Richardi: Die Erschließung der Dolomiten. Auf den Spuren der Pioniere Paul Grohmann und Viktor Wolf-Glanvell in den Bleichen Bergen. Bozen: Athesia 2008, 179.
- 87 Oosterhoff (Anm. 16), 153.
- 88 Vgl. Haase (Anm. 56), 184.
- 89 Ähnlich wie Gustl und Frau Rhon dient die nur am Rande auftretende Figur des Dr. Meyer als Negativbeispiel, als ‚unmännliche‘ Kontrastfigur: Dieser nimmt auf eine Tour zur Rotwand, auf welche dem Portier Rosenstock zufolge „jedes Kind hinauf[könne]“ (DWL III, 264), lieber gleich zwei Bergführer mit, da die Wanderung laut Baedeker sehr beschwerlich sein soll (DWL III, 268). Zum Gegensatz zwischen ‚Alpinisten‘ und ‚Touristen‘ vgl. Runggaldier (Anm. 13), 52 und Wirz (Anm. 13), 169–175.
- 90 Vgl. Haase (Anm. 56), 185–187. Haase zitiert in diesem Zusammenhang Jean Amérys Essay *Über das Altern*, der den Berg als Sinnbild des Alterns versteht: Der körperliche Verfall bedeute eine Entfremdung von sich selbst, die den Körper allerdings eben dadurch als eigentliches Selbst ausweise.
- 91 Simmel (Anm. 30), 152.
- 92 Vgl. Oosterhoff (Anm. 16), 230.
- 93 Vgl. ebenda, 153.
- 94 Eine Interpretation dieses unterlassenen Vergleiches, welche Faktoren wie Sexualität und Männlichkeit in den Vordergrund stellt, findet sich zuerst in: Theodor Reik: Arthur Schnitzler als Psycholog. Minden: Bruns 1913, 5f. Weitere Deutungen bieten in Anschluss daran u.a. Oosterhoff (Anm. 16), 152f., Swales (Anm. 5), 239 und Polt-Heinzl (Anm. 55), 110.
- 95 Haase (Anm. 56), 190.
- 96 Vgl. Dahlke (Anm. 53), 97f.
- 97 Das Motiv des verlorenen Sohnes taucht in der Literatur der Jahrhundertwende bezeichnenderweise häufig auf, vgl. ebenda, 148.
- 98 Vgl. ebenda, 98f.
- 99 Für Hanisch ist die Suche nach der Todesgefahr charakteristisch für den modernen Alpinisten, der seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen trachtet; vgl. Hanisch (Anm. 12), 398. Zum Vorwurf einer Flucht vor der Familie in die Berge vgl. Wirz (Anm. 13), 325.

- 100 Dahlke (Anm. 53), 226.
- 101 Grupp (Anm. 10), 331.
- 102 Zum Zusammenhang von Abenteuerertum und Fatalismus vgl. Simmel (Anm. 9), 18f.
- 103 Vgl. Jacques le Rider: Tiefenpsychologie und Psychiatrie. In: Schnitzler-Handbuch (Anm. 12), 35–39, hier 38 und Oosterhoff (Anm. 16), 157.
- 104 Ebenda, 156.
- 105 Zur zeitlichen Begrenztheit des neuen, emphatischen Jugendgefühls, welche die Lebenskrisen der Schnitzler'schen Figuren prägen vgl. die Studie von Wolfgang Lukas (Anm. 63), insb. 93–95.
- 106 Haase (Anm. 56), 184.

Kaiser Joseph, Karl Kraus, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, die Bahnwächterstochter – und ein Grubenhund

von Michael Pilz und Sigurd Paul Scheichl

In memoriam Michael Klein

„Kaiser Joseph [II.] und die Bahnwärterstochter [Bahnwächterstochter]“ ist der Titel von zwei Werken österreichischer Autoren des 20. Jahrhunderts: einer Glosse aus dem Jahr 1911 von Karl Kraus¹ und eines 1934/35 entstandenen, erst in den 1950er Jahren aufgeführten Dramas von Fritz von Herzmanovsky-Orlando.² Dass der Dramatiker 1934 auf die Glosse anspielt, die über 20 Jahre vorher in der *Fackel* stand, ist höchst unwahrscheinlich (vgl. Kircher, 380), zumal Herzmanovsky-Orlando wohl kaum ein genauer Kenner der Zeitschrift von Kraus gewesen ist. Wahrscheinlicher ist eine gemeinsame Quelle, als die ein auf dem Anachronismus beruhender Witz vermutet worden ist.³ Da Witze eine mündliche und daher kurzlebige Textsorte sind,⁴ ist es schwer Anspielungen auf sie Jahrzehnte nach dem Entstehen von Werken nachzuweisen. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass die beiden Autoren aber ohnehin nicht auf einen Witz, sondern auf eine seinerzeit verbreitete scherzhafte Wendung anspielen.

Kraus' Glosse bezieht sich gar nicht auf den Anachronismus. In Herzmanovsky-Orlandos Lustspiel wird mit diesem Motiv zwar gespielt:

Jetzt ham mir a Bahn,
seheth's koaner uns an,
fufzg Jahrln zu frua –
i moan, dös war gnua! (77)

Oder:

[...] Is auch a Unglück, daß der Döllegraf no nöt derfunden is. (88)

Auch das wiederholte Reden vom ‚Fremdenverkehr‘ gehört zu diesem Spiel. Doch ist der Anachronismus einer Eisenbahn (1825 in England, 1838 in Österreich) zu Zeiten Josephs II. (1765 bzw. 1780 bis 1790) auch nicht das zentrale Motiv von Herzmanovsky-Orlandos handlungsarmem Drama, in dem viel mehr die Konfrontation zwischen der Sprache des Volks und der des Hofes Quelle des Witzes ist (wobei der Autor bei der Wiedergabe der Sprachschichten, und nicht nur dort, oft klischeeanfällig ist – so etwa bei seiner Kritik am Adel und am Sprechen der adligen Figuren). Es sei aber nicht bestritten, dass einzelne Stellen stark wirken, etwa beim Tod des Attentäters

der Gegensatz zwischen „Er hat ihn in den Abgrund geschleudert! Der wilde Orcus verschlinget ihn!“ und „Jetzt hat's eam dermatschkert!“ (108)

Beide Titel stehen auf jeden Fall in der Tradition der Kaiser Joseph-Literatur und spielen auf Titel dieser Tradition an:

Unter den zahlreichen literarischen Werken, die den beliebten Volkskaiser zum Protagonisten haben, sind auch Volksstücke zu finden, die den kaiserlichen Harun al Raschid eine Annäherung an sein Volk suchen lassen. Der thematische Schwerpunkt in diesen Stücken liegt zumeist auf dem Prinzip der kaiserlichen Macht als Instrument ausgleichender Gerechtigkeit, doch gibt es darunter eine Anzahl Dramen, die spezielle Annäherung an weibliche Landeskinder zum Inhalt haben. Wie weit FHO diese Stücke, wie Heinrich Jantschs *Kaiser Joseph und die schöne Pepi* oder Oskar Friedrich Eirichs *Kaiser Joseph und Mariandl* [1868], kannte, lässt sich nicht sagen. Sicher aber waren ihm als Besitzer zahlreicher Viennensia die Anekdoten um den Kaiser als Gegenstand so handfester Verehrung nicht fremd. (Kircher, 342)

Die Zahl der trivialen Stücke und Erzählungen ist jedenfalls nicht gering.⁵ Das von Kircher erwähnte (sonst nicht nachweisbare) Drama von Heinrich Jantsch ist vermutlich mit dessen *Kaiser Josef II. und die Schusterstochter* (1874) identisch, das noch am 30.12.1925 von der Exl-Bühne gespielt wurde.⁶ Weitere einschlägige Titel sind *Kaiser Josef und die schöne Bäckerstochter vom Himmelfortgrund* von Theodor Scheibe (Wien 1872), ein historischer Roman, und zwei Schriften von Moritz Bermann: *Kaiser Joseph und die Glückswaberl vom Jungfern-Bründl* (Wien 1873) und *Kaiser Joseph und das Nähkästchen. Nach einer wahren Begebenheit* (Wien 1878). Man kann geradezu von einer liberalen Josephs-Hagiografie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sprechen, in dem – vor dem Hintergrund des Kulturkampfes – die Sympathie für den aufklärerischen Reformkaiser besonders ausgeprägt war. Auch in den Lesebüchern gab es Legenden über den hilfsbereiten und sein Volk liebenden Habsburger. Kisler spricht von einer „volksnahen ‚Legenden‘-Dichtung“ über den Kaiser.⁷ Wichtig für deren parodistische Wiederaufnahme ist die Formulierung des Titels: „[...] die späteren ‚josephinischen‘ Volksstücke und -romane [...] tragen häufig den, inzwischen klassisch gewordenen, Titel ‚Kaiser Joseph und ...‘“⁸ Nach dem „und“ steht oft eine weibliche Figur – bis zu Egon Friedells möglicherweise nur als Titel existierender Humoreske aus den 1920er Jahren *Kaiser Josef und die Prostituierte*,⁹ die angeblich Anton Kuh abgeschrieben und unter seinem Namen noch einmal hat erscheinen lassen, und bis zum parodistischen Filmtitel *Kaiser Josef und die Chauffeurstochter* in einem sozialdemokratischen Kabarettprogramm von 1928,¹⁰ der auch mit dem Anachronismus spielt. In diesen Texten ist das „Kaiser Joseph und ...“ selbstverständlich schon ironisches Zitat.

Max Winter berichtet in einer seiner berühmten Reportagen aus der Welt des Wiener Proletariats, dass im Obdachlosenheim erzählt und eben auch, mündlich, von Kaiser Joseph erzählt werde. Einer der zusammengepferchten Obdachlosen „eröffnet den Reigen der Kaiser Josef-Geschichten“, in deren einer auch – eine Kaufmannstochter vorkommt. Den Inhalt der Geschichte enthält uns Winter freilich vor.¹¹

Zu den wiederkehrenden Motiven der Josephs- und speziell der ‚Kaiser Joseph und‘-Literatur gehören die Freude des Kaisers am Kontakt mit allen Schichten seines Volks, seine Hilfsbereitschaft und seine Großzügigkeit, seine Gerechtigkeit und die Fähigkeit mancher Menschen, den Kaiser zu erkennen, auch wenn er sich ohne die kaiserlichen Attribute unter die Menschen mischte. „Die Annäherung an weibliche Landeskinder“ ist ein weiteres Motiv, das aber nicht zu weit ausgesponnen werden durfte, da alle Habsburger durch Zensurgesetze gegen ‚üble Nachrede‘ geschützt waren.¹²

Bei Kraus, dem die liberale Ikone Joseph II. wohl wenig bedeutet hat, kommen Anspielungen auf den leutseligen Kaiser außer in der zu behandelnden Glosse nicht vor, mit einer Ausnahme, in seiner Satire auf den Restaurationsversuch des seligen Kaisers Karl in Ungarn (*Er hat so Heimweh gehabt*, *Die Fackel*, 568–571, 1921, 1–31, hier 21), übrigens auch hier mit einer Anspielung auf Anachronismen.

Kraus' Glosse von 1911 zitiert aus einem Feuilleton von Paul Zifferer, *Gustav Mahlers Heimkehr*, in der *Neuen Freien Presse*, etwa zwei Wochen vor dem *Fackel*-Heft erschienen, Gedanken des Feuilletonisten über die Ankunft des todkranken Komponisten am Westbahnhof.¹³ Der Satiriker drückt mit dem kurzen Text – einer von vier Glossen (*Die Fackel*, 324–25, 1911, 7–10) über den würdelosen Umgang der Wiener Presse mit dem Tod des Komponisten und früheren Direktors der Hofoper – seinen Respekt vor dem eben verstorbenen Musiker¹⁴ aus, einem Opfer von Intrigen in der Wiener Kunstszene, der Besseres verdient hätte als Zifferers kitschiges Feuilleton. Für Kraus' Titel gibt wohl Zifferers „simpler Bahnarbeiter“ den Ausschlag, der als Einziger den Sterbenden erkannt hat – wie in den Legenden die Schusters- und Schneidertöchter den Kaiser – und eine Träne vergießt.

Ziel der Satire ist der sentimentale Stil des Feuilletons, das Ausschmücken einer ernsten Situation, über die man auch nüchtern hätte schreiben können. Mit Joseph II. hat die Glosse nichts zu tun, nur mit der Trivialliteratur über ihn, mit der Zifferer, wenig schmeichelhaft, verglichen, in die er geradezu eingeordnet wird. Die Leserinnen der Glosse haben 1911 den Bezug zu Zifferer, dessen Feuilleton eben erschienen war, selbstverständlich bemerkt.

Bei Herzmanovsky-Orlando tritt dagegen der Kaiser auf, das Motiv der Freundlichkeit gegenüber den ‚niederen Ständen‘ ist von großem Gewicht, auch die erotischen Reize der ‚Mädchen aus dem Volke‘ werden angedeutet. Der Autor spielt mit den Versatzstücken der populären Josephs-Geschichten und auch mit dem Anachronismus.¹⁵

Kraus dürfte der Glossentitel wegen des Bahnarbeiters assoziativ eingefallen sein; dass er die Bahnwächterstochter einführt, legt aber die Vermutung nahe, dass ihm die Wendung/das Zitat ‚Kaiser Joseph und die Bahnwächterstochter‘ geläufig war und er auch damit rechnete, dass seine Leser sie kannten. Während Kraus in erster Linie auf den Kaiser anspielt, ist Herzmanovsky-Orlandos Drama offensichtlich eine Ausarbeitung der durch den Anachronismus witzigen Formulierung. Deren Bekanntheit und ihrem Ursprung ist im Folgenden nachzugehen.

Die Existenz der Formel wird auch durch eine Stelle in Karl Hans Strobls Erinnerungen an seine Tätigkeit im Kriegspressequartier (1914–1918) belegt. Strobl erzählt, wie er und Roda Roda einer wenig gebildeten Krankenschwester in Kärnten historische Absurditäten erzählt und sich über sie lustig gemacht haben. U. a. redeten sie über die Zerstörung der Bahnlinie durch den ins Jahr 1632 verlegten Dobratschbergsturz (von 1348).

„Ja,“ sagte Roda Roda nach einer Weile mit rauher Stimme: „es ist eine historische Gegend. Hier ist doch auch die Sache mit Kaiser Josef und der Bahnwächterstochter passiert ...“¹⁶

Hier stehen eindeutig der Anachronismus und die Fähigkeit, ihn zu erkennen, bzw. die Unfähigkeit dazu im Vordergrund. Nicht zu wissen, dass es zu Josephs Zeiten keine Eisenbahn gegeben hat, beweist Dummheit und Unbildung.

Davon ausgehend haben wir mit Hilfe von ANNO in österreichischen Zeitungen nach weiteren Belegen für diese anachronistische Zusammenstellung gesucht. Sie kommt nicht so oft vor, dass man von einer Redewendung sprechen kann,¹⁷ aber doch häufig genug, dass von einer Anspielung auf etwas Bekanntes gesprochen werden kann, das über die Trivilliteratur zum Reformkaiser hinausgeht. Bei Strobl ist das ohnehin evident.

Also ein Blick auf einschlägige Stellen aus österreichischen Zeitungen und Zeitschriften der Jahre 1893 bis 1931. Insgesamt haben wir 24 Belege für ‚Kaiser Joseph und die Bahnwächterstochter‘ gefunden.¹⁸ Besonders viele (etwa die Hälfte) stehen in der christlichsozialen *Reichspost*; mag sein dass dort ein Redakteur besonders großen Gefallen an dem Scherz fand. ‚Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter‘ ist also Kraus und Herzmanovsky-Orlando nicht zufällig eingefallen, nicht als Anspielung auf einen Witz, sondern als Floskel, die gelegentlich der Bloßstellung von Dummheit und Unwissen diene.

Der prominenteste Beleg ist die Pointe in der Rede des Abgeordneten Dr. Lecher im Reichsrat. In der Debatte vom 14. Juni 1902 ging es sogar tatsächlich um Eisenbahnfragen, um eine Fahrkartensteuer. Auf die Behauptung des Berichterstatters, dass andere Staaten schon seit Jahrhunderten eine solche Steuer einheben, erwiderte der Abgeordnete Lecher aus Brünn: „ich kenne nicht die Quelle,

aus der [der Berichterstatter] diese Nachricht geschöpft hat, es sei denn vielleicht der bekannte Roman ‚Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter.‘ (*Erneuerte lebhaft Heiterkeit.*)¹⁹

Die Pointe des Abgeordneten Lecher ist in mehrfacher Hinsicht für die Verwendung der Formel kennzeichnend. Einmal will er damit das mangelnde historische Wissen seines Vorredners bloßstellen. Zweitens will er sich durch den Witz mit dem Anachronismus den Beifall des Reichsrats sichern. Und drittens ordnet er die Formel in die Geschichte der Josephs-Romane ein – obwohl der „bekannte Roman ‚Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter“ ein Gerücht ist, bekannt ist nur das Titelschema ‚Kaiser Josef und ...‘. Wie die Journalisten, die gelegentlich diese Formel verwenden, weiß auch Lecher nicht genau, wo sie herkommt, denn er nennt weder einen Autor noch einen Erscheinungsort. Dass sie ein Romantitel ist, wird sehr oft angenommen; in der *Reichspost* wird 1902 sogar von „Schauderromanen à la ‚Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter“ gesprochen.²⁰ Schon der älteste von uns gefundene Beleg spricht von einem Roman dieses Titels, freilich von einem, der erst erscheinen wird: Das sozialdemokratische Witzblatt *Glühlichter* lässt 1893 einen Journalisten des *Illustrierten Wiener Extrablatts* ankündigen: „In der nächsten Sonntagsnummer beginnen wir einen sensationellen, höchst spannend geschriebenen Roman unter dem Titel: ‚Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter.“²¹ Das zeigt jedenfalls, dass man über die genaue Herkunft der Wendung nicht Bescheid wusste, allenfalls ein wenig die einschlägigen Legenden kannte. Wichtig und charakteristisch auch, dass man den Titel mit einer nicht als seriös geltenden Zeitung verbindet.

Die meisten Stellen machen sich über Anachronismen lustig, mit Vorliebe über solche in anderen Zeitungen²² oder in Reden von politischen Gegnern. Vereinzelt dienen Kaiser und Bahnwächterstochter dem Spott über die Trivialität anderer Blätter²³ oder dem Unterstreichen der Unglaubwürdigkeit von Berichten, etwa von angeblichen Erinnerungen an Bürgermeister Lueger.²⁴

Eine besondere Erwähnung verdient eine Stelle im *Grazer Tagblatt* von 1924: „Wer denkt da nicht an die berühmte Geschichte vom Alten Fritz und der Bahnwärterstochter?“²⁵ Hier geht es allein um den Anachronismus und überhaupt nicht mehr um die Kaiser Joseph-Legenden. Friedrich II. von Preußen hat in der Ersten Republik den österreichischen Kaiser verdrängt, wohl mit Hilfe der auch in Österreich erfolgreichen Filme, in denen Otto Gebühr den preußischen König spielte.

In Deutschland ist die Verbindung von Friedrich dem Großen mit der Bahnwärterstochter allerdings bereits vor dem Ersten Weltkrieg nachweisbar – und zwar im Fachdiskurs der Medizinischen Psychologie und Psychiatrie: 1907 stellte der Neurologe Gabriel Anton (1858–1933), Ordinarius im damals in Preußen gelegenen Halle an der Saale und Leiter der dortigen Universitäts- und Nervenklinik, vor der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte „ein allgemeines Schema zur Erhebung der Befunde bei Geisteskranken“ vor,²⁶ das im Abschnitt „g) Einige Prüfungen über gestörtes Urteil und Schlußvermögen“ auch das „Herausfinden von

Unrichtigkeiten und Sinnwidrigkeiten im Fragetext“ durch die Patienten vorsah.²⁷ Unter den angeführten Beispielfragen, mit denen der untersuchende Arzt sein potentiell geisteskrankes Objekt konfrontieren sollte, findet sich auch jene nach dem „Roman von Friedrich dem Großen und der Bahnwächterstochter“ – flankiert von Fragen wie: „In welcher Königsfamilie ist seit jeher die Kinderlosigkeit erblich?“ oder: „Ist es richtig zu sagen: Die Elbe mündet in die Ostsee oder in der Ostsee?“²⁸ Dass es überhaupt keinen „Roman von Friedrich dem Großen und der Bahnwächterstochter“ gibt, zählte dabei sicherlich nicht zu den „Unrichtigkeiten“, die es aus Sicht der prüfenden Nervenärzte herauszufinden gegolten hätte. Von Relevanz ist stattdessen einmal mehr die Formulierung eines möglichst eindrücklichen Anachronismus, dessen glückende oder missglückende Auflösung durch den Patienten hier nun allerdings nicht mehr nur zur Feststellung eines mehr oder weniger geringen Grades an (Allgemein-)Bildung dienen, sondern zur Diagnose von psychischen Krankheiten beitragen sollte: Nicht-Wissen konnte in diesem Zusammenhang geraden Wegs zur Pathologisierung führen, weshalb Gabriel Anton seine Kollegen auch dazu anhielt, entsprechende Befragungen nach Möglichkeit „mit Takt und Schonung durchzuführen!“²⁹ Dass er sich zu diesem Zweck immerhin darum bemüht zeigte, den erwartbaren Kenntnisstand der Befragten ebenso wie denjenigen seines Auditoriums in der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte bei der Ausformulierung möglichst plakativer „Unrichtigkeiten und Sinnwidrigkeiten im Fragetext“ zu berücksichtigen, dürfte auch der Grund für das unvermutete Zusammentreffen des Alten Fritz mit der Bahnwächterstochter gewesen sein. Denn während dem im böhmischen Saaz geborenen Anton, der 1882 in Prag promoviert und 1889 in Wien habilitiert worden war und der bis zu seinem 1905 erfolgten Wechsel nach Halle an den Universitäten Innsbruck und Graz gelehrt hatte, die Wendung von ‚Kaiser Josef und der Bahnwächterstochter‘ zweifellos als der Inbegriff einer anachronistischen ‚Unrichtigkeit‘ vertraut war, durfte dies weder bei seinen reichsdeutschen Kollegen noch bei deren Patienten umstandslos angenommen werden: Bereits die richtige Beantwortung der Frage, wer Josef II. war und in welcher historischen Epoche er gelebt hatte, war jenseits der Grenzen der k. u. k.-Monarchie durchaus keine Selbstverständlichkeit und zumindest in Preußen eindeutig als das Resultat historischer Spezialkenntnisse, nicht aber eines allgemein erwartbaren Bildungsstandes respektive eines gängigen Schulbuchwissens markiert, welches als abprüfbare Norm hätte gelten können. Offensichtlich um seinem auf den gesamten deutschen Sprachraum erweiterten Zielpublikum zu entsprechen, wie es in der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte versammelt war, ersetzte Gabriel Anton also kurzerhand den in Österreich geläufigen Kaiser durch ein breiter kommunizierbares Äquivalent in Gestalt des populären Preußenkönigs (immerhin eines Zeitgenossen von Joseph) – und behielt dies auch für die Kodifizierung seines Prüfungs-Schemas im entsprechenden Teilband des *Handbuchs der ärztlichen Sachverständigen-Tätigkeit zur Forensischen Psychiatrie* bei, den er im Jahr 1908 gemeinsam mit Julius von Wagner-Jauregg bei Braumüller in Wien herausgab.³⁰

Auf eine solche gleichsam ‚großdeutsche‘ Adaptation der Rede vom Kaiser Joseph und der Bahnwärterstochter hatte der Czernowitzer, später Prager und schließlich Grazer Kriminologe Hans Gross (1847–1915) in seinem zehn Jahre zuvor veröffentlichten Handbuch der *Criminalpsychologie* noch verzichtet,³¹ das spätestens ab der zweiten, in Leipzig verlegten Auflage von 1905 seinerseits nicht nur an ein österreichisches Publikum adressiert gewesen war.³²

Allerdings dient bei Gross die Erwähnung des angeblichen Romantitels auch nicht als Diagnose-Instrument für das potentielle Nicht-Erkennen von ‚Unrichtigkeiten‘ durch ‚Geisteskranke‘, sondern vielmehr zur Illustration von alltäglichen Fehlleistungen, die als offen benannte Negativbeispiele die Nachlässigkeit von Kriminalbeamten im Umgang mit den zu Protokoll genommenen Zeugenaussagen verdeutlichen sollen. Denn letztere würden sich sehr häufig durch einen „innere[n] Widerspruch“ auszeichnen, der als solcher erkannt, benannt und „gerügt“ werden müsse. Indes:

[...] wenn man fragt, ob einer den Roman ‚Kaiser Josef und die schöne Bahnwächterstochter‘ kennt, so fällt nicht jedem der Anachronismus auf, und heisst es wo, es sei jemand, die Hände auf dem Rücken, auf- und abgegangen und habe dabei die Zeitung gelesen, so stellt sich auch nicht Jedermann die Unmöglichkeit dieser Situation vor.³³

Damit ist im Sinn eines Kommentars geklärt, woher der Titel der Glosse von Kraus und des Stücks von Herzmanovsky-Orlando kommt. Die Beiden verwenden eine in der zeitgenössischen österreichischen Presse, in Parlamentsdebatten und in Fachliteratur verbreitete Wendung, mit unterschiedlicher Akzentsetzung. Jener rückt durch die Titelwahl das zitierte Feuilleton in die Nähe des Kitsches und zeigt, wie es auf den Legenden vom Kaiser aufbaut, den sein Volk unter allen Umständen erkennt,³⁴ dieser baut den Titel zu einem grotesken Singspiel aus, in dem der soziale Gegensatz, der in der Formel enthalten ist, größeres Gewicht hat als der Anachronismus.

Ein mehr oder minder zufälliger Fund hat uns (fast) zur Wurzel des Spiels mit dem anachronistischen Titel geführt. Einer der letzten Beiträge des bayrischen Reiseschriftstellers Heinrich Noë (1835–1896)³⁵ in der *Gartenlaube* ist ein Feuilleton über aufopfernde Heldentaten von Bahnwächtern/Bahnwärtern.³⁶ Der Autor lässt es „heiter ausklingen“, mit einer Geschichte, „die sich vor längerer Zeit absolvierte.“

Der Herausgeber eines Lokalblatts war infolge einer Wette auf den Scherz eines Bekannten eingegangen, der ihm eine kleine Erzählung unter dem Titel „Kaiser Josef der Zweite und die Bahnwächterstochter“ lieferte. Die Erzählung wurde abgedruckt, und keinem der Leser fiel es ein, sich bei der Redaktion zu erkundigen, auf welche Weise dieser

menschenfreundliche Monarch, welcher das Zeitliche im Jahre 1790 segnete, in eine solche Geschichte verwickelt werden konnte!
Niemand wunderte sich über die Zurückdatierung dieser Art von „Romantik des Bahnwächterlebens“, welche dem Verfasser sogar viel warme Anerkennung und den Wunsch nach einer Fortsetzung eintrug. Darauf mußte er nun allerdings – so schmeichelhaft die Sache auch für ihn war – verzichten!

Um welche Lokalzeitung – eine österreichische? – es sich gehandelt hat, bleibt vorerst unbekannt.³⁷ Die Formulierungen über den Erfolg der Geschichte könnten andeuten, dass Noë selbst der Verfasser der Anachronismus-Geschichte gewesen ist. Zu datieren ist die von ihm erwähnte Aktion wohl in die 1870er Jahre, als die ‚Josef und ...‘-Bücher Mode gewesen sind; der früheste von uns gefundene Beleg stammt aus dem Jahr 1893, damals muss der Scherz schon geläufig gewesen sein. (Das nächste Mal kommt er allerdings in der Presse erst 1901 vor; nach der Rede des Abgeordneten Lecher 1902 begegnet man der Bahnwächterstochter häufiger.)

„Kaiser Josef der Zweite und die Bahnwächterstochter“ wäre demnach ein Grubenhund gewesen,³⁸ vielleicht der Ur-Grubenhund.³⁹ Das heißt ein Text, der so perfekt an den Stil einer Zeitung angepasst ist, dass weder ihre Redakteure noch ihre Leserinnen bemerken, dass er Unsinn enthält. In diesem Fall sind die Leser auf das parodierte Muster „Kaiser Joseph und ...“ hineingefallen. Die Bezeichnung ‚Grubenhund‘ geht auf Karl Kraus bzw. auf Arthur Schütz zurück. Zumindest bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts wurden Grubenhunde zur praktischen Pressekritik benützt.⁴⁰ Kraus und Herzmanovsky-Orlando ist diese Facette bzw. der Ursprung des Titels wohl kaum bewusst gewesen. In der Formel hat sich der parodistische Grubenhund sozusagen verselbstständigt.

Das Original bleibt noch zu finden, seine Spuren in der Literatur sollten geklärt sein.

P.S.: Die Eisenbahn ist für uns so selbstverständlich, dass noch 1985 Fritz J. Raddatz als Feuilleton-Chef der *Zeit* über die Veröffentlichung von angeblichen Goethe-Worten über den Frankfurter Bahnhof gestrauchelt ist. Leider war zu diesem Zeitpunkt Hans Eberhard Goldschmidts Standardwerk zur Geschichte der Grubenhunde schon erschienen ...⁴¹

Anmerkungen

- 1 Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter. In: Die Fackel, 324–325, 1911, 7.
- 2 Fritz von Herzmanovsky-Orlando: Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter. In: FHO: Dramen. Hg. und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg: Residenz 1985 (FHO: Sämtliche Werke 6), 73–147, 340–353 (Entstehung und Rezeption), 380–394 (Erläuterungen). Zitiert wird im Fließtext nach dieser Ausgabe; vor Zitaten aus den editorischen Teilen steht der Name der Herausgeberin.
- 3 Sigurd Paul Scheichl: Kaiser Joseph und die anachronistischen Töchter. Zum Kommentieren von Reflexen des Mündlichen. In: Gunter Martens (Hg.): Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 4. bis 7. März 1992, autor- und problembezogene Referate. Tübingen: Niemeyer 1993 (Beihefte zu editio 5), 124–132, hier 130f.
- 4 Eine gedruckte, wahrscheinlich sekundäre Fassung eines einschlägigen Witzes steht in: Wiener Caricaturen, 20, H. 49, 2.12.1900, 3: „Im Kaffehause. Erster Herr: Kennen Sie die Geschichte vom Kaiser Joseph und der Bahnwächterstochter? Zweiter Herr: Nein. Erster Herr: Ich auch nicht, weil es damals noch keine Eisenbahnen gegeben hat.“ Vom Erzählen eines solchen Kaiser Joseph-Witzes ist auch die Rede in Franz Xaver Kappus: Neurasthenie. In: Wiener Illustrierte Zeitung, H. 80, 24.6.1916, 9f., hier 10: „So erfuhr ich [von Onkel Karl] die Anekdote von Kaiser Josef und der Bahnwächterstochter [...]“.
- 5 Vgl. den Überblick von Karl Michael Kisler: Joseph II. in der Literatur. In: Karl Gutkas u.a. (Hg.): Österreich zur Zeit Josephs II. Niederösterreichische Landesausstellung Melk 1980. 4. Aufl. Wien: Niederösterreichische Landesregierung 1980 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 95), 298–305.
- 6 Sogar Arthur Schnitzler hat es nach einem hinsichtlich des Titels ungenauen Eintrag im Tagebuch vom 3.9.1917 gelesen.
- 7 Kisler (Anm. 5), 303.
- 8 Ebenda.
- 9 Ebenda, 304. Kisler gibt kein genaues Zitat des Friedell-Texts.
- 10 Friedrich Scheu: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien: Europa 1977, 92.
- 11 Max Winter: Eine Nacht im Asyl für Obdachlose. In: Arbeiter-Zeitung, 25.12.1898, 7f.
- 12 Eine solche erotische Andeutung findet sich daher erst 1920 im Witzblatt *Kikeriki* (Jg. 60, H. 45, 7.11.1920, 2): Aus dem Tagebuch des Herrn von Sumper): „In Wolfsgrab'n, an der Westbahn, spuckts [!] im Bahnwärterhäusl. [...] Dort soll der Kaiser Josef scho zu Fuafß hingangen sei, weil er mit der Bahnwärterstochter a Verhältnis g'habt hat, dös in an wunderbaren Roman, i waaß nimmer, im Extrablattl oder in der Kronen-Zeitung, ausführli beschrieben war.“
- 13 Paul Zifferer: Gustav Mahlers Heimkehr. In: Neue Freie Presse, 13.5.1911, 1–3.
- 14 Über Kraus' grundsätzlich achtungsvolle Einstellung zu Mahler, der bei ihm, dem an der Oper und an Musik wenig Interessierten, nicht oft vorkommt, vgl. u.a.: Die Fackel, 141, 1903, 14–17.
- 15 Vgl. zum Bild Josephs bei Herzmanovsky-Orlando Eduard Beutner: Metamorphosen des Josephinischen. Fritz von Herzmanovsky-Orlandos *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter*. In: Klaus Müller-Salget, Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Nachklänge der Aufklärung im 19. und 20. Jahrhundert. Für Werner M. Bauer zum 65. Geburtstag. Innsbruck: innsbruck university press 2008 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 73), 279–288. Auf das Spielen mit dem Anachronismus geht Beutner, der andere Akzente setzt, kaum ein.
- 16 Karl Hans Strobl: K. P. Qu. Geschichten und Bilder aus dem österreichischen Kriegspressequartier. Reichenberg: Heimatsöhne 1928, 209.
- 17 Angesichts des sehr weiten Begriffs ‚Redensart‘ in Werner Welzig (Hg.): Wörterbuch der Redensarten zu der von Karl Kraus 1899 bis 1936 herausgegebenen Zeitschrift *Die Fackel*. Wien: Akademie 1999, hätte „Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter“ dort durchaus aufgenommen werden können (was nicht als Kritik an diesem Werk missverstanden werden möge).

- 18 Die Zitate aus der Reichsratsdebatte in mehreren Zeitungen haben wir nur als einen Beleg gezählt.
- 19 Neues Wiener Journal, 15.6.1902, 2. In den anderen Blättern findet sich das Zitat ebenfalls, das *Neue Wiener Journal* setzt „Kaiser Josef und die Bahnwächterstochter“ sogar als Zwischentitel.
- 20 Reichspost, 2.10.1902, 9. Vgl. auch die in Anm. 12 zitierte Stelle aus dem *Kikeriki* 1920.
- 21 Glühlichter. Humoristisch-satirisches Arbeiterblatt, 4, Nr. 94, 24.6.1893, 2.
- 22 Z. B. Reichspost, 31.7.1906, 4; 11.11.1913, 4.
- 23 Reichspost, 6.4.1906, 9.
- 24 Reichspost, 30.5.1911, 6.
- 25 Grazer Tagblatt, 11.9.1924, 12.
- 26 Verhandlungen der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte, 79, 1907: II. Teil, 223–230.
- 27 Ebenda, 227.
- 28 Ebenda.
- 29 Ebenda.
- 30 Vgl. Gabriel Anton, Fritz Hartmann: Übersichtliche Anleitung zur Untersuchung von psychisch Kranken. In: Forensische Psychiatrie 1. Red. von Gabriel Anton, Julius von Wagner-Jauregg u.a. Wien: Braumüller 1908 (Handbuch der ärztlichen Sachverständigen-Tätigkeit 8), 673–761, hier 757.
- 31 Vgl. Hans Gross: Criminalpsychologie. Graz: Leuschner & Lubensky 1898, 135.
- 32 Vgl. Hans Gross: Kriminal-Psychologie. 2. Aufl. Leipzig: Vogel 1905.
- 33 Ebenda, 129.
- 34 Angemerkt sei, dass Kraus in der frühen *Fackel* in einer Antwort des Herausgebers einen Anachronismus in einer Zeitung mit den Worten verspottet: „Sonst lesen wir nächstens, Kaiser Josef habe von Charles Weinberger [einem Operettenkomponisten um 1900] gesagt: er hat Edison-Ohren.“ (Die Fackel, 132, 1903, 28). Ob ihn die damals fast noch aktuelle Reichsratsrede Lechers über den Kaiser und die Bahnwächterstochter zu diesem Scherz über Anachronismen inspiriert hat, muss offen bleiben.
- 35 Über Noë vgl. zuletzt Hans H. Reimer: Es waren Fremde. 100 „luttrische“ Pioniere des Weltkurorts Meran im 19. und 20. Jahrhundert. Innsbruck: StudienVerlag 2019, 26–33.
- 36 Heinrich Noë: Bahnwächter-Romantik. Skizze aus den deutschen Alpen. In: Die Gartenlaube, 45, 1897, 78f.
- 37 In den von der Südtiroler Landesbibliothek digitalisierten Südtiroler Zeitungen scheint sich der Text nicht zu finden, ebensowenig in den von ANNO erfassten.
- 38 Hans Eberhard Goldschmidt: Von Grubenhunden und aufgebundenen Bären im Blätterwald. Wien: Jugend und Volk 1981 (Wiener Themen).
- 39 Goldschmidt, ebenda, kennt ihn nicht.
- 40 Ebenda.
- 41 Für Hinweise vor allem zu Kraus danken wir Gerald Krieghofer, Wien, und Harald Stockhammer, Innsbruck.

Louis Weinert-Wilton – der deutsche Edgar Wallace und Tirol

von Radek Flekal

Der deutsch-böhmische Schriftsteller Louis Weinert-Wilton (1875–1945) war zu seiner Zeit ein deutschsprachiger Kriminalautor mit hohen Auflagen, er ist jedoch heute so gut wie vergessen. Er wurde am 11. Mai 1875 als Alois Weinert im Städtchen Weseritz/Westböhmen geboren und vier Tage später am gleichen Ort auf den Namen Alois Aemilian nach katholischem Ritus getauft. Seine Eltern hießen Alois und Eugenie und waren im Haus Nr. 32 in Weseritz ansässig.¹ Sein Vater war damals Bezirksrichter in Tepl, wurde 1887 zum Landesgerichtsrat in Eger und 1892 zum Rate des Oberlandesgerichtes in Prag ernannt.² Alois war das älteste Kind und er hatte drei jüngere Geschwister – Antonie (*1878), Ida (*1879) und Rudolf (*1881).³

Der junge Weinert besuchte das Gymnasium in Eger⁴ und später wurde er von seinen Eltern auf die Militärakademie nach Pola (heute Pula in Kroatien) im südöstlichen Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie geschickt. Dort absolvierte er zwar die Kadettenschule, sein Gesundheitszustand erlaubte es ihm jedoch nicht, an der Akademie zu bleiben. Er verließ Pola als Oberleutnant, wurde aber als „zum Truppendienste untauglich“ aus dem Heer entlassen.⁵

Um einen anderen Platz in der Gesellschaft zu finden, wandte sich der bereits mehr als zwanzigjährige Weinert der Journalistik zu und veränderte seinen Vornamen zu Louis. Am Beginn seiner Karriere wechselte er mehrmals die Arbeitsplätze. Seit dem Jahre 1898 war er Redakteur bei der *Ostrauer Zeitung* (Mährisch-Ostrau), der *Freien Schlesischen Presse* (Troppau) und beim *Tiroler Tagblatt* (Innsbruck). Hier war er vom 15.2.1900 bis zum 24.3.1901 Redakteur. Die Redaktion des *Tiroler Tagblatts* befand sich im Hause von Anton Edlinger in der Museumstraße 22, dem Herausgeber und Druckereibesitzer. Weinert wohnte in der Heiliggeiststraße 12.⁶ Das Wirken von Weinert beim *Tiroler Tagblatt* konnte wegen der Corona-Pandemie leider nicht näher beleuchtet werden, da ein Besuch vor Ort in der Bibliothek des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck nicht möglich war und gerade die Jahrgänge 1900 und 1901 noch nicht online zugänglich waren. Von Innsbruck aus wurde er 1901 in die Redaktion des *Prager Tagblatts* berufen.⁷ Die Redaktion des *Tiroler Tagblattes* übernahm nach ihm Hugo Greinz, „ein bekannter ‚Jungtiroler‘ und ‚Scherer‘-Freund“.⁸ Noch bevor Weinert nach Prag ging, arbeitete er kurzfristig beim *Pilsner Tagblatt*.⁹ Kurz vor der Jahrhundertwende, am 3. Oktober 1899, als Weinert in Troppau tätig war, heiratete er Ida Kubesch in Brünn,¹⁰ die fünf Jahre später die Tochter Eugenie (nach der Großmutter benannt) zur Welt brachte.¹¹

Seit 1901 war Weinert in Prag ansässig und übte dort bis zu seinem Tod verschiedene Berufe aus. Zuerst arbeitete er als Redakteur beim *Prager Tagblatt*,¹² später war er eine Zeitlang als Chefredakteur beim *Prager Abendblatt* tätig.¹³ Zu dieser Zeit wirkte er ebenfalls als Geschäftsleiter der Concordia, des Vereins deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen. Aufgrund seines mehrjährigen Wirkens in der Concordia hatte Weinert viele Kontakte zu den zeitgenössischen Schriftstellern und Künstlern, die in Prag tätig waren, u.a. zu Friedrich Adler (1857–1938), Emil Faktor (1876–1942), Gustav Löwe (1859–1913) oder Hugo Salus (1866–1929). Die Prager Literaturszene war damit für ihn kein unbekanntes Feld.¹⁴ Während des Ersten Weltkriegs diente er u.a. beim Grenzschutzkommando in Brzezinka.¹⁵ 1922 übernahm er als administrativer Direktor die kaufmännische Leitung des Neuen Deutschen Theaters in Prag,¹⁶ wo er bis 1932 blieb. Danach lebte er als freier Romanschriftsteller.¹⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Louis Weinert-Wilton in ein tschechisches Lager für Deutsche in Prag eingewiesen, wo er allmählich verfiel und aufgrund von schwerer Zwangsarbeit und Misshandlung¹⁸ am 5. September 1945 verstarb. Hans Regina von Nack (1894–1976), der ebenso Kriminalromane publizierte und beim *Prager Abendblatt* angestellt war, äußerte sich in seiner unveröffentlichten Autobiographie zum Ableben Weinert-Wiltons:

Obleich Weinert ein engagierter Antifaschist war, wurde er 1945 als Greis von den Tschechen eingesperrt, starb elend in der Gefangenschaft und wurde – da Deutsche nicht bestattet werden durften – in ein Massengrab geworfen. Es klingt wie ein makabrer Witz, wenn man hört, daß die Tschechen einige Jahre später nach einem Roman eben dieses von ihnen in einer Grube verscharrten Mannes in Co-Produktion einen Film drehten.¹⁹

Weinert-Wiltons literarisches Schaffen

Weinerts schriftstellerischer Erfolg beruhte nicht nur auf Kriminalromanen, zunächst wurde er als Dramatiker bekannt. Zwischen 1901–1909 verfasste er insgesamt sechs Theaterstücke,²⁰ die im Prager Neuen Deutschen Theater uraufgeführt wurden. Bei den Dramen wählte Weinert sowohl seriöse als auch leichte Stoffe. Die Stücke zeichnen sich durch naturalistische Elemente aus und setzen sich – manchmal in satirisch-kritischem Ton mit gesellschaftlichen Themen auseinander.²¹ Bereits mit dem Erstlingswerk, der Dorftragödie *Die Mühlhofbäuerin* (1901), die auf Egerländisch geschrieben und auf Bairisch gespielt wurde,²² gelang ihm ein großer Erfolg. Er gewann mit dieser Tragödie 1902 den Hancke-Preis, der von der Concordia (bei der er später als Geschäftsleiter tätig war) verliehen wurde.²³ Weinert teilte den Preis mit Theodor Kirchner, der mit seinem Satyrspiel *So sterben Götter* von der Concordia-

Kommission ebenso ausgezeichnet wurde. Beide Autoren bekamen zu dem Preis einen Geldbetrag von 500 Kronen ausbezahlt. Alle Theaterstücke veröffentlichte er bereits unter dem Künstlernamen Louis Weinert.

Doch wirklich berühmt machten Weinert seine Krimis. In den Jahren 1929–1939 veröffentlichte er unter dem halbenglisch klingenden Namen Louis Weinert-Wilton insgesamt elf Romane,²⁴ die zuerst in Leipzig, später in Berlin erschienen und insgesamt eine Auflage von mehr als drei Millionen Exemplaren erreichten.²⁵ Einige Werke erschienen in den 1930er Jahren als Fortsetzungsromane²⁶ und sieben der Romane wurden beim Goldmann-Verlag mehrmals neu herausgegeben.²⁷ Die Romane wurden nach ihrer Veröffentlichung u.a. ins Englische, Französische, Schwedische und Dänische übersetzt.²⁸ Weinert-Wilton ließ sich beim Schreiben der Romane durch den englischen Autor Edgar Wallace (1875–1932) – dessen Bücher ebenfalls bei Goldmann erschienen – explizit beeinflussen.²⁹ Das ist der wahrscheinlichste Grund dafür, warum er heute so gut wie vergessen ist: Er verschwand im Schatten seines englischen Vorbilds.³⁰ Sogar die zeitgenössischen Zeitungen reflektierten die offensichtliche Ähnlichkeit der beiden Kriminalautoren.³¹

Als in den 1960er Jahren Wallaces Kriminalromane vielfach verfilmt wurden, fanden auch vier Werke Weinert-Wiltons ihren Weg auf die Leinwand. Die Filme waren jedoch eher von minderer Qualität und litten nicht selten unter der „Wallace-Etikettierung“.³²

Die Kriminalromane Louis Weinert-Wiltons am Beispiel von *Die Panther*

Der 1930 veröffentlichte Roman *Die Panther* gehört zu den früheren Kriminalwerken Weinert-Wiltons. 1935 erschien er als Fortsetzungsroman in den *Innsbrucker Nachrichten* und an diesem konkreten Beispiel sollen Weinert-Wiltons Kriminalromane näher vorgestellt werden.

Zuerst eine kurze Inhaltsangabe: Die Geschichte spielt auf der alleinstehenden Spittering Farm in der Nähe von London und die Handlung dreht sich um ein vergangenes Verbrechen, das mit der jungen Grace Wingrove zusammenhängt. Sie wird auf der Farm, auf der sich zwei wilde Panther befinden, untergebracht und von Aubrey Rane bewacht. Im Laufe der Handlung erscheinen allmählich einige Verbrecher, die nach dem Leben der ‚jungen Schönen‘ trachten. Sie ist nämlich dem kaltblütigen Fred Johnson ein Dorn im Auge, der bereits vor vielen Jahren ihren Vater (mithilfe der geldgierigen Lady Shelley) umbrachte und jetzt sein Vermögen haben will, das er aber erst nach Graces Ableben bekommen kann. Nach mehreren Zwischenfällen (u.a. nach Lady Shelleys Tod) werden alle Verbrecher durch Scotland Yard unter der Leitung von Oberinspektor Murphy festgenommen. Zwischen Grace und Aubrey Rane entsteht eine Liebesbeziehung.

Vergleicht man die einzelnen Romane Weinert-Wiltons mit den Romanen von Wallace, stellt man fest, dass sich die Kriminalgeschichten durch ähnliche (bis gemeinsame) Handlungselemente auszeichnen, die v.a. auf dem Handlungsort, den figuralen Typen, den mehrfachen Identitäten der Figuren und dem schablonenhaften Handlungsschema beruhen.³³

Neben der ländlichen Umgebung von London, in *Die Panther* durch die abgelegene Spittering Farm vertreten, spielt die Handlung der Romane ausschließlich in London selbst. Auf der einen Seite steht die rurale, in sich geschlossene Region, deren Einwohner häufig abergläubisch sind; auf der anderen Seite die ausgedehnte Großstadt (London) – mit allen dunklen Winkeln und vernetzten unterirdischen Gängen – die die moderne Welt repräsentiert.³⁴

Die Figurenkonstellation in *Die Panther* lässt sich in den anderen Romanen Weinert-Wiltons in ähnlicher Form finden. Die Figuren lassen sich grundsätzlich in drei Gruppen aufteilen: In die erste Gruppe gehören die Ermittler – sowohl professionelle Polizisten von Scotland Yard (Oberinspektor Murphy, Sergeant Spang), als auch Privatdetektive bzw. Amateurmittler (Aubrey Rane). Der zweiten Gruppe sind die kaltblütigen Verbrecher zuzuordnen (Fred Johnson, Lady Shelley). Grace Wingrove vertritt in der Geschichte allein die dritte Gruppe – eine junge Schöne, die in der Regel von den Verbrechern bedroht, doch schließlich von einem Privatdetektiv (bzw. Amateurmittler – in diesem Fall von Aubrey Rane) gerettet wird. Die „Schöne im Not“ stellt in gewissem Sinne eine Verbindungsbrücke zwischen den Ermittlern und Verbrechern dar. Da im Laufe der Geschichte zwischen der ‚jungen Schönen‘ (Grace Wingrove) und dem (Privat-)Detektiv allmählich eine Liebesbeziehung entsteht (Rane hat nach den Ermittlungen vor, Grace einen Heiratsantrag zu machen), werden die Romane als „melodramatische Thriller“ bezeichnet.³⁵ Um die Spannung und die rätselhafte Atmosphäre zu verstärken, wird den Figuren – sowohl den positiven als auch den negativen – eine mehrfache Identität verliehen.³⁶

Die Bezeichnung „Thriller“ ist im Fall der Romane von Weinert-Wilton (aber auch von Wallace) allerdings nicht zutreffend: Obwohl sich die Romane durch Aktionsreichtum in Form von eifriger und nicht selten gewalttätiger Verfolgung der Verbrecher auszeichnen, enthalten die Geschichten ebenfalls die traditionelle Ermittlungsarbeit, die auf der Spurensuche und deduktivem Verfahren beruht. An dieser Stelle soll ein knapper Exkurs unternommen werden, in dem die Termini der Gattungsklassifizierung nach der Studie von Nusser erläutert werden.³⁷ Nach ihm teilt sich die Kriminalliteratur in zwei idealtypische Stränge – Detektivroman bzw. Detektivverzählung und Thriller bzw. kriminalistische Abenteuererzählung: Der Detektivroman (bzw. Detektivverzählung) beginnt in der Regel mit einem Verbrechen, das im Laufe der Geschichte allmählich durch die deduktive Ermittlungsarbeit aufgeklärt wird. Das Erzählen ist rückwärts gerichtet, die Handlung besteht primär aus Untersuchungen und Verhören und die Geschichte ist mit Rätselhaftem verbunden. Der Thriller dagegen basiert eher auf der Verfolgungsjagd als auf der Aufklärungs-

und Ermittlungsarbeit. Der Verbrecher ist häufig bereits bekannt (bzw. wird bald identifiziert), das Erzählen ist vorwärts gerichtet und das Rätselhafte des Detektivromans wird durch Aktion ersetzt.³⁸ Die Grenzen zwischen den einzelnen Untergattungen sind allerdings fließend und reine Typen sind eher die Ausnahme als die Regel.³⁹

Obwohl sich die Romane Weinert-Wiltons – beispielsweise *Die Panther* – durch Aktionsreichtum auszeichnen, enthalten die Geschichten ebenfalls die traditionelle Ermittlungsarbeit, die auf Spurensuche und deduktivem Verfahren beruht. Betrachtet man die Handlungsstruktur, kann man gewisse Ähnlichkeiten und Berührungspunkte sowohl mit den ‚Rätselromanen‘ von Agatha Christie (1890–1976) als auch mit den Geschichten der hard-boiled-school von Dashiell Hammett (1894–1961) beobachten.⁴⁰

Aubrey Rane und Oberinspektor Murphy repräsentieren in *Die Panther* die intelligenten Ermittler, die aufgrund ihrer Fähigkeiten imstande sind, die Verbrechen aufzuklären. Sie stellen einen Gegenpol zu ihren Mithelfern bzw. den ‚gewöhnlichen‘ Polizisten dar. Die unwissenden Mithelfer erinnern an die Figur Dr. Watsons aus den Sherlock-Holmes-Geschichten von Arthur Conan Doyle (1859–1930).⁴¹ In *Die Panther* wird diese typische Figur durch den nicht besonders scharfsinnigen Sergeant Spang vertreten, der wiederholt von Oberinspektor Murphy beleidigt wird.⁴² Gleichzeitig arbeiten die Detektive auch mit Methoden, bei denen es nicht selten zu körperlichen Auseinandersetzungen kommt – in *Die Panther* beispielsweise zu einem Zwischenfall mit Johnsons Spießgesellen. Allerdings sind die Romane Weinert-Wiltons bei weitem nicht so pointiert aufgebaut wie die Agatha Christies, und seine Detektive zeichnen sich – andererseits – nicht durch rohe Gewalt und Aggressivität aus, wie die ermittelnden Figuren Hammetts.⁴³

Die fließenden Gattungsgrenzen zeigen sich auch in Bezug auf die Handlungsorte: *Die Panther* spielen auf dem für klassische Detektivromane charakteristischen, abgelegenen Land; sonst tritt die eher für die Thriller typische (Londoner) Großstadt auf (z.B. in *Die Königin der Nacht* oder *Der Teppich des Grauens*).⁴⁴

Die erzählte Zeit hat zumeist eine Spanne von wenigen Tagen oder Wochen, wobei der Grund für die Verbrechen und gleichzeitig der Schlüssel zur Aufklärung der Verbrechen häufig in der Vergangenheit liegt, die dem Leser mittels Rückblenden vergegenwärtigt wird: In *Die Panther* geht es um die Geschichte von Grace Wingrove und ihrem ermordeten Vater. Dass die Ermittlungen in die Vergangenheit führen, ist für viele Detektivromane charakteristisch.⁴⁵

Die Inspiration Weinert-Wiltons durch die zeitgenössische Kriminalliteratur – am deutlichsten Wallace – ist im Hinblick auf die Handlungskomponenten jedenfalls offenbar. Obwohl Weinerts Kriminalromane die Gattung nicht erneuern oder irgendwie besonders bereichern, zeichnen sie sich durch amüsante Ironie – in *Die Panther* zeigt sich das im Verhältnis zwischen Oberinspektor Murphy und Sergeant Spang – und gattungsspezifische Spannung aus, was vom Lesepublikum erwartet und erwünscht war. Es ist zu bedauern, dass Weinert das Londoner Milieu nicht durch Prag

und dessen ländliche Umgebung ersetzte, denn er kannte sich in dieser Gegend sicherlich besser als in London aus und hätte sich dadurch von seinem englischen Vorbild abgrenzen können. Ein spannender Kriminalroman aus der Prager Unterwelt oder der ländlichen Umwelt hätte bestimmt ein ebenso großes Lesepublikum erreicht. In der im Jahre 1931 veröffentlichten Sammlung von Kriminalfällen *Prager Pitaval* von Egon Erwin Kisch (1885–1948) ist die Mehrheit der dargestellten Verbrechen in Prag situiert.⁴⁶ Der große Erfolg von Wallace bewirkte jedoch wahrscheinlich die Entscheidung Weinert-Wiltons, den Handlungsort nach London zu verlegen. Die tschechische Literatur hatte zu dieser Zeit ebenfalls ihren „Wallace“: Eduard Fiker (1902–1961) verfasste in den 1930er Jahren einige Kriminalromane in der Tradition von Wallace.⁴⁷

Kulturjournalist mit einem besonderen Tirolbezug

Weinert publizierte aber auch essayistische Artikel, in denen er sich u.a. zu den Prager Theatern und der Situation des Theaterwesens nach dem Ersten Weltkrieg äußerte.⁴⁸ Erwähnenswert sind ebenfalls seine Feuilletons, die als „Prager Briefe“ in der *Wiener Abendpost* (einer Beilage der *Wiener Zeitung*) zwischen 1909 und 1912 publiziert wurden. Weinert schrieb in diesen kurzen Aufsätzen über die kulturelle Situation in Prag und Böhmen und kommentierte zeitgenössische Veranstaltungen auf den hiesigen Bühnen.⁴⁹

Für Tirol ist Weinerts Artikel über die Jungtiroler Dramatiker von Interesse, der 1901 im *Prager Tagblatt* erschien.⁵⁰ Darin äußert sich Weinert zuerst zur alten, vorwiegend lyrischen Generation Tirols, er hebt Senn, Gilm und Pichler hervor, die über „Dichter, mit einem empfänglichen Blick für die Erhabenheit und den Zauber der Natur ihrer Heimath, mit empfindsamen, begeisterungsfähigen Herzen und einer gewissen düsteren Schwermuth“ verfügte, die allerdings um die Jahrhundertwende durch die Jung-Tiroler abgelöst wurde, die eher „in das Lager der dramatischen Muse übergegangen“ sind.

Weinert bedauert, dass – trotz einer bemerkenswerten Qualität ihrer Werke – die Jungtiroler Dramatiker nur „Anerkennung eines kleinen Kreises“ erreichten, dass „ihre Schöpfungen kaum über die heimathlichen Grenzen hinausdrangen“. Nach der knappen Erwähnung des damals schon in Wien lebenden Autors Karl Schönherr, dessen Einakter *Die Bildschnitzer* (1900) jedoch in den Heimatbergen spielte, widmet sich Weinert ausführlicher dem dramatischen Schaffen Franz Kranewitters, der „als das Haupt Jungtirols betrachtet werden muß“, als „Heimathkünstler“ im vollsten Sinne des Wortes: „Er kennt seine Heimath, er kennt das Volk, dem er entsprossen ist, mit allen seinen Fehlern und Vorzügen und seine Phantasie bleibt in der Heimath, bei seinem Volke.“ Die Figuren in seinen Dramen *Um Haus und Hof* (1895) oder *Michel Gaißmayr* (1899) sind „Tiroler von echtem Schrott und Korn“.

Man könne diese urwüchsige Natürlichkeit deutlich im vieraktigen Schauspiel *Andre Hofer* (1901) sehen, das den Helden der Tiroler Freiheitskämpfe in einem wesentlich anderen Licht darstelle, als das offizielle patriotische Tirol. Das Drama zeige Hofer als „einen Helden mit menschlichen Schwächen, mit einem Kopfe, im Eigensinne so hart, wie die Felsen des Passeyerthales“ – am Ende tritt er sogar als „gebrochener Mann“ auf. Nicht umsonst wurde das Stück bei ersten Aufführung im Jahre 1902 sehr divers diskutiert.⁵¹ Bei der Erstaufführung in Innsbruck 1903 kam es zu einem Theaterskandal.

Weinert schließt den Artikel mit dem um eine Generation jüngeren Ludwig von Ficker ab, der bis zu diesem Zeitpunkt zwei Dramen verfasst hatte – *Sündenkinder* (1900) und *Und Friede den Menschen. Eine Christnachttragödie* (1901) – die das Problem der freien Liebe aufgriffen, im ersten Fall von einem sozialen, im zweiten von einem religiösen Standpunkt: „Halb idealistisch, halb realistisch, athmen seine Schöpfungen selbst im crassesten Gewande einen Hauch schwermüthiger Poesie.“ *Und Friede den Menschen*, „das die Intoleranz und Asketik, wie sie sich in den Bergen breit macht, mit Ruthenhieben geißelt, ohne jedoch eine religionsfeindliche Tendenz zu verfolgen, müßte Erfolge erringen.“ Aber an eine Aufführung sei bei den gegenwärtigen „Censurverhältnissen nicht zu denken. Der Einacter wird ein Buchdrama bleiben.“

Das ausführliche Eingehen auf Ficker ging auf eine persönliche Bekanntschaft während seiner Innsbrucker Zeit zurück. In einem der zwei erhaltenen Briefe wurde Ficker von Weinert darum gebeten, ein Feuilleton über Adolf Pichler zu schreiben, der am 15. November 1900 in Innsbruck verstorben war.⁵² Pichler wurde von der jungen Generation als Mentor verehrt,⁵³ und obwohl Ficker das jüngste Mitglied der Jung-Tiroler war, hielt ihn Weinert – im Gegensatz zu ihm selbst – für geeignet: „Ich bin über Pichler viel zu wenig orientiert, um etwas schreiben zu können und würde gewiß nicht den Tenor treffen, der in der Sache liegen muß, da es sich um einen tirolischen Dichter handelt.“⁵⁴ Das Feuilleton kam jedoch nicht zustande. Im zweiten Brief bedankt sich Weinert bei Ficker für die Gratulation zur erfolgreichen Aufführung der Tragödie *Mühlhofbäuerin* und gibt der Hoffnung Ausdruck, Ficker ebenfalls bald zu Erfolgen gratulieren zu können. Außerdem fragt er ihn nach seinem momentanen dramatischen Schaffen.⁵⁵ Fickers Briefe an Weinert sind verschollen.

Louis Weinert-Wilton verfasste einerseits gesellschaftskritische Dramen, andererseits veröffentlichte er (ent-)spannende und abenteuerliche Kriminalromane; er war in den exklusiven kulturellen Kreisen Prags (Concordia, Neues Deutsches Theater) eine hoch geschätzte Persönlichkeit, gleichzeitig erlangte er als Verfasser „trivialer“ und schablonenhafter Geschichten einige Bekanntheit. Diese quasi paradoxe Aufzählung vermittelt ein buntes und vielschichtiges Bild eines Autors, der allmählich und zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist

Anmerkungen

- 1 Geburts- und Taufbuch der Pfarre zu Weseritz. Online-Zugriff: http://www.portafontium.cz/iipi-mage/30070937/bezdruzice-14_0351-n?x=-34&y=400&w=912&h=349 (aufgerufen am 8.11.2020).
- 2 Alois Weinert (* 9.7.1836) verstarb am 24.3.1906; vgl. dazu den Nachruf in: Prager Tagblatt, 82, 24.3.1906, 1.
- 3 Nationalarchiv Prag (Národní archiv, Policejní ředitelství I, konskripcie, karton 670, obraz 54).
- 4 Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer: Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien: Paul Zsolnay 1987, 421.
- 5 Prager Tagblatt, 2, 2.1.1899, 5; Norbert Menzel erwähnt keine genaue Krankheit, die Weinert-Wiltons militärische Laufbahn verhinderte. In: Norbert Menzel: Die vergessenen Morde des Louis Weinert-Wilton. In: Norbert Klugmann, Peter Mathews (Hg.): Schwarze Beute. Bd. 2. Reinbek: Rowohlt 1987, 61–70. hier 61.
- 6 Vgl. Adressbuch für Innsbruck und Wilten. Innsbruck: A. Edlinger's Verlag 1901, 16, 127, 137.
- 7 Prager Tagblatt, 142, 25.5.1902, 11.
- 8 Brixener Chronik, 39, 30.3.1901, 3.
- 9 Innsbrucker Nachrichten, 69, 26.3.1901, 3; Pilsner Tagblatt, 91, 17.4.1901, 2.
- 10 Neue Freie Presse, 12609, 29.9.1899, 4.
- 11 Nationalarchiv Prag (Národní archiv, Policejní ředitelství I, konskripcie, karton 670, obraz 48).
- 12 Nach einem im österreichischen Pressegesetz üblichen Verfahren wurde Weinert im zweiten Jahr seines Wirkens beim *Prager Tagblatt* aufgrund eines Zeitungsartikels „wegen Vernachlässigung der pflichtgemäßen Aufmerksamkeit“ angeklagt, vor Gericht gebracht und schließlich einige Wochen später freigesprochen. Vgl. Prager Tagblatt, 270, 1.10.1902, 7; 299, 30.10.1902, 6.
- 13 Serke (Anm. 4), 421.
- 14 Prager Tagblatt, 77, 17.3.1904, 6; 57, 26.2.1907, 7; 88, 30.3.1910, 5. Peter Demetz, ein aus Prag stammender Literaturwissenschaftler, spricht in seinen Memoiren über seinen Vater Hans Demetz (1894–1981), der einige Jahre in dem Neuen Deutschen Theater als Dramaturg und Direktor tätig war und u.a. mit Weinert-Wilton (und auch Hans Regina von Nack, einem anderen Kriminalautor aus Prag) befreundet war. In: Peter Demetz: A Difficult Return to Prague. In: *The Threepenny Review*, 70, 1997, 17.
- 15 Im Jahre 1917 wurde ihm als Oberleutnant außer Dienst das Goldene Verdienstkreuz mit der Krone am Bande der Tapferkeitsmedaille verliehen. Vgl. Pilsner Tagblatt, 197, 20.7.1917, 5.
- 16 „Louis Weinert, bisher Chefredaktor des Prager Abendblatt, wurde vom Direktor Leopold Kramer zum administrativen Direktor bestellt; es wurde ihm gleichzeitig auch die Stellvertretung des Direktors für den Fall ferner Abwesenheit oder Verhinderung übertragen.“ In: Prager Tagblatt, 224, 24.9.1922, 9.
- 17 Jitka Ludvová: *Až k hořkému konci – Pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha: Academia 2012, 519; 761.
- 18 Peter Becher, Steffen Höhne, Jörg Krappmann, Manfred Weinberg (Hg.): *Handbuch der deutschen Literatur Prags und der böhmischen Länder*. Stuttgart: Metzler 2017, 256.
- 19 Zit. nach Serke (Anm. 4), 421.
- 20 Die Mühlhofbäuerin (1901, Tragödie); Der Lorbeer (1902, Schauspiel); Sommernachtsträume (1902, Schauspiel); Das Wohltätigkeitsfest (1903, Komödie); Die stärkere Stunde (1909, Schauspiel); Das Ahnenschloss (1909, Schwank).
- 21 Josef Mühlberger: *Die Dichtung der Sudetendeutschen in den letzten fünfzig Jahren*. Kassel-Wilhelmshöhe: Johanna Stauda Verlag 1929, 45–46.
- 22 Adolf Hauffen: *Die deutsche mundartliche Dichtung in Böhmen*. Prag: J. G. Calvesche k. und k. Hof- und Universitäts-Buchhandlung 1903, 31.
- 23 Prager Tagblatt, 142, 25.5.1902, 11.
- 24 Der Teppich des Grauens (Leipzig: W. Goldmann 1929); Die weiße Spinne (Leipzig: W. Goldmann 1929); Die Panther (Leipzig: W. Goldmann 1930); Die Königin der Nacht (Leipzig: W. Goldmann

- 1930); *Der Drudenfuß* (Leipzig: Goldmann 1931); *Der betende Baum* (Leipzig: Goldmann 1932); *Licht vom Strom* (Leipzig: Goldmann 1933); *Der schwarze Meilenstein* (Berlin: Aufferberg 1935); *Die chinesische Nelke* (Berlin: Aufferberg 1936); *Spuk am See* (Berlin: Buchwarte-Verlag 1938); *Der Skorpion* (Berlin: Auslese-Verlag 1939).
- 25 Menzel (Anm. 5), 62.
- 26 *Die Panther* erschienen zwischen dem 23. April und 24. Juni 1935 regelmäßig in den *Innsbrucker Nachrichten* (94, 23.4.1935 – 143, 24.6.1935) und *Der Teppich des Grauens* zwischen dem 25. April und 25. September 1937 im Wiener *Kleinen Blatt* (Das Kleine Blatt, 114, 25.4.1937 – 265, 25.9.1937). Daneben erschienen Weinert-Wiltons erste Romane, *Der Teppich des Grauens* und *Die weiße Spinne*, zuerst in der *Frankfurter Zeitung*; *Die Panther* erschienen ebenfalls in der *Münchener Illustrierten* und *Der Drudenfuß* im *Neuen Wiener Journal*.
- 27 Die wieder herausgegebenen Romane sind: *Der Teppich des Grauens*, *Die weiße Spinne*, *Die Panther*, *Die Königin der Nacht*, *Der Drudenfuß*, *Der schwarze Meilenstein*, *Die chinesische Nelke*. In den letzten Jahren wurden diese „fast ausgelöschten Dauerbrenner“ mit den anderen vier Romanen nach Jahrzehnten als e-Bücher neu herausgegeben. Das Interesse an Weinert-Wilton scheint zuzunehmen.
- 28 Neues Wiener Journal, 13790, 12.4.1932, 11.
- 29 Menzel (Anm. 5), 62. Obwohl beide Autoren im gleichen Jahr geboren waren, fing Edgar Wallace deutlich früher an, seine Kriminalwerke zu produzieren. Seine erste Kriminalgeschichte *Die vier Gerechten* (*The Four Just Men*) erschien bereits im Jahre 1905. Vgl. Helmut Findeisen, Georg Seehase: Englische Literatur. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1965, 204.
- 30 Edgar Wallace wurde für das deutschsprachige Lesepublikum eben durch den Goldmann-Verlag vermittelt. 1925 erschien in Leipzig der erste Band (*Fünfzehn Jahre unter Kannibalen*), dem weitere erfolgreiche Übersetzungen folgten. Vgl. Prager Tagblatt, 36, 11.2.1932, 5.
- 31 „Lesen Sie in der Münchener Illustrierten ‚Die Panther‘ – Roman von Louis Weinert. Nach dem Urteil der Presse: der deutsche Wallace!“ In: Westböhmisches Tageszeitung, 164, 15.6.1930, 8; „Louis Weinert-Wilton, der deutsche Wallace, hat einen neuen Kriminalroman geschrieben. ‚Der betende Baum‘, erschienen, wie alle anderen Wilton-Bücher, im Goldmann-Verlag (Leipzig).“ In: Prager Tagblatt, 110, 8.5.1932, 7.
- 32 Die Titel der Verfilmungen sind: *Der Teppich des Grauens* (1962), *Die weiße Spinne* (1962), *Das Geheimnis der schwarzen Witwe* (1963, nach *Die Königin der Nacht*), *Das Geheimnis der chinesischen Nelke* (1964). Vgl. Menzel (Anm. 5), 62, 67, 70.
- 33 Die Schablonenhaftigkeit der Kriminalromane wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung als eines der markantesten Merkmale der Trivilliteratur genannt, zu der die Kriminalliteratur häufig zugeordnet wird. Noch zwei weitere negative Merkmale werden den Kriminaltexten zugeschrieben: Die realitätsferne Darstellung und die Massenaufgaben: Als Massenerliteratur sei die Kriminalgattung der Erforschung nicht wert. Mit der Beurteilung der Kriminalliteratur befasst sich Peter Nusser ausführlich in seiner Studie *Der Kriminalroman* (4. Aufl. Stuttgart: Metzler 2009, 9–12).
- 34 Mehr zu den Handlungsorten in der Kriminalliteratur in: Uwe Spörl: *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. Universität Bremen: Sprach- und Literaturwissenschaften 2006.
- 35 Nusser (Anm. 33), 62.
- 36 Am komplexesten ist in diesem Sinne der Roman *Die weiße Spinne* (1929), in dem der Hauptverbrecher eine dreifache, die bedrohte Schöne und der ermittelnde Detektiv je eine doppelte Identität haben.
- 37 Nusser (Anm. 33), 1–7.
- 38 Neben der Kriminalliteratur unterscheidet Nusser noch die „Verbrechensliteratur“, die sich eher auf die Darstellung von Motivationen des Verbrechers und seine inneren und äußere Konflikte konzentriert, als auf die aufklärende Ermittlungsarbeit bzw. die aktionsreiche Verfolgungsjagd. In solchen Werken wird nach dem Ursprung, der Wirkung und dem Sinn des Verbrechens geforscht. Ein Paradebeispiel dafür sei *Schuld und Sühne* von Fjodor Michailowitsch Dostojewski (Nusser, Anm. 33, 1).
- 39 Mit der Gattungsklassifizierung der Kriminalliteratur beschäftigt sich ebenfalls der Aufsatz *Anatomie des Detektivromans* von Richard Alewyn. Er unterscheidet zwischen dem Kriminal- und dem

- Detektivroman, wobei die Frage „Wie wird die Geschichte erzählt?“ bei ihm im Vordergrund steht. Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, in dem Detektivroman geht es dagegen um die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens. Der Detektivroman bei Alewyn entspricht dem Detektivroman bei Nusser, der Kriminalroman deckt sich mehr oder weniger mit dem Thriller. Vgl. Richard Alewyn: Anatomie des Detektivromans. In: Jochen Vogt: Der Kriminalroman II – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Wilhelm Fink Verlag 1971, 372–404.
- 40 Nusser (Anm. 33), 97–98 (zu Agathe Christie), 125–127 (zu Dashiell Hammett).
- 41 Die Watson-Figur ist dem ermittelnden Detektiv unterstellt, stellt oft naive Fragen und kann deshalb als „ewiger Dummkopf“ wahrgenommen werden. Vgl. Viktor Schklowskij: Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Jochen Vogt: Der Kriminalroman I – Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Wilhelm Fink Verlag 1971, 78. Diese Figur vermittelt dem Leser allerdings durch ihre naiven Fragen wichtige Beobachtungen und wird dadurch sozusagen zu den „Augen und Ohren des Lesers“. Vgl. John Scaggs: Crime Fiction. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2005, 39.
- 42 „Wenn Sie nur nicht ein so unmögliches, blödes Gesicht hätten, Spang. Sie sind ja gar nicht so dumm, aber mit Ihrem Aussehen blamieren Sie ganz Scotland Yard.“ In: Louis Weinert-Wilton: Die Panther. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1930, 46.
- 43 Die Panther enthalten deutliche exotische Elemente: einerseits treten in der Geschichte zwei große Raubkatzen auf, andererseits zwei Javaner, Peter Forge und Mamed, die sich um die Tiere kümmern. Für den Handlungsverlauf ist v.a. Peter Forge von Wichtigkeit.
- 44 Nusser widmet sich ebenfalls ausführlicher der räumlichen Problematik im Detektivroman und im Thriller. In: Nusser (Anm. 33), 47–49, 67–68.
- 45 Alewyn (Anm. 39), 392.
- 46 Egon Erwin Kisch: Gesammelte Werke – Prager Pitaval. Späte Reportagen. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1975.
- 47 Vgl. Michal Jareš; Pavel Mandys: Dějiny české detektivky [Geschichte des tschechischen Detektivromans]. Praha: Paseka 2019, 110–129.
- 48 Louis Weinert: Das Theater der Nachkriegszeit als Unternehmen. In: Prager Presse, 296, 26.10.1924, 4–5. (Die größten Veränderungen betrafen v.a. das Ensemble, die Produktion und die Finanzierung); Louis Weinert: Das deutsche Theater in Prag. In: Neue Freie Presse, 24340, 18.6.1932, 2. (Weinert stellt das Neue Deutsche Theater vor und führt die Leser in die Vergangenheit der Prager Theater bis zur Entstehung des Ständischen Theaters im Jahre 1783. Dabei schildert er die Situation der deutschen Theater in Prag).
- 49 Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung, 270, 25.11.1909, 1–2; 156, 11.7.1912, 1–2.
- 50 Prager Tagblatt, 255, 15.9.1901, 9–10.
- 51 Innsbrucker Nachrichten, 33, 10.2.1902, 5; 62, 15.3.1902, 7; 229, 6.10.1902, 4; 281, 9.12.1903, 6.
- 52 Louis Weinert / Tiroler Tagblatt an Ludwig von Ficker, 15.11.1900, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Ludwig von Ficker, Signatur: 041-051-036-001.
- 53 Tiroler Grenzboten, 46, 18.11.1900, 3.
- 54 Weinert (Anm. 52).
- 55 Louis Weinert / Prager Tagblatt an Ludwig von Ficker, 10.12.1901, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Ludwig von Ficker, Signatur: 041-051-036-002.

Der Atem des Dichters – Ernst Jandls Übersetzung von Robert Creeleys *The Island*

von Johanna Lenhart

Einleitung¹

„It was really a fascinating bit of work, to turn this extraordinary book into German“;² schreibt Ernst Jandl an Robert Creeley anlässlich seiner 1964/1965 entstandenen Übersetzung des Romans *The Island*. Diese frühe Übersetzungsarbeit Jandls ist als programmatisch für sein Schreiben zu verstehen. Sowohl die Poetik Creeleys als auch die intensive Arbeit an der Übersetzung fungieren als Impulsgeber für Jandls literarisches Schaffen: Übersetzen ist für Jandl keineswegs ungeliebte Brotarbeit, sondern poetischer Grundsatz. Dementsprechend findet sich das Übersetzen bzw. der Sprachtransfer sowohl als Thema als auch als Verfahren häufig in Jandls literarischem Werk. Besonders zum Englischen hatte Jandl durch seine Kriegsgefangenschaft in Stockbridge von 1943–1946, wo er sowohl beginnt sich mit dem Übersetzen als auch mit der englischen und amerikanischen Literatur der Moderne und Avantgarde auseinanderzusetzen, eine emphatische Beziehung. Sie sollte ihn sein Leben lang begleiten und auch sein eigenes Schreiben, in dem er immer wieder mit fremdsprachigem Sprachmaterial experimentierte, prägen. In einem Brief an Ian Hamilton Finlay, einem befreundeten Autor aus Schottland, vom Dezember 1965 – Jandl befindet sich gerade mitten in der Creeley-Übersetzung – schildert er die Begeisterung, die er dem Englischen gegenüber empfindet:

English is really a wonderful language, and even though most speakers of English by birth will agree with this statement, only a person whose mother-tongue is not English will at times be overwhelmed by this language in which he can say so much more than in his own, find so many more shades, however imperfect his mastery of that language may be. This again turns me to Creeley: it is so easy [...] to be precise in any language, but to be vague, to be able to be vague in a language, this shows you the degree of maturity that language has reached. And I am afraid, we are far behind, with our German.³

Trotz dieser Begeisterung bleibt ihm das Englische jedoch fremd: „Ich bin kein Kind zweier Sprachen, auch wenn ich das Englische ähnlich dem Deutschen liebe.“⁴ Die Konfrontation mit dem unüberwindlichen Fremden der Fremdsprache stellt für Jandl aber nicht unbedingt nur eine Konfrontation mit dem eigenen Unvermögen dar,

sondern bietet die Möglichkeit einer produktiven Grenzüberschreitung, wie sie für sein Werk kennzeichnend ist.

Unter diesen Vorzeichen ist auch Jandls Übersetzung von Robert Creeleys einzigem Roman *The Island* (1963) zu lesen. Robert Creeley, der sich in den 1960er-Jahren im Umfeld von Charles Olson und dem Black Mountain College bewegte, wurde Jandl von Klaus Reichert, zu der Zeit Lektor beim Insel-Verlag, ans Herz gelegt – wohl auch, aufgrund einer erkannten ‚Verwandtschaft‘ der Autoren: Creeley, der sich vor allem als Lyriker einen Namen gemacht hatte, arbeitet wie Jandl viel mit gesprochener, ‚gehörter‘ Sprache, was sich besonders auf die rhythmische Gestaltung seiner Texte auswirkte. Auch in *The Island* erkennt Jandl so Verbindungen zu seiner eigenen Poetik und versucht in der Übersetzung nicht nur dem Ausgangstext Genüge zu tun, sondern in der Übertragung auch die Grenzen des Deutschen zu sprengen, sich weg von einem grammatikalisch richtigen hin zu einem „möglichen Deutsch“⁵ zu bewegen. Der Arbeitsprozess Jandls, seine Herangehensweise und Übersetzungsstrategie, lassen sich anhand der Materialien zur Übersetzung von *The Island*, wie sie im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich sind, im Sinne der *critique génétique* genau nachverfolgen. Die verschiedenen Textstufen tragen die „Spuren einer Textdynamik“⁶ die es erlauben, „Form und Verlauf des Schreibens sowie Hypothesen über Schreibprozesse“⁷ zu formulieren. Das Konvolut zeigt die Übersetzung in ihrer

„allmählichen Verfertigung“ [...], einer Handlung, eines Produktionsablaufs, eines Schöpfungsaktes mit seinem Vorankommen und seinen Blockaden, seinen Erweiterungen und Tilgungen, seinen ungezügelten Impulsen und Zurücknahmen, seinen Aufschwüngen und Zögerlichkeiten, seinen Maßlosigkeiten und Mängeln, seinem Gewinn- und Verlustgeschäft.⁸

Ernst Jandl und die amerikanische Literatur

Übersetzen ist für Jandl nicht nur Transfer, sondern ein Instrument der Analyse und Erkenntnis. Übersetzen bietet für ihn die Möglichkeit einer genauen Auseinandersetzung mit Machart und Funktionsweise von persönlichen Favoriten und literarischen Verwandten. Die Auswahl der übersetzten Texte ist in der Folge – besonders was Lyrik betrifft – geradezu programmatisch zu verstehen: Jandl übersetzt mit wenigen Ausnahmen ausschließlich zeitgenössische, moderne bzw. avantgardistische Texte und wird hier besonders in der amerikanischen Literatur fündig.⁹

Für Jandl ist Übersetzen dabei auch eine Infragestellung der eigenen (poetischen) Sprache. Immer wieder spielt er im Prozess des Übersetzens mit den Normen und

Konventionen der Zielsprache: Fremdsprachen bieten Jandl durch die Vermischung und Fruchtbarmachung mit und für das Deutsche auch die Möglichkeit einer „lustvollen künstlerischen Destabilisierung und Dekonstruktion von Normen und Normalitätsvorstellung“,¹⁰ wie er es später auch mit dem Spezialidiom der *heruntergekommenen Sprache* verfolgte. Die *heruntergekommene Sprache* stellt einen besonderen Fall von Jandls „Experimentieren im Schwellenbereich zwischen Ein- und Mehrsprachigkeit“¹¹ dar. Diese Kunstsprache Jandls ist eine „artifizuell beschädigte Sprache“,¹² eine Sprache, die quasi am Übergang von einer zur anderen Sprache angesiedelt ist:

Als Zeugnisse sprachlichen Defizits und Repräsentanten linguistischer Regelwidrigkeit nehmen jene Gedichte [in *heruntergekommener Sprache*, Anm. J.L.] die Perspektive des sprachlichen Außenseiters ein, das heißt desjenigen, dem Deutsch eine Fremdsprache ist.¹³

Gerade der begeisterte Bezug auf das Englische und auf die amerikanische literarische Moderne eröffnet Jandl in dieser Hinsicht zahlreiche fruchtbare Anknüpfungspunkte. Die (u.a. übersetzerische) Beschäftigung mit den Texten Gertrude Steins etwa gibt er in *Szenen aus dem wirklichen Leben*, der dritten seiner Frankfurter Poetikvorlesungen, als ausschlaggebend für den für ihn bedeutenden Sprung von ‚realistischeren‘ Gedichten zu experimentellen Sprechgedichten, die u.a. auch mit Normbrüchen arbeiten, an: Allen voran *prosa aus der flüstergalerie* – ein Text, der „meine erste mir gelungen erscheinende Assimilation von Techniken des Jahrhundertgenies Gertrude Stein“¹⁴ darstellt.

Ebenso bedeutsam, wenn auch weniger bekannt, ist Jandls Auseinandersetzung mit Charles Olson. Auch am Beginn dieser Beziehung steht Klaus Reichert, selbst begeisterter Leser und Übersetzer von zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Olson, der Creeleys „Mentor und wichtigste[r] Freund“¹⁵ war, beeindruckte Jandl nachhaltig. Vor allem dessen Aufsatz *Projective Verse*, den Klaus Reichert Jandl 1965 zukommen lässt, hinterlässt seine Spuren – u.a. auch in der Übersetzung von *The Island*. Jandl sieht sich von Olson besonders was die Bedeutung des Lautlesens betrifft, aber auch in Bezug auf den Einfluss des Atems auf sein Schreiben bestätigt: „Olsons Poetik des Atems lässt sich beinahe wie eine Folie über Jandls eigne Poetologie legen.“¹⁶ Creeley und Olson – und in der Folge Jandl – befinden sich mit dieser Auffassung zur Rolle des Atmens beim Schreiben in guter Gesellschaft. Der amerikanische Autor und Literaturwissenschaftler Nathaniel Mackey konstatiert für die 1950er und 1960er Jahre sogar einen „pneumatic turn“ in der amerikanischen Literatur: „breath was in the air“.¹⁷

In *Projective Verse* unterscheidet Olson vor allem zwischen dem „closed verse“¹⁸ – traditionell konstruierte Gedichte („that verse which print bred“¹⁹) – und „projective or OPEN verse“²⁰ der sich entgegen der traditionellen Muster und Versmaße auf

den Atem des Dichtenden (und des Lesenden, wie Olson später ausführt) als Form- und Gestaltungsprinzip beruft:

And together, these two, the syllable *and* the line, they make a poem [...]. And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending – where its breathing, shall come to termination.²¹

Der Atem des Schreibenden bedingt also die Verszeile, die, neben der Silbe, Grundelement des Gedichts ist: „Breath stands for the process of the poem’s coming into being.“²² Der Atem, so Olson weiter, soll das Gedicht mit einer ihm eigenen Energie versehen und diese Energie so auf die Lesenden übertragen. Diese Bestimmung der Zeile durch den Atem hängt dabei unmittelbar zusammen mit der Rolle der Silbe, die bei Olson die Prosodie bestimmt. Die Silbe beeinflusst den Klang, das ‚Hören‘ des Gedichtes, bestimmt vom Sprechrhythmus des Schreibenden und ist dementsprechend dynamisch.²³ So bestimmt Olson das projektive Gedicht als Kombination aus Zeile und Silbe, die jeweils den Regeln von Atem und Hören folgen:

Let me put it baldly. The two halves are:
the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE.²⁴

Besonders in der Strukturierung durch den Atem, gerät der Text jedoch sofort in einen produktiven Konflikt mit den Konventionen und Regeln von Sprache, die es, so Olson, zu hinterfragen und der rhythmischen Qualität zu opfern gilt:

Which brings us up, immediately, bang, against tenses, in fact against syntax, in fact against grammar generally, that is, as we have inherited it. [...] I would argue that here, too, the LAW OF THE LINE, which projective verse creates, must be hewn to, obeyed, and that the conventions which logic has forced on syntax must be broken open as quietly as must the too set feet of the old line.²⁵

Der produktive Normbruch steht also auch bei Olson im Zentrum – wenig verwunderlich, dass Jandl einen Geistesverwandten in ihm erkannte.

Robert Creeley und der Atem

In diesem Kontext entsteht auch Creeleys Roman *The Island*. Der US-Amerikaner Robert Creeley (1926–2005) sieht sich nicht nur in der Tradition einer genuin amerikanischen Literatur, sondern seine Poetik, seine „Denkungsart“,²⁶ entsteht auch durch eine intensive Auseinandersetzung mit den Texten Olsons, mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verbindet. Obwohl Creeley vor allem als Lyriker bekannt wurde, veröffentlichte er auch einige Prosawerke: Kurzgeschichten, zunächst 1954 im Eigenverlag Divers Press gedruckt und 1965 in der Sammlung *The Gold Diggers and Other Stories* herausgegeben, den Roman *The Island* (1963) und die Sammlung *Mabel. A Story: and Other Prose* (1976) sowie *Autobiography* (1990).

Creeleys Kurzgeschichten und die Prosa-Arbeiten anderer *Black Mountain Poets*, wie auch der *San Francisco Renaissance* und der *Beat Poets*, werden der *New American Story* zugeordnet und beziehen sich vor allem auf die Prosaexperimente Gertrude Steins wie *Tender Buttons* (1914), wobei sich Creeley besonders für die sprachlichen und formalen Innovationen Steins interessierte.²⁷ Sprache wird bei Creeley jedoch trotz aller formaler Experimente nie losgelöst vom semantischen Gehalt verwendet – getreu seinem berühmt gewordenen Mantra „FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT“,²⁸ das auch Eingang in Olsons in *Projective Verse* fand. Vielmehr stehen die beiden in einer symbiotischen Verbindung:

[...] and by that I meant that the thing to be said will, in that way, determine how it will be said. [...] In other words, the content of what is semantically involved will very much function in how the statement of it occurs.²⁹

Creeley versucht sich, wie er im Nachwort zur deutschen Ausgabe von *The Gold Diggers* erklärt, in seiner Prosa an

ein[em] fast besessene[n] „Realismus“, der jeden Leser nicht nur in die Details der betreffenden Geschichte führt, sondern der zugleich die affektiven Bedingtheiten derart setzt, daß man, buchstäblich, eine sprechende Stimme hören kann.³⁰

Diese in der Sprache materialisierten „affektiven Bedingtheiten“, die Darstellung der emotionalen Verfasstheit seiner Figuren, wird besonders über den Rhythmus der Texte verdeutlicht, der – ganz im Sinne Olsons – auch in Creeleys Prosa vom Atem bestimmt wird. Für Creeley basiert Sprache auf dem Körper, dem Atem, wodurch Sprache eine materielle Qualität bekommt: „Indeed, Creeley’s work provides continual demonstration of the physical ground of so-called mental events, and, in this sense, how language operates as a physical condition.“³¹ Rhythmus ist bei Creeley

aber auch abhängig von der gesprochenen Sprache: „the rhythms are intimate with the impulses of the spoken language, tightening and relaxing syntactically and emotionally.“³² Ganz dem zweiten Teil von Olsons These „the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE“³³ entsprechend, ergibt sich mit dem Paradigma der gesprochenen Sprache auch der Fokus auf das Hören und Lautlesen von Texten, das erst die Eigenheiten eines Textes freigibt.

Erstmals zu lesen war Robert Creeley im deutschen Sprachraum 1952 in der zweiten (und letzten) Nummer der Zeitschrift *fragmente – internationale revue für moderne dichtung* des deutschen Autors und Verlegers Rainer Maria Gerhardt – allerdings mit überschaubarer Resonanz. Erst mit dem erstarkenden Interesse an amerikanischer Literatur in den 1960er-Jahren setzte eine intensivere Auseinandersetzung mit Creeleys Texten ein, unter anderem auch durch die Vermittlung Walter Höllers in der Zeitschrift *Akzente*, wo neben einigen Texten Creeleys auch ein Kapitel aus *The Island* in der Übersetzung von Christa Langenscheidt erschienen ist.³⁴ Besonders hat sich aber Klaus Reichert um die Vermittlung von amerikanischen AutorInnen – und besonders von Robert Creeley – im deutschsprachigen Raum verdient gemacht. Reicherts Übersetzungen, so Rüdiger Görner in einer Rezension zu *Gedichte* in der FAZ 1988, ist es „zu verdanken [...], daß Creeleys Lyrik im deutschen Sprachgebiet seit Ende der sechziger Jahre keine peinlich große Unbekannte mehr ist.“³⁵

Beim Übersetzen von Creeleys Texten sieht sich auch Reichert besonders in Bezug auf die Übertragung des Rhythmus' der Texte auf die Probe gestellt: „Der Atem des Dichters', der herüberzuholen ist, ohne daß allzuviel Atem des Übersetzers dazwischenpfeift! Wie ist das zu machen, wenn überhaupt?“³⁶ Nach Reichert muss es das Ziel des Übersetzens sein, die RezipientInnen der Übersetzung mit möglichst ähnlichen Bedingungen zu konfrontieren, wie jenen des Ausgangstextes. Dabei sei es für den/die ÜbersetzerIn unumgänglich, sich die „akustische Maske' des Dichters [...] überzuziehen“,³⁷ um, neben Lautlichkeit, auch Rhythmus übertragen zu können. Dies versucht Reichert durch eine enge Orientierung an der sprachlichen Oberfläche des Ausgangstextes zu erreichen. Die Irritationseffekte, die bei dieser Art der Übertragung in eine Sprache entstehen, die mit anderen Mechanismen (etwa in Bezug auf die Wortfolge durch unterschiedliche Syntax) funktioniert, sieht Reichert dabei auch als Möglichkeit sich gegen die eingefahrenen Lese- und Verständnisprozesse zu wenden und die RezipientInnen durch Provokation wachzurütteln.³⁸ Eine Auffassung von Übersetzung, die auch Jandls Übersetzung von *The Island* maßgeblich beeinflussen sollte.

The Island: „Jittery times call for jittery measures“

Robert Creeleys einziger Roman, *The Island*, erscheint 1963. In 4 Teile zu je 5 Kapiteln geteilt, erstreckt sich die Handlung über mehrere Monate im Leben des Protagonisten John und seiner Familie, wird aber immer wieder von Rück- und Ausblicken unterbrochen. Erzählt wird der Roman unvermittelt zwischen einem personalen Erzähler („he“ / „John“) und dem Ich-Erzähler John hin und her springend. John ist ein (unproduktiver) Schriftsteller, der mit seiner Frau Joan und den gemeinsamen Kindern versucht, auf einer Insel ohne Namen im (fremdsprachigen) Ausland Fuß zu fassen. Ein Vorhaben, das sowohl an der Schaffenskrise Johns und den sich daraus ergebenden Selbstzweifeln als auch am desolaten Zustand der Ehe scheitert. John verbringt den Großteil seiner Zeit damit, sich mit einem befreundeten, ebenfalls unproduktiven Schriftsteller, Artie, über die Insel treiben zu lassen. John ist dabei völlig paralyisiert, passiv, und isoliert – typisch für die Charaktere Creeleys.³⁹

Stilistisch weist der Roman eine Reihe von Eigenheiten auf, die sowohl in Creeleys anderer Prosa, als auch in seiner Lyrik zu finden sind. So verzichtet Creeley etwa auf die Kennzeichnung von wörtlicher Rede und bettet sie in erzählende Passagen ein, verwendet zahllose – teils ungrammatische – Satzreihen und Satzgefüge, die durch rhythmisch gesetzte Kommas und Einschübe unterbrochen werden und wiederholt häufig kurze, einsilbige Wortgruppen in einer pseudoeinfachen Sprache – alles mit dem Ziel, in der Syntax die mentale Verfasstheit Johns abzubilden.⁴⁰ Diese stilistischen Eigenheiten sind so, getreu Creeleys Motto, Ausdruck des semantischen Gehalts des Romans: „all these syntactic forms are dictated by the content, the theme that isolation kills, that to turn all experience into grist for the mill of the mind leads to despair.“⁴¹

Gerade der ungrammatische Gebrauch etwa von Interpunktion und Syntax rückt ihre semantische Dimension in das Blickfeld, sodass sie als „semantische Wegweiser“⁴² fungieren. Beispielsweise wird, dadurch dass Creeley sowohl Satzzeichen der wörtlichen Rede als auch Kommas häufig nicht setzt, alles – auch die Aussagen anderer Figuren etc. – durch das Bewusstsein von John gefiltert: Es gibt keine Trennung zwischen Johns Bewusstsein und der Außenwelt, „[...] all the man sees, hears, and experiences becomes a part of him“⁴³ und stellt so auch eine typografische Verbildlichung von Johns Selbstbezüglichkeit dar. Durch den Wegfall eines Teils der Satzzeichen kommen außerdem die vorhandenen Satzzeichen stärker zur Geltung, werden umso mehr mit Bedeutung aufgeladen und so zu über die Syntax hinausgehenden Bedeutungsträgern. Besonders Kommas, die von Creeley nicht nach syntaktischen, sondern nach ‚emotionalen‘, rhythmischen Kriterien – mit dem Atem – gesetzt werden, werden so zu „marks of separation, [...] suggesting brokenness, isolation“.⁴⁴ Creeley erzeugt auch in *The Island* ein „alternate breathing pattern fraught with

apprehension, insecurity, and duress“⁴⁵ wie es Nathaniel Mackey für Creeleys Lyrik-Lesungen in den 1950ern und 1960er Jahren konstatiert. Creeley rhythmisiere Text, um die emotionale Verunsicherung für die Lesenden erfahrbar zu machen: „Jittery times call for jittery measures.“⁴⁶ Diese Unbeholfenheit und Verunsicherung Johns im Umgang mit anderen Menschen, besonders mit seiner Frau, die Schwierigkeit, sich angemessen auszudrücken und in einen echten Austausch zu treten, ist eines der Hauptthemen von *The Island*: „the book is a book of awkwardness – stumbling, twisted, ugly, incompetent, and above all else, terribly human awkwardness“⁴⁷ Gerade diese Unbeholfenheit transferiert Creeley auch in die Syntax und den Rhythmus des Romans, etwa durch lange Satzgefüge, die häufig durch umständliche ‚which‘-, ‚where‘- und ‚who‘-Konstruktionen verbunden werden, „that dramatize the groping of the mind as it tries to arrive at truth“⁴⁸

Atmen übersetzen – Übersetzungsstrategien

Als Klaus Reichert Jandl 1964 die Übersetzung von *The Island* anbietet, zögert dieser angesichts des Umfangs des Projekts zunächst, lässt sich schließlich aber doch überreden. Als relativ unerfahrener Übersetzer – zumindest von Prosa in diesem Umfang – stellt sich das Projekt für Jandl jedoch als „sometimes rather tricky“⁴⁹ dar. Dementsprechend steht Reichert, der zu diesem Zeitpunkt bereits einige Texte Creeleys übersetzt hatte, Jandl mit Rat und Tat zu Seite, sowohl bei der Übersetzung einzelner problematischer Textstellen als auch im Hinblick auf Herangehensweise und Übersetzungsstrategie, sodass die Übersetzung bereits im Herbst 1965 erscheint.

Gerade in der Frage nach der Übersetzungsstrategie stellt sich das Konvolut zu Jandls Übersetzung im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek als fruchtbar heraus und soll hier anhand eines kurzen Ausschnittes exemplarisch nachverfolgt werden. Von der Übersetzung liegen drei Fassungen vor: eine Rohfassung, eine zweite Fassung, sowie eine Schlussfassung, jeweils mit händischen Korrekturen Jandls versehen. Für das erste Kapitel liegt außerdem ein „Probekapitel“ vor, das Jandl Ende November 1964 Klaus Reichert zukommen lässt.⁵⁰ Diese Probeübersetzung, die den Startpunkt des Austausches zu Übersetzungsstrategien zwischen Jandl und Reichert darstellt, entspricht der zweiten Fassung.⁵¹

Die erste Fassung der Übersetzung, die Jandl unter dem Titel „Rohfassung“ anfertigt, übersetzt vor allem die semantische Ebene, wobei Jandl in diesem Stadium die englische Syntax und Interpunktion noch in möglichst korrekte deutsche Konstruktionen auflöst, etwa was Partizipien oder die Wortfolge bzw. Syntax im Allgemeinen betrifft, wie man etwa im folgenden Ausschnitt erkennen kann. In Creeleys Ausgangstext lautet die Passage am Anfang des Romans:

The line of them wavered as it climbed in the blackness of the night, up the turning road of the hill in **half circles, swinging** in the darkness back and forth, slowly, up and up **as their lights faded into the distance of the night**.⁵² (TI 9)

Die Rohfassung, die sich noch an einem korrekten Deutsch orientiert, lautet folgendermaßen:

In einer zittrigen Reihe kletterte in der Schwärze der Nacht auf der gewundenen Straße des Berges in Halbkreisen höher, **schwankte** in der Dunkelheit vor und zurück, langsam, höher und höher, **während in der nächtlichen Ferne ihre Lichter allmählich erloschen**.⁵³

In der ersten handschriftlichen Korrektur der Passage in der Rohfassung beginnt Jandl aber zu präzisieren, so korrigiert er etwa die Wortfolge, um sich der englischen Wortfolge zu nähern, (z.B.: ‚in der nächtlichen Ferne ihre Lichter‘ – ‚ihre Lichter in der nächtlichen Ferne‘) sowie Wortbedeutungen (schwankte-schaukelte):

Ihre zittrige Reihe kletterte in der Schwärze der Nacht auf der gewundenen Straße des Berges in Halbkreisen höher, **schaukelte** in der Dunkelheit vor und zurück, langsam, höher und höher, **während ihre Lichter in der nächtlichen Ferne allmählich erloschen**.⁵⁴

Nach der Übertragung der korrigierten Rohfassung in ein Typoskript (= zweite Fassung) nimmt Jandl einen zweiten handschriftlichen Korrekturdurchgang vor, in dem sein rhythmisches und syntaktisches Programm deutlich wird. Hier ist zu sehen, wie Jandl sich noch enger an der Struktur des Ausgangstextes orientiert und sowohl die Zeichensetzung an die englische Interpunktion anpasst, d.h. er eliminiert einen beachtlichen Teil der im Deutschen grammatisch korrekten Beistriche (etwa bei Relativsätzen), und greift vermehrt auf Konstruktionen mit Partizipien zurück, anstatt sie, wie in den vorherigen Varianten, aufzulösen (z.B.: schaukelte – schaukelnd). Auch Formulierungen und Wortfolgen passt er in diesem Stadium verstärkt der englischen Ausdrucksweise an (z.B.: in the distance of the night [Ausgangstext] – in der nächtlichen Ferne [Rohfassung] – in die Ferne der Nacht [zweite Fassung]):

Ihre Reihe schwankte als sie in der Schwärze der Nacht hochkletterte, die gewundene **Straße in halben Kreisen** des Berges aufwärts, in der Dunkelheit vor und zurück **schaukelnd**, langsam, höher und **höher während** ihre Lichter **in die Ferne der Nacht** allmählich verloschen.⁵⁵

Diese Korrektur der zweiten Fassung wird in ein Typoskript der Schlussfassung übertragen, das Jandl erneut überarbeitet und letzte Anpassungen mit Blick auf die Wortfolge und die Imitation von Mündlichkeit – etwa durch das Streichen von ‚e‘-Vokalen – vornimmt, wie im folgenden Absatz zu sehen ist:

Er wollte sie davon zurückhalten, über das Erfordernis hinausgreifen und sie mit seinem **eigenen** sichern. Ich will nicht **gehn**, sagte sie, zwing mich nicht. Aber dann hörte er sich sprechen wie der Arzt, sagen es **wär** besser, daß sie sich soviel besser fühlen würde, nachdem es vorbei war.⁵⁶

Gerade die Änderungen in der zweiten Fassung weisen auf einen Wechsel der Übersetzungsstrategie Jandls ungefähr in der Hälfte seiner Arbeit an *Die Insel* hin. Reichert hatte schon als Reaktion auf das Probekapitel, das Jandl vor der Vertragsunterzeichnung ablieferte, angemerkt, dass er für einen radikaler am Ausganstext orientierten Zugang – die Kommas fanden dabei besondere Erwähnung – sei,⁵⁷ worauf Jandl aber eher kühl reagierte und nach seinen eigenen Vorstellungen weiterübersetzte. Offenbar ließ sich Jandl aber schließlich doch überzeugen und berichtet in einem Brief an Reichert vom 13.4.1965, als die Übersetzung also schon vorangeschritten war, von einem Versuch, die Übersetzungsstrategie zu ändern:

Nach meiner Rückkehr aus Frankfurt versuchte ichs umgekehrt, verglichen mit der bisherigen Übersetzungsmethode, und es machte Spaß: das Resultat kam oft der Ausdrucksweise eines „experimentellen Textes“ nahe. Dennoch glaube ich nicht, daß es so geht.⁵⁸

Die Übersetzungsstrategie, an der Jandl zu diesem Zeitpunkt noch festhält, orientiert sich zwar an „Sprechrhythmus und Atem“,⁵⁹ aber eben nicht, wie Reichert vorsieht, am „Atem des Dichters“,⁶⁰ also von Creeley – was Reichert vor allem durch eine enge Orientierung an der Syntax des Ausgangstextes erreichen will –, sondern am Sprechrhythmus von Jandl selbst. Wie Reichert schlägt Creeley, mit dem Jandl anlässlich der Übersetzung eine kurze Korrespondenz führte, vor, dass sich Jandl beim Übersetzen auf sein Gehör und das laute Lesen des Textes verlassen soll, um die Intention des Autors nachzuvollziehen:

But I'll trust you simply to hear the basic rhythm, in English, and then to try to keep whatever can be kept of that organization in the translation. [...] It's a little ambitious, clearly, but I do hear the book as read aloud -- so you might well resort to that, for getting a sense of how commas may be working, in some context that seems difficult. If you'll just read them aloud, making a slight pause as each occurs, I think

you'll find simply enough the rhythmic qualification that's occurring.
Ok!⁶¹

Dieser Rat zum Lautlesen entlang der von Creeley gesetzten Kommas, um die Konstruktion und den Rhythmus eines Textes nachzuvollziehen, entspricht ganz Jandls eigener Poetik. Allerdings argumentiert er in diesem Stadium der Übersetzung noch, dass sich die Zielsprache nicht nach Sprechrhythmus und Atem des Autors richten könne, sondern sich nach dem Übersetzer richten müsse – also nach Jandls eigenem Rhythmus.

Aus unbekanntem Gründen – zumindest lassen sie sich aus dem Briefwechsel nicht erschließen – lässt sich Jandl schließlich aber doch von Reicherts am Ausgangstext orientierten Übersetzungsstrategie überzeugen. Von der neuen Art des Übersetzens zeigt sich Reichert dann „restlos begeistert“⁶² und auch Jandl selbst findet „die Resultate dieser veränderten Auffassung von Übersetzen wesentlich interessanter“.⁶³ Das Ergebnis dieses Wechsels der Übersetzungsstrategie lässt sich in der fertigen Übersetzung deutlich nachvollziehen, besonders was das rhythmische Programm des Romans betrifft. Jandl versucht nun, sich in der Übersetzung möglichst eng an Creeleys syntaktischem Verfahren entlang zu bewegen, um so möglichst ähnliche rhythmische Effekte zu erzielen.

Einige dieser syntaktischen Muster, die den Rhythmus bestimmen, lassen sich durch Jandls am Ausgangstext orientierte Strategie der Übersetzung relativ problemlos ins Deutsche übertragen, so etwa die nur durch Interrogativpronomen und Wortstellung markierten Fragesatzreihen:

Where did you get it, she said, where. Where did you get it. He tried to remember, quickly. Where did he get it. (TI 37)

Wo hast du das her, sagte sie, wo. Wo hast du das her. Er versuchte sich dran zu erinnern, rasch. Wo hatte er es her. (DI Jandl 40)

Analog verfährt Jandl auch bei der Übersetzung der Wiederholungsmuster, die Creeley immer wieder einbaut. Die Häufung von Wörtern mit gleichem oder sehr ähnlichem Lautbild fungieren dabei als rhythmische Taktgeber, die Jandl sowohl mit Blick auf die Wortfolge als auch Klang („crashes“ – „krachte“) überträgt:

What then does one want to say. Distrust any purpose, any proposal?
The sea, the sea crashes. Say, saying, say that, say if you have to, say that.
Say it. (TI 117)

Was sonst möchte man sagen. Mißtrau jeder Absicht, jedem Vorschlag?
Das Meer, das Meer kracht. Sag, sagend, sag das, sag's wenn du's mußt,
sag das. Sag es.⁶⁴ (DI Jandl 125)

Dass Jandls Verfahren aber auch zu Schwierigkeiten führen kann, zeigt sich besonders beim Übersetzen der Partizipialkonstruktionen: Da Partizipien im Englischen sehr viel häufiger als Alternative zu Nebensätzen verwendet werden und sich viel leichter in einen Satz einbauen lassen als im Deutschen,⁶⁵ sah sich Jandl vor ein Problem gestellt. Gewöhnlich werden die Partizipialkonstruktionen in Übersetzungen ins Deutsche in Nebensatzkonstruktionen mit ‚da‘, ‚wenn‘, ‚nachdem‘ etc., der Aneinanderreihung von Sätzen mit ‚und‘ oder präpositionalen Wendungen aufgelöst,⁶⁶ was aber klarerweise eine andere Syntax als im Englischen verlangt und so der Übersetzungsstrategie Jandls zuwiderlaufen würde. Neben diesem syntaktischen Problem stellt sich für Jandl aber auch ein rhythmisch-klangliches, in dem er von Creeley noch bestärkt wird:

The question of the participles is one I'll really have to leave to your own discretion -- which I know is most actively sympathetic! I like the strong verb-sense of participles, and the ‚ly‘ ending is also useful -- it makes a simple context for parallel sounds, and so-called internal rhyming of course. One can effect a quick ‚linking‘ of words through a sentence, by the similarity of end-sound and construction, etc.⁶⁷

Creeley folgend, entscheidet sich Jandl deshalb auch bei der Übersetzung von Partizipialkonstruktionen dafür, rhythmische Aspekte in den Vordergrund zu stellen und bleibt bei der eng am Ausgangstext orientierten Übersetzung. Während Partizipialkonstruktionen im Englischen zwar rhythmisch, durch das von Creeley erwähnte „internal rhyming“, aber nicht syntaktisch auffallen, entstehen im Deutschen durch die gehäufte Verwendung von Partizipien Konstruktionen, die Anlass für Irritation bieten und die die bereits im Englischen vorhandene Stilisierung des Texts in der deutschen Übersetzung übersteigern, und gelegentlich auch zu semantischen Verschiebungen führen. Im Satz „He kept swimming, twisting, fighting the water, hearing the echoes“ (TI 90) etwa übersetzt Jandl die Präsenspartizipien wörtlich, das Verb ‚kept‘ bzw. die Konstruktion ‚keep doing something‘ jedoch wird in ein statischeres „blieb“ verwandelt, das in Kombination mit den Partizipien einen Eindruck des Unbewegten erzeugt, der im Ausgangstext nicht erkennbar ist: „Er blieb schwimmend, verdrehend, gegen das Wasser kämpfend, die Echos hörend.“ (DI Jandl 94)

Eines der am exzessivsten eingesetzten Mittel der Rhythmisierung in *The Island* sind Kommas. Besonders die langen Satzreihen und -gefüge, die sich mitunter über einen ganzen Absatz erstrecken, werden durch zahllose Beistriche strukturiert und rhyth-

misiert, wobei diese Kommas nicht notwendigerweise den grammatischen Regeln zur Kommasetzung folgen. Vielmehr setzt Creeley Beistriche „most frequently in a rhythmic context, rather than a grammatic one. [...] I use the commas to ‚score‘ a rhythmic insistence“,⁶⁸ wie er an Jandl zu dieser Frage schreibt und auch gleich ein Beispiel anführt:

But in any case, you'll see what I was involved with, as here, for one quick instance [...]: He looked at her, in the bed... Now there is strictly speaking no need for the comma, but to get the rhythmic impulse rightly [sic], I do want that hesitation following ‚her‘, I want a kind of double emphasis, on ‚her‘ and on ‚bed‘ -- so that the two terms are felt as equally present, rather than ‚HER in the bed‘ which leaving out the comma would effect. Then, in the rest of that paragraph, you'll see I use commas to keep a pace clear, for the reading.⁶⁹

Creeleys Beistriche sind rhythmische Signale für die Lesenden, die über die Verschiebung der Betonung eine semantische Dimension erhalten. Creeley versucht so den Rhythmus festzulegen und eben nicht den jeweiligen (lesenden oder sprechenden) Interpreten/Interpretinnen zu überlassen, er gibt, so Katja Stuckatz, „wie in einer Partitur rhythmische Einheiten und Betonungen vor“.⁷⁰ Stuckatz führt weiter aus, dass Creeleys „Interpunktionspoetologie“,⁷¹ die das laute Lesen beinhaltet, das „Konzept einer Einbindung des Rezipienten in den literarischen Prozess mittels seines Sprech- und Atemrhythmus“⁷² hervorhebe. Eine Schlussfolgerung, der ich allerdings widerspreche – der/die RezipientIn würde eingebunden werden, wenn keine Beistriche gesetzt und so der Rhythmus selbst bestimmt werden müsste (wie Stuckatz es für die oft kaum vorhandene Zeichensetzung Gertrude Steins feststellt). Durch die rigide Vorgabe des Rhythmus' passiert aber eher das Gegenteil – dem/der LeserIn wird der Rhythmus des Autors quasi aufgezwungen.

Aus dieser Verwendung von Kommas entsteht für Jandl bei der Übersetzung aber ebenfalls ein Problem, denn das Komma hat im Englischen und Deutschen unterschiedliche Funktionen: Im Gegensatz zum Deutschen hängt im Englischen die Zeichensetzung nicht ausschließlich von der syntaktischen Struktur, sondern auch von der kommunikativen Funktion des Satzes bzw. des Satzteils ab.⁷³ Obwohl auch im Englischen die elokutionäre (Satzzeichen als Signale für Sprechpausen) und die deiktische (zur Betonung) zu Gunsten der syntaktischen Funktion von Satzzeichen zurückgegangen sind,⁷⁴ müssen auch andere Faktoren wie kommunikative Zusammenhänge, logische Gliederung oder auch Rhythmus und Intonation als die Zeichensetzung bestimmend berücksichtigt werden.⁷⁵ Im Deutschen dagegen dient das Komma vor allem als optischer Hinweis, der dem/der LeserIn den Aufbau eines Satzes verdeutlicht und so zu einer besseren Lesbarkeit führt.⁷⁶ Creeleys rhythmisch-

semantische Zeichensetzung erzeugt bei englischsprachigen LeserInnen deshalb viel weniger Irritation, als die Annäherung an die englische Zeichensetzung in Jandls Übersetzung deutschsprachigen RezipientInnen beschert. Dennoch folgt Jandl nach anfänglichem Zögern dem Rat Reicherts und versucht in der deutschen Version die englische Beistrichsetzung beizubehalten. Dadurch wird nicht nur der Rhythmus von Creeleys Text zugänglich, sondern auch die semantische Funktion der Kommas in *The Island* bleibt erhalten, wie in folgendem Beispiel zu sehen ist: John, verunsichert und nervös, soll Joan eine Injektion verabreichen, was sich, ganz Creeleys Credo entsprechend, im syntaktischen Aufbau des Satzes und nicht zuletzt auch in der den Satz förmlich zerhackenden Kommasetzung äußert: „He lifted his hand, then swung it down, at the pinch of flesh, felt the needle seem to bend, stop, and saw the scratch, by his hand, across her skin.“ (TI 99) Durch das asyntaktische Komma nach „down“ wird so die Körperlichkeit Joans, ihr „flesh“ betont, während die (korrekt gesetzten) Kommas, die „by his hand“ einschließen, Johns Verschulden hervorheben. Indem Jandl dieser (im Deutschen teilweise irritierenden) Kommasetzung folgt, gelingt es ihm, die Betonungen sowie den unruhigen Duktus zu imitieren: „Er hob seine Hand, schwang sie dann hinunter, auf die zusammengekniffene Fleischstelle zu, fühlte die Nadel sich anscheinend biegen, stillstehn, und sah die Kratzspur, von seiner Hand, quer über ihre Haut.“ (DI Jandl 105)

Während hier durch die Imitation der Kommas im Ausgangstext im Deutschen ein sehr ähnlicher Effekt erzielt wird, werden die (den englischen Interpunktionsregeln entsprechend) fehlenden Beistriche bei Relativsätzen und ‚dass‘-Konstruktionen im Deutschen zu regelrechten Stolpersteinen. Es entstehen stilistische Auffälligkeiten, die im Ausgangstext nicht (oder abgeschwächt) vorhanden sind:

Reassuring the children was not as difficult as he had assumed it might well be. What they wanted was not an explanation but just to let it go on, whatever it was. (TI 106)

Die Kinder zu beruhigen war nicht so schwierig als er angenommen hatte daß es sein könnte. Was sie wollten war nicht eine Erklärung sondern es einfach weitergehn zu lassen, was es auch war. (DI Jandl 113)

Auch wenn das Resultat dieser Übersetzungsstrategie Jandl letztlich überzeugt, stellt ihn der Ansatz, sich am Atem des Autors Creeley zu orientieren, doch vor eine Schwierigkeit, mit der bereits zahlreiche ÜbersetzerInnen vor ihm konfrontiert worden waren. So beruft sich etwa Schlegel bei seinen Shakespeare-Übersetzungen, die, so Norbert Greiner, „zweifelloso die extremste Form der Originalnähe und der Ausdeutung von Formelementen“⁷⁷ darstellen, auf das „Hinhören“ als Strategie, um den englischen Rhythmus ins Deutsche zu holen, um „die Pausen entsprechend zu

setzen, Sinneinheiten und Reihenfolge einzuhalten und kleinste Klangwirkungen äquivalent wiederzugeben.⁷⁸ Dieses Ernstnehmen der rhythmischen Qualität eines Textes führt jedoch dazu, dass „die Sprache, in die hineinübersetzt wird, gebühlich und bisweilen sicher auch über Gebühr strapaziert, bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten gefordert wird.“⁷⁹

Die stilistischen Auffälligkeiten, die durch die enge Orientierung am Englischen entstehen und die von der Kritik so oft bemängelt und als Unvermögen eingestuft wurden, gewährleisten dabei ein „stilistisches *foregrounding*“,⁸⁰ wie es Greiner für Peter Handkes Übersetzung von Walker Percys *The Moviegoer* (1961; dt. *Der Kinogänger*, 1980) feststellt. Handke, so Greiner, der sich, wie Jandl, sowohl was Lexik und Metaphern etc. als auch was Syntax betrifft, bewusst von den Strukturen der Ausgangssprache leiten lasse, erzeuge durch dieses Verfahren eine „ins Auge fallende Sperrigkeit des Textes“⁸¹ als Versuch die Lesenden zu irritieren und zu genauerem Hinschauen und – besonders bezeichnend in Jandls Fall – Hinhören zu zwingen. Bei der Creeley-Übersetzung kommt hinzu, dass Jandl über den Versuch, nahe an den Strukturen des Ausgangstextes zu bleiben, nicht nur Irritationspotential erzeugt, sondern so gleichzeitig auch der *Awkwardness* als hervorstechendem Merkmal von Creeleys Roman entspricht. Jandl fertigt eine Übersetzung an, die der eigentümlichen Diktion des Ausgangstextes so nahe wie möglich kommt und sie mitunter auf die Spitze treibt, wie auch Klaus Reichert bemerkt: „Ich glaube ja, daß man die Intention eines Textes in der Übersetzung zu Ende denken muß (auch auf die Gefahr hin, daß das Original sich leichter liest). Das haben Sie glänzend gelöst.“⁸²

Jandls Wechsel der Übersetzungsstrategie macht sich so einen produktiven Äquivalenzbegriff zu Nutze, der Äquivalenz nicht als Gleichheit, sondern als Gleichwertigkeit, „als aktive[] Nutzung der Sprachdifferenz“⁸³ begreift. Diese Gleichwertigkeit beschränkt sich dabei klarerweise nicht auf die Semantik, sondern begreift auch syntaktische oder lautliche Aspekte des Ausgangstextes als sinnkonstituierend. Wenn sie

die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden ebenso beanspruchen wie die mitgeteilten Inhalte, verlieren diese zumindest partiell ihren rein instrumentalen Charakter; sie sind nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck.⁸⁴

Die Nähe von Jandls Übersetzung zum Ausgangstext ist dabei nur scheinbar einer naiven Interlinearität geschuldet. Sie ist keine bloße Wort-für-Wort-Übersetzung, wie sie als Rohfassungen, als erste übersetzerische Beschäftigung mit einem Text, häufig entstehen, sondern das Ergebnis von Textanalyse und übersetzerischer Reflexion, die zu einem „naive[n] Vertrauen in die Wörtlichkeit“⁸⁵ wie sie Annette Kopetzki vor allem für die Übersetzung von Metaphern in Gedichten vorschlägt, zurückfindet.

Besonders bei stilistisch innovativen Texten kann durch dieses Verfahren auch die Irritation, die durch eine unkonventionelle Verwendung von Sprache erzeugt wird, in die Übersetzung hinübergerettet werden. Der Verfremdungseffekt, den diese Art der Übersetzung mit sich bringt, hat zusätzlich auch die Konsequenz, dass die Übersetzung in ihrer Fremdheit stets als solche erkennbar bleibt, wie es etwa bereits Friedrich Schleiermacher in *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) anmerkte: Es bleibe

nichts anders übrig, als ein Nachbild auszuarbeiten, ein Ganzes, aus merklich von den Theilen des Urbildes verschiedenen Theilen zusammengesetzt, welches dennoch in seiner Wirkung jenem Ganzen so nahe komme, als die Verschiedenheit des Materials nur immer gestatte.⁸⁶

Der Preis, den die Übersetzung dafür zahlen muss, ist jedoch das Abweichen und dadurch Irritation von grammatischen bzw. sprachlichen Konventionen der Zielsprache, wodurch Übersetzungen dieser Art – wie auch Jandls *Die Insel* – häufig Unverständnis entgegenschlägt. Dementsprechend wurde die Übersetzung bei ihrer Erstveröffentlichung 1965 nur in wenigen Ausnahmen positiv, wenn überhaupt, besprochen. Die meisten KritikerInnen waren zwar von der Qualität von Creeleys Roman überzeugt, Jandls Übersetzung jedoch „scheint weniger glücklich“,⁸⁷ so der einhellige Tenor. Gerade die enge syntaktische Orientierung am Ausgangstext wurde bemängelt. Einzig Helmut Heißenbüttel zeigt sich in der *Süddeutschen Zeitung* angetan von der „merkwürdig stockende[n] Sprechmelodie“.⁸⁸ Waren die Reaktionen auf die Übersetzung 1965 also eher verhalten, wurde die Neuauflage der Übersetzung 1987 durch den Residenz-Verlag schon etwas freundlicher aufgenommen – wohl vor allem weil Ernst Jandl sich inzwischen einen Namen als „Österreichs prominentester Vertreter experimenteller Lyrik“⁸⁹ gemacht hatte, was natürlich die Erwartungshaltung der LeserInnen veränderte. Aber obwohl eine grundsätzlich wohlgesonnene Einstellung gegenüber Jandl herrschte, erregte auch zwanzig Jahre später die Orientierung an den Strukturen des Englischen den Unmut vieler RezensentInnen. Jandl halte sich „geradezu sklavisch ans Original“ und sei „der Meinung, Creeley konstruiere nun einmal seltsam, und genauso seltsam müsse es auch im Deutschen klingen“,⁹⁰ Andere dagegen, wahrscheinlich vertraut mit Jandls Konzept der *heruntergekommenen Sprache*, sehen gerade in dieser Abweichung vom Normdeutschen den Reiz der Übersetzung. Die „hautnah und prägnant am Text“⁹¹ gearbeitete Übersetzung sei, so etwa der deutsche Germanist Rolf Grimminger in *Die Zeit*, eine „wunderbar aufreizende Mißhandlung der Sprache“.⁹²

Awkwardness und die *heruntergekommene Sprache*

Eigentlich der Übertragung des Rhythmus' geschuldet, hat Jandls Übersetzungsstrategie auch den Effekt, dass, durch die Übernahme fremder Strukturen, die *Awkwardness*, die Unbeholfenheit des Textes – sowohl als Motiv als auch als syntaktisches Verfahren – geradezu ins Rampenlicht gerückt wird. Der Begriff der *Awkwardness* lässt sich auch als ein sich in der Rezeption unwohl fühlen, ein ständig aus dem Lesefluss herausgerissen werden, lesen, das die Verbindung zu Jandls Konzept der *heruntergekommenen Sprache* öffnet. Das Grundanliegen dieses Konzepts ist die Deautomatisierung des poetischen Ausdrucks, die für Jandl besonders ab Mitte der 1970er-Jahre wichtig wird und dem bereits frühere Versuche der Aufhebung von sprachlichen Konventionen vorangehen. Derartige Abweichungen von Normen der Standardsprache wurde historisch eher problematisiert, da ein solcher Sprachgebrauch nicht als innovativ, sondern als falsch und damit als der Sprache schädlich wahrgenommen wurde. Erst im Umkreis des Formalismus wurden Verfremdungen und Normabweichungen als Instrument der poetischen Sprache interpretiert.⁹³ Die Skepsis gegenüber solchen Verfahren reichen aber bis in die Gegenwart, wie beispielsweise in der Diskussion rundum Tomer Gardis *Broken German* (2016) zu beobachten ist. Jandls Version der Abweichung von der Normsprache bedient sich dabei Mitteln der Grammatik und Syntax, wie der Infinitivisierung der Verben, gehäuften Akkusativen oder dem Variieren der Wortstellung (z.B. in *die bearbeitung der mütze, die humanisten*) und wendet sich damit gegen einen glatten Nachvollzug hin zu einer Öffnung der Bedeutung.⁹⁴ Auch bei Creeley lässt sich diese Deautomatisierung beobachten, etwa durch die erwähnten Mittel der asyntaktischen und exzessiven Zeichensetzung, verdrehten Wortfolgen, Wiederholungen, komplizierten Satzgefügen und -reihen etc., die durch den Begriff der *Awkwardness* zusammengefasst werden. Dieses Fremdswerden des Textes durch Manipulation der Sprache wird durch Jandls Übersetzungsstrategie verstärkt. Durch die möglichst enge Orientierung am Ausgangstext übernimmt er nicht nur die sprachlichen Mittel, sondern macht sie auch als ‚fremd‘ wahrnehmbar. Besonders die Imitation der Wortstellung sowie der Zeichensetzung erschweren und verlangsamen das „rasche Durchschauen der Sätze“,⁹⁵ wie es Harald Fricke als typisch für Texte, die mit Verstößen gegen sprachliche Normen operieren, beschreibt und wie es etwa in folgender Passage deutlich wird:

It was a heart that was broken because it had been disregarded, and it was torn into black pieces, with a skirt, flaring, and hard, sharp staccato of heels, and the guitars insisted as always that it was true, it was true, it was true. But it was not a heart, it was her, broken, if she had been, which she could not tell him, nor could he himself see, by looking, more than how, physically, she was to him. (TI 111)

Es war ein Herz das gebrochen war weil es verschmäht worden war, und es wurde zerrissen in schwarze Stücke, bei einem Rock, sich bauschend, und hartem, scharfem Stakkato von Absätzen, und die Gitarren beteuerten wie immer es sei wahr, es sei wahr, es sei wahr. Aber es war nicht ein Herz, es war sie, gebrochen, wenn sie das worden war, was sie ihm nicht sagen konnte, noch konnte er selbst mehr sehen, durch Schauen, als wie sie ihm, körperlich, vorkam. (DI Jandl 118)

Obwohl Jandl gelegentlich Konzessionen an die deutschsprachigen RezipientInnen macht (im obigen Zitat etwa durch das Vorziehen von „mehr“) und vermittelnd eingreift, ergeben sich aus der Übersetzungsstrategie doch immer wieder semantische Verschiebungen (Zitat 1) und Anglizismen (Zitat 2):

She had still the problem **of whatever she was taking**, and was even addicted, which was the word unhappily. (TI 155)
Sie hatte noch das Problem **mit dem Einnehmen was immer es war**, und war sogar süchtig, zum Unglück das richtige Wort. (DI Jandl 165)

And again John felt that misfit desperation, that does [...] **play the rug** to whatever occasion, this time England's. (TI 76)
Und wieder fühlte John jene mißratne Wut, die grad es ist die [...] **den Fußsteppich spielt** zu jeder Gelegenheit, diesmal eine aus England. (DI Jandl 79)

Jandl nimmt diese semantischen Verschiebungen aber zu Gunsten der Übertragung von Rhythmus und *Awkwardness* in Kauf. Für diese gilt Ähnliches, wie Fricke für von der Norm abweichende Verwendungen von Metaphern feststellt: Sie zwingen die Lesenden „in eigener gedanklicher Aktivität nach gleichartigen oder komplementären semantischen Merkmalen als Motivation der Metapher zu suchen und so auf unentdeckte Analogien aufmerksam zu werden.“⁹⁶ Diese semantischen Irritationen in der Übersetzung laden dazu ein, im Sinne einer produktiven Verlangsamung des Lesevorganges nach dem Ursprung der Irritation zu fragen und so auf den Ausgangstext zurückzukommen.

Schlussbemerkung

John Steen hat vor einiger Zeit die Texte Robert Creeleys mit jenen von Paul Celan dahingehend in Verbindung gebracht, dass „each poet troubles in his own way the syntactic fluency of poetic language“.⁹⁷ Eine Diagnose, die auch auf Ernst Jandl zu-

trifft – sowohl was seine Texte und die *heruntergekommene Sprache* als auch seine Übersetzung von *The Island* betrifft. Sein poetologisches Programm, sein Streben nach einem „möglichen Deutsch“⁹⁸ – wie er es im eingangs zitierten Brief an Klaus Reichert formuliert – ist mit und durch seine Übersetzungen zu verstehen. Indem er den korrekten Ausdruck seinem poetologischen Programm unterordnet, entsteht eine Sprache, die sich produktiv querlegt und es Jandl auch ermöglicht, die Übersetzung „als eine fortwährende Realisation von Freiheit“⁹⁹ in den ideologischen Kontext seiner eigenen Dichtung zu stellen. Dieses Interesse an der Grenzüberschreitung, am Verändern von Normen, ist es auch, was Jandl mit Robert Creeley (wie auch mit Gertrude Stein und Charles Olson) verbindet, und was nicht nur auf die Texte selbst wirkt, sondern auch auf eine Veränderung der Rezeption abzielt.

Dieser Tradition des Normbruchs fühlt Jandl sich zugehörig und verpflichtet. Die viel zitierte „aus dem normativen Geleise gekippt[e]“¹⁰⁰ Sprache verbindet Jandl mit den Vertretern der Moderne und der historischen Avantgarde, die auf „das subversive und befreiende Potenzial ästhetischer Provokation“¹⁰¹ bauen. Literatur – zumindest solche, die er für gut erachtet – ist für Jandl immer mit einem Anecken an Normen, mit einem Übertreten von Grenzen verbunden: „Jeder Dichter muß versuchen, die Grenzen der Sprache zu erweitern. Nur Vollidioten [...] haben das Gegenteil behauptet.“¹⁰²

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text basiert auf meiner MA-Arbeit an der Universität Wien: Johann Lenhart: „Jeder muß ein Grenzgänger sein, wer das nicht schafft, muß aufgeben.“ – Ernst Jandls Übersetzung von Robert Creeleys *The Island*. MA-Arbeit. Univ. Wien 2017.
- 2 Ernst Jandl an Robert Creeley, 24.1.1966, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Nachlass Ernst Jandl (ÖLA 139/99), ohne Signatur.
- 3 Ernst Jandl an Ian Hamilton Finlay, 12.2.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 4 Ernst Jandl: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ – Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Ernst Jandl: Autor in Gesellschaft: Aufsätze und Reden. Hg. von Klaus Siblewski. München: Luchterhand 1999 (Poetische Werke 11), 205–290, hier 229.
- 5 Ernst Jandl an Klaus Reichert, 12.9.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 6 Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. Bern, Berlin, Frankfurt/Main [u.a.]: Peter Lang 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft 4), 15.
- 7 Ebenda.
- 8 Ebenda, 44.
- 9 Eine vollständige Auflistung der Übersetzungen Jandls ist zu finden in: Katja Stuckatz: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung. Berlin, Boston: De Gruyter 2016 (spectrum Literaturwissenschaft 55), 68f.
- 10 Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und die Sprache. In: Walter Schmitz, Ingeborg Fiala-Fürst (Hg.): Wissen durch Sprache? Historische und systematische Positionen. Dresden: Thelem 2013, 157–180, hier 164.

- 11 Katja Stuckatz: Von der anderen Seite der Sprache. Mehrsprachigkeit, Ausdrucksdefizit und Expressivität bei Ernst Jandl. In: Conceição Cunha, Daniel Graziadei, Sylvia Jaki [u.a.] (Hg.): Über Grenzen sprechen. Mehrsprachigkeit in Europa und der Welt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, 65–78, hier 65.
- 12 Veronika Römer: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin, Münster: LIT 2012, 94.
- 13 Katja Stuckatz: Von der anderen Seite der Sprache, 65.
- 14 Ernst Jandl: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ – Frankfurter Poetikvorlesungen, 241.
- 15 Klaus Reichert: Sein Maß finden – Zur Lyrik Robert Creeleys. In: Klaus Reichert: Lesenlernen. Über moderne Literatur und das Menschenrecht auf Poesie. München: Carl Hanser 2006, 186–196, hier 187.
- 16 Katja Stuckatz: Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, 164.
- 17 Nathaniel Mackey: Breath and Precarity. The Inaugural Robert Creeley Lecture in Poetry and Poetics. In: Myung Mi Kim, Cristanne Miller (Hg.): Poetics and precarity. Albany, NY: State University of New York Press 2018. 2–30, hier 5.
- 18 Charles Olson: Projective Verse. In: Charles Olson: Collected Prose. Hg. von Donald Allen and Benjamin Friedlander. With an Introduction by Robert Creeley. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1997, 239–249, hier 239.
- 19 Ebenda.
- 20 Ebenda (Hervorhebung im Original).
- 21 Charles Olson: Projective Verse, 242. (Hervorhebungen im Original).
- 22 Rosmarie Waldrop: Charles Olson: Process and Relationship. In: Twentieth Century Literature 23/4, 1977, 467–486, hier 468.
- 23 John Osborne: Black Mountain and Projective Verse. In: Neil Roberts (Hg.): A companion to twentieth-century poetry. Oxford, Malden (Mass.): Blackwell Publishers 2001 (Blackwell Companions to Literature and Culture 9), 168–182, hier 171.
- 24 Charles Olson: Projective Verse, 242. (Hervorhebungen und Einrückung im Original).
- 25 Ebenda, 244.
- 26 Robert Creeley: Gedichte zu schreiben fällt mir zu. In: Robert Creeley: Gedichte. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1988, 311–328, hier 326. (Hervorhebung im Original).
- 27 Vgl. Edward Halsey Foster: Understanding the Black Mountain Poets. Columbia: University of South California 1995, 91, 92.
- 28 Ebenda, 240 (Hervorhebung im Original).
- 29 David Ossman: Interview with Robert Creeley. In: Donald Allen (Hg.): Robert Creeley: Contexts of Poetry: Interviews, 1961–1971. Bolinas (Calif.): Four Seasons Foundation 1973, 3–12, hier 7.
- 30 Robert Creeley: Nachwort. In: Robert Creeley: Die Goldgräber. Erzählungen. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Klaus Reichert. Salzburg, Wien: Residenz 1992, 131–135, hier 134.
- 31 Charles Bernstein: Hearing ‚Here‘: Robert Creeley’s Poetics of Duration. In: Charles Bernstein: Content’s Dream. Essays 1975–1984. Evanston, Illinois: Northwestern UP 2001, 292–304, hier 300.
- 32 Arthur L. Ford: Robert Creeley. Boston: Twayne Publishers 1978, 94.
- 33 Charles Olson: Projective Verse, 242.
- 34 Vgl. zur Vermittlung von amerikanischen Autoren besonders: Walter Höllerer: Junge amerikanische Literatur. In: Akzente 1, 1959, 29–43; Die Übersetzung des Kapitels *Veränderungen* von Christa Langenscheidt ist zu finden in: Akzente 11/5–6, 1964, 403–410.
- 35 Rüdiger Görner: Worte voll von schmerzenden Löchern. Die Gedichte des Amerikaners Robert Creeley. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.6.1988.
- 36 Klaus Reichert: Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte. In: Klaus Reichert: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, 275–299, hier 289.
- 37 Ebenda.
- 38 Vgl. Klaus Reichert: Thesen zur Praxis des Übersetzens. In: Klaus Reichert: Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen. München: Hanser 2003, 63–86, hier 70, 71.

- 39 Vgl. Edward Halsey Foster: *Understanding the Black Mountain Poets*, 98.
- 40 Vgl. Marjorie Perloff: *Four Times Five: Robert Creeley's The Island*. In: *boundary 2: an international journal of literature and culture* 6, 7/ 3–1, 1978, 491–512, hier 501–503.
- 41 Ebenda, 503.
- 42 Katja Stuckatz: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde*, 96, 97.
- 43 Linda W. Wagner: *The Poet as Novelist: Creeley's Novel*. In: John Wilson (Hg.): *Robert Creeley's life and work: A sense of increment*. 4. Aufl. Ann Arbor: University of Michigan Press 1990, 146–150, hier 148.
- 44 Marjorie Perloff: *Four Times Five*, 500.
- 45 Nathaniel Mackey: *Breath and Precarity*, 7.
- 46 Ebenda.
- 47 Arthur L. Ford: *Robert Creeley*, 106.
- 48 Marjorie Perloff: *Four Times Five*, 503.
- 49 Ernst Jandl an Ian Hamilton Finlay, 24.1.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 50 Vgl. Ernst Jandl an Klaus Reichert, 22.11.1964, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 51 Vgl. Robert Creeley: *Die Insel*. Probeübersetzung des ersten Kapitels (9–13) von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., ÖLA 139/99, Sign. 139/W988.
- 52 Hier und im Folgenden zitiert nach: Robert Creeley: *The Island. A Novel*. New York: Charles Scribner's Sons 1963. Alle Hervorhebungen in den Versionen der Übersetzung sowie in den Druckausgaben des Romans und der Übersetzung wurden von mir zur besseren Nachvollziehbarkeit angebracht.
- 53 Robert Creeley: *Die Insel*. Rohfassung, Kapitel 1–7. Übersetzt von Ernst Jandl. Hs., tlw. Ts. mit eh. Anm., ÖLA 139/99, Sign. 139/W987, Bl. 9.
- 54 Ebenda.
- 55 Robert Creeley: *Die Insel*. Probeübersetzung des ersten Kapitels (9–13) von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., ÖLA 139/99, Sign. 139/W988, Bl. 1.
- 56 Robert Creeley: *Die Insel*. Schlussfassung. Übersetzt von Ernst Jandl. Ts., Ds., mit eh. Anm., ÖLA 139/99, Sign. 139/W989, Bl. 109.
- 57 Vgl. Klaus Reichert an Ernst Jandl, 6.1.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 58 Ernst Jandl an Klaus Reichert, 13.4.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 59 Ebenda.
- 60 Klaus Reichert: *Zur Technik des Übersetzens amerikanischer Gedichte*, 289.
- 61 Robert Creeley an Ernst Jandl, 4.4.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 62 Klaus Reichert an Ernst Jandl, 19.6.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 63 Ernst Jandl an Klaus Reichert, 28.6.1965, ÖLA 139/99, ohne Signatur.
- 64 Hier und im Weiteren zitiert nach: Robert Creeley: *Die Insel*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt/Main: Insel 1965.
- 65 Vgl. Wolf Friederich: *Die infiniten Formen des Englischen. Infinitiv, Gerundium, Partizip*. 4. Aufl. München: Verl. Uni-Druck 1978, o.S.
- 66 Vgl. Wolf Friederich: *Die infiniten Formen des Englischen*, 223–228.
- 67 Robert Creeley an Ernst Jandl, 4.4.1965.
- 68 Ebenda.
- 69 Ebenda.
- 70 Katja Stuckatz: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde*, 99.
- 71 Ebenda.
- 72 Ebenda.
- 73 Vgl. Gottfried Graustein, Wolfgang Thiele: *Englische Zeichensetzung*. 2. Aufl. Leipzig: VEB Verlag 1981, 8.
- 74 Vgl. John Lennard: *Mark, space, axis, function: towards a (new) theory of punctuation on historical principles*. In: Joe Bray, Miriam Handley, Anne C. Henry (Hg.): *Ma(r)king the text. The presentation of meaning on the iteryary page*. Aldershot, Burlington (USA), Singapore [u.a.]: Ashgate 2000, 1–11, hier 1.
- 75 Vgl. Gottfried Graustein, Wolfgang Thiele: *Englische Zeichensetzung*, 8.

- 76 Vgl. Werner Scholze-Stubenrecht (Red.): Komma, Punkt und alle anderen Satzzeichen. Mit umfangreicher Beispielsammlung. 4. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien [u.a.]: Dudenverlag 2002, 32.
- 77 Norbert Greiner: Übersetzung und Literaturwissenschaft. Tübingen: G. Narr 2004 (Narr Studienbücher 1), 40.
- 78 Ebenda.
- 79 Ebenda.
- 80 Norbert Greiner: Übersetzung und Literaturwissenschaft. 115. (Hervorhebung im Original).
- 81 Ebenda.
- 82 Klaus Reichert an Ernst Jandl, 19.6.1965.
- 83 Annette Kopetzki: Beim Wort nehmen. Sprachtheoretische und ästhetische Probleme der literarischen Übersetzung. Stuttgart: M & P Verl. für Wissenschaft und Forschung 1996, 199.
- 84 Jörn Albrecht: Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 262.
- 85 Annette Kopetzki: Beim Wort nehmen, 195.
- 86 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens (vorgelesen am 24. Juni 1813). (Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812–1813, Berlin 1816, 143–172). In: Friedrich Schleiermacher. Kritische Gesamtausgabe. Erste Abteilung, Schriften und Entwürfe: Band 11. Hg. von Hermann Fischer, Ulrich Barth, Konrad Cramer, Günter Meckenstock und Kurt-Victor Selge. Berlin, New York: De Gruyter 2002. 65–93, hier 73, 74.
- 87 H. W. Häusermann: Robert Creeley. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.11.1966.
- 88 Helmut Heißenbüttel: Leben auf Falltüren. In: Buch und Zeit. Vorweihnachtliche Literaturbeilage der Süddeutschen Zeitung, 24.11.1965, 1.
- 89 Effi Horn: Wo ein Zerrissener die Spur verwischt. Creeleys Roman „Die Insel“ erschienen. In: Münchner Merkur, 23.2.1988.
- 90 Inge Kurz: Ein Schriftsteller dokumentiert seine Isolation. Zum Roman „Die Insel“ des amerikanischen Lyrikers und Erzählers Robert Creeley in der Übersetzung von Ernst Jandl. In: Stuttgarter Nachrichten, 6.10.1987.
- 91 Rolf Grimminger: John und Joan. Robert Creeleys (und Ernst Jandls) Roman „Die Insel“. In: Die Zeit 46, 1987, <http://www.zeit.de/1987/46/john-und-joan/komplettansicht>, Zugriff am 17.3.2021.
- 92 Ebenda.
- 93 Vgl. Esther Kilchmann: Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur. In: ZiG – Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3/2, 2012, 109–129, hier 109, 110.
- 94 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995, 393.
- 95 Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: Beck 1991, 17.
- 96 Ebenda, 42.
- 97 John Steen: Stuttered Orientations. Robert Creeley and Paul Celan via Jean Daive. In: Tara Stubbs, Doug Haynes (Hg.): Navigating the Transnational in Modern American Literature and Culture. London: Taylor and Francis 2017, 209–231, hier 210.
- 98 Ernst Jandl an Klaus Reichert, 12.9.1965.
- 99 Ernst Jandl: Voraussetzungen, Beispiele und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Ein Vortrag. In: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik 2, 1970, 25–40, hier 34.
- 100 Ernst Jandl: „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ – Frankfurter Poetikvorlesungen, 257.
- 101 Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und die internationale künstlerische Avantgarde, 56.
- 102 Hubert Patterer: „Keine Ängste mehr“ – „Der Jazz hält mich am Leben.“ Gespräch mit Ernst Jandl, der am Dienstag seinen Siebziger feiert. In: Kleine Zeitung, 30.7.1995.

Freier Archivzugang als Menschenrecht

Zum aktuellen Status von Freiheit und Würde im Umgang mit Kunst- und Kulturgütern

von Robert Simon

1. Einleitung¹

Zu den Einschränkungen, die uns während der Corona-Pandemie zu schaffen machen, zählt auch, dass Kunst- und Kulturveranstaltungen nur eingeschränkt oder gar nicht mehr stattfinden können. Dieser plötzliche Verlust macht vielen deutlich, wie wichtig die Teilhabe am kulturellen Leben ist und wie gravierend eine Verweigerung dieser Teilhabe sein kann.

Zwar gibt es zahlreiche Initiativen und Versuche, *virtuelle Räume* für Kunst und Kultur zu schaffen, indem beispielsweise Lesungen und Konzerte digital übertragen oder virtuelle Rundgänge in Museen angeboten werden. Dennoch ist zu bemerken, dass die (aus der Not geborenen) Alternativen im Digitalen nicht die Möglichkeiten wirklicher Erfahrung zu ersetzen imstande sind.

Die Situation gibt also gewissermaßen doppelten Anlass zu Überlegungen über die Bedeutung und den Umgang mit Kunst und Kultur. Einerseits ist gewissermaßen noch einmal nachzufragen, ob und warum es überhaupt ein allgemeines Interesse an Kunst und Kultur gibt oder geben soll, d.h. ob und warum es gerechtfertigt ist, von einem Menschenrecht auf Teilhabe an Kunst und Kultur zu sprechen. Andererseits drängt der voranschreitende digitale Wandel zur Frage, was der angemessene Umgang mit Kunst und Kultur ist. Dies umso mehr, als sich die durch die Digitalisierung erschlossenen *virtuellen Räume* mehr und mehr als Ersatz wirklicher Erfahrung zu behaupten scheinen. Die nähere Betrachtung macht deutlich, dass nicht allein das faktisch vorhandene Recht auf Zugang zu und Teilhabe an Kunst und Kultur, sondern vor allem die Art und Weise, wie es begründet wird, entscheidend ist für die Frage, welches der angemessene Umgang mit Kulturgütern ist.

Im Folgenden soll das Recht des freien Zugangs zu Archiven, insbesondere zu Literaturarchiven, diskutiert werden, die hier exemplarisch für den gesamten Bereich von Kunst und Kultur stehen.

Das erste Problem besteht darin, dass ungeachtet des bestehenden Rechts auf freien Zugang zu Archiven sowohl in nationalen Bestimmungen als auch in Menschen- und Völkerrechtstexten, die Begründung von Menschenrechten nicht eindeutig ist. Ein Grund dafür ist, dass die konstitutiven Elemente „Freiheit“ und „Würde“ einerseits als sittliche Begriffe verstanden werden, andererseits als konkrete

Rechtsgüter behandelt werden. Diese Unterscheidung ist von grundlegender Bedeutung. Aber es gibt eine strukturelle Unentschiedenheit in Bezug auf diese Unterscheidung: Einerseits werden die sittlichen Begriffe Freiheit und Würde bei der Begründung von Menschenrechten als deren Bedingungen anerkannt, andererseits scheint der Grundzug ihrer Unbedingtheit übergangen zu werden, indem die Frage nach der Förderung und Sicherung des Wohlstands an ihre Stelle rückt. Diese Unentschiedenheit führt dazu, dass nicht eindeutig geklärt ist, ob die Rechtsgüter Freiheit und Würde letztlich Zwecke an sich selbst sind oder ob sie als Bedingungen für Wohlstand bzw. als Formen desselben verstanden werden.

In Bezug auf die Frage der Digitalisierung zeigt sich ein zweites Problem: Je undeutlicher und unproblematischer die genannte Unentschiedenheit wahrgenommen wird, desto mehr bestimmt sie – indem sie zugleich immer unausdrücklicher wird – die Diskussion um die Digitalisierung und desto weniger ist schließlich klar, welche Kriterien für die Beurteilung der Möglichkeiten und Grenzen von digitalen Archiven entscheidend sein sollen, die wiederum exemplarisch für den gesamten digitalen Wandel stehen.

Die Fragestellung des Zugangs zu Archiven und des Persönlichkeitsschutzes wird in diesem Artikel nicht behandelt. Der Fokus dieser Arbeit soll aber auf der Frage eines allgemeinen Rechts auf unbeschränkten Zugang zu Archiven bzw. Kulturgütern liegen.

2. Zwei Arten von Archiven

Vielfalt von Archivformen

Eine allgemeine Unterscheidung der Archive in solche von rechtlicher Bedeutung und solche von bloß historischem Wert liegt bereits dem französischen Archivgesetz von 1794 zugrunde und wurde wenig später auch außerhalb Frankreichs propagiert.² Dieses Gesetz gestattet erstmals den unbeschränkten öffentlichen Zugang zu Archiven. Der deutsche Historiker Wiegand hat daraufhin den Ausdruck „archivalisches Menschenrecht“ geprägt.³

Archive sind also einerseits funktionale Teile des staatlichen Verwaltungsapparates. Sie dienen der Sicher- und Bereitstellung von Daten und Dokumenten, die im weitesten Sinne für Verwaltungsakte oder juristische Prozesse relevant sind und die für eine bestimmte Art wissenschaftlicher Forschung unentbehrlich sein können. Das Archivgut dieser Archive besteht in Daten mit einem potentiellen Nutzwert. Für die folgende Argumentation werden diese Art von Archiven als Daten-Archive bezeichnet. In der klassischen Diskussion wird diese Form des Archivs als „Archiv“ schlechthin bezeichnet.⁴

Andererseits bewahren Archive historische Quellen sowie Zeugnisse menschlicher Schöpferkraft und menschlichen Freiheitsstrebens, wie etwa in Werken der Kunst und Literatur. Diese Archive werden als Orte der Persönlichkeitsbildung im Sinne der den Menschenrechten zugrundeliegenden Würde des Menschen verstanden, in der auch die Idee der Wissenschaft ihren Ursprung hat. Diese Art von Archiven bezeichnen wir als Dokumenten-Archive. Hierzu zählen vor allem auch die Kunst- und Literaturarchive.

Mit der Unterscheidung von Daten- und Dokumenten-Archiven ist nicht gemeint, dass Daten-Archive nicht auch Dokumente verwahren und in Dokumenten-Archive nicht auch Daten enthalten sind. Die Unterscheidung ist notwendig, um dem verschiedenen Grundcharakter der Archivgüter gerecht zu werden, der für die Art der Begründung des Zugangs zu Archiven relevant ist.

Die Entwicklung von Archiven im Kontext der Macht

Für Daten-Archive gilt, dass sie von jeher als eine Machtinstantz angesehen werden müssen. Was insofern nicht verwunderlich ist, als sie ein funktionaler Teil eines Verwaltungsapparates mit unmittelbarem Einfluss etwa auf konkrete Gerichtsverfahren sind. Bedeutsam sind in diesem Zusammenhang einerseits der exklusive Materialbesitz des Archiveigners, d.h. die mögliche Unterbindung des freien Zugangs, und andererseits die damit verbundene Interpretationsmacht über das Archivgut.⁵

Die Begründung des freien Zugangs zu Daten-Archiven kann aus Sicht des Menschenrechtsschutzes jederzeit jedoch gerade aus der Relevanz der Archivalien für die Justiziabilität und die Dokumentation konkreter Straftaten sowohl im Sinne des Straf- als auch im Sinne des Völkerrechts gewonnen werden.

Da dem Archivgut von Dokumenten-Archiven sowohl diese Relevanz als auch der potentielle Nutzwert fehlt, kann die Begründung für ihren Erhalt und Ausbau sowie den unbeschränkten Zugang nur darin liegen, dass ihnen ein besonderes Interesse für die Allgemeinheit zukommt.

Literaturarchive

Die Einrichtung von Literaturarchiven ist von Anfang an (z.B. Goethe- und Schiller-Archiv) eindeutig mit Blick auf ein solches besonderes Interesse für die Allgemeinheit vorangetrieben worden. Der Fokus lag allerdings zunächst auf der Erarbeitung der Gesamtausgaben sowie auf der Erforschung der Bestände.⁶

In einem Vortrag mit dem Titel *Archive für Literatur* aus dem Jahr 1889 erklärt Wilhelm Dilthey, dass die Bestandswahrung und das Studium der Literatur eine konstitutive Voraussetzung für das „Heranwachsen der Mündigkeit der

Völkerindividualitäten“ darstellt, die als „selbständige Stimmen in einer Sinfonie zusammenklingen“. Weiter führt er aus: „Genuß und Verständnis unserer Literatur empfängt aus diesen Handschriften eine unberechenbar wertvolle Bereicherung, und die wissenschaftliche Erkenntnis ist an ihre möglichst ausgiebige Benutzung schlechthin gebunden.“⁷

Die aktuelle Situation

Der prinzipiell freie Zugang zu Archiven ist heute auf nationaler Ebene durch die Archivgesetze geregelt.⁸ Das Archivgut von Denkmal-Archiven fällt gemäß *Haager Konvention* von 1954⁹ unter den Begriff des Kulturgutes und ist unter besonderen Schutz gestellt. Seit 2011 gibt es eine *Universal Declaration on Archives*¹⁰ der UNESCO, die die allgemeine Schutzwürdigkeit von Archiven erklärt. In all diesen Dokumenten wird jedoch kein Bezug zu Menschenrechten, Freiheit und Würde hergestellt.

3. Die Begründung des freien Zugangs zu Dokumenten-Archiven als Menschenrecht

Im Folgenden soll kurz dargelegt werden, dass die Bedeutung von Dokumenten-Archiven für Menschenrechte im Gegensatz zu Daten-Archiven nicht in der Legitimierung, Ermächtigung und Justiziabilität von Rechtszuständen liegt, sondern in der Entdeckung, Bewahrung und Pflege von Kunst und Literatur, welche konstitutive Bildungsinstanzen des inneren Bezugs des Menschen zu Freiheit und Würde sind.

Menschenrechte werden allgemein mit der Freiheit und Würde, die jeden Menschen als Person auszeichnen, begründet, wie es ausdrücklich die AEMR¹¹ in Art. 1 und die Präambel der *EU-Charta*¹² betonen.¹³ Sie sind, insofern sie als die Bedingungen der konkreten kodifizierten Rechtszustände aufgefasst werden, nicht selbst Rechte. Georg Jellinek fasst dieses Verhältnis in die prägnante Formel: „Das Recht hat ein Haben, die Person ein Sein zum Inhalt.“¹⁴ Bei den sittlichen Begriffen Freiheit und Würde handelt es sich nicht um ein Haben, nicht um feststellbare Tatsachen oder Fakten, da sie weder in derselben Art und Weise wie die konkreten festgeschriebenen Rechte noch wie bestimmte menschenrechtskonforme oder menschenrechtswidrige Zustände oder Ereignisse vorhanden sind.

Die Frage, wie man die Andersartigkeit – Haratsch etwa spricht von der „Überpositivität“ oder „Vorstaatlichkeit“ der Menschenrechte¹⁵ – von Freiheit und Würde versteht und bezeichnet – ob als Sein oder Wesen des Menschen, als Ebenbildlichkeit Gottes oder im Sinne des Naturrechts als Natur des Menschen – ist eine Grundfrage

der abendländischen Menschheit, die in verschiedenen Epochen verschiedene Auslegungen erfahren hat. Entscheidend dabei ist, dass Freiheit und Würde nur aufgrund des Unterschieds zu vorhandenen Tatsachen und Fakten als Bedingungen für Menschenrechte, ja für Recht und Gesetz überhaupt, dienen können.

Recht und Gesetz sollen allgemein nicht als willkürliche Setzungen, als reine Machtsprüche, wahrgenommen werden, sondern als Ausdruck und Bewahrungsinstantanz der Freiheit. Daher müssen Menschen einen inneren Bezug zu ihren Bedingungen und ihrer Notwendigkeit ausbilden können. Das kann nur gelingen, wenn Menschen, und zwar in einer Gesellschaft, Gelegenheiten haben, in sich selbst und für sich selbst ihre eigene Menschheit, und zwar als Freiheit und Würde, zu entdecken und diese so als die Bedingungen äußerer positiver Rechtszustände zu erfahren. Man kann also sagen: die erste Menschenpflicht wäre, Sorge zu tragen, dass sich die Menschheit immer wieder neu auf ihre Menschlichkeit besinnen kann, so dass sich mit dieser ein entsprechender Allgemeinsinn für Recht und Gesetz ausbilden kann.¹⁶

Seit Renaissance und Aufklärung – spätestens mit Vorstellungen wie Kants¹⁷ Bestimmung des Schönen in der Kunst als Symbol des Sittlichen und Schillers¹⁸ Ideal ästhetischer Erziehung – sind Kunst und Literatur als konstitutive Instanzen der Menschheitsbildung ins Bewusstsein der Öffentlichkeit getreten. Es ist immer wieder herausgestellt worden, dass Werke der Kunst und Literatur dafür deshalb ausgezeichnete Möglichkeiten sind, weil sie den sittlichen Begriffen Freiheit und Würde ihren eigenen Raum geben.

Da sich nur aus der Bildung des eigenen Freiheitssinns auch ein freier Allgemeinheitssinn bilden kann, kommt Kunst und Literatur ein besonderes Interesse für die Allgemeinheit zu. Daraus ergibt sich die Bedeutung von Dokumenten-Archiven für die Allgemeinheit, woraus sich wiederum das Recht auf unbeschränkten Zugang als Menschenrecht begründen lässt.

Die Mannigfaltigkeit des Archivguts von Dokumenten-Archiven schafft die Voraussetzungen für Bildung durch Kunst und Literatur in einer Gesellschaft. Archive ermöglichen dadurch die Entdeckung der Bedingungen von Menschenrechten in Werken der Kunst und Literatur. Die Einrichtung von öffentlichen Archiven und der freie Zugang zu ihnen gewährleisten, dass diese Möglichkeit nicht nur einer kleinen Gruppe von Privilegierten (etwa einzelnen Besitzern von Kunstwerken) zugutekommt, sondern der Gesellschaft als Ganzes. Archive bewahren und pflegen ihre Quellen und Zeugnisse, damit das Alte und das Neue, das aus dem Alten hervorgeht, für die Zukunft erhalten und zugänglich bleibt. Durch Bewahrung und Pflege kann sich herauskristallisieren, was in der Entwicklung von Freiheit und Würde und der daraus entspringenden allgemeinen Menschenrechte geschichtlichen Bestand hat und was als modische Begleiterscheinung an Bedeutung verliert. Dieser Umstand ist entscheidend, weil die Art und Weise, wie der Mensch der Herausforderung des Entwurfs seiner Freiheit und Würde begegnet, eine Aufgabe ist, die sich nur in einer geschichtlichen Auseinandersetzung bewältigen lässt. Dadurch wächst das Bewusstsein

der prinzipiellen Unabschließbarkeit von Bildungswegen. Weil, wie oben erwähnt, der Zugang zu Archiven nicht nur den Besitz des Materials bedeutet, sondern vor allem Interpretationsmacht gewährt, bieten Archive stets die Möglichkeit, dass sich neue Perspektiven sowohl der Erschließung als auch der Präsentation der Zeugnisse und Quellen manifestieren können. Der unbeschränkte Zugang zu Dokumenten-Archiven ist und bleibt daher für jede neue Generation, wie Dilthey sagt, „eine unberechenbare wertvolle Bereicherung“.¹⁹

4. Die Unentschiedenheit bei der Begründung von Menschenrechten

Nach der erläuterten Unterscheidung von positiven Rechten einerseits und den ihnen zugrundeliegenden Bedingungen andererseits ist zwar klar, dass Gesetzestexte selbst nicht der Ort für ausführliche und abschließende Begründungen des in ihnen kodifizierten Rechts sind und sein können.²⁰ Da jedoch durch die Menschenrechtstexte nach dem Zweiten Weltkrieg der einzelne Mensch erstmals zu einer Rechtsperson des Völkerrechts wurde, geben gerade sie, zumeist in ihren Präambeln aber auch in den einzelnen Artikeln,²¹ Hinweise darauf, welche Motivation den konkreten Rechtsbestimmungen zugrunde liegt. Im Folgenden soll anhand der Begründung des freien Zugangs zu Archiven gezeigt werden, dass dabei zwei verschiedene Vorstellungen von Freiheit und Würde (und demzufolge auch von Kunst und Literatur) maßgebend sind.

Auf der einen Seite werden Freiheit und Würde, gemäß der vorangehenden Erläuterung, als eigenständige Bedingungen für Menschenrechte angesehen. In dieser Hinsicht kommt ihnen in Bezug auf feststellbare Tatsachen und Zustände unbedingte Geltung zu. Freiheit und Würde in diesem Sinn sind Begriffe der Sittlichkeit, nicht des Rechts.

Auf der anderen Seite drängt das Streben nach Wohlstand als eigentlicher Zweck vor und Freiheit und Würde werden ausschließlich als vorhandene Rechtsgüter betrachtet. Als solche haben sie mittelbare Geltung, indem sie z.B. ein bestimmtes Maß an Wohlstand voraussetzen. Folglich hat man diese Rechte immer nur unter bestimmten Bedingungen.²²

Freiheit und Würde als sittliche Begriffe

Der erste Artikel der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* (AEMR) erkennt an, dass Freiheit und Würde des Menschen angeboren sind. Sie sind allein durch den Umstand, als Mensch geboren zu sein, gegeben: Nicht als Tatsachen oder Fakten, wohl aber als Grundzug des Menschseins. Daraus folgt, dass es sich nicht um äußere Güter bzw. positive Rechtszustände handeln kann, die erst erworben werden

müssen, sondern um Bedingungen für konkretes Recht. Sehr deutlich ist in diesem Sinne die Formulierung in den beiden internationalen Menschenrechtspakten von 1966 (ICESCR²³, ICCPR²⁴), in denen es wortgleich heißt: „Recognizing that these rights derive from the inherent dignity of the human person“. Es wird also klar zwischen Rechten und ihren Bedingungen unterschieden. Die *Grundrechte-Charta*²⁵ der EU aus dem Jahr 2000 betont zudem eigens den notwendigen Aspekt geschichtlicher Auseinandersetzung bei der Entwicklung von Menschenrechten, auf den bereits hingewiesen worden ist. Der Passus aus der Präambel lautet: „In dem Bewusstsein ihres geistig-religiösen und sittlichen Erbes gründet sich die Union auf die unteilbaren und universellen Werte der Würde des Menschen, der Freiheit, der Gleichheit und der Solidarität.“

Ganz im Sinne der Notwendigkeit von Dokumenten-Archiven für die Entwicklung des inneren Bezugs zu Freiheit und Würde wird in Artikel 22 (AEMR) die Teilhabe an wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Rechten begründet, auf die jeder Mensch Anspruch hat, weil sie „für seine Würde und die freie Entwicklung seiner Persönlichkeit unentbehrlich sind“. In derselben Weise wird in Artikel 2 (AEMR) das Recht auf Bildung begründet: „Die Bildung muß auf die volle Entfaltung der menschlichen Persönlichkeit und auf die Achtung vor den Menschenrechten und Grundfreiheiten gerichtet sein.“

Bei dieser Art und Weise der Begründung der Menschenrechte sind die sittlichen Begriffe Freiheit und Würde deutlich als Bedingungen konkreter Rechte erkennbar. Das Recht auf unbeschränkten Zugang zu allen öffentlichen Archiven, d.h. sowohl Daten- als auch Dokumenten-Archiven, lässt sich daraus ohne Weiteres ableiten.

Die Rechtsgüter Freiheit und Würde als Wohlstandskategorien

Die *Europäischen Menschenrechtskonvention* von 1950²⁶ versteht sich als gemeinschaftlicher Vollzug (*collective enforcement*) der AEMR und dient als Grundlage für die Einrichtung und das Wirken des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte. Sie gibt keine ausdrücklichen Hinweise auf Bedingungen ihrer Rechtssätze. Der im *Zusatzprotokoll von 1952*²⁷ aufgenommene Artikel 2, in dem das Recht auf Bildung festgeschrieben ist, nennt keinen Grund, warum Bildung ein Rechtsgut ist bzw. sein soll. Auch in der *EU-Charta* wird in Artikel 14 das Recht auf Bildung erklärt ohne Bezug auf die Begriffe Persönlichkeit, Freiheit oder Würde.

In der *Europäischen Sozialcharta* von 1961²⁸ sollen laut Präambel Menschenrechte und Grundfreiheiten einerseits zur Umsetzung von Idealen und Prinzipien der Mitgliedsstaaten des Europarats dienen, andererseits aber auch Mittel zum Zweck für wirtschaftliche Interessen sein. Die Unentschiedenheit zwischen den sittlichen Begriffen und den Rechtsgütern Freiheit und Würde zeigt sich hier in doppelter Hinsicht. Erstens stehen im einleitenden Absatz eines Menschenrechtstextes zwei

grundverschiedene Sphären gleichberechtigt nebeneinander, obwohl sie unmittelbar keinen Bezug zueinander haben. Nämlich Prinzipien und Ideale (realising principles and ideals) einerseits, und ökonomischer und sozialer Fortschritt (facilitating economic and social progress) andererseits.²⁹ Zweitens werden Menschenrechte ohne weitere Bedingung scheinbar dem Zweck des Wohlstands und Wohlbefindens (to „[...] to make every effort in common to improve the standard of living and to promote the social well being“³⁰) untergeordnet.

Streng genommen dient jedoch die Ausprägung eines auf Einsicht in Freiheit und Würde gegründeten Gemeinsinns einer Gesellschaft nicht dem Zweck des Wohlstandes, sondern umgekehrt: der Wohlstand ist erstrebenswert, weil er eine Bedingung für die Einrichtung von Rechtszuständen im Sinne der Menschenrechte ist. Indem Ausbildung, Pflege und Umsetzung von Menschenrechten ausschließlich dem Zweck dienen, den sittlichen Begriffen von Freiheit und Würde gerecht zu werden, bestimmen sie zugleich Sinn und Maß von Wohlstand und Wohlbefinden, das jeweils nötig ist, damit die Rechtsgüter Freiheit und Würde Bestand haben können.

Die Unentschiedenheit in Bezug auf Freiheit und Würde betrifft unmittelbar die Begründung des besonderen Schutzes von Kunst und Literatur. In der *Rahmenkonvention über den Wert des Kulturerbes*³¹ von 2005 gibt es keinen Hinweis auf die konstitutive Bedeutung von Kunst und Literatur für die Entwicklung von Freiheit und Würde oder die Persönlichkeit des Menschen. Besonders betont wird in der Rahmenkonvention hingegen die Bedeutung des kulturellen Erbes als Wert und Potential („the value and potential of the cultural heritage“), das kulturelle Erbe soll als Ressource („wisely used as a resource“) für nachhaltige Entwicklung und Lebensqualität verfügbar gemacht werden („Emphasising the value and potential of cultural heritage wisely used as a resource for sustainable development and quality of life in a constantly evolving society“). Dementsprechend wird in Artikel 1 die Bewahrung und Zugänglichkeit des kulturellen Erbes dem Ziel der menschlichen Entwicklung und der Lebensqualität unterstellt (Artikel 1 zu den Zielen der Konvention): „[...] conservation of cultural heritage and its sustainable use have human development and quality of life as their goal“.

In dieser Bestimmung des kulturellen Erbes ist die Bedeutung von Kunst und Literatur und damit des Archivguts von Dokumenten-Archiven ganz in den Horizont von Wohlstandsindikatoren gerückt. Die Formulierungen der Konvention sind dementsprechend implementierte Formate des ökonomischen Optimierungskalküls, etwa wenn es in der Rahmenkonvention in Artikel 5 heißt: „enhance the value of the cultural heritage“, oder in Artikel 10: „make full use of the potential of the cultural heritage as a factor in sustainable economic development“. Diese Formate sind insofern gleichgültig und beliebig, als im Horizont der Ökonomie alles ein Faktor des Wohlstands bzw. eine Ressource zur Wertsteigerung ist. Anstelle des kulturellen Erbes könnte also auch alles andere (insofern es bei aller Andersartigkeit dennoch funktionsgleich ist) als Faktor stehen.

Die Unentschiedenheit zwischen den sittlichen Begriffen und den Rechtsgütern Freiheit und Würde birgt die Gefahr, dass die ursprüngliche Bedingung von Menschenrechten, die im inneren Bezug des Menschen zu Freiheit und Würde liegt, verdrängt wird und Menschenrechte lediglich als tatsächliche Bedingungen des Wohlstands oder selbst als Wohlstandsfaktoren begriffen werden. Menschenrechte würden damit zu Werten, die jederzeit nur relativ sind.³² Wenn schließlich der Wohlstand selbst zum eigentlichen und einzigen Ziel individuellen und gesellschaftlichen Strebens würde, bedeutete dies eine komplette Umkehrung des Verhältnisses von Mitteln und Zweck. Was im Bewusstsein unseres geistigen und kulturellen Erbes bislang nur als Mittel zum Zweck Geltung hatte, müsste selbst zu einem absoluten Zweck werden. Da sich diese Umkehr nur innerhalb des Horizontes des Faktischen vollzieht, also gewissermaßen nur an der Oberfläche, fehlt jedem neuen Zweck der Grundcharakter eines eigenständigen Prinzips. Anstelle des alten Zweckes tritt zwar faktisch ein neuer, ohne jedoch seiner inneren Verfasstheit nach dazu befähigt zu sein, d.h. ohne die Möglichkeit, aus sich heraus Grenzen und Maßstäbe bei der Verwirklichung dieses Zweckes zu setzen. Seit dem 18. Jahrhundert tritt an die Stelle vormals geltender Moralprinzipien mehr und mehr die ökonomische Vorstellung des Wohlstandes als primärer Zweck menschlicher Gemeinschaft. Mittlerweile hat sich dieses (im soeben erläuterten Sinn) *vermeintliche* Prinzip endgültig und im globalen Ausmaß als Antrieb zur bloßen Wertsteigerung entpuppt.³³ Das zeigt sich etwa daran, dass Wohlstand an sich weder ein Kriterium hervorbringt, was eigentlich der Sinn von Reichtum ist (im Gegensatz zur bloßen Anhäufung von Werten) noch ein Kriterium dafür, wann es genug der Mittel ist (im Gegensatz zur prinzipiell endlosen Optimierung und Wertsteigerung). Wohlstand um willen des Wohlstands ist nicht ein eigenständiges Prinzip, sondern Ersatz und Imitation eines Prinzips.³⁴ Die diagnostizierte Unentschiedenheit birgt, um es noch einmal zu sagen, die Gefahr, dass einerseits die Unbedingtheit der sittlichen Begriffe Freiheit und Würde nicht klar erkannt wird bzw. nicht mehr klar erkennbar ist und andererseits, dass die Rechtsgüter Freiheit und Würde unversehens zu bedingten ökonomischen Wohlstandskategorien werden.

Die Art und Weise, wie Menschenrechte begründet werden, ist daher für die Frage, welche Bedeutung Kunst und Kultur im Allgemeinen haben, entscheidend. Davon abhängig wiederum ist die Frage des freien Archivzugangs als Menschenrecht. Denn: wenn für die Begründung von Menschenrechten Freiheit und Würde als Bedingungen nicht relevant sind, verlieren Kunst und Kultur ihre Bedeutung als konstitutive Bildungsinstanzen. Damit wiederum wäre die Legitimation von Dokumenten-Archiven infrage gestellt, weil sich das Auszeichnende des Archivguts nicht als potentieller Nutzen verrechnen lässt. Die „unberechenbare wertvolle Bereicherung“ der Archive, von der Dilthey auf dem Archivtag von 1889 gesprochen hatte, fiel sozusagen aus der Gleichung heraus.

Während auf der einen Seite die Entwicklung des Archiv- und Bibliothekswesens unstreitig zu einer immensen Bereicherung an Kulturgütern für die Allgemeinheit

geführt hat, gilt es auf der anderen Seite ebenso das Bewusstsein von Sinn und Notwendigkeit dieses Reichtums, d.h. auch die ihm eigene Unberechenbarkeit bzw. Nichtevaluierbarkeit, zu bewahren.

5. Die Unentschiedenheit bei der Beurteilung der Digitalisierung

Anhand des bisher Gesagten soll die eingangs aufgeworfene Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen digitaler Archive noch einmal aufgegriffen werden. Die Digitalisierung von Datenarchiven stellt keine grundlegende konzeptionelle Schwierigkeit dar, insofern bereits vorhandene Daten lediglich in digitale Formate umgewandelt werden müssen. Daher betrifft die Frage der Digitalisierung vor allem die Integrität von Dokumenten-Archiven bzw. die Unterscheidung zwischen Daten- und Dokumentenarchiven.

Die Unterscheidung bleibt solange gewahrt, als Einsicht in den Unterschied des jeweiligen Archivgutes besteht: Daten und Informationen über Tatsachen und Sachverhalte auf der einen Seite, Dokumente und Zeugnisse konstitutiver Bildungsinstanzen auf der anderen Seite. Dieser Unterschied wiederum basiert auf der Andersartigkeit der sittlichen Begriffe Freiheit und Würde und den konkreten positiven Rechtszuständen von Freiheit und Würde. Solange die Unterscheidung Bestand hat, kann die Digitalisierung für die Legitimation und eine bessere öffentliche Zugänglichkeit nicht nur von Daten-Archiven, sondern ebenso für Dokumenten-Archive ein echter Gewinn sein. Ihr Bestand ist dadurch für eine breite Öffentlichkeit sowohl leichter zugänglich als auch anschaulicher und ihre Bedeutung somit besser nachvollziehbar, ohne dass dabei ihre Integrität in Frage gestellt ist.

Demgegenüber wächst die Tendenz, dass sich die Digitalisierung – unabhängig von sittlichen Begriffen – scheinbar verselbständigt und droht, alles Nicht-Digitale zu verdrängen. Die nähere Betrachtung zeigt dabei allerdings, dass sich die wirklichkeitsprägende Macht der Digitalisierung nicht um ihrer selbst willen durchsetzt, sondern um willen der Wertsteigerung des Wirklichen. Aus der ökonomisierenden Perspektive ist natürlich die auf Formatierungsprozessen basierende Technik der Digitalisierung optimal implementierbar. Mit anderen Worten, die Digitalisierung wäre bzw. ist dann das ausgezeichnete Instrument der Herrschaft des genannten ökonomischen Ersatzprinzips. Denn dass die Digitalisierung der verheißungsvollste Wachstumsmotor ist, ist ja eine alltägliche Beobachtung.

Die Unentschiedenheit zwischen der Unbedingtheit von Freiheit und Würde einerseits und bedingten ökonomischen Wohlstandskategorien andererseits lässt sich im Kontext der Digitalisierung sehr gut an den Begriffen *empowerment* und *enhancement* verdeutlichen. Beide Ausdrücke können zwar durchaus ohne jede ökonomisierende Absicht gemeint sein,³⁵ gleichzeitig aber sind sie gängige Leitbegriffe der Optimierung und Operationalisierung – und zwar sowohl ihrem Gebrauch nach

als auch gemäß ihrer Wortbedeutung (Ermächtigung und Wertsteigerung wären mögliche Übersetzungen).

So wie die bereits erwähnten Begriffe *value*, *resource*, *factor* und *potential* Formate des ökonomischen Optimierungskalküls sind, so auch *empowerment* und *enhancement*. Ihre Beliebigkeit und Gleichgültigkeit besteht darin, dass sie sich in jeden operativen Kontext implementieren lassen und alles auf entsprechende Formatierbarkeit, d.h. Vorgerichtetheit auf eine Form der Wertfeststellung und Wertschöpfung abstellen. So tauchen sie einerseits im Vokabular von Menschenrechtstexten auf und sind andererseits tonangebend in *white papers* globaler IT-Konzerne. Der Grundzug der Digitalisierung ist in dieser Hinsicht also kein rein technischer Vorgang. Denn er stellt die Grundunterscheidung von sittlichen Begriffen und positiven Rechtszuständen in Frage. In der Folge einige Beispiele, wie die Digitalisierung als Instrument der Ökonomisierung im Zusammenhang mit der Bewahrung von Kunst und Kultur gedacht ist.

Der Zweck der Digitalisierung ist es gemäß Artikel 1 des *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*: „to enhance access to the cultural heritage and the benefits which derive from it“. Zudem sollen international kompatible Standards (also Prozesse der Formatierung) unterstützt werden – nicht nur, aber eben auch, „for the enhancement and security of the cultural heritage“. Gleichzeitig werden auch Grenzen der Digitalisierung genannt: „digital contents related to the heritage should not prejudice the conservation of the existing heritage“. Diese Einschränkung wirkt allerdings etwas wohlfeil, insofern der Welt des Digitalen ja gerade als ökonomischer Kraft eine inhärente Verdrängungsdynamik veralteter technischer Standards zu eigen ist, der nicht nachträglich durch moralische Empfehlungen beizukommen ist.

Europeana ist die offizielle von der EU initiierte Plattform für digitale Archive. Im Jahr 2020 umfasste ihr Spektrum etwa 58 Millionen digitale Objekte. Als Leitmotive für den freien Zugang zum kulturellen Erbe werden Bildung und Forschung genannt. An erster Stelle jedoch steht der Unterhaltungswert: „to share cultural heritage for enjoyment, education and research“.³⁶ Das kulturelle Erbe ist einer von vielen Sektoren – eine Steuerungsgröße, die durch die Digitalisierung aufgewertet, als Wertsteigerungsbereich erschlossen, mit einem Wort: *empowered* werden soll. „Europeana empowers the cultural heritage sector in its digital transformation.“³⁷ Da der Zweck des *empowerment* die Wertsteigerung ist, werden Kunst und Kultur zu Wohlstandsfaktoren. Das bestätigt auch die folgende Formulierung: „Europeana imagines a cultural heritage sector powered by digital and a Europe powered by culture, giving it a resilient, growing economy, increased employment, improved well-being and a sense of European identity.“³⁸

Das Problem der Unentschiedenheit ist, dass sich die verschiedenen Vorstellungen – kurz gesagt, die sittliche und die ökonomische – von Kunst und Kultur, von Geschichte und Tradition, letztlich von Freiheit und Würde gegenseitig

ausschließen. Entweder wir verstehen unser kulturelles Erbe als fruchtbaren Boden, auf dem die Bildung des inneren Bezugs zu Freiheit und Würde gedeihen kann, so dass sich Menschenrechte aus ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit heraus entwickeln, durchsetzen und bewähren. Oder wir betrachten Menschenrechte als Faktoren eines ökonomischen Kalküls, dem zufolge sie Bedingungen für Wohlstand und Teil des Wohlstandes sind.

Im Vorstellungshorizont von *enhancement* und *empowerment*, im Horizont der Wohlstandsmaximierung, erscheint alles als Bedingung der Wertsteigerung und Machtausübung. Wenn die Digitalisierung ausschließlich als Implementierung des Wirklichen in der Weise von Macht- und Wertformaten betrieben wird, bedeutet das, dass sich alle Unterschiede, die wir aus der Wirklichkeit noch kennen, weiter auflösen und einer wertmäßigen Indifferenz weichen. Ein Selbstbildnis von Dürer etwa und ein Selfie auf Instagram sind hinsichtlich ihres Macht- und Wertpotentials prinzipiell dasselbe. Die Unterscheidung, ob etwas einen virtuellen oder wirklichen Wert darstellt, Kleidungsstücke der *virtual fashion* etwa, ist in der Perspektive der Macht irrelevant. Das gilt ebenso für Archive: Der Bestand von Nationalarchiven und die Datensätze von *facebook* und *Google* wären ebenso prinzipiell gleichwertig. Zugleich verschwinden auch alle epochalen und geschichtlichen Unterschiede. Denn *enhancement* und *empowerment* bezeichnen nicht den eigenständigen Grundzug der Digitalisierung, sondern gelten, weil sie Grundzüge des hier operierenden Ermächtigungs-Prinzips sind, ebenso gleichgültig für alles andere, etwa die Entwicklung von Sprache und Schrift, die Erfindung des Rades oder die Entdeckung der Elektrizität.³⁹

Gegenüber dieser Unterschieds- und Geschichtslosigkeit stehen Freiheit und Würde als Bedingungen für Menschenrechte. Es ist immer wieder eine epochale Aufgabe, sie in ihrer Unbedingtheit und Unversehrtheit zu erkennen und zu bewahren – eine Herausforderung, die sich nur in einer geschichtlichen Auseinandersetzung bewältigen lässt, und zwar letztlich nur in der unmittelbaren Begegnung von Mensch zu Mensch, dem eigentlichen Raum der Sittlichkeit. Dazu können Dokumenten-Archive einen wesentlichen Beitrag leisten. Eben dies ist der Grund, warum es nicht nur ein persönliches, sondern ein allgemeines Interesse an Kunst und Kultur gibt und warum ein Menschenrecht auf Teilhabe am kulturellen Leben besteht. Virtuelle Räume, *augmented reality* oder Digitalisate können diese Erfahrung zwar nicht ersetzen, aber möglicherweise Einladungen sein, sich der Auseinandersetzung um Freiheit, Würde und Menschenrechte zu stellen. Solange der Mensch diese Herausforderung annimmt, werden sich die Möglichkeiten und Grenzen der Digitalisierung nicht unbesehen durch Formate der Machtausübung und Wertsteigerung bestimmen lassen.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag ist auf Anregung und unter Mithilfe von Mag. Ulrich Lobis MSc entstanden. Für die konstruktiven Gespräche und die zahlreichen Hinweise bin ich ihm sehr dankbar.
- 2 Michael Scholz: Die Öffnung der Archive für jedermann – Zur Geschichte der öffentlichen Benutzung. In: Brandenburgische Archive – Mitteilungen aus dem Archivwesen des Landes Brandenburg 1997, 10, 4–9, hier 5. (online: https://blha.brandenburg.de/wp-content/uploads/2017/06/Brandenburgische_Archive_10_1997.pdf).
- 3 Ebenda, 4.
- 4 Vgl. Uwe Wirth: „Archiv“. In: Grundbegriffe der Medientheorie. Hg. von Alexander Roesler und Bernd Stiegler. Paderborn: Fink 2005, 17–27, hier 17.
- 5 Zu dieser Fragestellung vgl. Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. In: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten: Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, 29–60, hier 32f.
- 6 Zur Geschichte des Goethe- und Schiller-Archivs siehe Jochen Golz: Das Goethe- und Schiller-Archiv in Geschichte und Gegenwart. In: Jochen Golz (Hg): Das Goethe- und Schiller-Archiv 1896–1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv. Weimar, Köln, Wien: Böhlau 1996, 15–70.
- 7 Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur. In: Ulrich Herrmann (Hg.): Wilhelm Dilthey – Gesammelte Schriften. Band 15. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, 1–16, hier 1.
- 8 Vgl. §9 österreichisches Bundesarchivgesetz und §10 deutsches Bundesarchivgesetz. In Italien gibt es grundsätzlich kein eigenständiges Bundesarchivgesetz wie in Deutschland und Österreich. Wichtige Bestimmungen finden sich im Kodex der Kulturgüter (*Codice dei beni culturali*, Gesetzesvertretendes Dekret Nr. 42/2004 idgF). Insbesondere bestimmt Art. 122 Abs. 1, dass die in den Staatsarchiven und in den historischen Archiven der Regionen aufbewahrten Unterlagen – mit einigen Ausnahmen – frei zugänglich sind. In Italien befindet sich in jeder Provinzhauptstadt ein Staatsarchiv, zudem existiert in Südtirol ein Landesarchiv. Das Zugangsrecht betrifft auch Privatarchive (Art. 127 GvD Nr. 42/2004). Außerdem existiert in Italien seit einigen Jahren ein umfassendes Zugangsrecht zu Daten und Unterlagen, die sich im Besitz der öffentlichen Verwaltungen – d.h. nicht nur der Archive, sondern auch des Staates, der Regionen, der Autonomen Provinzen, der Gemeinden, usw. – befinden. Grundsätzlich darf jedermann gemäß Art. 5 Abs. 2 GvD Nr. 33/2013 idgF auf die genannten Daten und Unterlagen zugreifen. Ausnahmen bestehen in diesem Zusammenhang hinsichtlich bestimmter öffentlicher (Art. 5 bis Abs. 1 GvD Nr. 33/2013 idgF) und privater (Art. 5 bis Abs. 2 GvD Nr. 33/2013 idgF) Interessen. Darunter fallen etwa die nationale Sicherheit oder der Schutz personenbezogener Daten.
- 9 <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf> (5.3.2021).
- 10 https://www.ica.org/sites/default/files/20190510_ica_declarationuniverselle_en_0.pdf (5.3.2021).
- 11 <https://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> (5.3.2021).
- 12 https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf (5.3.2021).
- 13 Die Europäische Menschenrechtskonvention schließt zwar an die AEMR an, enthält aber keinen eigenständigen ausdrücklichen Hinweis auf die Bedingungen der human rights und fundamental freedoms, die in ihr kodifiziert sind.
- 14 Georg Jellinek: System der subjektiven öffentlichen Rechte. Freiburg im Breisgau: J. C. B. Mohr 1892, 79.
- 15 Andreas Haratsch: Die Geschichte der Menschenrechte. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2010, 11.
- 16 Vgl. *A Universal Declaration of Human Responsibilities*. In dieser Erklärung sind Freiheit und Würde als Bedingungen nicht eigens thematisiert. Es wird aber betont, dass zur Verwirklichung der Menschenrechtsidee Anstrengungen nötig sind, die nicht im Bereich feststellbarer Tatsachen und Fakten liegen. (<https://www.interactioncouncil.org/sites/default/files/udhr.pdf> (5.3.2021)).
- 17 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Meiner 2009.
- 18 Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart: Reclam 2000.

- 19 Dilthey (Anm. 7), 4.
- 20 Es ist ein Kennzeichen moderner Rechtstexte, dass die „Sprache des Rechts“, wie Gustav Radbruch herausstellt, „emotionale“, „rationale“ sowie „doktrinale“ Elemente ausschließt. (Vgl. Gustav Radbruch: Einführung in die Rechtswissenschaft. Leipzig: Verlag von Quelle und Meyer 1913, 26). Umso mehr bleibt zu beachten, was Kant in Bezug auf die Begründung von Recht und Unrecht bemerkt. „[...] woran man überhaupt, Recht sowohl als Unrecht, erkennen könne, bleibt wohl verborgen, wenn man nicht eine Zeitlang jene empirischen Prinzipien verläßt, die Quellen jener Urteile in der bloßen Vernunft sucht, um zu einer möglichen positiven Gesetzgebung die Grundlage zu errichten.“ Immanuel Kant: *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*. Hamburg: Meiner 2009, 37.
- 21 Das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland gibt – im Gegensatz zu anderen Verfassungstexten – in seinem ersten Artikel („Die Würde des Menschen ist unantastbar.“) ein klares Bekenntnis seiner Motivation ab.
- 22 Zum Begriff der Geltung vgl. Sergiusz Kazmierski: *Sein und Zukunft. Zur geschichtlichen Bestimmung der Geltung bei Hermann Lotze. Mit einem Anhang zu Platon und Descartes*. In: Ivo De Gennaro, Sergiusz Kazmierski, Ralf Lüfter (Hg.): *Wirtliche Ökonomie. Dritter Teilband*. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2020, 327–383.
- 23 <https://www.ohchr.org/Documents/ProfessionalInterest/cescr.pdf> (5.3.2021).
- 24 <https://www.ohchr.org/Documents/ProfessionalInterest/ccpr.pdf> (5.3.2021).
- 25 https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf (5.3.2021).
- 26 https://www.echr.coe.int/Documents/Collection_Convention_1950_ENG.pdf (5.3.2021).
- 27 <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/009> (5.3.2021).
- 28 <https://rm.coe.int/168006b642> (5.3.2021).
- 29 European Social Charter, Preamble: „Considering that the aim of the Council of Europe is the achievement of greater unity between its members for the purpose of safeguarding and realising the ideals and principles which are their common heritage and of facilitating their economic and social progress, in particular by the maintenance and further realisation of human rights and fundamental freedoms.“
- 30 European Social Charter.
- 31 <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680083746> (5.3.2021).
- 32 Zur Frage der Relativität im Begriff des Wertes vgl. Robert Simon: *Natur und Vernunft – Ethik und Ökonomie bei Adam Smith*. In: Ivo De Gennaro, Sergiusz Kazmierski, Ralf Lüfter, Robert Simon (Hg.): *Wirtliche Ökonomie. Philosophische und dichterische Quellen. Zweiter Teilband*. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2016, 247–281, hier 251–254.
- 33 Diese Entwicklung sowie der Grund, warum gerade das ökonomische Prinzip prädestiniert ist, sich an die Leerstelle metaphysischer Prinzipien zu setzen, ist an anderer Stelle ausführlich dargelegt worden. Vgl. Robert Simon: *Muße, Freiheit und Würde in der Ökonomie als Wissenschaft*. In: *Muße. Ein Magazin* 2, 2020, 127–141.
- 34 Für eine Darstellung der Grundzüge der Wohlstandshypothese vgl. Robert Simon: *Dichterische Analyse der Wohlstandshypothese. Rilkes Duineser Elegien*. In: Ivo De Gennaro, Sergiusz Kazmierski, Ralf Lüfter (Anm. 22), 127–176, hier 167–175.
- 35 Vgl. etwa die Bedeutung von empowerment in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1970er Jahre oder das Empowerment-Konzept sozialer Arbeit oder in der medizinischen Therapie.
- 36 <https://www.europeana.eu/en/about-us> (5.3.2021).
- 37 <https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (5.3.2021).
- 38 <https://pro.europeana.eu/about-us/mission> (5.3.2021).
- 39 „In one sense, all technology can be viewed as an enhancement of our native human capacities, enabling us to achieve certain effects that would otherwise require more effort or be altogether beyond our power.“ Nick Bostrom, Julian Savulescu: *Introduction*. In: Julian Savulescu, Nick Bostrom (Hg.): *Human Enhancement*. Oxford: Oxford University Press 2008, 1–22, hier 2.

Franz Jägerstätter im Brennpunkt

Biografie – Quellenkorpus – Digitale Edition

von Verena Lorber

Im Jänner 1938 hatte Franz Jägerstätter, Familienvater und Bauer aus St. Radegund in Oberösterreich, einen Traum, in dem er kurz vor dem „Anschluss“ Österreichs vor dem Nationalsozialismus gewarnt wurde. Jägerstätter sah darin einen Zug, der um einen Berg fuhr und auf den Erwachsene wie auch Kinder zugenagten:

Dann sagte mir auf einmal eine Stimme: „Dieser Zug fährt in die Hölle.“ Gleich darauf kam mir vor, als nähme mich jemand bei der Hand. „Jetzt gehen wir ins Fegefeuer“, sagte dieselbe Stimme zu mir. Was ich da für ein Leiden geschaut und verspürte war furchtbar, hätte mir diese Stimme nicht gesagt, daß wir ins Fegefeuer gehen, so hätte ich nicht anders geglaubt, als ich würde mich in der Hölle befinden. [...] Anfangs war mir dieser fahrende Zug ziemlich rätselhaft, aber je länger die ganze Sache ist, desto entschleierter wird mir auch dieser fahrende Zug. Und mir kommt es heute vor, als stellte dieses Bild nichts anderes dar als den damals hereinbrechenden oder schleichenden Nationalsozialismus mit all seinen verschiedenartigen Gliederungen [...].¹

Seinem Gewissen folgend weigerte sich Franz Jägerstätter für die Deutsche Wehrmacht in den Krieg zu ziehen, eine Entscheidung die ihm am 9. August 1943 das Leben kostete. Heute gilt er als eine wichtige Persönlichkeit im christlich-motivierten Widerstand gegen den Nationalsozialismus und zeugnishaftes Symbol für die Gewissensfreiheit und Kriegsdienstverweigerung. Er schwamm „gegen den Strom“ und blieb dabei ohne Rückhalt der katholischen Kirche seiner Überzeugung treu. Seiner Ehefrau, Franziska Jägerstätter,² ist es zu verdanken, dass sein Zeugnis aufbewahrt und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich ist. Im Jahr 2007 wurde Franz Jägerstätter von der katholischen Kirche als Märtyrer anerkannt und seliggesprochen, ein Baustein der dazu führte, die Jägerstätter-Forschung zu institutionalisieren. Der damalige Vizerektor für Forschung und Entwicklung der Katholischen Privat-Universität Linz (KU Linz), Prof. Ewald Volgger, war für die liturgische Gestaltung der Feier zur Seligsprechung im Linzer Mariendom verantwortlich. Seit dieser intensiven Auseinandersetzung mit der Person Jägerstätter setzte er sich für die Institutionalisierung an der KU Linz ein, um das kulturelle Erbe Jägerstätters zu sichern und einen Lern- und Gedenkort zu schaffen. Am 25. Oktober 2017, dem Vorabend des 10-jährigen Jubiläums der Seligsprechung, wurde das Franz und Franziska Jägerstätter Institut in einem Festakt gegründet und nahm 2018 die

Forschungstätigkeit auf. Das Aufgabenspektrum des Forschungsinstituts reicht von der Sammlung und Erschließung der Quellen von und über Franz Jägerstätter, Forschungen zu den Biografien der Jägerstätters und deren Umfeld und zur Rezeptionsgeschichte in Gesellschaft, Kirche, Politik, Kunst und Kultur bis hin zur Erforschung christlich-motivierten Widerstands in Oberösterreich und Initiierung von erinnerungskulturellen Projekten.³

Eine weitere Hauptaufgabe des Instituts ist die Erstellung einer digitalen Edition des Jägerstätter-Bestandes, auf die im folgenden Beitrag der Fokus gerichtet wird. Einleitend wird auf die Person Franz Jägerstätter Bezug genommen, um die Wegmarken seines Lebens bis hin zum Entschluss zur Wehrdienstverweigerung nachvollziehbar zu machen und die Person Jägerstätter historisch zu verorten. Dies ist dadurch möglich, dass von Franz Jägerstätter ein umfangreiches schriftliches Erbe erhalten ist, dem sich der zweite Teil des Artikels widmet. Es wird auf den Jägerstätter-Bestand eingegangen, der zur Erforschung von Wehrdienstverweigerung aus Gewissensgründen einzigartig ist und es wird danach gefragt, wie und wo die Quellen zugänglich sind, wie diese erschlossen werden und warum eine Reorganisation des Bestandes vom Franz und Franziska Jägerstätter Institut vorgenommen wurde. Dieser Abschnitt bildet die Grundlage für den abschließenden Teil, der sich mit der digitalen historisch-kritischen Edition des Jägerstätter-Bestandes auseinandersetzt, die Möglichkeiten und Herausforderungen digitaler Editionsprojekte diskutiert und dabei der Frage nachgeht, welchen Mehrwert eine digitale Edition für das Jägerstätter-Projekt bietet.

Biografie

Franz Jägerstätter wurde am 20.5.1907 in St. Radegund in Oberösterreich geboren. Der uneheliche Sohn einer Dienstmagd und eines Knechts wuchs bis zu seinem zehnten Lebensjahr bei seiner Großmutter Elisabeth Huber auf, die auch für seine religiöse Erziehung verantwortlich war. Franz, zum damaligen Zeitpunkt noch Huber, erfuhr während seiner Kindheit, die von den Geschehnissen des Ersten Weltkriegs geprägt war, was Armut und Benachteiligung in der Schule bedeuten. Er besuchte von 1913 bis 1921 die einklassige Volksschule in St. Radegund, eine Zeit die er 1933 in einem Mundartgedicht folgendermaßen beschrieb: „Dass i a armer Bua bloß, des is ma kemma bald in Sinn, denn hab i glernt oft noch so brav, haben's mir de Dreier zuwidraht.“⁴ Sein leiblicher Vater fiel 1915 als Soldat im Ersten Weltkrieg und seine Mutter, Rosalia Huber, heiratete 1917 Heinrich Jägerstätter, Besitzer des Leherbauerngutes in St. Radegund. Mit der Hochzeit veränderte sich nicht nur das Leben seiner Mutter – Aufstieg von der Magd zur Bäuerin – sondern auch jenes ihres Sohnes Franz. Dieser wurde von Heinrich Jägerstätter adoptiert und trug ab diesem Zeitpunkt den Nachnamen Jägerstätter. Der durch die Hochzeit gewonnene Adoptiv-Großvater weckte das Interesse von Franz an Literatur und Politik. Er erhielt durch diesen Zugang zu Zeitungen und religiösen Büchern.⁵

Der junge Jägerstätter galt als vielfach interessiert, war Teil der Dorfgemeinschaft, spielte bei den ab 1922 in St. Radegund stattfindenden Passionsspielen mit,⁶ schreckte vor keiner Auseinandersetzung im Dorf zurück – vor allem mit Angehörigen der Heimwehr,⁷ die im Innviertel an der Grenze zu Deutschland zur Eindämmung des nationalsozialistischen Einflusses eingesetzt wurden.

Mit Anfang 20 verließ Franz Jägerstätter St. Radegund, um in einem Landwirtschaftsbetrieb in Teising (Bayern) seinen Lebensunterhalt zu bestreiten und von 1927 bis 1930 war er in einem Erzabbaubetrieb in Eisenerz (Steiermark) beschäftigt. Nicht nur wirtschaftliche Gründe dürften dafür eine Rolle gespielt haben, sondern auch der Streit um ein Mädchen führte ihn fort von St. Radegund. Die Religiosität des jungen Mannes, der in einem katholisch geprägten Milieu aufwuchs und überlegte, einem Orden beizutreten, wurde im sozialdemokratischen Umfeld des Bergbaus einer Prüfung unterzogen. Nach einer kurzfristigen Lockerung seiner religiösen Bindung kam er aber schließlich, in seinem katholischen Glauben gestärkt, nach St. Radegund zurück.

Mit dem in Eisenerz verdienten Geld kaufte sich Franz Jägerstätter als erster im Ort ein Motorrad. Drei Jahre nach seiner Rückkehr verstarb sein Adoptivvater Heinrich und da das Paar kinderlos blieb, erbte Franz den Leherbauernhof. Im gleichen Jahr, 1933, wurde er auch Vater einer unehelichen Tochter namens Hildegard, um die er sich nicht nur materiell kümmerte, sondern auch regelmäßigen Kontakt hielt.⁸ Sie erinnert sich: „Es war schon ein Ereignis, daß der Vater mit dem Motorrad kam, zudem hat er immer etwas mitgebracht.“⁹



Abb.1: Franz auf seinem Motorrad
(@Franz und Franziska Jägerstätter Institut,
Sammlung FaJ.S1.040)

1935 lernte der junge Bauer Franziska Schwaninger kennen und lieben. Sie lebte in der ca. 10 km entfernten Pfarre Hochburg, stammte aus einer religiösen Familie und arbeitete auf dem elterlichen Bauernhof bzw. ab ihrem 21. Lebensjahr im Gasthof „Zur Reib“ in Ach, wo sie Franz Jägerstätter bei einer Tanzveranstaltung kennenlernte. Bereits nach sechs Monaten erfolgte die Eheschließung, mit einer damals ungewöhnlichen Hochzeitsreise nach Rom inklusive Audienz bei Papst Pius XII. Zwischen 1937 und 1940 kamen die drei gemeinsamen Kinder – Rosalia, Maria und Aloisia – zur Welt. Zusammen vertieften sie ihre Religiosität, aus der beide Halt und Kraft für die kommenden Jahre schöpften. Jägerstätters katholischer Glaube orientierte sich an der Lektüre neutestamentlicher Schriften, dem Katechismus und war von der Richtung des Ultramontanismus¹⁰ geprägt. Daraus bezog er auch seine Triebkraft für die spätere Wehrdienstverweigerung.

Franz Jägerstätter stand dem Nationalsozialismus stets kritisch gegenüber. Bereits vor der nationalsozialistischen Machtübernahme in Österreich führte er Erkundungsfahrten nach Bayern durch und beobachtete die kirchenfeindlichen Maßnahmen in Deutschland. Bei der Volksabstimmung zum „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich war er der einzige in St. Radegund, der mit Nein stimmte.¹¹ Jägerstätter trat weder der Partei noch einer ihrer Unterorganisationen bei, beteiligte sich an keiner Spendenaktion und nahm keine Unterstützung des NS-Regimes wie Kinderbeihilfe oder Soforthilfe bei Ernteausfällen durch Hagelschäden an. Außerdem mied er immer öfter gesellige Zusammentreffen im Gasthaus, da er dort vielfach in politische Diskussionen verwickelt wurde.¹²

Die erstmalige Einberufung zum Wehrdienst erfolgte knapp ein Jahr nach Beginn des Zweiten Weltkriegs im Juni 1940, wo er in Braunau am Inn auf Adolf Hitler vereidigt wurde. Aufgrund einer Unabkömmlich-Stellung des damaligen Bürgermeisters von St. Radegund konnte er einige Tage später auf den Leherbauernhof zurückkehren. Im Oktober 1940 erfolgte die Ausbildung zum Kraftfahrer in der Alpenjägerkaserne in Enns. Dort lernte er den Soldaten Rudolf Mayr kennen, mit dem er gemeinsam im Dezember 1940 in Enns in den Dritten Orden des hl. Franziskus¹³ aufgenommen wurde – ein Gegenpol zur fehlenden Verbundenheit unter den Soldaten, die Franz in einem seiner vielen Briefe an seine Frau mitteilt. „Es wäre alles leichter zu ertragen, wenn mehr Kameradschaft sein würde. Da wäre man schön arm dran, wenn man sich immer auf die anderen verlassen müsste [...]“¹⁴

Nach der Absolvierung der Grundausbildung wurde seine Einheit nach Obernberg am Inn verlegt. Im April 1941 konnte er erneut abrüsten und kehrte auf den Leherbauernhof zurück. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits den Entschluss gefasst, keiner weiteren Einberufung mehr Folge zu leisten. Eine Entscheidung, die sich in den Briefwechseln mit Freunden und Bekannten sowie in seinen Aufzeichnungen in der nächsten Zeit abzeichnete.¹⁵

Die folgende Zeit in St. Radegund war für Jägerstätter prägend. Er übernahm das Amt des Messners, begann mit der umfassenden Verschriftlichung seiner Gedanken

und Überzeugungen, tauschte sich mit Verwandten, Bekannten und Frontsoldaten aus, konsultierte Priester sowie den Linzer Bischof Fließner¹⁶ und kam zum Schluss, dass es unvereinbar war, gleichzeitig Christ und Nationalsozialist¹⁷ zu sein und betrachtete den Krieg des NS-Regimes, der traditionellen Lehre des gerechten Krieges folgend, als Unrecht. „Ein Abwälzen der Verantwortung auf die weltliche und kirchliche Obrigkeit lehnte er unter Verweis auf das persönliche Gewissen ab.“¹⁸ Trotz zahlreicher Versuche seines sozialen Umfelds ihn zu einer Abkehr von seiner Haltung zu bewegen, blieb er beharrlich und konnte auf die Unterstützung seiner Frau zählen, als er am 23. Februar 1943 zur Kraftfahr-Ersatzabteilung 17 in Enns einberufen wurde. Anfang März meldete er sich in der Alpenjägerkaserne in Enns und sprach seine Wehrdienstverweigerung aus. Daraufhin erfolgte die Inhaftierung und Überstellung in das Wehrmachtsuntersuchungsgefängnis nach Linz¹⁹ und von dort am 4. Mai 1943 in das Wehrmachtsuntersuchungsgefängnis nach Berlin-Tegel. Jägerstätter blieb seinem Entschluss treu und wurde am 6. Juli vom 2. Senat des Reichskriegsgerichtes unter der Leitung von Reichskriegsgerichtsrichter Werner Lueben²⁰ wegen Zersetzung der Wehrkraft zum Tode verurteilt. Er gab an,

dass er aufgrund seiner religiösen Einstellung den Wehrdienst mit der Waffe ablehne, dass er gegen sein religiöses Gewissen handeln würde, wenn er für den nationalsozialistischen Staat kämpfen würde [...] es gebe Dinge, wo man Gott mehr gehorchen müsse als den Menschen.²¹

Seinem Antrag, Sanitätsdienst zu leisten, wurde vom Reichskriegsgericht nicht stattgegeben. Zudem entzog man ihm mit dem Urteil die Wehrwürdigkeit und die bürgerlichen Ehrenrechte.²²

Am 12. Juli hatte Franziska Jägerstätter noch einmal die Gelegenheit ihren Mann zu sehen. Auf Anraten seines Pflichtverteidigers fuhr sie mit dem St. Radegunder Vikar Ferdinand Fürthauer nach Berlin, der während des 20-minütigen Zusammentreffens Franz Jägerstätter vergeblich zur Umkehr seiner Entscheidung zu bewegen versuchte. Das Urteil wurde am 14. Juli bestätigt und Franz Jägerstätter am 9. August 1943 um 16 Uhr im Zuchthaus Brandenburg-Görden mit dem Fallbeil hingerichtet.²³

Innerhalb der österreichischen katholischen Kirche und der Gesellschaft wurde der Fall Jägerstätter jahrzehntelang äußerst kontrovers diskutiert. Für einige galt er als Held, andere sahen in ihm einen Verräter, der Vaterland und Familie im Stich gelassen hatte. Am 7. Mai 1997 kam es zur Aufhebung des Feldurteils des Reichskriegsgerichts²⁴ und der Informativprozess für die Seligsprechung unter der Leitung des damaligen Postulators und heutigen Linzer Diözesanbischofs Manfred Scheuer wurde eingeleitet. Am 1. Juni 2007 erkannte der Vatikan das Martyrium Franz Jägerstätters an und am 26. Oktober desselben Jahres fand im Linzer Mariendom die Feier der Seligsprechung statt.²⁵

Quellenkorpus

Wie im vorherigen Abschnitt bereits ausgeführt wurde, existiert ein umfangreicher Nachlass in Form von Briefen und Lebensdokumenten von Franz Jägerstätter, der sich seit 2018 im Besitz der Diözese Linz befindet und durch das Franz und Franziska Jägerstätter Institut erschlossen, erforscht und ediert wird. Der Quellenbestand gibt eine einzigartige Innensicht in die Lebenswelt und Denkweise Jägerstätters und ermöglicht es, die Beweggründe und Entwicklungsschritte zur Wehrdienstverweigerung mit dem Wissen um die Konsequenzen, die diese Entscheidung mit sich bringen würde, erfahrbar und nachvollziehbar zu machen. Damit handelt es sich in der Forschung zur Wehrdienstverweigerung aus Gewissensgründen um einen einzigartigen Quellenbestand. Franz Jägerstätter war kein Mitglied einer größeren Widerstandsgruppe, hatte von der katholischen Kirche keinen Rückhalt bei seiner Entscheidung, war Bauer, Ehemann und Familienvater. Er folgte seinem Gewissen, stellte sich gegen das NS-Regime und war bereit für seinen Glauben und seine religiösen Überzeugungen zu sterben.

Franziska Jägerstätter hatte die Originalschriften ihres Mannes, ihre Briefe und Briefe Dritter an ihn sowie Schreiben von Personen aus Jägerstätters Umfeld an sie wiederholt für wissenschaftliche Forschungen zur Verfügung gestellt und die Veröffentlichung von Teilen autorisiert. Im Zuge des Seligsprechungsprozesses, der 1997 eingeleitet wurde, übergaben Franziska Jägerstätter und ihre drei Töchter den gesamten Quellenbestand, der Briefe, Lebensdokumente und Objekte umfasst, der römisch-katholischen Pfarrkirche St. Radegund. Mit dem Ziel, das Andenken an ihren Mann und Vater ihrer Kinder für die Nachwelt dauerhaft zu bewahren und die Erinnerung an sein Schicksal als Wehrdienstverweigerer am Leben zu halten.

Bereits im Jahr 1983 erwarb die Pfarrgemeinde St. Radegund das ehemalige Wohnhaus Jägerstätters und rief einen Verein ins Leben, der dort ein Museum errichtete.²⁶ Auch das Archivgut wurde für knapp zwei Jahrzehnte in diesem Haus aufbewahrt. Mit der Gründung des Franz und Franziska Jägerstätter Institutes 2017 wurden die Weichen für die Übertragung des Jägerstätter-Bestandes von der Pfarrgemeinde St. Radegund an die Diözese Linz gestellt. Im Einvernehmen mit der Familie und unter der Federführung von Univ.-Prof. Dr. Ewald Volgger – Liturgiewissenschaftler und damaliger Rektor der KU-Linz – trat am 7. Juni 2018 der Schenkungsvertrag in Kraft. Seitdem ist der Bestand fachgerecht im Diözesanarchiv archiviert²⁷ und wird durch das Franz und Franziska Jägerstätter Institut bearbeitet.

Der gesamte Quellenkorpus umfasst 94 von Franz Jägerstätter verfasste und 181 an ihn gerichtete Briefe sowie 101 Schreiben von Personen aus Jägerstätters Umfeld an, nicht nur aber vor allem, Franziska Jägerstätter. Zudem beinhaltet der Bestand vier Hefte mit insgesamt circa 200 Seiten, 25 mehrseitige lose Blätter, ein Notizbuch und fünf Aufzeichnungen aus dem Wehrmachtsuntersuchungsgefängnis Berlin-Tegel mit religiösen und politischen Gedanken von Franz Jägerstätter.

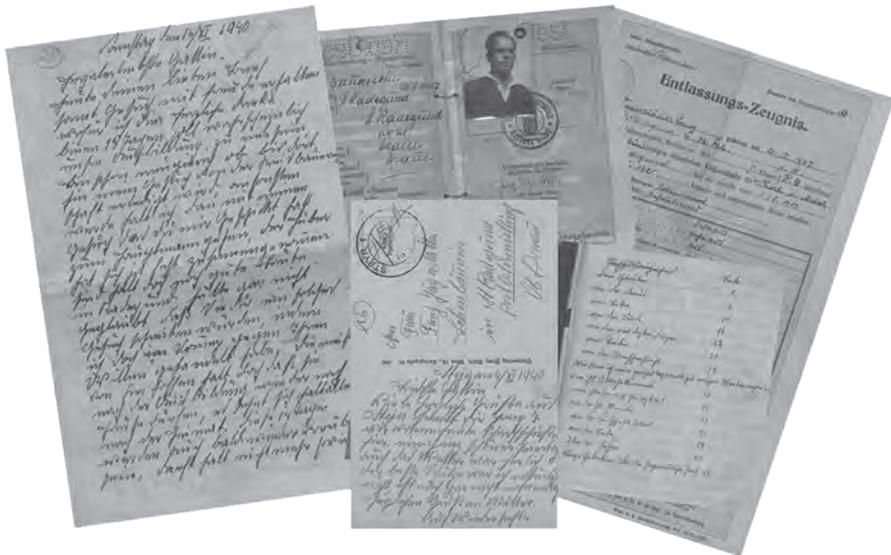


Abb. 2: Collage Quellenbestand (©Franz und Franziska Jägerstätter Institut)

Der gesamte Briefbestand war auf 25 Briefkuverts verteilt, die von Dr.ⁱⁿ Erna Putz – Jägerstätter Biografin und langjährige Vertraute der Familie – nummeriert und mit Vermerken versehen wurden. Das von der Historikerin entwickelte Ordnungs- und Identifikationsprinzip des Bestandes sah eine Gliederung nach Korrespondenzpartner*innen vor und die Briefe waren innerhalb dieser Ordnungsebene chronologisch sortiert. Allerdings standen der Historikerin nicht zeitgleich alle Briefe zur Verfügung, wodurch sich eine teilweise inkonsistente Vergabe von Signaturen ergab. Aus diesem Grund stellte sich das Franz und Franziska Jägerstätter Institut der Aufgabe, den Bestand nach den Standards der Ressourcenschließung mit Normdaten in Archiven und Bibliotheken für Personen-, Familien-, Körperschaftsarchive und Sammlungen (RNA B)²⁸ zu reorganisieren, um auch bislang nicht verzeichnete Briefe oder Postkarten in den Bestandskorpus zu integrieren und alle Ressourcen, wie zum Beispiel Briefe, Fotos, Notizhefte und Gedankensammlungen, Postkarten, offizielle Dokumente (Zeugnisse, Reisepass, Führerschein u.a.), Notizen und Aufzeichnungen sowie Sammlungen, die personen- bzw. themenbezogen zusammengetragen wurden, zu verzeichnen. Demnach ist der Bestand „Haus Jägerstätter“ in drei Ordnungsbereiche – Korrespondenzen, Lebensdokumente und Sammlungen – untergliedert. Bei den Korrespondenzen wird nach RNA B zwischen Briefen von und an Franz Jägerstätter sowie Briefen Dritter über Franz Jägerstätter unterschieden. Innerhalb der Kategorien wird ein chronologisches Ordnungsprinzip beibehalten und jedes Schriftstück (Briefe, Postkarten oder

Feldpost) weist eine eindeutige Signatur auf. Die restlichen Schriften Jägerstätters, wie Aufzeichnungen auf losen Blättern oder in Heften, sind in der Kategorie Lebensdokumente erfasst. Gesammelte Materialien und Objekte zu oder von Franz Jägerstätter werden als Sammlung zusammenfasst, wie beispielsweise seine religiöse „Handbibliothek“, Unterlagen vom Verein „Haus Jägerstätter“ oder Unterlagen, die im Rahmen des Seligsprechungsprozesses erhoben und gesammelt wurden. Die Erschließungstiefe reicht von einer Bestandsverzeichnung bei den Sammlungen bis hin zur Einzelressource bei den Korrespondenzen und Lebensdokumenten.

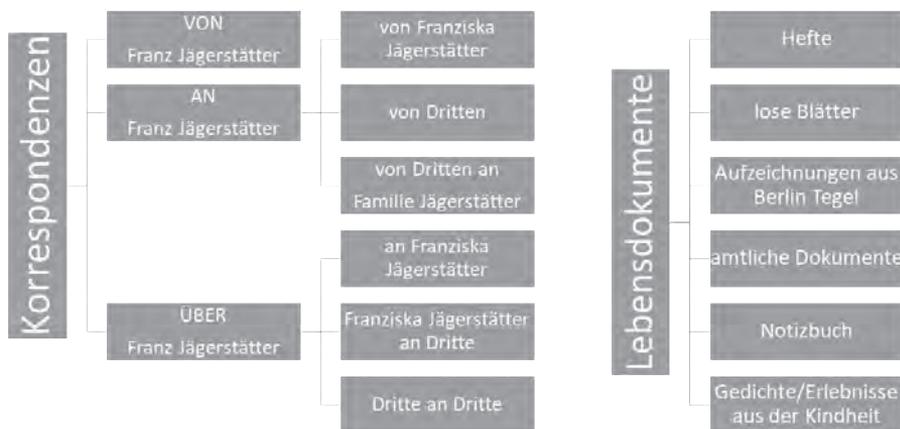


Abb.3: Ordnungsprinzip Korrespondenzen und Lebensdokumente (©Franz und Franziska Jägerstätter Institut)

Eine besondere Herausforderung stellte die Schaffung einer Signaturenkonkordanz dar, um eine Suche sowohl nach bisherigen als auch neuen Briefnummern zu ermöglichen und eine Transparenz zwischen neuem und altem Ordnungsprinzip zu schaffen. Denn auch im Zuge des Seligsprechungsprozesses wurde eine Inventarliste vom Diözesanarchiv Linz, unter der damaligen Leitung von Dr.ⁱⁿ Monika Würthinger, erstellt. Ein Anspruch der für die Zitierbarkeit der Quellen und weitere Forschungen von zentraler Bedeutung ist. Da fast der gesamte Bestand nunmehr auf Einzelstückebene erschlossen ist, gilt es in einem weiteren Arbeitsschritt die Metadaten in das Archivinformationssystem des Diözesanarchivs zu integrieren.²⁹

Digitale Edition

Die Einspeisung der Metadaten in das Archivinformationssystem erfolgt im Zuge der digitalen Jägerstätter Edition, und ist ein Spezifikum des Projektes. Denn dabei werden zwei Arbeitsschritte miteinander verbunden: die Tiefenerschließung des Quellenbestandes mit der digitalen historisch-kritischen Edition. In einem ersten Schritt wurde zur Erhaltung des materiellen Erbes der gesamte Jägerstätter-Bestand digitalisiert und ein XML-TEI Datenmodell entwickelt, um Schriftstücke nicht nur editorisch zu bearbeiten, sondern die Metadaten auch RNAB- bzw. ISADG-konform³⁰ zu erfassen, um einen Datentransfer in das Archivinformationssystem des Diözesanarchivs Linz zu erleichtern. Dazu wurden folgende Kernelemente der ISADG erhoben: Signatur, Titel, Sender*in/Empfänger*in, Entstehungszeitpunkt, Ort, Umfang, Form, Sprache, Inhalt, Provenienz, physische Beschreibung der Quelle und Kategorisierung (Korrespondenz oder Lebensdokument). Die in XML-TEI erfassten Metadaten können somit jederzeit vom XML-TEI Dokument mittels Dateiformat CSV in das Archivinformationssystem eingespielt werden, wo der Bestand nach der wissenschaftlichen Bearbeitung durch das Franz und Franziska Jägerstätter Institut öffentlich zugänglich ist. Die Verknüpfung dieser beiden Arbeitsschritte stellt den Mehrwert der digitalen Jägerstätter Edition dar, auf welche im Folgenden näher eingegangen wird.

Allgemein handelt es sich bei jeder Edition – digital oder in Printform – um eine erschließende Wiedergabe historischer Quellen, wobei mit erschließend alle Aktivitäten zusammengefasst werden, die den Informationsgehalt zu einer Quelle erhöhen. Dazu zählen Angaben zum Ort und zu Personen oder Kommentare zum Inhalt der Quelle wie auch Informationen, die die Zugänglichkeit und Benutzung betreffen. Die zentrale Forschungsaufgabe einer gedruckten Edition besteht in der Erstellung einer idealen Lese- bzw. Textfassung; Faksimile von Quellen werden kaum oder nur punktuell zur Veranschaulichung verwendet. Dies ist vor allem durch Platz- und Kostengründe eines Buchprojektes bedingt. Im Gegensatz dazu bieten digitale Editionen die Möglichkeit, unterschiedliche Repräsentationsstufen und Textformen einer Quelle abzubilden, d.h. alle Schritte, die zu dieser „idealen“ Lesefassung führen, können gleichwertig nebeneinander dargestellt werden. Dazu zählen nicht nur die Metadaten zu den einzelnen Egoquellen, sondern auch das Faksimile, die diplomatische Umschrift (buchstaben- und zeilengetreue Darstellung des Originals), die Lesefassung, die den Text ins „Heute“ transferiert und verständlich macht und das XML-TEI Dokument (born-digital source), die Repräsentation von Text in Daten, aus dem die verschiedenen Textfassungen generiert werden können.



Es grüßt Dich und küßt Dich und die
 kleinen Herzlich Dein um Dich besorgter Gatte
 Franz. Viele Herzliche Grüße an Mutter
 und wünsche Ihr alles Gute was der liebe
 Gott für gut befindet. Grus auch
 an Schwiegereltern u. Nachbarn
 Lebet wohl auf
 Wiedersehn am Sonntag.
 lasse bald wieder was hören.

Es grüßt und küsst dich und die Kleinen herzlich dein, um dich besorgter Gatte Viele herzliche Grüße an Mutter und
 wünsche ihr alles Gute was der liebe Gott für gut befindet. Gruß auch an Schwiegereltern und Nachbarn. Lebet wohl
 auf Wiedersehen am Sonntag, lass bald wieder was hören.

```
</close>
<salute>Es grüße und küsst dich und die <rs type="person"
  id="F_0002 F_0004 F_0005">Kleinen</rs> herzlich dein, um dich besorgter <rs
  type="person" id="F_0001">Gatte</rs>
  <pb src="E1.13(4).jpg" id="4"/>
  Viele herzliche Grüße an <rs type="person" id="F_0006">Mutter</rs> und wünsche ihr alles Gute was
  der liebe Gott für gut befindet. Grus auch an <rs id="person" id="F_0007 F_0008">Schwiegereltern</rs> und Nachbarn<supplied></supplied>
  <corr type="DC">Le</corr>lebet wohl<supplied></supplied> auf Wiedersehen am Sonntag<supplied></supplied> lass bald wieder was
  hören.
</salute>
</close>
```

Abb. 4: Repräsentationsformen eines Textes (©Franz und Franziska Jägerstätter Institut)

Ein wesentliches Unterscheidungskriterium zwischen einer digitalen und einer Printedition ist, dass eine digitale Edition nicht ohne signifikante Inhalts- und Funktionalitätsverluste gedruckt werden kann. Diese ist durch die Darstellung von Text in Daten und deren Codierung komplex, vernetzt und interaktiv. Sie ruft zum Suchen und Browsen auf und ist mit Zusatzinformationen zum Dokument ange-reichert. Zudem ermöglichen Hyperlinks die Grenzen zwischen Edition und deren Inhalt zu durchbrechen – ein Mehrwert digitaler Edition.³¹

Aus genau diesen Gründen fiel im Franz und Franziska Jägerstätter Institut die Entscheidung zur Erstellung einer historisch-kritischen digitalen Edition. Es stellt ein Langzeitprojekt des Institutes dar, mit den Zielen, den Quellenbestand dauerhaft für die Nachwelt zu sichern und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, neue Standards und Möglichkeiten innerhalb der Jägerstätter-Forschung zu setzen sowie interdisziplinäre Forschungszugänge und -fragen zu entwickeln und zu fördern.

Wie bereits erwähnt, werden aus den Korrespondenzen und Lebensdokumenten XML-TEI Dokumente erstellt. XML ist ein vom World Wide Web Consortium (W3C) eingeführter Standard zur Dokumentenauszeichnung. Der Vorteil von XML liegt darin, dass die Auszeichnungssprache erweiterbar ist und die Schaffung eigen-er Beschreibungssprachen für die Kodierung von Inhalten und Strukturen erlaubt.

Dafür hat sich die TEI (Text Encoding Initiative) als Standard im Bereich der Digital Humanities etabliert, ein XML konformes Textauszeichnungssystem zur Kodierung von Inhalten und Strukturen sowie zum Austausch von Textdaten.

Jedes XML-TEI Dokument besteht aus einem Wurzelement, das den Header mit den Metadaten und den Textkorpus mit den Inhalten der Quellen enthält. Im Fall der Jägerstätter Edition werden im Header alle Metadaten erfasst, die Eingang in das Archivinformationssystem der Diözese Linz finden.³² Der Textkorpus setzt sich aus der diplomatischen Umschrift und der Lesefassung zusammen. Die Lesefassung wird im Unterschied zur diplomatischen Umschrift mit einem historisch-kritischen Anmerkungsapparat versehen und mit Verweisen zu Personen-, Orts-, Heiligen-, Organisationen- und Bibelstellenverzeichnissen ergänzt, um die Verständlichkeit und historische Einordnung der Einzelressource zu erhöhen. Sofern vorhanden werden dazu Normdaten aus der Gemeinsamen Normdatei (GND)³³ und Geonames herangezogen, um eine dauerhafte Referenzierbarkeit sicherzustellen. Die Verwendung von Normdaten bietet überdies auch den Vorteil, dass unterschiedliche Schreibweisen zusammengeführt werden und diese zusätzliche Informationen beinhalten. Bei der digitalen Jägerstätter Edition werden zahlreiche Personen in den Briefen genannt, wie Nachbarn, Familienmitglieder oder Bekannte, die nicht in der GND verzeichnet sind. Aus diesem Grund hat sich eine hybride Arbeitsweise bei den Personenangaben ergeben. Dort wo ein GND-Eintrag vorhanden ist, wird dieser mit unseren Registerdaten verknüpft und falls nicht, finden unsere Rechercheergebnisse Eingang in das Register, das mittlerweile über 390 Personen umfasst. Auch das Ortsregister besteht aus über 280 Einträgen und mithilfe des Bibelstellenverzeichnisses werden in den Briefen verwendete direkte oder indirekte Bibelzitate codiert und die entsprechenden Stellen in der Bibel aufgelistet: Eine Lesehilfe, um die religiösen Bezüge Franz Jägerstätters zu identifizieren.

Der Mehrwert des digitalen Jägerstätter Editionsprojektes besteht darin, dass die Daten gemäß dem „single-source-principle“ jederzeit weiterverarbeitet, beliebig zusammengestellt und in unterschiedlicher Form präsentiert werden können. Das betrifft nicht nur die digitale Darstellung, sondern auch Spin-offs in Form von Printversionen und E-Books. Ein weiterer Vorteil der digitalen Edition stellen die scheinbar „grenzenlosen“ Erweiterungs- und Ergänzungsmöglichkeiten dar. Abhängig von finanziellen und personellen Ressourcen können weitere Bestände – wie jener von Franziska Jägerstätter, der im Laufe der nächsten Jahre in den Besitz der Diözese gelangen wird –, neue Korrespondenzpartner*innen oder weitere Informationen integriert werden. Für Leser*innen erleichtern Such- und Filterfunktionen die Nutzung der Edition. Zudem sind die Quellcodes zur Nachnutzung frei zugänglich und die Inhalte der Edition über eine Creative Commons Lizenz nutzbar.³⁴

Die Webpräsentation der digitalen Edition³⁵ bietet Interessierten unterschiedlichste Möglichkeiten, sich dem Jägerstätter Bestand zu nähern: entweder über den gesamten Quellenkorpus oder in „Kapitel“, wie Briefe von Franz Jägerstätter, Briefe

an oder über ihn und mittels einzelner Korrespondenzbeziehungen. Zusätzliche Filterfunktionen wie etwa nach bestimmten Lebensphasen, Adressat*innen, Absender*innen, Orten oder Quellentypen erlauben einen spezifischen Blick auf den Quellenbestand. Zudem enthält die Benutzer*innenoberfläche auch zusätzliche Informationen zur Edition und deren Nutzung wie auch Biografien von Personen aus dem Umfeld Jägerstätters, die in besonderer Beziehung zu ihm standen oder Einfluss auf sein Leben und seine Entscheidung hatten. Dazu zählen unter anderem Josef Karobath, Pfarrer von St. Radegund und wichtiger Ansprechpartner, der Mitbruder des Dritten Ordens Rudolf Mayr, der nicht nur von der Front berichtete, sondern sich vor allem auch religiös mit ihm austauschte, der Cousin und Patensohn Franz Huber, der ebenfalls Soldat war oder Jägerstätters Cousin Johann Huber, der 1927 den Zeugen Jehovas beitrug und mit Franz Jägerstätter die ersten Lebensjahre bei der Großmutter verbrachte. Daneben beinhaltet die Edition auch die Biografien von Franz und Franziska Jägerstätter in einer ausführlichen und kurzen Version, um sich dem Quellenbestand biografisch zu nähern. Zudem besteht auch die Option, via Registereinträge – Personen, Orte, Organisationen, Heilige und Bibelstellen – oder mittels Fotos und Dokumente Informationen zu Franz Jägerstätter zu erhalten.

Bei all den Vorteilen die eine digitale Edition bietet, sei abschließend aber auch auf die Herausforderungen eines digitalen Editionsprojektes hingewiesen. Jedes digitale Editionsprojekt stellt einen Sonderfall dar und es gibt wenige generische bzw. Pauschallösungen, ein solches Projekt umzusetzen. Das bedeutet, dass ein umfangreiches Wissen im Team vorhanden sein muss: bibliothekarisches und archivarisches zur Erschließung der Quellen, historisches für die Editionsarbeit und historisch-kritische Auszeichnung, technisches für die Datenmodellierung und Programmierung des front- und backends und künstlerisches zur grafischen Umsetzung der Präsentationsoberfläche. Dazu ist es ratsam, diese unterschiedlichen Arbeitsschritte zu trennen und ein Team zusammenzustellen, um diese vielfältigen Anforderungen und Arbeitspakete zu bewerkstelligen.³⁶ Aus diesem Grund ist das Franz und Franziska Jägerstätter Institut für die technische Umsetzung und Betreuung der Jägerstätter Edition eine Kooperation mit dem Brenner-Archiv der Universität Innsbruck eingegangen, das dem Projekt einerseits für technische Fragestellungen beratend zur Seite steht und andererseits Softwarelösungen (beispielsweise für XML-Schema-Adaptierung und Datenanalysen) entwickelt.

Zudem gilt es bei digitalen wie auch gedruckten Editionen stets transparent zu arbeiten und alle Arbeitsschritte konsequent durchzuführen, ausführlich zu dokumentieren und methodisch zu begründen. So ist in den Editionsrichtlinien der Jägerstätter Edition genau festgelegt, welche Korrekturen und Eingriffe in der diplomatischen Umschrift und Lesefassung vorgenommen werden. Die diplomatische Umschrift der in Kurrentschrift verfassten Briefe von Franz und Franziska Jägerstätter richtet sich an jene Personen, die an einer zeilen- und zeichengetreuen Textarbeit interessiert sind. Fehlerhafte oder von der heutigen Norm abweichende

Rechtschreibung und Syntax werden dabei nicht ausgebessert. Die Lesefassung bietet hingegen einen übersichtlichen Textkorpus, mit Korrekturen auf Text-, Grammatik- und Zeichenebenen um ein flüssiges, der heutigen Rechtschreibung entsprechendes Lesen zu gewährleisten. Abkürzungen werden nicht aufgelöst und fehlende Textteile (z.B.: durch Beschädigung) nicht ergänzt. Eingriffe von anderen Personen in die Originalfassungen werden ausgewiesen.

Es kann festgestellt werden, dass es sich bei digitalen Editionen um ein *work in progress* handelt. Das bedeutet, dass neue Erkenntnisse eingearbeitet und Editionen erweitert werden können, was Personal und Kosten verursacht. Zudem ist darauf zu achten, dass digitale Editionen immer über eindeutige Identifier URIs (Uniform Resource Identifier) abrufbar sind und bibliothekarisch beschrieben werden können, um eine Zitierbarkeit zu gewährleisten. Des Weiteren gilt es, dauerhafte Speicherung der Daten institutionell sicherzustellen und Projektdaten auch nach Ende der Projektlaufzeit zu warten. Aufgrund des schnellen technischen Wandels müssen Sammlungen digitaler Objekte – wie Editionen – permanent angepasst bzw. die Daten kuratiert werden, damit die Dateien lesbar bleiben.³⁷ Ungeachtet der Herausforderungen digitaler Editionsprojekte bieten sie zahlreiche Vorteile, so dass sich das Franz und Franziska Jägerstätter Institut für diese Umsetzungsvariante entschieden hat.

Anmerkungen

- 1 Franz Jägerstätter: Gefängnisbriefe und Aufzeichnungen. Hg. Erna Putz. Passau, Linz: Veritas Verlag 1987, 124f.
- 2 Franziska Jägerstätter wurde am 4. März 1913 in Hochburg (Oberösterreich) geboren und verstarb am 16. März 2013 in St. Radegund (Oberösterreich).
- 3 https://ku-linz.at/forschung/franz_und_franziska_jaegerstaetter_institut (13.7.2021).
- 4 Diözesanarchiv Linz (DAL), Franz Jägerstätter, Sch. 4, Fasz. 2b, Erlebnisse aus der Kindheit.
- 5 Erna Putz: Franz Jägerstätter „...besser die Hände als der Wille gefesselt...“. Grünbach: Steinmaßl 1997, 11–18.
- 6 Finden 1908, 1913, 1922, 1925, 1930 und 1933 statt.
- 7 Brachte ihm sogar eine Verhaftung und zwei Tage Arrest ein, als er bei einer Schlägerei ein Mitglied der Heimwehr verletzte.
- 8 Putz (Anm. 5), 29–39; Franz Jägerstätter. Der gesamte Briefwechsel mit Franziska. Aufzeichnungen 1941–1943. Hg. Erna Putz. Wien, Graz, Klagenfurt: Styria 2007, 9–11; Biographie, Franz Jägerstätter 1907–1943. Märtyrer <https://www.dioezese-linz.at/site/jaegerstaetter/biografie/franz/article/7088.html> (13.7.2021).
- 9 Putz (Anm. 5), 37.
- 10 Römisch-päpstliche Orientierung in Lehre und Praxis.
- 11 Seine Gegenstimme wurde von den Verantwortlichen unterschlagen und ein 100%iges Ja-Ergebnis für St. Radegund gemeldet.
- 12 Andreas Schmoller: Jägerstätter, Franz (Carracciolo) (1907–1943), Wehrdienstverweigerer und Bauer. In: Österreichisches Biographisches Lexikon. Online-Edition, Lfg.9 (15.12.2020).

- https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_J/Jaegerstaetter_Franz_1907_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=j%E4gerst%E4tter (13.7.2021); Putz (Anm. 5), 39–46, 83–95.
- 13 Seinen Ursprung hat der Ordo Franciscanus Saecularis (OFS) in den B userbewegungen des 13. Jahrhunderts, die offizielle Anerkennung des Dritten Ordens erfolgte 1289 durch Papst Nikolaus IV. Dabei handelt es sich um eine Gemeinschaft für Frauen und Männer – verheiratet oder unverheiratet – darunter auch Priester, welche die franziskanische Lebensweise außerhalb des Klosters, aber in Gemeinschaft gewählt haben.
 - 14 Putz (Anm. 5), 100.
 - 15 Schmoller (Anm. 12).
 - 16 Josephus Calasanz Flie er wurde 1896 in Perg (Oberösterreich) geboren und war von 1941 bis 1955 römisch-katholischer Bischof der Di ese Linz. Er verstarb 1960 in Linz.
 - 17 Dabei bezieht sich Jägerstätter auf den Hirtenbrief des Bischofs Johannes Maria Gf llner aus dem Jahr 1933. Johannes Maria Gf llner: Hirtenbrief über wahren und falschen Nationalismus. Linz: Katholischer Pressverein 1933.
 - 18 Schmoller (Anm. 12).
 - 19 Das Wehrmachtsuntersuchungsgefängnis befand sich im ehemaligen Konvent der Ursulinen, im heutigen Ursulinenhof.
 - 20 Werner Lueben wurde am 23. März 1894 in Breslau geboren und beging am 28. Juli 1944 in seiner Wohnung in Torgau Selbstmord. Die genauen Gründe für den Suizid bleiben ungeklärt, die Wehrmacht verschleierte diesen und gab an, dass Lueben bei einem Luftangriff ums Leben kam.
 - 21 Begründung des Reichkriegsgerichtsurteils vom 6.7.1943.
 - 22 Verena Lorber: Wehrdienstverweigerung im Kontext der NS-Militärjustiz. Hg. Franz und Franziska Jägerstätter Institut. 15.2.2021 https://ku-linz.at/forschung/franz_und_franziska_jaegerstaetter_institut/forschungsblog/artikel/wehrdienstverweigerung-im-kontext-der-ns-militaerjustiz.
 - 23 Putz (Anm. 5), 95–106, 190–251; Jägerstätter (Anm. 8), 12–15; Schmoller (Anm. 12).
 - 24 Manfred Messerschmidt: Aufhebung des Todesurteils gegen Franz Jägerstätter. In: Kritische Justiz, Vol. 31, Nr. 1 (1998), 99–105. <https://www.jstor.org/stable/24000803> (15.7.2021).
 - 25 Biographie, Franz Jägerstätter 1907–1943. Märtyrer <https://www.dioezese-linz.at/site/jaegerstaetter/biografie/franz/article/7088.html> (13.7.2021); Andreas Goldberger, Cornelia Sulzbacher: Franz Jägerstätter. Hg. Ober sterreichisches Landesarchiv. Linz. <https://www.oogeschichte.at/epochen/nationalsozialismus/biografien/franz-jaegerstaetter/>.
 - 26 <https://www.oberoesterreich.at/oesterreich-poi/detail/170172/franz-jaegerstaetter-wohnhaus.html> (15.7.2021).
 - 27 Der Quellenbestand ist in säurefreien Papierbögen und Archivschachteln archiviert.
 - 28 Die RNAB löst das Regelwerk *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen* ab und passt diese an neue Standards wie die Einführung des bibliothekarischen Regelwerks Resource Description and Access (RDA) an.
 - 29 Verena Lorber: Innensicht – der Jägerstätter Bestand im Detail. Hg. Franz und Franziska Jägerstätter Institut. 1.3.2019 https://ku-linz.at/forschung/franz_und_franziska_jaegerstaetter_institut/forschungsblog/artikel/innensicht-der-jaegerstaetter-bestand-im-detail (13.7.2021).
 - 30 <https://www.ica.org/en/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition>.
 - 31 Patrick Sahle: What is a Scholarly Digital Edition? In: Matthew James Driscoll, Elena Pierazzo: Digital Scholarly Editing. Theories and Practices. Cambridge: Open Book Publisher 2016, 19–41; Patrick Sahle: Digitale Editionstechniken. In: Martin Gasteiner, Peter Haber (Hg.): Digitale Arbeitstechniken für Geistes- und Kulturwissenschaften. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2010, 231–249; Julianne Nyhan: Text encoding and scholarly digital editions. In: Clair Warwick, Melissa Terras, Julianne Nyhan: Digital Humanities in Practice. London: Cambridge University Press 2012, 117–139; Fotis Jannidis, Hunertus Kohle, Malte Rehbein (Hg.): Digital Humanities. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2017.

- 32 Sofern es sich um Schriftstücke aus dem dort archivierten Nachlass Jägerstätters handelt. Dies gilt nicht für jene sieben Briefe von Franz Jägerstätter an Rudolf Mayr, die Teil der Edition sind, sich aber im Besitz von Dr.ⁱⁿ Erna Putz befinden sowie für einen Brief von Franz Jägerstätter an Josef Karobath, der nicht Teil der Schenkung war und sich im Besitz des Vereins Haus Jägerstätter befindet, aber aufgrund seiner Relevanz in die digitale Edition aufgenommen wurde.
- 33 <https://www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd.html>.
- 34 Verena Lorber: „Jägerstätter digital“ – Projekt zur Erstellung einer digitalen Edition. Hg. Franz und Franziska Jägerstätter Institut. 19.5.2021 https://ku-linz.at/forschung/franz_und_franziska_jaegerstaetter_institut/forschungsblog/artikel/jaegerstaetter-digital-projekt-zur-erstellung-einer-digitalen-edition.
- 35 Nähere Informationen siehe Homepage https://ku-linz.at/forschung/franz_und_franziska_jaegerstaetter_institut/projekte/jaegerstaetter_digital.
- 36 Patrick Sahle: Digitale Editionstechniken. In: Martin Gasteiner, Peter Haber (Hg.) (Anm. 31), 231–249.
- 37 Ebenda.

Selbstgespräch mit Alfred Doppler über Freude, Freiheit und Dialog

Laudatio zum 100. Geburtstag am 12.6.2021¹

von Christoph König

Liebe Gäste, sehr geehrter, lieber Herr Professor Doppler, ich spreche heute über meinen Lehrer, zu meinem Lehrer, ich möchte ein Gespräch in diesem besonderen Augenblick wieder aufnehmen, am Tag vor Ihrem hundertsten Geburtstag, im akademischen Rahmen, da die Universität sich ehrt, indem Sie die Ehrendoktorwürde annehmen – ich möchte ein Gespräch fortführen, das ich mit Ihnen über die Jahrzehnte hin geführt habe, ein Selbstgespräch mit Ihnen und mir über die Samen, die Sie gelegt haben, im Fach, in mir (der ich Ihr Fach ergriffen habe), in den vielen, die hier – beispielhaft – versammelt sind. Ein Gespräch in Dankbarkeit, das immer wieder zu drei Worten ‚Freude‘, ‚Freiheit‘, ‚Dialog‘ zurückkehrt und unter dem – wie Paul Celan sagt – „Neigungswinkel“ der Literatur steht.

In meiner Mitschrift zu Ihrer Vorlesung über *Die erzählende Dichtung des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts* im Wintersemester 1975/76 notiere ich einen emphatischen Beginn. Es geht sofort um alles. Was Literatur nicht sei, zählen Sie auf: kein Trost, kein Bildungsgut, ohne Leitbilder für das Schöne und Gute, kein Mittel des Überschwangs. Sie sei vielmehr die Erkenntnisform von Gegenmöglichkeiten zur Gesellschaft, Anweisung für ein menschenwürdiges Leben (Sie zitieren Kafkas Wort von der „Expedition nach der Wahrheit“), auch: Quelle des Vergnügens in beweglicher Phantasie. Und dann fällt das erste der Worte, von denen ich sprechen möchte: ‚Freude‘ (in meinem Skript dick unterstrichen, und in Versalien). Ihr Gesicht dabei habe ich noch in Erinnerung, wie ich es auch jetzt sehen darf: die lausbübische Freude über einen gelungenen Coup spiegelt sich darauf. Wir Studenten sind begeistert, denn der Satz ist beglaubigt. Eine große Anständigkeit ist spürbar, doch woher sie rührt, können wir im ersten Semester nicht wissen.

Heute habe ich zumindest eine Vermutung. Die Lektüre Ihrer Habilitationsschrift über das Motiv des Abgrunds (1968) bestärkt mich in der Vermutung, dass die Freude eine Freiheit voraussetzt, wie sie der Kommentar gibt. Spreche ich vom Kommentar, dann meine ich damit die Reflexion, die Erläuterung, die Stellungnahme, ein Habitus des Sekundären, der zweiten Autorschaft, wenn man so will, wie er uns Philologen eigen ist. Wir kommen ja *nach* der Literatur (nur wissen es viele Kollegen nicht), und wir können die Literatur in guten Momenten verstehen, weil auch sie im Kommentar entsteht, weil ihre Kreativität andere Bücher voraussetzt. Insofern wäre auch sie philologisch. Eine philologische Freiheit antwortet also, sekundär, auf die andere, die literarische Freiheit. In Ihrem Buch über den *Abgrund* zeigen Sie, dass literarische

Werke in Kritik und Kommentar Stellung nehmen, Stellung nehmen zu Traditionen und zur eigenen Erfahrung des Autors. So unterscheiden Sie in Ihrem Buch, wie die einzelnen Dichter auf eben den ‚Abgrund‘ reagieren (Schiller und Hölderlin sind dabei, auch Nietzsche) – sie tun das entweder durch Ignorieren im schönen Schein, oder durch Absturz und gesuchte Depression, oder drittens durch formales Bestehen der Gefahr. In Gestalt Ferdinand Ebners, der den Schlussstein bildet (und dem Sie in Innsbruck und der Zeitschrift *Der Brenner* wieder begegnet sind), tritt das dialogische Prinzip, ein Gespräch von Du und Ich im Abgrund auf. Das Gespräch ermöglicht die Bemeisterung des Abgrunds in der Form. Ich zitiere, wie Sie, lieber Herr Professor Doppler, Ebner zitieren: „Das Ich, das im Selbstgenuß absolute Mitte ist, endet im heillosen Abgrund, dagegen führt der Dialog über den Abgründen des Daseins zur Einsicht, daß [und nun kommt Ebner zu Wort] ‚alle Geistigkeit des Lebens am Rande eines Abgrunds aufleuchtet und alle Tiefe des Geistes gar nichts anderes ist als die Tiefe dieses Abgrunds.‘“ (S. 206) Die Freude, um das Wort wieder aufzunehmen, ist an eine Freiheit gebunden, die durch den Gang durch den Abgrund möglich wird (in der Tradition des *descendite, ut ascendatis*) – den die Literatur geht und dem der Interpret, in eigener, gegenstandsgebundener, kommentierender *Freiheit* gerecht wird. Ein Akt schöner, froher, eben abgründiger Solidarität.

Erlauben Sie dem Wissenschaftshistoriker, an dieser Stelle auf Ihre herausragende Stellung im Fach hinzuweisen, die wir heute auch würdigen, Ihre ‚Wissenschaftswirksamkeit‘ im Sinn der Exzellenz des Werks und im Sinn der Ausstrahlung Ihres Œuvres, wie sie mit der Aufnahme in das *Internationale Germanistenlexikon 1800–1950* (2003 bei de Gruyter) bestätigt wurde – von 12000 Germanisten weltweit und über die Zeit seit der Gründung der Germanistik hin sind zuletzt nur 1500 aufgenommen worden. Dabei eben auch Sie! Ihre Laufbahn, die dort dokumentiert ist, von Graz über München nach Innsbruck, vom Gymnasium an die Universität, gibt freilich kaum Auskunft über die Stellung im Fach. Auch hier ist auf die Freiheit zu achten. Sie bildeten sich gerade in der Unterscheidung von allgemeinen Strömungen in der Germanistik Ihre Stellung und weitläufige Zitadelle. Im Nachhinein erkenne ich die vielen Winde, auch Stürme, in denen Sie standen, ausgelöst von Menschen, die alle – auf ihre jeweilige Weise – die Literatur nutzten, statt sie zu verstehen. Über die existentialphilosophisch geprägte Werkimmanenz (Emil Staigers und Wilhelm Emrichs) waren Sie hinaus; die strategischen Reformer im Fach (um Eberhard Lämmert), die die Massenuniversität einleiteten, waren fern; die Methodendiskussion, die mit der Szientifizierung des Fachs seit 1960 einherging, führten Sie (Ihr Methoden-Seminar war über Jahre das Lebenszentrum der Studenten), doch einer ‚Theory‘ gaben Sie sich nicht hin; die Linguistik (die in Innsbruck ihre Exzellenz besaß) nahmen Sie freundlich hin (als Student hatte man nie den Eindruck, wie an anderen Universitäten üblich, in einer zerrütteten Ehe von einer Seite zur anderen, von der Literaturwissenschaft zur Sprachwissenschaft wechseln zu müssen). Die lautesten Studenten waren überzeugte Marxisten und Maoisten.

Stürmisch das alles, doch Sie hielten an ihrer kritischen, emphatischen Literaturpraxis fest, achteten darauf, dass nichts von außen an die Literatur herangetragen wurde – Sie wollten gelesen, aber nicht nachgeahmt werden. So waren Ihnen auch die Dichter nahe, Elfriede Jelinek etwa, auch Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, die sich in die tabula gratulatoria der Festschrift zum sechzigsten Geburtstag 1981 eintragen ließen.

Das dritte Wort ‚Dialog‘ möchte ich – es wird Sie nicht verwundern – von Hofmannsthals Komödie *Der Schwierige* her einführen. In Ihrem großen Aufsatz aus dem Jahr 1975 stellen Sie das verborgene Substantielle im Drama gegen eine komisch gewordene gesellschaftliche Ordnung. Das Substantielle ist das Gespräch. Im Stück bleibt der adeligen Gesellschaft im Salon das zunächst scheiternde und dann, eingedenk der drohenden Tragödie gelingende Gespräch zwischen Hans Karl und Helene verborgen. Die große Frage, die das Stück aufwirft, wie es vom zweiten zum dritten Akt kommen soll, warum Hans Karl wieder in den Salon zurückkehrt (und also die Tragödie vermeidet), nehmen Sie als Geheimnis, das unbeantwortet bleiben soll, ernst. Sein Schwierigsein hat Hans Karl freigestellt und nun entsteht dort, im von der Gesellschaft geschaffenen und von ihr abgewandten Verborgenen der Dialog. Nochmals darf ich Sie zitieren: „Die beiden großen Szenen [II.14, III.8], in denen Hans Karl und Helene miteinander sprechen, führen den Prozeß der Umwandlung [der Konversation in den Dialog] in allen Einzelheiten vor, und mit der Verwandlung der Sprache, die nun trotz aller Konvention den Reiz des Persönlichen und Intimen erhält, vollzieht sich auch die Verwandlung des Menschen.“ (1975, S. 75) Und nochmals: „... und mit der Verwandlung der Sprache, die nun trotz aller Konvention den Reiz des Persönlichen und Intimen erhält, vollzieht sich auch die Verwandlung des Menschen ...“. Das Verborgene gibt so die Freiheit, die den Dialog schafft und damit die Figuren in die Komödie, zur Freude führt.

Schließen will ich meine kleine Rede nochmal mit einer Erinnerung aus der Studentenzeit. Ich bringe die Erinnerung zusammen mit einer späteren Widmung Ihrer Aufsatzsammlung von 1990; die Widmung lautet: „Für Waltraut / als Dank für viele gemeinsame Gespräche“, eine der schönsten Widmungen, die man sich denken kann, deren tieferen Sinn ich zu verstehen versucht habe. Meine Erinnerung, von der ich spreche, gehört zur Widmung im Zeichen des Dialogs: Regelmäßig saß während der Vorlesung, in einer der vorderen Reihen im Saal, am äußeren Rand, Ihre Frau, mit der Sie dann, plaudernd, im Gespräch, und Hand in Hand, die Vorlesung verließen. Natürlich war nicht zu hören, was Sie sprachen. Das Bild ist für mich zeitlebens zu einem Emblem geworden.

Ich danke Ihnen, lieber Herr Doppler, dass Sie meinem Gespräch mit Ihnen zugehört haben. Sie haben mich und uns alle beschenkt.

1 Festrede gehalten am 11.6.2021 an der Universität Innsbruck anlässlich der Verleihung der Ehren doktorwürde an Alfred Doppler.

Eine Miscelle zur Trakl-Rezeption

von Sigurd Paul Scheichl

Literatur wirkt glücklicher Weise über den engen Kreis der Literaten hinaus. Manchmal finden sich darum an ganz unerwarteten Stellen, in diesem Fall in der Biografie eines Südtiroler Politikers,¹ überraschende Belege für die Rezeption von Literatur, in diesem Fall von Trakl. Erich Amonn (1896–1970), erfolgreicher Bozner Geschäftsmann, ‚Dableiber‘ und 1945 Gründer der Südtiroler Volkspartei, war in seiner Jugend ein solcher Trakl-Leser, den man nicht erwartet hätte.

Er besuchte das Reform-Realgymnasium in Bozen (also nicht das traditionsreiche humanistische Gymnasium der Franziskaner), wo er 1914 die Matura ablegte. In seiner Schulzeit begeisterte er sich sehr für Literatur (58ff.), las viel, schätzte Werfel und war skeptisch gegenüber Rilke (66), dachte sogar daran Schriftsteller zu werden (55, 68f.).

Ausdruck dieses Interesses ist der Brief des damals 19jährigen Amonn an seinen Freund Karl Hauptvogel vom 11.1.1915: „Leider muß ich dir mitteilen, daß die Nachricht vom Tode Trackels auf Richtigkeit beruht, denn vom ‚Brenner‘ wurde seine Parte herausgegeben.“ (69) Gemeint ist damit wohl die Nachricht des *Brenner* über Trakls Tod (keine Parte) in den *Innsbrucker Nachrichten* vom 13. November 1914, S. 16; für Amonn scheint der *Brenner* selbstverständlich gewesen zu sein. Die Schreibung von Trakls Namen deutet darauf hin, dass er ihn vor allem vom Hören kannte, die Zeitgenossen sprachen ihn ja mit kurzem -a-. Aus der Formulierung lässt sich ableiten, dass Trakl zwischen Hauptvogel und Amonn Gesprächsthema gewesen ist.

Während die Briefstelle auf Hochschätzung für den Lyriker schließen lässt, hat unter dem Eindruck des Kriegs die Literatur für Amonn an Gewicht verloren. In dem am 21. Mai 1916 von der Front geschriebene Brief an Hauptvogel heißt es zwar: „Noch nie ist mir Ibsen so nahe getreten.“, aber auch „Zu Trakl, Rilke, Weininger stehe ich nicht mehr gut.“ (74); einem Gedanken Weiningers (den Philosophen hatte er 1915 für sich entdeckt, 70), dem der Erlösung durch Überwindung, spricht er allerdings auch hier dauerhafte Gültigkeit zu.

Im weiteren Leben Amonns, das intensiver Arbeit in der Firma der Familie und zunehmend in der Politik gewidmet war, scheint die Literatur zurückgetreten zu sein; von Äußerungen zu ihr ist in der neuen Biografie jedenfalls nicht mehr die Rede.

1 Hans Heiss, Stefan Lechner: Erich Amonn. Bürger, Unternehmer, Politiker. 1896–1970. Ein Porträt. Bozen: Edition Raetia 2019. Alle Belege sind aus diesem Buch.

Hans Weichselbaum (Hg.): *Georg Trakl. Dichtungen und Briefe*. Salzburg, Wien: Otto Müller Verlag 2020, 617 S.

Eines fällt bei dieser umfangreichen Ausgabe sofort ins Auge. Das Format ist dasselbe, wie das der historisch-kritischen Ausgabe, die 1969 im Otto Müller Verlag in Salzburg erschienen ist (= HKA).¹ Auch der Titel ist derselbe, nur der Umfang ist um rund 30 Seiten stärker. Dieses Mehr an Seiten repräsentiert aber nur zum Teil den Zuwachs an Texten, die seit 1969 aufgefunden worden sind und bis 2014 in der sechsbändigen Innsbrucker Ausgabe dokumentiert wurden (= ITA).² Die seitherigen Neufunde sind alle in dieser Ausgabe versammelt.

Die Vorstellung, dass in diesem voluminösen Band der „ganze Trakl“ nachzulesen ist,³ wird vom Herausgeber Weichselbaum allerdings nicht vermittelt: „Nicht alle Fassungen sind aufgenommen worden bzw. manche als Fassungen bezeichneten Texte sind als selbständige Gedichte zu finden.“ (587) Als Beispiel werden die fünf Fassungen von *Nachtergebung* angeführt: Die Texte *Im Schnee* und *Anblick* werden nach der ITA als „eigenständige Gedichte“ geführt. Auch *Afra* und *Abendspiegel* werden als selbständige Gedichte geführt, obwohl Trakl die erste – überarbeitete – Strophe von *Abendspiegel* als erste Strophe für *Afra* verwendet. Deshalb wird auch zu *Abend in Lans* „eine weitere Entwicklungsstufe angeführt [...], wenn diese inhaltlich oder wegen eines poetischen Bildes bemerkenswert ist.“ (587)

Eine solche Differenzierung wird deshalb nötig, weil sich die Ausgabe von ihrer Anlage her am editorischen Konzept der HKA orientiert, andererseits aber die editorischen Leistungen und neuen Erkenntnisse der ITA nicht übergehen will. Denn die HKA – die Neuauflage von 1987 enthält lediglich einen rund 30-seitigen Nachtrag, ist ansonsten aber unverändert – repräsentiert den zwar sehr guten Forschungsstand der 1960er Jahre, ist aber selbstverständlich von ihrer editorischen Anlage her veraltet. Während die HKA sich an der Ausgabe letzter Hand orientiert, richtet die ITA das Hauptaugenmerk auf die Genese von Trakls Texten und dokumentiert immerhin den Forschungsstand von 2014. Was die ITA entgegen der HKA aber schon aufgrund ihrer Anlage nicht leistet: Sie stellt keinen leicht zitierbaren Lese-Text zur Verfügung. Die photomechanischen Nachdrucke der Erstausgaben der *Gedichte* (1913) und von *Sebastian im Traum* (1915), die der ITA beigegeben wurden, können da nur ungenügend Abhilfe schaffen. So ist die Trakl-Forschung bis heute lieber bei den leichter zitierbaren Texten der HKA geblieben und hat im besten Fall die neuen Erkenntnisse in der ITA nachgeschlagen und deren Kommentare verwendet.

Das ist für eine Leseausgabe – und mehr kann sie wegen des allzu knappen editorischen Berichts und des Kommentars nicht sein – trotzdem ein editorischer Drahtseilakt. Was diese Ausgabe bringt: Die umfangreichste Trakl-Text-Sammlung in ansprechender, übersichtlicher und gut zitierbarer Form. Der renommierte Trakl-Forscher Hans Weichselbaum kennt die Trakl-Texte und die Trakl-Biographie bis ins Detail. Die im Band angeführte Lebenschronik ist von einer wohlthuenden Kürze und

frei von Spekulationen, was insgesamt auch die von ihm verfasste Trakl-Biographie auszeichnet. Auch wenn eine Leseausgabe nicht näher in ihre editorischen Entscheidungen einführen muss, unwesentlich werden sie dadurch trotzdem nicht. Das Nachwort teilt nur ganz knapp mit, wie diese Ausgabe zustande gekommen ist. Es ist – inklusive der Quellenangaben – gerade einmal sechs Seiten lang.

Dass die Texte Trakls „in möglichst umfangreicher Form“ in dieser Ausgabe zu finden sind, aber „nicht jede Variante nachzulesen“ ist (583), ist sehr offen formuliert. Auf den tatsächlichen Umfang von Trakls ‚Gesamtwerk‘ kann man dadurch nicht schließen. Die Anordnung der Texte nach der HKA wird damit begründet, dass damit „Trakls Wille hinsichtlich der Anordnung der Texte mit den beiden von ihm selbst zusammengestellten Gedichtbänden gewahrt bleibt.“ (584) Ginge man konsequent nach diesem Prinzip, so müsste der Band aber spätestens mit Trakls „sonstigen Veröffentlichungen zu Lebzeiten“ auf Seite 219 enden. Denn warum muss eine Leseausgabe die nun folgende riesige Textmenge von nahezu weiteren 300 Seiten unter dem Stichwort „Nachlass“ (221–504) umfassen? Viele dieser Texte sind gelinde gesagt Mittelmaß und ja in beiden historisch-kritischen Ausgaben bis auf jedes noch so kleine Fragment – dort natürlich zu Recht – vorgestellt worden. Wenn man sie in dieser Ausgabe liest und tatsächlich aus irgendwelchen Gründen Interesse daran findet, dann muss man ja doch wieder in diesen hochspezialisierten Ausgaben nachlesen. Weder ein genetischer Prozess noch die Perspektive letzter Hand lässt sich anhand dieser Ausgabe nachvollziehen. Und die Frage der Autorisation durch Trakl ist zwar bei den beiden Gedichtbänden relativ eindeutig zu beantworten, bei den Veröffentlichungen im *Brenner*, gar bei jenen von 1914/1915, nicht mehr so einfach. Denn betrachtet man Trakls wohl bekanntestes Gedicht *Grodek* im *Brenner-Jahrbuch 1915*, dann sieht man, dass der Herausgeber Ludwig von Ficker – sicherlich im guten Glauben, im Sinne Trakls zu handeln – in den ihm mit dem bekannten Testamentsbrief vom 27.10.1914 übermittelten Text eingegriffen hat. Er hat am Ende von Vers 9 und Vers 16 jeweils einen Beistrich eingefügt. Die Änderung von „Düstrer“ zu „Düster“ in Vers 4 kann hingegen auch ein von Ficker übersehener Satzfehler sein. Aber es kann eben auch nicht ausgeschlossen werden, dass ihm „Düster“ ‚richtiger‘ vorkam. Die HKA und ihr folgend Weichselbaum berichtigen in diesen Fällen Ficker nach der Handschrift. Doch immerhin sah Ficker keinen Anlass, „tötlichen Waffen“ (Vers 2) in „tödlichen Waffen“ zu korrigieren, wie es in der HKA geschehen ist und wie es seither in allen darauf aufbauenden Ausgaben zu lesen ist und eben auch wieder in der Neuausgabe von Weichselbaum (168). Warum wird hier nicht die Entscheidung der ITA übernommen, die selbstverständlich „tötlichen“ transkribiert, während die HKA (II, 311) „tötlichen“ als Variante anführt, was absurd anmutet, da sie mit ihrer ‚Berichtigung‘ auf „tödlichen“ diese Variante erst selbst geschaffen hat. Diskutabel ist die Entscheidung, bei *Grodek* den Vermerk „2. Fassung“ entfallen zu lassen, da Ficker zwar von einer anderen, etwas längeren Fassung berichtet, aber kein Wortlaut über-

liefert ist. (587) Hier setzt sich Weichselbaum von beiden Ausgaben ab. Beim Gedicht *Träumerei* beginnt die Zählung mit der 2. Fassung (377) – vielleicht ist das auch nur ein Fehler? –, aber auch beim Gedicht *Psalm I* (402f.) nummeriert Weichselbaum – auch durch einen Neufund (Sammlung Richard Buhlig) mitbedingt – anders als die HKA. Die Zählung von Fassungen ist tatsächlich nur ein Behelf, da man eben nur zählen kann, was sich mehr oder weniger zufällig erhalten hat. Was jedoch bei *Grodek* am meisten irritiert, ist die Präsentation von zwei Versionen. Einmal die schon angesprochene in der Abteilung „Veröffentlichungen im Brenner 1914/15“ und dann jene, die mit Trakls Brief an Ficker vom 27.10.1914 die einzig tatsächlich überlieferte ist. Dort heißt es im Text eben „tötlichen“ und „vergossne“ statt „vergoßne“.

Hingegen wird im Gedicht *Drei Träume* entgegen der HKA aus „Greuel auf Greuel“ (HKA I, 216) „Gräuel auf Gräuel“ (226). Die HKA folgt hier dem Erstdruck in *Aus goldenem Kelch*, während Weichselbaum nach dem ersten erhaltenen Typoskript ediert.

Der Begriff „Fassung“ der HKA steht im Gegensatz zum Begriff der „Textstufe“ der ITA, die davon ausgeht, dass die Gedichte Trakls „prinzipiell unabgeschlossen sind“ und daher die jeweilige Textstufe „für einen gewissen Zeitraum“ als genauso gültig anzusehen ist.⁴ So führt Weichselbaum noch eine Reihe von Gedichten nach der ITA ein, etwa *Grüngolden geht...* (276), *An Novalis*, 4. Fassung (360), *Am Moor* (417), *Abendland* (437f.), *An die Nacht* (454), *Mit Schnee und Aussatz* (462).

Wintergang in a-Moll wurde aufgrund eines im Nachlass von Lotte Tobisch aufgefundenen Exemplars von *Aus goldenem Kelch* wegen einer dort eingetragenen Korrektur des Herausgebers Erhard Buschbeck in *Wintergesang in a-Moll* umbenannt.

Dass Weichselbaum oft nicht der ITA zustimmt, merkt man am Fehlen von manchen dort auftauchenden Gedichttiteln, beispielsweise *Blick von weißen Knaben...*, *Daß ich, bittere Welt...*, *Schwärzlich versank...*, *Steinern Gestade...*

Und es ist tatsächlich eine spannende Forschungsfrage, die leider im Nachwort nicht weiter ausgeführt wird: Wann ist ein Trakl-Text ein selbständiges Gedicht, wann nur eine Vorstufe dazu, wann ein Fragment? Dass der Herausgeber sich in den überwiegenden Fällen an die HKA hält, zeigt auch die Wiedergabe der 11 Fragmente (469–471) mit Ausnahme von Fragment 1 (469) und Fragment 7 (470), wo andere Varianten in den Text aufgenommen werden. Weichselbaum hat zweifellos die gesamte ITA sehr genau mit der HKA abgeglichen, aber die daraus gezogenen Schlüsse und Erkenntnisse viel zu knapp im editorischen Bericht mitgeteilt.

Abgesehen vom Rückgriff auf überholte Editionsentscheidungen hat der Herausgeber sehr genau gearbeitet. Nur beim Gedicht *Im Osten* (166, Vers 11) heißt es: „Die unerschrockenen Frauen“ statt wie bisher und richtig „Die erschrockenen Frauen“.

Etwas ausführlicher wird auf die Sammlung „Buhlig“ eingegangen, die der Herausgeber ja schon 2016⁵ erstpubliziert hat. Hier erfährt man immerhin, welche dieser Gedichte Varianten zu bereits bekannten Gedichten aufweisen (585) und

dass zwei Gedichte dieser Sammlung bis dorthin nicht bekannt waren: *Einsamkeit* und *Empfindung*. Zu den 2016 präsentierten Neufunden gehört auch das Gedicht *Hölderlin*, das in einem im Antiquariatshandel aufgetauchten Hölderlin-Band zu finden ist und das eine gewisse Verwandtschaft mit dem Gedicht *Melancholie des Abends* aufweist. (586)

Aus „Gründen des Umfangs dieser Ausgabe“ wurde vor allem der Briefwechsel stark beschnitten. Es wurde nicht nur zur Gänze auf die Gegenbriefe verzichtet, was schon an sich das Lesen und Verständnis der Briefe – da ohne allen Kommentar – erschwert, „etwas reduziert wurden die Mitteilungen an Erhard Buschbeck, die fast die Hälfte der Briefe ausmachen, und zuletzt auch die Korrespondenz mit dem Verlag in Leipzig.“ (586) Während Weichselbaum 108 Briefe Trakls publiziert, lassen sich bei der ITA – die darunter aber auch die Widmungen aufnimmt – 235 Briefe nachzählen. Natürlich hat Weichselbaum alle ‚wichtigen‘ Korrespondenzstücke ausgewählt, aber dass schlussendlich nach Abzug der Widmungen und erschlossenen Briefe doch nahezu die Hälfte der Briefe Trakls weggeblieben ist, lässt sich aus dem Nachwort nicht entnehmen.

Andererseits, und es bleibt immer die HKA das Bezugswerk, sind inzwischen neu aufgetauchte Briefe, etwa an August Brunetti-Pisano (von Weichselbaum selbst aufgefunden) oder die im Zuge der Wittgenstein-Forschung aufgefunden Briefe an Ludwig Wittgenstein publiziert (natürlich alle schon in der ITA enthalten). Es wird aber auch ein bedeutender Neufund präsentiert, der in diesem Band erstveröffentlicht ist: Ein nicht abgesandter Brief an Adolf Loos, über den Weichselbaum in dieser Nummer eigens berichtet. Dieser Brief hebt nicht nur die Sonderstellung von Loos hervor, der als Einziger von Trakl ein komplettes Korrektorexemplar von *Sebastian im Traum* erhalten hat, er enthält auch eine der wenigen Selbstaussagen zu seinem dichterischen Schaffen, aufgrund der Datierung auf Juni 1914 wird er auch zu einem Resümee!

Dass von Zwerschina und Sauer mann wichtige Arbeit zur Chronologie der Dichtungen und Briefe geleistet wurde, erwähnt Weichselbaum zwar (587), doch führt er – außer beim sogenannten „Verzweiflungsbrief“ – nicht an, ob und warum und wann er den Datierungen der ITA gefolgt ist. Ob ein Brief mit „Ende Dezember“ oder mit „31. Dezember“ datiert wird, wie im Fall eines Briefes von Trakl an Buschbeck, heißt eben auch, dass der Herausgeber mit der Datierung der ITA aus irgendeinem Grund nicht ganz einverstanden war. Anders als die ITA führt Weichselbaum die Aphorismen und Widmungen in einer eigenen Rubrik und nicht unter den Briefen (501–504), doch gerade hier zeigt sich, wie wichtig eine Datierung ist. Diese Rubrik ist ohne Chronologie und Erläuterungen kaum verständlich.

Es stellt sich am Schluss die Frage, wer denn nun diese Ausgabe verwenden wird. Das werden eben nicht nur die begeisterten Trakl-Leserinnen und -Verehrerinnen sein, für die sie hauptsächlich intendiert ist, sondern eben auch viele Trakl-Forscherinnen.

Denn für eine schnelle Orientierung bietet diese Ausgabe tatsächlich die wichtigsten Trakl-Texte, zumal auch alle jene, die seit Abschluss der ITA aufgefunden wurden. Die Bequemen und Eiligen werden jetzt nur mehr aus dieser Ausgabe zitieren und damit auf die gewaltige Forschungsleistung der HKA und vor allem der ITA zum Schaden der Trakl-Forschung verzichten. Mit der kürzlich auf Initiative des Brenner-Archivs erfolgten Digitalisierung der gesamten ITA durch die Universitätsbibliothek Innsbruck sollten aber Nutzerinnenbarrieren abgebaut worden sein.

Anton Unterkircher

Anmerkungen

- 1 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Bde. Hg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller 1969, 2. erweiterte und ergänzte Auflage 1987 (= HKA).
- 2 Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt, Basel: Stroemfeld/Roter Stern. 6 Bde. 1995–2014.
- 3 „Langsam das reden, was die Seele will.“ Der ganze Trakl in einem Band: „Georg Trakl: Dichtungen und Briefe“ schließt eine Leerstelle. In: *Tiroler Tageszeitung*, 3.12.2020, 17.
- 4 ITA I, 12.
- 5 Hans Weichselbaum: Unbekannte Gedichte und Prosa Georg Trakls entdeckt. In: Uta Degner, Hans Weichselbaum, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*. Salzburg, Wien: Otto Müller 2016 (Trakl-Studien 26, hg. von Alfred Doppler, Walter Methlagl und Hans Weichselbaum), 405–424, hier 409–419.

Gilbert Carr: Demolierung – Gründung – Ursprung. Zu Karl Kraus' frühen Schriften und zur frühen „Fackel“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, 885 S.

Gilbert Carrs Buch ist schwer zu rezensieren, wegen seines Umfangs, noch mehr wegen der Ursachen dieses Umfangs; denn der erklärt sich aus einer gewaltigen Fülle von Fragestellungen und Anregungen wie aus der Gründlichkeit der Argumentation. Auf alle Einzelheiten dieses Standardwerks der Kraus-Forschung einzugehen ist schlicht unmöglich; ich werde nur einige wenige Punkte hervorheben.

Carr beschränkt sich nicht auf Kraus' Anfänge, sondern erfasst die gesamte Entwicklung des Satirikers – von seinen Anfängen her: wie er zur ‚Sprache‘ gefunden hat, wie sein Frauenbild entstanden ist, wie er Nestroy und Offenbach kennen gelernt hat, was das ‚alte Burgtheater‘ für ihn war, was auf den ‚Ursprung‘ verweist ... Dabei hat Carr, der sich seit einem halben Jahrhundert mit Kraus beschäftigt, immer die gesamte *Fackel* im Blick, auch wenn er sich auf ihre Anfänge und auf das, was Kraus vor 1899 geschrieben hat, konzentriert. Anders ausgedrückt: Wo er von frühen Schriften Kraus' spricht, denkt er auch an den Kraus der dreißiger Jahre; wo er den späten Kraus behandelt, bezieht er auch die Anfänge des Satirikers ein. Da und dort,

nicht oft, zweifle ich an Schlussfolgerungen des Autors; insgesamt bin ich von der Fülle der Anregungen für die Kraus-Forschung in diesem Buch, das eigentlich drei Bücher sind, erschlagen.

Vorweg sei der philologischen Genauigkeit des Autors ein großes Lob ausgesprochen; Carr sieht nicht nur die Texte genau an, sondern beschäftigt sich auch mit Vorstufen (etwa mit Skizzen zur *Demolierten Literatur*) und mit Fassungsproblemen, z.B. von Altenbergs Nachruf auf Annie Kalmar (525–530, 818–824), an dem Kraus mitgeschrieben hat. Von der Vielfalt der Quellen, die er einbezogen hat, wird noch die Rede sein.

Das Buch ist zu einem guten Teil eine Pionierarbeit. Auch nach Braakenburgs verdienstvoller Ausgabe der *Frühen Schriften* hat sich die Kraus-Forschung den Beiträgen des jungen Karl Kraus zu allen möglichen Periodika bisher kaum zugewandt – obwohl sie ihr Witz zu einer höchst erheiternden Lektüre macht. (Dass bei vielen Artikeln mit redaktionellen Eingriffen in den Text des Autors zu rechnen ist, deutet Carr an.) Zu Recht vermutet der Verfasser, dass in diesen frühen Schriften vertretene Positionen im ersten Jahrzehnt der *Fackel* und darüber hinaus nachwirken.

Ungefähr ein Fünftel des Buchs beschäftigt sich mit der *Demolierten Literatur*. Carr analysiert (und veröffentlicht) als erster die erhaltenen Skizzen und Vorstufen zur frühen Satire. Der ausgezeichnete Kenner der damaligen Wiener Literaturszene hat viele, auch sehr mediokre Texte gelesen, die parallel zur *Demolierten Literatur* oder im Gegensatz zu ihr und überhaupt zum Werk von Karl Kraus zu sehen sind (ein beliebig herausgegriffenes Beispiel: der Hinweis auf Gustav Schwarzkopf, 220, Anm. 31). Aus (oft an entlegener Stelle) veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen rekonstruiert der Verfasser akribisch die Beziehungen von Kraus zu den ‚Jung-Wienern‘ und ergänzt damit auch die Biografie des Satirikers. In manchen Fällen (z.B. Beer-Hofmann) unterstellt Carr Kraus vielleicht gründlichere Kenntnisse der Werke der Karikierten, als er sie gehabt hat. Auch mag Kraus weniger traditionsbewusst gewesen sein, als Carr meint; ob er die Charakterbilder Theophrasts und La Bruyères gekannt hat, lässt sich bezweifeln; nichtsdestoweniger ist der Vergleich mit diesen Texten anregend und erhellend. (Eine Tendenz zur Überschätzung der literarischen Kenntnisse von Kraus und der Nachwirkungen seiner Schulzeit zieht sich übrigens durch das ganze Werk.) Jedenfalls zeigt Carr, dass die *Demolierte Literatur* (mit den Schriften in ihrem Umfeld) nicht nur eine glänzende Satire, sondern ein ganz wichtiger Text für das Verständnis von ‚Jung-Wien‘ ist und über Kraus hinaus Interesse verdient. In dieser Broschüre steht schon manches, was das spätere Werk von Kraus prägt. Durch die Einbeziehung sehr vieler zeitgenössischer Schriften, vor allem aus den Zeitungen, gelingt Carr eine überzeugende Kontextualisierung des Werks. Eine kleine Ergänzung: Offenbar stand Kraus mit seiner Aversion gegen Bahr nicht allein; Spott über den Herrn aus Linz fand sich seit den frühen 1890er Jahren in allen möglichen Blättern.

Wichtig in diesem Zusammenhang die Darstellung von Kraus' Nähe zur „reichs-deutschen Moderne“ (84); nicht zuletzt seine zustimmende Beschäftigung mit dieser und sein Interesse am Naturalismus machen seine Sonderstellung in der Literatur Österreichs um 1900 aus.

Ich nenne hier nur einige wenige Punkte, an denen Carr unser bisheriges Wissen über Kraus erweitert oder präzisiert. Überraschend sind die von den frühen Schriften ausgehenden Überlegungen zu möglichen Wirkungen von Maeterlinck auf Kraus' Auffassung vom Drama, bis hin zu seinen Verfahrensweisen in den *Letzten Tagen der Menschheit* (111ff.). Mehrfach klärt der Verfasser aufgrund von Nachlassmaterialien die Autorschaft von Beiträgen zur frühen *Fackel* (z.B. 568); er räumt mit der Legende auf (an die ich bisher auch geglaubt habe), Kraus habe die letzte Aufführung im alten Burgtheater (*Iphigenie* mit Charlotte Wolter) gesehen (698f.); er informiert breit über die 1892/93 geplante und schließlich an finanziellen Schwierigkeiten gescheiterte Satirenanthologie (81–88.) und die damit verbundenen literarischen Kontakte; in einem an Harden gerichteten Brief findet er den bisher einzigen Beleg dafür, dass man (1903) in der Redaktion der *Neuen Freien Presse* über Kraus nachgedacht hat (460); er weist auf einen bisher in diesem Zusammenhang nirgends erwähnten Heine-kritischen Aufsatz Hofmannsthal's wenige Jahre vor *Heine und die Folgen* hin (634). Anregend auch der Hinweis auf eine mögliche Spur Oscar Wildes in *Zwei Läufer* (587f.). In seiner gründlichen Analyse von Kraus' Urteilen über die Dreyfus-Affäre (365–394) zeigt Carr wie öfter Verständnis für die Positionen des Satirikers, bleibt aber offen für Kritik an diesen.

Die Überlegungen zum „Ursprung“, die Carr an das Ende seines opus magnum stellt, versuchen Wurzeln dieses Worts – das bei Kraus vielleicht doch kein Begriff ist – unter anderem in der zeitgenössischen Philosophie zu finden; da bin ich zwar ein wenig skeptisch und halte es eher mit Fischer, der „Ursprung“ vor allem mit Kraus' Lyrik in Verbindung bringt, doch hat Carr auch mit diesem Abschnitt zur Kontextualisierung von Kraus' Werk beigetragen.

Viele andere Funde und Anregungen bleiben hier unerwähnt, weil die Besprechung doch etwas kürzer sein sollte als das Buch.

Dass Carr sehr gründlich mit dem Kraus-Archiv in der Wien-Bibliothek gearbeitet hat, ist aus dem Vorhergehenden schon deutlich genug hervorgegangen. Wichtige, bisher nur wenig oder gar nicht beachtete Quellen sind die Briefe von Karl Rosner und Erinnerungen von Robert Scheu; im Harden-Nachlass in Koblenz hat der Verfasser ebenfalls wichtige Funde gemacht. Im Anhang finden sich die Vorarbeiten zur *Demolierten Literatur* und ein bisher unbekannter, wohl unveröffentlicht gebliebener Text von Kraus: *Reklamemenschen. Eine Bizzarerie*. Ausdrücklich hervorheben möchte ich die Breite, mit der Carr die bisherige Kraus-Forschung einbezogen hat; dass er alles genau zitiert, ist heute auch nicht mehr selbstverständlich.

Insgesamt beweist das Buch, dass traditionelles sorgfältiges philologisches Arbeiten zu interessanten und wichtigen Ergebnissen führen kann, vor allem zu gut

abgesicherten Ergebnissen, auf denen man aufbauen kann. Dass Carr die frühen Schriften stets in Hinblick auf das Gesamtwerk von Kraus behandelt, macht das Buch zu viel mehr als einer Spezialstudie über eine bisher vernachlässigte Periode von Kraus' Schaffen.

Fehler habe ich so gut wie keine gefunden; dass aus dem Waidhofener ein „berühmter Waldhofener Beschluss“ wird (353), ist verzeihlich. Wo in Notizen Kraus' von „Stein“ die Rede ist, hätte Carr wohl erwähnen sollen, dass in Stein (bei bzw. in Krems) ein großes Zuchthaus steht (152), was außerhalb Österreichs doch wenig bekannt sein dürfte. Auf S. 747 steht in der Überschrift „Hans Sedlmayer“ statt Heinrich Sedlmayer. Die metrische Struktur von *Jugend* ließe sich wohl einfacher beschreiben (723f.); doch hat das ohnehin kaum Bedeutung für Carrs Interpretation des Gedichts. Zum Prozess von Bahr gegen Kraus wäre der Aufsatz von Bodine mit den Argumenten dafür, dass Kraus' Vorwürfe vielleicht doch zu Recht bestanden, nachzutragen (Modern Austrian Literatur 9, H. 2, 1976, 45–49). Aber auch das ist eine Kleinigkeit – wie die leider nicht ganz seltenen redaktionellen Mängel.

Insgesamt ist das Buch ein Meilenstein der Kraus-Forschung.

Sigurd Paul Scheichl

Dirk Kemper, Paweł Zajas, Natalia Bakshi (Hg.): Kulturtransfer und Verlagsarbeit. Suhrkamp und Osteuropa. Paderborn: Fink 2019 (Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau 16), 248 S.

2009 erwarb das Deutsche Literaturarchiv in Marbach das „Siegfried Unseld Archiv“, das die Verlags-Archive des Suhrkamp Verlags, des Insel Verlags, des Jüdischen Verlags, des Deutschen Klassiker Verlags und die Nachlässe der Verleger Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld umfasst. „Das SUA gehört zu den umfangreichsten und bedeutendsten Beständen zur Literatur des 20. Jahrhunderts“, ist auf der Bestandsseite des SUA auf der Homepage des DLA zu lesen, und hier findet sich nicht nur eine Liste von illustren Namen vieler Männer und dreier Frauen, die mit Suhrkamp/Insel zusammen gearbeitet haben; sondern auch eine Liste von 8 Stiftungen und über 40 SponsorInnen, die offenbar Wesentliches dazugelegt haben, damit der Kaufpreis von 8 Millionen Euro für die über 9.000 Kartons¹ bezahlt werden konnte.

Nun beherbergt der „Suhrkamp-Trakt auf der Marbacher Schillerhöhe“² zwar die beiden Nachlässe der bekannten und die deutschsprachige Literatur- und Geistesgeschichte prägenden Verleger Peter Suhrkamp (1891–1959) und Siegfried Unseld (1924–2002); aber der Bestand des Verlags (zu dem auch die oben erwähnten Verlage sowie ein Theaterverlag gehören) ist ein Vorlass (denn der Verlag besteht ja noch) – und mit Vorlässen hat es so seine Bewandnis, egal, ob sie von natürlichen oder von juristischen Personen vorliegen. Es liegt auf der Hand: Warum sollte

nicht auch ein Verlagshaus ein wenig seine Überlieferung selbst steuern? Immerhin haben wir hier ein Unternehmen vor uns, das, nicht ganz zu Unrecht, aber ziemlich vollmundig, „in einer Pressemitteilung anlässlich des Verkaufs des SUA“ mitgeteilt hat: „Das Suhrkamp Archiv stellt einen wesentlichen Bestandteil des geistigen Erbes der Bundesrepublik Deutschland dar“.³ Diese Mitteilung sollte durch die Forschung (ein von der VolkswagenStiftung gefördertes Suhrkamp-Forschungskolleg, 2012–2016; „Suhrkamp-Stipendien“ aus den Mitteln des Landes Baden-Württemberg; Erschließung mit Unterstützung der DFG; DFG-Projekte, Symposien ...) eingelöst und verifiziert werden. Dazu nur ein Hinweis: Die sogenannte Laufzeit des Bestandes (also der Zeitraum, aus dem er Dokumente enthält) ist in ihrem Beginn zwar festgelegt (mit der Übernahme der Geschäftsführung des Insel-Verlags durch Anton Kippenberg 1905),⁴ doch ist ihr Ende nicht ganz klar: Zwar ist mit dem Tod Siegfried Unselds 2002 ein Datum genannt,⁵ aber es stellt sich angesichts des vorliegenden Bandes beispielhaft die Frage, warum die aktuelle Lektorin des Suhrkamp-Verlags für Osteuropa, Katharina Raabe (seit 2000), mit zwei Beiträgen, die weit über das Todesjahr Unselds hinausgreifen, vertreten ist – und damit unter dem Label Forschung eine Verlagsperspektive präsentiert.

Das, was George Steiner bereits 1973 „the Suhrkamp culture“ nannte (anlässlich seiner Rezension von Theodor W. Adornos *Gesammelten Schriften*),⁶ machte sich auch darin bemerkbar, dass „ein Autor“ (vielleicht sogar auch eine Autorin) „durch die Akzeptanz des Hauses zum ‚Suhrkamp-Autor‘“, wurde, „was [...] einer medialen Nobilitierung gleichkam“. „Auf den Leser“, schreibt einer der HerausgeberInnen, Dirk Kemper, in der Einleitung zum vorliegenden Band, „wirkte der Verlag, indem er Texte nicht einfach verlegte, sondern in ein eigenes Diskurssystem einbettete. Eine wissenschaftliche Abhandlung wurde phasenweise anders rezipiert, wenn sie zwischen den farbigen Buchdeckeln der ‚edition suhrkamp‘ erschien“.⁷ Der tschechische Strukturalist Mukařovský, die russischen Formalisten – sie alle wären im deutschen Sprachraum nicht das geworden, was sie sind (oder waren) ohne die regenbogenbunten *es*-Bändchen.

Theoretisch gegründet auf die Kulturtransferforschung nach Michel Espagne wird in acht Einzelstudien zur Literatur, Philosophie und Theorie Osteuropas (bzw. eigentlich hier Russlands, Polens und Tschechiens) der Transfer als „doppelter Nostrifizierungsprozess“ untersucht: „Das osteuropäische Buch muss nicht nur auf die Interessenlage der aufnehmenden deutschsprachigen Kultur bezogen und dieser entsprechend transformiert, es muss auch der Suhrkamp-Kultur akkulturiert [...] werden. Kurz, das osteuropäische Buch musste nicht einfach ein deutsches Buch, sondern ein Suhrkamp-Projekt werden.“⁸ Dies geschah einerseits durch die Art der Übersetzung, andererseits durch die Rezeption.

Die Bücher des gesamten Suhrkamp-Verlagsprogramms 1950–2000 waren zu 38% Übersetzungen. Nur 4,8% aller Titel (595 von 12.302) waren jedoch Übersetzungen aus osteuropäischen Sprachen, wobei Polnisch (204) vor Russisch (169) und Tschechisch (94) stand, danach kamen Ungarisch (60), Rumänisch (30),

Serbisch (14), Serbokroatisch (13) und Slowenisch, Kroatisch und Georgisch mit jeweils unter 5 Titeln. Nicht besonders überraschend, dass als absoluter Höhepunkt das Jahr 1989 in der (sicherlich sehr aufwändigen) Statistik der Veröffentlichungen herausragt. Trotzdem: Sogar in diesem Jahr wurden insgesamt nur 26 Titel publiziert.⁹ Kleinere Verlagshäuser, die spezifische Programme haben, publizieren vermutlich in jedem Jahr mehr Titel. Doch, wie gesagt: Suhrkamp bedeutet(e) eine LeserInnenschaft, eine Rezeptionskohorte. Und: Die Wahrnehmung der Suhrkamp-Russen, -Polen und -Tschechen (nur selten waren Frauen dabei) war so bedeutend, dass Siegfried Unseld „an Konsultationen der [deutschen] Bundesregierung zur Osteuropapolitik“ teilnahm.¹⁰ Das osteuropäische Programm (so man denn von einem solchen sprechen will, dazu später mehr) war eine „low-budget-Veranstaltung: viel Prestige, geringe Umsätze“, sagt die Lektorin Katharina Raabe in ihrem Beitrag *Fortsetzung oder Neuanfang? Das Osteuropa-Programm des Suhrkamp Verlags seit 2000*.¹¹ Dass das so nicht ganz stimmt, zeigen die Verkaufszahlen der theoretischen Schriften und der phantastischen Literatur, auch dazu später.

Wie kompliziert die Akquise von osteuropäischen AutorInnen und deren Werken für den Verlag vor 1989 war, führen fast alle Beiträge des vorliegenden Bandes aus. Staatliche Agenturen vertraten die AutorInnen, z.B. die 1974 gegründete „Allunions-Agentur für Copyrights“ für die UdSSR, wie Natalia Bakshi (*Suhrkamp und die russische Literatur. Mittlerfiguren 1950–1990*) ausführt,¹² und die bevorzugte es, nicht nur die Rechte an einzelnen Werken, sondern am gesamten Werk eines Autors, einer Autorin zu verkaufen. Die tschechische staatliche Literaturagentur Dilia wiederum „bot nur selten und zusammenhanglos bestimmte Werke an“¹³ und überließ es den ausländischen Verlagen, über die Literatur im eigenen Lande Bescheid zu wissen. Suhrkamp interessierte sich natürlich nicht für die Werke der „auf Linie gebrachten“ Schriftsteller, schreibt Michael Špirit (*Zur tschechischen Literatur im Programm des Suhrkamp-Verlags*) zusammenfassend, und so habe Suhrkamp vor „heute kaum vorstellbaren technischen, aber auch gesellschaftspolitischen Hindernissen“ gestanden.¹⁴ Man wusste nicht, welche Verlage in Frage kämen, geschweige denn, dass man deren Adressen kannte; man wusste nicht, auf welche Weise die Urheberrechte im Westen bereits vergeben waren. Man hatte keine biographischen Angaben über die AutorInnen, manche waren schon tot, ohne dass man davon Kenntnis bekommen hätte. Die Agentur Dilia konnte manchmal Leseexemplare senden, aber nicht immer – etwa wenn die Auflage ausverkauft war. Dann war nach antiquarischen Exemplaren zu suchen (und das hinter dem eisernen Vorhang und in einer analogen Welt). Und so weiter.¹⁵

Die UdSSR war ein absoluter Sonderfall, was das Urheberrecht anbelangte, führt Bakshi aus. Denn Russland hat erst 1995 die *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst* unterzeichnet; davor waren „die Rechte russischer Autoren [...] entsprechend ungeschützt“ und dasselbe Werk konnte „parallel in unterschiedlichen Verlagen und verschiedenen Übersetzungen erscheinen“. Natürlich

war es „sehr verführerisch, gute russische Autoren ohne Lizenzkosten zu publizieren“ – aber das galt nicht für Werke, von denen Übersetzungen in der DDR vorlagen. Die DDR war Mitglied der Berner Übereinkunft, und Werke russischer AutorInnen, die zuerst dort erschienen waren, standen unter DDR-Lizenz.¹⁶

Häufig betrieben staatliche („Inter nationales“ in Deutschland) oder private Organisationen die Kontaktaufnahme für den Verlag, sprachen Einladungen aus und sorgten damit für vorbereitende Begegnungen. In Österreich spielten Wolfgang Kraus und die „Österreichische Gesellschaft für Literatur“ eine wichtige Rolle, vor allem die Literatur Polens betreffend (Miroslawa Zielińska: *Der Suhrkamp Verlag als Vermittlungsinstanz polnischer Literatur*).¹⁷

Solcherart waren die Rahmenbedingungen, die Einzelheiten lagen für jedes der dargestellten Länder etwas anders. Ohne ihre detaillierte Kenntnis ist tatsächlich so manche verlegerische Entscheidung nicht verständlich, und letztlich bestimmten diese Details die Rezeption durch Publikum und Wissenschaft und damit die Kanonisierung der Autorinnen und Autoren.

Auch für einen dezidiert „linken“ Verlag wie Suhrkamp gab es durchaus ideologische Hürden zu meistern, wie Špirit verdeutlicht. Hans Magnus Enzensberger, der eher zufällig zu einer Mittlerfigur der tschechischen Literatur bei Suhrkamp geworden war, reiste im Auftrag des Verlags 1963 nach Prag, wo er – geführt von KollegInnen – AutorInnen kennenlernte, „die vom kommunistischen Regime unmittelbar verfolgt wurden [...]. So kam es zu der paradoxen Situation, dass Enzensberger begeistert war von der kulturellen Atmosphäre, welche die Künstler, die er in Prag traf, trotz der totalitären Überwachung und oft unter persönlichen Opfern ermöglichten, und zugleich gab er seinen Gastgebern zu verstehen, dass sein eigenes Werk aus dem Widerspruch zur kapitalistischen Gesellschaft erwächst. Für Enzensbergers Kritik an der westlichen Welt hatten die tschechischen Schriftsteller kein großes Verständnis.“¹⁸

Der polnische Lyriker und Essayist Zbigniew Herbert nutzte die Situation, um einen Band in der Fremdsprache so zu publizieren, wie er ihn eigentlich schon in der Muttersprache hätte publizieren wollen. Der Gedichtband *Pan Cogito (Herr Cogito)* war in Polen durch die Zensur entstellt worden; man hatte zehn Gedichte durch fünf bereits publizierte ersetzt. „Das SUA-Material gibt definitive Auskunft darüber, dass gerade der deutsche *Cogito* mit seinen 50 Gedichten als die ursprüngliche Fassung des Dichters gelten sollte“, schreibt Pawel Zajas (*Zbigniew Herbert und Siegfried Unseld. Die Autor-Verleger-Beziehung als Faktor des Literaturtransfers*).¹⁹ So wurde die deutschsprachige Ausgabe wiederum für die damaligen polnischen LeserInnen von Herbert wichtig. Bohumil Hrabal agierte vergleichbar. Hrabals bekannter Roman *Ich habe den englischen König bedient* wurde in Schweden, Italien, Norwegen, Polen, Portugal und eben in Deutschland veröffentlicht, bevor er 1980 in der Tschechoslowakei erschien – was als Versicherung gegen Eingriffe der Zensur verstanden werden kann. Hrabal spielte auch die in Kommunikationsschwierigkeiten umherrudernden Parteien mit dem Gestus des Naiven – ganz seinen eigenen Helden verwandt – geschickt gegeneinander aus.^{20 21}

Der bekannteste polnische Autor bei Suhrkamp war jedoch Stanisław Lem, der in Deutschland zum Bestsellerautor wurde (Startauflagen zwischen 10.000 und 50.000 Exemplare, insgesamt 2,5 Millionen verkaufte Exemplare) und in der Reihe *Phantastische Bibliothek* größere Leserkreise im deutschsprachigen Raum erreichte als im übrigen Westen, wie Matthias Schwartz ausführt („*Eine Vision anderer Zeiten und Welten*“. *Der Osten Europas und die „Phantastische Bibliothek“*).²² Suhrkamp hat mit dieser Reihe die Science-Fiction „aus der Schmutzdecke der trivialen Unterhaltungsliteratur für Sternenkriege und Untergangsszenarien großer Jungs“²³ herausgeholt. Die Reihe allerdings war zu spät gestartet worden: Die Rechte der angloamerikanischen AutorInnen waren bereits vergeben oder dem Verlag zu teuer; auch Lem hatte seine „großen Romane und Literaturexperimente“ bereits geschrieben, denn die Hoch-Zeit der osteuropäischen Science Fiction lag „in der Tauwetterzeit, zur Zeit der großen Weltraumeuphorie um Sputnik und Jurij Gagarin“ in den 1960er Jahren.²⁴ Lem wurde gemeinsam mit den Brüdern Arkadij und Boris Strugackij aus der UdSSR Hauptautor der Reihe. Die beiden Strugackijs – Autoren von „fantastischen Satiren auf die sowjetische Bürokratie“, die ihnen große Probleme mit der Obrigkeit bescherten – waren den Verantwortlichen der Reihe empfohlen worden, sie kannten deren Werke nicht, und so kaufte man pauschal das Gesamtwerk von Autoren, die man nie gelesen hatte.²⁵ Doch noch hatte man die Bücher nicht und musste sie sich mühsam besorgen. Gleichwohl lohnte sich der Einsatz finanziell. Lem aber war, trotz der gemeinsamen finanziellen Erfolge, im Laufe der Jahre auf den Verlag immer schlechter zu sprechen: Er wurde von Unseld umworben, dann wieder düpiert (er wurde eingeladen und dann, als wichtigere Autoren zur Hand waren, wieder ausgeladen), und sein Urteil über Unseld (in einem Brief an seinen amerikanischen Übersetzer) war vernichtend: „Der Bursche ist ein hervorragender *businessman*, aber wie es manchmal so ist, liegt ihm vielleicht noch mehr an dem, was für ihn unerreichbar ist, d.h. er will ein Intellektueller sein“.²⁶ Nach dem Ausscheiden der verantwortlichen Lektoren kann von einer „aktiven Pflege des Werks“ von Lem wie auch der gesamten Reihe „mitnichten die Rede sein“.²⁷

Den gesamten Band durchzieht die Forschungserkenntnis, dass es einzelne Personen waren, die sich für bestimmte AutorInnen oder Werke einsetzten. Ilma Rakusa engagierte sich z.B. für das Werk Marina Cvetaevas,²⁸ der Slawist Alexander Kaempfe für die Werke der russischen Formalisten Viktor Šklovskij und Alexander Tynjanov, wie Dirk Kemper (*Russische Literaturtheorie – Made by Suhrkamp*) zeigt.²⁹ „Šklovskij sollte nicht einfach übersetzt, er sollte ‚Suhrkamp-Autor‘ werden, und das in einer hier offen angesprochenen Marktstrategie des Wechselspiels der Repräsentanz: Der Autor bestätigt das Image des Verlages wie der Verlag den Rang des Autors verbürgt – und damit natürlich auch den des Übersetzers, der den Autor ‚gemacht‘ hat“.³⁰ Die Publikationen der russischen Formalisten liefen in Deutschland – wo die jüngere Germanistik gegen die werkimmanente Interpretation mit ihrer ‚Eigentlichkeit‘ und ihren „metaphysischen Altlasten“³¹ rebellierte – „offene Türen ein“.³² So zogen die Russen, vermittelt über die USA und Frankreich, in

die deutschen Diskurse ein und gewannen da an Bedeutung, Jahrzehnte nach der Entstehung der Texte und in einem intellektuell völlig anderen Kontext. Suhrkamp dominierte das Feld der Literaturtheorie: Roland Barthes, Alfred Schmidt, die Russen Boris Ejchenbaum, Viktor Šklovskij, Jurij Tynjanov, die Tschechen Jan Mukařovský und Robert Kalivoda: „Die literaturtheoretische Debatte [wurde] zu einem großen Teil in Suhrkamp-Organen geführt“³³ – dazu gehören die bereits genannte *edition suhrkamp* sowie die Zeitschrift *Kursbuch*.

Die Schriften der russischen Formalisten, aber auch jene der osteuropäischen Philosophie und Soziologie dienten nicht dazu, die „große Vielfalt von Geisteswissenschaften in verschiedenen Ländern Osteuropas abzubilden“, sondern um „an der Diskussion über das marxistische Paradigma teilzuhaben und diesen Umbau weiterzuführen“, stellt Wiesław Małecki (*Soziologie und Philosophie aus Osteuropa im Suhrkamp Verlag*) fest.³⁴ Und er kommt zum Schluss, dass trotzdem keiner der von ihm untersuchten Autoren (eine Autorin gibt es nicht, wie überhaupt der Diskurs rein männlich ist – Autorinnen bilden die geistesgeschichtlich verschwindende Ausnahme) zum „Suhrkamp-Autor“ wurde, d.h. eine Werkausgabe und das Suhrkamp-Image erhielt – wie oben für die Formalisten von Kemper ausgeführt. Nur im Fall des tschechischen Philosophen Karel Kosík scheint dies in Ansätzen gelungen und eine Identifikation des Verlags mit einem Autor erfolgt zu sein: Mitte der 1970er Jahre wurden die über 1.000 Seiten eines Manuskripts von Kosík bei einer Hausdurchsuchung in Prag von der Geheimpolizei konfisziert. Unselb versuchte über die deutsche Bundesregierung zu helfen.³⁵ (Der Rettungsversuch ist nicht gelungen, das Manuskript blieb bis heute verschollen.)

Die Reihe *Theorie* (1966–1970) zeichnet sich durch eine hohe Anzahl von Übersetzungen (60%) aus, wie Rafael Y. Schlögler (*Suhrkamp, Theorie und Translationspolitik. Erste Rekonstruktionsversuche*) ausführt.³⁶ Allerdings fehlen hier die osteuropäischen Sprachen – und die Frauen: Unter den 34 übersetzten Werken finden sich nur drei aus dem Russischen und dem Tschechischen und eines von einer Frau (Ann Roe). Die Ignoranz Theoretikerinnen gegenüber sei ein „Indikator für eine Reproduktion des etablierten Kanons beziehungsweise für eine Orientierung hin zu institutionell und intellektuell etablierten Denkern“, so Schlögler, und auch die Auswahl der Sprachen „spiegelt die Reproduktion bestehender [...] Machtverhältnisse“.³⁷ Dem entspricht der Befund, dass zu Beginn der Reihe ausnahmslos alle übersetzten Autoren bereits verstorben waren!³⁸

Die Hoffnung der HerausgeberInnen und der BeiträgerInnen des Tagungsbandes, nämlich dass sich „neben der merkantilen noch eine andere ‚Strategie‘ im Osteuropageschäft identifizieren“ ließe,³⁹ hat sich nicht erfüllt. Zu disparat waren die Aktionen des Verlags. Doch ist diese Falsifikation ein Ergebnis von harter Archivforschung. In der Naturwissenschaft ist die Falsifikation ein achtenswertes Forschungsergebnis – und auch im kulturwissenschaftlichen Kontext sollte endlich das Widerlegen einer allgemein als plausibel angenommenen These als ein solches verstanden werden: Die vorgelegten Einzelstudien zeichnen ein eindrückliches

Bild. Die Reichhaltigkeit dieser quellenbasierten Studien wäre allerdings durch ein Register besser dokumentiert und benutzbar gewesen.

Es ist zu wünschen, dass das SUA auch im Lichte der innergermanistischen Komparatistik – also von Seiten der Austriazistik und Helvetistik – gründlich unter die Lupe genommen wird. Und zu guter Letzt wäre ein kritischer Blick der literaturwissenschaftlichen Genderforschung auf die über 9.000 Archivkassetten, ihren Inhalt und die ihnen zugeschriebene Wichtigkeit, dringend nötig: Sie dokumentieren – das mag nun keine große Überraschung mehr sein – „a men’s world“. Suhrkamp eben – Unterhaltungsliteratur für die Sternenkriege großer Jungs.

Ursula A. Schneider

Anmerkungen

- 1 Vgl. Harry Nutt: Suhrkamp Archiv. Der Geist aus der Kiste. In: Frankfurter Rundschau, 16.1.2011, Online <https://www.fr.de/kultur/literatur/geist-kiste-11432390.html> (14.4.2020).
- 2 Ebenda.
- 3 Zitiert nach Dirk Kemper: Kulturtransfer und Verlagsarbeit – Suhrkamp und Osteuropa. Überlegungen zum Umgang mit dem Siegfried Unseld Archiv, im vorliegenden Band, 1–33, hier 5.
- 4 Vgl. Suhrkamp-Forschungskolleg, <https://suhrkamp-forschungskolleg.de/archiv/insel/> (14.4.2020).
- 5 Vgl. Suhrkamp-Forschungskolleg, <https://suhrkamp-forschungskolleg.de/archiv/suhrkamp> (14.4.2020).
- 6 Kemper (Anm. 3), 8.
- 7 Ebenda, 5.
- 8 Ebenda, 11.
- 9 Alle Zahlen: vgl. Ebenda, 2–3.
- 10 Ebenda, 2.
- 11 19–33, hier 19.
- 12 113–140, hier 117.
- 13 Michael Špirit: Zur tschechischen Literatur im Programm des Suhrkamp-Verlags, 179–225, hier 188.
- 14 Ebenda, 204.
- 15 Ebenda, 188f.
- 16 Bakshi, 113.
- 17 161–177, hier 168–170.
- 18 Špirit, 188.
- 19 57–72, hier 65.
- 20 Špirit, 208–216.
- 21 Dieser Roman enthält übrigens eine Passage über Ludwig Fickers Schwiegersohn Harald Wiesmann und dessen Festnahme in Tirol. Die Rezensentin.
- 22 85–112, hier 98, 104.
- 23 Ebenda, 86.
- 24 Ebenda, 95.
- 25 Ebenda, 96–97.
- 26 Ebenda, 101.
- 27 Ebenda, 103.
- 28 Vgl. Bakshi, 132.
- 29 141–160, hier 149.

- 30 Ebenda, 149.
- 31 Ebenda, 151.
- 32 Ebenda, 153.
- 33 Ebenda, 155.
- 34 73–84, hier 76.
- 35 Ebenda, 80. Vgl. auch Špirit, 202.
- 36 35–55, hier 44f.
- 37 Ebenda, 45.
- 38 Ebd., 47.
- 39 Kemper, 7.

Barbara Leven: Wahre Sammler. Die Praxis einer Leidenschaft vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus. Baden-Baden: Tectum 2020 (Wissenschaftliche Beiträge, Reihe Kunstgeschichte 14), 376 S.

Die vorliegende Studie, die im Wintersemester 2016/17 an der Eberhard Karls Universität Tübingen als Dissertation eingereicht wurde, widmet sich am Beispiel von Anton Maximilian Pachinger (1864–1938, Linz/München) und Eduard Fuchs (1870–1940, Berlin) einem Phänomen, das Walter Benjamin mit dem Begriff des „wahren Sammlers“ gefasst hat, und ordnet die beiden exemplarisch untersuchten Persönlichkeiten in die Geschichte des Sammelns während der Jahrzehnte zwischen 1880 und 1940 ein.

Ausgangspunkt für Levens Untersuchung ist Pierre Bourdieus Habitus-Feld-Theorie. Demnach lasse sich das Sammeln als eigenes Feld verstehen, in dessen Kontext bestimmte Akteure nach ihrer Position im Feld sowie aufgrund ihrer gegenseitigen Beziehungen Handlungen setzen. Im Lauf der einzelnen Biographien erworbene Dispositionen, der „Habitus“, bestimme dabei im Zusammenwirken mit den objektiven Strukturen des Feldes das jeweilige Agieren. Ein variables System von Beurteilungsschemata determiniere die Möglichkeiten der Distinktion, aber auch den Kampf zwischen randständigen und hoch bewerteten Positionen.

In einem ausführlichen Kapitel über öffentliches und privates Sammeln im behandelten Zeitraum beschreibt die Autorin die Basis für die kulturgeschichtliche Einordnung der beiden Sammlerbiographien. Als Segmente des öffentlichen Sammlungswesens untersucht Leven zunächst Museen, Ausstellungen, Forschungs- und Bildungseinrichtungen sowie Vereine, die sie als „Mediatoren von wissenschaftlichen, politischen und ökonomischen Ideen, Träger nationaler oder regionaler Geschichte und kollektiver Erinnerung sowie Repräsentanten von Macht, Wissen und Geschmack“ ansieht (23). Die Festlegung der Sammlungswürdigkeit spiegle dabei „gesellschaftlich anerkannte Auffassungen wissenschaftlicher, kultureller und gesellschaftlicher Bedeutung“ wider (93).

Ein weiterer Abschnitt ist zwei Typen des privaten Sammelns gewidmet. Zunächst charakterisiert Leven den Typus des „repräsentativen Sammlers“, der für das erstarkte

Bürgertum Möglichkeiten der Identifikation eröffne: Man könne sich auf diese Weise als Vertreter der kulturtragenden Schicht ausweisen und die Sammlung zur Etablierung und Sicherung des sozialen Status einsetzen. Dabei beziehe man sich nicht auf „unbeständige oder exzentrische Positionen“, sondern auf „existierende Geschmackshierarchien“ (70). Die Sammlung werde in die eigene Wohneinrichtung eingefügt und den Besucher/-innen präsentiert, außerdem stelle man sich über den Eingang in Ausstellungen sowie durch Bestands- und Auktionskataloge dar.

Dem gegenüber stehe der Typus des „wahren Sammlers“, wie ihn Walter Benjamin versteht. Dabei werde Sammeln als Leidenschaft betrieben. Nicht der „Funktionswert der Dinge, also ihr Nutzen und ihre Brauchbarkeit“ oder ihr Wert als finanzielle Anlage stünden im Mittelpunkt, sondern der Sammler erkenne die „verborgenen Strukturen eines Gegenstands“ (89), löse dabei alte Zusammenhänge auf und schaffe neue. Damit verbinde er nicht selten den „eigensinnigen, subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare“ (Benjamin, zit. 90) und mache unterdrückte Inhalte und Gegenstände sichtbar. Der „wahre Sammler“ zeichne sich durch Nonkonformismus aus. Seine Tätigkeit schaffe „neue Ordnungssysteme“ und erschließe „neue Perspektiven auf Objekte, die aus dem Rahmen fallen, beiseitegeschoben, verdrängt, verfemt und marginalisiert“ würden (91).

Ausgehend von diesen allgemeinen Analysen werden nun die beiden Sammlerpersönlichkeiten vorgestellt. Der aus einer wohlhabenden Linzer Kaufmannsfamilie stammende Anton Maximilian Pachinger betrieb zunächst v.a. kunsthistorische und archäologische Studien und publizierte zu Themen der Numismatik, der Volkskultur sowie der Sexualwissenschaft. Seine Sammlung war vorwiegend kulturhistorisch ausgerichtet, wobei die religiöse Volkskunde und die Sittengeschichte als Spezialgebiete hervorstachen. Sie war weniger auf die vorherrschende politisch-dynastische Ereignisgeschichte, sondern eher auf die Untersuchung bisher außerhalb des Blickfelds gebliebener Gegenstände sowie sozialer Schichten und Mechanismen ausgerichtet. Während der Wirtschaftskrise nach dem Ersten Weltkrieg verlor Pachinger sein Vermögen und musste sich zunehmend von seinen Sammlungen trennen.

Der aus Göppingen gebürtige Eduard Fuchs trat früh als Journalist, Kulturwissenschaftler und Schriftsteller hervor. Seine Tätigkeit basierte auf Theorien des historischen Materialismus und der Psychoanalyse; seine politische Orientierung war prononciert links. Im Bereich der bildenden Kunst bildeten die Arbeiten von Honoré Daumier, Max Slevogt und Max Liebermann Sammlungsschwerpunkte. Der Fokus seiner Forschungen richtete sich u.a. auf Karikaturen (Fuchs schuf dazu sein Standardwerk *Karikatur der europäischen Völker*, 1901/03), besonders bekannt wurde er jedoch mit der außerordentlich erfolgreichen *Illustrierten Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (drei Bände, drei Ergänzungsbände). Fuchs flüchtete vor den Nationalsozialisten ins Exil; seine Sammlungen wurden eingezogen und auf Auktionen versteigert.

Erneut im Anschluss an Bourdieu untersucht die Autorin im umfangreichsten Kapitel „Die kulturelle Praxis des *wahren Sammlers*“, auf welche Weise Pachinger und Fuchs mithilfe ihrer Sammelarbeit die Akkumulation von sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital betrieben und sich dabei um gesellschaftliche Anerkennung bemühten: durch den Aufbau und die Pflege ihrer jeweiligen Netzwerke, durch spezifische Sammelstrategien und durch die Verwendung ihrer Kollektionen (in Publikationen und Ausstellungen etc., aber auch im Rahmen der Selbstpräsentation).

Im Fall Pachingers handelte es sich um drei Personenkreise, zu denen er Kontakte unterhielt: Erstens waren dies Künstler und Schriftsteller, die meist in München tätig waren, darunter besonders Karl Wolfskehl, Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Alfred Kubin, aber auch Alexander Roda Roda und Max Halbe. Dazu kamen zweitens Vertreter der österreichischen Schule der ethnographisch-folkloristisch begründeten Sittengeschichte und Sexualwissenschaft wie Friedrich Salomon Krauss, Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz, die jeweils als Vorkämpfer einer offenen, vorurteilslosen Sexualforschung galten. Drittens handelte es sich um bürgerliche Institutionen: Vereine, wissenschaftliche Gesellschaften, Kommissionen und Sammlungseinrichtungen.

Fuchs pflegte ebenfalls drei Kontaktkreise. Erstens waren dies linke Intellektuelle und politische Akteure, zweitens Personen und Einrichtungen der aktuellen Kunstszene, drittens Vertreter des Verlagswesens. Eine enge Verbindung bestand zum Verlag Albert Langen, zu dessen umsatzstärkstem Autor er durch seine *Illustrierte Sittengeschichte* avancierte. Außerdem unterstützte er den von Wieland Herzfelde gegründeten, politisch links stehenden Malik-Verlag. Innovativ wurde er durch seine Überzeugung, dass das zeitgenössische Bild eine besondere Signifikanz als Quelle aufweise. So entstand seine Sammlung vielfach aus der eigenen Forschungsarbeit, sie bildete ein Reservoir an Dokumenten und fungierte als Arbeitsmaterial: Fuchs sah und verwendete das Bilddokument als aufschlussreiches Hilfsmittel der Kulturgeschichte.

Beide Sammler hatten nach Levens Darstellung grundsätzlich „das bisher Subversive und Untypische“ im Auge (284f.). Dabei griffen sie bei ihrer Sammelpraxis jedoch auch auf bereits vorliegende Strukturen und etablierte Techniken zurück, wobei sie gleichzeitig bislang als unkonventionell geltende Erwerbungsmöglichkeiten bei Trödlern, fliegenden Händlern und Marktverkäufern nützten, um auf diese Weise an die Kultur des Volkes heranzukommen. So seien sie als „quer zu anerkannten Ordnungssystemen“ stehende Sammler einzuschätzen, die sich ausdrücklich von der reinen Bewahrung der Tradition abgrenzten und „dem Randständigen, Schrulligen, Abwegigen und Verfemten“ zuwandten, das sich „nicht in etablierte Systeme integrieren“ ließ. Dadurch hätten sie „das von der herrschenden Macht Unterdrückte sichtbar“ gemacht (287) und neue Blickweisen auf die Strukturen der gesellschaftlichen Realität erschlossen.

In der genauen Darstellung ihrer jeweiligen Praxis als „wahre Sammler“ im Sinne Walter Benjamins und ihrer unterschiedlichen individuellen Lebensläufe, eingebettet

in den kulturhistorischen Kontext, innerhalb dessen sie zu beurteilen sind, sowie in der Herausstellung der innovatorischen Leistung ihrer Sammlungs- und Forschungsaktivitäten liegen auch Qualität und Nutzen der hier vorgestellten Studie.

Manfred Mittermayer

Philipp Christoph Haas, Carl Kraus, Walter S. Methlagl (Hg.): Raum Licht Volumen. WILFRIED KIRSCHL. Das malerische Werk. Mit einem Werkverzeichnis der Ölgemälde. Innsbruck: Tyrolia-Verlag 2020, 312 S.

Der reich bebilderte Band erfüllt den lang gehegten Wunsch nach einem möglichst umfassenden Werkverzeichnis von Wilfried Kirschls Gemälden. Bekanntermaßen ist ein solches Unterfangen mit extrem aufwändigen Investigationen verbunden. Je früher die Aufgabe angegangen wird, umso besser. Mit dem Wechsel der Generationen verzweigt sich bisweilen der Besitzstand bis zur Unauffindbarkeit. Mithin kommt die Veröffentlichung ca. ein Dezennium nach dem Ableben des Künstlers am 28. Januar 2010 gerade recht. Das Vorwort *Zu diesem Buch*, das Carl Kraus in seinem und im Namen von Philipp Christoph Haas und Walter S. Methlagl verfasste, charakterisiert die Doppelbegabung, einerseits als Maler und andererseits als Kunstpublizist und Kurator ständig wirksam zu sein. Zudem schält Kraus die Eigenschaften der Zurückhaltung und Reduktion heraus. Das Prinzip der Bedachtsamkeit stellt sich gegen das Tempo der avantgardistischen Bewegungen und klärt die Findung des Titels mit „Raum Licht Volumen“. Tommi Bergmann, der für das grafische Design des Bandes verantwortlich zeichnet, hat diese Ruhe und Stille entsprechend eingefangen. Die konzentriert ausgewählten, dokumentarischen Fotografien, oft mit Weggefährten und Weggefährtinnen, ergänzen schlüssig das Gesamtbild. Die Auswahl der zeitgenössischen Fotografien aus den 1950er und 1960er Jahren ist ein Schatz aus dem Nachlass und gibt die Stimmung gut wieder. Die Vergleiche von Fotos und real umgesetzten Gemälden erlauben Einblicke in den Entstehungsprozess.

Der erste Aufsatz *Künstlerische Forschung: Kontinuität als Programm, Humanität als Ziel. Wilfried Kirschls vielgestaltiges Œuvre im österreichischen Kontext* von Matthias Boeckl unternimmt die Einbettung Kirschls in den Gesamtzusammenhang der künstlerischen Situation in Österreich und Europa. Mit feiner Klinge, zugleich verbal leise und treffsicher seziert Boeckl das scheinbare Herausfallen aus der progressiven, avantgardistischen Kunstgeschichte. Seine Skizze der Nachkriegssituation darf erhöhtes Interesse beanspruchen. Man versteht das langsame Vortasten Kirschls unter diesen Parametern besser. Boeckl konturiert die Situation an der Akademie in Wien sowie entlang der biografischen Grundlinien. Das reicht von der künstlerischen Initialzündung bei Kirschl durch seinen Onkel Sepp Orgler, über Lehrer wie Josef Dobrowsky und Herbert Boeckl, über die Künstlerfreunde derselben Generation bis zu den Erfahrungen in Paris bei André Lhote. Matthias Boeckls methodologische

Strategie, das Gesamtschaffen Kirschls „als ‚künstlerische Forschung‘ zu deuten statt als enzyklopädisch-wissenschaftliches Unternehmen“ (11) geht auf.

Im zweiten Aufsatz *Harmonien parallel zur Natur. Wilfried Kirschl und sein Werk* von Marianne Hussl-Hörmann werden biografische Eckdaten und stilistisch-formale Kriterien miteinander in Beziehung gesetzt. Die Autorin lenkt das Augenmerk erhellend auf die nur im ersten Moment so einheitlichen Stilkriterien und vermag es, schärfere Konturen der stilistischen Prinzipien herauszuarbeiten. Sehr präzise und nachvollziehbar verweist sie auf die für ein Laienpublikum oft kaum sichtbaren Veränderungen in Kirschls Farbpalette, die ganz offensichtlich mit den Reisen in Zusammenhang stehen. Das gibt vibrierende Einsichten in ein bisweilen statisch wahrgenommenes Œuvre. Akribisch, detailverliebt – wie Kirschl eben war – zeigt sich das in Frankreich auf Unterweisung von André Lhote, dessen Expertise Kirschl auf Anregung von Gerhild Diesner in Anspruch nahm. Die Fahrten nach Süditalien oder Griechenland, oft mit den Künstlerfreunden Anton Tiefenthaler und Norbert Drexel, ergeben stilistische Kippeffekte. Ein Bereich, der wohl einer psychologischen Spezialuntersuchung bedürfte, ist von allen Autoren und Autorinnen ein wenig umgangen worden. Das Fokussieren auf Gattungsgrenzen, wie Stillleben, Vedute oder Landschaft wird zwar richtig analysiert, aber nicht interpretiert. Räume, ansonsten leergefegt von Menschen, werden in der Porträtkunst zu ihrem Gegenteil. Es entsteht eine besondere Nähe und eine brutale Entfernung zugleich. Der Körper wird gebaut, nicht zur charakterisierenden Einsicht geöffnet. Das fängt naturgemäß bei den Selbstporträts an, offenkundig ein lebenslanger Kampf und dies zeigt sich in allen übrigen Porträts.

Richtig und wichtig empfinde ich etwa – um nur ein Beispiel herauszuheben – die ganzseitige Abbildung des Bildes *La Rochelle* aus dem Jahr 1959 (WZ 0141, 61). Die Qualitäten sprechen für sich und haben auch einen kunsttheoretischen Hintergrund. Aus den vielen Gesprächen mit Kirschl anfangs der 1980er Jahre zitiere ich aus meinem Gedächtnis: „Das, was ich sagen will, kann ich – gegenständlich wie abstrakt – genau gleich machen“. Ohne sofort ein wissenschaftliches Fass zu viel zu öffnen, ist ihm auf weiten Strecken sogar recht zu geben. Man muss allerdings den wichtigen, aber leider allseits viel zu wenig präzisierten Unterschied zwischen „abstrakt“ und „konkret“ hervorheben. Abstrahiert man, so braucht es zuerst einen Gegenstand oder eine Figur, die Anlass des Malens oder allgemein des Schaffens ist. Die „Konkrete Kunst“ hingegen lehnt jeden Verweischarakter auf einen natur-nachahmend, mimetisch eingefangenen Gegenstand ab. Max Bill schreibt: „konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem mass und gesetz. sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben. sie ist real und geistig unnaturalistisch und dennoch naturnah, sie erstrebt das universelle und pflegt dennoch das einmalige [...]“. Pointiert formuliert: Kirschls Bilder sind in Einzelfällen abstrakt, aber sicher nicht konkret. Diese feinen Unterschiede waren aber in Innsbruck nachweisbar in den oberen Kunstetagen der Szene sehr wohl präsent. Das hat mit den Kontakten zu Max Bill, seinen Schriften

und Aktivitäten zu tun, die über Paul Floras Schweizer Präsenz liefen. Der gemeinsame Nenner der sonst so unterschiedlichen Künstler hieß Paul Klee. Max Bill hatte mit seiner Position in der mit ihm wachsenden Biennale von São Paulo in Brasilien ständig Begegnungen mit der in Brasilien sehr favorisierten Konkreten Kunst – in der bildenden wie literarischen.

Über 300 Werke in verstreutem Besitz neu zu fotografieren, muss eine wahre Mammutaufgabe gewesen sein. Johannes Plattner hat hier einiges geleistet, zumal die Ausleuchtung des planimetrischen Farbspiels bei gleichzeitiger Hervorhebung des Reliefs, das aus der mal dünner mal pastos aufgetragenen Farbe besteht, nicht immer leicht gewesen sein kann. Diese Effekte und ihre Wiedergabe in Fotografie sind für das Verständnis von Kirschs Arbeiten deshalb so wichtig, weil illusionistischer Raum im Bild erstens durch die Farbzusammenstellung selbst entsteht, zweitens durch die Schatten und Schattierungen, drittens das Übereinanderlagern von Flächen, das ein Vor- und Zurückspringen erzeugt, und viertens vor allem durch das Relief der Malerei, in dem die dünn und dick aufgetragene Farbe in den realen Raum zwischen Bild und Betrachter*in eindringt und ein vitales, vibrierendes Spiel je nach Tages- und Kunstlicht in Gang setzt. Das ist besonders schön und mit Bedacht gewählt auf dem Foto des Schutzumschlags zu sehen. In der Vertikale über dem Wort *Raum* sieht man am Bild, wie der Künstler zuerst dünn lasiert eine hellblaue, dann eine pastosere weiße, dann eine kleine Stelle, an der die Leinwand durchdringt, inszeniert hat. Dann – das ist das Wesentliche – setzt Kirschl rhythmische, pastose, hellblaue Tupfer und lässt aber gleichsam mehre, kleine Fenster frei, um die Sicht auf die dünnlasierte Schicht darunter zu ermöglichen. Das Oszillieren für das Auge erzeugt *Raum*. Viele weitere Parameter ließen sich natürlich noch mühelos ergänzen, wie der Aufsatz von Marianne Hussl-Hörmann zeigt. Interessant in diesem Zusammenhang drängt sich die Beobachtung auf, wie er äußerst sparsam, sodass man es im ersten Moment gar nicht wahrnimmt, perspektivische Linien einsetzt. Das ist symptomatisch für dieses Œuvre. Der zurückhaltende Einsatz der Mittel, um die Minimierung der Möglichkeiten bei Optimierung der Wirkung auszuloten. Für die Selbstwahrnehmung, Selbstkritik und das Selbstbewusstsein Kirschs ist das Schließen dieser Kluft – trotz Naturnachahmung progressiv auf fast Null zuzusteuern – die wahre Herausforderung seiner Malerei. Die seltsame Entrückung, die beim Besuch der Ausstellungen seiner Bilder entsteht, speist sich aus dieser Strategie. Diese Wirkung wird im Vorwort von Carl Kraus für die Schau- und Lesegemeinschaft des Buches erhofft. Viele persönliche Gespräche des Künstlers mit dem Verfasser dieser Zeilen, der von Kirschl das Hängen von Ausstellungen im Palais Taxis 1981/1982 gelernt hat, weisen in diese Richtung. Warum justament die Arbeiten Kirschs an der Universität Innsbruck nur in s/w abgebildet sind, ist nicht ganz nachvollziehbar. Das schon programmatische Selbstbildnis von 1964, das ihn an der Staffelei mit Objekten und Malutensilien zeigt, ist mehrfach farbig abgebildet worden, jüngst anlässlich der 350 Jahrfeier der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Der Bestandskatalog

von Christoph Bertsch, Rosanna Dematté und Claudia Mark ist jedoch bei der Werkverzeichnisnummer korrekt zitiert worden. Auch das nur s/w abgebildete Porträt von Rektor Pater Engelbert Gutwenger, Professor der Theologie, aus dem Jahr 1962, mit Korrekturen bis 1964, ist als farbiges Digitalisat vorhanden.

In jedem Fall wurde mit der Publikation ein Eckpfeiler der Aufarbeitung von Kultur im Tirol der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesetzt. Für jede weitere Recherche bleibt der Band unverzichtbarer Bestandteil des Arbeitens über Sprache und Bild.

Markus Neuwirth

Wittgenstein-Studien Band 12. Hg. von Juliet Floyd, Yi Jiang, Stefan Majetschak, Richard Raatzsch, Nuno Venturinha und Wilhelm Vossenkuhl. Berlin, Boston 2021, 269 S.

Zum zwölften Mal erschienen 2021 im Auftrag der *Internationalen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft e.V.* die *Wittgenstein Studien*. Dieser Band beinhaltet neben Buchbesprechungen elf Beiträge (der Großteil in Englisch). Inhaltlich setzen sich die Texte in erster Linie mit Wittgensteins Philosophie im Kontext der Philosophie- und der Literaturgeschichte auseinander. Wie breit das Spektrum ist, soll exemplarisch an drei Texten gezeigt werden:

Derek McDougall nähert sich der Thematik mit *David Hume & Ludwig Wittgenstein: A Common Approach to Common Sense?* historisch. In diesem Beitrag geht McDougall auf ein Missverständnis ein, das einige Interpret*innen des sog. „Privatsprache-Arguments“ haben. Diese – oft Hume folgend – sind der Meinung, dass private Sprache in dem Sinne möglich sein muss, dass nur das sprechende Subjekt diese versteht. Es sei doch offensichtlich, dass Personen jeweils ihre eigene Erfahrung haben und dass sie diese auf ihre eigentümliche Art und Weise benennen können, wie es ihnen beliebt. McDougall zufolge geht es Wittgenstein aber nicht um diese Art der privaten Sprache. Vielmehr – hier folgt McDougall Hacker – geht es Wittgenstein um die Auflösung der Leib-Seele-Dichotomie. McDougall sieht das grundlegende Problem aber darin, dass Hume und Wittgenstein unterschiedliche Begriffe des „Common Sense“ haben. Zwar wird manchmal Wittgenstein als ein Philosoph beschrieben, der außerhalb der Tradition arbeitet, dennoch lassen sich die Probleme, mit denen sich Wittgenstein auseinandersetzt, nach McDougall in den Diskussionen der Empiristen verorten.

Um das Verhältnis von Wittgenstein zu seinen (philosophischen) Zeitgenossen geht es in Kaave Lajevardis Aufsatz *What he could have said (but did not say) about Gödel's second theorem: A note on Floyd-Putnam's Wittgenstein*. Lajevardi sieht seinen Beitrag nicht als Teil der Wittgenstein-Exegese, sondern als Beitrag eines Logikers von außerhalb. Er setzt sich hier mit der von Juliet Floyd und Hilary Putnam vertretenen These auseinander, die besagt, Wittgenstein hätte sich an einer vielzitierten Stelle in

den *Grundlagen der Mathematik* (I, im Anhang III) auf Gödels Unvollständigkeitssatz bezogen. Nach Lajevardi interpretieren Floyd und Putnam den Text Wittgensteins so, dass hier eine Kritik an einer verkürzten Version des Unvollständigkeitssatzes zu finde wäre. Zwar glaubt Lajevardi, dass Wittgensteins Text einen philosophisch bedeutenden Punkt getroffen hat, verneint aber, dass sich der Text auf Gödel beziehen würde. Lajevardi unterscheidet zwischen dem ersten Unvollständigkeitssatz, für den Wittgensteins Kritik irrelevant wäre, und dem zweiten Unvollständigkeitssatz, den man in Wittgensteins Text nicht finden könnte.

Um das Verständnis von Wittgensteins Werk und seiner möglichen Lesart geht es Malvina Ongaro in *The Interpretation of Probability in the Tractatus Logico-Philosophicus*. Hier untersucht sie den Begriff der Wahrscheinlichkeit, den Wittgenstein in *Tractatus* 5.15-5.156 vorgeschlagen hat. Zunächst zeigt Ongaro auf, dass Wittgenstein in der Tradition steht, wonach der Begriff der Wahrscheinlichkeit als logische Relation zwischen Propositionen gedeutet werden soll. Es sei demnach unsinnig nach der Wahrscheinlichkeit einer Proposition zu fragen; vielmehr fragt man immer nach der Wahrscheinlichkeit einer Proposition in gegebenen Umständen. Danach untersucht Ongaro die „Tauglichkeit“ des Wahrscheinlichkeitsbegriffs. Anhand der drei „Gütekriterien“, die von Salmon zur Prüfung des Wahrscheinlichkeitsbegriffs vorgeschlagen worden sind, prüft Ongaro, inwieweit Wittgensteins Wahrscheinlichkeitsbegriff auch für die Interpretation von Wahrscheinlichkeitsaussagen taugt: *Admissibility* (Zulässigkeit), *ascertainability* (Erfassbarkeit) und *applicability* (Anwendbarkeit). Ongaro kommt zum Schluss, dass Wittgensteins Wahrscheinlichkeitsbegriff auf jeden Fall zulässig ist. Bei der Erfassbarkeit leidet dieser Begriff jedoch wesentlich. Da nach Wittgenstein jede Wahrscheinlichkeitsaussage als komplexe Aussage aufgefasst wird, ist es schwer, ein reales Fundament für die Zuschreibung von Zahlenwerten zu finden. Und letztlich findet Wittgensteins Wahrscheinlichkeitsbegriff auf fast allen Gebieten sinnvolle Anwendung; eine Ausnahme hierzu ist jedoch die Quantenmechanik, in der Wittgensteins Wahrscheinlichkeitsbegriff keine adäquate Semantik bieten kann. Die Deutung der Wahrscheinlichkeit wird auch heute noch kontrovers diskutiert. Ongaro zeigt auf, dass diese Diskussion auch von Wittgensteins Wahrscheinlichkeitsbegriff profitiert.

Auf die weiteren Beiträge sei hier nur kurz hingewiesen: *Joachim Schulte* befasst sich in seinem Beitrag *Philosophische Superlative und die Maschine als Symbol* mit der Stelle in den PU (191–197), in denen Wittgenstein gleichnishaft von Maschinen spricht. Der Beitrag nähert sich dem Thema über eine Betrachtung der verschiedenen Vorkommnisse von *Superlativen* bei Wittgenstein, wobei „Superlativ“ in einem speziellen Sinn zu verstehen wäre. *Olli Lagerspetz* geht in seinem Beitrag *The Linguistic Idealism Question: Wittgenstein's Method and his Rejection of Realism*

der Frage des Verhältnisses von Wittgenstein (und seinem Umfeld) zum Idealismus (resp. Realismus) nach. Werner Stegmaier vergleicht in *Bilder, Klänge und Gedanken als Orientierungsfaktoren: Anhaltspunkte bei Nietzsche und Wittgenstein*, wie sowohl Wittgenstein als auch Nietzsches Bilder und Musik als Hilfe zum Verstehen von Inhalten verwendet haben. Christoph König stellt in *The Unutterable as a Mode of Utterance: Wittgenstein's Two Remarks on „Count Eberhard's Hawthorn“ by Ludwig Uhland* das Gedicht und seine Überlegungen zum Unaussprechlichen, vor allem im Briefwechsel mit Engelmann, in das Zentrum. Pablo Hubacher Haerle bietet in *Can Wittgenstein's Philosophy account for Uncertainty in Introspection?* eine andere Möglichkeit an, über Ungewissheit in Zusammenhang mit psychischen Aussagen zu sprechen als es bis dato in der Literatur üblich war. Thomas J. Spiegel vertritt in *Wittgenstein and Dilthey on Scientism and Method* die These, dass entgegen der klassischen Meinung Gemeinsamkeiten zwischen den Gedanken Diltheys und Wittgensteins bestehen. In *Logischer Holismus und Wittgensteins „praktische Wende“* verfolgt Florian Franken Figueiredo vor allem Wittgensteins Überlegungen zu Sätzen mit negativem Inhalt. Victoria Lavorerio diskutiert in *Lectures on Religious Belief and the epistemology of disagreements* die Frage über den Dissens und legt den Fokus nicht nur auf *Über Gewissheit*, sondern bezieht die *Vorlesungen über den religiösen Glauben* mit ein.

Am Ende finden sich noch zwei ausführliche Besprechungen von Neuerscheinungen im Feld der Wittgenstein-Forschung.

Wie man unschwer sehen kann, ist die Diskussion um Wittgenstein und seine Philosophie sehr lebendig. Die Breite der Beiträge zeigt, dass Wittgensteins Schriften Forscher*innen (immer noch) als Inspirationsquellen dienen, um Antworten auf moderne Fragestellungen zu finden. Dabei wird die Philosophie Wittgensteins immer weniger isoliert betrachtet, sondern im Zusammenhang der Philosophischen Problemgeschichte diskutiert.

Ulrich Lobis, Joseph Wang-Kathrein

Kontaktadressen

Michael Berger, BA BA, Universität Wien, Institut für Germanistik,
michael_berger@univie.ac.at

Mag. Radek Flekal, Lehrstuhl für Germanistik, Philosophische Fakultät, Palacký-Universität, Olomouc/Olmütz (Tschechien), flekra00@ff.upol.cz

Jasmin Köhler M.A., Humboldt-Universität zu Berlin, PhD-Net „Das Wissen der Literatur“, koelerja@hu-berlin.de.

Univ.-Prof. Dr. Christoph König, Professor für Neuere und neueste deutsche Literatur an der Universität Osnabrück, christoph.koenig@uni-osnabrueck.de

Mag. Johanna Lenhart, MA, Masaryk-Universität Brno (CZ)/Abteilung für Germanistik, Nordistik und Nederlandistik, lenhart@mail.muni.cz

Mag. Ulrich Lobis, MSc, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, ulrich.lobis@uibk.ac.at
Dr. Verena Lorber, Franz und Franziska Jägerstätter Institut, Katholische Privat-Universität Linz, v.lorber@ku-linz.at

Dr. Manfred Mittermayer, Leiter des Literaturarchivs Salzburg,
manfred.mittermayer@plus.ac.at

Ao. Univ.-Prof. Dr. Markus Neuwirth, Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck, markus.neuwirth@uibk.ac.at

Dr. Konrad Rabensteiner, Lehrer im Ruhestand, lebt in Bozen

assoz. Prof. Mag. Dr. Michael Pilz, Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur / IZA, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck,
michael.pilz@uibk.ac.at

Mag. Dr. Christine Riccabona, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
christine.riccabona@uibk.ac.at

em. Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck, sigurd.p.scheichl@uibk.ac.at

Mag. Dr. Ursula Schneider, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
ursula.schneider@uibk.ac.at

Dr. Robert Simon, Fakultät für Wirtschaftswissenschaften, Freie Universität Bozen,
rsimon@unibz.it

Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
ulrike.tanzer@uibk.ac.at

Dr. Anton Unterkircher, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
anton.unterkircher@uibk.ac.at

DDr. Joseph Wang-Kathrein, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
joseph.wang@uibk.ac.at

Mag. Dr. Hans Weichselbaum, Leiter der Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte, Salzburg, trakl-gedenkstaette@kulturvereinigung.com

Laura Weidacher, Journalistin, Performancekünstlerin, Autorin, lebt in Delémont / Schweiz, laura.weidacher@gmail.com