

DICHTER:INNEN
ABGEBILDET

Inhalt

PETRA-MARIA DALLINGER, CLAUDIA LEHNER

Dichter:innen – abgebildet _7

Das Autor:innenporträt – Anfänge und Entwicklung _16

STEFAN KUTZENBERGER

„Ich möchte, daß die Leute meine Seele sehen“

Dichter:innenporträts als evolutionäre Hilfsmittel _45

Kurzbiografien der Autor:innen _63

Bildnachweise _136

Dichter:innen – abgebildet

„In dem Zimmer waren alle Wände ganz vollständig mit Blättern von Bildnissen berühmter Männer beklebt. Es war kein Stückchen auch nur handgroß, das von der ursprünglichen Wand zu sehen gewesen wäre. Damit er, oder gelegentlich auch ein Freund, wenn einer kam, diejenigen Männer, die ganz nahe oder hart an dem Fußboden sich befanden, betrachten konnte, hatte er ledergepolsterte Ruhebetten von verschiedener Höhe und mit Rollfüßen versehen machen lassen.“ So beschreibt Adalbert Stifter einen Raum in der Wohnung des Rentherrn in seiner Erzählung „Turmalin“, HKG, 2,2, S. 136.

„Galerien bedeutender Menschen“ – Männer – überdauern im kulturellen Gedächtnis, in Sammlungen, in Archiven, etwas scheint in ihnen aufgehoben zu sein an einstiger, oft längst versunkener Berühmtheit.

Mit der Ausstellung „Dichter:innen – abgebildet“ wurde ein Ausflug unternommen in Randgebiete von Literatur und Literaturwissenschaft, in eigene Sammlungen und die anderer. Zunächst bestimmte der Zufall die Auswahl, die sich konsequent auf verstorbene Autor:innen mit Bezug zu Oberösterreich beziehungsweise auf Adalbert Stifter und sein Umfeld – sowie einige Referenzbeispiele – beschränkt: Bilder aus den eigenen Archiven wurden ergänzt und verdichtet und Beispiele aus anderen Quellen so wertfrei als möglich zusammengetragen; Berühmtheiten ihrer jeweiligen Zeit stehen neben jenen, die Randfiguren blieben; Autor:innenschaft, zuweilen reklamiert und vielleicht in Hinblick auf Erwartungen in Produktion und Rezeption nicht gänzlich eingelöst, wird als solche – als Anspruch – im Bild festgeschrieben.

„Dichter:innen – abgebildet“ ist gewissermaßen wörtlich zu verstehen, das Bild in einem engeren Sinne auszulegen als Porträt, als

bewusste Position – als Zeigen einer sozialen, einer künstlerischen Identität – freigestellt aus anderen Zusammenhängen; auf Gruppenaufnahmen, Urlaubsbilder, Schnappschüsse etc. wurde daher verzichtet. Die Bilder von Autor:innen spiegeln, unabhängig von der Bedeutung eines literarischen Werkes oder ihrer jeweiligen eigenen unterschiedlichen ästhetischen Qualität, Sozial- und Kulturgeschichte von Medien. In der Inszenierung von Genius zwischen dem 18. und 21. Jahrhundert dokumentiert sich kollektive wie auch individuelle Erinnerungspraxis. Der (oberösterreichische) Literaturbetrieb vergangener Jahrzehnte bis in die Gegenwart hinein bildet sich mit seinen (ehemaligen) Stars und teils interessanten Randfiguren ab, mit einer deutlichen Asymmetrie in Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, insbesondere was Denkmäler, Gemälde und Büsten betrifft, zu Ungunsten der Dichterinnen.

Die Ausstellung will ein wenig die Entwicklung der Porträtgeschichte im Mikrokosmos der Provinz nachvollziehen, mit dem Wechsel an Techniken, den verschiedenen Kontexten und Rahmungen, die das Porträt erfährt, den Tendenzen zur Popularisierung, zur Möglichkeit des Sammelns. Das Porträt sucht immer etwas von dem einzufangen, das sich dem Sichtbar(gemacht)werden entzieht: Seele, Charakter, künstlerischer Genius, sie lassen sich nicht fixieren, nicht abbilden; das Bildtabu in Religionen scheint darauf zu antworten, den Nimbus zu schützen; und dennoch gibt es ein Bedürfnis nach Bildern – nach Abbildern – um genauer zu sein, nach Stellvertretern. Wir sehen etwas in ihnen – lesen etwas in sie hinein –, das wir davor schon wissen, das wir im Sinne des Bilder-Lesens gelernt haben, Gefühle etwa, Bedeutung. Wir (er)kennen, um am Felde der Literatur zu bleiben, bedeutende Dichter wie etwa Goethe und wir halten ihn – sein Bild – für bedeutsam, auch ohne Wissen um sein Werk. Ikonische Bilder machen sich selbst und die darauf Dargestellten jenseits von Werkkenntnis relevant, ja zuweilen schafft ein Kunstwerk, ein Porträt, seine eigene Bedeutung auch jenseits der Möglichkeit einer Zuordnung der Person zu einer konkreten Profession oder gar einer künstlerischen Sparte. Ikonische Bilder werden Vor-Bild, Role Model, für andere ihrer Art und tragen so kulturellen Habitus und seine (De-)Codierung weiter.

Und damit ist wohl auch ein Faktor genannt, der einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zum Auratisieren leistet: Sehgewohnheiten, das hinterlegte Wissen, die kulturelle Prägung, die uns erkennen lässt, welche Relevanz etwas – jemand – für sich beanspruchen kann. Wir haben gelernt, bedeutende Menschen durch die Art der Inszenierung zu „erkennen“.

Die Zusammenstellung an Bildern in „Dichter:innen – abgebildet“ will anregen zu allgemeinen Überlegungen und muss dabei durchaus reizvolle Fragen, u. a. wie ein Gemälde entstanden ist, etwa als Auftragswerk (beispielsweise durch den Verleger, wie es im Falle Adalbert Stifters geschehen ist) oder als Freundschaftsbild (auch hier findet sich ein Beispiel bei Stifter) aussparen.

Eine der zentralen Fragen im Kontext Porträt ist jene, wieweit das Bild eines Autors, einer Autorin die Interpretation des Werkes beeinflusst; sie stellt sich mit einer gewissen Konstanz seit dem 18. Jahrhundert, nicht zuletzt dazu beigetragen haben maßgeblich die „Physiognomischen Fragmente“, Studien Johann Kaspar Lavaters, die eben jenem angenommenen Zusammenhang zwischen Wesen/Werk und Körper auf die Spur kommen wollten, die ein gesteigertes Interesse an Mustersammlungen von Gelehrtenköpfen und dergleichen mehr mit ausgelöst haben; ein (pseudo)wissenschaftliches Interesse, jenseits der rein biografischen Neugierde, wie denn ein Dichter, eine Dichterin aussieht. Daneben gibt es seit jeher Zweifel an der Aussagekraft von Bildern, weil es den Menschen, den wir in seinem Porträt betrachten, so gar nicht gibt, damit bleibt das eigene Bild Projektionsfläche wie das Werk. Gleichermassen kann das Bildnis dem Werk – gemeint ist hier ein literarisches Werk – nichts hinzufügen, zumindest nichts, was das Werk nicht selbst zu leisten imstande wäre; es gäbe „keinen Ort außerhalb des Textes für die Abgebildete“, meint etwa Angelika Reitzer zur Frage des Autor:innenporträts [Salz, zeitschrift für literatur, Jg. 45/I, Heft 177, Okt. 2019, Abgelichtet, S. 34].

Und dennoch, das Bedürfnis ist da, nach dem Bild, nach dem Porträt als Stellvertreter:in der Abwesenden, im privaten wie im Raum kultureller Repräsentation: Anwesenheit „in effigie“. Die Entwicklung von Medien und technischen Voraussetzungen hat Möglichkeiten für

eine zunehmende Popularisierung von Bildern und damit auch von Sammelleidenschaft geschaffen, eine Entwicklung, die andauert bis in die Gegenwart mit ihrer Fülle an verfügbaren digitalen Inhalten.

Petra-Maria Dallinger

*

Dieser Band versammelt 108 (verstorbene) Autor:innen mit einem Kontext zu Oberösterreich und/oder zu Adalbert Stifter und seinem Umkreis. Es sind Porträts von 84 Männern und 24 Frauen aus den Bildbeständen des Adalbert-Stifter-Institutes sowie aus öffentlichen und privaten Sammlungen. Unabhängig von ihrer Bedeutung für die Literaturgeschichte sind diese (teils vergessenen) Schriftsteller:innen durch ihr Porträt präsent, das in seiner Entstehung, Materialität und Überlieferung die Geschichte der Autor:innendarstellung illustriert. Im Rahmen der Ausstellung und des Begleitbandes wird diese einerseits in einer zeitlicher Chronologie erzählt, beginnend mit Kupferstichen und Scherenschnitten, Gemälden und Grafiken über Büsten, Totenmasken und Denkmäler bis zu fotografischen Porträts – andererseits anhand inhaltlicher Aspekte, etwa zur Autor:innen-Inszenierung, des Selbstporträts, der Bildverweigerung, der Karikatur oder der Autor:innenvermarktung am Buchcover. Die Liste der hier Vorgestellten ist, da abhängig von auffindbarem Material, unvollständig, vor allem sind schriftstellerisch tätige Frauen unterrepräsentiert – einerseits, weil es gerade in den Anfängen schriftlicher Aufzeichnung nur wenige Frauen gab, denen ein literarisches Schreiben möglich war bzw. ermöglicht wurde, und andererseits, weil jene, die die Hürde zur Autorinnenschaft nahmen, offenbar häufig als nicht würdig genug erschienen, um repräsentativ – in Form eines Ölgemäldes – abgebildet zu werden.

Autor:innen wurden immer wieder, besonders in frühen Autor:innendarstellungen (hier sind es beinahe ausnahmslos Männer), durch ihre Attribute kenntlich gemacht, Vergil in der „Vergilius Romanus“-Handschrift des 5. Jahrhunderts etwa durch ein Lesepult mit Klappbrett auf seiner einen Seite, einen Trommelbehälter zur Aufbewahrung von Pergamentrollen auf der anderen. Die einige Jahrhunder-

te später abgebildeten italienischen Poeten Dante oder Petrarca haben in ihren Dichterstübchen ebenfalls Utensilien des Schreibens und Kommunizierens bei sich – Federmesser, Briefe, Papiere oder einen zum Lesen benutzten Spiegel. Das Gehäuse als Studierraum begegnet immer wieder, in Miniaturbildern von Propheten und Evangelisten in Handschriften des Mittelalters und in verschiedenen Darstellungen der Kirchenväter wie besonders des hl. Hieronymus.

Mit der Erfindung des Buchdrucks und der dadurch steigenden Verbreitung von Büchern stieg auch die Zahl an Autorenporträts, zu meist Druckgrafiken, die in illustrierten Büchern abgedruckt wurden. Im klassischen Buch des 16. und 17. Jahrhunderts war das Autorenbild am Titelblatt oder vis-à-vis als Frontispiz zu finden, das berühmte Porträt Shakespeares von 1623 (Abb. S. 17) ist dafür ein prominentes Beispiel. Es sieht den Betrachter direkt, offen und selbstbewusst an, ein für diese Zeit ungewohnt interessierter Blick des Autors auf seine Leserschaft.

Bild und Text treten nun vermehrt in Konkurrenz. Die Angst, das Bild könnte dem Text seinen Rang streitig machen, lässt bereits im 17. Jahrhundert auf die ungleich gewichtigere Bedeutung des Wortes verweisen. Zur Zeit der Einführung der Daguerreotypie im 19. Jahrhundert wird ähnlich argumentiert. Das Licht, das die Fotografie auf den Menschen werfe, zeige nur seine äußere Hülle, doch nur das geistige Licht des Schriftstellers würde die Seele des Menschen enthüllen.

All diese Argumente konnten nicht verhindern, dass das Autor:innenbild das Buch bis heute begleitet und darüber hinaus im Feuilleton oder in Verlagsbroschüren genutzt wird, um den Buchabsatz zu steigern. In aktuellen Publikationen findet es sich meist nur noch auf der hinteren Einschlagklappe in der Größe eines Passfotos, nur selten – wie v. a. in den 1970er- bis 1990er-Jahren – auf dem Buchcover selbst.

Das ist begrüßenswert, da es dazu beiträgt, zwischen Literatur und der Privatperson des Autors / der Autorin zu unterscheiden und u. a. autofiktionale Texte nicht als autobiografische Texte zu lesen.

Vor etwa 150 Jahren nahm die rasante Verselbständigung der Bilder ihren Anfang. Mit der Erfindung und technischen Weiterentwick-

lung der Fotografie wurden ab dem Ende des 19. Jahrhunderts erstmals Porträts in großer Zahl verbreitet, die – im Gegensatz zu den zuvor teils „erfundenen“ oder idealisierten Bildnissen bzw. Büsten – die Physiognomie der Gezeigten tatsächlich korrekt wiedergaben. Diese Fotografien, zunächst im Fotoatelier inszeniert, wurden im beliebten Carte-de-Visite-Format bald zu begehrten Sammelobjekten und fanden ihren Platz in eigens dafür hergestellten Alben. Gerne wurden sie auch mit Autogramm oder Grüßen versehen weitergereicht. Eine Gepflogenheit, die sich weit über die Carte-de-Visite-Fotografie hinaus erhalten hat, bis in die Anfänge der Digitalfotografie sind Fotos Autogramm-Träger v. a. von berühmten Personen oder „Stars“ für ihre Fans, allerdings zuletzt weniger solche von Autor:innen – da diese meist nicht den Glamour von Bühnen- oder Filmstars verkörpern und nach wie vor in erster Linie eines signieren: ihre Bücher.

Die Übermacht der Bildpräsenz kann auch zu ihrer Verweigerung führen. Gerade der Autor als Geistesmensch scheint prädestiniert zu sein für die Verbannung seines ihn zu sehr determinierenden eigenen Bildes. Bekannte Beispiele von Fotografie-Verweigerern sind etwa die Autoren Thomas Pynchon, Maurice Blanchot oder J. D. Salinger, die kein Bildnis von sich für die Öffentlichkeit zuließen und zum Teil zurückgezogen lebten. In dieser auf oberösterreichische Autor:innen fokussierten Zusammenstellung ist mit dem 2020 verstorbenen Künstler und Autor M. Rutt alias Günther Haidinger ein beharrlicher Porträtverweigerer aus Linz vertreten. Obwohl Günther Haidinger nicht öffentlich als Künstler in Erscheinung treten wollte, haben wir seinem Pseudonym M. Rutt posthum mit einem 2018 unter dem Titel „Günther“ entstandenen Fotoporträt Renate Billensteiners (s)ein Gesicht gegeben (Abb. S. 114).

Der Autor Karl Wiesinger wiederum wird unter dem Namen seiner erdachten Kunstfigur Max Maetz, mit der er 1972 die Leserschaft genarrt hatte, in einem Porträt des Malers Fritz Aigner gezeigt (Abb. S. 35).

Karl Kraus hat gemeint, dass das, worauf es in einer Darstellung von Autorschaft ankäme, der Prozess des Schreibens, konstitutiv un-

sichtbar sei. Das ist richtig. Richtig ist aber auch, dass der Porträtist viele Möglichkeiten hat, seinem Bildnis wesenhafte Züge zu verleihen, um das auszugleichen. Im Ausdruck des Gesichtes, vor allem des Blickes, in der Körperhaltung, der Betonung einzelner Körperpartien, etwa der aussagekräftigen Hände, die gerade für den Schreibenden von besonderer Bedeutung sind. Auch durch die Wahl des Bildausschnitts und die Darstellung des gesellschaftlichen Status des Abgebildeten, die sich u. a. in der Kleidung oder in Details der Ausstattung zeigen. Das von Ferdinand Axmann 1861 gemalte Bildnis Adalbert Stifters ist ein typisches Repräsentationsporträt, es zeigt den Schriftsteller am Höhepunkt seines Erfolgs, en face, ernst und getragen auf einem samtbezogenen Stuhl sitzend, im Hintergrund sein kostbarer Delphinschreibschrank (Abb. S. 31). Das Pastell des Dichters Anton Matosch, der wie ein Schäfer in der Landschaft sitzt, verweist hingegen auf die Natur- und Heimatverbundenheit des Mundartdichters und zeichnet einen sanften, menschenfreundlichen Charakter. Es entspricht dem seit der Romantik entwickelten Typus des Freundesbildes (im Gegensatz zum bürgerlichen Schriftstellerbildnis) und passt im impressionistischen Gestus in die Zeit seiner Entstehung um 1900.

In die innere Welt des Dargestellten einzudringen und diese zu enthüllen ist das Meisterstück jedes Porträtisten. Großartig gelang dies Sergius Pauser in seiner Darstellung Richard Billingers, der durch seine Körperhaltung – hochgezogene Schultern, geballte Fäuste – und nach oben gerichteter durchdringender Blick wie vor dem Angriff wirkt und damit das Wesen des kraftstrotzenden Dramatikers im Jahr 1929 in treffender Weise zum Ausdruck bringt (Abb. S. 31). Aber auch in anderen Billinger-Porträts, die für diese Schau zusammengetragen wurden, ist der energische Ausdruck, die Vitalität des Autors gut eingefangen.

Interessant ist es zu hören, wie einer der prominentesten österreichischen Autoren des 20. Jahrhunderts sich zur Fotografie geäußert hat. Thomas Bernhard hat in seinem Roman „Auslöschung“ (1986) die Fotografie als die „menschenfeindlichste aller Künste“ und das „größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts“ bezeichnet. Sie würde die Wirklichkeit auslöschen und durch Bilder ersetzen – allerdings durch



Bilder, die wir, selbst wenn wir sie vernichten, nicht mehr loswerden.

„Es ist natürlich unsinnig zu glauben, wenn ich die Fotografie mit den spöttischen Gesichtern meiner Schwestern zerreiße, daß ich dann von ihren spöttischen Gesichtern befreit bin. Wenn ich die Fotografie vernichte, indem ich sie einfach einheize. Sie mit der Schere in Tausende von kleinen Schnitzeln zerschnetzele. Sie wären dann nur mit einer umso größeren Intensität meine Quälgeister.“

Der Künstler Josef Bauer hat womöglich Thomas Bernhard einen großen Dienst damit erwiesen, seine in einer Zeitung vorgefundene und ausgeschnittene Fotografie durch die Übermalung des Gesichtes auf andere Weise auszulöschen und sie uns dadurch umso intensiver in Erinnerung zu rufen. Auch dieses Porträt einer Auslöschung bzw. Überschreibung ist in dieser Zusammenstellung zu finden (Abb S. 31).

Zuletzt stellt sich die Frage, wie Autor:innen selbst mit Porträts umgehen. Für einige bilden Porträts, vor allem in Form einer Fotografie, einen atmosphärischen Ausgangspunkt ihres Schreibens. Mit diesem Schreibverfahren arbeitet etwa die französische Autorin Annie Ernaux, die mithilfe der Bildbetrachtung oder -beschreibung Erinnerung in Gang bringt. Die Schriftstellerin Eugenie Kain hat in ihrer Erzählung „Flüsterlieder“ (2006) das Porträt ihres Vaters, des Autors Franz Kain, wie folgt beschrieben: „Das Foto ihres Vaters hatte sie selbst ausgesucht. Sie hatte gedacht, es entspräche ihm. Der Vater nahm Haltung an, wenn ein Objektiv auf ihn gerichtet wurde. Er ließ sich nicht gerne fotografieren. Er wurde stocksteif. Hier hatte ihn die Kamera erfasst, bevor er sie bewusst wahrgenommen hatte. Jetzt schaute sie ins Gesicht eines Mannes, der ihrem Vater zwar dunkel ähnelte, aber entrückt wirkte und fern.“

Fern und entrückt oder lebendig und nah wirken die Abbilder der hier vorgestellten Dichter:innen. Sie bilden eine von der Literatur der Abgebildeten unabhängige Erzählung, die einlädt, neu hinzuschauen und Neues zu entdecken.

Claudia Lehner