



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lebensweltliche Motive in der Lyrik
Christine Bustas und Christine Lavants“

Verfasserin

Verena Stross

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagungen

An erster Stelle möchte ich hier Herrn Prof. Wendelin Schmidt-Dengler erwähnen, dem ich diese Arbeit insofern zu verdanken habe, als dass es sie ohne ihn nicht gäbe. Die Grundidee stammt von ihm, weiters hat er mir geduldig geholfen, sie auszuarbeiten.

Nach seinem plötzlichen Tod hat Frau Prof. Pia Janke sich meiner unfertigen Arbeit angenommen. Sie war mir eine große Hilfe beim Eingrenzen des doch noch immer sehr weit gefassten Vorhabens sowie beim Erstellen der einzelnen Analysen.

Frau Dr. Annette Steinsiek vom Brenner-Institut hat mich in langen, ausführlichen E-Mails zu Detailfragestellungen über Lavant, die wohl sonst kaum jemand hätte beantworten können, weitergebracht.

Nadine und Wolfgang haben das Korrekturlesen übernommen, von Vivien kam die technische Hilfe. Ohne sie wäre die Arbeit in jeglicher Hinsicht weniger schön zu lesen.

Nadine, Luki, Vivien und andere großartige KollegInnen haben mir an langen Bibliothekstagen oft gute Gesellschaft geleistet.

Ihnen allen möchte ich ganz herzlich danken – und all jenen lieben Menschen, die mir mit guten fachlichen Diskussionen, Zuspruch und Motivation viel weitergeholfen haben.

Inhaltsverzeichnis

1.) Einleitende Worte	S.6
1.1.) Zur Lavant- und Busta-Rezeption: Ein Forschungsüberblick	S.7
1.2.) Zur Vorgangsweise beim Verfassen dieser Arbeit	S.12
2.) „Naturlyrik“ und ihre zeitgeschichtliche Problematik	S.14
2.1.) Florale Motive: Anblick, Nahrung, Rausch und Sättigung	S.17
2.1.1.) Pflanzenmotive bei Lavant	S.17
2.1.2.) Pflanzenmotive bei Busta	S.22
2.2.) Das mehrdeutige Motiv der Distel	S.24
2.2.1.) Das Säen der Distel: zwischen Gotteswerk und Subversion	S.24
2.2.2.) Ein Exkurs am Beispiel <i>Blütenkopf</i> : Die tote Metapher als Schnittstelle zwischen Mensch und Pflanze	S.29
2.2.3.) Unkraut und Zierde: Zwei konträre Blickwinkel auf ein Motiv	S.31
2.2.4.) Die Schönheit der Distel und deren sprachlicher Ausdruck	S.33
2.2.5.) Die Distel als Nahrungsmotiv, die Stacheln als Schutz und Schmerz	S.36
3.) Die Ernährungssituation der Nachkriegszeit in der Lyrik	S.39
3.1.) Zur Nahrungsversorgung in Stadt und Land	S.39
3.2.) Nahrhafte Motive: <i>Zwiebel</i> , <i>Apfel</i> und <i>Honig</i>	S.41
3.3.) <i>Brot</i> : das Nahrungsmotiv par excellence	S.47
3.3.1.) <i>Unser tägliches Brot</i> : Sakrament und Notwendigkeit	S.47
3.3.2.) Das Brot als Nahrung und Tischgemeinschaft	S.53
3.3.3.) Exkurs: Das kontrastive Motiv des Hungerns	S.58
3.3.4.) <i>Brot</i> als Metapher: Nahrung für Seele und Geist	S.61
4.) Hausrat und Dinge des täglichen Lebens	S.65
4.1.) Die persönliche <i>Sicht der Dinge</i>	S.66
4.2.) Zweck und Zweckentfremdung	S.69
4.3.) Textile Motive: Funktion und schöner Schein	S.71
4.4.) Das füllbare Motiv der Tasche	S.72
4.5.) Das Gefäß: ein symbolträchtiges Motiv	S.74
4.5.1.) Poetologisch lesbare Gefäßmotive	S.74
4.5.2.) Die Vase: Behältnis und Form	S.76
4.5.3.) Der Krug und seine verschiedenen Füllungen	S.78
4.5.4.) Exkurs: Gefäße und Weiblichkeitssymbolik	S.81

4.5.5.) Der <i>Tränenkrug</i> : Trauer und Herzmetapher	S.84
5.) Der Körper und seine lyrische Darstellung	S.87
5.1.) Die Fragmentierung in <i>Körper-Teile</i>	S.90
5.2.) Die Sinnesorgane und deren Schädigung	S.91
5.3.) Weitere körperliche und pathologische Motive	S.96
5.4.) Das Herzmotiv von Muskel bis Metonymie	S.99
5.4.1.) Herz: Metonymie oder Metapher?	S.100
5.4.2.) Das Herz zwischen Liebe und Perversion	S.105
5.4.3.) Klopfszeichen des Herzens	S.109
6.) Resümee	S.115
7.) Bibliographie	S.121
7.1.) Primärliteratur	S.121
7.2.) Sekundärliteratur	S.122
8.) Anhang	S.133
8.1.) Siglenverzeichnis	S.133
8.2.) Abstract auf Deutsch	S.134
8.3.) Abstract in English	S.136
8.4.) Lebenslauf	S.137

1.) Einleitende Worte

Die Themenstellung dieser Arbeit stellt die/den LeserIn vor drei Fragen: Warum schreibt jemand über Christine Lavant, warum über Christine Busta? Und zu guter Letzt: Warum über alle beide in einer Abhandlung? Die ersten zwei Fragen werden im Lauf der Arbeit sukzessive beantwortet. Zur dritten ist Folgendes festzuhalten: Weder gibt das Werk der einzelnen Autorinnen zu wenig her für eine Analyse von größerem Umfang, noch sind die Werke so ähnlich, dass sie einfach „in einen Topf geworfen“ werden können. Ganz im Gegenteil: Trotz der vielen Übereinstimmungen sind es gerade die Brüche und Differenzen, welche die Aufgabe des Vergleichens zu einer spannenden machen.¹ Parallelen finden sich nicht nur in der zeitgleichen Schaffensperiode, in den individuellen Biographien (beginnend damit, dass beide 1915 geboren sind und den gleichen Vornamen tragen) und der schriftstellerischen Laufbahn (so haben beide im Jahr 1954 den Trakl-Preis gewonnen), sondern auch in der Motivwahl, welche wiederum von der historischen Periode mit all ihren Implikationen geprägt ist. Ein belegter Briefwechsel stellt die Bekanntschaft der beiden außer Zweifel.² Dass sich die Autorinnen sowohl der Intertextualitäten als auch der Unterschiede bewusst waren, zeigen Gedichte, die sie sich gegenseitig gewidmet haben. Es herrschte zweifellos Einigkeit darüber, dass Lavant eher die Schatten- und Busta die Sonnenseiten des Lebens bedichtete; dies verraten mehrere Textzeugen, von denen zwei vorgestellt werden sollen. Ein 1951 erstmals veröffentlichtes Gedicht Lavants heißt *Ein Traum. (Für Christine Busta)*. Es zeugt von tiefem Respekt für die Kollegin; die letzte Strophe lautet: „Sieh: dieses Traumbild machte mich recht bang, / ich deute immerfort an seinem Wesen / und hätte gerne bis zu End gelesen / ob ich, die Blinde, in dein Licht gelang.“ (KWM S.32) Licht und Dunkelheit spielen auch eine Rolle in dem Gedicht, das Busta ihrer 1973 verstorbenen Kollegin widmete:

-
- 1 Doch gerade in diesem Sinne ist es wichtig, nicht einfach eine Fragestellung (z.B.: Welcher Text ist moderner?) und zwei vereinzelte Gedichte (meist Extrembeispiele innerhalb der Werke) herzunehmen und diese quasi gegeneinander auszuspielen. Das ist im Zusammenhang mit Lavant, Busta und Bachmann leider eine gängige Methode, die meines Erachtens allerdings nicht zielführend ist. Es wäre in jedem der Fälle ein Leichtes, zwei beliebige Bände zur Hand zu nehmen und andere Einzeltexte zu finden, die das genaue Gegenteil beweisen. Vgl. z.B. folgendes Plädoyer für Lavant (und gegen Bachmann): Kerstin Hensel: Dieses Schiff wird nie verständlich werden. Zu Christine Lavant. In: drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift. 27. 1994, S.61-62. Eine umgekehrte Wertung anhand zweier Einzelgedichte findet sich hier: Katrin Kohl: „Formeln im Gedächtnis“. Die Lyrik von Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. In: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Hg.: Robert Pichl u. Alexander Stillmark. Wien: Hora 1994. (=Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft 2), S.51-66.
 - 2 Vgl. Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek: Nachwort. In: Christine Lavant: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Hg.: Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Innsbruck, Wien: Haymon 2008, S.76-104, S.80-81.

Für Christine Lavant

Das Wurzeltor
hat sich geöffnet
nach oben.

Aus nachtschwarzen Flüchen
entblößt sich der Stern
über den eitel gereckten Hälsen.

Der wird nicht
nach Münzen und Kränzen
gezählt.³

Achtung und Anteilnahme gehen aus jenen Zeilen hervor, in denen die streng gläubige Christine Busta ihre Kollegin dem Himmelreich einschreibt. Mit den *Flüchen* sind wohl verzweifelte Gedichte bezeichnet, der *Stern* kann als Symbol der Erlösung interpretiert werden.

1.1.) Zur Lavant- und Busta-Rezeption: Ein Forschungsüberblick

Eine zusätzliche Verbindung zwischen Lavant und Busta stellt die Rezeptionsgeschichte her. Zu Lebzeiten und auch darüber hinaus wurden beide stark im Kontext des Katholizismus gelesen.⁴ Dieser stellt zweifelsohne einen wichtigen Aspekt in ihren Werken dar⁵, trotzdem darf literaturwissenschaftliche Interpretation nicht auf das Aufspüren des christlichen Symbolgehalts reduziert werden. Eine solche Einschränkung birgt dreierlei Gefahren: erstens jene, dass andere religiöse, philosophische und weltanschauliche Aspekte des Werkes⁶ unter den Tisch

3 Christine Busta: Für Christine Lavant. In: Steige, steige, verwunschene Kraft. Erinnerungen an Christine Lavant. Wolfsberg: Ernst Ploetz 1978, S.51.

4 Prägend dafür war vor allem das Bild, welches Ludwig von Ficker, Freund und Förderer der beiden Dichterinnen, von ihnen schuf. Vgl. Wolfgang Wiesmüller: „Lobrede auf eine Dichterin“. Ludwig von Fickers Rede zur Verleihung des Trakl-Preises an Christine Lavant 1964. (Zum 80. Geburtstag der Dichterin am 4. Juli 1995). In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 14. 1995, S.101-108. / Wolfgang Wiesmüller: Christine Busta im Briefwechsel mit Ludwig Ficker. Mit einem Verzeichnis der Gedichtmanuskripte Bustas im Brenner-Archiv. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 10. 1991, S.39-71.

5 Ein guter Überblick zur (un-)christlichen Lesart von Lavantgedichten findet sich hier: Katrin Kohl: Crying from the depths: Religion and the Poet's Voice in the Poems of Christine Lavant. In: Austrian Studies. 12. 2004, S.155-171. / Wolfgang Wiesmüller: „Ein Morgenlicht, wenn wir wollen!“ Das Lavant-Bild Ludwig von Fickers und die christliche Rezeption der Dichterin. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.149-177. Zu Busta: Vgl. Daniela Strigl: Stein, Rinde, Blatt. Zu Christine Bustas Theologie des Staunens. In: Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.29-43. / Wolfgang Wiesmüller: Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motive in Gedichten von Christine Busta. In: Sprachkunst 20. 1989, S.199-226.

6 Vgl. z.B. Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek: Kreuzzertretung und Rückgrat, Luzifer und Bettlerschale. Christine Lavants Religionen im Zusammenhang mit ihrer Poetologie. In: Mitteilungen aus dem Brenner-

gekehrt werden, zweitens die Verlagerung der Beschäftigung weg von der Sprache hin zur rein hermeneutischen Interpretation und drittens die Einordnung in eine literarische Kategorie, welche für unsere Zeit keine Bedeutung mehr hat. Dass gerade heutzutage wieder begonnen wird, verstärkt Lavant- und Bustagedichte zu lesen und zu analysieren, ist indessen kein Zufall. Im Jahr 1978 schrieb Armin Wigotschnig: „Derzeit scheint die Angst des menschlichen Ich um einen Platz im Kosmos ‚nachher‘ wegen des herrschenden materiellen Überflusses vielleicht weniger aktuell zu sein, und es besteht daher scheinbar auch ein geringer ‚Bedarf‘ an Lyrik wie jener Chr. L.“⁷ In diesem Zusammenhang ist auch die Wiederentdeckung der letzten Jahre zu verstehen: In einer Zeit, in der die (relative) Wohlstandsgesellschaft in die Krise geraten ist und Existenzsorgen für viele wieder auf der Tagesordnung stehen, sind auch die von Mangel, Entbehrung und Suche nach Trost gezeichneten Gedichte Lavants wieder für ein breiteres Publikum zugänglich geworden. Ähnliches lässt sich auch über Busta feststellen.

Nun sollen ein paar wichtige Sekundärwerke angeführt und im Anschluss einige kontroverse Fragestellungen der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung diskutiert werden. In Bezug auf Christine Lavant ist vor allem auf die drei Bände hinzuweisen, welche im Rahmen der *Internationalen Christine Lavant-Symposien* entstanden sind⁸, auf die Dissertation von Schlör⁹ sowie auf die Publikationen Schneiders und Steinsieks von der *Arbeitsstelle Christine Lavant* am Innsbrucker *Forschungsinstitut Brenner-Archiv*.¹⁰ Einen brauchbaren Überblick zu verschiedenen Bildern in der Lavantschen Lyrik bietet die Masterarbeit von Michelsen.¹¹ Was Busta betrifft, ist die Materiallage noch weit dürftiger. Einen guten Einstieg ermöglicht der Sammelband, welcher auf Grundlage der Vorträge des *Busta-Symposiums 2007* erschienen ist.¹²

Archiv. 27. 2008, S.123-141.

7 Armin Wigotschnig: Erinnerungen an Gespräche mit Christine Lavant. In: Christine Lavant: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.9-26, S.21.

8 Vgl. Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995. / Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999. / Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Hermansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006.

9 Vgl. Veronika Schlör: Hermeneutik der Mimesis. Phänomene. Begriffliche Entwicklungen. Schöpferische Verdichtung in der Lyrik Christine Lavants. Bonn: Parerga 1998. Zugl.: Freiburg (Breisgau): Phil.Diss. 1998.

10 Ausführliche Bibliographien finden sich hier:
<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/schneider.html> (13.10.2010)
<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/steinsiek.html> (13.10.2010)

11 Vgl. Solveig Michelsen: Die Bilderschrift in der Lyrik Christine Lavants. Eichstätt: Phil.MA. 2000.

12 Vgl. Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008.
 (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3).

Bei der Beschäftigung mit der Busta- und Lavant-Forschung ist jedoch auch auffällig, dass es nicht nur die geringe Quantität an Sekundärliteratur ist, welche die Arbeit erschwert; zahlreiche Irrtümer ziehen sich wie ein roter Faden durch die Rezeptionsgeschichte. Einer davon ist sicherlich die unkritische Gleichsetzung von *lyrischem* und *biographischem Ich*. „Some critics resist the temptation to identify the ‚I‘ of the poetry with the author, in spite of the obvious similarities. Other critics are comfortable with the unmasked tone of the poetry and accept the poems as autobiographical documents, in spite of the fact that the poems reveal quite little about the lives of the authors.“¹³ Unter jenen, die sich mit Werken Bustas und Lavants befassen, finden sich erstaunlich viele von der zweiten Sorte.¹⁴ Es steht zwar außer Zweifel, dass Menschen nur über etwas schreiben können, das sie kennen und das sie in irgendeiner Form betrifft – so gesehen besitzt jeder literarische Text eine autobiographische Komponente; der Fundus für Themen bzw. Motive erschöpft sich jedoch nicht im eigenen Privatleben, er beinhaltet auch Anregungen aus der Beschäftigung mit gesellschaftlich relevanten Sachverhalten oder mit Literatur. Es mag schon ein bedenkliches Unterfangen sein, Gedichte aus Biographien (die schließlich erstens immer bruchstückhaft, zweitens verfremdet und drittens nicht die einzige Quelle sind) zu deuten – vollkommen absurd hingegen wäre es, den umgekehrten Weg gehen zu wollen: „Es wäre schon einen Versuch wert, eine Biographie Christine Bustas auf Grund ihrer Gedichte zu schreiben.“¹⁵ Mit einem derart unreflektierten Umgang mit Lebensgeschichten geht einher, dass Erinnerungsbücher wiederholt so behandelt werden, als wären sie literaturwissenschaftliche Quellen. Viele Irrtümer der Lavant-Forschung reproduzierten sich dadurch, dass die Aufzeichnungen Ingeborg Teuffenbachs über ihre Freundschaft zu Lavant¹⁶, die erstens *per definitionem* subjektiv gefärbt und zweitens in vielerlei Hinsicht un-

13 Sharon M. Bailey: Autobiographical Lyric Poetry: The Confessions of Christine Lavant and Anne Sexton. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999, S.197-214, S.197.

14 Vgl. Schmidt, Siegfried J.: „aber nie bin ich sanft“. Bemerkungen zur Lyrik Christine Lavants am Beispiel dreier Gedichte. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.39-62. / Vgl. Inge Glaser: Christine Lavant. Eine Spurensuche. Wien: Praesens 2005, S.40, S.107f. (Hier wird gar die Liebschaft Lavants mit Werner Berg in Märchenform [!] nacherzählt.) Etwas vorsichtiger, aber dennoch werden lyrisches und biographisches Ich bei Schlör zusammengeführt, nämlich in Form einer Spiegelung, vgl. Schlör 1998, S.232f. Am problematischsten ist die Gleichsetzung wohl bei Hensel, wo sie zu einer eindeutigen Psychologisierung gerät und somit weggeht vom Ziel der Literaturwissenschaft, etwas über einen Text zu erfahren und hin zu jenem, aus den Texten Rückschlüsse auf die Biographie zu ziehen. Vgl. Kerstin Hensel: Die Gespenster der Lavant. In: Christine Lavant: Kreuzzertretung. Hg.: Kerstin Hensel. Leipzig: Reclam 1995. (=Reclam Bibliothek 1522), S.113-122. / Ebds.: Die Höllenhündin. In: Frankfurter Anthologie. 21. 1998, S. 157-160. Obwohl jene Herangehensweise von Stainer aufs Schärfste kritisiert wird, finden sich letztlich auch bei ihr immer wieder Psychologisierungen diverser Art, die zwar auf Interviews mit der Autorin basieren, z.T. aber auch am Ziel – dem Text – vorbeigehen. Vgl. Maria-Luise Stainer: Herkunft und Art der Bilderwelt in den Gedichten der Christine Lavant. Innsbruck: Phil.Dipl. 1973.

15 Yon-Suk Chae: Untersuchung zur Lyrik Christine Bustas. Wien: Phil.Diss. 1991, S.13.

16 Vgl. Ingeborg Teuffenbach: Christine Lavant – „Gerufen nach dem Fluß“. Zeugnis einer Freundschaft. Zürich: Ammann 1989.

genau sind, unkritisch zitiert wurden.¹⁷ Dass Lavant ein gehöriges Maß an Aberglauben und Mystizismus zugeschrieben wurde (mehr als der Wirklichkeit entsprach und zu viel um als Dichterin der Moderne wahrgenommen zu werden), ist wohl auch der Darstellung ihrer Person in jenem Buch zu verdanken.¹⁸

Im Gegensatz zur Lavant- oder Busta-Lektüre im metaphysischen Kontext wurde die lebensweltliche, die konkrete historische Situation berücksichtigende, stark vernachlässigt. Neuere lebensweltliche Analysen gibt es hauptsächlich über die Prosa Lavants, z.B. die *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*¹⁹ oder die Erzählung *Das Wechselbälgchen*.²⁰ Was die Lyrik betrifft, so sind die Interpretationen von Lübke-Grothues immer noch ein wichtiger Anhaltspunkt.²¹ „Eine natürliche Deutung sollte jedenfalls der allegorischen, eine sinnliche der spirituellen vorgehen.“²² Jenes Zitat kann als Leitspruch der Analysen verstanden werden, die sensitive Eindrücke bzw. Alltagsgegebenheiten des damaligen Landlebens aus der Gedichtsprache hervorarbeiten. Ein interessanter Zugang zur Lebenswelt bei Busta lässt sich bei Wiesmüller ausmachen; er verbindet die religiöse mit der weltlichen Lesart: „Weiters ist für eine rezeptionsästhetische Betrachtungsweise auch der jeweilige historisch-gesellschaftliche Erfahrungshorizont der Leser von Bedeutung, insbesondere dort, wo die biblischen Motive der Gedichte nicht als zeitlose Folie erscheinen, sondern Bezüge erkennen lassen zur Realität der Nachkriegszeit, etwa zu den menschlichen und materiellen Auswirkungen des Kriegs oder zum Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit [...]“.²³ Strutz schlägt mit seiner Analyse der Lavantschen Lyrik in dieselbe Kerbe: Das metaphysische Weltbild wird demnach in den Gedichten an der historischen Situation auf seine Tauglichkeit überprüft.²⁴ Gerade weiblichem Schreiben wird häufig seine Historizität abgesprochen. Bustas Texte sind nun zu explizit historisch, als dass dies möglich wäre (vgl. z.B. SV S.36 / SV S.37), Lavants Dichtung

17 Vgl. Annette Steinsiek: Was kann sein – Überlegungen zum biographischen Umgang mit Christine Lavant. Am Beispiel Ingeborg Teuffenbach: Christine Lavant. Zeugnis einer Freundschaft. In: Ebd.: Christine Lavant und Ingeborg Teuffenbach. Kommentierte Edition der Briefe Christine Lavants an Ingeborg Teuffenbach und kritische Beleuchtung des Erinnerungsbuches von Ingeborg Teuffenbach. Innsbruck: Phil.Diss. 1998.

18 Vgl. ebda., S.227-231.

19 Vgl. Schneider / Steinsiek 2008.

20 Vgl. Tamar Kotrikadze: Das mythologische Motiv des Wechselbalgs und seine Gestaltung in Christine Lavants Erzählung „Das Wechselbälgchen“. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 49. 2005, S.193-200.

21 Vgl. Grete Lübke-Grothues: Vom Lesen der Gedichte Christine Lavants. In: Literatur und Kritik 18. 1983. S.455-471. / Grete Lübke-Grothues: Christine Lavants „Hungerlieder“. In: Über Christine Lavant. Hg.: Ebd. Salzburg: Otto Müller 1984, S.114-126.

22 Lübke-Grothues 1984, S.10.

23 Wiesmüller 1989, S.202-203.

24 Vgl. Johann Strutz: Poetik der Ambivalenz. Neuer Kommentar zur Lyrik von Christine Lavant. In: Fidibus 20. 1992, S.28-35.

wurde allerdings durchaus als eine rein persönliche, der Entstehungszeit entrückte interpretiert.²⁵ Jene Verortung im privaten Bereich hat mit einem konservativen Frauenbild zu tun, das auch vor der Literaturwissenschaft nicht Halt macht: Als dessen Inbegriff kann wohl Fickers Vorstellung vom *weiblichen Ingenium*, welches er als Gegenpart zum *männlichen Genie* definierte, gesehen werden. Ersteres sei demnach emotional – auch im sexuellen Sinne –, dialogisch, helfend und heilend statt rational und zerstörerisch.²⁶

Im Gegenzug dazu gibt es auch feministische Lesarten, innerhalb derer meines Erachtens jedoch stark unterschieden werden muss: Einerseits gibt es Analysen, welche es sich zum Ziel gemacht haben, Literatur von Frauen aus klischeehaften Zuschreibungen zu befreien und auf die spezifische Problematik von Frausein und Schreiben zur gegebenen Zeit eingehen.²⁷ Andererseits existieren auch Sekundärtexte, welche auf verschiedene Arten die Differenztheorie vertreten. Das Schaffen von kühnen Metaphern wie dem *hängenden Herzen* als „eine Art vor-methodische Methode, die von selbst in Kraft tritt, ohne dass man [!] sie bewußt gewählt hätte“²⁸, zu bezeichnen, rückt die Autorin wieder in das Licht des Ingeniums. *Frau* [!] würde demnach entgegen dem Bennschen Diktum²⁹ keine Gedichte *machen*, sondern sie *entstehen* lassen.³⁰ Eine ähnliche Problematik ist bei Mitgutsch erkennbar, die zwar einerseits versucht, die radikale und moderne Komponente der Lavantschen Lyrik herauszuarbeiten, andererseits dann doch wieder die Frau als *sensitiv* handelndes Subjekt auffasst, dem es anscheinend an *Ratio* mangelt, z.B. wenn die Rede ist von „eine[r] unmittelbare[n], *unreflektierte[n]* Auseinandersetzung mit sozialen Gegebenheiten“.³¹ Andernorts wird das (weibliche) Ich, welches mit dem Bereich der Natur verbunden ist, als Gegenpol zur männlichen bzw. göttlichen Du-

25 Vgl. Wolfgang Nehring: Zur Wandlung des lyrischen Bildes bei Christine Lavant. In: Über Christine Lavant. Hg.: Ebds. Salzburg: Otto Müller 1984, S.18-38, S.20. / Glaser 2005, S.39, S.182.

26 Vgl. Wiesmüller 1991, S.151. / Ursula A. Schneider: Das „weibliche Ingenium“ – Ludwig Fickers ästhetisches Konzept der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 14. 1995, S.78-100.

27 Vgl. z.B. Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek: Christl Thonhauser wird Christine Lavant. Entschlüsse und Hindernisse auf dem Weg zur Buchautorin. In: Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945-1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Hg.: Christiane Caemmerer u.a. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. (=Inter-Lit 4). S.175-201.

28 Evelyn Schlag: „Vierfach nach unten geht des Himmels Richtung.“ Über Christine Lavants Radikalität. In: Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Erste Lieferung. Hg.: Klaus Kastberger u. Kurt Neumann. Wien: Paul Zsolnay 2007. (=Profile 14), S.206-208.

29 Vgl. Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. In: Ebds.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. 7 Bde. Hg.: Gerhard Schuster u. Holger Hof. Bd 4: Prosa 4. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S.9-44.

30 Die These, dass Lavant ihre Gedichte nicht zu überarbeiten brauchte, weil sie ihr wie von selbst kamen, ist durch ihre Werkhefte widerlegt worden. Vgl. Doris Moser: Die Kopfarbeiterin Christine Lavant. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.37-57.

31 Waltraud Anna Mitgutsch: Christine Lavants hermetische Bildsprache als Instrument subversiven Denkens. In: Österreichische Dichterinnen. Hg.: Elisabeth Reichart. Salzburg, Wien: Otto Müller 1993, S.85-110, S.88.

Welt gesehen, welche für Zerstörung und gegen die Natur steht.³² Dass Natur bei Lavant nicht immer positiv konnotiert sein muss (wie es wohl im Sinne der weiblichen Gegenwelt wäre), lässt sich z.B. anhand folgender Gedichtstelle belegen: „Zwei scharfe Schreie schweben / vom Wildgans-Keil her ins Gericht, / jäh fällt der Apfelstern und bricht / das Augenlicht des Zeugen.“ (SM S.17) Werden Bereiche wie *Natur* und *Gefühl* der Frau, solche wie *Gewalt* oder *Technik* hingegen dem Manne zugeschrieben, so bedeutet dies zwar den Versuch einer positiven Bewertung des in unserer Gesellschaftsordnung oftmals unterschätzten Geschlechts, letztlich ist es aber auch wieder eine Zuordnung in Rollenbilder.

1.2.) Zur Vorgangsweise beim Verfassen dieser Arbeit

Mit dieser Arbeit soll die lebensweltliche, im historischen Kontext verankerte Lektüre von Lavant- und Busta-Gedichten um eine Abhandlung erweitert werden. Es sind jedoch nicht einzelne Gedichte Gegenstand der Analyse, sondern Motive, welche in verschiedenen Kontexten untersucht werden. Hierbei halte ich mich an den Motivbegriff von Frenzel: „Sie stellen ein durchaus konkretes, inhaltliches, situationsmäßiges Element im Aufbau der Dichtung dar, das in sich einheitlich und abgeschlossen ist, aber die Fähigkeit hat, sich mit anderen, ähnlichen Elementen zu verbinden und mit ihnen zusammen schließlich einen Plot, einen ganzen Stoff, zu ergeben.“³³ Es ist dabei jedoch zu bedenken, dass nicht alles *Motiv* ist, was gelegentlich so genannt wird: „Nun gibt es andererseits eine Fülle von Konkreta, die in der Wirklichkeit vorkommen und in Dichtungen aufgenommen werden können, ohne daß man ihnen den Charakter eines Motivs zuerkennen würde. Solche Konkreta haben nur die [...] Funktion eines Mauersteins, der irgendwo mitverwendet wird, aber sie haben nicht die für das Motiv bezeichnende movierende, keimträchtige Kraft.“³⁴ Gerade in der Lyrik, die per se schon eine Verknappung bedeutet, besitzen diese Konkreta allerdings häufig Motivcharakter. Es wäre – im Vergleich zu einem Prosatext – kaum möglich, einen kleinen Gegenstand in einem Gedicht durch einen beliebigen anderen zu ersetzen ohne die Bedeutung des Textes zu verändern. Diese Arbeit ist der Versuch, eine Vorstellung von der ganzen Tragweite der ausgewählten Motive zu geben; d.h. eine ganzheitliche Darstellung, welche hauptsächlich die konkrete, aber auch die symbolische Komponente³⁵ mit einschließt, ist angestrebt.

32 Ebda., S.96-97.

33 Elisabeth Frenzel: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg: Herder 1980, S.36.

34 Ebda.

35 Motive können symbolträchtig sein, d.h. es existieren durchaus Überschneidungen zwischen Motiv und Symbol, vgl. ebda., S.111.

Es sind vier Motive versammelt; alle haben gemeinsam, dass sie recht häufig im Werk Lavants und Bustas vorkommen und dass sie konkret fassbare Objekte von handlicher Größe sind. Die Bereiche, denen sie abstammen, sind allerdings unterschiedlich: Aus dem botanischen kommt die Distel, aus dem agrarischen das Brot, der häusliche ist durch den Krug vertreten und der medizinische durch das menschliche Herz. Jeder einzelne Gegenstand ist wiederum mit einer ganzen Reihe ihm artverwandter Motive verbunden – zur Kontextualisierung sind je einige ausgewählte an den Beginn jedes Kapitels gestellt. Der behandelte Textkorpus umfasst die in den 1950er Jahren publizierte Lyrik, d.h. die Bände *Der Regenbaum* (=RB), *Lampe und Delphin* (=LD) und *Die Scheune der Vögel* (=SV) von Busta sowie *Die Bettlerschale* (=BS) und *Spindel im Mond* (=SM) von Lavant. Außerhalb dieses Fokus liegende (früher bzw. später entstandene) Gedichte werden, wo sie relevant für die Analyse sind, punktuell miteinbezogen. Auch Briefe und Prosa sind als Intertexte von Bedeutung; ebenso werden Texte von ZeitgenossInnen und literarhistorische Primärwerke eine Rolle spielen. Jene sind vor allem relevant, weil sich durch die Gegenüberstellung die epochentypische Charakteristik des Umgangs mit einem Motiv nachvollziehen lässt. Keines der Motive ist gänzlich ohne Tradition, einige sind eng mit dem Österreich des Wiederaufbaus verbunden; das *Brot* z.B. lässt an Simmels Bestseller denken³⁶, das *Herz* hingegen an Bachmanns *Muskel* (siehe S.100 dieser Arbeit).

Bei diesem Unterfangen versteht es sich von selbst, dass die verwendete Sekundärliteratur sich nicht auf Gedichtanalysen, Kurzbiographien, literaturwissenschaftliche Hochschulschriften und dergleichen beschränken kann. Im Sinne der Interdisziplinarität werden auch Quellen aus anderen Bereichen herangezogen, wie z.B. aus der Psychologie, der Medizin oder der Botanik. Die Analyse auf Inhaltsebene geschieht jedoch immer mit einem Augenmerk auf die Gedichtsprache. Meine These lautet, dass die lebensweltliche Lesart in Verbindung mit der Rhetorik (v.a. dem kühnen Gebrauch der Metapher) ein triftigen Grund liefert, die Werke Lavants und Bustas in den Kanon der modernen Lyrik einzuordnen.

36 Vgl. Johannes Mario Simmel: Die frühen Romane und Erzählungen. 6 Bde. Bd.2: Das geheime Brot. Roman. München: Droemer Knaur 1994.

2.) „Naturlyrik“ und ihre zeitgeschichtliche Problematik

Naturlyrik gilt vielen als etwas seit der Moderne nicht mehr Zeitgemäßes, Überholtes.³⁷ Im Brechtschen Sinne könnte nun argumentiert werden, dass sie deshalb gar verwerflich sei, weil sie die nötige Gesellschaftskritik unterbleiben lässt: „Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“³⁸ Das 1939 erschienene Gedicht *An die Nachgeborenen* trägt seine Berechtigung auch in die Nachkriegszeit hinein. Im Kontext der Verdrängung und Vertuschung, die sich auch in der Kulturpolitik bemerkbar machte, und des sich ausbreitenden Konservatismus³⁹ war manchen das *Gespräch über Bäume* sehr genehm. Peter Toussell stellte 1947 der jungen Generation österreichischer SchriftstellerInnen ein Armutszeugnis aus:

Aber die jungen Dichter sind nicht weniger schuldig [als die Kritiker, Anm.: VS]. Ihre Zeitrechnung hört beim Biedermeier auf; sie halten immer noch allein das „Poetische“ für Dichtung. In einem Gedicht muss deshalb alles „schön“ sein; Wasserfälle müssen ferne rauschen; die unvermeidliche Trauerweide (des achtzehnten Jahrhunderts) über dem Teich stehen; Gevatter Tod dreht seine Sanduhr um; und was, was muß vor der traulichen Hütte herniederrieseln? Polgarleser wissen die Antwort. In Gumpendorf kann es nichts anderes sein als Mondlicht.⁴⁰

Zweifelsohne ist hier ein wunder Punkt der Epoche angesprochen. Fraglich ist allerdings, ob sämtlichen Naturmotiven somit ihre Berechtigung abgesprochen werden kann – ich würde im konkreten Fall der meisten hier behandelten Naturgedichte mit Nein antworten. Dass in Christine Bustas Lyrik – trotz expliziter Thematisierung an manchen Stellen – zugleich eine Verdrängung der Zeitgeschichte passiert, darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden; so z.B. in der Schuldfrage: Aus einer konkret historischen Schuld wird deren abstrakt-moralische Thematisierung ganz im Sinne des Katholizismus.⁴¹

Gerade die Blumenmotivik bietet sich für eine Ästhetisierung der Welt geradezu an, 1946

37 Vgl. Illona Hatzenbichler: Motive und Themen in der Lyrik Christine Bustas. Graz: Phil.Diss. 1979, S.22.

38 Bertolt Brecht: *An die Nachgeborenen*. In: Ebds.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Hg.: Werner Hecht u.a. Bd.12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1988, S. 85-87, S.85.

39 Vgl. Sigurd Paul Schleichl: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss: Österreich. In: Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Hg.: Horst Albert Glaser. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 1997. (=UTB 1981), S.19-32.

40 Peter Toussell: Gumpendorfer Literaturbrief, neuere Lyrik betreffend. In: Plan. 2. 1947. S. 340-341, S.340.

41 Vgl. Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek: Schuld und Schreiben, Trauer und Tröstung, Pan und „Plan“. Der Nachlaß Christine Bustas und seine Perspektiven für die Forschung. In: Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.160-196, S.164-165.

schrieb Christine Busta in ihr Tagebuch: „Ich liebe das Fraglose, das erfüllt [sic!] – die Natur“.⁴² In jenem Kontext scheint es mir notwendig sich ins Bewusstsein zu rufen, wie affirmative Naturlyrik, die eine Tradition im Ständestaat und im Nationalsozialismus hatte und die in den 50er Jahren ununterbrochen weiter publiziert wurde (z.T. von den selben AutorInnen)⁴³, aussieht: Um zu zeigen, welchen Charakter derlei Lyrik hat und inwiefern sich die Motive (wir erinnern uns: die kleinsten Bestandteile auf der Inhaltsebene) affirmativer Naturlyrik von jenen, die Lavant und zum Teil auch Busta verwendeten, unterscheiden, möchte ich ihnen die Motive aus dem Kapitel *Gesicht in den Blumen* aus Ingeborg Teuffenbachs⁴⁴ 1953 erschienenem Gedichtband *Der große Gesang* gegenüberstellen.⁴⁵ Jedes der acht Gedichte ist mit einem Blumennamen betitelt: *Cyclame*, *Akelei*, *Rose*, *Mohn*, *Verbene*, *grüne Gladiole*, *Wicke* und *Chrysantheme*. Allesamt sind sie vom Menschen kultivierte Zier- und Gartenpflanzen, es ist keine darunter, die nur wild wachsen, geschweige denn zu den Unkräutern gezählt werden würde. Ich möchte hier zur besseren Vergleichbarkeit mit den nachfolgenden Texten von Lavant und Busta eine Strophe über den Mohn anführen: „Und obgleich ich noch gedrungen / bin von Glut, die Himmel blendet, / löscht ein Hauch mich aus. Verklungen, / Überspielt – im Staub beendet.“⁴⁶ Jene Zeilen scheinen der Welt entrückt zu sein – das lyrische Ich ist die Blume selbst – das Thema der Vergänglichkeit kommt daher nicht in seiner ganzen Tragweite zum Ausdruck. Hier finden sich nicht nur Versatzstücke von Rilke⁴⁷, sondern noch ganz deutliche Parallelen zu Weinheber⁴⁸, der ebenso ein Kapitel seines Gedichtbandes *Adel und Unter-*

42 Zitiert nach: Ebda., S.177.

43 Vgl. Chae 1991, S.19.

44 Schriftstellerin und Freundin Christine Lavants, GermanistInnen bekannt vor allem durch ihr Erinnerungsbuch an ebenjene (siehe S.9-10 dieser Arbeit), schrieb während des Nationalsozialismus Propagandagedichte, vgl. ebds.: *Verpflichtung. Gedichte zum Krieg*. Berlin: Vlg. Grenze und Ausland 1940.

45 Fußnote: Am Rande bemerkt ist allein schon der Titel bezeichnend – und nicht zu vergleichen mit dem *Pfauenschrei* Christine Lavants, der wohl auf einer Skala der akustischen Freuden und Leiden auf der gegenüberliegenden Stufe zu lesen wäre. Doch auch für Christine Bustas Werk wäre ein Titel, der zugleich so aufdringlich und so aufgesetzt daherkommt, undenkbar (vgl. die Bezeichnung *Krähenschrei* im symbolischen Naturgedicht *Jänner* (RB S.7) Dem Schmeichelnden des *Gesanges* steht das Verzweifelte und das (auch selbst-) kritische Potenzial des *Schreis* gegenüber. Jener Begriff und seine poetologische Lesart (*Gesang* als systemkonforme Lyrik) erwecken den Eindruck, dass sich hier das Pathos aus dem Austrofaschismus und dem Nationalsozialismus erhalten hat.

46 Ingeborg Teuffenbach: *Der große Gesang. Gedichte*. Leinfelden: Engelhorn 1953, S.17.

47 Vgl. Rainer Maria Rilke: *Blaue Hortensie*. In: Ebds.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg.: Manfred Engel u.a. Bd.1.: *Gedichte. 1885 bis 1919*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 1996, S.481. Thematische (Vergänglichkeit) und motivische (eine Blume als deren Ausdruck) Nähe besteht, von Wortwahl und Metaphorik her scheint mir allerdings ein Vergleich unzulässig.

48 Nationalsozialistischer Dichter, dessen Texte allerdings auch weit in die Nachkriegszeit hinein veröffentlicht wurden, vgl. Albert Berger: Weinheber, Josef. In: *Metzler Autorenlexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 3., aktual.u.erw.Aufl. Hg.: Bernd Lutz u. Benedikt Jeßing. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S.786-788. Im Kontext mit Busta wäre deren „Entdeckung“ durch Weinheber im Jahre 1943 zu erwähnen. Vgl. Victor Suchy: *Einleitung*. In: Christine Busta: *Das andere Schaf*. 2.Aufl. Graz, Wien: Stiasny 1961, S. 5-31, S.13.

gang⁴⁹ den floralen Motiven gewidmet hat. „Nur eine Rast ist Sterben euch“⁵⁰, werden die Blumen angesprochen. Auf solch verklärende Art vom Sterben zu sprechen scheint umso bedenklicher bei Beachtung des zeitgeschichtlichen Kontexts; der Band ist im Jahre 1934 erstmals veröffentlicht worden, als in Österreich unter blutigen Auseinandersetzungen der Ständestaat an die Macht kam.⁵¹

Auf den ersten Blick ließe sich der Fehler begehen, die Lavantschen und Bustaschen Blumen- gedichte allesamt in dieselbe Schublade einzuordnen. Erst unter mehreren Aspekten (sinnliche Wahrnehmbarkeit, biologische Beschaffenheit, Nutzweise, kultureller Gebrauch, literarische Tradition) betrachtet, gewinnen manche florale Motive einen anderen, dunkleren Sinn. Meine These lautet, dass die meisten Blumen- und Kräutermotive im lebensweltlichen Kontext der 1950er Jahre zu verorten sind. Es sind bei deren Analyse folgende Komponenten zentral: Erscheinungsbild einer Pflanze, mögliche Nutzweisen und Auswirkungen ihres Verzehrs. Unter jenen Gesichtspunkten betrachtet treten einige Dichotomien zutage: Pflanzen, die zu Dekorations-, Nahrungs- oder Verarbeitungszwecken kultiviert werden, stehen im Gegensatz zum so genannten Unkraut.

Zeig an mir die Kräuter, welche bestärken,
[...]
zeig an mir die Kräuter, erlaub meinem Mund,
den Absud zu trinken von dem, der bestärkt
als Wächter, als Schläfer, als Töter. (SM S.71.)

So heißt es in einem Gedicht Christine Lavants, aus welchem hervorgeht, dass die Wahl der Pflanzenmotive durchaus bewusst erfolgte und dass dabei die Aspekte der Stärkung, der medikamentösen und der drogösen Wirkung mit einbezogen wurden. Essbare oder gar mit Heilkräften ausgestattete Kräuter und Blumen stehen giftigen gegenüber. Bei den berauschend wirkenden Pflanzen ist zwischen beruhigenden und aufputschenden zu unterscheiden. Dieses Schema ist allerdings grob vereinfacht, da es zahlreiche florale Motive gibt, die in mehrere der Kategorien fallen und die z.T. sogar nützliche und schädliche Eigenschaften in sich vereinen. Im Folgenden sollen einige Beispiele angeführt werden.⁵²

49 Wieder ist der Titel bezeichnend.

50 Josef Weinheber: Blumen. In: Ebds.: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg.: Friedrich Jenacek. Bd.1/2: Jugendwerke. Lyrik, Drama, Prosa. Erste Veröffentlichungen, 1920-1929. Salzburg: Otto Müller 1984, S.101.

51 Über die Kontinuität der österreichischen Nachkriegslyrik zum Ständestaat: vgl. Wolfgang Wiesmüller: Lyrik in Österreich von 1945 bis zu den 70er Jahren. (Eine Skizze). In: InN. 1. 1984, S.2.

52 Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, bei der Auflistung von Pflanzen, welche sich in den Gedichten der Auswahlbibliographie wiederfinden, einen Anspruch auf Vollständigkeit zu stellen. Die genannten Motive sind exemplarisch für Bustas und Lavants lyrische Verfahrensweisen und ihren Umgang mit

2.1.) Florale Motive: Anblick, Nahrung, Rausch und Sättigung

2.1.1.) Pflanzenmotive bei Lavant

Das unspezifische Wort *Blume* kommt in den beiden Lavant-Bänden insgesamt 16-mal vor. Beim abstrakten Blumenmotiv können es logischerweise nicht mehr die Eigenschaften der Pflanze sein, welche die Bedeutung ausmachen. Während diese wegfällt, tritt die kulturelle Komponente in den Vordergrund. Wenn es z.B. heißt, der Schlaf gehe „[...] mit einer Blume auf und nieder / und singt für mich allein die Sternenlieder“ (BS S.46), so wirkt die Blume als etwas Tröstliches, wenn nicht gar als Symbol der schönen Dichtung⁵³ – in diesem Zusammenhang ist auch das Kompositum *Sternenlieder* zu sehen, ist doch das Lied gleichsam als Urform des Lyrischen zu verstehen. An anderer Stelle heißt es: „Sehr schön geborgen ist mein armes Herz / im Rot der Blume, die die Nachbarsfrau / mir gestern schenkte, weil am Muttertag / sich meine Vase sonst verstecken müßte.“ (BS S.50) Dass die Blume in Österreich Geschenkfunktion übernehmen kann – gerade wenn eine Frau beschenkt werden soll, liegt auf der Hand. In der Dichtung kann die Blume allerdings auch als Symbol für Weiblichkeit an sich gelten.⁵⁴ Die Frau, welche keine Kinder bekommt, fällt aus der Rolle, ihre Vase bleibt leer (zur Gefäßmotivik im Kontext des Gender-Diskurses: siehe S. 81-84 dieser Arbeit).

Meist ist in Lavants Gedichten allerdings die Pflanzenart genau bezeichnet. Bei weitem am häufigsten kommt zwar die Rose vor (7-mal in BS, 15-mal in SM)⁵⁵, gesamt betrachtet übersteigt jedoch die Anzahl der Wild- oder Nutzpflanzen jene der Zierpflanzen bei weitem. Zu Lavants Blumenmotiven zählen neben der Taubnessel und dem Klee (SM S.108-109) unter anderem der Löwenzahn (z.B. SM S.20), die Brennnessel (SM S.58), die Ringelblume (BS S.22) und die Distel (siehe S.24-38 dieser Arbeit). All jene Pflanzen haben die Gemeinsamkeit, dass sie zur Ergänzung der Nahrung herangezogen werden können. Gerade im Kontext der Ernährungssituation in der Nachkriegszeit gewann dies an Bedeutung. In einem Brief Christine Lavants findet sich folgendes Zitat: „Als wir heirateten, waren wir so arm, daß ich

Pflanzenmotiven zu verstehen. Zur vertiefenden Beschäftigung mit der Flora in der Gedichtsprache Lavants: Vgl. Stainer 1973, Michelsen 2000 und Bustas: Vgl. Kurt Adel: Christine Busta, Lyrik. Untersuchung auf statistischer Grundlage. In: Ebds.: Von Sprache und Dichtung. 1800-2000. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S.177-207 / Chae 1991.

53 Vgl. Hannah Grosse Wiesmann: Blume. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.50-52, S.51-52.

54 Vgl. ebda., S.50-51.

55 Vgl. Paola Schulze Belli: Index zu Christine Lavants Dichtungen. (Die Bettlerschale – Spindel im Mond – Der Pfauenschrei). Milano: Dott.a Giuffrè 1980. (=Università di Trieste / Facoltà di Scienze Politiche 19), S.324.

am 1. Tag nach unserer Hochzeit in die Lavantauen ging Wurzeln graben für eine ‚Frühlingsuppe‘. Natürlich erwischte ich giftige und wir wurden beide schwindlich. [sic!]⁵⁶ Die Fähigkeit zwischen essbaren bzw. heilsamen und giftigen Pflanzen unterscheiden zu können war also eine essenzielle Lebensnotwendigkeit.

Schulmedizin wurde gerade in ärmlichen Haushalten oft durch Naturheilkunde ersetzt. Hinweise darauf, dass Lavant daher mir ihr vertraut war, erschließen sich den Lesenden vor allem in ihrem Prosawerk. Sie äußerte sich zu einer ihrer frühen Erzählungen: „Das ‚Krüglein‘ sollen Sie nicht als Dichtung annehmen, sondern als – mir fällt das Wort nicht ein – damit Sie das Milieu kennen lernen. Ist natürlich verkitscht geschildert, aber im wesentlichen ganz wahr.“⁵⁷ An einer Stelle der genannten Erzählung sagt ein Arzt einer Mutter, die mit einem schwer kranken Kind kommt, „daß dies eben die Arme-Leute-Krankheit sei und von der Überarbeitung und Unterernährung der Mutter und dann auch wohl von der feuchten Wohnung käme...“⁵⁸ Daraufhin wird eine Heilerin konsultiert, welche der Familie rät, sie solle „es alle Tage ganz nackt ausziehen und dann am ganzen Leib mit Brennesseln einreiben.“⁵⁹ Hier wird auf den Aberglauben der Menschen angespielt, dass Lavant sich aber durchaus ernsthaft mit Naturheilkunde beschäftigte, ist allgemein bekannt. Ein Verweis auf einige Heilpflanzen in ihrer Lyrik findet sich bei Michelsen: Dazu zählen die Ringelblume, der Baldrian, der Spitzwegerich, der Klee und der Eppich. Von pharmazeutischem Interesse ist auch das Knaubenkraut, welchem im Volksglauben potenzsteigernde Wirkung nachgesagt wird.⁶⁰ Als giftig einzuordnen sind der Fliegenschwamm (-pilz), das Mutterkorn und der Fingerhut.⁶¹ Eine Giftpflanze mit Tradition ist der Schierling (BS S.60), der schon Sokrates das Leben gekostet hat. Pflanzenmotive, die an jene der Giftpflanzen anschließen, sind die zum Drogenmissbrauch geeigneten Naturalien.

56 Christine Lavant an Adolf Purtscher. Zitiert nach: Angelika Overath: Wechselbalg der Poesie. Die unerhörte Dichterin Christine Lavant. In: Ebds.: Das halbe Brot der Vögel. Portraits und Passagen. Göttingen: Wallstein 2004, S.61-84, S.68. Es existiert allerdings auch ein auszugsweise gleiches und besser belegtes Zitat (Datumsangabe: 15.12.1945), welches einem Brief an Purtschers Frau zugeschrieben ist, vgl. Christine Wigotschnig: Nachwort. In: Christine Lavant: Das Kind. Hg.: Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 2000, S.96-104, S.98.

57 Christine Lavant an Gerhard Deesen, 27.3.1962. In: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.233-234, S.234. Zur sozialhistorischen Relevanz von Lavants Prosa: vgl. Ulfried Burz: Dreschflegel, Duldiger-Pfarrer und finstere, elende Proletenwohnung. Christine Lavants Prosa als sozialhistorische Quelle. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.147-178.

58 Christine Lavant: Das Krüglein. Stuttgart: Brentano 1949, S.128.

59 Ebda., S.142.

60 Vgl. Friedhelm Sauerhoff: Etymologisches Wörterbuch der Pflanzennamen. Stuttgart: WVG 2003, S.441-443.

61 Vgl. Michelsen 2000, S.54-57.

„ ‚Alles, was betäubt‘, faßt Christine Lavant unter Mohn zusammen“⁶², in diesem Kontext lesen sich auch folgende Zeilen: „Viel lieber säße ich noch tief im Mohn / bei Trost und Hoffnung und ein wenig Lüge“. (BS S.10) Die Droge wird in ihren beiden Facetten dargestellt: „die positive Seite des Trostes und der Hoffnung, sowie die negative der Lüge und Illusion.“⁶³ Schmidt verweist auf die häufig vorkommenden Worte *Mohn*, *Gift* und *Branntwein* sowie auf deren Kontext zur Lavantschen Biographie.⁶⁴ (Bekannterweise lebte diese lange Zeit mit Medikamenten und schachtelweise Zigaretten, um körperliche wie psychische Leiden ertragen zu können, um Schlaf zu finden oder schreibend munter zu bleiben.⁶⁵) Hier sollte allerdings auch wieder der historische und literaturgeschichtliche Kontext beachtet werden, in welchem die Texte entstanden sind. „Die Symbolik der Rose und des Dorns hatte in der Lyrik der Fünfziger und Sechziger ebenso Konjunktur wie die des Mohns“⁶⁶, so Strigl. Križman verweist ebenso auf den Mohn als Symbol, das nicht nur bei Lavant, sondern auch in der Weltliteratur seinen Platz einnimmt. „Die Struktur *im Mohn sitzen* ist jedoch der Lavant eigen.“⁶⁷ Fraglich ist hier nur, ob die symbolische Komponente (der Mohn, der für den künstlich herbeigeführten Rausch bzw. Schlaf steht) überwiegt, oder die motivische (der konkrete Gebrauch der Mohnpflanze, um den anderen Bewusstseinszustand zu erreichen).

Gerade in diesem Falle sind die beiden schwer voneinander zu scheiden: Einerseits mutet es doch sehr symbolisch an, wenn im Zeitalter der künstlich erzeugten Psychopharmaka und der maschinell hergestellten Rauschmittel der Mohn bedichtet wird. Dieser besitzt doch mehr Poesie als Pillen, allein durch die literarische Tradition⁶⁸ und seine blumige Gestalt. Andererseits ist gerade in Bezug auf die Mohnblume ein konkreter Gebrauch nicht von der Hand zu weisen, der jedoch keinen Eingang in die Sekundärliteratur gefunden hat: „Schlafmachende Wirkung. Der Teeaufguß aus den Früchten wird im Volk als Schlaf- und Beruhigungsmittel besonders für kleine Kinder verwendet (Morphingehalt der Mohnkapseln) [...]“⁶⁹ Lavant scheidet in ihren Gedichten genau zwischen verschiedenen Pflanzen, es ist davon auszugehen,

62 Stainer 1973, S.6.

63 Michelsen 2000, S.22.

64 Vgl. Schmidt 1984, S.52.

65 Hans Krieger: „Bellen dürfen, bis die Sterne zittern“: Christine Lavant. In: Bayerische Akademie der schönen Künste. Jahrbuch. 15. 2001, S.253-284, S.279.

66 Strigl 2008, S.35.

67 Mirko Križman: Die existenziellen Spannungen in der Dichtersprache Christine Lavants. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.127-141, S.130.

68 Vgl. Christian Oestersandfort: Mohn. In: Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.231-232.

69 Heinrich Marzell: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Bd.3: Macleya-Ruta. Aus dem Nachlass hg. von Heinz Paul. Leipzig, Stuttgart u.a.: Hirzel 1977, S.566. Zitiert nach: Sauerhoff 2003, S.453.

dass mit dem *roten Mohn* der *Klatschmohn* und mit dem *weißen* der *Schlafmohn* gemeint ist.⁷⁰ Der rote eignet sich besonders wegen seiner Farbsymbolik für die lyrische Darstellung. Nach Stainer ist die Wortkreation des *blühenden Hahnenkamms* (BS S.25) aus einer Assoziation mit einem blühenden Mohnfeld entstanden.⁷¹ Hier möchte ich allerdings darauf verweisen, dass die farbliche Gemeinsamkeit roter Blüten mit dem Kopfschmuck des Gockels als Bezeichnung für die *Celósia cristáta* schon ihren Weg in die Botanik gefunden hat – und daher auch diese Pflanze von Lavant gemeint worden sein könnte.⁷² Nach Stainer bedeutet der *weiße Mohn* bei Lavant gesunden *Schlaf*.⁷³ Folgender Gedichtbeginn lässt sich als Bestätigung dieser These lesen: „Zerstöre die Trübsinnsstaude und säe / drei Körner vom weißen Mohn in mein Herz, / ich brauche leichtere Träume, / um über die Brücke zu kommen.“ (BS. S.119) Das *Ins-Herz-Säen* der Mohnkörner ist wohl mit der Einnahme gleichzusetzen, die leichten Träume sind klar als deren Folge erkennbar. Das Weiß gilt aber auch generell als symbolische Farbe für das Gute und das Unschuldige. Daraus ergibt sich auch eine gewisse Spannung – hier wird der Drogenkonsum letztlich (allerdings mit einer gewissen Bitterkeit, welche die Forderung schon wieder fragwürdig erscheinen lässt) als etwas Positives, das Leben *erleichterndes*, dargestellt. Der *schwarze Mohn* (mit welchem nur die Samen der roten bzw. weißen Pflanze gemeint sein können) erscheint in einer anderen Anfangsstrophe und vermittelt eine traurige Kontraststimmung: „Verlust der Ähren überstand mein Herz, / jetzt aber rieselt noch aus beiden Augen / der schwarze Mohn mir, meine Sinne tauchen / in nackter Klarheit aus dem roten Meer.“ (BS S.93) Hier hat es nichts mehr mit der Pflanzenart zu tun, sondern mit der Farbsymbolik, dass der Mohn mit den Tränen quasi gleichgesetzt wird. Aus der Farbgebung und dem Verb *rieseln* wiederum lässt sich darauf schließen, dass nicht Mohnblumen, sondern Mohnsamen gemeint sind. Die *Ähre* als Fruchtbarkeitssymbol tritt in Verbindung mit dem roten Meer – *Rot* steht hier wohl eindeutig als die Farbe der Liebe und Erotik.⁷⁴ So viel dazu, dass auch optische Aspekte eine nicht unwesentliche Rolle bei der Bearbeitung floraler Motive spielen.

70 Ersterer hat rote, zweiterer lila-weiße Blüten, während der Schlafmohn zur Opiumgewinnung verwendet werden kann, kann der Klatschmohn gefahrlos als Beruhigungsmittel eingesetzt werden: Vgl. Harald Nielsen / Verner Hancke: BLV Heilpflanzenführer in Farbe. Finden und erkennen, sammeln und anwenden. München, Bern, Wien: BLV 1977, S.140-141.

71 Vgl. Stainer 1973, S.13.

72 Vgl. Sauerhoff 2003, S.156.

73 Vgl. Stainer 1973, S.50.

74 Ein interessanter Aspekt der bisherigen Lavant-Rezeption ist, dass erotische Konnotationen, welche zweifellos vielen Gedichten innewohnen, kaum berücksichtigt wurden, vermutlich weil sie so gar nicht zu dem Image der frommen Kräuterfrau passen, das ihr zugeschrieben wurde.

Einige Worte möchte ich noch über die Wortbildungen verlieren, die den Lavantschen Pflanzengedichten eigen sind. Neologismen sind gerade bei Lavant in diesem Bereich recht häufig anzutreffen. Heißt es noch in einem frühen Gedicht namens *Im Herbst* „Die Sonne hängt wie eine reife Rose / am Horizont, wo Wälder ihrer warten.“ (UL S.56), so kommen spätere Texte schon ohne das Rilkesche Vergleichspartikel aus⁷⁵: Ob die Genitivmetapher *Sonnenrose* nun die Sonne oder die Rose bezeichnet, ist nicht mehr eindeutig festzumachen. Vom grammatikalischen Verständnis her müsste es die Rose sein, vom semantischen (*hinterm Berg*) die Sonne. Wenn die „ganze Sonnenrose übern Berg“ (SM S.75) gebracht werden soll, ist wohl von letzterem auszugehen. Heißt es hingegen „Wohl reift in der Sonnenrose das Öl, / aber zu hoch für erniedrigte Stirnen“ (SM S.96), so kann der Begriff weder dem Motiv der Sonne noch jenem der Rose eindeutig zugeordnet werden – Lübke-Grothues hat schon darauf hingewiesen, dass sich die Kategorien *bildspendender* und *bildempfangender Bereich* bei Lavant nicht immer eindeutig trennen lassen.⁷⁶ Andere, auf den ersten Blick merkwürdig anmutende Komposita sind tote Metaphern⁷⁷, die jedoch in manchen Gedichten ihre ursprüngliche Bedeutung wiedererlangen bzw. auf diese verweisen – z.B. die *Hirtentasche* oder der *Hahnenkamm* (siehe S.21 dieser Arbeit). Zum Teil ist es allerdings auch vergebens, Pflanzenbestimmungsbücher zu befragen. Die *Nagelnelke* soll hierfür als Beispiel dienen. „Mein Herz, die Nagelnelke, sticht / mich durch und durch um ein Gebet“ (SM S.70) – was hat es mit jener Blume auf sich und handelt es sich überhaupt um eine Blume? In Bezug auf das Wort *Hauchnägel* in PS S.59 finden wir bei Stainer einen Hinweis: „ ‚Nagelen‘ (=im Volksmund [sic!]: Nelken) ‚hauchen‘ Duft aus: ‚Hauchnägel‘ ist ihr Name bei Christine Lavant.“⁷⁸ Diese Deutung lässt sich durch die Begriffe *Nelkenwind*, *Pfingstnelkennägel* und *Pfingstnelkenwind*, welche im selben Gedicht vorkommen, stützen. Das *Grimmsche Wörterbuch* kennt „nelke und nelkenartige blüte“⁷⁹ auch unter *nägelchen*. Im Kontext des Gedichtes scheint mir dies allerdings nicht die richtige Deutung zu sein. Wenn es nach der Anfangszeile „Herrgott, wie wässrig wird der Wein“ (SM S.70) lautet: „Vielleicht gerät mir so ein Sud, / den jemand sich zu Herzen nimmt? / Ich brauch nicht Metgewürz und Zimt, / nur mich und eine Faust voll Wut“ (SM S.70), so kann mit allergrößter Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass es sich um die *Ge-*

75 Zum Einfluss Rilkes auf Lavant: Annette Steinsiek, Ursula Schneider: Lektüerverhalten und ‚Intertextualität‘ oder Hinweise auf literarische Bezüge im Kommentar der Historisch-Kritischen Ausgabe Christine Lavants. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 26. 2007, S. 79-102, S.79-83.

76 Vgl. Grete Lübke-Grothues: Nachwort. In: Christine Lavant: Gedichte. München: dtv 1972. (=sr 108), S.119.

77 Zum Begriff der toten Metapher: vgl. Katrin Kohl: Metapher. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. (=SM 352), S.20.

78 Stainer 1973, S.111.

79 Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Nachdr. 33 Bde. Bd.13: N-Quurren. Bearbeitet v. Matthias Lexer. München: dtv 1984, S.264.

würznelke handelt, welche mit anderen Gewürzen, Zimt und Wein zu Glühwein verarbeitet werden kann. Als Indiz dafür kann sowohl deren nagelähnliche Form als auch deren Übersetzung in andere Sprachen (phonetisch ähnelt das Wort *nageljnova žbica* auf Slowenisch, semantisch *chiodi di garofono* auf Italienisch, *chiodo* bedeutet Nagel) dienen. All diese Implikationen (Zweitbedeutungen, Kontext, botanische und ästhetische Aspekte einer Pflanze) sollten mitbedacht werden, um ein Lavantsches Blumen-Wort nicht vorschnell einzuordnen.

2.1.2.) Pflanzenmotive bei Busta

Auch Busta schöpfte bei der Motivwahl zu einem Gutteil aus dem Bereich der Natur. Ihre am häufigsten verwendeten Substantive sind: „Nacht Herz Erde Licht Liebe Schlaf Schnee Leben Wind Himmel Tag Welt“⁸⁰; Pflanzenmotive sind allerdings weit spärlicher gestreut als bei Lavant, zum Teil stehen sie auch mehr im Zeichen der Idylle als es bei jener der Fall ist.⁸¹ Das *Ritornell vor dem Einschlafen* bietet sogar Parallelen zum affirmativen Naturgedicht: „Was hat mich heut so froh gemacht? / Die Schale mit Primeln, sie steht am Fenster: / eine Lampe voll Frühling vorm Antlitz der Nacht.“ (LD S.36) Sowohl inhaltlich als auch formal finden sich hier Idylle und Geschlossenheit. Wer nicht weiß, dass das Gedicht 1955 veröffentlicht wurde, könnte es leicht in die Zeit vor oder zwischen den beiden Weltkriegen einordnen. Aber auch bei Busta kommen florale Motive vor, welche keine (wenn auch nur ansatzweise) heile Welt zeigen: Neben der Distel, die eines ihrer zentralen Motive ist (siehe S.24-38 dieser Arbeit), ist auch (wie bei Lavant) die Nessel ein Gegenbeispiel. „Es sprengte die zarte, wunderbare / Wurzel der Nessel den lastenden Stein“ (LD S.5), heißt es im Gedicht, das dem Band *Lampe und Delphin* vorangestellt ist. Ich denke, es ist nicht kühn zu behaupten, dass hier auch auf symbolischer Ebene ein Aufbruch gezeigt werden soll – wenn daraufhin die Rede ist vom *brennenden Dickicht verschütteter Jahre* und vom Eindringen in eine *Grabkammer*, so ist dies auch im Kontext des zweiten Weltkriegs lesbar.⁸²

80 Adel 2004, S.184.

81 Zu Parallelen der Bustaschen Lyrik mit jener von Weinheber: vgl. Adel 2004, S.188 / Fritz Weilandt: Das lyrische Werk von Christine Busta. In: Formen der Lyrik in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Hg.: Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: öbv 1981. (=Schriften des Instituts für Österreichkunde 39), S.70-94, S.71.

82 In den folgenden beiden Strophen wird diese doch recht greifbare Symbolik allerdings wieder durch eine sehr verallgemeinernde, v.a. biblisch geprägte ersetzt. Hier scheint mir das Thema der Vergangenheitsbewältigung angerissen, aber sobald es konkret wird (gleich nach dem Wort *Grabkammer*), flieht sich der Text ins Allgemeine.

Dass eine Reihe von Heilpflanzen Eingang in die Gedichte Bustas gefunden hat, lässt sich vielleicht auch aus jenen 1986 verfassten Zeilen heraus erklären:

Nie habe ich einer heilen Welt
das Wort geredet.
Immer nur einer verletzlichen,
um deren gefährdete Schönheit ich bangte –
schon auf Heilung bedacht. (HK S.19)

Diese offensichtlich poetologische Gedichtstrophe im Kontext ihres Werks und ihrer Biographie zu untersuchen, wäre zweifellos ein lohnendes Unterfangen. Hier soll allerdings eine Beschränkung auf das Gedicht *Mitte des Lebens* erfolgen:

Durch Schafgarben watend und goldne Kamillen,
immer im Ohr noch den heillosen Ton
einer irren, verdorrten Grille
und im Mund schon befremdlich den stillen
Geschmack von Olive und Mohn. (SV S.65)

Grundlage könnte eine simple Naturbeobachtung sein. Die Wirkung des Gedichts lässt sich vermutlich zum Gutteil durch seine Motivik erklären: *Schafgarbe* und *Kamille* sind Korbblütler, deren Inhaltsstoffe in der Volksmedizin sehr vielseitig eingesetzt werden können, letztere hat unter anderem eine nervenberuhigende Wirkung.⁸³ Den quasi universalen Heilmitteln steht der *heillose* Ton der *irren* Grille entgegen. Auffallend ist hier, dass es sich schon wieder um ein akustisches Signal handelt, das Unruhe in das Gedicht bringt (vgl. Anm.45, S.15 dieser Arbeit). *Olive* und *Mohn* bringen zwei weitere Aspekte des Beruhigenden, Stillenden zum Ausdruck: den der Sättigung und den des Rausches. Wie bei Lavant kommt auch bei Busta der Mohn des Öfteren vor. Am deutlichsten wird die Komponente des Rausches, die dem Motiv innewohnt, in dem Gedicht *Der Mohnsamenesser*, dessen Schluss uns hier interessieren soll: „nur im Mohnsamen wär noch ein wenig Rot, aber den gibt er nicht her.“ (SV S.77) Das Rot ist aus mehrerlei Hinsicht interessant: Einerseits steht es in Verbindung mit einem zuvor erwähnten *Feuer*, andererseits gibt es einen Hinweis darauf, welcher Mohn hier gemeint ist: Es ist der *Klatschmohn*, der früher als Beruhigungsmittel Einsatz fand⁸⁴, im Gegensatz zum weiß-violetten *Schlafmohn* allerdings keine berauschende Wirkung hat. Es ist aber durchaus möglich, dass die beiden als literarisches Motiv schon zu sehr verschmolzen sind, als dass eine Unterscheidung noch zulässig ist: Das Rot des Klatschmohns bietet sich mit seiner sinnli-

83 Vgl. Nielsen / Hancke 1977, S.259ff.

84 Vgl. Nielsen / Hancke 1977, S.140-141.

chen Farbsymbolik als Zug des Motivs genauso an wie die Wirkung und Gefährlichkeit des Schlafmohnes. (Bei Lavant wurde diese Unterscheidung allerdings sehr wohl getroffen, siehe S.19-20 dieser Arbeit.)

Besonders beunruhigend wirkt das Mohnmotiv im Gedicht *Ein Jahrhundert später*, welches in Anlehnung an Annette von Droste-Hülshoffs *Das erste Gedicht* entstanden ist: Jenes beginnt mit den Zeilen „Auf meiner Heimat Grunde / Da steht ein Zinnenbau“⁸⁵ – allein das Wort *Heimat* ist im Kontext der Nachkriegszeit schon problematisch.⁸⁶ Bei Busta ist vom Bau nichts mehr übrig: „der Balken barst und ist zu Moos verglommen, / der Vers verschüttet unter Aschenmohn, / verwünscht der Garten, voll von giftigem Kraut“ (SV S.16), heißt es da. Dieses Gedicht ist wohl eines der düstersten in Bustas Oeuvre. Im *Aschenmohn* werden Beruhigung und Tod zusammengeführt, was an Celan denken lässt.⁸⁷ Der vergiftete Garten könnte als Metonymie für die (ideologisch) vergiftete Heimat stehen. Während bei Droste-Hülshoff am Schluss eine *fromme Biene* ihre Zelle in dem Mauervorsprung bauen kann, wo das erste Gedicht versteckt liegt⁸⁸, so kann sie bei Busta ihre neue, *von Frevel unversehrte* Wabe nur in der alten finden – „die aus deinem Grabe / mit Geisterhonig noch uns Bittre nährt.“ (SV S.16) Die poetologische Lesart bietet sich hier abermals an: Der Frevel kann sich in diesem Sinne nur auf die Schuld an den Gräueln des zweiten Weltkriegs beziehen, an der auch jene Teil hatten, die im Literaturbetrieb tätig waren. Die Nahrung, d.h. die literarische Tradition, auf die zurückgegriffen werden kann, findet sich bei den Toten – es erscheint mir nicht verfehlt, davon auszugehen, dass hier konkret die verstorbene Dichterin gemeint ist.

2.2.) Das mehrdeutige Motiv der Distel

2.2.1.) Das Säen der Distel: zwischen Gotteswerk und Subversion

Die *Distel* ist nicht unbedingt die am meisten bedichtete Blume, aber in der Lyrik von Christi-

85 Annette von Droste-Hülshoff: *Das erste Gedicht*. In: Ebds.: *Sämtliche Werke*. 2 Bde. Hg.: Bodo Plachta u. Winfried Woesler. Bd.1: *Gedichte*. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker Verlag 1994. (=Bibliothek dt. Klassiker 103), S.326-329, S.326.

86 Zur Problematik des Heimatbegriffs: Vgl. Andrea Kunne: *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformation eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1991. (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 95), S.6-8.

87 Vgl. Paul Celans erste beide Gedichtbände *Der Sand aus den Urnen* und *Mohn und Gedächtnis* sowie das häufige Vorkommen des Mohn- und des Aschenmotivs, z.B. in der Passage: „Ich bin allein, ich stell die Aschenblume / ins Glas voll reifer Schwärze [...]“ In: Ebds.: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 14 Bde. Bd 2/3,1. Hg.: Andreas Lohr. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S.115. Siehe auch Adel 2004, S.190.

88 Droste-Hülshoff 1994, S.329.

ne Lavant und besonders in jener von Christine Busta kommt sie relativ häufig vor. Hier verdient sie ausführlichere Behandlung, weil sie ein Pflanzenmotiv ist, das zahlreiche Widersprüche in sich vereint – Positives wie Negatives, lebensweltliche wie religiöse Lesarten. Ein Gedicht aus *Lampe und Delphin* ist nach ihnen benannt:

Disteln

Verfemt seid ihr auf den Äckern der Reichen,
zornig verworfen und ausgesiebt;
aber an meinen staubigen Wegen
seid ihr Purpur von Gottes Gnaden.

Und Jahr um Jahr, wenn ihr die zottigen Bettlerhäupter
schüttelt, nimmt Er ihr graises, verwildertes Haar
an wie jegliche Frucht Seiner Erde
und sät's mit dem eigenen Atem
unbekümmert zwischen Weizen und Korn. (LD S.15)

Schon die Genitivkonstruktion der ersten Zeile ist sowohl typisch für die Lyrik Bustas als auch für jene Lavants. Sie ist grammatikalisch eine der häufigsten Arten, auf eigenen oder fremden Besitz zu verweisen. Besitzangaben kommen generell bei beiden recht häufig vor, z.B. als fremder „du meines Nachbars Hund“ (BS S.24), als nicht vorhandener eigener Besitz: „Hab kein Kindlein, keine Tiere“ (BS S.11) oder als vorhandener: *Meine Hinterhöfe* (LD S.13),... Hier ist er zweifelsohne fremder Besitz von Ackerland im faktischen und Eigentum im juristischen Sinne.

Das Gedicht beinhaltet auch eine religiöse Lesart. Strigl verweist darauf, dass sich die Distel auf dem Acker schon in der Genesis wiederfindet⁸⁹: „So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. [...] Dornen und Disteln läßt er dir wachsen.“⁹⁰ (Gen.3,17f.) An anderen Bibelstellen wird der Distel kein besseres Image verliehen: „Am Acker eines Faulen ging ich vorüber, / am Weinberg eines unverständigen Menschen, / Sieh da, er war ganz überwuchert von Disteln, / seine Fläche mit Unkraut bedeckt, / seine Steinmauer eingerissen.“⁹¹ (Spr.24,30f.), „An seinen Palästen ranken sich Dornen empor, / in den Burgen wachsen Nesseln und Disteln.“ (Jes.34,13)⁹² Hier wird allerdings der Fluch zum Segen, weil auch die Distel Teil der göttli-

89 Vgl. Strigl 2008, S.40.

90 N.N.: Die Bibel. Vollständige Schulausgabe. Klosterneuburg: Österr.Kath.Bibelwerk 1980, S.19.

91 Ebda., S.710.

92 Ebda., S.834. Siehe auch: Christoph Grube, Markus May: Nessel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008. S.251-253, S.252.

chen Offenbarung ist.⁹³ Die Frage ist, *wem* er zum Segen wird. Es ist nicht das verfluchte Ackerland Adams noch ist es ein Acker eines *Faulen*, sondern es sind die *Äcker der Reichen*, auf denen das Unkraut sprießt. Weder den einen noch den anderen ist die Distel ein Segen, letztere sieben sie *zornig* aus. Für Adam und für die Faulen als göttliche Strafe gedacht und (in der biblischen Logik) gerecht, könnte sie als kleine Beschwernis für die Reichen ein bisschen mehr Gleichheit auf Erden schaffen.

Ganz dem Diesseits verbunden, stehen das Bild der Distel und der Sonnenblume gleichsam für das Leben der Dichterin. „Nachsommer“ (LUD, S.34) und „Disteln“ (LUD, S.15) veranschaulichen die Anteilnahme, mit der die Dichterin dem Verfemten, dem demütigen Randdasein begegnet, um es so in die Mitte ihres Empfindens zu rücken. / Dieses Motiv berührt das der Gerechtigkeit.⁹⁴

Die Bindung an das Diesseits scheint mir wichtig, gerade in diesem Gedicht ist es aufschlussreich, die weltliche Komponente neben der metaphysischen nicht außer Acht zu lassen. Ich möchte dennoch kritisch anmerken, dass der Motivbegriff zwar nicht immer eindeutig festzumachen ist und sich gelegentlich mit dem des Symbols bzw. des Zuges überschneiden kann⁹⁵, aber *Gerechtigkeit* ist in diesem Kontext eindeutig *Thema*, nicht *Motiv*. Die ersten beiden Gedichtzeilen lassen der Aussage jedenfalls zustimmen, dass es sich auch um jene handelt. Wenn dem kontrastiv gegenübergestellt wird, die Distel sei „an *meinen* staubigen Wegen [...] Purpur von Gottes Gnaden [Hervorh.: VS]“, so wird auch die andere Seite dargestellt, jene derer, welchen kein Acker gehört. Für *sie* ist die Distel ein Segen, sei es wegen ihres Anblicks (siehe S.33 dieser Arbeit) oder wegen ihrer Nahrhaftigkeit (siehe S.36-37 dieser Arbeit).

Grammatikalisch interessant ist hier die Konstruktion „an *meinen* Wegen“ – im Gegensatz zu den „*Äckern der Reichen*“ bezieht sie sich allerdings nicht auf den faktischen Besitz (oder das juristische Eigentum), sondern auf den emotionalen. Da die Stacheldistel und die Nick-Distel (zwei häufige Vertreter der Gattung *Carduus*) häufig an Wegrändern gedeihen⁹⁶, ist es naheliegend, an einen kleinen Trampelpfad zu denken, an dessen Rändern Unkraut wächst. (Symbolisch gesehen wird der Weg zum Lebensweg⁹⁷, der von der Distel geziert oder durch sie behin-

93 Strigl 2008, S.40.

94 Weilandt 1981, S.78.

95 Vgl. Frenzel 1980, S.111. / Ebds.: Zweihundert Jahre literaturwissenschaftliche Motivforschung. In: Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000. Hg.: Theodor Wolpers. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse, dritte Folge, 249), S.21-39, S.37-39.

96 Vgl. Heinrich Marzell: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. 5 Bde. Bd.1: Abelia – Cytisus. Leipzig: Hirzel 1943, S.822-823.

97 Wiebke von Bernstorff: Weg / Straße. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u.

dert werden kann.) Weilandts Verknüpfung des Distelmotivs mit dem Leben der Dichterin ist in diesem Kontext ebenso interessant.⁹⁸ Das Possessivpronomen rechtfertigt zwar keine simple Gleichsetzung des lyrischen mit dem biographischen Ich⁹⁹, biographische *Bezugspunkte* allerdings sind zweifelsohne gegeben. Die Distel ist eine robuste Pflanze, die vielerorts wachsen kann – insofern eine Blume, die dem von Entbehrungen und Genügsamkeit gezeichneten Leben der Dichterin auch entspricht. Carsten weist darauf hin, dass es im Leben und in der Lyrik Bustas eine Art von Besitz ohne Anspruch gibt.¹⁰⁰ Als Beispiel hierfür nennt sie das Gedicht *Ein Ölbaum auf Korfu*. (SG S.88) Der bedichtete Ölbaum wird von einem Freund gekauft und einem lyrischen Ich geschenkt, das sich nicht auf Korfu befindet, sich aber über ihn freut, denn: „mit meinen sanften Oliven / bewirtet er Fremde“ (SG S.88) und spendet ihnen Schatten. Im Gegensatz zum Ölbaum *gehören* die Wege dem Ich nicht, aber es kann sie begehen und die Disteln betrachten, pflücken oder essen. Es handelt sich also um einen Anspruch ohne Besitz – aber nicht um einen unrechten Anspruch, schließlich sind in Österreich Feldwege der Allgemeinheit zugänglich und was wild aufgeht, darf (mit Ausnahmen, wozu die Distel allerdings nicht gehört) an sich genommen werden.

Emotionaler Besitz lässt sich auch folgendermaßen beschreiben: „Um ihrer Armut willen ist die Dichterin auch den ‚Disteln‘ und ‚Nesseln‘ zugetan.“¹⁰¹ Weilandt spricht von *Anteilnahme*, Suchy von *zugetan sein*, in vielen Fällen passiert auch eine *Identifikation* mit dem Ausgestorbenen. Texte, die von Anteilnahme zeugen, finden sich sehr zahlreich in Bustas Werk. Hier sei vor allem an die Rollengedichte gedacht, in denen vielmals Randfiguren zu Wort kommen, vom biblischen Zöllner (RB S.65) bis zum Hündlein (RB S.66) und zum tauben Hirten (LD S.71).¹⁰² Ebenfalls zahlreich sind Gedichte, in denen sich das lyrische Ich mit einer unterprivilegierten Gruppe identifiziert. (z.B. SV S.32)¹⁰³ In Bezug auf die Distel wird die Identifikati-

Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.415-417, S.415-416.

98 Vgl. Weilandt 1981, S.78.

99 Zur Problematik des literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Biographie: vgl. Ulfert Ricklefs: *Leben und Schrift. Autobiographische und biographische Diskurse. Ihre Intertextualität in Literatur und Literaturwissenschaft* (Edition). In: editio. 9. 1995, S.37-62.

100 Vgl. Catarina Carsten: *Christine Busta in Gedichten und Briefen*. In: *Literatur und Kritik*. 23. 1988, S.193-198, S.194.

101 Suchy 1969, S.23.

102 Vgl. Weilandt 1981, S.81-82.

103 Hierfür scheinen mir zwei biographische Komponenten mitbestimmend zu sein: einerseits jene der Geburt als uneheliches Kind in einen armen Haushalt und der langen Jahre des finanziellen Mangels, andererseits das Mitläufertum in der NS-Zeit. Diesbezüglich könnte sogar vermutet werden, dass es einer Art Wunschenken entspringt, die Opferrolle einnehmen zu können – und dass insofern gerade die Armut als Thema nicht ungelegen kommt, da sie genauso wie die katholische Variante der Schuldfrage (vgl. Schneider / Steinsiek 2008.) eine Verallgemeinerung zulässt. In einer Darstellung der kollektiven Besitzlosigkeit verschwimmen auch die Grenzen zwischen TäterInnen und Opfern der Nazi Herrschaft.

on in folgender Gedichtstrophe vielleicht am allerdeutlichsten: „Dein Niemandsland bin ich. / Wenn du die Disteln liebst, / sind alle Parzellen frei, / aber das Wasser muß du dir selber ergraben.“ (SG S.87) Das Ich wird zum Land, auf dem gesät werden kann. Auch hier stößt die/der Lesende auf das Paradoxon des Besitzes: zugleich *dein* und *niemands* Land zu sein, ist ein Ding der Unmöglichkeit – außer es wird in den Kategorien des emotionalen und des faktischen Besitzes zugleich gedacht. Dem Du gehören die Parzellen, aber nur dann, wenn es die Disteln *liebt*; somit ist auf den emotionalen Besitz bzw. auf das Zugehörigkeitsgefühl verwiesen. Der zweite Widerspruch findet sich zwischen *Disteln* und *Parzellen* – das Du wird also aufgefordert, Disteln zu kultivieren (selten, aber dennoch möglich, z.B. zur Gewinnung von Öl) bzw. ihnen im Gegensatz zu den *Reichen* (LD S.15) keinen Schaden anzutun. Hier geschieht einerseits eine Identifikation mit den Disteln, andererseits mit dem Land, auf dem sie wachsen. Wird das Du aufgefordert, sich die freien Parzellen zu eigen zu machen, so könnte dies im Gender-Diskurs durchaus als Unterwerfung der Frau (deren Gleichsetzung mit der Natur oder dem Natürlichen an sich schon problematisch ist) gelesen werden. Hier wird eine konventionelle Frauenrolle dargestellt, allerdings mit Einschränkungen – schließlich setzt das Ich die Bedingungen, unter welchen das Du zum Besitzer des Landes wird. Letzten Endes ist auch hier die Eigentumsfrage nicht eindeutig beantwortet, letztlich ist es noch immer ein *Niemandsland*.

Doch nicht nur für das Leben bzw. die Person der Dichterin, auch für die Dichtung kann die Distel stehen.¹⁰⁴ Das mag paradox wirken; sicherlich wäre eine solche Motivik in früheren Epochen nur schwer vorstellbar. Jene 1851 entstandenen Zeilen scheinen mir exemplarisch für den vormodernen Umgang mit dem Motiv zu sein: „Die Distel sprach zur Rose: / Was bist Du nicht ein Distelstrauch? / Dann wärest Du doch was nütze, / Dann fräßen Dich die Esel auch!“¹⁰⁵, wurde das Verhältnis von *Distel* und *Rose* jenem von *Philister* und *Dichter* gegenübergestellt. Die Vermutung liegt nahe, dass die Entstehungszeit eine Rolle spielt, in der die Distel wie der Löwenzahn als „eben kein Blendwerk der Natur, die wahrhaft ideale Poesie-Blume der Trümmerliteratur“¹⁰⁶ gelten kann. Sie besitzt eine eigene Schönheit, mancherlei Nutzen, aber auch die Eigenschaften des Unkrauts – sie geht wild auf und ist äußerst widerstandsfähig, die Stacheln bieten ihr Schutz vor Feinden. Fazit: Sie vereint in sich die praktische, die ästhetische und die subversive Komponente.¹⁰⁷ In Zeile 1-2 verwirklicht die Distel

¹⁰⁴Vgl. das Symbol der Blume für die schöne Dichtung (siehe S.17 dieser Arbeit).

¹⁰⁵Friedrich Bodenstedt: Die Lieder des Mirza-Schaffy. Mit einem Prolog von Friedrich Bodenstedt. Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei 1851, S.66-67.

¹⁰⁶Strigl 2008, S.40.

¹⁰⁷Jene besitzt die Distel genauso wie das Unkraut generell, vgl. Grube / May 2008. S.253.

ihr subversives Potenzial – in Zeile 3-4, *an meinen Wegen*, ist sie jedoch erwünscht, sogar *Purpur von Gottes Gnaden* (zu Farbwörtern in diesem Kontext: siehe S.34-36 dieser Arbeit).

2.2.2.) Ein Exkurs am Beispiel *Blütenkopf*: Die tote Metapher als Schnittstelle zwischen Mensch und Pflanze

Besonders auffallend ist allerdings das Kompositum *Bettlerhäupter* mit dem Zusatz *greises, verwildertes Haar*. Hier lässt sich eine Parallele zu Christine Lavant herstellen; deren Lyrik geprägt ist von einem ganz eigenen Gebrauch der toten Metapher. Ich möchte vorerst einige Beispiele anführen, welche aus dem botanischen Bereich kommen. Wenn die Rede ist von einer *welken Handwurzel* (PS S.58), so wird dem menschlichen Körperteil ein pflanzliches Attribut verliehen und es geschieht eine Rückführung des anatomischen Terminus in den botanischen Bereich, dem es entnommen wurde. Ein weiteres Beispiel findet sich in der Gedichtzeile „Ein irrer Vogel fällt den Mohnkopf an“ (BS S.31): Der *Blütenkopf*, in diesem Falle *Mohnkopf* ist einerseits ein gebräuchlicher Begriff, andererseits auch eine tote Metapher.¹⁰⁸ Eine Selbstaussage Lavants bringt den Schluss näher, dass es sich hierbei um eine Art *Wiederbelebung* handelt: „Der Anblick eines an einem Mohnkopf pickenden Vogels bot der Dichterin den Vergleich mit ‚Träumen, welche den eigenen Kopf befallen‘. Das einfache Stimmungsbild ist zugleich Symbol.“¹⁰⁹ Doch auch im Zusammenhang mit der Distelmotivik finden sich aufschlussreiche Parallelen: Auch von *Distelköpfen* (PS S.42) ist die Rede. In einem anderen Text fallen diese dem lyrischen Ich zum Opfer:

Nein, ich war kein guter Hirte,
hab nur Rosmarin und Myrte
angestarrt und Mohn zerstoßen,
abgeköpft die Distelrosen,
bis die Sonne sank. (PS S.35)

Jene Passage erinnert an Goethes *Prometheus*: „Und übe, dem Knaben gleich, / Der Disteln köpft, [...]“¹¹⁰ Dass Lavant das Gedicht kannte, ist anzunehmen. (Als Jugendliche bekam sie von Dr. Adolf Purtscher, welcher sie in der Klagenfurter Augenklinik behandelte, eine Goe-

¹⁰⁸Zu mimetischen Verbindungen dieser Art (z.B. Übergänge zwischen Mensch und Ding bzw. Pflanze) und zur Rolle der toten Metapher in solchen Sprachbildern: Vgl. Schlör 1998.

¹⁰⁹Stainer 1973, S.16.

¹¹⁰Johann Wolfgang von Goethe: *Prometheus*. In: Ebds.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg.: Hendrik Birus u.a. Bd.2: *Gedichte. 1800-1832*. Hg.: Karl Eibl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S.298-300, S.299.

the-Ausgabe geschenkt.¹¹¹) Doch nicht nur mit kindlichen bzw. göttlichen Ausformungen von Gewalt lässt sich der Lavantsche *Distelkopf* in Verbindung bringen, sondern auch mit dem *greisen Haar* der Bustaschen *Bettlerhäupter*:

Neunzig Monde dem Tod entlang!
Wann hab ich mein sanftes Gedächtnis verloren?
Ich weiß, daß ein Vogel im Hopfenseil sang,
und der Südwind hat Distelsamen geschoren,
und die Sonne – vom Scharf-Schilf zerschnitten –
ist rot durch das Wasser geritten. (SM S.78)

Offensichtlich liegt jenen Textzeilen eine konkrete Beobachtung bzw. Vorstellung eines Sonnenuntergangs am Wasser zugrunde. Auffallend ist jedoch die unkonventionelle Art der Beschreibung: Die Sonne wird organisch und *reitet*, d.h. sie nimmt menschliche Züge an, das Schilf hingegen das *Schneidende* eines Messers: vermutlich ist die Erklärung (wie öfters der Fall bei Lavant¹¹²) ein simpler optischer Eindruck: Die Sonne liegt hinter dem Schilf und so wirkt ihr Anblick zerschnitten.¹¹³ Folgerichtig ist auch der Begriff des *Scherens* einer, der aus einem anderen Bereich kommt als dem pflanzlichen, er wird für Vieh (*ein Schaf scheren*) bzw. für die Kahlrasur eines Menschen verwendet (*sich den Kopf scheren*). Doch die Metapher funktioniert auch umgekehrt, in diesem Fall allerdings als Vergleich: „Zerraufter noch als das Bohnenlaub ist das Haar meiner Schwester“ (SM S.41), heißt es in einem Gedicht, das von Winter und Not, Zorn und Geduld handelt. Die Begriffe *zerrauft* bzw. *sich das Haar raufen* werden sehr wohl für das äußere Erscheinungsbild bzw. eine Handlung des Menschen verwendet, für verworrene Blätter und Stängel sind sie allerdings nicht gebräuchlich.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der *Mohnkopf* bezeichnet die Blüte des Mohns, im oben erläuterten Kontext klingt der menschliche Kopf mit. Die *Bettlerhäupter* sind insofern ein besonders merkwürdiges Kompositum, als dass sie vermutlich aus der toten Metapher gebildet, aber einer doppelten Abwandlung unterworfen wurden. Aus dem *-kopf* wurde ein *-haupt* gemacht (eine Bezeichnung, die *nur* für den Menschen gebraucht wird, doch die bei Busta auch an anderem Ort in der Bezeichnung *Sonnenhäupter* für die Köpfe der Sonnenblumen auf den floralen Bereich übertragen wird. (SV S.124) Statt der für gewöhnlich vorangestellten Gattungsbezeichnung findet sich ein näher bestimmendes Substantiv, welches die Zugehörigkeit

¹¹¹Vgl. Overath 2004, S.66.

¹¹²Vgl. Lübke-Grothues 1983, S.460.

¹¹³Dass diese schmerzlichen Bilder im Kontext der Distelmetapher stehen, ist kein Zufall, ist diese schließlich eine Pflanze, die stechen und verletzen kann (siehe S.28 dieser Arbeit).

zu einer Person ausdrückt, die ihren Lebensunterhalt durch Betteln bestreiten muss (vgl. z.B. das Kompositum *Bettlerschale*). Das Wort *zottig* passt einerseits in den Bereich des Menschlichen, andererseits zur Vorstellung, wie das Haar eines Bettlers aussehen könnte. Das *Haar* (ein menschlicher Begriff, bei einem Tier wäre eher von *Fell* die Rede oder vielleicht noch von *Haaren*) ist *greise* (auch dies ein Wort, welches nur für den Menschen gebräuchlich ist) und *verwildert*. Jener Begriff wiederum lässt sich für mehrere Bereiche anwenden, z.B.: *eine verwilderte Katze, ein verwilderter Garten*, ... Für den Menschen ist er eher unüblich. Im Zusammenhang mit der Distel verwundert, dass diese nicht *verwildert* ist (würde bedeuten: eine Kulturpflanze gewesen, die sich in der freien Natur angesiedelt hat), sondern ursprünglich *wild*. Der optische Eindruck, den das Wort hervorruft, bleibt allerdings derselbe (siehe auch *zottig* oder *zerraut*): Etwas ist verworren und wirkt nicht gepflegt. Es wird auch hier *gescho-ren* – allerdings in einer weit sanfteren Sprache als bei Lavant: Es wird von *Ihm* (Gott) genommen.

2.2.3.) Unkraut und Zierde: Zwei konträre Blickwinkel auf ein Motiv

Während in jenem Text die Distel *Frucht Seiner Erde* ist, d.h. einerseits *Frucht* und andererseits gottgewollt (sprich: gut), wird sie andernorts als Unkraut dargestellt, und zwar in Bustas längerem Gedicht *Phasen*. Ich möchte vorerst ein paar Worte zum Kontext verlieren: Der Text hat die *Vergeblichkeit* zum Thema, die in Zeile 10 auch genannt wird. Die ersten beiden Strophen stellen den personifizierten Tod als Schnitter vor, die dritte evoziert Naturwunder, die nicht von Dauer sind (Schnee, Vogelstimmen, Mohnblüten) und zuletzt ein emotionales Wunder (dadurch, dass von *zärtlichen Briefen* die Rede ist, ist davon auszugehen, dass es sich um Liebe handelt), dessen Dauer durch den Kontext ebenso angezweifelt werden kann. In den letzten beiden Strophen kommen Handlungen – und zwar gute Handlungen – von Menschen zur Sprache. In Strophe 4 werden von einem nicht näher bestimmten Kollektiv (*wir*) für *stern-* (d.h. orientierungs-) *lose Schwimmer* Lampen ins Fenster gestellt, wissend darum, dass die Tat wahrscheinlich vergeblich ist. Schließlich lautet die letzte Strophe:

Mit einer einzigen Ähre
dringen wir in die wilden
Horden der Disteln ein
und streuen die Körner ins Unkraut.
Zwischen den rauen Grannen
birgt sich für uns als letztes
das schwärzliche Mutterkorn,

vergiftend und stillend. Und wieder
prüft an verstummtem Kreuzholz
seine Schärfe der Mond. (SV S.46)

Die Vergeblichkeit tritt auch hier klar zutage, obwohl sie nicht mehr explizit erwähnt wird. Falls das Korn inmitten der *Distelhorden* keimen sollte, so entstünden höchstens einige Ähren zwischen den Disteln. Im Vergleich zum Gedicht *Disteln* (LD S.15) ist eine Umkehrung bemerkbar: Hier sind es eine Menge Disteln, in welche wenig Korn gestreut wird. Auffällig ist der Gebrauch des Ausdrucks *wilde Horden*. Hier heißt es *wild* statt *verwildert* (wie in *Disteln*), das Wort *Horden* erinnert allerdings eher an eine bedrohliche Gruppe von Menschen bzw. Tieren als an eine sich ausbreitende Pflanzenart. Es erfolgt auch eine umgekehrte Wertung der Distel, ist sie im ersten Gedicht dem lyrischen Ich erwünscht, so schafft ihre Ausbreitung im zweiten eine unwirtliche Umgebung. Was allerdings beide Texte gemeinsam haben, ist die Tatsache, dass die Disteln von Gott gesät werden bzw. im zweiten schon da sind (ob dies Gott oder der Natur zu verdanken ist, bleibt offen), die Pflege des Kornes allerdings dem Menschen obliegt.

Doch es existiert noch ein weiteres Indiz dafür, dass das Unterfangen vergeblich ist bzw. eventuell sogar mehr schadet als nutzt: Zwischen den Grannen des Kornes befindet sich das Mutterkorn, ein giftiger Getreidepilz. „M. kann 3 Jahre im Boden ruhen. [...] Bekämpfung: Sorgfältige Saatgutreinigung (mitunter mehrmals), [...]“.¹¹⁴ Jene Körner auszusäen ist genauso vergeblich wie der Versuch, damit etwas anderes Gutes zu tun, wirken doch die Körner *vergiftend und stillend*; d.h. sie sind höchstens geeignet zum Drogenmissbrauch. Lübke-Grothues hat auf die Spezifika dieses Pflanzenmotivs hingewiesen: „Meine Nachbarn konnten mir erklären, was ‚Mutterkorn‘ sei: ein Pilz, der als schwarzes Korn aus der Roggenähre wächst, und eine Gift, dem abtreibende und verrücktmachende Wirkung zugetraut wird.“¹¹⁵ Denn auch bei Lavant findet sich das Mutterkorn, z.B. an folgender Stelle: „das Unkraut soll jetzt Ruhe haben; / ein Mutterkorn hab ich vergraben“. (SM S.30) Hier ließe sich vermuten, dass die Handlung dazu gut sei, sich vor Unglück (sei es durch einen Missbrauch¹¹⁶ oder durch Neube-fall anderer Ähren) zu schützen. Es muss allerdings schon sehr tief gegraben werden, dass die Aktion eine Ausschaltung statt einer Verschlimmerung des Schadens (welcher eine Saat gleichkommen würde) zur Folge hat.

114N.N.: Mutterkorn. (*Claviceps purpurea*). In: Lexikon Landwirtschaft. Hg.: Ingrid Alsing. Stuttgart: Ulmer 2002, S.548.

115Lübke-Grothues 1983, S.457.

116Vgl. Stainer 1973, S.72.

2.2.4.) Die Schönheit der Distel und deren sprachlicher Ausdruck

Doch nun zurück zum Distelmotiv: Nicht nur als Unkraut oder Teil der göttlichen Schöpfung kann es gelesen werden. Im Gedicht *Nachsommer* wird die Distel einer Zierpflanze gleichgesetzt:

Wär ich deine Gärtnerin, ich würde
dankbar dir als erstes eine Distel
pflanzen, purpurn und mit glänzend breiten
Stachelblättern.

Liebreich hast Du unlängst sie verteidigt,
nicht die Schönheit, die war unbestritten,
doch daß sie sich wehrt, weil ihre Blüte
kindlich zart ist.

Der du so die Torheit meines Herzens
mild erkannt hast, nimm von meiner wilden
Distel dir das Sanfteste im Herbst: den
Flügelsamen. (LD S.34)

Im Vergleich zum *Niemandsländ* (SG S.87) ist das (weibliche?) Ich nicht unterworfenen *Land*, sondern als *Gärtnerin* handelndes Individuum. Die Machtverhältnisse sind allerdings ähnlich bestellt – es heißt *deine Gärtnerin*. Das Pflanzen der Distel mutet ohne Erklärung paradox an – wie auf Feldern werden Disteln in Gärten ausgerissen, was die genau gegenteilige Handlung darstellt. Nicht zur Schädigung, wie in *Disteln* (LD S.15), sondern als Dank werden sie gepflanzt. Am Rande bemerkt: Blumengeschenke gelten als eine sehr konventionelle und sichere Art, diesen auszudrücken. Dadurch, dass das Ich die Vorliebe des anderen kennt, ist es möglich, diese Blume als Zeichen der Dankbarkeit zu schenken. In diesem Sinne lässt es sich auch als Fortsetzung des mit einer Widmung versehenen Gedichts namens *Disteln* lesen:

Die „Disteln“ (L 15) für Gustav Kapsreiter sind als symbolische Geste zu verstehen. Kapsreiter, ein großer Verehrer der Lyrik Christine Bustas, pflegte der Dichterin anlässlich von Lesungen Rosen oder Nelken zu schenken. Sie meinte dazu, dies wäre wohl zuviel Aufhebens, Disteln würden auch genügen. Sie gehören zu ihren Lieblingspflanzen, die in ihrer Lyrik oft erwähnt werden.¹¹⁷

Doch nicht um die Eignung als Zierpflanze dreht es sich in diesem Text – die Schönheit ist *unbestritten* –, sondern ihre Wehrhaftigkeit wird verteidigt. Wir haben es hier mit einer doppelten Verteidigung zu tun: die der Distel, um ihre Schönheit (ihre *kindlich zarte* Blüte) zu be-

¹¹⁷Hatzenbichler 1979, S.81.

wahren – und die des Redenden, der eine solche Verteidigung als legitim anerkennt. Auch hier erfolgt Identifikation – mit dem Herzen des Ich.

Daraus kann einerseits auf die Wichtigkeit der Subversion geschlossen werden, andererseits beinhaltet die Gleichsetzung mit der Blume auch eine Konnotation: die der Frau, welche sich vor Avancen von Verehrern bzw. Übergriffen von Männern (welche in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchaus keine Seltenheit waren) zu wehren weiß.¹¹⁸ Die Wehrhaftigkeit könnte als subversives, emanzipatorisches Moment gelesen werden – dies allerdings mit zahlreichen Vorbehalten: Ein Hinweis auf jene Lesart wäre auch die Bezeichnung *kindlich*, welche der *Blüte* vorangestellt ist. (Das Ich, gesetzt die Gleichsetzung wird einmal als gegeben angenommen, würde sich quasi selbst entmündigen.) Demnach wäre dann die dritte Strophe die Einwilligung, sich einem geduldigen Verehrer hinzugeben. *Mild, wild und sanft* können als Hinweise auf Erotik gedeutet werden – der *Flügelsamen* ebenso. Dem eigenen Herzen Torheit zuzuschreiben lässt sich als Akt der freiwilligen Unterwerfung (unter jemanden, der weniger töricht ist?) lesen.

Doch nun wieder weg von der symbolischen Ebene und hin zum Konkreten: Die Distel wird hier beschrieben als *purpurn und mit glänzend breiten Stachelblättern*. Sowohl das Farbwort *purpurn* als auch das Adjektiv *glänzend* gehören zum gehobenen Ton – optische Schönheit wird durch sprachliche Schönheit ausgedrückt. Die Schönheit des Unkrauts im Allgemeinen und der Distel im Besonderen wird auch bei Lavant angesprochen, hier z.B. in einem Brief:

Und wissen Sie, auch, wie Disteln aussehen, wenn sie auf dem verwahrlosten Parkhügel mitten unter Gestrüpp u. Brennesseln, so hoch und feierlich u. wie von lange her, dastehen? Haben Sie schon beachtet wie überzeugend und zur innigsten Bewunderung hinreißend ihr wenig Lila oben wird, wenn die sinkende Sonne fast wie von unten her schräg zu ihnen auffällt?¹¹⁹

In anderen Fällen wird (wenn nicht ausschließlich, so zusätzlich) die Schönheit durch Komposita aus anderen Bereichen ausgedrückt: Neben der farblich gekennzeichneten *Purpurdistel* (SG S.65) und der *Silberdistel* (RB S.82) lassen sich auch andere Verbindungen ausmachen: *Feuerdistel* (SG S.17), *Sterndistel* (SG S.25), *Königsdistel* (ÄF S.70) und *Eisdistel* (LD S.48). Letztere ist allerdings ein Sonderfall, da sie keine Pflanze bezeichnet, sondern blütenförmig

¹¹⁸Siehe das Pflücken der Blume als Symbol für den Verlust der weiblichen „Unschuld“, vgl. Grosse Wiesmann 2008, S.50-51.

¹¹⁹Christine Lavant an Ingeborg Teuffenbach, 19.7.1948. In: Ebds.: Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1997, S.19-23, S.20.

kristallisierte Eisablagerungen an winterlichen Fenstern – jedoch unter Fortsetzung der pflanzlichen Metaphorik: „Diese Nacht lang treibt ihr unzertreten / hier in meinen kühlen Scheibenbeeten“. (LS S.48) *Unzertreten* ersetzt *noch nicht geschmolzen*, die Scheiben werden zu *Beeten* – in diesem Fall aber nicht zu jenen eines selbst gebauten Wintergartens, sondern zu *Beeten*, die genauso eine Übertragung darstellen wie das Wort *Eisdistel* selbst.

Wie lässt sich allerdings das Kompositum *Distelrose* (PS S.35) erklären? *Distel* und *Rose* sind doch zwei völlig unterschiedliche Gewächse, die in der Lyrik höchstens kontrastiv zusammengebracht werden.¹²⁰ Dass es sich in jenem Gedicht um eine Distel und nicht um eine Rose handelt, lässt der Kontext (Weidelandschaft, andere wild aufgehende Pflanzen) annehmen. Die Lösung findet sich im Dialekt: Marzell kennt die Silberdistel auch unter dem kärntnerischen Dialektwort *Sunnrosen*: „Die Hüllblätter breiten sich nur bei gutem Wetter (Sonnenchein) aus, bei trübem Himmel schließen sie sich“¹²¹, daher der Vergleich mit der Sonne. Von noch größerer Bedeutung für die Lyrik Lavants erscheint mir allerdings jener mit der Rose. Der Wortschöpfung könnte ein ähnliches Prinzip zugrunde liegen als jener der *Nagelnelke* (siehe S.21-22 dieser Arbeit). Aufschlussreich sind folgende Zeilen aus Bustas Gedicht *Petro-nell*: „Mauerkapsel. Auf Scherbenhügeln / Ornamente aus Purpurdisteln, / Blattrosetten der Königskerze.“ (SG S.65) Die Rosette bezeichnet eine gewisse Anordnung der Blütenblätter, welche auch die *Silberdistel* besitzt.¹²² Der Begriff *rosette* kommt allerdings ursprünglich aus dem Französischen, wo er *kleine Rose* bedeutet. Halten wir fest, dass die *Sunnrose* nichts anderes als die Silberdistel bezeichnet. Bei Lavant verselbstständigt sich allerdings das Bild, was in folgendem Nachlassgedicht deutlich wird: „Ich bringe dir, o Heiland, die Rose der Erde, / die brennende Blume vom Schöpfungsstrauche, / und den Falter der schlaflosen Nächte“ (KWM S.185), beginnt ein Gedicht – beim schnellen Überlesen ergibt sich ein sehr stimmiges Bild: Die Gottesanbetung wird durch ein Blumengeschenk vollzogen, die Rose als schöne und duftende Blume passt optimal. Doch schon die *Erde* (d.h. es wäre naheliegend, dass eine erdnahe Pflanze gemeint ist) und der *Falter* (d.h. es ist gut möglich, dass es sich um eine Blume handelt, die Faltern als bevorzugte Nahrung dient – vielleicht könnte ein *Distelfalter* gemeint sein?) lassen genau Lesende stutzig werden. „Du hältst die Sonne in deiner Hand“ (KWM S.185), lautet die nächste Zeile: Hier lässt sich erneut an die *Sunnrosen* anknüpfen. Wenn der Heiland seine Schläfen tiefer auf *diese Rose* neigen soll, so wird durch das Demonstrativpronomen betont, dass es sich um eine gewisse, eventuell besondere Rose han-

¹²⁰Vgl. Bodenstedt 1851, S.66-67.

¹²¹Vgl. Marzell 1943, Sp.842.

¹²²Vgl. Nielsen / Hancke 1977, S.266.

delt. Ein weiterer Hinweis findet sich in der Farbmotivik folgender Zeilen: „Auf seinen Flügeln erbebt das Zeichen / deines noch niemals gesprochenen Namens / im Purpur der Liebe und tödlichem Dunkel / auf schillerndem Silber der Angst.“ (KWM S.185) Weder Purpur noch Silber sind typische Farben für Rosengewächse (von seltenen Züchtungen, die aber keineswegs in das Werk der Lavant passen würden, abgesehen), sehr wohl allerdings für die violett blühende Gattung der *Carduus* sowie für die silbrig-weiß blühende *Carlina acaulis*. Abschließend heißt es: „Schütze mit deinen demütigen Augen / Rose und Falter.“ (KWM S.185) Jene beiden Schlusszeilen lassen keinen Zweifel aufkommen: Gesetzt den Fall, dass meine Hypothese zutrifft, ist der Text trotzdem nicht als Blasphemie zu verstehen, die Distel ist hier ähnlich positiv besetzt wie bei Busta als purpurnes Geschenk Gottes (LD S. 15) bzw. als Geschenk an den Mitmenschen (LD S.34); sie ist Opfergabe an Gott – und in jenem Sinne als Schönes und Gutes zu lesen. Dies wird auch betont durch die Verwendung des Wortes *Rose*.

2.2.5.) Die Distel als Nahrungsmotiv, die Stacheln als Schutz und Schmerz

Nun möchte ich auf einen weiteren Aspekt der Silberdistel eingehen: Sie kann als Nahrungsergänzung dienen. In Bustas frühem Gedicht *Heimweh nach dem Sommer* heißt es: „Wann wird er uns das süße Herz der Silberdistel / zu kosten geben und den Trunk aus blauen / Kelchen des Enzians, der wie Duft entschlafener / Küsse mundet?“ (RB S.82) Das *Herz*, der fleischige Blütenboden, kann gegessen werden, daher gibt es auch zahlreiche (je nach Region verschiedene) Bezeichnungen für die Silberdistel: *Distelbrötchen*, *Jägerbrot*, *Schuastalabl*, *Käslein*, *Wilde Artischocke*,...¹²³ Der Trunk aus blauen Kelchen des Enzians liest sich sehr eindeutig als Alkohol. Enzian – allerdings gelber – wird zur Gewinnung von Enzianschnaps eingesetzt.¹²⁴ Wir haben es hier mit einem ähnlichen Phänomen zu tun wie jenem der roten und der weiß-violetten Mohnblume (siehe S.19-24 dieser Arbeit). Dass es um das botanische Wissen der Städterin Christine Busta weniger gut bestellt war als um jenes Christine Lavants, ist anzunehmen. Die Distel kann jedenfalls für den Menschen zu beseitigendes Unkraut, Augenweide oder willkommenen und wild wachsenden, d.h. gratis zur Verfügung stehenden Imbiß darstellen.

Doch nicht nur für Menschen und Falter ist die Distel genießbar: Die Silberdistel ist auch unter dem Namen *Eberwurz* bekannt, ferner gibt es noch die Bezeichnungen *Roßwurz* und

¹²³Vgl. Marzell 1943, Sp.842f.

¹²⁴Vgl. Nielsen / Hancke 1977, S.207.

Kraftwurz, welche darauf hinweisen, dass sie in der Veterinär- und in der Humanmedizin eingesetzt wird.¹²⁵ Was bei Bodenstedt noch ausgeschlossen ist (die poetische Darstellung eines solch archaischen Motivs wie einer von Eseln gefressenen Distel, welches im Gegenteil sogar als Gegensatz zur Poesie wirkt)¹²⁶, wird bei Weinheber zum humoristischen Moment: Dessen *Distel* (Gedicht wie Pflanze) endet kurz und bündig: „Stracks / gerupft / und im Maul jeden [sic!] lahmen Esels zu sein – / Denn das ist der Schluß.“¹²⁷ Bei Busta hingegen bekommt selbst dieses Bild etwas Erhabenes. Im Gedicht *Palmsontag* heißt es: „[...] und auf Bethpates steinigem Fluren / schwellen wieder die Distelköpfe / süß vor Gerechtigkeit für die Esel.“ (SV S.95) Einerseits ist hier der Esel als biblisches Tier zu lesen, andererseits findet sich eine Parallele zu Bustas *Disteln* (LD S.15) – die Darstellung des Themas *Gerechtigkeit* durch das Motiv der Distel. Das Motiv der Distel wird auch in einem Brief Bustas an Ludwig Ficker mit jenem des Esels kombiniert: „Aber was ahnen die guten Leute, wie wenig sich der Alltag mit seinen groben Säcken um die zarten ‚Seelen‘ schultern einer Lyrikerin schert, wenn er ihr noch u. noch aufpackt, was auch den trainiertesten u. frömmsten Esel zum Ausschlagen mit den Hinterbeinen brächte. Dabei werden in den üppigen Landschaften des Fortschritts die saftigen Distelköpfe immer rarer u. verpönt.“¹²⁸ Der Esel ist also nicht nur biblisches Motiv, er steht auch für die geschundene Kreatur, welche mit Last beladen wird. Hier sind es Säcke, die ‚Seelen‘ schultern verraten allerdings, dass der Begriff *Last* hier übertragen benutzt wird – als tote Metapher für psychische Beschwerden. Die Distel dient dem Esel als Futter, sie ist somit sein Lohn, der allerdings weniger wird. Hier klingt das Bedauern um die unberührte Natur in den Zeiten des Fortschritts mit – „wobei letzteres [das Bild der Distel] wohl als Metapher für die Situation der Dichtung im wirtschaftlichen Aufschwung der fünfziger Jahre zu sehen ist.“¹²⁹

Dem Stieglitz kann die Distel ebenso als Nahrung dienen. Dieser wird daher auch *Distelfink* genannt, umgekehrt erhielt die *Gemeine Eberwurz* den Namen *Finkendistel*.¹³⁰ In diesem Sinne lassen sich auch folgende Gedichtzeilen lesen:

Auch die Distelköpfe schwingen,
wenn ihr Fink davongeflogen,

¹²⁵Vgl. Marzell 1943, Sp.843-845.

¹²⁶Vgl. Bodenstedt 1851, S.66-67.

¹²⁷Josef Weinheber: *Distel*. In: Ebds.: *Sämtliche Werke*. 7 Bde. Hg.: Friedrich Jenaczek. Bd.2: *Die Hauptwerke*. Neun Bücher Lyrik, 1934-1945. Salzburg: Otto Müller 1972, S.115-116, S.116.

¹²⁸Christine Busta: An Ludwig Ficker, Wien, 30.8.1959. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*. 10. 1991. S.67-68, S.67.

¹²⁹Wiesmüller 1991. S.56.

¹³⁰Vgl. Marzell 1943, Sp.849.

mutig und im sanften Bogen
in ihr Gleichgewicht und steifen [sic!]
meinen Nacken unterm Reifen
seiner Überqual. (PS S.42)

Der Fink kann sich mit seinem Schnabel die Distelsamen problemlos einverleiben, vor dem Menschen und anderen Säugern hingegen schützt sie sich durch ihre Stacheln. Demnach ist sie (wie die Nessel oder der Dorn an der Rose) auch ein Symbol für Schmerzen. Hier streifen sie den Nacken des lyrischen Ichs, an einer anderen Stelle ist gar von einem *Distelkranz* die Rede: „Du gliederst in mir jetzt den Hungerhalm / die Spindelstaude, den Distelkranz, / ich gehe damit durch den süßen Klee“ (KWM S.131), beginnt ein Gedicht aus der Sammlung *Hälfte des Herzens*, die vermutlich zeitgleich mit der *Bettlerschale* entstanden ist.¹³¹ Wenn dann in der zweiten Strophe die Rede ist von *gekreuzten Knöcheln* (allein das Wort *Kreuz* lässt daran denken, aber auch die Fußstellung Jesu am Kreuze), weiters von *Händen* und der *Stirne*, so sind dies Hinweise auf das Motiv der Kreuzigung, auch wenn nicht verraten wird, wem Knöchel, Hände und Stirn zugehörig sind. Das *Herz* kommt in der nächsten Strophe hinzu: „mein Herz ißt den Hunger, Verwirrung und Hohn“ (KWM S.131) schließt den Kreis zu der Aufzählung in der zweiten Zeile: Der *Hungerhalm* steht für den *Hunger*, der *Spindelstrauch* (auch *Pfaffenhütchen* genannt, eine giftige Strauchpflanze¹³²) für die *Verwirrung* und die *Distel* für den *Hohn*. Die letzten beiden Zeilen machen deutlich, dass es sich beim *Distelkranz* um nichts anderes als um die *Dornenkrone* handeln kann: „[...] bis du strahlend vom Marterwerk aufwachst / im Gefühl eines Heilands“ (KWM S.131).¹³³

Bei Lavant heißt es an einer Stelle: „Ich gebe der Nessel den Brand zurück“ (PS S.95), was ebenso (aber nicht zwingend) im Kontext der Religiosität lesbar ist – als „Aussöhnung mit den negativen Aspekten des Lebens im Sinne einer allumfassenden Weltbejahung.“¹³⁴ Das *Metzler Lexikon literarischer Symbole* führt das Gedicht an als Kontrast zur Nessel als Symbol des Leidens und der Krankheit.¹³⁵ Erinnern wir uns an Christine Bustas *Disteln*, wo ebenjene als Gottes (gutes) Werk dargestellt werden. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Distel ein widersprüchliches Motiv ist, aber tendenziell positiv interpretiert werden kann.

131Johann Strutz: Zur Textgestaltung. In: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.248.

132Vgl. Sauerhoff 2003, S.255-256.

133Dass eine leidende lyrische Figur bei Lavant in Bezug mit der Passion Christi gebracht wird, ist keine Ausnahme. Vgl. z.B. Hensel 1998.

134Vgl. Grube / May 2008, S.252.

135Ebda., S.25f.

3.) Die Ernährungssituation der Nachkriegszeit in der Lyrik

3.1.) Zur Nahrungsversorgung in Stadt und Land

Ähnlich wie bei der Interpretation von Blumen- und Kräutermotiven, mit denen sie sich zum Teil überschneiden (siehe z.B. S.36 dieser Arbeit), ist auch bei der Interpretation von Nahrungsmotiven der historische Kontext unumgänglich. Die Ernährungssituation im Österreich der unmittelbaren Nachkriegszeit war katastrophal: „Da die inländische Agrarwirtschaft nicht in der Lage war, die Bevölkerung ausreichend zu versorgen, konnte erst die Auslandshilfe eine tägliche Kalorienmenge von 1.550 pro Kopf, seit Ende 1947 von 1.700 sichern.“¹³⁶ Bis 1948/49 waren selbst wichtige Güter des täglichen Bedarfs rationiert.¹³⁷ 1949 erzielte die österreichische Landwirtschaft erst 70% der Produktion von 1937¹³⁸, 1950 war Österreich noch auf Lebensmittelimporte angewiesen, was unter anderem daran lag, dass ein Teil des Brotgetreides an Tiere verfüttert wurde.¹³⁹ 1952 und 1953 war die landwirtschaftliche Produktion deutlich im Steigen begriffen, zumal wirtschaftspolitische Maßnahmen verhindern konnten, dass Vorräte gehortet wurden.¹⁴⁰

Unter Bauern und Bäuerinnen war es gang und gäbe Tauschbeziehungen mit StädterInnen zu unterhalten, zu fairen oder überhöhten Preisen. Manche handelten aus Profitgier, andere durchaus mit ethischen Hintergedanken so, dass der Preis dem Wert der Ware entsprach.¹⁴¹ In Wien stand indessen der Mangel auf der Tagesordnung: „Die Beschaffung von Nahrungsmitteln und Heizmaterialien wird in der Nachkriegszeit zum Abenteuer. Die Historizität und damit die unterschiedlichen Phasen von Geschichte im Alltag werden bestimmt von Hungern und Essen, Heizen und Frieren, von Arbeit und Arbeitslosigkeit, von Wohnen und Wohnungslosigkeit, von Lieben und Verlusten, von Konflikten und Solidarität, von Ängsten, Hoffnungen und Träumen.“¹⁴² Bis 1946 die Lebensmittelversorgung zentralisiert wurde, waren die Stadtteile unter Kontrolle der westlichen Alliierten noch besser bedient als jene unter sowjeti-

136Vgl. Alois Brusatti: Entwicklung der Wirtschaft und Wirtschaftspolitik. In: Österreich. Die Zweite Republik. 2 Bde. Hg.: Erika Weinzierl u. Kurt Skalník. Bd.1. Graz, Wien, Köln: Styria 1972, S.417-494, S.432-433.

137Vgl. Hannes Androsch: Wirtschaft und Gesellschaft. Österreich 1945-2005. Innsbruck: Studien Verlag 2005, S.36.

138Vgl. Brusatti 1972, S.436.

139Vgl. ebda., S.440.

140Vgl. ebda., S.447.

141Vgl. Ernst Langthaler: Umbruch im Dorf? Ländliche Lebenswelten von 1945 bis 1950. In: Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur. Hg.: Emmerich Tálos u.a. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

(=Österr. Texte zur Gesellschaftskritik 60), S.35-53, S.39.

142Ela Hornung / Margit Sturm: Stadtleben. Alltag in Wien 1945 bis 1955. In: Ebda., S.54-67, S.54.

scher. Die Bevölkerung versorgte sich zum Teil auf dem Schwarzmarkt, Frauen legten mit Leiterwagen weite Strecken zurück, um zu „hamstern“. Die Versorgung mit Lebensnotwendigem, z.B. selbst gebackenem Brot, wurde hausweise organisiert. Wer Glück hatte, konnte zu Verwandten aufs Land ziehen.¹⁴³ Diese Erfahrungen mögen ihren Teil dazu beigetragen haben, dass sich bei der städtischen Bevölkerung ein idyllisches Bild vom Landleben entwickelte, welches auch in die Literatur Eingang fand.

Dass das Landleben, wie Christine Lavant es kannte, so idyllisch und reich auch wieder nicht war, zeigen folgende Fakten: Die Landbevölkerung bestand nicht nur aus denen, welche einen Hof ihr eigen nennen konnten, sondern auch aus Knechten und Mägden: „Die Speiseneinnahme, die Sitzordnung bei Tisch, die Nahrungs- und Kleiderzuteilung waren an klare Ordnungsprinzipien gebunden.“¹⁴⁴ Um deren Lebensumstände war es meist schlecht bestellt – notwendige Dinge wie Kleidung und vor allem Nahrung waren nicht zur Genüge vorhanden.¹⁴⁵ St. Stefan im Lavanttal gehörte zu jenen Gegenden, wo die Industrialisierung und demnach auch die Proletarisierung der Bevölkerung besonders früh begann (im Vergleich zum gesamten Kärnten, wo bis Anfang der 1950er Jahre noch mehr als die Hälfte der Bevölkerung im primären Sektor beschäftigt war), zudem liegt es an einer Nahtstelle zum städtischen Raum.¹⁴⁶

Es stellt sich trotz alledem die Frage, warum die Thematik der Ernährung und Motive wie jenes des Brotes und des Hungerleidens auch noch in die späten 1950er Jahre hinein behandelt wurden, wo doch die bitterste materielle Not überwunden und die Wirtschaft im Aufschwung begriffen war. Im Falle Lavants finden sich ebenjene gerade in den späteren Gedichten noch viel häufiger als in der 1949 erschienenen *Unvollendeten Liebe*. Hierfür mag es eine verlagstechnische, eine psychologische und eine soziologische Erklärung geben: Erstere wäre, dass die Manuskripte zum Teil viel früher entstanden sind als die Texte auch tatsächlich in Druck gingen. Zweitere besagt, dass die Verarbeitung von Ereignissen ihre Zeit braucht und gerade im Österreich der unmittelbaren Nachkriegszeit eher beruhigende Texte produziert wurden als solche, die von der Kriegserfahrung, der Schuldfrage oder der materiellen Not handelten.¹⁴⁷ Ein weiterer Aspekt, der nicht außer Acht gelassen werden darf, ist, dass sowohl Lavant als auch Busta zu jenen Künstlerinnen gehörten, die bis Anfang (Busta) bzw. Mitte (Lavant) der

143Vgl. ebda., S.57-61.

144Burz 2006, S.155.

145Eine Vorstellung von der Welt des Kärntner Gesindes bietet das Prosawerk Lavants, vgl. z.B. Lavant 1949.

146Vgl. Burz 2006, S.155-159.

147Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990.3., korrigierte Aufl., St.Pölten, Salzburg: Residenz 2010, S.40-41.

1950er Jahre tatsächlich *brotlos* bzw. wie Bachmann die junge Generation beschreibt, „notorisch geldlos“¹⁴⁸ waren.

3.2.) Nahrhafte Motive: *Zwiebel, Apfel und Honig*

Gerade die Nahrungsmotive sind folglich im historischen Kontext zu betrachten. Es sind relativ wenige Motive, die sich allerdings recht häufig wiederholen, die meisten von ihnen nicht nur solche mit einer Symbolik, die sich durch die Literaturgeschichte zieht, sondern auch so genannte Grundnahrungsmittel. *Brot*¹⁴⁹, *Apfel* und *Honig*¹⁵⁰ gehören zu den häufigsten Substantiven in Christine Bustas Gedichten. Gefolgt vom *Apfel* und vom *Korn* ist das *Brot* auch bei Lavant das am häufigsten vorkommende Nahrungsmotiv.¹⁵¹ Bei Lavant werden verschiedenste essbare Objekte bedichtet: der Apfel, die Birne, die Bohne, der Blumenkohl, der Brösel, das Ei, der Essig, die Feige, das Hähnchen, der Holler, der Honig, der Lauch, die Nuß, die Traube, die Zwiebel,...¹⁵² Der Wein (Busta und Lavant) sowie die Betelnuss (Lavant) nehmen allerdings eine Sonderstellung ein, da ihr Konsum nicht zum Zwecke der Sättigung erfolgt, sondern zur Berauschung, als Ritus oder zum puren Genuss.

Ähnlich wie schon am Distelmotiv gezeigt, sind auch die verschiedenen Nahrungsmotive nicht eindeutig. Wenn Lavant in einem Brief die Zwiebel als Vergleich hernimmt für etwas, das aus mehreren Schichten besteht, deren eine wegfallen kann, ohne dass der Rest dabei angegriffen würde („Das Schreiben fällt langsam von mir ab wie die äußerste dürre Haut einer Zwiebel. Damit vereinfacht sich Denken und Handeln und wohl auch das Wünschen.“¹⁵³), so bedeutet die Zwiebel etwas ganz anderes als an folgender Gedichtstelle: „ehe man heimging in die liebe Erde, / heim zu den Zwiebelchen.“ (BS S.84) Hier ist ganz eindeutig auf den Tod und auf das Begräbnis angespielt, nach dem der Mensch genauso wie die Zwiebel in der Erde zu ruhen kommt. Durch das Adjektiv *lieb* und das Diminutiv kommt die Ironie an dieser Stelle stärker zur Geltung: Während die Zwiebel in der Erde lebt und ohne diese dem Verderb (bzw. dem vorherigen Verzehr) ausgeliefert ist, verhält es sich mit dem Menschen umgekehrt.

148Ingeborg Bachmann: [Gruppe 47] Entwurf. In: Ebds.: Werke. 4 Bde. Hg.: Christine Koschel u.a. Bd.4: Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang. München, Zürich: Piper 1978. S.323-325, S.324.

149Vgl. Adel 2004, S.184.

150Vgl. ebda., S.186.

151Vgl. ebda., S.351-354.

152Vgl. Schulze Belli 1980, S.281-348.

153Christine Lavant an Ingeborg Teuffenbach. [nach dem 10./11.4. (Ostern) 1955]. In: Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1997, S.99-100, S.100.

Aber es erfolgt noch eine weitere Umkehrung: Während sich der Mensch zu Lebzeiten unter anderem von Erdfrüchten wie der Zwiebel nährt, lebt die Zwiebel von allem, was unter der Erdoberfläche verwest. Andernorts ist die Zwiebel *Bettlerfrucht* (BS S.93), was so viel heißen kann wie *sehr bescheidenes Nahrungsmittel*.

Bei Motiven aus dem Bereich der Lebensmittel scheinen mir folgende Aspekte zentral: deren Bedeutung für die Ernährung der Bevölkerung in der konkreten historischen Situation, ihre Gewinnung (Ernte, Schlachten, manuelle Verarbeitung,...) ihre kulturelle Bedeutung (und folglich auch ihre Symbolik), ihre äußere Erscheinung (ein *Apfel* eignet sich z.B. schon deretwegen mehr zur Symbolisierung der Liebe als eine *Kartoffel*), ihr Geschmack, ihr Nährwert, ihre Häufigkeit bzw. Seltenheit (was sich im Wert widerspiegelt, der ihnen beigemessen wird) und ihre natürliche Umgebung (z.B. Acker, Baum,...).

Bei Michelsen wird das Motiv des Apfels einer genaueren Analyse unterzogen: „Er wird eng mit der Fruchtbarkeit verbunden“¹⁵⁴, er kann als Frucht der Erkenntnis (wie in BS S.69) sowie als der Giftapfel aus *Schneewittchen* (wie in SP S.57) gelesen werden.¹⁵⁵ Das *Metzler Symbollexikon* kennt ihn als „Symbol des Lebens und der Unsterblichkeit, der Liebe und Fruchtbarkeit, von Verführung, Tod und Sünde, aber auch der Erlösung. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die runde Form des A. und (b) seine Gesundheit fördernde Rolle bei der Ernährung.“¹⁵⁶ Jene Bedeutungen finden sich auch bei Lavant und bei Busta. Im *Apfelcapriccio* z.B. wird die Liebessymbolik explizit: „Meine Liebe ist in einen Apfel eingegangen“ (RB S.23), an anderer Stelle findet sich die christliche Symbolik der Erbsünde: wenn im Kontext des Jüngsten Gerichts die Rede ist vom „ekle[n] Gröps des ewigen Apfels“ (SV S.86), so ist anzunehmen, dass der Apfel Evas gemeint ist. Lavants zwei Zeilen „denen, die sich noch Zeichen machen, / um heimlich den Apfel zu teilen“ sind in unmittelbarer Nachbarschaft des Herz- und des Nachtmotivs unschwer als erotische Begegnung zu erkennen.

All jenen symbolischen Lesarten zum Trotz ist das Apfelmotiv meines Erachtens dennoch ein gutes Beispiel dafür, dass auch bei Nahrungsmotiven die historische Komponente eine tragende Rolle spielt. Einerseits äußert sich diese in zeittypischen Brauchtümern, welche mit dem Motiv in Verbindung stehen, wie z.B. anhand folgender Verse deutlich gemacht werden kann:

¹⁵⁴Michelsen 2000, S.25.

¹⁵⁵Vgl. ebda., S.26-27.

¹⁵⁶Philip Ajouri: Apfel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.21-22, S.21.

„ich bin die Magd, die Äpfel schält / im Mond und keinen ißt.“ (BS S.62) Iurlano interpretiert das Apfelschälen als Liebesorakel – aus einer hinter den Rücken geworfenen Apfelschale wird der Buchstabe gelesen, mit dem der Name des Zukünftigen beginnen soll.¹⁵⁷ Einerseits wird dadurch die Rolle der Frau thematisiert, die auf einen (auf *den*) Zukünftigen wartet, andererseits weisen Lavants häufige Anspielungen auf Brauchtümer (die nicht immer ohne Brechung passieren¹⁵⁸) auf deren gesellschaftliche Bedeutung hin. Als anderes Beispiel für das Zeittypische am Apfelmotiv kann Bustas in freien Versen verfasstes Gedicht *Im Kloster Nonnberg* dienen:

Sie hatten Äpfel eingelagert an jenem Tag,
[...]
Jede Fliese und jeder Stein in der Mauer
atmete paradiesische Süße vom Apfelgeist Gottes.
Heimlich bereitet war schon Weihnacht, Ostern und Pfingsten
dort im Kreuzgang, mitten im grauen November. (SV S.98)

Hier kann der Apfel einerseits als religiöses Symbol gelesen werden, als der Apfel aus dem Paradies, aber auch als Zeichen der Erlösung. Vor allem aber tritt bei der religiösen Deutung die Betrachtung der Nahrung als Gottesgeschenk in den Vordergrund. Doch es ist auch die menschliche Arbeit, die notwendig ist, um später in deren Genuss zu kommen. *Weihnacht, Ostern und Pfingsten* verweisen auf das Kirchenjahr – am Schluss findet sich allerdings nicht *Allerheiligen*, sondern der Hinweis auf die Jahreszeit. Somit ist die Brücke von der religiösen zur lebensweltlichen Ebene geschlagen. Um zu Weihnachten den Tisch decken zu können, muss im November vorgesorgt werden. Äpfel sind neben Korn und eingelegten bzw. getrockneten Lebensmitteln über Monate (vor allem über den Winter, in dem kaum etwas wächst) haltbar.

Als Verbindung von Nahrung im Winter und göttlicher Gabe begegnet uns das Apfelmotiv auch bei Lavant: „Es riecht nach Schnee, der Sonnenapfel hängt / so schön und rot vor meiner Fensterscheibe“ (BS S.46) Der *Sonnenapfel* ist vergleichbar mit der zuvor behandelten *Sonnenrose* (siehe S.21 dieser Arbeit): Hier ist nicht mehr klar, was als Metapher wofür dient, im Gedicht entsteht eine paradoxe Einheit. Wenn es lautet: „Den Apfel nähme ich wohl gern her-

157Vgl. Fabrizio Iurlano: Zu einigen intertextuellen Bezügen in der Lyrik Christine Lavants. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999, S.83-106, S.86-87.

158Vgl. Fabrizio Iurlano: Sprachliche und kulturelle Codes in der Lyrik Christine Lavants. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.45-65, S.59.

ein / und möchte heimlich an der Schale riechen, / bloß um zu wissen, wie der Himmel schmeckt“ (BS S.46), bezeichnet das greifbare Objekt mit der riechbaren *Schale* den *Apfel*, der *Himmel* verweist allerdings auf die Sonne. Gemeinsam sind den beiden Form, Farbe, Notwendigkeit für den Menschen (der Apfel als Nahrung und Vitamin-C-Spender, die Sonne als Quelle von Licht, Wärme und Vitamin D) und Knappheit in der winterlichen Jahreszeit. Wenn es dann heißt „Den Apfel hat schon jemand weggenommen“ (BS S.46), so wäre der Satz isoliert betrachtet vollkommen eindeutig – so wird allerdings im Kontext deutlich, dass die Sonne gemeint ist, welche das lyrische Ich sich als Apfel vorstellt. Ganz ähnlich funktioniert die Metapher in Bustas *Baum im Winter*: „Seltsame Früchte hat er heut getragen: / im Morgenfrost den roten Sonnenapfel, / am Abend eine Silberschote Mond.“ (ÄF S.57) Im Unterschied zu Lavant tritt das Motiv allerdings viel weniger in Verbindung mit anderen und wird auch nicht fortgesetzt, d.h. der Kunstcharakter des Gedichts wird durch das besondere Hervortreten solcher Metaphern stärker betont und dessen Struktur ist simpler.

Es ist jedenfalls kein Zufall, dass der Apfel gerade in Wintergedichten vorkommt. In diesem Sinne erinnert das Apfelmotiv Bustas und Lavants auch an jenes Ingeborg Bachmanns und Ilse Aichingers. Wie bei Lavant wird es im 1959 erstmals veröffentlichten Gedicht *Jüngste Nacht* in Verbindung zum Winter gebracht: „die Äste der Apfelbäume, / die der Mond schwarz wusch, / die Hühner, die gezählt sind?“¹⁵⁹ Hier klingen die Äpfel nur noch an, übrig bleiben die schwarzen Äste. Diese und die *gezählten* Hühner evozieren ein Bild des Mangels und der Entbehrung. Auch bei Bachmann findet sich das Apfelmotiv wieder, allerdings in anderem Zusammenhang:

Sie [die Kinder] haben links eine Nachbarschaft mit Boxerhund und rechts Kinder, die Bananen essen [...] Der Keller ist ihnen verleidet von Mäusen und vom Äpfelgeruch. Jeden Tag hinuntergehen, die faulen Bluter herausuchen, ausschneiden und essen! Weil der Tag nie kommt, an dem alle faulen Äpfel gegessen sind, weil immer Äpfel nachfaulen und nichts weggeworfen werden darf, hungert sie nach einer fremden verbotenen Frucht.¹⁶⁰

Hier wird einerseits etwas sehr Zeittypisches dargestellt – das Vermeiden jeglicher Verschwendung, wie es z.B. Wegwerfen verdorbener Lebensmittel eine wäre, andererseits die *verbotene Frucht* neu definiert: Der Verzehr des Apfels ist nicht mehr paradiesisch, er ist er-

¹⁵⁹Ilse Aichinger: *Jüngste Nacht*. In: *Verschenkter Rat. Gedichte*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (=FTB 11048), S.30.

¹⁶⁰Ingeborg Bachmann: *Jugend in einer österreichischen Stadt*. In: *Ebds.: Sämtliche Erzählungen*. München: Piper 1978, S. 84-95, S.87.

laubt und sogar erwünscht, weil dieser *en masse* vorhanden ist – die Banane besitzt eine andere Bedeutung: Sie ist fremd und teuer – daher auch begehrt – und löst den Apfel in seiner Rolle ab. Motive, die auf Luxus hinweisen, stehen im übertragenen Sinne auch für Hoffnung. Als Beispiel hierfür kann die Einbettung essbarer Gegenstände in die Lyrik Hertha Kräftners dienen. Ihr Gedicht *Der Knabe* stellt folgende Situation dar: Ein Bub findet ein Stück Banane, das noch an einer Schale hängt, der fremde Duft weckt das Fernweh in ihm: „Er roch daran zum ersten Male / [...] / und schnitt aus Schulpapier ein Schiff zu seiner Flucht.“¹⁶¹ Die Seltenheit und Unbekanntheit eines Gegenstandes lässt diese Art von Bedeutung entstehen – oder aber die veränderte Wahrnehmung: In einem anderen Gedicht Kräftners wird die Situation eines Sterbenden hervorgerufen, der die auf dem Kleiderschrank in einer Reihe aufgestellten Einmachgläser für einen Zug hält, in dem er wegfahren wird: „Und die Birnen und Beeren / und die saftigen Aprikosen / begannen zu dampfen und zu zischen / und rollten in die Ewigkeit.“¹⁶² In beiden Fällen ist es jedenfalls ein Nahrungsmotiv, das an sich schon Desiderium sein kann, welches weit (auch im topischen Sinne *weit*, da der Anblick der Speise in beiden Texten den Wunsch weckt, in ferne Gegenden zu gelangen) über den eigentlichen Gegenstand hinausreichende Wünsche entstehen lässt.

Bei Lavant und Busta gibt es ein Motiv, welches dieselbe Funktion hat wie die Banane bei Bachmann und Kräftner: den Honig. Dass beide wegen ihres süßen Geschmacks sehr beliebt sind, ist für die Symbolbildung relevant.¹⁶³ Im *Regenbaum* findet sich ein Gedicht namens *Das Zeitlose*, welches mit folgender Strophe schließt: „Aus schweren Waben wird der Honig rinnen, / und wo die Hügelnarbe grün verheilt / das Herz der Liebe wieder sich besinnen, / dem Kinde gleich, das singend sich verweilt.“ (RB S.45) Einerseits ist die Häufung der Nahrungsmotive auffällig: in der ersten Strophe der *Wein*, „Gewässer mit verschwenderischem Fang“ (RB S.45), in der zweiten die *Felder*, in der dritten der *Honig*. Auch hier begegnet uns eine Art Flucht, allerdings nicht im topischen, sondern im temporalen Sinne. Chae weist einerseits darauf hin, dass der „Zufluchtsbereich für die Außerzeitlichkeit“¹⁶⁴ der Agrarbereich sei, andererseits auf den Kontrast zwischen Gedicht und historischer Situation: „Der Honig – das ist das klassische Nahrungsmittel in allen Visionen – wird im Überfluss vorhanden sein. Dieses Gedicht lebt von der Utopie eines Zustandes, der dem seiner Entstehungszeit so gut

161Hertha Kräftner: *Der Knabe*. In: Ebds.: Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe. Aus dem Nachlaß hg.: Gerhard Altmann, Max Blaeulich. Wien, Salzburg: Wieser 1997, S.186.

162Hertha Kräftner: Ohne Titel. In: Ebda., S.234-235, S.235.

163Vgl. Günter Butzer / Joachim Jakob: Honig. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008. S.164-165, S.164.

164Chae 1991, S.42.

wie ganz entgegengesetzt war.¹⁶⁵ Der Versuch, eine Außerzeitlichkeit zu konstruieren, und die Situierung in jener historischen Zeit, in der das Gedicht entstanden ist, wirken bei genauerer Betrachtung schon nicht mehr so widersprüchlich: Schließlich wird in der österreichischen Literaturgeschichte seit dem Barock kaum eine Zeit des Mangels so sehr mit der Bemühung um Üppigkeit und Idylle (oder die allegorisierende bzw. schwülstige Spielform der Idyllendichtung¹⁶⁶) verknüpft wie die 1950er Jahre. Jene Art Lyrik ist insofern bedenklich, als dass sie inhaltlich wie sprachlich versucht, zur Vorkriegszeit zurückzukehren und das Dazwischen auszublenden. Diese Ausblendung vollzieht sich auch in Bustas 1965 erschienenem Gedichtband *Unterwegs zu älteren Feuern*:

In den bombenzerfetzten Alleen
sind langsam die Linden nachgewachsen.
Süßer pulslen die Honigadern
meiner Stadt und ihr stilles Laubherz
redet überm Donnern des Motors
wieder die alte Sprache der Bienen. (ÄF S.51)

Es sind die *Linden* gewachsen, nicht wie im geflügelten Wort das *Gras*; die *Honigadern* und das *Laubherz* verweisen auf Idylle der Natur und des Wohlstandes. Auch die alte Sprache ist wieder sprechbar, nur: wodurch und wieso? Entgegen der aktiven Aufarbeitung von Geschichte wird hier (wie es im Österreich der Nachkriegszeit gang und gäbe war) die Idee vertreten, dass genügend Zeit vergangen ist, wieder zum Alltag überzugehen. Das Problematische an diesem Zugang ist offensichtlich.

Alle behandelten Beispiele sind durch eine Gemeinsamkeit gezeichnet: Nahrungsmotive stehen letztlich (ausschließlich oder unter anderem) für das Haben oder das Nicht-Haben, für eigenen bzw. fremden Besitz oder Mangel. Ein weiteres, sehr deutliches Beispiel hierfür wäre Bustas *Herbstregen*. (LD S.23, siehe S.47-48 dieser Arbeit) An manch anderer Stelle werden die Besitzverhältnisse hingegen gewechselt. Ein surrealistisch anmutendes Beispiel hierfür findet sich in der *Bettlerschale*: „Ein tauber Bettler, der durch Nägel sägt, / lächelt voll Hoffnung auf das Abendbrot“ (BS S.37), steht in der ersten Gedichthälfte, welche die Tagseite der Welt darstellt. In der zweiten, nachtseitigen, heißt es dann: „Der Bettler sitzt schon unterm Küchensegen“ (BS S.37), wobei letzterer einerseits den so genannten *Herrgottswinkel* bezeichnet, andererseits aber die Nahrung, die in der Küche gespeist wird – und die für den

¹⁶⁵Ebda.

¹⁶⁶Vgl. Erna Merker: Idylle. In: Reallexikon der dt. Literaturgeschichte. 2.Aufl. 5 Bde. Bd.1.: A-K. Hg.: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2001, S. 742-749, S.743.

Bettler definitiv ein Segen ist.¹⁶⁷ Doch nicht nur Texte, die sich surrealistischer Verfahrensweisen bedienen oder an das Motiv der *verkehrten Welt* anknüpfen, setzen sich über gewohnte Strukturen des Besitzes hinweg. Wenn es bei Busta heißt: „und [ich] kauf meinen Kohl wie die Hasen und such in der Flucht mein Heil“ (SV S.101), so ist dies die Beherzigung der praktischen Lebensregel, sich das Notwendige zu nehmen – wobei hier das Wort *Kaufen* als ironische Umschreibung von Mundraub gebraucht ist.

3.3.) *Brot: das Nahrungsmotiv par excellence*

3.3.1.) *Unser tägliches Brot: Sakrament und Notwendigkeit*

Wenn bei Busta und Lavant das Brot in Verbindung mit dem Wein erwähnt wird, dann ist davon auszugehen, dass dessen sakramentaler Charakter von Bedeutung ist. Damit begeben sich beide in die literarischen Fußstapfen Rilkes¹⁶⁸, Hölderlins¹⁶⁹ und Trakls.¹⁷⁰ Der Vergleich zwischen Trakls *Herbstseele* und Bustas *Herbstregen* ist nicht nur vom Titel her lohnend. Die Annahme, Busta habe Trakls Gedicht gekannt und sich davon inspirieren lassen, wirkt plausibel.¹⁷¹ Beide Gedichte bestehen aus vierzeiligen Strophen in Kreuz- bzw. bei Trakl in Kreuz- und Paarreimen. Die Texte stellen beide eine Verbindung her zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, seiner Umgebung. Die Geräuschkulisse (vom trochäischen Versmaß unterstrichen) und die optischen Eindrücke der Landschaft kommen zur Sprache. Temporal beschreiben beide eine Art Zwischen-Zeit, Trakl den hereinbrechenden Abend, Busta das Morgengrauen. Räumlich sind beide Gedichte geschieden in einen Innen- und einen Außenraum. Außen ist bei Trakl eine Jagdszenerie angesiedelt, bei Busta kommt die Bedrohung vom Regen, der auf notleidende Menschen herabfällt. Innen sind Geborgenheit und Nahrung: „Rechten Lebens Brot und Wein, / Gott in deine milden Hände / Legt der Mensch das dunkle Ende, /

¹⁶⁷Vgl. Michelsen 2000, S.67.

¹⁶⁸Vgl. z.B. Rainer Maria Rilke: Das jüngste Gericht. Aus den Blättern eines Mönchs. In: Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg.: Manfred Engel u.a. Bd.1: Gedichte 1895 bis 1910. Leipzig, Frankfurt am Main: Insel 1996, S.296.

¹⁶⁹Vgl. Friedrich Hölderlin: Brod und Wein. An Heinze. Zweite Fassung. In: Ebds.: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hg.: Michael Knaupp. Bd.1. München: Carl Hanser 1992, S.373-383.

¹⁷⁰Vgl. z.B. Georg Trakl: Menschheit. Textstufe 4D. In: Ebds.: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. HKA mit Faksimiles der hs. Texte Trakls. 4 Bde. Hg.: Eberhard Sauermann u. Hermann Zwerschina. Bd.2: Dichtungen. Sommer 1912 bis Frühjahr 1913. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1995, S.110., Ebds.: Ein Winterabend. Textstufe 5D. In: Ebda. Bd.3: Dichtungen. Sommer 1913 bis Herbst 1913. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1998, S.414.

¹⁷¹Zum Einfluss Trakls auf Christine Busta: vgl. Adel 2004, S.177-207.

Alle Schuld und rote Pein.“¹⁷² Während bei Trakl der Mensch im Außenraum jener ist, der Abschied nimmt, sind es bei Busta die „Schritte, die nicht wiederkommen“. (LD S.23) Diese gehören zu jenen, die nicht eingelassen wurden: „Unablässig klopft es an den Scheiben, / aus der Erde lallt's, den Mund voll Kot: / wieviel Gäste müssen draußen bleiben? / In den Schüsseln schimmelt Obst und Brot.“ (LD S.23) Hier besteht die grammatische Verknüpfung nicht mehr zwischen *Brot und Wein*, sondern sie verliert als *Obst und Brot* gänzlich ihren sakramentalen Charakter. Auch schon bei Trakl blättert der Symbolgehalt im säkularisierten Kontext leicht ab. Eher an ein Zuhause lässt die letzte Strophe denken denn an eine Kirche, *Brot und Wein* eher an ein Abendessen als an eine Messe. Durch den Reim wird bei Busta allerdings eine weitere Verknüpfung geschaffen: jene zwischen *Kot* und *Brot*. Diese wirkt gerade durch ihre Ambiguität beklemmend. Einerseits weist sie auf die Armen hin, die draußen bleiben und im bzw. gar *vom* Straßendreck leben müssen – „die Geladnen gehen zu anderm Mahle, / die Vergebenen laden wir nicht ein.“ (LD S.23) Hier wird auf die Ungleichheit zwischen Besitzenden und Besitzlosen verwiesen, die sich durch soziale Ausgrenzung noch verstärkt. Andererseits ist das *aus der Erde lallen* ein deutlicher Verweis auf die Toten, die Verbindung *Kot* (Erde) und *Brot* somit eine Scheidung zwischen jenen, die noch essen, und anderen, welchen nur noch Erde den Mund füllt.

Es lässt sich zwischen Gedichten unterscheiden, in denen *Brot* und *Wein* rein auf die die Eucharistie bezogen sind, und solchen, die zwischen religiöser und weltlicher Ebene oszillieren. Folgende Zeilen Lavants sind z.B. unmissverständlich: „ein Bissen Brot, ein roter Tropfen Wein, / ein Wandelbares, wunderbar und schwer“ (UL S.44) Das Gedicht, welches Vergänglichkeit zum Thema hat, stellt die Eucharistie (Brot und Wein als Blut und Leib Christi, hier wird die dingliche Ebene völlig irrelevant) als Zeichen der Erlösung hin. Folgende Zeilen sind hingegen dies- und jenseitsbezogen zugleich:

Unter verdorrenden Apfelbäumen
reden die Seelen der Bettler
von Brot, das nie ausgeht,
und von der verheißenen Wohnung
im Hause des Vaters. (BS S.132)

Das *Brot* weist in diesem Kontext sicherlich auch auf die Erlösung hin (vor allem in Verbindung mit dem Wort *Seele*) – andererseits im Zusammenhang mit der Figur des *Bettlers* ebenso

172Georg Trakl: Herbstseele. In: Ebds.: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. HKA mit Faksimiles der hs. Texte Trakls. 4 Bde. Hg.: Eberhard Sauermaun u. Hermann Zwerschina. Bd.3: Dichtungen. Sommer 1913 bis Herbst 1913. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1998, S.111.

auf dessen Mangel am Brot, die *Wohnung* auf das Himmelreich sowie auf dessen Obdachlosigkeit. Hier geht es um die Hoffnung, im Jenseits das zu erhalten, woran es im Diesseits mangelt. Ein Gedicht, das in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Christine Lavant sowohl weltlich als auch metaphysisch gedeutet wurde, ist das Titelgedicht der *Bettlerschale*:

Horch! das ist die leere Bettlerschale,
halb aus Lehm noch, aber halb schon Stein,
und sie trommelt dir bei jedem Mahle
Hungerlieder zwischen Brot und Wein.

Blick nicht weg und stelle dich nicht taub!
Deine Zehen zucken längst schon lüstern,
eigenmächtig tanzt in deinen Nüstern
Bettler-Hochmut und verschmähter Raub.

Brich nur weiter das gelobte Brot!
Es ist durch und durch schon angesäuert
von dem Salz, das meine Augen scheuert
und die Schale anzufüllen droht.

Wenn die Trommel plötzlich nicht mehr klingt,
wird kein Mahl auf Erden dir mehr munden
und dein Herz wird sich von selber runden
in der Hand, die d i c h zum Betteln zwingt. (BS S.5)

Die Grundfragen bei der Analyse dieses Gedichts sind wohl: Wer sind das Ich und das Du? Was haben Bettlerschale, Trommel und Brot zu bedeuten? (Das *Brot* soll hier behandelt werden, zu *Schale* und *Trommel*: siehe S.86 dieser Arbeit.) Was hat es mit dem Wort *Bettler-Hochmut* auf sich? Nicht nur die Verbindung *Brot und Wein* lässt an eine religiöse Bedeutung des Brotes denken, auch die Wendung *das gelobte Brot* sowie das Adjektiv *angesäuert* – all jenes spielt auf die Eucharistie an.¹⁷³ Ein Blick in die jüdische Tradition¹⁷⁴ verleiht dem Bild eine zusätzliche Bedeutung: das Ich schafft es, dem Du das Brot nicht mehr koscher, d.h. für jenes ungenießbar, zu machen. Dass das Brot auch in einem anderen Sinne metaphorisch gemeint sein könnte („Versprochene menschliche Liebe? Verheißene göttliche Liebe?“¹⁷⁵), scheint auf den ersten Blick wenig plausibel. Doch jene These gewinnt dadurch an Halt, dass das Wort *Brot* bei Lavant an zahlreichen Stellen für die verschiedensten Grundbedürfnisse des

173Vgl. Lübke-Grothues 1984, S.117. / Hemecker, Wilhelm: „... stelle dich nicht taub!“ Über das Gedicht „Horch! das ist die leere Bettlerschale“. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.35-44, S.42.

174Zu Christine Lavants Beschäftigung mit dem Judentum: Vgl. Schneider / Steinsiek 2008, S.123-141.

175Lübke-Grothues 1984, S.117.

Menschen (seien sie materieller oder emotionaler Natur) benutzt wird (siehe S.61-64 dieser Arbeit). Eine andere Deutungsweise beschränkt sich auf das Genannte: Ein Reicher (das *Du*) sitzt einer bittenden Person gegenüber, der er nichts gibt – jene weist darauf hin, dass auch der (ist davon auszugehen, dass es sich um ein männliches *Du* handelt?) andere einmal zum Bettler werden könnte. Der *Bettler-Hochmut* kann sich sowohl auf den Hochmut über Bettler als auch auf den eines *Du*, das doch selbst in Wahrheit ein Bettler ist, beziehen.¹⁷⁶ Selbst einer religiös-symbolischen Lesart bzw. einer solchen, die auf die Übertragung der Bettel- und der Reichen-Rolle auf eine Liebesbeziehung hinauswill, liegt dieses Bild zugrunde.

Die Vermischung der geistlichen und weltlichen Sphäre, die zuvor in Bezug auf Lavant abgehandelt wurde (siehe S.51-52 dieser Arbeit), tritt auch schon bei Hölderlin zutage: „Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet, / Und vom donnernden Gott kommt die Freude des Weins.“¹⁷⁷ Hier wird das Irdische und das Göttliche angedeutet – der Widerspruch zwischen den beiden Eigenschaften, die das *Brot* als literarisches Motiv in sich vereint, wird allerdings nicht betont. Bei Busta findet sich – zwar in weit simplerer Form, aber für die inhaltliche Analyse dennoch relevant – eine explizite Benennung jener Ambiguität, und zwar im Gedicht *Der weiße und der braune Heiland*: „Zum weißen Heiland müssen die Frommen / in kühle, goldene Kirchen kommen. / Der braune aus meinen Kinderjahren / kam in hölzernen Tabernakeln gefahren“ (SV S.105) Hatzenbichler verweist auf „die alte Wiener Tradition des Brotausführens in hölzernen Wagen“¹⁷⁸ sowie auf „die große Bedeutung, die das Brot in den ärmlichen Kindertagen der Dichterin einnahm, das sie als braunen Heiland bezeichnete“.¹⁷⁹ Das Gedicht geht in Paarreimen weiter, in denen der Weg des Brotwagens durch die *Armen-sündergassen* und des Brotes in die Hände und Münder der Leute geschildert wird. Abgeschlossen wird mit den Zeilen: „Weißer Heiland, beim Jüngsten Gericht / zeig uns barmherzig dein braunes Gesicht!“ (SV S.105) Dies ist einerseits spannend, was die Kongruenz von Reimschema und Inhalt betrifft – das Gedicht wird durch die zwei Endzeilen, welche inhaltlich und grammatisch mit den ersten beiden zusammenfallen (durch das Motiv des *weißen Heilands* – sprich: der Hostie – und durch die Verwendung des Präsens bzw. Imperativs, während dazwischen das Präteritum benutzt wird) abgerundet, was an die runde Form eines Brotlaibs denken lässt. Auch die metrische Analyse erweist sich als stimmig: Das Versmaß folgt gewissen Gesetzmäßigkeiten, z.B. durchgängig weiblichen Kadenz und teilweise Ähnlich-

176Vgl. Hemecker 1995, S.41.

177Hölderlin 1992, S.381.

178Hatzenbichler 1979, S.127.

179Ebda.

keiten von aufeinander folgenden Zeilen, allerdings ist kein allzu glattes Metrum auszumachen: Es scheint, als sollte durch den Knittelvers neben dem Runden auch das Raue und Krustige des auf der Straße erhältlichen Brotlaibs eingefangen werden. Hatzenbichler stellt fest: „Wo der Weg übers Brot nicht gegeben ist, kann der Glaube schwerfallen.“¹⁸⁰ Auf dieses Gedicht bezogen bedeutet die These, dass der Glaube da nicht gegeben ist, wo die schlimmste Armut herrscht. Im Gegensatz dazu zeichnen Lavants „Seelen der Bettler“ (BS S.132), die von Brot reden, das nie ausgeht, ein weniger versöhnliches Bild von Religion und Kirche. Den Jenseitsbezug mit dem Nahrungsmotiv als begehrtes Objekt zu verknüpfen ist jedenfalls sowohl für Busta als auch für Lavant etwas Typisches und ist den beiden Gedichten gemein.

Nun möchte ich *dem weißen und dem braunen Heiland* ein Gedicht Lavants gegenüberstellen, welches die Thematik der weltlichen und der geistlichen Sphäre aufweist und hierfür unter anderem das Brotmotiv heranzieht. Beide Sphären befinden sich innerhalb des lyrischen Ich („Auf allen Stufen meines Leibes [...]“, SM S.64), was eine typische mimetische Verfahrensweise Lavants ausmacht.¹⁸¹ Das Ich wird zum Ort: „ich bin dem Kloster längst schon spinnefeind / und wäre [!] lieber ein Zigeunerlager.“ (SM S.64) Die beiden Sphären lassen sich durch folgende Motivverbindungen charakterisieren: *Kloster*, *Abt*, *Abendsegen*, *Heilige* stehen für die geistliche Sphäre, *Zigeunerlager*, *Täuscher* (bzw. *mein Widerstand*), *Brot*, *Zigeuner* für die weltliche. Hier wird das Prinzip des *ora et [!] labora* aufgespalten: Der *irre* Abt trommelt den Abendsegen, während das Ich als *Täuscher* bzw. *mein Widerstand* den Hungerleidern zu Brot verhilft. Das der Amtskirche eigene ritualisierte und zum *öden Abendsegen* verkommene Gebet wird abgelehnt¹⁸², die produktive und sinnvolle Arbeit (die auch, aber nicht nur – siehe *Zigeunerlager* – im Sinne der christlichen *caritas* gelesen werden kann) steht als positiver Gegensatz zu ihr. „So bin ich Haus und Hof und Brotgerüst / und manchmal auch ein ganz geheimer Hügel, / wo meine Feindsal dunkle Trauben trägt, / damit die Heiligen Zigeuner werden.“ (SM S.64) *Haus und Hof* stehen für den menschlichen Lebensraum, aber im landläufigen Sprachgebrauch nicht für das Kloster, sondern für den bäuerlichen Gutsbesitz. Der *Hügel* und die *Trauben* erinnern an das christliche Motiv des Weinbergs und auch an die Eucharistie. Das

¹⁸⁰Ebda.

¹⁸¹Vgl. Veronika Schlör: Mimesis als poetische Aisthesis. Wahrnehmung und Zu-Wort-Bringen „der Anderen“ am Beispiel Christine Lavant. In: FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache. Hg.: Astrid Böder / Herwig Friedl. Tübingen, Basel: Francke 2000. (=Kultur und Erkenntnis. Schriften der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 26), S.143-154, S.149-152.

¹⁸²Zu Lavants Einstellung zur Amtskirche: Vgl. Wigotschnig 1978, S.9-26. Kirchenkritik (nicht zu verwechseln mit Atheismus bzw. Blasphemie) findet sich auch in Lavants Prosa: vgl. z.B. Christine Lavant: Nell. In: Ebds.: Nell. Vier Geschichten. Salzburg: Otto Müller 1969. S.7-59, S.7.

lyrische Ich vollzieht mit seiner *Feindsal* (ich denke, dass dieses Wort hier positiv besetzt ist, als begründete Feindsal gegenüber der Amtskirche, welche mehr betet als hilft) eine andere Art der Wandlung: nicht das Profane wird geheiligt, das Heilige wird profan, aber somit gut. Bemerkenswert ist auch, dass die Heiligen ausgerechnet in *Zigeuner* verwandelt werden sollen – gerade vor dem Hintergrund der österreichischen Geschichte: Jene zählten während des Nationalsozialismus zu den Verfolgten und gehören bis heute zu den gesellschaftlichen Gruppen, die von Diskriminierung und Rassismus betroffen sind.¹⁸³ Das Brot wird wichtiger als das Gebet, Zigeuner zu sein erstrebenswerter als Heiliger. Was bedeutet allerdings das Wort *Brotgerüst*? Ein Gerüst ist eine stabile Stütze, etwas, auf das Menschen bauen können – vielleicht sind diese Bedeutungen hier im übertragenen Sinne zu verstehen: Die Armen können auf den *Täuscher* bauen, der den Abt ablenkt und sie mit Brot versorgt. Vom Gedicht Bustas unterscheidet sich das Brotmotiv dadurch, dass es zum Beten in Kontrast steht und keine Verbindung schafft wie der *braune Heiland*.

Die Reibung zwischen Lebenswelt und religiöser Sphäre wird noch deutlicher in folgender Gedichtstrophe: „Entziehe mir den Sternenwein / und auch das Brot der Erde; denn ich muß sehr bedürftig sein, / bevor ich furchtsam werde.“ (BS S.70) Die Stimme des lyrischen Ich ist genauso aufbegehrend wie jene des Täuschers aus SM S.64. Der Imperativ hat hier Gebetscharakter, der Text ist allerdings keine fromme Fürbitte, sondern eine trotzig Forderung. *Brot und Wein* haben wieder sakramentalen Charakter, während der Wein der himmlischen (*Sternen-*)sphäre zugeschrieben ist, gehört das Brot zur irdischen, zur *Erde*. Während die erste Zeile mit der dritten und die zweite mit der vierten durch einen Kreuzreim verbunden wird, besteht grammatisch der stärkste Zusammenhang zwischen Zeile 1 und 2 (durch den Imperativ und die Konjunktion *und*) sowie zwischen Zeile 3 und 4 (welche die kausale Erklärung für Zeile 1 und 2 bereithalten). Inhaltlich hingegen sind Zeile 1 und 4 am stärksten miteinander verknüpft: Der *Sternenwein* und die *Furchtsamkeit* (welche hier wohl mit Gottesfurcht gleichzusetzen ist) gehören zur geistlichen, das *Brot* und die *Bedürftigkeit* zur materiellen Sphäre. Durch die Entgegensetzung von Inhalt und Struktur sind die beiden jedoch ineinander verstrebt. An dieser Stelle ist – wieder im Gegensatz zu Bustas *braunem Heiland* – ein Zusammenhang zwischen Bedürftigkeit und Frömmigkeit erkennbar. Auffällig ist jedoch, dass das Ich nicht um materielle Absicherung bittet, um den Glauben zu überwinden, sondern um voll-

183Vgl. Sibyl Milton: Kapitel 3. Die Verfolgung der Überlebenden: Zur Kontinuität des Antiziganismus in Nachkriegsdeutschland und Österreich. In: Sinti und Roma in der deutschsprachigen Gesellschaft und Literatur. Hg.: Susan Tebbutt. Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang 2001. (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 72), S.53-66.

kommene Armut, um ihn zu erhalten. Diese Art „Sehnsucht nach der ganz richtigen Armut [fehlende Beistriche werden bei Lavant nicht eigens gekennzeichnet, Anm.: VS] wo man wirklich gar nichts mehr hat; kein Mutterbett zum Schlafen, keinen Essigtee mit eingebrocktem Schwarzbrot, keine grossen Geschwister die einem [sic!] verzärteln und doch nicht heil machen können“¹⁸⁴ findet sich auch an anderen Stellen in Lavants Lyrik wieder, z.B. in dem Gedicht, welches mit der aufschlussreichen Zeile „Ich will vom Leiden endlich alles wissen!“ (SM S.155) beginnt. Die Gegenüberstellung von frommem Ertragen – welches geradezu masochistische Züge annehmen kann – im christlichen wie im weltlichen Sinne und von Aufbegehren auf der anderen Seite wie sie z.B. aus der Anfangszeile „Vergiß dein Pfuschwerk, Schöpfer!“ (KWM S.83) herauszulesen ist, wäre eine eigene Untersuchung wert.

3.3.2.) Das Brot als Nahrung und Tischgemeinschaft

Nicht nur in der Vater-unser-Zeile „Unser tägliches Brot gib uns heute“ fällt auf, dass das Wort *Brot* für Nahrung an sich steht, auch viele Wortkomposita der Alltagssprache verraten den Symbolcharakter, welchen das *Brot* dadurch erhalten hat, dass es im deutschen Sprachraum Hauptnahrungsmittel ist: „In Wendungen wie ‚B.erwerb‘, ‚B.studium‘, ‚sein B. finden‘, ‚kleine Brötchen backen‘ oder ‚↗Wasser und B.‘ wird bedacht, dass B. seit seiner Erfindung (bzw. der Entwicklung von Hefe und der Erfindung des Backofens) in ↗Ägypten ca. 5000 v.Chr. der Inbegriff des Lebensnotwendigen ist.“¹⁸⁵ Die große Bedeutung des Wortes *Brot* wird ersichtlich in Lavants Erzählung *Das Wechselbälgchen*. An einer Stelle versuchen Kinder, der behinderten Zitha als eines der ersten Wörter überhaupt das Wort *Brot* beizubringen und scheitern daran.¹⁸⁶ Das Wort dient einerseits dem Spiel, andererseits ist es im Erzählfluss kein Zufall, sondern steht für die Fähigkeit, über lebensnotwendige Dinge zu kommunizieren. Dass mit *Brot* eben nicht nur Gebackenes aus Weizen, Hefe und Wasser gemeint ist, sondern oft Nahrung an sich, lässt sich anhand einiger Textstellen bei Lavant und bei Busta nachweisen, z.B. jener: „atme die Weidenblüte, / aber brich nichts vom Brot der Bienen!“ (ÄF S.50)

184Christine Lavant an Maria West-Crone, 14.5.1957. Zitiert nach: Ilja Dürhammer / Wilhelm Hemecker: „... nur durch Zufall in den Stand einer Dichterin geraten“. Unbekannte autobiographische Texte von Christine Lavant. In: Sichtungen. 2. 1999, S. 97-125, S.117.

185Jochen Hörrisch: Brot. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.55-56, S.55.

186Vgl. Christine Lavant: *Das Wechselbälgchen*. Hg.: Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien: Otto Müller 1998, S.25.

Ein weiterer Aspekt des Brotmotivs ist jener der menschlichen Arbeit, die darin steckt: „Das von Menschen [...] gebackene B. ist ein Symbol der Agrikultur schlechthin: ein kultiviertes Naturprodukt, eine göttl. Gabe, die es ohne das Zutun von Menschen nicht gäbe.“¹⁸⁷ Dass im Brot eigene oder fremde Arbeit steckt, deren Produkt wiederum durch den Lohn eigener Arbeit erkaufte werden muss, wird deutlich in Bustas *An einem Wirtshaustisch*. An jenem sitzt ein Mann, „noch ein guter Esser“ (ÄF S.47), der ob erfahrenen Hungers die Nahrung zu schätzen weiß: „Er betet nicht um sein tägliches Brot, / seine Hände zeugen von hartem Verdienst, / aber er schmeckt sein Recht noch als Wohltat / und gibt Gott die Ehre, indem er lebt.“ (ÄF S.47) Das *tägliche Brot* bedeutet Nahrung an sich. Die Arbeit seiner Hände steht in Zusammenhang mit der Bescheidenheit: Obwohl das Brot sein Verdienst ist, sieht er es als *Wohltat*; seine Ehrerbietung Gott gegenüber drückt sich nicht darin aus, dass er betet bzw. diesen um etwas bittet, sondern dass er sich selbst am Leben erhält. In jener Strophe drückt sich eine bedenkliche Haltung aus: Untätigkeit ist tabu, das *Beten* scheint hier schon einem *Betteln* gleichzukommen, sich eigener Verdienste wegen zu sehr zu rühmen ebenso. Bescheidenheit, was das eigene Auskommen betrifft, und Dankbarkeit für selbst Verdientes zu propagieren, lässt das Gedicht systemkonform werden. Der Idealtypus des starken Menschen (Mannes), der eisernen Verzicht gewöhnt ist und alles selbst erarbeiten kann, was er benötigt, scheint ein Relikt, das aus der Vorkriegszeit und dem Faschismus in die fünfziger Jahre herübergerettet wurde.¹⁸⁸ Er steht im Gegensatz zum Prinzip einer solidarischen Gesellschaft, in welcher die Menschen leisten, was sie gut können, um sich selbst und jene, die krank, alt oder arbeitslos sind, zu versorgen.

Das *Brot* als Zeichen der Arbeit findet sich auch in Bustas frühem Gedicht *Was ich liebe*, das mit der Zeile „Ich liebe, was gewölbt und rund“ (RB S.19) seinen Anfang hat, der eine Aufzählung nach sich zieht: „das Brot, den kühlen Brunnenrand, / [...] / die Sichel, die durchs Kornfeld geht, / die hohle Hand, die schöpft und sät“ (RB S.19), verweisen auf die Nahrungsmotivik – weiters findet sich noch der *Apfel*, der *Mund* (welcher die Nahrung aufnimmt) und Gefäße, welche Trink- oder Essbares beinhalten: der *Korb*, der *Krug*, und eben der *Brunnen* (zu jenen Motiven: vgl. S.75, S.78-86, S.80 dieser Arbeit). Das runde Brot wird somit in Verbindung gebracht mit der gerundeten Sichel im Kornfeld und der Hand, die sich rundet, um

¹⁸⁷Vgl. Hörrisch 2008. S.55.

¹⁸⁸Auf der Suche nach diesem Idealtypus wird die/der LeserIn v.a. in Heimatromanen schnell fündig, vgl. z.B. folgendes Zitat: „Das ist Simon Röck – der Mann, der Bauholz in die Einöde schleppt. [...] Seine Brust dehnt sich gewaltig unter dem groben Hemd, er ist nicht alt und nicht jung, aber breit und stark, darum nimmt er Besitz von diesem Lande, das niemand gehört, weil es keinen Menschen ernähren kann.“ (Karl Heinrich Waggenerl: *Brot*. In: *Sämtliche Werke*. 2 Bde. Bd.1. Salzburg: Otto Müller: 1970, S.10.)

Körner aufnehmen zu können. (Am Rande sei bemerkt, dass dem Motiv der Ähre bzw. des Kornes in der Lyrik Lavants und Bustas ebenfalls ein großer Stellenwert zukommt.) Vom Schöpfen zum Säen bis zum fertigen Brot und zum essenden Mund wird der Kreis geschlossen, was sich auch in der Gedichtform widerspiegelt – außer der ersten und den letzten beiden Zeilen beginnen alle mit einem bestimmten Artikel, durch den Paarreim ist jede Strophe in sich geschlossen. Das jambische Versmaß weist keine Unregelmäßigkeiten auf. Die Aufzählung im mittleren Gedichtteil ist von der einleitenden ersten und von den zusammenfassenden letzten beiden Zeilen umrundet: „und alles, was so fromm und still / empfängt und gibt und dienen will.“ (RB S.19, zum Gender-Aspekt dieser Stelle: siehe S.81-84 dieser Arbeit). *Empfangen* und *geben* weisen noch einmal darauf hin, dass der Kreis nun formal und inhaltlich geschlossen ist.

Ganz im Gegensatz zum Motiv des Brotes als menschliche Arbeitsleistung steht das Titelgedicht aus Bustas Band *Die Scheune der Vögel*: „In die Scheune der Vögel führen sie Wind ein. / [...] / Hier haben die Flegel der irdischen Drescher nichts mehr zu tun“. Dadurch wird darauf verwiesen, dass ja auch die Vögel von Gott genährt werden, ihre Scheune ist das Feld, d.h., dass der Mensch sich keine Sorgen zu machen brauche, wie es in der Bergpredigt beschrieben ist.¹⁸⁹ Strigl verweist auf eine Parallele zu folgenden Gedichtzeilen Lavants: „Vergiß dein Puschwerk, Schöpfer! / [...] / Geh, kleide weiter Lilien ein, / ätz’ Sperlinge mit Honigseim – ich leb von Rost und Schimmel.“ (KWM S.83) Hier steht, im Gegensatz zum Diktum der Bescheidenheit, eine forsche Anklage. Strigl hierzu: „Das ist nun wirklich eine gotteslästerliche Zunge, die in sauberen, an Lyrik für Kinder gemahnenden Paarreimen darauf beharrt, auf das ewige Leben zu pfeifen [...]“.¹⁹⁰ Was wohl eher den Kern der Sache trifft, ist, dass sich hinter der Anklage auch eine Klage verbirgt – über den Menschen, der Hunger leidet, während die Tiere versorgt sind. *Rost* und *Schimmel* sind Motive, die als konträr zum *Brot* (welches vom Schimmel verdorben wird) bzw. zum *Honigseim*, dem *Brot der Bienen* und *Vögel*, gelesen werden können.

¹⁸⁹Zu den Parallelen zur Bergpredigt: Vgl. Wiesmüller 1989, S.221, Strigl 2008, S.38.

¹⁹⁰Der Versuch, Lavants Gedichte als blasphemisch zu lesen, hat Tradition, die sich, seit Ficker den Terminus *Lästergedichte* prägte, fortsetzt. (Vgl. Ludwig Ficker: Rede zur Verleihung des Trakl-Preises 1964 an Christine Lavant. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 9. 1965, S.26-29.) Ich möchte Schlussfolgerungen wie jener dennoch dagegenhalten, dass sie insofern recht kurz greifen, dass auch innerhalb der Werke von Lavant und Busta Widersprüchlichkeiten auftreten. Obwohl die Tendenz in die andere Richtung geht, wäre es genauso möglich, einem frommen Lavant-Gedicht ein weniger konformes Busta-Gedicht entgegenzuhalten. Zu den *an Lyrik für Kinder gemahnenden Paarreimen* muss wohl nur auf die soeben behandelten Busta-Gedichte verwiesen werden (RB S.19, SV S.105) und auf die hochkomplexe Bildersprache Lavants, die eine Herausforderung für Erwachsene, auch für LiteraturwissenschaftlerInnen, darstellt.

Das schimmelige Brot findet sich bei Lavant auch andernorts, im Gedicht, welches mit „Diese deine Herbergstelle“ (SM S.10) und der Schilderung ebenjener als vom lyrischen Du genie-dener Ort beginnt. Obwohl der Text stichisch gefasst ist, lässt er sich semantisch in drei Ab-schnitte teilen, die je durch einen Paarreim miteinander verbunden sind. Der zweite Abschnitt lautet:

Schon seit Tag und Jahr
üb ich mich im Hungerleiden,
um das Brot nicht anzuschneiden,
das ich aus dem Feuer holte
und mit dir verzehren wollte,
nur mit dir allein! (SM S.10)

Auch hier fällt die runde, metrisch wie strophisch in sich geschlossene Form auf. Hier ist das Brot nicht mehr nur Nahrung, aber auch kein sakrales Symbol¹⁹¹, das Abendmahl ein irdi-sches: Das Brot ist Symbol der Tischgemeinschaft. „Verheiratete teilen, so will es die alte For-mel, ‚Tisch und Bett‘. Gemeinsamer B.verzehr, das Teilen bzw. Brechen des B. ist ein Ursym-bol der familiären, freundschaftl., stammesgeschichtl. und relig. Zusammengehörigkeit.“¹⁹² Als solches Symbol zieht sich das Brot durch die Literturgeschichte, von Lotte im *Werther*¹⁹³ bis zum hungrigen Ehemann in Borcherts Erzählung *Das Brot*.¹⁹⁴ Hier handelt es sich „um eine nicht zustande gekommene Essensgemeinschaft, die statt ersehnter Zweisamkeit Einsam-keit und ein Gefühl der Verlassenheit heraufbeschwört.“¹⁹⁵ Es scheint folglich eine irdische Essensgemeinschaft der Wunsch des Ich zu sein – das Du aber bleibt fern. Dass hier (was auch im Kontext der 1950er Jahre zu verstehen ist, einer prüderen Zeit als der heutigen) mit der ersehnten und explizit benannten Tischgemeinschaft jene von *Tisch und Bett* gemeint ist, scheint naheliegend. Im dritten Abschnitt macht sich das Brot selbstständig:

Härter als ein Stein
und – weiß Gott wovon? – besessen
rollt es schimmelig und vergessen
durch das ganze Haus.

191Als jenes wird es bei Glaser gelesen, die sich auf Teuffenbachs Erinnerungsbuch und auf Lavantsche Intertexte stützt, vgl. Glaser 2005, S.134-136. Zur Bildersprache Christine Lavants und zur Vieldeutigkeit von Motiven: vgl. Michelsen 2000, S.7.

192Hörrisch 2008, S.55.

193Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. Fassung A. In: Ebds.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg.: Friedmar Apel u.a. Bd.8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker Verlag 1994, S.10-266, S.40, Hörrisch 2008, S.55.

194Vgl. Wolfgang Borchert: Das Brot. In: Ebds.: Das Gesamtwerk. Hg.: Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S.320-322.

195Glaser 2005, S.125.

Oft im Traum hör ich es sprechen:
Komm mich schneiden oder brechen,
teil mich endlich aus! (SM S.10)

Die weitere Analyse Glasers scheint mir zum Teil problematisch, wo sie ins Psychoanalytische abgeleitet¹⁹⁶ und dabei nicht mehr zwischen lyrischem und biographischem Ich zu scheiden vermag. Einige Punkte ihrer Abhandlung sind meines Erachtens dennoch brauchbare Ausgangspunkte für eine Analyse, so der Hinweis auf die Dichotomien, die dem Gedicht zugrunde liegen: Brauchbarkeit – Unbrauchbarkeit, Nützlichkeit – Nutzlosigkeit, Zweckhaftigkeit – Zwecklosigkeit, Sinnhaftigkeit – Sinnlosigkeit, Werthaftigkeit – Wertlosigkeit, Willkürlichkeit – Unwillkürlichkeit, Macht – Ohnmacht, Aktion – Passion.¹⁹⁷ Hier ist das Brot nutzlos geworden und hat an Wert verloren. Das Ich bleibt am Schluss passiv, während das Brot zum Akteur geworden ist.

Das Motiv des schimmelnden Brotes in Verbindung mit dem der Tischgemeinschaft (es ist meiner Ansicht nach angebracht, von einem *Motiv* zu sprechen), findet sich auch bei Busta (LD S.23, siehe S.47-48 dieser Arbeit) – hier mangelt es allerdings nicht an Gesellschaft an sich, sondern denen, die nicht dazugehören, an der Teilhabe an ebenjener. Das Brot, welches zu schimmeln beginnt, ist Symbol für einen Überfluss, der nicht gerecht verteilt wird: Es ist für die einen zu viel, für die anderen nicht zugänglich.

Bei Lavant wird das Motiv der Tischgemeinschaft öfter behandelt – in der *Spindel im Mond* findet sich ein Intertext, in welchem es ironischerweise das personifizierte Elend ist, welches dem lyrischen Ich als Tischgesellschaft abhanden gekommen ist. Eine Parallele zu SM S.10 ist die Verbindung von *Stein* und *Brot*, welche vermutlich einem Wörtlichnehmen des hyperbolisch gebrauchten Adjektivs *steinhart* entspringt:

den Stein, der mir vom Herzen rollte,
hat es im Gehn noch weichgekau.

Dies war wohl kein sehr gutes Brot,
jetzt könnt ich ihm ein bessres kneten!
Mein Wille hat ein Korn zertreten
inmitten dieser Hungersnot. (SM S.152)

¹⁹⁶Vgl. ebda., S.127-128, 139-145.

¹⁹⁷Vgl. ebda., S.129.

Vom Herzen rollen ist wohl eine Abwandlung der Redensart *vom Herzen fallen* – es wirkt so, als ob sich darin die Freude darüber ausdrückt, dass das Elend nun verschwunden ist. Das *Kneten* des Brotes verweist darauf, dass es ein manuell hergestelltes Produkt ist. Das *bessere* Brot entsteht allerdings aus einer Tat, die nach Frevel anmutet – dem Zertreten eines Korns in einer Hungerzeit; wobei jenes auch als Arbeit, als Mahlvorgang gelesen werden kann. Letztlich markiert die Gedichthälfte einen Umschwung: Das Elend wird zurückgesehnt, versucht mit Brot zu locken, denn: „Doch wer ißt gern für sich allein? / Wenn nur mein Elend wieder käme / und mir den Zorn vom Munde nähme, / um auch so gründlich satt zu sein!“ (SM S.152) Hier ist das Elend Tischgesellschaft, an anderer Stelle ist es selber die Nahrung: „Meiner Mutter war es ihr tägliches Brot, / sie schluckte Angst und Verzweiflung hinunter / und war dann am Abend so sanftmütig satt, / daß sie dir Stoß-Seufzer schenkte.“ (SM S.11) Auch dieses Gedicht lebt von umgewandelten Redensarten, das *tägliche Brot* als Vater-unser-Bitte geht einher mit den *Stoß-Seufzern*, einer Mischung aus *Aufstoßen* (vor Sättigkeit) und *Stoßgebeten* (vor Hunger). Das Hinunterschlucken bedeutet stummes Ertragen, das Ich steht im Gegensatz zur Mutter, es ist „ewig hungrig und übersatt, / so zähes Elend zu kauen.“ (SM S.11) Dahinter verbirgt sich das *Satthaben* von etwas, d.h. der Unwille, es weiter zu ertragen. Hier wird Vokabular aus dem Bereich der Nahrung verwendet, um emotionale Befindlichkeiten auszudrücken, eine Methode, die sich sowohl bei Lavant als auch bei Busta recht häufig findet (siehe S.61-64 dieser Arbeit).

3.3.3.) Exkurs: Das kontrastive Motiv des Hungerns

Eng mit dem Motiv des Brotes ist jenes des Hungerns verbunden. Vor allem in der Prosa Lavants wird viel von Wünschen, vom Mangel, von dem, was die ProtagonistInnen nicht haben, gesprochen, z.B. in der Erzählung *Das Kind*: „[...] und die Mutter weiß immer nicht wie die Stube bezahlen und die Milch. Und das Fleisch und das Brot wird auch immer teurer, aber auf Kredit nehmen wir nichts.“¹⁹⁸ Die Familie des *Krügleins* kann schon fast als Inbegriff der Armut gelten. Folgende Reaktion Lavants auf harsche Kritik scheint mir deshalb aufschlussreich, weil sie zeigt, dass sie sich (im Gegensatz zum von der Forschung lange Zeit simplifizierten Lavantbild) politischer Implikationen von Erzählinhalten sehr wohl bewusst war: „Als meine Erzählung ‚Das Krüglein‘ herauskam wurde sie hier im Rundfunk zuerst sehr abfällig besprochen weil ich so ‚desillusionierend‘ von den Bauern spreche. Man darf allerdings nicht

¹⁹⁸Christine Lavant: *Das Kind*. Hg.: Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien: Otto Müller 2000, S.44.

vergessen, dass ja auch in Österreich während der Hitler-Zeit die Schlagworte wie ‚Blut und Boden‘ und ‚erdverbunden‘ um das Bauerndasein eine ziemlich irreführende – in jeder Hinsicht irreführende – Verklärung verbreitet haben.“¹⁹⁹ Die realistische Darstellung der Landbevölkerung inklusive ihrer Unterschicht ist folglich auch als Versuch zu sehen, jener Verklärung entgegenzuwirken. In der Lyrik Lavants finden sich ebenso Motive des Elends, des Hungers und des Mangels. Für eine Gruppe von ihren Gedichten hat sich der Ausdruck *Hungerlieder* aus dem Titelgedicht der *Bettlerschale* (BS S.5, siehe S.49-50, S.86 dieser Arbeit) als literaturwissenschaftlicher Terminus etabliert.²⁰⁰

An einigen Gedichtstellen tritt der *Hunger* – quasi als Kontrast – gemeinsam mit dem *Brot* auf, z.B. hier: „[...] / während Sterne durch den Mittag tanzen, / die der Hunger in uns losgebunden.“ (BS S.47) Die Sterne sind die *Hungersterne*, welche in einigen Gedichten Lavants vorkommen, z.B. an folgender Stelle: „[...] denn es steigen Funken / wie Hungersterne mir vom Weinen auf.“ (SP S.24) Lübke-Grothues stellt hierzu folgende sehr plausible Erklärung für die Wortbildung vor: „Jeder, dem schon einmal am hellen Tag schwarz vor Augen wurde, kennt diese tanzenden Sterne und den Zustand ohnmachtnaher Schwäche, der von einer körperlichen oder seelischen Erschütterung herrühren kann, auch von Erschöpfung durch Tränen, wie im Zitat, oder durch realen Hunger.“²⁰¹ Die realen, zu Mittag tanzenden *Hungersterne* werden verbunden mit einer Wunschvorstellung: Denn „ ‚Hunger‘ heißt hier ‚Hunger nach Liebe‘ “²⁰², so Stainer. Diese Hypothese, der vermutlich eine Selbstaussage der Dichterin zugrunde liegt, lässt sich vielleicht anhand der nächsten Strophe überprüfen: „Bei den Hornissen- und Wespennestern / stiehlt mein Denken ein paar wilde Waben, / um ein Brot für dich und mich zu haben, / und die Erde blutet gelb wie gestern.“ (BS S.47) Das (vom Denken gestohlene, d.h. imaginierte?) *Brot* – die herangeschaffte Nahrung – besteht aus Honig, dem Motiv der Utopie. Das *Brot für dich und mich* verweist auf die symbolische Lesart des Brotes als Tischgemeinschaft (siehe S.56-58 dieser Arbeit).

Auch andernorts findet sich eine aufschlussreiche Verbindung von *Brot* und *Hunger*, wobei das Brotmotiv hier zwischen religiöser und weltlicher Bedeutung oszilliert (an einer Stelle ist die Rede vom *Menschenbrot*, an einer anderen vom *Leib des Herrn*). Das Brot steht hier ganz im Gegensatz zum christlichen Symbol bzw. jenem der Tischgemeinschaft:

199Christine Lavant an Maria West-Crone, 14.5.1957. Zitiert nach: Dürhammer / Hemecker 1999, S.117.

200Vgl. z.B. Lübke-Grothues 1984, S.115.

201Lübke-Grothues 1983, S.460.

202Stainer 1973, S.24.

Dort auf der Mondhof-Mauer
ist jetzt ein Becher aufgeglänzt,
ein Brotlaib, noch nicht angegänzt,
rollt nah an meinem Mund vorbei,
uneingeholt vom Hungerschrei
hinab ins Herz der Erde. (SM S.97)

Sowohl der *Becher* als auch das *Brot* stehen für die Eucharistie. Letzteres ist noch nicht gebrochen bzw. *angegänzt*, was für gewöhnlich ein Hinweis auf den Willen zum Teilen wäre. Hier rollt der ganze Brotlaib dem Ich davon – und ist nicht wieder zu bekommen. Der Hunger jedoch macht den Menschen zum Wolf, was sich in den folgenden Zeilen ausdrückt: „Ich kämpfe mit der Herde / von Hund und Wolf im Dämmerland, / mein Durst und Hunger wird ein Brand, / der alle Rudel tötet.“ (SM S.97) Ironischerweise ist das Brot schon fort, d.h. der Kampf zwecklos – nur ein roter Apfel *im Sonnenspiegel* ist noch zu sehen, welcher der Form nach an das Brot erinnert; gemeint ist wohl die Sonne selbst. (siehe die *Sonnenrose* auf S.21 und den *Sonnenapfel* auf S.43-44 dieser Arbeit).

Genauso tritt bei Busta das Hungermotiv mehrmals auf (z.B. in LD S.22, SV S.106), auch gepaart mit jenem des Brotes, so wie in LD S.23 (siehe S.47-48, S.57-58 dieser Arbeit) oder an folgender Stelle, an der die Rede ist von den Lebenden, welche weniger Beachtung finden als die Toten: „sie gehen mit den täglichen Broten / als Fremde bei euch aus und ein. // Sie hungern, ihr nehmt ihre Speise, / sie dürsten, ihr trinkt ihren Wein“ (LD S.16) – *das tägliche Brot* aus dem Gebet steht für gewöhnlich im Singular, vermutlich markiert der Plural, dass es sich ja auch bei diesem ursprünglich um Nahrung handelt. Während bei Lavant alle leer ausgehen und sich wie die Wölfe um ein Brot bekämpfen, das schon nicht mehr da ist, wird hier (wie auch in LD S.23) ein Kontrast geschaffen: zwischen jenen, die das Brot und den Wein (unrechters) nehmen, und jenen, denen er gehört, was in der Logik des Gedichts so viel heißen soll wie *zusteht*. Wenn am Schluss das *Jüngste Gericht* zur Sprache kommt, so erinnert das Gedicht an das *Credo* in der Messe („zu richten die Lebenden und die Toten“). Auch an anderen Stellen bei Busta wird auf die Frage des Hungers mit der Antwort eines besseren Jenseits reagiert (vgl. z.B. SV S.106). Jene Bearbeitung des Motivs scheint im Vergleich zu Lavant abstrakter und somit weniger schmerzvoll. Es besteht allerdings auch bei dieser mancherorts eine Verbindung zwischen Hunger und einer göttlichen Instanz, z.B. an jener Stelle:

So traurig geht Erleuchtung vor?
Man lernt die Atemzüge zählen,
schaut starr dir zu beim Apfelschälen

[...]
die Zunge schmeckt nach Mutterkorn
und stillt nicht Durst noch Hunger. (SM S.118)

Erleuchtung und *Apfel* verweisen auf eine religiöse Textebene, die Zunge, die nach *Mutterkorn* (siehe S.31-32 dieser Arbeit) schmeckt und die *Hungersterne*, die aus den Augen steigen, sowie die *fast schon lahmen gekreuzten Beine* lassen das Gedicht doch in der irdischen Welt verhaftet bleiben. Eine simple, aber plausible Erklärung für jene Bodenhaftung wäre die Versprachlichung der fühlbaren Schmerzen in den diversen Organen sowie die Ich-Perspektive, im Gegensatz zur zweiten und dritten Person Plural, welche den Predigtton in Bustas Gedicht noch verstärkt.

3.3.4.) *Brot als Metapher: Nahrung für Seele und Geist*

Das *Brot* ist solch ein essenzielles Motiv für Lavant, dass sie Neologismen daraus konstruierte, die dem ursprünglichen Bereich nicht einmal nahe stehen müssen, z.B. den Ausdruck *Mutterseite* (PS S.81): „Die ‚Mutterseite‘ kennzeichnet die ‚gute Seite‘. Das Bild ist vom Brot abzuleiten: Die ‚obere Rinde‘ heißt dort ‚Mutterrinde‘, die untere und härtere wird ‚Vaterrinde‘ benannt.“²⁰³ Dass auch umgekehrt, wo *Brot* steht, nicht immer *Brot* gemeint sein muss, liegt auf der Hand. *Lebensmittel* zählen zu den gängigen Herkunftsbereichen der Metapher, *Gefühle* und *Denken* zu den Zielbereichen.²⁰⁴ Wenn Lavant vom „Vorrat meiner Seele“ (BS S.125) schreibt, so verrät uns das einerseits vom Wesen der Metapher an sich, andererseits auch von der Zeit, in welcher das Gedicht entstanden ist; einer, in welcher *Vorräte* (der Begriff kommt nicht zufällig aus dem Bereich der Nahrung) zu besitzen eine enorme Wichtigkeit einnahm.

Doch nun zurück zum Brot: In Bezug auf die *Bettlerschale* (BS S.5) bemerkt Lübke-Grothues: „Und ‚Brot‘ fasst alles zusammen, wessen der Mensch am meisten bedarf.“²⁰⁵ Genauer gesagt kann es für Notwendigkeiten (denen aber mancherorts auch Unerfreuliches anhaftet), für andere sinnlich wahrnehmbare Dinge, für die Stillung seelischer Bedürfnisse oder aber auch für *Nahrung* für Geist und Seele stehen. Am einfachsten verständlich ist wohl die Übertragung der sinnlichen Wahrnehmbarkeit auf ein anderes Organ, wie sie z.B. hier vollzogen wird: „Im nelkenduftenden Jahresviertel / redet mich oft eine Brut-Amsel an / mit ihrer ganz nahrhaften Stimme“. (PS S.23) Lavant äußerte hierzu: „Ein Laut kann für einen Schwerhöri-

²⁰³Stainer 1973, S.113.

²⁰⁴Vgl. Kohl 2007, S.36-37.

²⁰⁵Lübke-Grothues 1983, S.467.

gen nahrhaft sein, nahrhafter als Brot. Speziell Amseln wiederholen sich, reden direkt. Es fehlt nur wenig, und man müßte sie verstehen. Um sie hören zu können, kaufte ich mir einen Hörapparat.“²⁰⁶ Sowohl der Amselgesang als auch der Geschmack des Brotes sind angenehme, bestärkende, also *nahrhafte* Sinneseindrücke. Während das Brot jedoch den Körper tatsächlich *nährt*, d.h. mit Nährstoffen versorgt, hat der Ton nur abstrakt nährende Wirkung: er kann sich positiv auf die menschliche Psyche auswirken.

Genau diese Schnittstelle findet sich auch in den Gedichten, die sich das *Brot* als Metapher für Glücksgefühle bzw. notwendige Übel zu eigen machen: An einer Stelle kommt das *Brot* sogar im doppelten Sinne vor: „Versorge die Torheit meines Herzens / auch mit dem täglichen Brot, o Vater, / gib ihr soviel wie ein Sperling braucht, / [...] / Speise nichts ab mit dem Brot der Gewöhnung“. (BS S.107) Hier wird ein (göttliches) Du um das Brot gebeten, mit jenem für das Herz ist wohl die Liebe gemeint. Jenes der Gewöhnung könnte aus der Assoziation mit dem Wort *abspeisen* hergeleitet werden. Das lyrische Ich ist zwar bescheiden, gibt sich mit Bröseln zufrieden wie sie für einen Vogel genügen, aber: ganz abspeisen lassen will es sich nicht – obwohl es den Verzicht gewöhnt ist. Das schlechte, „bittere Brot“ (BS S.155) lässt an etwas denken, das notwendig (*bitter nötig?*) ist, aber dennoch unerfreulich. Im Kontext geht es um Vergessenes, in dem Fall den eigenen Namen, das durch den Verzehr wieder ins Gedächtnis geholt wird – auch von einer schmerzhaften Erinnerung wird mitunter als etwas *Bitterem* gesprochen. Jene Verknüpfung von Notwendigkeit und Unerfreulichkeit erinnert an das von Busta in einem Brief erwähnte „Korn der Gnade, das harte“²⁰⁷, eine mühsam aufzunehmende Seelennahrung.

Brot steht allerdings meist für etwas Positives, soll der Begriff emotionale Befindlichkeiten ausdrücken, so wird er oft für Liebe gebraucht, bei Busta z.B. halb explizit an folgender Stelle: „[...] Der Acker der Herzen ist längst schon / abgeerntet, die karge Garbe der Armut gelesen. / [...] / Die Liebe lebt nicht nur vom Brote,“ (LD S.11) D.h. die Liebe lebt nicht nur vom (hier wörtlich gemeinten) *Brot*, aber auf ihr wächst etwas, das mit Brot vergleichbar ist. (Es ist davon auszugehen, dass das *Herz* hier mit Liebe gleichzusetzen ist.) Bei Lavant ist es nicht der *Acker*, sondern der *Brotbaum*, welcher zum Träger von Gefühlen wird. „Halt jeden Brotbaum mir verdeckt, / bis mein Gemüt die Myrrhe schmeckt.“ – Wieder wird in einem imperativen Gebetston ein Du gebeten, dem Ich beim Entsagen zu helfen. Gemeint ist hier wohl

206Stainer 1973, S.103.

207Suchy 1961, S.31. Vgl. auch LD S.25.

kein *Affen-* oder *Johannisbrodbaum*, sondern eine gedankliche Verknüpfung von *Brot* (Nahrung) und *Baum* (Lieferant). Stainer bietet folgende Erklärung: „ ‚Brotbaum‘ mag als seelische Nahrung angesehen werden, welche der ‚Partner‘ (‚Baum‘ = Körper) vermitteln könnte.“²⁰⁸ Eine Bitte, das lyrische Ich beim Versuch, enthalten zu leben, zu unterstützen? Wie schon andernorts erwähnt (siehe S.20 dieser Arbeit), wird bei der Interpretation von Lavant-Gedichten meist der Aspekt der körperlichen Liebe ausgeblendet. Neben der Einbeziehung verschiedener Philosophien und Religionen in ihre Analyse ist jene der Sexualität eine wichtige Erkenntnis, die Stainer schon sehr früh gewonnen hat. An jener Stelle halte ich die Fixierung des Baumes auf den Partner (und auch die auf das Körperliche) allerdings für problematisch – Lavant benutzte denselben Begriff andernorts für ihre Freundin Ingeborg Teuffenbach: „O Freundin schön, Brotbäumlein meiner Seele, / wie lange noch wirst du mir Brötlein tragen?“²⁰⁹ Das Du bewahrt das Ich vor dem (ebenso metaphorischen) *Hungertod*, es wird ihm auch *Haus*, „wenn obdachlos mein Herz nach Herberg trachtet“²¹⁰, d.h. es steht für die Erfüllung der seelischen Bedürfnisse des Ich. Auch an Ludwig von Ficker, den sie um seine Hilfe bittet, schreibt sie mit einer Brotmetapher: „Denn das Brot, das von oben nach unten gereicht wird, muß – glaube ich – wie aus Überfluss kommen und nicht wie etwas vom Munde Abgespartes. Überfluß kann freilich auch kommen, wenn von den Unteren her die Not so hoch hinaufsteigt, daß es dem Nächsten oben den Herzboden erhöht.“²¹¹ Damit ist die Grundlage einer freundschaftlichen Hilfeleistung umschrieben: die Hilfe muss (weil sie leicht fällt oder weil sie wichtig erscheint) gern gegeben werden. An Maria Crone schrieb Lavant: „Gefühle jeglicher Art [!] brauchen ja auch ihr tägliches Brot wenn sie nicht verkümmern sollen.“²¹² Im selben Brief wünscht sie dieser „noch viel und gutes Brot für Ihren tapferen Ehrgeiz der Sie mir so schrecklich sympathisch macht.“²¹³ Diese Beispiele sollten zur Klärung genügen, dass mehr hinter dieser Metapher steckt als die Beziehung zu Werner Berg. *Brot* kann Körper- sowie Seelennahrung viel generellerer Natur darstellen: Der Begriff beinhaltet Liebe, Freundschaft, Hilfeleistung und seelische Erbauung. Er kann auch metaphorisch benutzt werden für etwas, das der Seele diese Nahrung liefert, z.B. für einen Brief.²¹⁴

208Stainer 1973, S.72.

209Christine Lavant: An Ingeborg. In: Ebds.: Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1997, S.70-71, S.70.

210Ebda.

211Christine Lavant an Ludwig von Ficker. Juli 1955. In: Ebds.: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978., S.224-226, S.224.

212Christine Lavant an Maria Crone, 21.6.1957. Zitiert nach: Dürhammer / Hemecker 1999, S.123.

213Ebda., S.125.

214Ursula A. Schneider / Annette Steinsiek: Tuvia Rübner zum 80. Geburtstag. In: Faksimiles aus dem Brenner-Archiv. 3. 2004, O.P.

Doch nicht nur Nahrung für die Seele wird durch das *Brot* verkörpert, sondern auch jene für den Geist. Schon in einem frühen Gedicht namens *Zuversicht* wird das Brot mit dem Denken in Verbindung gebracht – „Heilsam, nahrhaft, so wie Brot / ist für mich dein stilles Denken“ (UL S.37), hier allerdings noch in der an Rilke erinnernden Form des Vergleichs. Auch in der *Türgeschichte* wird die Vergleichsform angewandt – hier, um die Wichtigkeit von Geschichten auszudrücken: Eine Mutter, die von der Tür wischen will, was ihr kleines Kind darauf gekritzelt hat, lässt die Schürze fallen, als sie darauf aufmerksam gemacht wird, dass jenes eine Geschichte geschrieben hat: „Und das tut sie, weil ja die ganze Familie bis auf den Vater meistens nur von Geschichten lebt. Das weiß das Kind genau, denn die Mutter muß das ja immer wieder ihren Kundschaften ausdeutschen, die das nicht von selber verstehen. Sie sagt dann immer: Das Geschichtenlesen gehört einmal zu unserer Familie, es ist ein unschuldiges Vergnügen, man lebt davon wie von einem Wunderbrötlein.“²¹⁵ Jene Passage weist Parallelen zu Lavants Biographie auf, in deren Familie trotz der Armut das Lesen auch hoch angesehen war.²¹⁶ Es ist Seelennahrung abseits von Rausch und körperlicher Liebe, d.h. unschuldig. In einem kurzen Versuch einer Autobiographie, den Lavant an Maria Crone sandte, bezeichnet sie ihr Leben als eines, das einen „Buchankauf als Sünde wider das Brot verdammt“²¹⁷. In einem anderen Brief, den Lavant einer Verehrerin zukommen ließ, wird das *Buch* allerdings selbst zum *Brot*, nun auch nicht mehr in Vergleichsform, sondern als kühne Metapher:

Dieser blaue Autobus [der so genannte ‚Amerikawagen‘, eine fahrende Bücherei] ist also der Rabe, der mich allmonatlich mit ein bisschen Brot versorgt aber nimmer lange, denn ich habe den ganzen Autobus schon ausgelesen. Ich kann nämlich nicht schlafen. Manchmal – und das ist jetzt noch das einzige Wunderbare an meinem armseligen Leben – kommt jäh und unverhofft [...] ein Buch, ein geschenktes Brot.²¹⁸

In den schlaflosen Nächten pflegte sie demnach zu lesen. Das Buch war für Lavant nicht nur *Sünde wider das Brot* (im finanziellen Sinne), sondern auch und vor allem *Brot* für Seele und Geist. Es ist jedenfalls kein Wunder, dass gerade für DichterInnen, in deren Leben die Nahrung für den Körper keine Selbstverständlichkeit darstellte, die Motivik des Brotes solche Dimensionen annehmen kann.

215Christine Lavant: Die Türgeschichte. In: Wort in der Zeit. 2. 1956, S.24-25, .25.

216Vgl. Overath 2004, S.64.

217Christine Lavant an Maria Crone, 14.5.1957. Zitiert nach:: Dürhammer / Hemecker 1999, S.117.

218Christine Lavant an Frau Hansen, In: Ebda., S.112-115, S.112.

4.) Hausrat und Dinge des täglichen Lebens

Genauso wie Pflanzen und Nahrungsmittel kommen immer wieder Dingmotive in den Werken Lavants und Bustas vor. In Bezug auf die Zeilen „Wohl weiß ich noch die Namen mancher Dinge / und sage: Wolke, Tauwind, Birnbaum, Mond! –, / doch haftet jedem solche Sanftmut an“ (BS S.154) bemerkt Pavlova: „Wolke, Wind, Tauwetter, Birnbaum, Mond – das sind ‚Dinge‘.“²¹⁹ Gegenständliches findet sich bei Lavant zuhauf (öfter als Ereignisse und selbst öfter als die Traklschen Reihungen von *Außenseitern*²²⁰), allerdings scheint es für folgende Analyse sinnvoll, nur handfeste, manuell hergestellte Gegenstände unter dem Begriff *Dingmotiv* zu fassen bzw. solche, die der anorganischen Natur zuzuordnen sind. Zudem möchte ich mich in dieser Arbeit auf kleine, mobile Gegenstände des täglichen Lebens beschränken. Ein Blick auf die Buchrücken des veröffentlichten Lavantwerks zeigt neben der *Bettlerschale* und der *Spindel im Mond* zwei Titel von Prosaerzählungen, welche ebensolche bezeichnen: *Die Rosenkugel* und *Das Krüglein*. Im Vergleich hierzu hat einzig Bustas *Lampe und Delphin* ein fassbares Dingmotiv im Titel.

Dass in den rhetorischen Figuren Lavants Dingliches und Nicht-Dingliches miteinander in Interaktion treten, ist mitzubedenken. Das Bild „Ich will die Nacht um meine Schultern schlagen“ (SM S.77) z.B. verbindet das Abstraktum *Nacht* mit einem Verb, welches für gewöhnlich mit Dingen aus dem Bereich der Kleidung wie z.B. einem Umhang oder Tuch gebraucht wird. Zusammen werden die beiden in jenem Gedicht zu einem Inbegriff der Betrübnis. Oft kommen bei Lavant wie bei Busta Dingmotive vor, die mit einem Menschen verbunden sind. Die Erzählung *Der Knabe* beinhaltet z.B. schon im ersten Absatz, gleich nach einer kurzen Beschreibung seiner äußeren Erscheinung, eine Aufzählung der Besitzstücke, welche der Knabe mit sich trägt: „[...] aus der Tasche konnte man manchmal ein Taschentuch hängen sehen und eine Spagatschnur, und mit Bestimmtheit ist anzunehmen, daß sich darin ein Taschenfeitel befand und eine Steinschleuder. Soweit war also alles in Ordnung...“²²¹ Die *Ordnung* bedeutet hier, dass der Knabe sich von anderen so wenig wie möglich unterscheidet, sprich: in die Gesellschaftsordnung passt. Diese wird von Kindesbeinen an unter anderem durch den Besitz an Dingen geregelt; allerdings nicht nur, denn er fällt insofern aus der Norm, als dass er eine Gaumenspalte hat. Im Gegensatz hierzu wird die junge Protagonistin in der

219 Nina Pavlova: Christine Lavant und das Gesetz ihrer Dichtung. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 27. 2008, S.93-99, S.93.

220 Vgl. ebda.

221 Christine Lavant: Der Knabe. In: Ebds.: Nell. Vier Geschichten. Salzburg: Otto Müller 1969, S.194-225, S.194.

Erzählung *Das Kind* durch körperliche Versehrtheit und durch materiellen Mangel (welcher durch die Anwesenheit von Kindern aus wohlhabenden Familien noch eklatanter zu tragen kommt) zur Außenseiterin.²²²

4.1.) Die persönliche *Sicht der Dinge*

Wenn Ding und Person im Gedicht zusammentreffen, so sagt einerseits der Gegenstand etwas über die Person, andererseits mancherorts die *Darstellung der Dinge* etwas über ihre *Sicht der Dinge* aus. Was hat es nun mit dieser *Sicht der Dinge* auf sich? Folgende Passage aus der *Türgeschichte* kann diesbezüglich aufschlussreich sein: „Es ist eine sehr lange Geschichte von einem Vater, der mit einem roten Holzkoffer heimkommt, darin hausen sein Rasiermesser, seine Sonntagsschuhe und eine Sprechpuppe zusammen.“²²³ Dem mit den Schuhen und der Puppe *hausenden* Rasiermesser haftet etwas von Animismus an, der Begriff steht hier allerdings nicht für eine veraltete Bezeichnung des Glaubens von Naturvölkern oder für eine esoterische Weltanschauung²²⁴, sondern für jenen Animismus eines Kindes, welches glaubt, dass in den Gegenständen des Vaters Leben steckt bzw. dass diese ein Bewusstsein haben.²²⁵ Es erfindet eine kleine Hausgemeinschaft aus Dingen, parallel zu der großen, in welcher es mit seiner Familie lebt. Der kindliche Blick auf die Dinge ist jedoch kein generalisierter, sondern in den verschiedensten Erzählungen jeweils ein individueller. In der Erzählung *Das Kind* z.B. wird „[d]ie Erfahrung von Fremdheit [...] durch die Kurzsichtigkeit des Kindes verstärkt.“²²⁶ Doch

222Vgl. z.B. Lavant 2000, S.12-13.

223Lavant 1956, S.24.

224Zu dieser finden sich Hinweise bei Stainer, z.B. über BS S.33: „Christine Lavant stellte fest, daß ‚vor Gewittern manche Steine naß werden, als ob sie schwitzen würden‘. Diese Beobachtung hielt sie in diesem Gedicht fest.“ (Stainer 1973, S.17.) Dem wird eine Aussage Gurdjieffs gegenübergestellt: „Sie dürfen nicht vergessen, daß es in der Natur nichts Totes oder Unbelebtes gibt. Alles lebt auf seine eigene Weise, es ist auf seine eigene Weise intelligent und bewußt.“ (P.D. Ouspensky: Auf der Suche nach dem Wunderbaren. Perspektiven der Welterfahrung und der Selbsterkenntnis. 2.Aufl. Bern, München, Wien: Otto Wilhelm Barth 1978, S.466.) Fraglich ist allerdings, ob hier Lavant nicht mehr esoterisches Denken zugeschrieben wird, als sie es tatsächlich besaß, schließlich liegen zahlreichen lyrischen Bildern Beobachtungen zugrunde – und es heißt: *als ob sie schwitzen würden*, nicht, dass Steine dies tatsächlich *täten*. Zur Korrektur des Irrtums, dass Lavant ein besonders esoterischer Mensch gewesen sei, vgl. Steinsiek 1998, S.227-231.

225Vgl. Jean Piaget: Das Weltbild des Kindes. 8. Aufl. München: dtv 2005. (=dtv 35004), S.157-225. Die Puppe nimmt durch ihre Rolle im Spiel eine Sonderstellung ein (vgl. ebda., S.188). Sehr aufschlussreich ist hier aber vor allem die Parallele zwischen Weltbild und Sprache: „Der Begriff ‚Ding‘ [...] ist vor 11 Jahren selten anzutreffen. Sobald er auftritt, geht der kindliche Animismus seinem Ende entgegen.“ (Ebda., S.172) Auf der anderen Seite hat sich auch in der nicht kindlichen Sprache ein früherer Glaube an die Belebtheit der Dinge erhalten: „In der Sprache der Erwachsenen finden sich viele Elemente, die den kindlichen Animismus fördern, und dies um so mehr, als das Kind ganz allgemein alle Metaphern buchstabengetreu auffaßt: Ein ‚gebrochener Arm‘ ist für es ein Arm, der zu Boden gefallen ist, und ‚zum Teufel gehen‘ ist für ein 9jähriges Kind, das wir untersucht haben, der Beweis dafür, daß der Teufel nicht weit von uns weg wohnt.“ (Ebda., S.222.) Derlei Wendungen finden sich zuhauf bei Lavant wie auch bei Busta, die *hausenden* Gegenstände sind jedoch weniger durch die Sprache, als vielmehr durch die kindliche Psyche zu verstehen.

226Wigotschnig 2000, S.96-104, S.103.

nicht nur für Lavants Prosa, auch für die Lyrik Lavants und Bustas ist die Suche nach alltäglichen Gegenständen in Verbindung mit dem verzerrten kindlichen Blick ertragreich. Ähnlich wie die Kurzsichtigkeit fungiert auch der Hunger, welcher bis zur Wahrnehmungsverzerrung reichen kann, in Bustas *Torso einer Kindheit* (Jahrgang 1912):

Schlechter Schüler mit guten Sinnen.
Durch das Dämmer des immerwachen
Hungers jäh die Glorie des Schwanes,
den er aus Plastilin gebildet,
den sie alle als schönsten bestaunten,
der ihm das nackte Herz beflaumte. (ÄF S.32)

Die *guten Sinne* stehen im Widerspruch zum *Hunger*, welcher sie beeinträchtigt (*immerwach* ist jedoch für gewöhnlich ein menschliches bzw. eventuell noch tierisches Attribut). Der Schwan gewinnt die *Glorie* aber erst durch diesen Dämmerzustand. Er steht einerseits als Kontrast zu den Gegebenheiten (Armut, Hunger, Verwahrlosung), andererseits schafft die ihm ungleiche Umgebung erst seine Bedeutung. Auffällig ist weiters die Materialkomponente: Zwar aus *Plastilin* gebildet, hat er dennoch die Fähigkeit, dem Buben das Herz zu *beflaumen*. Hier weisen die Darstellung des Materials, aus dem ein Gegenstand gefertigt *ist*, und die Metapher, die aus jenem gebildet ist, welches er haben *sollte*, auf die Möglichkeiten der Phantasie hin. Gerade für ein Kind haben Gegenstände eine besondere Bedeutung, die weit über deren Nutzen hinausreichen kann und die zu einem guten Teil von der kindlichen Vorstellungskraft genährt wird. Diese wird auch greifbar im frühen Lavantgedicht *Ich rufe wieder alle Spielgefährten*. Jene sind (wie das Wort vermuten lassen würde) keine anderen Kinder oder Erwachsenen. Es sind *Gegenstände* aus der Natur – „Die Apfelbäume vor der alten Mauer, / ein Dornbusch mit vielen roten Beeren / [...] / Ein schmaler Bach mit roten Weidenruten“ (UL S.33), sowie „Falter, Blumen, Sterne“ (UL S.33), all diese werden zum Inbegriff der *äußersten Verlassenheit*. Die Dinge gewinnen, ähnlich wie im *Torso einer Kindheit*, eben durch die Verzweiflung, welche sie umgibt, eine noch stärkere Kraft. Ähnlich bedeutend scheinen sie in Bustas *Auch wenn es Nacht ist*: In den Händen des erwachsenen *Du* fühlt das lyrische Ich nach, was diese schon erlebt und gehalten haben:

Glatt in der bergenden Mulde
fühl ich die Kiesel der Kindheit,
Zärtlichkeiten aus Tierfell,
Rauheit von Rindenbooten
und den erloschenen Staub
des ersten getöteten Falters. (LD S.77)

Die Symbolik der aufgezählten Gegenstände ist offensichtlich – *Kiesel* und *Rindenboote* verweisen auf das Spiel, das *Tierfell* auf die Liebesfähigkeit des Kindes, der *getötete Falter* auf eine (diesem vielleicht noch nicht bewusste) Grausamkeit.

In allen drei Gedichten ist auffällig, dass eine erwachsene Betrachtung der kindlichen Sicht der Dinge erfolgt. Jenes Verfahren kommt einem Blick durch zwei Filter gleich (die Wirklichkeit wird vom Blick des Kindes selektiv wahrgenommen, dieser wiederum von jenem des/der Erwachsenen) und führt dazu, dass die Gedichte bei weitem nicht so einfach sind, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Neben Armut bzw. Einsamkeit muss sich das Ding als geliebtes Objekt des Kindes noch einem zweiten Kontrast stellen: dem des erwachsenen Blickes, in zwei Fällen dem eines lyrischen Ichs, im dritten Fall jenem einer recht nüchtern beginnenden biographischen Aufzählung. In allen drei Gedichten verschmelzen kindlicher und durch die Erinnerung *wiedergerufener* Blick zu einem, der weder ganz abgeklärt noch ganz sehnsuchtsvoll sein kann. Eine Bestätigung dieser These findet sich in Bustas Gedicht *Verse zu den gefundenen Dingen eines Knaben*, hier nimmt jedoch (bis auf die anfängliche Aufzählung) der erwachsene Blick überhand: „[...] – glückliches Kind, was immer dir gelinge, / in diesem Fund besitzt du alle Dinge / und kannst von ihnen, was du brauchst erfahren“ (RB S.32), denn: die *Vogelfeder* steht für den *flugbereiten*, das *Nest* für den *mütterlichen Geist* und die *Pflanzenrunen* für das *Wandelbare*, aber dennoch Unvergängliche. Das sprechende Erwachsenen-Ich ist allerdings kein besonders rationales, sondern ein durch und durch lyrisches – es nimmt Symbole und setzt sie gleich mit dem, was sie symbolisieren. Somit ist sein Betrachten wieder recht nah an jenem des Kindes. Sowohl die kindliche Anschauungsweise als auch die Philosophie führt Strigl auf das Staunen zurück, welches oft von Gegenständen aus dem konkreten Lebensumfeld verursacht wird.²²⁷ Nicht nur für die kindliche Entwicklung sowie für die Philosophie ist die Betrachtung von Alltagsgegenständen bedeutend, sondern auch für die Dichtung. Was Gegenstände noch alles verraten können, soll nun einer systematischen Analyse unterzogen werden.

Im Folgenden sollen, unter Zuhilfenahme der Prosa, in welcher sie deutlicher zutage treten als in der Lyrik, zur *Sicht der Dinge* und der *Zugehörigkeit* einige weitere Analyse Kriterien für gegenständliche Motive vorgestellt werden: Zwei davon sind besonders zentral, jenes des *Besitzes* (Wessen Gegenstand ist es, von dem gesprochen wird?) und jenes der *Funktion* (Hat der Gegenstand einen Nutzen? Wenn ja: Hat er einen Nutzen für die/den Besitztenden oder wäre

²²⁷Vgl. Strigl 2008, S.29-30.

er brauchbarer für andere?) Es soll auch der Frage nachgegangen werden, wie es um den Gebrauchs- und Tauschwert von Dingen steht. Weiters ist relevant, was mit einem Gegenstand passiert: Wird er sachgerecht benutzt oder zweckentfremdet? Findet ein Wechsel des/der Besitzenden statt und auf welche Art geht dieser vor sich (durch Verlust und Fund, durch Diebstahl, Verkauf oder Schenkung)? Wie ist der Gegenstand beschaffen, gibt es (abgesehen von der Funktion) andere Kriterien, die etwas über ihn aussagen (z.B. das Material, die Fertigung, den so genannten *emotionalen Wert*, welcher des Öfteren mit dem BesitzerInnenwechsel einhergeht, z.B. bei einer Schenkung)? Hat der Gegenstand Symbolcharakter – und wenn ja: inwiefern?

4.2.) Zweck und Zweckentfremdung

Viele Dingmotive sind untrennbar mit dem Broterwerb bzw. der Nahrungseinnahme verbunden. Besonders deutlich wird dies in Bustas *In einer Magdkammer*: „Kein Geschmeide füllt die schmale Truhe, / nur ein buntes, halbverblaßtes Tuch / von der Mutter kargen Lebensfesten / ruht bei Rosenkranz und dunklem Buch.“ (RB S.22) So lautet die erste Strophe, auffallend ist, dass gleich in der ersten Zeile doppelt auf die Kargheit hingewiesen wird: Die Truhe, Ort der Aufbewahrung (zur Gefäßmotivik: siehe S.74-86 dieser Arbeit), ist *schmal* und beinhaltet *kein Geschmeide*, sprich: keinen unnützen Zierrat. Rosenkranz und Buch sind eindeutige Zeichen für *Glauben* und *Bildung*. Das Adjektiv *halbverblaßt* verweist auf das Alter eines Gegenstandes, der offensichtlich noch von der (vermutlich verstorbenen, zumindest erweckten) *kargen Lebensfeste* und das Verb *ruhen* den Eindruck, auch das *Verblasste* könnte als metonymischer Hinweis gelesen werden) Mutter stammt – und somit emotionalen Wert besitzt. Weiters finden sich in der zweiten Strophe noch „Tisch und Stuhl. Kein Strauß. Ein reines Lager.“ (RB S.22) Die Absenz von Schmuck in Kombination mit Reinheit lässt sich als Lob des Einfachen deuten, das sich häufig bei Busta wie auch bei Lavant findet. Was besagt aber die Folgezeile – „Fremd fast schaut der Spiegel in dem Raum“? (RB S.22) Wird der Spiegel als Symbol der Eitelkeit bzw. des Hochmuts gelesen²²⁸, so ist es offensichtlich, warum er in dieser bescheidenen Bleibe fremd wirken muss. Die letzte Strophe vollzieht einen Ortswechsel, anscheinend in das Esszimmer (worauf der Begriff *brauner Heiland* verweist, siehe S.50-51 dieser Arbeit) des Hofes: Dort „harret die Sichel still bei Korb und Krug.“ (RB S.22) *Sichel* und *Brot (brauner Heiland)* gehören beide untrennbar zur Nahrungsmotivik, die *Sichel*

228Vgl. Almut-Barbara Renger: Spiegel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.357-359, S.357-358.

steht für die Ernte des Getreides, dessen Endprodukt das Brot ist. (Zu *Korb* und *Krug*: siehe S.75 sowie S.78-86 dieser Arbeit) Adel sieht in diesem Gedicht aufgrund der „Geräte des häuslichen Lebens“²²⁹ Parallelen zu Weinheber. Aber es erinnert auch an die Rollengedichte im Kramerschen Sinne²³⁰, obwohl die Magd selbst gar nicht vorkommt – sie wird metonymisch dargestellt durch die Präsenz bzw. Absenz von Dingen in ihrem Zimmer (d.h. auch in ihrem Besitz).

Gerade in Bezug auf Hausrat, auf so genannte praktische Dinge, machen sich zahlreiche Beispiele der Handhabung und Zweckentfremdung bemerkbar. Dabei muss eine größtmögliche Gemeinsamkeit zwischen dem üblicherweise verwendeten und dem umfunktionierten Gegenstand gegeben sein, sonst ist das Unterfangen zum Scheitern verurteilt. Auch surrealistisch anmutende Beispiele von Zweckentfremdung lassen sich in Lavants Lyrik ausmachen, nicht immer sind benützter und benötigter Gegenstand beide konkrete Objekte: Ein Beispiel ist jenes der Närrin, sie „strickt von der Unglückssträhne / ein Hochzeitskleid, ein Sterbehemd“ (SM S.94) – das erste Vorhaben muss schon am Material scheitern, die Unglückssträhne lässt sich nicht zweckentfremden, um die Ausstattung für eine Hochzeit herzustellen. Das *Sterbehemd* bleibt übrig.

Ein weiteres Beispiel für nicht vorgesehenen, hier aber gelungenen Gebrauch von Dingen findet sich in der Erzählung *Das Krüglein*: Das jeweils kleinste Kind wird in eine Schublade gebettet.²³¹ Diese ist zwar weder Kinderbett noch Wiege, aber kann ungefähr in derselben Größe sein und ist dafür gebaut, Gegenstände hineinzulegen, d.h. die Umfunktionierung ist möglich. Dass Zweckentfremdung nicht immer passiert, weil Not wie im Sprichwort erfindend macht, zeigt folgende Passage aus der Erzählung *Maria Katharina*: „Die Alte wäscht das Kind in der Waschküche mit einem groben Bodenlappen ab. Sie redet kein Wort dabei, aber ihre Hände gehen so unwillig mit ihr um, daß Minka auf einmal denken muß: Die hat mich am Ende überhaupt nie mögen.“²³² Sowohl *Bodenlappen* als auch *Waschlappen* sind zum Reinigen gedacht, nur dass letzterer *gröber* ist und ihm (gedanklich oder in der Tat) et-

229Adel 2004, S.188. / Vgl. v.a. die Dingmotive in folgendem Zyklus: Josef Weinheber: O Mensch, gib acht. (1937). In: Ebds.: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg.: Friedrich Jenaczek. Bd.2: Die Hauptwerke. Neun Bücher Lyrik, 1934-1945. Salzburg: Otto Müller 1972, S.325-403.

230Vgl. z.B. Theodor Kramer: Der böhmische Knecht (6.10.1927). In: Ebds.: Gesammelte Gedichte. 3 Bde. Hg.: Erwin Chvojka. Bd.1. 2.Aufl., Wien, München, Zürich: Europaverlag 1989, S.163. / Die Weinmagd (13.10.1932). In: Ebda., S.171. Dass Busta Kramer gelesen hatte, geht aus dem Gedicht *Über einem Atlas* (AW S.50-51), in dem dieser neben anderen DichterInnen namentlich erwähnt wird, hervor.

231Vgl. Lavant 1949, S.8.

232Christine Lavant: Maria Katharina. In: Ebds.: Nell. Vier Geschichten. Salzburg: Otto Müller 1969, S.60-131, S.85.

was Unsauberes anhaftet: Dadurch geschieht hier die Zweckentfremdung des Gegenstandes zur Erniedrigung der Schwächeren.

4.3.) Textile Motive: Funktion und schöner Schein

Nicht verwunderlich ist es, dass in der Lyrik und Prosa der Nachkriegszeit Gegenständen, die über die Hilfe zum bloßen Überleben hinaus Bedeutung haben, eine besondere Bedeutung zukommt. So sind z.B. eine *Schiefertafel* und ein Paar *Schuhe mit hohen Absätzen* unter den Gegenständen, welche sich die Kinder im *Krüglein* wünschen, aber nicht bekommen. Beide haben letztlich mit der Sehnsucht nach sozialem Aufstieg und dem Entkommen aus der Armut zu tun, welche durch Bildung oder durch die Anpassung an die Gepflogenheiten der *Reichen und Schönen* vonstatten gehen können. Kleidungsmotive nehmen eine besondere Stellung unter den Dingmotiven ein. Dass Kleider *Leute machen* bzw. ihre gesellschaftliche Stellung kennzeichnen und somit auch nützlich sind, um anderen eine höhere Stellung vorzugaukeln, zeigt sich auch andernorts in Lavants Prosa.²³³ In der Erzählung *Rosa Berchthold* tritt das Motiv der Verkleidung besonders deutlich hervor, als sich eine verarmte Dame vor dem Verkaufspult einen Stoff anlegen lässt, den sie sich nicht leisten kann: „Der Wohlgeruch der Dame verbreitete sich in der ganzen Abteilung, und ihre roten Nägelmale blühten wie fremdartige Blumen über dem Olivgrün. [...] O mein Gott, dann ist es wahrscheinlich gar eine Fürstin, dachte Rosa [...].“²³⁴ Die Beziehung der Dinge (hier: der schicken Kleider) zum Geld ist omnipräsent in der Geschichte, welche eine Textilproduktionsstätte zum Schauplatz hat. Neben dem Warencharakter und dem äußerlichen Schein sind zwei weitere Eigenschaften von Dingmotiven relevant: Nutzen und Symbolik. Lavant stellt diese gewagt und ironisch gegenüber: „Ist es nicht einfach zum Lachen, wenn er [der Pater] auf einmal verlangt, daß die im Stallgebäude wohnenden Arbeiterfrauen ihre Leibwäsche nicht mehr im Hof aufhängen sollen?! Es ist unschicklich und schamlos, sagt er! Die früheren Patres haben dies einfach übersehen, natürlich, denn jeder Mensch braucht Wäsche, und wenn Wäsche naß ist, muß sie wo hängen.“²³⁵ Für den Pater ist nur die erotische Symbolik ersichtlich, für die Frauen (auf deren Seite die Erzählerin steht) vielmehr der Nutzen der Unterkleidung und des schnellen Trocknens an im Freien aufgehängten Wäscheleinen.

Bustas Gedichte bedienen sich der Kleidermotivik in einem ganz anderen Sinne – sie rücken

233Vgl. z.B. ebda., S.86-87, Lavant 2000, S.54.

234Christine Lavant: Rosa Berchthold. In: Ebds.: Nell. Vier Geschichten. Salzburg: Otto Müller 1969, S.132-193, S.133-134.

235Lavant 1969, S.10-11.

nicht die gesellschaftliche Rolle von Äußerlichkeiten in den Vordergrund, sondern heben die moralische Komponente von Oberflächlichkeit und Bescheidenheit heraus: Ein Beispiel für die *Darstellung der Dinge*, welche etwas über die (*religiöse*) *Sicht der Dinge* verrät, wäre ihr Gedicht *Die schwarze Mütze* (RB S.56): „Du warst nicht da. An einem Nagel hing / die schwarze Mütze, ein geringes Ding. / Stülpst du sie auf dein früh ergrautes Haar, / ergreift's mich jedesmal ganz sonderbar.“ (RB S.56) Hier wird zwar der Dingcharakter des Kleidungsstücks nicht verheimlicht, aber zugleich geht die Mütze eine enge Bindung ein zum Menschen, der sie trägt – sie ist armselig, aber somit bescheiden und rührend. Dies geschieht durch das Aufsetzen, und auch durch die Wendung „Wer fände ärmern Schutz noch für sein Haupt?“ (RB S.56) Obwohl sie offensichtlich keine Zierde ist, wärmt die Mütze doch den Kopf des lyrischen Du, d.h. sie erfüllt ihre Funktion. Am Schluss wird das Du gar aufgefordert, die Mütze zu Gott mitzunehmen. (Wird dadurch der Moment des Todes bezeichnet? Es ist anzunehmen. Dass Bustas Gott oft ein gnädiger ist, drückt sich hier dadurch aus, dass er den Menschen in seiner Individualität zu akzeptieren scheint. Das Du muss nicht etwa *den Hut vor ihm ziehen*, es darf seine Mütze aufbehalten.) Der Mensch und seine Kopfbedeckung gehen jedenfalls eine starke Einheit ein, die durch das Thema der Bescheidenheit zusammengehalten wird. Ganz im Gegensatz hierzu steht das Gedicht *Vor dem Einschlafen*. Da heißt es: „Dort auf dem Stuhl hängt fremd mein Kleid, / ein Häuflein Schein und Eitelkeit / Was bleibt vom Tag? Bald bin ich arm. / Genug ist, daß mein Leib noch warm.“ (RB S.59) Als Kontrast zur verschlissenen Mütze, die durch den Akt des Aufsetzens dem Menschen zugehörig wird, wird hier das schöne Kleid am Stuhl hängend gezeigt. Dadurch wird nicht die praktische, sondern die gesellschaftliche Funktion (jene des schönen Scheins) hervorgehoben, dem zu Bett gehenden Ich bleibt es *fremd*. Während erstere wärmt, ist es im zweiten Gedicht der Körper, welchem seine Eigenwärme genügt. Die schäbige Mütze soll am Ende in den Himmel mitkommen, das Kleid wird nicht mehr erwähnt, wenn es heißt: „Zukomme uns im Schlaf Dein Reich; / dort mach uns wieder gut und gleich!“ (RB S.59) Zierrat hat in jener Ideologie der Bescheidenheit folglich im Himmel nichts verloren, was an das Sprichwort vom *letzten Hemd* denken lässt, welches *keine Taschen hat*.

4.4.) Das füllbare Motiv der Tasche

Den Kleidermotiven verwandt ist jenes der Tasche. Es nimmt eine Sonderstellung ein, nicht nur, weil sie wie der Schuh manchmal aus nicht textilem Material, z.B. Leder, gefertigt und oft noch kostbarer ist als Kleider, sondern auch, weil der Besitz einer Tasche erst dann Sinn

macht, wenn anderer Besitz vorhanden ist, wie an jener Stelle des *Krügleins* deutlich wird: „Sefa, die erwachsene Dame, hatte es, dank ihrer Hände Fleiß, von ihrem ersten, blutig erarbeiteten Monatslohn damals zu einer Handtasche gebracht. Wer einmal eine Handtasche hat, ist von vorneherein eine Dame. [...] In eine Handtasche gehört Geld. Je mehr Geld darin ist, desto mehr an Glanz und Herrlichkeit gewinnt sie.“²³⁶ Die Handtasche ist also unter anderem damenhaft, weil sie auf den hineingesteckten Reichtum verweist. Groß ist das Gezeter, als die Tasche mitsamt dem gesammelten Geld aller Mädchen abhandenkommt.²³⁷ Erst am Schluss wird aufgeklärt, was mit der Tasche passiert ist und eine Diebstahlvermutung (bei einer Handtasche wäre Verlust oder Diebstahl die naheliegendste Art des Abhandenkommens) entkräftet: „Die Tasch’n hat nicht er genommen damals, die hab ich in den Kohlenbach g’schmiss’n“²³⁸, gesteht die Nachbarstochter. Fazit: Die Handtasche lässt sich wie der Schmuck in die Reihe der Luxusgüter einordnen, denen durch ihren Wert erstens Symbolcharakter anhaftet und die sich zweitens gut dazu eignen, durch ihren Verlust eine Handlung in Gang zu setzen.

Doch die Tasche kann noch anderes beinhalten als Geld, sehr aufschlussreich ist jene Stelle aus dem Prosatext *Die Schöne im Mohnkleid*: „Es war gut, daß ich nichts sonst zu tragen hatte als ein altes, abgeschabtes Täschchen mit der mir so herrlich dünkenden Geschichte.“²³⁹ Hier fällt erstens die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt auf (im Vergleich zum ersten Beispiel, wo sich diese ergänzen, da das Geld die Tasche noch edler macht), *abgeschabt* und *herrlich* markieren einen Kontrast, wie er stärker kaum sein könnte. Zweitens ist die poetologische Lesart, die sich durch das konkret-gegenständliche Bild abzeichnet, zu beachten. Die *Geschichte* ist der Gehalt, die Poesie, die *Tasche* die äußerst bescheidene Form. Somit fügt sich das Bild auch in den Gesamtzusammenhang des Textes, welcher laut der Erzählerin bezweckt, einer angeschriebenen Person namens Ingeborg²⁴⁰ etwas zu schreiben, um ihr die Angst vor der Armut zu nehmen: „Nicht irgendetwas, sondern einige Worte voll Sorgfalt, Wahrhaftigkeit und voll jenes trotzdem möglichen Glanzes, darin armes Alltägliches nicht weniger edel zur Geltung kommt als etwa ein Stück Schmuck in dem auf es gänzlich abgestimmten Behältnis aus Samt oder Seide.“²⁴¹ Hier ist das kostbare Behältnis die *Geschichte*, welche selbst die Armut als etwas Schönes erscheinen lässt, im anderen Fall ist es die armseli-

236Lavant 1949, S.96.

237Vgl. ebda., S.101-103.

238Ebda., S.158.

239Christine Lavant: *Die Schöne im Mohnkleid*. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1996, S.92.

240Der Text ist ein Geschenk an die Freundin und Dichterin Ingeborg Teuffenbach. Zu Schreibintention und Charakteristik: vgl. Annette Steinsiek: Nachwort. In: Ebda., S.117-127.

241Lavant 1996, S.7.

ge *Tasche*, in der sich das Schöne in Form der *Geschichte* versteckt. Jene beiden Passagen lassen sich als Hinweis darauf lesen, dass Armseliges auch in einer dieses sublimierenden Form (sprich: in gehobenem Ton) und Edles auch in bescheidener Sprache daherkommen kann. Zudem enthält die schäbige Tasche mit der *schönen Geschichte* das zuversichtliche Moment, dass auch ein armer Mensch etwas Wunderbares schaffen kann.

4.5.) Das Gefäß: ein symbolträchtiges Motiv

4.5.1.) Poetologisch lesbare Gefäßmotive

Wie die *Tasche*, in der eine Geschichte steckt, sind auch noch weitere Motive poetologisch lesbar: Bei Lavant kommt eine *Flaschenpost* vor (PS S.52), die nicht nur ein Gefäß ist, welches einen Text birgt, sondern auch ein Mittel zur Kommunikation mit Unbekannten. Dies ist eine interessante Parallele zum Buch, durch welches AutorInnen ebenso etwas kommunizieren, ohne im Vorhinein wissen zu können, wer es lesen wird. Auch bei Busta lässt sich das Motiv der *Flaschenpost* aufstöbern: in den *Salzgärten* „eine Flaschenpost, / die auch das Salz nicht auslöscht“ (SG S.29) und im gleichnamigen Zyklus in der *Scheune der Vögel*. Wiesmüller verweist einerseits auf das Tröstliche, auf den „Aspekt der Unzerstörbarkeit“²⁴², andererseits auf Paul Celan, „der dieses Bild für das Dialogische der Dichtung, für ihre, wenngleich oft aussichtslose, Du-Bezogenheit gebraucht.“²⁴³

Ein weiteres Motiv, das hier erwähnt werden soll, ist der *Bettelsack*, welcher in Bustas Adaption des Gleichnisses *Der verlorene Sohn* ausgeleert wird: „[...] er strotzt von verworfenen Schätzen, / ein Vogelbalg ist darunter und eine Flaschenpost“ (SG S.29) Nicht nur das Gleichnis ist variiert, der Sohn ist nicht zurückgekommen, um zu bleiben, sondern um wieder weiterzuziehen; auch der Begriff des *Schatzes* ist hier ein äußerst eigenwilliger. Nach Wiesmüller bedeutet dies im biblischen Kontext: „attackiert wird jene ‚Kleingläubigkeit‘ [...], wie sie in der alltäglichen Dominanz ökonomischer Interessen zum Ausdruck kommt, die oft mit religiöser Pflichterfüllung kaschiert wird.“²⁴⁴ Weiters ist die Übereinstimmung von Form und Inhalt aufschlussreich: ein bescheidenes Gefäß enthält bescheidene Gaben. Die *Flaschenpost* im *Bettelsack* ist ein Gefäß im Gefäß, was so viel bedeuten kann wie ein doppelt geborgener Text (bzw. Brief, d.h. Kommunikationsmittel). Der Begriff *Schatz* kann all diesen Gegenständen

²⁴²Wiesmüller 1989, S.220.

²⁴³Ebda.

²⁴⁴Ebda., S.222.

nur durch den persönlichen, emotionalen Wert, den sie hier wohl besitzen müssen, zukommen.

Die *Flaschenpost* ist jedoch nicht das einzige postalische Motiv. In Bustas *Ende August vor einem Bahnhof* lautet eine Zeile: „Im Postamt ernten sie Schicksal in Säcke“. (SV S.70) Auffällig sind hier die Begrifflichkeiten, die aus verschiedenen Bereichen kommen: das *Ernten* aus dem agrarischen, das *Schicksal* aus dem metaphysischen und die *Säcke* aus dem agrarischen bzw. gewerblichen Bereich. Was tatsächlich sozusagen geerntet wird, sind Briefe, welche nicht Schicksal *sind*, sondern es höchstens *bedeuten* können. Hier tut sich eine Kluft auf zwischen dem erhabenen Inhalt (ein gewichtigeres Wort als *Schicksal* wäre kaum möglich) und der profanen Form (einem *Sack*). Fazit: Form und Inhalt passen nicht zusammen, die daraus entstandene Reibung verstärkt die Wirkung der Passage.

Das Sackmotiv kommt auch im Rollengedicht *Die Korbflechterin an den Herbst* vor, dort allerdings als das schlechtere Behältnis. Zu Beginn wird das richtige vorgestellt: „Sommerlang hab ich dir Körbe geflochten, / nun schmück ich die Ränder mit roten Oktoberranken. / Viele Apfel-, Pfirsich- und Traubengedanken / hab ich in meine Körbe eingeflochten.“ (LD S.22) Der Korb ist funktionell, liebevoll gefertigt (d.h. er erfüllt auch eine ästhetische Funktion) und hält Obst lange frisch, da Luft durch das Flechtwerk kann. Hier ist das Motiv des Gefäßes einerseits eines des manuell gefertigten Gegenstandes, andererseits untrennbar mit jenem der Nahrung verbunden. Der Sack ist allerdings billiger, um diese zu lagern bzw. zu transportieren, und so heißt es am Schluss: „Doch du schleppst Säcke? Geizhals! Ach, wär ich doch eine Maus, / könnt ich mich winters nähren von meinen verfaulenden Körben.“ (LD S.22) Der Korb bleibt leer – was für etwas, das zum *Schleppen* bzw. zur Aufbewahrung gedacht ist, der Sinnlosigkeit gleich kommt – und ist nun selbst zum Faulen verurteilt. Wieder sind Form und Inhalt ambivalent: Das gute Obst wird in schlechte, billige Säcke gefüllt. Doch auch andernorts wird ein Spannungsverhältnis zwischen dem Gefäß und seinem Inhalt hergestellt, z.B. in Bustas *Heimsuchung*: „Grau ist der Morgen wie ein Soldatenhemd, / und der vertraute Blumentopf dort am Fenster / starrt, ein verrosteter Helm voll befremdlichen Grases.“ (SV S.53) Nicht weniger befremdlich als das Gras im *Blumentopf* ist jedoch, dass dieser ein zweckentfremdeter *Soldatenhelm* ist. Im Kontext der *Heimsuchung* eines nicht mehr aus dem Krieg zurückgekehrten Soldaten²⁴⁵ wirkt dieses paradoxe Bild allerdings weder beruhigend noch versöhnlich, war doch der Helm ursprünglich dazu gedacht, dessen Kopf zu schützen.

²⁴⁵Parallelen zur Biographie Christine Bustas sind anzunehmen (vgl. Suchy 1961, S.12).

Ein weiteres poetologisch lesbares Gefäßmotiv Bustas möchte ich an dieser Stelle noch vorstellen: Ähnlich füllbar wie der *Bettelsack* ist das *Fischernetz*, jenes wird allerdings nicht vom Menschen, sondern vom Fluss (d.h. vom Zufall) angefüllt. Das Rollengedicht *Der alte Fischer* ist poetologisch aufgeladen. Der Fischer hat nicht nur Zeit, um am Ufer zu stehen, er hat auch

[...] die Zeit im Netz:
den Morgen, den Mittag, den Abend,
die Schicksalszeichen des Jahrs:
das Treibholz des Frühlings,
eine Raufe Sturmheu vom Sommer,
verworfenene Herbstfrucht. (SV S.84)

Die Zeit manifestiert sich hier in den Gegenständen aus der Natur, die zur gegebenen Jahreszeit entstehen und im Fluss landen. Verbunden mit der Zeit und mit dem zufälligen Fund sind auch Dinge des alltäglichen Lebens, welche ins Netz geraten: „Und immer wieder Geheimnis: / ein totes Kätzchen, / einen Kinderschuh, / eine algenversponnene Mütze.“ (SV S.84) Auf die gleiche Art wie SchriftstellerInnen ihre Motive finden, zieht sie der alte Mann hier an Land. Die Thematisierung von Zeit bzw. auch von Vergänglichkeit (worauf auch der Schuh des *Kindes*, welches nicht ewig Kind bleiben wird, das *tote* Kätzchen und die *algenversponnene* Mütze, an der die Zeit im Wasser ihre Spuren hinterlassen hat, hinweisen) und von Geheimnissen (welche fremden Gegenständen per se anhaften) sowie das Auftreten konkret dinglicher Motive gehören schließlich zum Wesen vieler Gedichte.

4.5.2.) Die Vase: Behältnis und Form

Im Kontext der Dingmotive soll ein Gedicht Lavants an dieser Stelle analysiert werden; dessen zentrales Motiv ist jenes der Vase. Die Dinge beginnen zu handeln, die Logik des Textes folgt allerdings nicht der Idee des Animismus (dem kindlichen Glauben, dass Objekte tatsächlich mit Persönlichkeit ausgestattet seien, siehe S.66 dieser Arbeit), die Belebung des Unbelebten vollzieht sich in surrealistisch anmutender Manier. „Auf einmal war es not, alle Dinge zu bitten: / ‚Verlasset mich nicht!‘ / Aber sie wichen mir aus.“ (BS S.51) *Bild*, *Tisch* und *Lehnstuhl* stellen sich dem Ich entgegen und beginnen sich auch sprachlich diesem zu widersetzen. Zentral ist folgender Satz: „Zwischen Dingen und Denken ist Feindschaft gesetzt!“ (BS S.51) Dieser kann einerseits ein Hinweis darauf sein, dass sich (vielleicht gar im Sinne

der Askese) geistige bzw. philosophische Anstrengung nicht damit verträgt, materiellen Dingen Bedeutung zuzumessen. Doch es sind nicht die Dinge an sich, die dem lyrischen Ich etwas bedeuten – die Passage „Nun muß man noch wissen, daß ich diese Sachen geerbt hab“ (BS S.51) deutet darauf hin, dass ihnen ein emotionaler Wert innewohnt. Auch folgende Zeilen weisen darauf hin, dass das Gedicht kein Plädoyer gegen das Verhaftetsein an materiellen Dingen ist: „Ich war doch als Kind schon so herzlich verschwistert mit euch / und ihr habt mich getröstet. –“ (BS S.51) Jener Trost im Gegenständlichen, der hier evoziert wird, erinnert an das frühe Lavantgedicht *Ich rufe wieder alle Spielgefährten*. (UL S.33, siehe S.67-68 dieser Arbeit) Ein weiterer Gegenindikator zu oben genannter Vermutung findet sich jedoch in Lavants Abhandlung *Die Stille als Eingang des Geistigen*:

In allen Künsten trifft den Aufmerksamen die Kunde: aus Linien, aus Farben, aus bestimmten Haltungen der Heiligen oder auch nur aus deren Fingerstellung; aus Tönungen von Teppichen spricht es uns an: leise, lenkend, daß wir schauen und hören sollen. Das gleiche ist, außerhalb der Künste, oft in Einfalt ausgedrückt worden, beigesellt jedem geruhsamen Handgriff des Werksmannes erstaunt es uns nun an der Würde alter Bauernscheunen, an der zeichenhaften Schlichtheit von Ding und Gerät. Wer achtsam ihren Maßen folgt, den lassen sie teilhaben an sich. Es ist eine beschirmende Harmonie, die ihnen zugemessen ist.²⁴⁶

Dem Denken wird hier die Achtsamkeit gegenüber Dingen nicht kontrastiv gegenübergestellt, im Gegenteil: Die beiden werden als Ergänzung betrachtet, da auch in den Dingen ein künstlerischer Gedanke oder menschliche Sorgfalt im Sinne von Arbeit steckt. Die/der LeserIn wird also darauf hingewiesen, in Einklang mit den Dingen zu leben. Im Gegenzug hierzu sind es unkontrollierte Emotionen, welche der geistigen Sphäre entgegenstehen: „Wer sich von seinen Sehnsüchten raten läßt, ist am schlechtesten dran.“²⁴⁷ Das *Denken* könnte im Falle des behandelten Gedichtes also ein sehnsüchtiges sein. Tatsächlich weist der Schluss darauf hin, dass es sich um aus unglücklicher Liebe resultierende Gleichgültigkeit gegenüber der Umwelt (und deren Gegenständen) dreht:

Und es kam dann die Vase,
die einzige, billige, braune, –
kein Grün war in ihr,
kein winziges Schlückchen von Wasser,
sie kicherte hohl und schlug sich aufs irdene Bäuchlein
und schrillte im Sprung:

246Christine Lavant: Die Stille als Eingang des Geistigen. In: Ebds.: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S. S.217-220, S.219.
247Ebda., S.219.

„So satt, wie ich bin, sollst du werden!
Du, die uns vergessen, um einen, der dich längst vergaß.“ (BS S.51)

Die Vase nimmt hier beinahe menschliche Gestalt an – nicht nur, dass sie spricht, auch dass sie sich auf das *irdene Bäuchlein* schlägt, deutet darauf hin. Das Wort *Bauch* wird zwar für die Wölbung eines Gefäßes benutzt, aber nicht als Diminutiv, in Kombination mit der Handlung des Schlagens und dem Wörtchen *satt* lässt es an den menschlichen Körper denken. Jenes Adjektiv erinnert einerseits an die Wendung *etwas satt haben*, andererseits verweist es auf einen leeren, hungrigen Bauch. In Bezug auf Redewendungen ist auch die Doppeldeutigkeit interessant, die dem *sich nicht um Dinge kümmern* entspringt: es kann bedeuten ihnen keinen Wert beizumessen oder aber sie zu vernachlässigen. Hier begehren die Gegenstände auf, weil sie sich (wieder auf menschlich anmutende Art) vernachlässigt fühlen. Das Wort *Sprung* ermöglicht eine weitere doppelte Lesart: Einerseits bezeichnet es das Springen als selbst herbeigeführte Bewegung, andererseits das Zer-springen eines fragilen Gegenstandes. Hier sind sie wohl beide gemeint, ersteres führt letzteres herbei. Interessant ist, dass der *Krug* (ein der *Vase* eng verwandtes Motiv) auch als Symbol für Beschädigung oder Zerstörung gilt. (Das kann generell gemeint sein bzw. auch in Bezug auf den Verlust der so genannten „weibl., körperl. und moral. Unversehrtheit“²⁴⁸, was im Kontext der Liebesthematik eine zusätzliche Deutungsmöglichkeit wäre.) *Grün* und *Wasser* ließen sich auch als Hoffnung und Leben übersetzen. Ohne dass die Vase mit Pflanzen gefüllt ist, wird sie ihrem Zweck nicht gerecht; sie ist leere Form, die im Begriff ihrer gänzlichen Vernichtung ist. Dies spiegelt sich auch in der Formlosigkeit des Gedichtes wider, das, wäre es nicht in Versen gehalten, auch gut ein Prosatext sein könnte.

4.5.3.) Der Krug und seine verschiedenen Füllungen

Der *Krug* ist unter den Dingmotiven eines der häufigeren und nicht nur für Lavant und Busta typisch; denken wir an den *Geisterkrug* von deren Zeitgenossen Gerhard Fritsch.²⁴⁹ *Der Geisterkrug* enthält, gleich dem *Aschenkrug* (der Urne)²⁵⁰, die Überreste von Verstorbenen – es sind überproportional viele Gedichte dieses Bandes dem Totengedenken gewidmet. Auf das biographische wie literarische Naheverhältnis von Busta und Fritsch verweist Alker.²⁵¹ „Ge-

248Sebastian Donat: *Krug*. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.194-195, S.195.

249Vgl. Gerhard Fritsch: *Der Geisterkrug*. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1958.

250Vgl. Donat 2008, S.194.

251Vgl. Stefan Alker: *Geister wie sie*. In: Christine Busta. *Texte und Materialien*. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.125-141.

meinsame Themen und Bilder zeigen sich besonders intensiv in den 1958 im Salzburger Otto Müller-Verlag – übrigens auch in gleicher Ausstattung – erschienenen Gedichtbänden ‚Die Scheune der Vögel‘ (Busta) und ‚Der Geisterkrug‘ (Fritsch) [...].²⁵² Dass im ersten Gedicht des *Geisterkruges* trotz des Titels *Römischer Tonscherben* auf die Zeitgeschichte Bezug genommen wird, ist offensichtlich, wenn es da heißt: „Dauert, / gefüllt bis zum Rand / mit Vergabung. / / Trink –“²⁵³ Das vorschnelle *Vergeben und Vergessen* im Zusammenhang mit dem *Austrinken* erinnert wiederum an Ingeborg Bachmanns Umgang mit Gefäßmotiven: In ihrem Gedicht *Früher Mittag* kommen nicht zufällig *Brunnen, Grab, Schlüssel (des Herzens)*, zum Zusammenfallen von Gefäß- und Herzmotiv: siehe S.84-86 dieser Arbeit) und *Becher* zusammen. Eindeutig auf die Zeitgeschichte beziehen sich folgende Zeilen: „Sieben Jahre später, / in einem Totenhaus, / trinken die Henker von gestern / den goldenen Becher aus.“²⁵⁴ Im Gegenzug zu Fritsch und Bachmann muss allerdings konstatiert werden, dass bei Busta die Motivik des alten, kostbaren Gefäßes eher eine Verdrängung als eine Evozierung der Zeitgeschichte bedeutet (vgl. LD S.5, siehe auch S.22 dieser Arbeit).

Eine weitere Spielart des Krugmotivs ist der *Wespenkrug*: „Schaut nicht zurück, sonst bricht der Wespenkrug. / Ist von euch einer noch zur Hälfte nüchtern? / [...] / Vergeßt die Sonne! – Unser Honig gärt“ (PS S.85) Der Alkohol (nichts anderes ist mit *gärendem Honig* gemeint) und der Kontrast *halbe Nüchternheit* verweisen auf das Motiv des Rausches. Die aus der Doppeldeutigkeit des Wortes resultierende Metaphorik ist recht komplex: Der ursprüngliche Begriff *Krug* und die tote Metapher *Wespenkrug* sind deren Ausgangspunkt. Hier wiederum wird der Prozess umgekehrt, der *Wespenkrug* (das Nest) rückbezüglich zur Metapher für den *Krug* (das manuell hergestellte Gefäß, in dem eine Menge Flüssigkeit Platz hat, die meist für mehrere Personen ausreicht). Gemeinsam ist den beiden, dass sie etwas potenziell Gefährliches beinhalten. In einem Gedicht aus dem Zyklus *Sonnenvogel* kommt der *Wespenkrug* ebenfalls vor: „Der späte Mond und mein Herz / gleichen an diesem Oktoberabend / einem aufgerissenen Wespenkrug.“ (KWM S.101) Der aufgerissene Wespenkrug deutet ebenfalls auf Gefahr hin, das Zusammentreffen von Gefäß- und Herzmotivik ist überaus charakteristisch für Lavant und wird im Folgenden noch ausführlicher behandelt werden.

252Ebda., S.130.

253Fritsch 1958, S.5.

254Ingeborg Bachmann: *Früher Mittag*. In: Ebds.: Werke. 4Bde. Hg.: Christine Koschel u.a. Bd.1: Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. München, Zürich: Piper 1978, S.44.

Doch auch andere, tröstliche Bedeutungen können dem Krugmotiv anhaften: Als Gefäß verkörperte Hoffnung findet sich in Lavants Erzählung *Das Krüglein*. Eingeführt wird der Begriff durch den *kleinen Kaplan Krüger* ergo *Krüglein*, der versucht, den armen Landkindern religiöse Werte nahezubringen und dabei trotz guter Intention abseits von deren Lebensrealität steht, z.B. als er ein Kind fragt: „Na [...], um was wirst denn du für euer neues Kindchen beten?“²⁵⁵ und die Antwort erhält: „Daß es genug Milch bekommt!“²⁵⁶ Nachdem dieser verkündet, dass er als Missionar nach Afrika gehe und die Kinder traurig werden, sagt er ihnen: „Ich geh eigentlich schwer von euch fort, aber ihr habt jetzt ja ein neues Krüglein bekommen, in das ihr alles hineinlegen könnt, und es wird vielleicht an euch liegen, ob ein Schmerzen- oder ein Freudenkrüglein daraus wird...“²⁵⁷ Hier ist das Kind ein Gefäß, das von anderen gefüllt (was so viel heißen kann wie geprägt) wird. Diese Stelle ist allerdings keine Ausnahme in Lavants Oeuvre, das Gefäß wird auch an anderer Stelle metaphorisch für das Kind gebraucht, und zwar in der Erzählung *Die Rosenkugel*, in der ein Kosewort der Mutter für die kleine Thora *Trostschüsselchen* lautet.²⁵⁸ Hier ist das Kind nicht mehr ganz so klein, das Gefäß nicht nur *füllbar*, sondern bereits mit Trost *gefüllt* – die Kleine ist sozusagen Trostspenderin für ihre Familie.

Eine weitere Deutungsebene erschließt sich aus der Form des Kruges. Diese lässt sich anhand von Bustas Gedicht *Was ich liebe* aufzeigen: „Ich liebe, was gewölbt und rund: / den Korb, den Krug, die Magd, den Mund / / die Schüssel, gut in meiner Hand, / das Brot, den kühlen Brunnenrand“. (RB S.19) Auffällig ist hier einerseits der Spruchton Weinhebers²⁵⁹ (von der ähnlichen Motivik wird im Folgenden noch die Rede sein), andererseits, dass die meisten Motive aus dem Bereich der Nahrung stammen. Doch auch die Gefäßmotive sind zahlreich: der *Korb*, der *Krug*, die *Schüssel*, der *Brunnen*. *Korb* und *Schüssel* sind Behältnisse für Speisen, *Brunnen* sowie *Krug* für Wasser bzw. Getränke. Was den *Brunnen* von den anderen Gefäßmotiven unterscheidet, ist sein scheinbar unbegrenztes Fassungsvermögen, welches in einem eigenen Gedicht behandelt wird. Dessen erste Zeilen lauten: „Wandrer tranken aus ihm, Bauern, Knechte, / Vieh und Vögel. Keiner trank ihn leer.“ (RB S.20) In RB S.19 stellt er quasi eine Ergänzung zum Krug dar; überhaupt fällt bei der Betrachtung aller aufgezählten Motive auf, dass sie sich zu einer häuslichen Einheit zusammenfügen. Die gerundete Form des Gedichtes tut ihr Übriges dazu, einerseits die Rundung der Gegenstände, andererseits das Harmonische

²⁵⁵Lavant 1949, S.21.

²⁵⁶Ebda.

²⁵⁷Ebda., S.24.

²⁵⁸Vgl. Christine Lavant: *Die Rosenkugel*. Stuttgart: Brentano 1956, S.11.

²⁵⁹Vgl. Adel 2004, S.188.

des häuslichen Lebens darzustellen. Die letzten zwei Zeilen schließen nahtlos an die ersten beiden an, das jambische Versmaß und der Paarreim sind durchgehalten.

4.5.4.) Exkurs: Gefäße und Weiblichkeitssymbolik

Das Häusliche und das Motiv der *Magd* bieten auch einen Ausgangspunkt zu einer weiteren Lesart: jener des Weiblichkeitsdiskurses. Der *Krug* (zu denken ist z.B. an Kleists Drama *Der zerbrochene Krug*²⁶⁰) bzw. das *Gefäß* an sich ist wegen seiner Form auch zum Symbol des weiblichen Körpers geworden. Tatsächlich lautet die vorletzte Strophe: „das Aug, das froh die Dinge schaut, / den Schoß, dem Leben anvertraut“. (RB S.19) – in der letzten wird jeglicher Zweifel beseitigt, dass der weibliche Schoß hier in die Reihe der Gefäßmotive gestellt wird: „und alles, was so fromm und still / empfängt und gibt und dienen will.“ Die Frau *empfängt* den Mann und *gibt* (bzw. im damals konventionellen Sprachgebrauch: *schenkt*) ihm hierfür Kinder. Schon von Aristoteles und weiter von der patriarchal dominierten Philosophie des Mittelalters „wurde die Frau, bzw. die Gebärmutter als passives Gefäß für den männlichen Samen betrachtet.“²⁶¹ Dass sich solcherlei Einstellungen gerade in der Literatur hartnäckig bis in die Zeit der Moderne gehalten haben, beweist folgende Stelle in Weinhebers Gedicht *Die Schüssel*: „Wer ist vor dir denn klein, / und wer ist vor dir groß? / Du bist uns ja zunächst: / fast wie ein Mutterschoß.“²⁶² Die *Kleinen* und *Großen*, die hier vor der runden Schüssel sitzen, beinhalten die Konnotation der kleinen Kinder, die aus dem weiblichen Schoß kommen, und der großen Männer, die ihn begehren. Um derlei Zuschreibungen zu finden, bedarf es allerdings nicht einmal der Lektüre Weinhebers, einem definitiv antimodernen Geist; es reicht eine Beschäftigung mit Sigmund Freuds *Traumdeutung*, um die Frau als Behältnis wiederzufinden: „Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib [...], aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen.“²⁶³ Dass ein Gefäß tatsächlich eher der Form einer Vagina gleicht wie z.B. ein stabförmiger Gegenstand, ist Faktum. Merkwürdig ist aller-

260Vgl. Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. 24 Bde. Hg.: Roland Reuß, Peter Staengle. Bd.1/3: *Der zerbrochene Krug*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1995. / Donat 2008, S.195.

261Rüdiger Schnell: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002. S.330-331.

262Josef Weinheber: *Die Schüssel*. In: Ebds.: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg.: Friedrich Jenaczek. Bd.2: *Die Hauptwerke*. Neun Bücher Lyrik, 1934-1945. Otto Müller: Salzburg 1972, S.339-340, S.340. Die behandelte Stelle ist allerdings nicht die einzige problematische in jenem Gedicht. Die Strophe „Der Sattel neigt zu gern, / den andern nicht zu sehn. / Doch plötzlich wird die Welt / in Flammen stehn.“ (Ebda.) liest sich im Kontext des Entstehungsjahres 1937 und Weinhebers nationalsozialistischer Aktivitäten wie eine paradoxe Kreuzung aus moralischer Rede und Gewaltandrohung.

263Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: Ebds.: Studienausgabe 12 Bde. Bd.2. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S.348.

dings, dass ersteres den ganzen *Leib* der Frau symbolisiert, „[a]lle in die Länge reichenden Objekte, Stöcke, Baumstämme, Schirme“²⁶⁴ allerdings nur das *männliche Glied*. Hier erfährt die Frau als handelndes und denkendes Subjekt eine Reduktion auf ihren Körper, der Mann hingegen nicht. Fazit: Zuschreibungen von Symbolen und Stereotypenbildung kommen nicht aus dem Nichts, sondern greifen auf eine lange Tradition zurück.

Nun stellt sich dennoch die Frage, ob nicht anzunehmen sei, Bustas Gedicht sei in Hinsicht dieser Konnotation verunglückt. Dass dahinter allerdings mehr (konservativ-katholisch geprägte) Ideologie als Zufall steckt, beweist folgendes Gedicht aus dem Spätwerk:

ICH BIN NACH DEM RATSCHLUSS GOTTES
Adams fehlende Rippe,
die sich zum Ganzen des Menschen bekennt –
daß er nicht allein sei.

Frau sein ist ein untröstliches Glück. (AW S.78)

Im Vergleich hierzu erfährt das den Frauenkörper symbolisierende Gefäßmotiv bei anderen Autorinnen, die zeitgleich mit Busta schrieben, eine kritischere Behandlung. Als Exemplum soll eine längere Passage aus Hertha Kräftners Gedicht *Maria Magdalena* dienen:

Und ihr Leib, der einst ein Krug
der Liebe war, wird Melancholie
und gibt sich aus ans Knien und weiß
nichts mehr von jenen Betten,
aus denen sie ihn vor den Altar trug.
Doch einen, der vorüberginge, hätten
ihre offenen Knie nicht so die Lust gelehrt
wie jetzt ihr dunkles Kleid, das sie verwehrt.²⁶⁵

Hier wird die Symbolik des Kruges als Frauenkörper nicht nur angedeutet, sondern explizit erwähnt. Allerdings wird dabei die Frau nicht auf die biologische Beschaffenheit ihres Körpers reduziert, sie ist hier nicht nur *Krug der Liebe*, sondern vor allem agierende Person. Auch wird das Knien (als Zeichen der Bitte um Vergebung) dem diesem vorhergegangenen Dasein als Prostituierte nicht als löblicher Wandel gegenübergestellt, sondern als Handlung, zu welcher sich die Frau *entschieden* hat. Von Bedeutung ist hier der Blick: Einem neutralen, respektierenden Blickwinkel, den das Gedicht auf die Person *Maria Magdalena* wirft, wird jener des

²⁶⁴Ebda.

²⁶⁵Hertha Kräftner: Maria Magdalena. In: Ebds.: Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe. Aus dem Nachlaß hg.: Gerhard Altmann, Max Blaeulich. Wien, Salzburg: Wieser 1997, S.62-63, S.62.

Vorübergehenden (des Mannes) entgegengestellt: Er kann die Frau nur als Objekt betrachten, auch wenn sie sich verhüllt (bzw. gerade dann). Durch jene Darstellung untergräbt die Autorin das Bild, welches von einem männlichen Blickwinkel aus – und von der männlich dominierten Kirche – gezeichnet wurde: jenes von der Frau als Sünderin, die sich bekehrt und zur Heiligen aufsteigt. Es wird hier die Opferrolle kritisiert und somit auch Rollenzuweisungen an sich.

Auch bei Lavant findet sich ein Gefäßmotiv im Kontext des Gender-Diskurses, und zwar jenes des Bechers. In einem dialogisch (d.h. eigentlich monologisch, da es zwar ein Ich und ein Du gibt, letzteres aber stumm bleibt bzw. nur in der Vorstellung des Ich präsent ist) aufgebauten Gedicht heißt es: „Warum schlägst du den Becher aus meiner Hand / und verfluchst mich wie eine, die Zauber treibt?“ (SM S.149) Die Antwort gibt sich das Ich in Folge selber:

Vielleicht weil ich Mut hatte vor deinen Augen
und mich so sicher benahm wie im Leib meiner Mutter,
als ich mit meinen zehn nackten Fingern
aus Nesseln und scharfen Scherben
ein Stück deiner Kindschaft herausgrub. (SM S.149)

Der Verweis auf den Mutterleib und auf die *Kindschaft* deutet darauf hin, dass sich der Text um Schwangerschaft (und da es heißt: *meiner* Mutter) auch um die eigene Geburt dreht. Die Hexenmotivik scheint mir zwar im Kontext des Lavantwerkes überbewertet zu sein (andere Frauenrollen kommen durchaus häufiger vor), allerdings ist es an jener Stelle doch angebracht, sie näher zu beleuchten: Eine der Tätigkeiten, wegen denen Frauen als *Hexen* verfolgt wurden, war es, Abtreibungen zu vollziehen. Die *Nesseln* und vor allem die *scharfen Scherben*, mit denen das Ich die *Kindschaft* herausgräbt, deuten darauf hin, dass dem Geburtsmotiv jenes der Abtreibung gegenübergestellt wird. Auch der *Becher*, der sowohl auf die Einnahme von Gift als auch auf das Gefäß *Körper* verweisen kann, lässt sich in diesem Kontext lesen. Somit sind auch die beiden letzten Zeilen verständlich: „Von meinem Handwerk wird man dann sagen: / Es hat einen brennenden Boden.“ (SM S.149) Dass es sich hierbei aber keineswegs nur um die Hexen und Kräuterfrauen handelt, wird dadurch ersichtlich, dass Schwangerschaftsabbruch in Österreich erst seit 1974 straffrei ist und zuvor z.T. unter gefährlichen Bedingungen von nicht qualifizierten Personen durchgeführt wurde.²⁶⁶ Von der Brisanz des Themas zeugt auch Literatur, die Frauen vor diesem Zeitpunkt darüber verfasst haben, z.B. Ilse

²⁶⁶Vgl. Barbara Doubek: Die strafhistorische Entwicklung der Abtreibung in Österreich. Wien: Jur.Diss.1997.

Aichingers *Spiegelgeschichte*.²⁶⁷ Wie über Kräffner lässt sich auch über Lavant sagen, dass sie ein aus patriarchalen Strukturen heraus entstandenes Symbol hernimmt, um ebenjene zu untergraben. Schließlich ist auch hier auffällig, dass sie keine Wertung vornimmt, Geburts- und Abtreibungsmotiv eben nicht (und schon gar nicht in einem moralischen Sinne) gegeneinander aufwiegt.

4.5.5.) Der *Tränenkrug*: Trauer und Herzmetapher

Neben dem *Aschenkrug* (Urne), dem *Geisterkrug*, dem *Wespenkrug*, dem *Krug* als simples Geschirr und dem Weiblichkeit symbolisierenden *Krug* soll auch der *Tränenkrug*, der auf eine Tradition in der Literaturgeschichte zurückblicken kann²⁶⁸, erwähnt werden. Dieser ist vor allem im Frühwerk Lavants präsent, z.B. in dem Gedicht *O lehre uns, das Liebste zu begraben*:

O lehre uns das Liebste so begraben,
daß es nicht spürt, wie wir verlassen sind,
daß es nicht nächtens wie ein armes Kind
vor uns erscheint, die bitterste der Gaben
vor sich hinhaltend – unsern Tränenkrug. (UL S.34)

In jenen Zeilen findet sich einerseits das Bild eines nach einem Albtraum erwachten Kindes wieder, das weinend und sich fürchtend den elterlichen Trost sucht. Andererseits verweisen sie auch auf das Märchen *Das Tränenkrüglein*, in welchem einer verzweifelten Mutter das verstorbene Kind mit einem Tränenkrug in der Hand erscheint, und sie bittet, nicht mehr um es zu weinen, da dieser sonst überlaufe.²⁶⁹ Auch hier ist auffallend, dass die lyrische Form dem Motiv entspricht: Die beiden letzten Zeilen kehren zum Anfang zurück und runden somit das Gedicht ab: „die Zweige grünen, welche Früchte tragen, / süß, aus den Wunden, die der Abschied schlug.“ (UL S.34) Das fünfzeilige Reimschema – je ein umarmender Reim, der von einer Zeile abgeschlossen wird, die sich mit der Abschlusszeile der Folgestrophen reimt, wobei sich die erste und vorletzte Zeile der ersten und der letzten Strophe wiederum reimen – unterstützt die Rundung, welche sich inhaltlich vollzieht.

267Vgl. Ilse Aichinger: *Spiegelgeschichte*. In: Ebds.: *Werke*. TB-Ausgabe in 8 Bd. Hg.: Richard Reichensperger. Bd.2: *Der Gefesselte. Erzählungen* (1948-1952). 6.Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2005. (=FTB 11042), S.63-74.

268Vgl. Donat 2008, S.194.

269N.N.: *Das Tränenkrüglein*. In: Ludwig Bechstein: *Märchenbuch*. Nach der Ausg. von 1857, textkritisch revidiert und durch Register erschlossen. 2 Bde. Bd.1. Hg.: Hans-Jörg Uther. München: Eugen Diederichs 1997, S.147-148, im Zusammenhang mit Christine Lavant: siehe auch Lübke-Grothues 1983, S.467.

Mancherorts überschneidet sich das Motiv des *Tränenkruges* mit jenem des *Herzens*. Explizit werden die beiden Motive an folgender Stelle verschmolzen: „Was hülfe dir mein unfruchtbares Herz – / ein armer Tonkrug, der nur Tränen hält“. (UL S.44) Schon in jener Beschreibung wird vorweggenommen, was in der zweiten Strophe geschieht: Der Krug ist aus Ton, folglich zerbrechlich. Auf die Fragilität des Materials wird an anderer Stelle hingewiesen: „Noch ist die brüchige Seide der Zeit / das Erhabenste, um die Gestalt zu verbergen / und den Tonkrug des Herzens zu schützen.“ (KWM S.160) Das *Brüchige* bezieht sich hier wohl auf Seide und Krug zugleich. Das lyrische Du kann daher „ein Unglück schleudern, treffend wie ein Stein, so daß die Tränen funkengleich zerstieben.“ (UL S.44) Doch genau durch den Wurf geschieht eine Wandlung: Der Stein wird zu Brot, im Gegensatz zur *Bettlerschale* (BS S.5) oder zum namenlosen Gedicht, welches zuvor behandelt wurde (SM S.10, siehe S.56-58 dieser Arbeit), wo sich die *Wandlung* umgekehrt vollzieht.²⁷⁰ Das Wunder nimmt seinen Lauf, das *Wandelbare*, – „fast wie ein Wurzelstock mit neuen Trieben“ (UL S.44) – wird vom Rilkeschen Vergleich zur Metapher, „[...] daß nach Tag und Jahr / aus vielen Knospen eine Blüte bricht“ (UL S.44). Das Ende ist hoffnungsvoll und lässt einerseits an die Erfüllung körperlicher Liebe denken („und nimmst die schönste“, UL S.44), andererseits an eine Trennung, die sich in Freundschaft auflöst („segnest die andern, die im Krug verblieben“, UL S.44).

Auch an anderer Stelle findet sich das Motiv der *Blume* gepaart mit jenem des *Tränenkruges*: „Ich möchte wie verzaubert sein, / zu einer Blume, die er liebt“ (UL S.25), heißt es an einer Stelle, „Nun weine ich oft Tag und Nacht / und fülle meinen dunklen Krug / mit Tränen wie mit roten Beeren“ (UL S.25) an einer darauf folgenden. Neben der Blume wird dem Tränenkrug noch ein anderes Motiv gegenübergestellt, jenes des Glasbechers, den das Ich haben möchte, um ihn *ihm* zu reichen. Der Zweck ist klar ersichtlich: „Mein Liebster wird ihn [den Tränenkrug] nie benützen, / weil er aus hellen Bechern trinkt.“ (UL S.25) Das Gefäß kann (körperliche) Liebe oder Trauer symbolisieren, nie aber beide zugleich. Dass auch hier ein Berührungspunkt zwischen Gefäß und Herz entsteht, liegt auf der Hand. Die *rote Beere* kommt auch in einem anderen Gedicht im Kontext des Gefäßmotives vor: „Aus meinem Schälchen nahm mir über Nacht / – vielleicht ein Vogel? – meine eine Beere; / sie war sehr rot, nun staun ich in das leere / unnütze Ding. – O hätt ich doch gewacht!“ (BS S.14) Wegen der roten Farbe und der Redensart *ein Herz stehlen* schließt Lübke-Grothues darauf, dass jenes gemeint ist.²⁷¹ Hier ist aber nicht mehr das *Gefäß* Herz, sondern die *Beere* – ersteres steht

²⁷⁰Vgl. Hemecker 1995, S.42.

²⁷¹Vgl. Lübke-Grothues 1984, S.117.

für den Leib. Ein weiterer Verweis auf das Zusammenfallen von *Gefäß* und *Leib*²⁷² (wobei ersteres hier nicht das Herz als Symbol der Liebe oder als *pars pro toto* für den Menschen bezeichnet, sondern den ganzen Körper) lässt sich folgender Gedichtpassage entnehmen: „Sollst mich, deinen Zecherbecher, / hochgemut zum Munde heben, laß die rote Blume leben“ (KWM S.138) – die rauschhaft-erotische Symbolik jener Stelle ist offensichtlich. Andernorts wiederum ist es nicht der Becher, sondern der Krug, der das Herz birgt: „Zerbrechlich ist der Rippenkrug“. (SM S.121) Jener bezeichnet zweifellos den Brustkorb; das Fragile wird nicht dem *Herzen* zugeschrieben, das metaphorisch brechen kann, sondern den *Rippen*, die tatsächlich Frakturen erleiden können. Das Gefäß kann im Gedicht *Herz* sein oder *Körper*; doch seine Form muss in jedem Falle in etwa mit dem Symbolisierten übereinstimmen, die *Schale* z.B. kann kaum den ganzen Körper, sondern höchstens das *Herz* symbolisieren.

Jene Symbolik ist auch dem Titelgedicht der *Bettlerschale* immanent. Dessen simple Lesart als Rollengedicht ist zwar möglich und zulässig – „Das Motiv führt assoziativ zu der Almo-senschale der europäischen Bettler, aber auch zu den hinduistischen Sadhus und den buddhistischen Bettelmönchen und -nonnen [...]“²⁷³ –, allerdings gewinnt bei näherer Beschäftigung mit der Materie die Deutung, dass die *Schale* die *Herzschale* ist, an Plausibilität.²⁷⁴ Als Konnotation ist sie jedenfalls vorhanden, auch wenn ihr ein konkret-lebensweltliches Bild zugrundeliegt, das auch ohne die Erkenntnis ihres Vorhandenseins weiter bestehen bleibt. Die ersten Hinweise für die symbolische Interpretation lassen sich schon anhand der ersten Strophe festmachen: „halb aus Lehm noch, aber halb schon Stein, / und sie trommelt dir bei jedem Mahle“ (BS S.5) – das Material erinnert an das zuvor in Bezug auf den *Tränenkrug* erwähnte. Es ist jedoch nicht nur zerbrechlich, sondern bis zu seiner Verhärtung noch formbar; zudem ist es symbolisch aufgeladen: „der Stoff, aus dem der erste Mensch gemacht wurde: Aus ‚adama‘, aus Erde, Ackerboden, ging Adam [...] hervor.“²⁷⁵ Das *Trommeln* lässt an den Herzschlag denken und das *Versteinern* ist wohl eine der gängigsten Herzmetaphern (siehe S.101-102, S.107-109 dieser Arbeit). Das „Salz, das meine Augen scheuert / und die Schale anzufüllen droht“ (BS S.5) ist wiederum im Kontext des *Tränenkruges*, der schließlich in früheren Lavant-Gedichten schon *Herz* war, anders lesbar.

272Vgl. Donat 2008, S.194.

273Schneider / Steinsiek 2008, S.133.

274Vgl. hierzu: Hemecker 1995, S.35-44, Lübke-Grothues 1984, S.115-119, Schneider / Steinsiek 2008, S.133.

275Hemecker 1995, S.37.

5.) Der Körper und seine lyrische Darstellung

Bereits im vorigen Kapitel wurde das *Herzmotiv*, welches mit jenem des *Gefäßes* verschmelzen kann, vorgestellt. Bevor die Arbeit nun *in medias res* zurückkehrt und es einer genaueren Analyse unterzogen wird, soll der Kontext umrissen werden, in dem es zu sehen ist – jener des menschlichen Körpers. Dass die folgende Abhandlung auf Lavantgedichte fokussiert ist, mag nicht allzu verwunderlich sein: Der menschliche Organismus ist schließlich bei Busta kein so wesentlicher Motivkomplex wie bei ihrer Kollegin. Dabei ist der Körper im Lavantwerk oft ein versehrter, von den Bedingungen, unter denen so mancher Mensch leben muss, gezeichneter. Schlag konstatiert: „Manchmal wirken jene Gedichte, die vordergründig kein Du ansprechen, auf mich so, als zählte die Lavant einem Arzt Symptome auf, Phänomene ihres Zustands [...] Sie gibt Lageberichte ihrer gequälten Seele und erzählt sie körperlich, als handle es sich *nur* um ihre Migränen.“²⁷⁶ Die Feststellung, dass Lavant in ihren Gedichten nicht nur auf Vokabular aus dem religiösen, botanischen und mythologischen Diskurs zurückgriff, sondern ihre Sprache auch Wörter aus dem medizinischen aufweist, ist eine wichtige Erkenntnis. Allerdings möchte ich anmerken, dass der körperliche nicht immer für den seelischen Bereich steht, sondern in Biographie und Dichtung Lavants körperliche Leiden eine eigenständige Rolle einnehmen.²⁷⁷ Überschneidungen der beiden Bereiche sind jedoch in einigen Gedichten auszumachen (siehe S.96-97 dieser Arbeit).

Während der Lyrik Lavants gerade durch die Darstellung des Körpers mit all seinen Leiden von einigen Seiten ihr Platz in der Moderne zugesprochen wurde²⁷⁸, stießen „[d]ie Erzählungen von physisch und sozial benachteiligten, zumeist kranken Menschen und ihren Überlebensstrategien in ebendieser reaktionären, Körper hassenden, patriarchalisch-religiös geprägten Nach- und auch Vorkriegszeit [...] auf Ablehnung, und zwar sowohl von moderner, als auch von konservativer Seite.“²⁷⁹ Obwohl auch an jener Stelle die Prosa hauptsächlich als Intertext zur Lavantschen Lyrik herangezogen werden soll, wird der Erzählung *Der Messer-Mooth* etwas mehr Raum zugemessen – diese bietet nicht nur äußerst aufschlussreiche Parallelen zum lyrischen Körperdiskurs, sondern ist auch für sich genommen ein Werk, mit dem es

²⁷⁶Evelyn Schlag: „Vierfach nach unten geht des Himmels Richtung.“ Über Christine Lavants Radikalität. In: Alte Meister, Schufte, Außenseiter. Reflexionen über österreichische Literatur nach 1945. Wien: Sonderzahl 2005, S.135-151, S.142.

²⁷⁷Vgl. Michelsen 2000, S.62-65.

²⁷⁸Vgl. Katharina Herzmansky: Erzählen aus der Zwischen-Welt. Zu Christine Lavants Prosa. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.13-35, S.13.

²⁷⁹Vgl. ebda., S.14.

sich zu beschäftigen gilt.²⁸⁰

Der menschliche Körper in der Lyrik Lavants ist nicht nur ein krankheitsanfälliger, sondern auch ein in mancherlei Hinsicht durchlässiger. Ein Charakteristikum des so genannten *mimetischen Ich* ist folgendes: Es „ist offen, ohne rigide Ichgrenzen, was es auch mehrschichtig macht. Mimesis als Sich-Einlassen auf das Andere bedarf der Fähigkeit, sich dem Anderen so weit zu öffnen, daß Ich und Nichtich in eine Konstellation treten, die beide einander bis zur Uneindeutigkeit annähert. Daß Lavant hierfür ebenfalls Kronzeugin ist, machen ihre Anverwandlungen an Pflanzen, Tiere und Landschaft deutlich.“²⁸¹ Meines Erachtens verhält es sich mit den Grenzen des Ich so, dass sie sich nicht auflösen, sondern verschieben, und zwar von der äußeren Ich-Grenze ins Ich hinein. Diese Verschiebung soll eine eingehende Analyse erfahren (siehe S.89-91 dieser Arbeit), doch zuerst werden noch einige Beispiele für ebenjene *Anverwandlung* vorgestellt: Der Mensch wird dabei durch z.T. paradox anmutende Bilder eins mit seiner Umwelt. So wird er manchmal in tierischer Gestalt dargestellt, z.B. im berühmten Lavant-Gedicht mit dem Eingangswort *Kreuzzertretung*, wo eine *Hündin* zugrunde gerichtet wird. Lavant arbeitete mit zahlreichen körperlichen Bildern: „und die Sonne hat sich bloß verfinstert / in zwei aufgebrochnen Augensternen.“ (BS S.72), „wo der Balg, dem man das Kreuz zertreten, / sich noch einmal nach dem Himmel bäumte.“ (BS S.72) Die leidende Kreatur steht jedoch nicht (nur) für sich selbst, sondern lässt sich auch als Metonymie für den gequälten (weiblichen) Menschen deuten.²⁸² Ähnlich wird in Bustas *Vorsprache eines Hundes im Himmel* (SV S.103-104) nur scheinbar der Hund bedichtet, vielmehr geht es um eine Person, die sich trotz eines harten (eines so genannten *Hunde-*) Lebens befleißigt, Gutes zu tun. Andernorts treten Schnittstellen zwischen dem menschlich-organischen und dem botanischen Bereich zutage, z.B. in der schon behandelten Passage „Zerraufter noch als das Bohnenlaub ist das Haar meiner Schwester“ (BS S.41) oder in Bustas Gedicht *Das Wunder*, wo die Kastanie „über Nacht ihre Stachelwimpern“ (LD S.51) aufgetan hat und ihre *grünen Lider* verdorren. Durch ihre ähnliche Form wird eine Vergleichsbasis für jene Frucht und das menschliche Auge geschaffen. In anderen Gedichten werden der Mensch, seine charakterlichen Eigenschaften (vgl. z.B. BS S.102) oder aber seine Körperteile gewöhnlichen Objekten des täglichen Gebrauchs gleichgesetzt. Bei Lavant heißt es in einem Gedicht: „dein Rückgrat wird eine Flöte sein / und das Lied vom Lamm Gottes behalten“ (BS. S.148), weiter unten: „Wenn

²⁸⁰Leider wurde jene Erzählung bis dato in der Sekundärliteratur überhaupt nicht bzw. nur am Rande erwähnt.

²⁸¹Schlör 1998, S.246.

²⁸²Vgl. Petra Leutner: Blasphemie als literarische und politische Strategie von Schriftstellerinnen. In: Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz. Hg.: Petra Leutner u. Ulrike Erichsen. Tübingen: Attempto 2003, S.83-100, S.93-94.

du dann nur das Lied vom Lamm Gottes noch hast / und es ganz in deine Schläfen hinauf-
kommen läßt, / so daß jeder erniedrigte Halm deines Hirns / sich aufrichtet, ohne ein Dorn zu
werden.“ (BS S.148) Hier lösen sich Knochen und Organe in dingliche bzw. pflanzliche Kom-
ponenten auf. Andere Stellen wiederum verbinden den Bereich des menschlichen Körpers
(bzw. Geistes, je nachdem, ob frau/man das *Gedächtnis* als Hirn oder als von diesem unab-
hängige geistige Instanz betrachtet) mit jenem der Nahrung, z.B. folgende: „mein Gedächtnis
wird ein Fladen, / der nach Anis schmeckt.“ (SM S.16) All diese Überschneidungen sind auch
im Kontext des Herzmotivs relevant.

Es ist allerdings nicht so, dass sämtliche Bilder, die sich von solcherlei Verfahren nähren,
Neuschöpfungen von Lavant bzw. Busta sind, die Durchlässigkeit zwischen verschiedenen
Bereichen (z.B. eine Übertragung vom belebten zum unbelebten Bereich) gehört zum Wesen
der Metapher.²⁸³ Eine Metapher, die auf eine lange literarische Tradition zurückgreift, ist der
Mensch als Haus – sie findet sich schon in der Barockliteratur, z.B. bei Gryphius: „Was sind
wir menschen doch? ein wohnhaus grimmer schmerzen?“²⁸⁴ Als Vergleich bietet sich folgen-
de Gedichtstelle an:

Die Angst ist in mir aufgestanden.
Wie eine Frau, der etwas Furchtbares einfiel
und die dann – wenn sie zwei Stuben hat –
von der einen in die andere geht,
so geht die Angst jetzt in mir hin und her. (BS S.52)

Das Ich als *Wohnhaus* der Angst? „Die Angst wird nicht von außen ausgelöst, sie hat im
wahrsten Sinne des Wortes ihren Sitz und ihren Stand im Ich. Das Ich nämlich ist der Ort, ist
die ‚zwei Stuben‘, in denen die Angst wandert.“²⁸⁵ In den ersten Zeilen eines frühen Lavant-
gedichts ist es nicht das Ich bzw. der Mensch, der zum Haus wird, sondern *sein Elend*: „und
meine Armut wird ein großes Haus, / in das nur ab und zu die Trauer zieht“ (UL S.66) – das
Ziehen wirkt allerdings weniger wie ein *Ein-* als wie ein *Durchziehen*. Der Engel *verließ* das
Ich und *zieht aus*. Es ist nicht mehr klar, ob das Ich Haus, Bewohnerin desselben (vielleicht
wie die Seele, die ihren Sitz im Körper hat) oder beides ist; deutlich markiert ist allerdings,
dass sich eine Art Abspaltung vollzogen hat: „In meinem Hause, das mich ernst empfing, / bin
ich nun Herr und Knecht – und taube Magd, / die niemals hört, wenn jemand nach mir

283Vgl. Kohl 2007, S.33.

284Andreas Gryphius: Menschliches Elende. In: Ebds.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. 9 Bde.
Hg.: Marian Szyrocki u. Hugh Powell. Bd.1: Sonette. Hg.: Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer 1963.
(=Neudrucke deutscher Literaturwerke. Neue Folge 9), S.35. Vgl. Kohl 2007, S.33.

285Schlör 1998, S.189-190.

fragt...“ (UL S.66) Die Spaltung in verschiedene Mitglieder der Hausgemeinschaft gleicht jener des Körpers in seine verschiedensten Organe.

5.1.) Die Fragmentierung in *Körper-Teile*

Die *Einheit von Körper und Geist* als weitere Komponente der Mimesis²⁸⁶ ist im Gegensatz zu jener der *Offenheit* bei Lavant durchaus nicht immer gegeben – oder nur unter fragwürdigen Vorzeichen, z.B. in folgender Passage: „Die Namen wie: Milz oder Galle, / die dürft ihr vergessen, die sind nicht gerecht, / ihr alle seid Diener, seid Magd oder Knecht / und untertan längst meinem Willen.“ (SM S.116) Hier ist die Einheit eine der Hierarchie und der Unterwerfung. Sie lässt auch an Menenius Agrippas Gleichnis von den Patriziern und den Plebejern²⁸⁷ denken, nur dass der Magen nicht vorkommt, sondern sich der Wille (mit seinem Sitz im Gehirn) und das Herz, welches ebenjenem nicht gehorchen will, beide in eine übergeordnete Position begeben. Durch die Verweigerung des Herzens erfolgt eine Aufspaltung des Körpers in seine Einzelteile, die dann allerdings in eine Gewaltaufforderung des Willens mündet: „Wir müssen es brechen, bevor es uns bricht“ (SM S.116) holt die Metapher des *gebrochenen Herzens* wieder zurück zu ihrer ursprünglichen, rohen Bedeutung. Die Spaltung von Herz und Hirn (oft auch im Sinne von Verstand und Gefühl) ist ein durchaus häufiges Phänomen bei Lavant. Noch eindeutiger vollzieht sich das Auseinanderdriften der einzelnen Körperteile²⁸⁸ in zwei anderen Gedichten der *Spindel im Mond*: Der Geist macht sich als „schwarz- und weißgeflecktes Lamm“ (SM S.63) bzw. „schwarz und weißes Lamm“ (SM S.94) selbstständig, was durch eine lokale Entfernung signalisiert wird. In beiden werden auch die Herzen flüchtig, in einem zudem das Lachen als „Ein-Aug, das querüber schaut“. (SM S.94). Das Ich zerstiëbt bildhaft in seine einzelnen Organe – nicht zufällig sind *Herz*, *Hirn* und *Aug* in jenem Text von zentraler Bedeutung. Dass jedoch nicht nur Aufspaltung, sondern auch mimetische Ganzheit bestehen kann, wird in einem Gedicht aus dem *Pfauenschrei* ersichtlich, vor allem anhand folgender Schlüsselpassage: „Warum nicht mein Herz, mein Hirn und mein Schlaf? / Warum nicht meine vermessene Zunge, / die zu kurz ist, deinen Namen zu sagen, / und zu

286Vgl. Schlör 1998, S.245-246. In der konkreten Gedichtanalyse heißt es jedoch: „Da das Ich in Lavants Gedichten fast ausnahmslos von einer Zerstückelung in einzelne Körperteile [...] geprägt ist, kann die Lacansche Interpretation der Gefährdung des Ichs der symbolischen Ordnung immer als Hintergrund des verstehenden Lesens dienen.“ (Ebda., S.195.)

287Vgl. Dietmar Peil: Der Streit der Glieder mit dem Magen. Studien zur Überlieferungs- und Deutungsgeschichte der Fabel des Menius Agrippa von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang 1985. (=Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 16).

288Vgl. Harald Weinrich: Christine Lavant oder Die Poesie im Leibe. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.63-76, S.107.

lang, um zu schweigen.“ (PS S.63) Die Einheit besteht hier zwar im Ausgestoßensein, aber es ist dennoch festzuhalten, dass hier der Konflikt nicht innerhalb des Ich ausgetragen wird. Das Organgefüge ist zwar wiederum ein schmerzgeplagtes, verhält sich aber in sich stimmig – während das Herz *nicht aus und nicht ein* weiß, dreht sich das Hirn *im Kreis*, beides Bewegungen, die auf ein räumliches *In-die-Enge-getrieben-sein* hinweisen.

5.2.) Die Sinnesorgane und deren Schädigung

Neben dem Herzen stellen die Sinnesorgane – vor allem die Augen, aber auch die Ohren – den wichtigsten körperlichen Motivkomplex dar. Deren häufiges Vorkommen soll nicht weiter verwunderlich sein, entspricht es schließlich der „Hierarchie der Sinne, die zumeist die Bedeutung des Seh- und Hörvermögens gegenüber den drei anderen Wahrnehmungsfeldern betont.“²⁸⁹ Weder bei Lavant noch bei Busta sind Augen so symbolträchtig, wie sie sein könnten – sie stehen meist weder für das menschliche Wesen, noch für Seele, Schönheit, Geist, Erkenntnis oder das Göttliche²⁹⁰, sondern lediglich für den Gesichtssinn des Menschen.

In einem Gedicht Lavants wird eine ganze *Sinnenherde* geschildert, die allerdings einen sehr kläglichen Eindruck erweckt: „nimmer dürfen ihre stumpfen / Augen sich noch mehr verschiefern, / weil sie mit den Elendskiefen / nichts als Stein und Dorn zermahlen.“ (PS S.35) Das Verb *verschiefern* ruft die Assoziation mit einem *Schiefer* hervor – zu denken ist auch an die Phrase vom *Span im Auge* –, der die Sicht verhindert. Das lyrische Ich als fühlendes Wesen erfährt zwar in der *Herde* seiner Sinne eine Einheit, allerdings keine idyllische: Es ist *kein guter Hirte* und zerstreut seine Wahrnehmung durch Drogenmissbrauch, welcher ein dem Sinneskomplex nahe stehendes Motiv ist (siehe S.18-20 dieser Arbeit). Doch auch wo nicht explizit aus dem Text hervorgeht, dass die Sinne gemeint sind, können sie Ausgangspunkt für das eine oder andere poetische Bild sein: Wenn die Rede ist von der „Mannschaft deines Seglers [...] / jeder noch bis übers Kinn besoffen“ (BS S.64), so ist dies ein sehr konkretes Bild, das auch für sich alleine stehen kann. Bei Stainer findet sich allerdings folgende, ebenso plausible Deutung: „Die personifizierten ‚Sinne‘ hausen als ‚Kerle‘ im ‚Leichenkasten‘, dem ‚erstorbenen Körper‘. Zugleich mit dem Nachlassen der Funktionsfähigkeit der ‚Sinne‘ schwinden die ‚Hoffnungen‘.“²⁹¹ Was für diese übertragene Lesart spricht, ist die häufige Verbindung

289Maximilian Gröne: Sinneswahrnehmung. In: Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Hg.: Bettina von Jagow u. Florian Steger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp.722-731, Sp.722.

290Vgl. Pascal Nicklas: Auge. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.29-30.

291Stainer 1973, S.30.

des Sinnesgefüges mit Drogenmotiven jeglicher Art, weiters die Schlussfolgerung, dass der *Kapitän* für den Willen steht, welcher sie *bündeln* will.²⁹²

Nun soll das Motiv des menschlichen Auges einer genaueren Analyse unterzogen werden. In Bezug auf das Augenmotiv ist häufig ein Charakteristikum der Lavantschen Dichtung zu erkennen: das Spiel mit toten Metaphern. Eine solche ist z.B. der Begriff *Augenlicht*. Wenn es heißt: „Wo ist mein Anteil, Herr, am Licht? / Ich will doch auch nach Hause kommen! / Mein Blindenstock ist weggeschwommen“ (KWM S.53), so wird der Terminus in seine zwei Bedeutungen aufgespalten: in die konkret-motivische des Sehsinns und in das *Symbol des Göttlichen*.²⁹³ Andernorts wird es im Kontext der Nacht- und Mondmotivik behandelt: „Ich weiß nicht, ob sie mich noch kennt [mit *sie* kann die *Nacht* bzw. *des Mondes Wiege* gemeint sein] / mit ihrem sterbenden Gesicht, / ich lege ihr mein Augenlicht / ins Fenster wo es weiterbrennt.“ (BS S.23) Das *Licht* ist nun (durch das Ablegen) kein metaphorisches mehr, sondern ein konkretes; ins Fenster gelegt erinnert es an ländliche Weihnachtsbräuche. Dieselben drei Arten des Lichtes nennt ein anderes Gedicht: „Vor den milden Grubenlampen / weicht die Mondesampel aus, / aber nicht vor meinem wilden / aufgebäumten Augenlicht.“ (PS S.21) Auffällig ist die phonetische Parallele zwischen dem künstlichen und dem natürlichen Licht, welche sich aus dem Palindrom *Lampe – Ampel* ergibt. Der Reim *wild – mild* verbindet das metonymische *Augen-Licht* mit dem tatsächlich leuchtenden *Licht* der *Grubenlampen*. Alle drei Begriffe werden durch die grammatische Kohärenz des Substantivkompositums noch enger in Bezug zueinander gebracht. Der sprachliche Zusammenhang geht folglich mit dem semantischen einher, die drei Bereiche des menschlich-organischen Augenlichts, des anorganisch-natürlichen Mondlichts und des künstlich geschaffenen elektrischen Lichts (als heller Punkt in der dunklen Grube, wie der Mond als heller Himmelskörper in der Nacht) erscheinen somit als Einheit. Eventuell ließe sich der viel diskutierte Lavantbegriff der *Augensterne* auch mithilfe dieser Überlegungen erklären. Die erste Strophe eines anderen Gedichts, in welchem der Mond ebenfalls eine Rolle spielt, lautet: „Dürrer Reiter trabt heran, / ohne Augensterne, / eine Grablaterne / brennt von selber an.“ (SM S.31) Der augenlose Reiter, der nächtens unterwegs ist, lässt sich unschwer als personifizierter Tod erkennen. Hier sind die *Augen* gemeint; entgegen der gewohnten grammatischen Struktur ist es nicht der zweite Teil des Substantivkompositums, welcher bezeichnet wird. Einerseits fehlen die Augen des Reiters, andererseits sind auch jene des lyrischen Ich implizit im Gedicht vorhanden: Ihr Licht muss ausgehen, da-

292Vgl. ebda.

293Vgl. Nicklas 2008, S.30.

mit jenes der Grablaterne zu brennen beginnt.

In diesem Zusammenhang soll auch ein Intertext Bustas nicht unerwähnt bleiben, und zwar das Gedicht *Reitzenberg* aus *Lampe und Delphin*. Gleich dem zuvor behandelten Lavantgedicht treffen Mondlicht, elektrisches Licht und Augenlicht aufeinander. Eine Zeile lautet: „der Mond wird Schwestern bekommen: bald wandern die Sichel im Mittag.“ (LD S.56) Die Verbindung wird durch die Form hergestellt, die auch in der Bezeichnung *Mondsichel* ihren Ausdruck findet. Auf eine deskriptive Passage folgen jene Zeilen: „Der erblindete Bergmann, dem abends nie in der Hütte / Licht brennt, der vor der Sonne flüchtet, sitzt heut auf der Hausbank / mit erhobnem Gesicht und lauscht geduldig der Botschaft.“ (LD S.56) Nicht zufällig ist der Erblindete ein Bergmann (genauso wie Lavant nicht zufällig *Grubenlampe* und *Augenlicht* zusammenbrachte), schließlich greift die Arbeit unter Tage den menschlichen Sehsinn an; die dunkle Hütte lässt sich als Parallele zur dunklen Grube lesen. Durch die verloren gegangene Sehkraft ist allerdings das Gehör des Mannes gestärkt – sowohl, was die faktische („die erhöhte Sensibilisierung der anderen Sinne“²⁹⁴), die mit dem Verlust des Augenlichts einhergeht und relevant für die Symbolbildung ist) als auch, was die symbolische (darauf verweist das *geduldige Lauschen* der Botschaft, welches auch als Symbol der Erkenntnis²⁹⁵ gelesen werden kann) Ebene betrifft.

Ein weiteres Beispiel für Lavants Umgang mit toten Metaphern aus dem Bereich des menschlichen Sehsinns lässt sich anhand des Kompositums *Augapfel* festmachen.²⁹⁶ Folgende Gedichtstelle kann hierfür als besonders plakatives Exemplum dienen:

Das ist nun lang schon vermondet
und tut nur im Halbschlaf noch weh,
im Kehlkopf, der schon verholzt ist,
und hinten im Augapfelbeet,
wo der Tod sich den Most holt. (SM S.55)

Die erste Zeile verweist auf eine zeitliche Distanz eines schmerzhaften Ereignisses zur Gegenwart, die zumindest mehrere Monde (Monate) betragen muss. Zu den Folgezeilen findet sich eine recht schlüssige Erklärung bei Lübke-Grothues: „hier, ein Bild aus der alten Landwirtschaft, der (Tod als) Knecht, der sich nach den zum Essen zu schlechten Äpfeln bückt,

294Mathias Mayer: Blindheit. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.49-50, S.49.

295Vgl. Sylvia Heudecker / Jörg Wesche: Ohr. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.256-257, S.257.

296Zu dessen Vorkommen im Kontext der Apfelmotivik: vgl. Michelsen 2000, S.27.

sein schmerzender Tritt auf dem (Augapfel-) Beet, der (Tränen-) Most (für den Tod): das ist Lavantsprache und das sind so genau gesehene wie gedachte Zusammenhänge.²⁹⁷ Es stellt sich allerdings noch die Frage, was es mit dem *verholzten Kehlkopf* auf sich hat, der auf den ersten Blick nicht ins Bild passen will. Ein sichtbarer Kehlkopf wird auch *Adamsapfel* genannt (ein Hinweis darauf, dass jener hauptsächlich bei Männern vorkommt), wenn es sich um eine pathologische Vergrößerung handelt, die durch Jodmangel entsteht, ist von einem *Kropf* die Rede. Folgender Bericht zeugt davon, dass Christine Lavant einen ebensolchen besaß: „Als versierter Kropfoperateur hatte er [Dr. Rainer, Primarius des Landeskrankenhauses Wolfsberg] es auch auf ihren abgesehen. Ich höre sie noch akzentuiert aussprechen: *„Aber den Kropf kriegt er von mir n i e !“*“²⁹⁸ Jene Interpretation führt den *Kehlkopf* und das *Augapfel-beet* zusammen. Ein weiteres Indiz, welches für sie spricht, liefert das Adjektiv *verholzt*, das auch als Hinweis auf den *Holzapfel* gelesen werden kann: „Die Früchte des echten Holz-Apfelbaums haben 2-3 cm Durchmesser, sind gelbgrün, hell gerötet und oft mit winzigen weißen Punkten gesprenkelt. [...] Zwar sind die Früchte saftig, aber nie süß, selbst wenn sie überreif werden. Trotzdem waren sie immer eine wichtige Nahrungsquelle und wurden zur Herstellung eines besonders herben Apfelweins verwendet.“²⁹⁹

Wie in KWM S.53 (siehe S.92 dieser Arbeit) ist auch in anderen Texten das Motiv des (sehenden) *Auges* eng an jenes der *Blindheit* gekoppelt. Dass die intensive Beschäftigung Lavants mit jener Motivik unter anderem von ihrem eigenen Augenleiden herrührt, ist stark anzunehmen.³⁰⁰ An folgender Stelle tritt ein weiteres Merkmal der Sinnesschädigung hervor, nämlich die Stärkung der anderen Sinne als Versuch des Körpers, dessen Wegfallen zu kompensieren:

Hilf mir Sonne, denn ich bin fast blind!
Nimm den Teller meiner linken Hand,
zeichne ein das hochgelobte Land
und die Wege, die noch gangbar sind
für Erblindete und Ertaubte. (SM S.28)

Neben der Blindheit ist auch die Taubheit ein Motiv, das Lavant in ihrer Lyrik regelrecht kultivierte, was ebenfalls zum Teil aus ihrer eigenen Schwerhörigkeit heraus erklärt werden

297Lübbe-Grothues 1984, S.12.

298Egon Wucherer: Gedenken an Christine. In: Steige, steige, verwunschene Kraft. Erinnerungen an Christine Lavant. Wolfsberg: Ernst Ploetz 1978, S.61-72, S.64.

299John White: Holz-Apfel. *Malus sylvestris*. In: David More, John White: Die Kosmos Enzyklopädie der Bäume. 2100 Arten und Sorten. Aus dem Engl. übers. v. Joachim Mayer u.a. Stuttgart: Frankh-Kosmos 2005, S.491.

300Zur pathologischen Motivik bei Lavant im Kontext ihrer eigenen Krankheitsgeschichte: vgl. Michelsen 2000, S.62-65.

kann.³⁰¹ Wenn Blindheit und Taubheit zusammenfallen, bleibt zur Orientierung fast nur noch der Tastsinn übrig. An jener Stelle fällt nicht nur das erneute Aufeinandertreffen von kosmischem Licht mit Augenlicht auf, sondern auch, dass der Tastsinn übertragen für das Verstehen gebraucht werden kann: „So soll die Sonne ihr den Weg zu ihrem Ziel in die Hand zeichnen, eben als einer Blinden, bei der das Begreifen im Be-greifen liegt.“³⁰² Eine ähnliche Beobachtung findet sich auch bei Wigotschnig, die sich dabei auf folgende Strophe bezieht: „Die Al-lernächsten gaben mich dem preis, / was in den Höhlen der Verlassenheiten / begreifbar ist, und meine Finger gleiten / entlang der Bilderschrift, die alles weiß.“ (BS S.10) Die körperliche Einschränkung wird in der Interpretation auf ihre soziale Komponente und deren Symbolik bezogen:

In vielen Gedichten Lavants aber werden unmittelbar Blind- oder Taubheit als real-sinnliche Begriffe eingesetzt, um den Ausschluß aus der Gemeinschaft auszudrücken. [...] Im vorliegenden Gedicht lässt sich eine sensorische Isolation zwar nur mittelbar feststellen, modifiziert aber das, ‚was noch begreifbar ist‘. Lavant arbeitet hier mit einer Ambiguität des Verbs ‚begreifen‘, indem sie es einerseits in seiner geläufigen Bedeutung des Erkennens bzw. Verstehens und zusätzlich in einer rückerlossenen Bedeutung des Berührens verwendet [...] ³⁰³

Solch eine rückerlossene Bedeutung findet sich in manchen Gedichten, allerdings nimmt sie oft grausame Gestalt an, z.B. hier: „Im Netz der Mutterspinne hängt / mein Augenpaar und schaut sehr weit“ (SM S.62) Jenes Bild erinnert an die tote Metapher des *Blickfangs*, wobei es hier nicht der Blick ist, der etwas einfängt, sondern das Netz, in welches er geraten ist. Andernorts wird der Verlust der Augen als Symbol des Nicht-Wahrhaben-Wollens, der erstrebten Verdrängung³⁰⁴ in ein nicht minder schmerzhaftes Bild gegossen: „So gerne ließe ich die Augen jetzt / wie Kieselsteine aus dem Fenster fallen, / daß ein Betrunkner, drunten auf der Straße, / sie tief hineintritt in den ersten Schnee.“ (SM S.24) Aber die Verdrängung muss misslingen, der Verlust der Augen tilgt nicht die im Gedächtnis festgesetzten Bilder: „Doch selbst als Blinde würde ich ja noch / von allem wissen und dich immer wieder / fortgehen sehen [...]“ (SM S.24) Die Augen sind eben nicht mehr und nicht weniger als die Organe, in denen der Sehsinn des Menschen sitzt, alles weitere ist ihnen nur symbolisch zugeschrieben und wäre folglich, würde der autoaggressive Akt tatsächlich vollzogen werden, immer noch präsent. Lübke-Grothues äußerte zu jenem Gedicht: „Eine erschreckend konkrete Wunschvorstellung.

301Vgl. Carola Opitz-Wiemers: Lavant, Christine (d.i. Christine Habernig, geb. Thonhauser). In: Metzler Autorenlexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3., aktual.u.erw.Aufl. Hg.: Bernd Lutz u. Benedikt Jeßing. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S.473-475, S.474.

302Schlör 1998, S.195.

303Christine Wigotschnig: ‚Heimatlosigkeit‘ in der Lyrik Lavants. In: Fidibus 20. 1992, S.12-21, S.15.

304Vgl. die Augen als Symbol des Geistes und der Erkenntnis in Nicklas 2008, S.29-30.

Sie ergibt ein surreales Bild von großer Intensität, welches unmittelbare Empfindungen erschließt: daß Schmerz die Augen drückt [...] daß die Augen mit dem, was ihr Weinen auslöste, weggedrängt und vernichtet werden sollen, schließlich – Teil fürs Ganze – Selbstausslöschung.³⁰⁵ Ob dies tatsächlich als *pars pro toto* zu verstehen ist, ist unklar, schließlich könnte die selbstschädigende Aktion in der Logik des Gedichts durchaus auch als in eine grausame Metaphorik gebrachter Verdrängungs- bzw. Bewältigungsversuch (*etwas nicht wahrhaben wollen* bzw. *jemanden nicht mehr sehen wollen*) gelesen werden. Die Parallele zum Surrealismus ist durchaus spannend, wobei sich die literaturgeschichtliche Spur des Blendungsmotivs bis zu E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*³⁰⁶ und noch weiter zurück zu Sophokles' *König Ödipus*³⁰⁷ verfolgen lässt. Hoffmann wiederum holte sich seine Inspirationen zum Teil aus dem Fundus der Schauergeschichten, was eine weitere Parallele zu Lavant darstellt, die sich nicht scheute, auf ihrer Motivsuche zur Trivallliteratur zu greifen und diese zu verfremden.³⁰⁸ Eventuell könnten die zum Geschenk angebotenen Augen³⁰⁹ in der Erzählung *Baruscha* der Lektüre von spätromantischen Erzählungen bzw. direkt der Trivallliteratur entnommen sein.

5.3.) Weitere körperliche und pathologische Motive

Neben Blindheit und Taubheit sind es noch eine Reihe anderer Defekte, von denen die Körper in Lavants Lyrik befallen sind. In einem Gedicht haust ein Toter im Leib des lebendigen Ich, der sprechen kann: „Leibschaden, verzwickter, zieh ab!“ (KWM S.194) Manchmal dient der *Leibschaden* allerdings nur als Vergleich bzw. Metapher für seelisches Leiden, z.B. an folgender Stelle: „Meiner hat mich nie angerührt. / Vielleicht weil die Schwermut wie Aussatz ist, / auch Engelleiber befleckend.“ (PS S.58) Weinrich weist auf die körperliche Motivik hin: „Nun wird der Leib auch selber genannt mit einigen seiner Körperteile: Augen, Handwurzeln, Stirn, Schultern, Mund, Augendeckel, Brauen, Schläfen. Auffällig und für Christine Lavant charakteristisch ist, daß die Orte des Leibes, die in diese Poesie eingehen, hauptsächlich am

305Lübbe-Grothues 1983, S.461.

306Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*. In: Ebds.: *Sämtliche Werke in 6 Bd.* Hg.: Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke. Bd.3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820.* Hg.: Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (=Bibliothek deutscher Klassiker 7), S.11-49.

307Vgl. Sophokles: *König Oidipus*. In: Ebds.: *Antigone. König Oidipus. Oidipus auf Kolonos.* Übers. von Ernst Buscher. Zürich, München: Artemis 1979, S.79-164.

308Vgl. Katharina Herzmansky: *Paralitururgische Inszenierungen in der Prosa Christine Lavants*. In: Klug und stark... schön und erotisch. *Idyllen und Ideologien des Glücks in der Literatur und in anderen Medien.* Hg.: Friedbert Aspetsberger u.a. Innsbruck: Studien Verlag 2006. (=Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 17). S.45-65, S.55-58.

309Vgl. Christine Lavant: *Baruscha*. In: Ebds.: *Baruscha*. Graz: Leykam 1952, S.49-182, S.198.

Kopf lokalisiert sind, mit dem freilich die Hände sympathisieren.“³¹⁰ Ausnahmen sind das Herz, teils noch die Lungen und die Knie. Es bleibt jedoch zu vermerken, dass jene Konzentration auf den Kopf nicht nur ein Charakteristikum Lavants ist, sondern zum Wesen des menschlichen Denkens und der Dichtung gehört. Augen und Ohren spielen in Leben und Literatur eben eine bedeutendere Rolle als z.B. Hüftgelenke oder Zehennägel. Was in jenem Gedicht auffällt, ist die Verschiedenheit der beiden Leiber (bzw. Seelen) – auch der Begriff *ansteckend*³¹¹ wird hier auf die seelische Sphäre übertragen. In der zweiten Strophe werden herbeigesehnte Berührungen geschildert, es sind jeweils die gleichen (aber in ihrer individuellen Ausformung gänzlich unterschiedlichen) Körperteile, die miteinander in Kontakt treten: „Gern hätte ich meine betübten Augen / einmal in seine klaren getaucht“. (PS S.58) Hier wird kein bloßes Gegensatzpaar verglichen, obwohl zu jenem eine sprachliche Verbindung besteht. Dem deskriptiven Begriff *klar*, der hier für physisch gesunde bzw. schöne Augen stehen kann, wird das Adjektiv *betübt* gegenübergestellt, das sich nicht wie *trüb* auf physisch erkrankte Augen (obwohl dies mitklingt), sondern auf die *Schwermut* der ersten Strophe bezieht. Die Finger des Du werden nicht näher beschrieben, das Ich möchte seine *welken Handwurzeln in diese legen* – auch dies ist ein sprachlicher Kunstgriff Lavants, durch das vorangestellte Adjektiv wird die tote Metapher der *Handwurzel* wieder in den botanischen Bereich zurückgeführt. Der Engel, in der letzten Strophe ziemlich eindeutig als metaphysischer Beistand in der Todesstunde zu lesen, ist in der ersten und zweiten wohl als Partner interpretierbar, der die irdischen (seelischen wie körperlichen) Liebesbedürfnisse des lyrischen Ich nicht zu erfüllen vermag.

An einigen Stellen wird in der Lyrik Lavants auf die weibliche Unfruchtbarkeit Bezug genommen, z.B. in PS S.81. Ein anderes Gedicht aus dem Spätwerk befasst sich mit ebenjener und mit dem (für die Lyrik durchaus unkonventionellen) Motiv des Menstruationszyklus. Körperlicher und seelischer (um das Ausbleiben einer Schwangerschaft) Schmerz drücken sich im Weinen des so genannten *Doppelwissers* unter dem Herzen aus, „wie ein verzweifelter Mutterleib, / dem die Frucht innen abstirbt und schwillt.“ (PS S.64) Dass sich das Gedicht um jene Motive dreht, zeigen folgende Zeilen – auch wenn ein lyrisches Bild mithilfe von Zeitangaben geschaffen wurde, welche mit der medizinischen Faktenlage wenig zu tun haben:

Doch es ist mit nichts zu vergleichen,
mit keinem Leib- oder Seelen-Weh,

310Weinrich 1984, S.71.

311Vgl. ebda., S.72.

auch läßt es mit nichts sich vertreiben,
ehe um ist die Zeit.
Das kann oft Wochen dauern und Monde,
meistens aber nur sieben Tage,
bis dann eine äußere Botschaft kommt
und meldet, daß du wieder einmal
meiner einzigen Hoffnung die Wurzel zerstörst
sehr genau und verlässlich. (PS S.64)

Dass es sich nicht *vertreiben* lässt, verweist auf die *Notwendigkeit* des Leidens, welches jedoch zeitlich begrenzt ist. Der *Mond* deutet auf den Zyklus hin, die *sieben Tage* vielleicht auf die Dauer einer Blutung. Die zerstörte Hoffnung bezieht sich vermutlich auf die Botschaft, nicht schwanger zu sein, in diesem Sinne lassen auch die letzten beiden Zeilen verstehen: „im Herzen aber – mit jedem Mal mehr – / wächst der Zwang sich zu wiegen.“ (PS S.64) Ist das sich selbst wiegende *Herz* ein Hinweis auf die Sehnsucht, ein *Kind* zu wiegen? Der Unfruchtbarkeitsdiskurs ist bei Lavant auch aus der Biographie zu verstehen, was aber nicht heißt, dass dabei so weit gegangen werden darf, die gesamte Dichtung Lavants unter folgendes Briefzitat zu stellen: „Überhaupt ist mir das Dichten so peinlich. Es ist schamlos [...] wäre ich gesund und hätte 6 Kinder, um für sie arbeiten zu können: Das ist Leben! Kunst wie meine, ist nur verstümmeltes Leben, eine Sünde wider den Geist, unverzeihbar.“³¹² Ein brauchbarer Ansatz hierzu findet sich bei Wigotschnig, welche die Kinderlosigkeit Lavants nicht nur als persönliches, natur- bzw. gottgegebenes Leiden auffasst, sondern die gesellschaftliche und religiöse Komponente der „Reduktion der Frau auf ihre mütterliche Funktion“³¹³ mit einbezieht.

In zahlreichen anderen Gedichten finden sich ebenfalls körperliche Motive, die durchaus nicht typisch für das lyrische Sprechen sind, z.B. die *Halsschlagader* (PS S.44) oder das *Rückgrat*. (BS S.77) Auch die *Lunge* ist solch ein spezielles Motiv, welches Ausgangspunkt von sehr eindringlichen Sprachbildern geworden ist. Eine weitere Überschneidung zwischen dem Bereich des menschlichen Körpers und jenem der Dingwelt ist der „Atemschöpfer voll Löcher und Rost“ (KWM S.62); er bezeichnet vermutlich eine Lunge mit eingeschränkter Funktionsfähigkeit. Atem *schöpfen* ist die Aufgabe der Lunge, *Schöpfer* ist ein österreichischer Begriff für die Suppenkelle. *Löcher und Rost* signalisieren unzweifelhaft einen Defekt. „Meine Lunge spannt ihre Flügel schon“ (PS S.27), heißt es andernorts im Zusammenhang mit dem Motiv des *Engels*. Hier wird durch den übertragenen *Flügel* die ursprüngliche Wortbedeutung evo-

312Christine Lavant an Gerhard Deesen, 27.3.1962. In: Ebds.: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.233-234, S.234.

313Wigotschnig 1992, S.16.

ziert. Es ist auffällig, dass Lavant Wörter aus dem medizinischen Jargon meist nicht übernimmt ohne sie zu verfremden; er ist für ihre Lyrik ein reicher Fundus für Neologismen. Wenn in der Erzählung *Die goldene Braue* die Rede von der *Rosenkrankheit* ist (und auch explizit die *Gesichts-* oder *Gürtelrose* genannt wird), so ist dies ein wahrlich kreativer Euphemismus für ein Ekzem!³¹⁴

5.4.) Das Herzmotiv von Muskel bis Metonymie

Das *Herz* ist mit Abstand das häufigste Substantiv in Lavants Lyrik³¹⁵, allerdings ohne dass ihre Dichtung dadurch in die Nähe des Kitsches geraten würde. Bei Busta steht es immerhin auf Platz zwei in der Liste der häufigsten Hauptwörter.³¹⁶ Dass das *Herz* im Kontext der Literatur nach 1945 nicht mehr dasselbe ist wie jenes, welches fast schon Inbegriff der romantischen Lyrik geworden ist³¹⁷, braucht nicht eigens erwähnt zu werden. Dieser Abhandlung sollen dennoch einige Intertexte vorangestellt werden, um auf eine Besonderheit hinzuweisen: Zahlreichen Werken der Nachkriegslyrik ist eine Verfahrensweise eigen, die gerade bei der Bearbeitung jenes Motivs häufig angewandt wurde: das Aufgreifen und Verfremden konventioneller Herzmotiven.³¹⁸ Die Bilder, welche die Romantik dem medizinischen Diskurs entrisen hatte, wurden wieder in diesen zurückgeführt bzw. konventionelle Redensarten anderswie verfremdet. Ein Beispiel hierfür findet sich in einem frühen Gedicht von Celan: „Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich: / sucht ich mein Herz, daß es weine, fand ich den Hauch, ach des Sommers, / war er wie du.“³¹⁹ Hier *blutet* nicht das *Herz*, sondern der diesem durch eine Assonanz verbundene *Herbst*. Das Herz ist nicht nur ein weinendes, sondern ein vom Körper getrenntes, das *gesucht* werden muss; somit werden Trauer und Ge-

314Vgl. Christine Lavant: *Die goldene Braue*. In: Ebds.: Baruscha. Graz: Leykam 1952, S.7-46, S.36.

315Vgl. Schulze Belli 1980, O.P.

316Vgl. Adel 2004, S.184.

317Vgl. hierzu folgendes Zitat: „Diese vielschichtige Symbolik des Herzens entwickelte sich vor allem in der Romantik, sie gewann ihre Metapher nicht nur aus einer Alltagssprachlichen Tradition, sondern bezog sehr bewusst auch fachwissenschaftliche Vorstellungen der Zeit mit ein, wobei vor allem Elemente und Ansichten der zeitgenössischen Medizin aufgegriffen und verarbeitet werden. Dabei lässt sich kaum ein größerer Gegensatz vorstellen als die romantische Schwärmerei über das Herz als Quelle aller Liebe und Ursprung wahrer Naturempfindung einerseits und die nüchterne Erörterung über die Funktionsabläufe der Herzmechanik andererseits.“ (Hanns Hatt: *Herzliche Neuigkeiten. Wie funktioniert der Herzschlag?* In: *Das Herz. Organ und Metapher*. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.25-36, S.26.) Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich der Blick auf das Herz gewandelt: „Auf der einen Seite ist das Herz eine aufgebrauchte Metapher für Liebe und Leidenschaften, auf der anderen ein elektrisch-stimulierter Hohlmuskel und Organ der Kreislaufregulation, ein Kontrast, der kaum größer sein kann.“ (Ebda., S.28.)

318Vgl. Petra Renn: *Christine Busta: Zur Entwicklung der poetologischen Sprechweise und Gedichtauffassung*. Wien: Phil.Dipl. 2002, S.8-14.

319Paul Celan: *Schwarze Flocken*. In: Ebds.: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. 14 Bde. Bd 2/3,1. Hg.: Andreas Lohr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S.25.

fühllosigkeit ineinander verwoben. Bei Bachmann wird die konventionelle Metapher dadurch gebrochen, dass das Herz nicht als das dargestellt wird, was es symbolisiert, sondern als das, was es *ist*: „Laßt eine Weile jetzt / keins der Gefühle sprechen, / den Muskel Herz / sich anders üben.“³²⁰ In jenem berühmten Zitat tritt der Widerspruch offen zutage: einerseits können metaphorisch durch ihn die *Gefühle sprechen* (bzw. sollen es hier gerade nicht tun), andererseits ist es der Terminus *Muskel*, welcher die romantisierten Bedeutungen des Herzbegriffs gleichsam aushöhlt. Das Aufgreifen und hinterfragende Abändern von konventionellen Floskeln wie dem *steinernen*, dem *verlorenen* oder dem *brennenden Herz* soll im Lauf der folgenden Seiten noch eine Rolle spielen.

5.4.1.) Herz: Metonymie oder Metapher?

Welche Stellung das Herz innehat, ist von Gedicht zu Gedicht unterschiedlich. Pavlova merkt an: „Als große Dichterin, die die poetischen Techniken des 20. Jahrhunderts beherrschte, hat sie eine Vorliebe für die Metonymie: Sie greift einen Teil des Ganzen heraus, und zwar realisiert sie diese Operation vor allem an sich selbst. [...] In ‚Friedenszeiten‘ reißt Lavant ihr eigenes Herz aus der Brust und gibt ihm Freiheit: Denn gerade dem Herzen fällt es zu, bei allem Unglück der Welt mitzuschwingen.“³²¹ Meine These lautet, dass es sich meist zwischen Metapher (wobei das Herz übertragener bzw. übertragender Teil der Metapher sein kann) und Metonymie (oft *pars pro toto*) bewegt. Im Folgenden werden nun einige Gedichte aus dem Lavantschen Frühwerk als Beispiele herangezogen; in jenem treten rhetorische Figuren noch klarer zutage als im späteren. Im Gedicht *Mein Herz ist eine Armut – eine Magd* changiert das Herz zwischen den beiden Figuren. Die erste Strophe lautet: „Mein Herz ist eine Armut ohnegleichen, / ist eine Magd, die keine Heimat hat; / sie möchte noch den großen Hof erreichen, / noch vor dem Abend – doch sie ist so matt.“ (UL S.36) Einerseits lässt sich die Strophe (vor allem die ersten beiden Zeilen) metonymisch lesen, *mein Herz* wäre somit eine romantisierte Form des Personalpronomens in der ersten Person Singular. Mit dem *Hof* (*des Herrn*, Gottes), den es vor dem *Abend* (Lebensabend) zu erreichen gilt, wird andererseits eine metaphorische Lesart eröffnet – das Herz als *Seele*, die sich auf die Wanderung zu Gott begibt. Das Bizarre an diesem Text ist wohl, dass er in seiner gleichnisartigen, von Märchenelementen³²² durchsetzten Struktur Elemente der Metapher und der Metonymie in sich vereint.

320Ingeborg Bachmann: Ihr Worte. Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung. In: Ebds.: Werke. 4 Bde. Hg.: Christine Koschel u.a. Bd.1: Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. München: Piper 1978, S.162-163, S.162.

321Pavlova 2008, S.97.

322Zu denken ist hier v.a. an den *Weg*, das *dunkle Wasser* und die *wunderbaren Sagen* vom Herrn.

Eindeutig metonymisch zu lesen (als *pars pro toto*, das Herz für das *Ich* bzw. als andere Variante der *Verschiebung*, das Herz für das *sensible Ohr*) ist es allerdings im Gedicht *An das Wasser*: „Dich hört auch mein Herz in seinen verarmten Nächten“. (UL S.50) Andernorts ist es wiederum unzweifelhaft metaphorisch lesbar, z.B. hier: „Da kann es sein, daß du wie angerufen / auf einmal wach wirst und dein Herz vermißt. / Du suchst im Vorhaus, auf den alten Stufen, / [...]“. (UL S.59) Dem ganzen Gedicht liegt die mittlerweile schon recht verbrauchte Metapher *das Herz verlieren* zugrunde, welche eine Darstellung im wörtlichen Sinne erfährt. Die Ausschmückung und somit Adaption von konventionellen Herzmotiven, die durchaus literaturgeschichtliche Gebrauchsspuren aufweisen, lässt sich auch an anderen Stellen verorten, z.B. im Gedicht *Die Goldammer*: „Daß sie niemals schwächer würde, / meines Herzens helle Flamme,“ (UL S.68) werden *Trauerzweige* vom *Sehnsuchtsbaum* gebrochen, die im Herzen singenden Vögel verbrennen. In der Druckgrafik ist das *brennende Herz* emblematisch eindeutig als *Liebe* codiert.³²³ Doch auch durch die Literaturgeschichte hat es seine Spuren gezogen, denen Lavant folgte. In der Erzählung *Rosa Berchthold* z.B. ist das *entzündete* (hier ist das Wort nicht medizinisch zu begreifen!) *Herz* ein Leitmotiv.³²⁴

Manchmal wird allerdings eine Metapher nicht ausgeschmückt, sondern durch eine weitere ergänzt, z.B. in folgender Passage: „Ein Föhnwolf schleicht geduckt herein, / tut mir zwar nichts zuleide, / bringt nur mein Herz, den schweren Stein, / zurück, so weiß wie Kreide.“ (KWM S.44) Das *schwere Herz* (eine Metapher für Trauer), ist mit dem *steinernen* (einer Metapher für Gefühlskälte) gekreuzt. Das Ergebnis ist eine Textstelle, die aufzeigt, dass Menschen eine Entwicklung durchmachen, dass ein *hartes Herz* durchaus ein sorgenbeladenes ist und nicht einfach ein *böses*. Das *Weiß* steht im Kontrast zur symbolischen und der biologischen Wirklichkeit annähernd entsprechenden Herzfarbe Rot. *Weiß wie Kreide* wird (hyperbolisch ausgedrückt) ein Mensch, was vielleicht auch darauf hinweist, dass die Rückführung des *verlorenen Herzens* (auch dies eine Metapher) zum Menschen erfolgreich war. Ein anderes Gedicht stellt eine originäre Verbbedeutung einer metaphorischen gegenüber: „im Dorf schwoll der Bach und das Heulen der Hunde / und mir im Leibe das Herz“. (SM S.8) Der Mensch wird durch jenes sprachliche Verfahren (ein Prädikat für zwei Subjekte, das *Ich* und den *Bach*) in seiner Umwelt verankert, folgt er doch ähnlichen Gesetzen wie sie. Je ein konkretes und ein abstraktes Bild herzunehmen und sie miteinander zu vermengen ist eine sprach-

323Vgl. Stephan Brakensiek: Das gedruckte Herz – Kunstgeschichtliche Anmerkungen zum Motiv des Herzens in der frühneuzeitlichen Druckgraphik Mitteleuropas. In: *Das Herz. Organ und Metapher*. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.231-279, S.238.

324Vgl. Lavant 1969, S.132-193.

liche Vorgehensweise, die typisch für Lavant ist. Doch sie lässt sich im Kontext der Herzmotivik auch bei Busta ausfindig machen – z.B. im *Lob eines alten Weidenbaumes*: „Nicht an die Welt, in die geborstne graue Weide / will ich mein Sommerherz, das bienenschwere hängen“ (RB S.27), heißt es da. Die *Welt* und die *Weide* sind nicht nur durch den Stabreim, sondern auch durch die Versehrtheit (ich nehme an, dass sich das *Geborstene* nicht rein auf die Weide bezieht, schließlich ist auch bei Naturmotiven der Kontext der frühen Nachkriegszeit zu bedenken, siehe S.14-16 dieser Arbeit) miteinander verbunden. Das Herz kann sprichwörtlich *an die Welt* oder etwas (im übertragenen Sinne auch das Herz) kann an einen Baumstamm *gehängt werden*. Hier findet der Wunsch der Einheit mit der Natur Eingang in die Sprache: Während es anfangs *die Weide* heißt, aber *mein Herz*, so lautet es in der letzten Zeile: „lobt still *mein Baum sein* junges Sommerherz. [Hervorh.: VS]“ (RB S.27) Letztendlich bleibt die Metapher, trotz ihrer Rückbeziehung auf die ursprüngliche Wortbedeutung, als solche bestehen.

Im späteren Werk Lavants ist jedoch die Aufspaltung des Körpers in Organe, d.h. die in der Abhandlung des Körpers schon erläuterte mimetische Darstellung eines zerfallenden Ichs, häufiger als die simple Metonymie (Herz = Ich) bzw. Metapher (Herz = Gefühl). Selbst wenn sich das Herz selbstständig macht, liegt dem lyrischen Bild des Öfteren eine der beiden Formen zugrunde, z.B. jener Passage die Metapher vom *brennenden Herzen*: „Alles war so eingerichtet, / daß ich mich zerfleischen mußte / und mein Herz die Ampel rußte / um den Stoß, den sie geschlichtet.“ (SM S.129) Hier ist das verbrennende Ich Patiens, das Agens geht nicht klar hervor (die Zeit? das Ich selbst? dessen Herz?), letzteres jedenfalls verselbstständigt sich, es rußt *um* die Ampel, was so viel heißt wie: Es bleibt in Bewegung. Das Herz ist oftmals einer der stärksten Teile des Menschen; vielerorts wird es allerdings angeredet, als hätte es sich von ihm losgelöst. Manchmal nimmt diese Anrede regelrecht Beschwörungscharakter an, z.B. hier: „Dann, Herz, glaub das Wunder! / Reiß den Himmel an dich, / [...] / Erschlag – wenn es sein kann – den Tod mit dem Stein deines Mutes“ (BS S.116) Es wirkt geradezu, als wäre das Ich in Bezug auf sein Herz größenwahnsinnig geworden, welchem es (vom Körper getrennt) übernatürliche Kräfte zuschreibt. Eine genauere Betrachtung des Gedichtes verrät, dass dessen Basis zum Teil aus hyperbolisch veränderten Redewendungen besteht: *etwas von Herzen glauben, Herzen, die ins Himmelreich kommen* – nur, dass sich hier das Verhältnis von Herz und Himmel gewandelt hat, *ein sich öffnendes Herz, ein steinernes Herz* (bzw. das Herz mit dem Stein), welches bei Lavant allerdings nicht immer negativ aufzufassen ist (siehe S.107-109 dieser Arbeit). Das Herz ist ein handelndes mit menschlichen Zügen („für das, was

dir ansteht, fürs nächste am Rand deiner Finger“, BS S.116), das sich gewissermaßen verselbstständigt hat, dennoch haftet dem Text auch etwas von einem Selbstgespräch (der eingenommenen Rolle, nicht der Dichterin!³²⁵) an, was Herz und Ich wieder näher zusammenführt.

Manchmal ist allerdings das Herz bezeichnetes Objekt, welches durch einen anderen Begriff metaphorisch bzw. vergleichend dargestellt wird. Parallelen zu konventionellen sprachlichen Bildern (wie hier zum *brennenden Herzen*) können dennoch auftreten: „O Spindelbaum gib deine Rotkappe her / ersetze meiner Brust ihren Brändling.“ (KWM S.77) Jener bezeichnet (unzweifelhaft markiert durch Farbe sowie Verortung) das Herz, es deutet alles darauf hin, dass dieses sehr passioniert ist – *Brändling* kommt aus dem Vokabular des Rotwelsch und bezeichnet Getränke, die eine starke Wirkung auf den menschlichen Körper haben können: Schnaps, Dünnbier oder Kaffee.³²⁶ Auch Begriffe aus dem botanischen Bereich werden auf das Herz übertragen, an manchen Stellen explizit durch einen Gleichsetzungsnominativ gekennzeichnet (z.B. „Mein Herz, die welke Wurzel“, BS S.23), an anderen implizit. Des Öfteren bleibt das Herz zwar Herz, nimmt jedoch ein Adjektiv aus dem botanischen Bereich an, z.B. wenn es heißt: „Kernlos fallen die Herzen vom Baum / der sanften Erkenntnis, fallen anheim / den Wespen- und Hornissen-Schwärmen / in den Nächten des Herbstes.“ (SM S.86) Das Suffix *-los* kennzeichnet den Mangel an etwas Ersehntem. Der *Baum der Erkenntnis* verweist hier vermutlich auf die erotische Komponente des Herzmotivs, das *Vom-Baum-fallen* ist einerseits ein sehr konkretes Bild, andererseits kann es als Verweis auf den Sündenfall betrachtet werden. Andernorts ist das Herz nicht Frucht, die am Baum wächst, sondern selber „leer wie ein Baum nach der Ernte“. ³²⁷ Was darauf hängt (oder auch nicht) verhält sich zum Baum wie der (nicht) vorhandene Inhalt zum Gefäß – in beiden Fällen ist eine Leere beschrieben (das Herz *ohne* Kern, der Baum *ohne* Früchte).

An anderen Stellen wird das Herz zum Tier. Das kann durch Verbalphrasen markiert sein, z.B.: „denn sonst kriecht mein Herz auf allen vieren / zwischen dich und deinen Lieblingsstern“ (BS S.49) oder „Hilf mir mein Herz zur Tränke locken, / ich möchte seiner ledig sein“. (SM S.27) Auffällig ist hier die archaische Motivik, die der romantisch geprägten Herzmoti-

³²⁵Es existiert hingegen auch die These des Self-Talks, in welcher das lyrische sehr eng an das biographische Ich gebunden ist, vgl. Schmidt 1984, S.39-62.

³²⁶Vgl. Siegmund A. Wolf: Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1956, S.62.

³²⁷Christine Lavant: Die Verschüttete. In: Ebds.: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.199-216, S.203.

vik entgegen steht. Auch eine gewisse Brutalität ist zu vernehmen, wenn sich das erniedrigte Herz (anscheinend als *pars pro toto* für den ganzen Organismus mit seinen vier Extremitäten) dem Du in den Weg stellt bzw. wenn das Ich es zur *Tränke locken* will – das Motiv des Ertränkens (wieder ein *pars pro toto*) liegt nahe. An anderen Textstellen findet sich je eine Tierart, der das Herz durch einen Gleichsetzungsnominativ zugeschrieben wird: „mein Herz, die Wachtel“ (SM S.38)³²⁸, „das Herz, die Wiesenralle“ (KWM S.79)³²⁹, „das Herz eine Otter“ (PS S.47), „Herz, bereit zum In-den-Himmel-Fahren, / ist nicht mehr als eine rote Spinne“ (KWM S.119) und „mein Herz, die arme Kröte“ (SM S.25) sind einige Beispiele. Auffallend ist, dass es meinst kleine und wilde Tiere sind, die für das Herz stehen. Diese sind nicht immer positiv besetzt: Die *Spinne* (deren rote Farbe kein Zufall ist) und die *Kröte* werden häufig mit Ekel verbunden, die *Otter* ist eine Giftschlange.

In Bustas *Vor Picassos Kind mit Taube* ist die Rede von einer *Herztaube*, wobei hier keine graue Taube gemeint ist, sondern (Picassos Bild vor Augen) eine weiße Zuchttaube. Wenn es heißt: „Herztaube, / die wir nicht halten konnten, / – wer weiß wo verendet, –“ (ÄF S.34), so bezeichnet das Wort *Herztaube* ein geliebtes Tier, andererseits birgt es ebenso den Hinweis auf den Menschen. Der zweite Abschnitt des Gedichtes lautet: „Was wollten wir nicht alles bergen!? / Während versehrbares Leben / zu heilen Bildern gerann, / sind Kinder und Tauben verblutet.“ (ÄF S.34) Diese Zeilen bringen das Motiv des Kindes mit jenem der Taube durch eine Gemeinsamkeit, die das Präfix *Herz-* schon vorweggenommen hat, näher zusammen: das Leben und daher auch die Sterblichkeit. „Das H. [...] wird in verschiedensten Kulturen seit je als Wesenskern, Lebenszentrum und Quelle phys. Lebenskraft angesehen.“³³⁰ Somit ist es auch ein Motiv, das (wie eben behandelt) Tier und Mensch miteinander verbindet. Bei Lavant lassen sich einige Beispiele aufzählen, in denen ebenjene konkret-lebenspraktische Komponente (Herz = Leben) Teil des sprachlichen Bildes wird. In einem Gedicht heißt es: „Mein Herz musste notgetauft werden / und lebt jetzt elendiglich weiter / unter einem fremden, sonderbaren Namen.“ (BS S.110) Die Misere hat ein lyrisches Du verschuldet, daher ist es naheliegend, den drohenden Herztod – auf nichts anderes verweist die *Nottaufe* – metaphorisch als akuten Liebesschmerz zu verstehen. Das Bild, welches benutzt wurde, um diese Metapher zu konstruieren, ist dennoch sehr konkret: Jemand (es könnte schließlich das Herz stellvertretend für die Person stehen) befindet sich in Lebensgefahr, daher wird er/sie schnell getauft, um

328Vgl. hierzu folgende Analyse: Schlör 1998, S.202.

329Vgl. Glaser 2005, S.42.

330Almut-Barbara Renger: Herz. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.153-154, S.153.

nicht ohne dieses Sakrament zu versterben. Der Name allerdings wurde dabei vertan, das Ich muss folglich mit einem falschen weiterleben. Andernorts ist das Herz ganz konkret und ohne Übertragung als *Leben* zu verstehen. „Herz, löse hier den Hausstand auf / und ziehe in den Mond hinauf, / dort leben lauter Narren.“ (SM S.131) Das *ausziehende* Herz deutet auf den physischen Tod hin, die Beschreibung (allein schon der Ausdruck „lade dir den Karren“, SM S.131) evoziert den Gedanken an einen Umzug im Sinne des Wohnungswechsels.

Ein Gedicht aus der *Bettlerschale*, in welchem Herz- und Tiermotiv verschmelzen, soll hier noch Erwähnung finden. Eingangs heißt es: „Gib mir die Hälfte der geheimen Zeit, / die mir noch zusteht, und entferne / dich und die Wächter, deine Sterne, / mein Herz das Fohlen steht zum Sprung bereit“. (BS S.138) Hier ist das Herz ein Fohlen, sprich ein Jungtier, welches aber durchaus eine beachtliche Größe aufweist (die in keiner Proportion zum realen Herz steht, was das Bild noch surrealer anmuten lässt) und ein domestiziertes Tier, welches dadurch eine engere Bindung an das Ich hat – dies wird durch die Wendung „Wir sind sehr tapfer“ (BS S.138) deutlich. Die letzten Zeilen schaffen Klarheit über die Thematik des Gedichtes – den Tod und das Weiterleben der Seele, die christliche Dichotomie *Leib* – *Seele* wird dabei aufrecht gehalten: „Und sieh, – mein Herz ist schon am Rand der Erde / und äugt zurück nach seinem lahmen Knecht, / dem armen Leib, den ich dort opfern werde.“ (BS S.138) Die Lahmheit des Leibes steht auch im Kontrast zum Herz, das sich *auf dem Sprung* befindet, einer schönen Lavantschen Wortbildung, der es sich nachzugehen lohnt.

5.4.2.) Das Herz zwischen Liebe und Perversion

In einem frühen Brief an Ingeborg Teuffenbach schrieb Lavant: „Sie merken schon wie ichs mein, das nämlich, daß wir nie für den gerade möglichen und vielleicht auch ein wenig nötigen Liebesakt unvorbereitet sein dürfen. Das Herz unsere herzlichste und gütigste Herzstelle soll immer wie auf ‚dem Sprung‘ sein so daß der leiseste Anstoß genügt die Schwingung zum Anderen hin auszulösen.“³³¹ Dies lässt an eine Abwandlung der Redewendung *auf dem Sprung sein* (sich sofort auf den Weg machen) denken. Hier ist es das Herz, welches sich in Bewegung setzt, es steht für die Bereitschaft, anderen unaufgefordert und spontan etwas Gutes zu tun – auch das Wort *Liebesakt* nimmt in jenem Kontext eine unschuldige Bedeutung an, es erinnert an den (christlichen? oder einfach nur menschlichen?) *Akt der Nächstenliebe*. Sol-

331Christine Lavant an Ingeborg Teuffenbach, 24.8.1948. In: Ebds.: Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1997, S.27-34, S.29.

che Verschiebungen sind bei Lavant keine Seltenheit. Doch zurück zum Herzmotiv: jenes ist nicht immer Teil des Ich bzw. reines Symbol der Nächstenliebe. Es birgt auch in einigen ihrer Texte eine sexuelle Komponente, d.h. es fungiert wie recht häufig in Dichtung und Kunst als *polymorph-erotisches Symbol*.³³²

In der Erzählung *Baruscha* ist das Herz sexuell konnotiert. Schon auf der ersten Seite wird ein dubioser Verkäufer mit drei Töchtern vorgestellt. „Gestern war ich beim Seidenhändler mit den bernsteinfarbenen Haaren. Er heißt ‚Heimliches Herz‘, und da dachte ich, daß ich es wagen könnte, ihn nach seinen Töchtern zu fragen. Er soll einige noch sehr schöne in seinem roten Haus haben.“³³³ Die Töchter werden mit der Ware gleichgesetzt, wenn der Kunde im Geschäft nach ihnen verlangt, das *rote* Haus mit dem verdächtigen Namen trägt die Züge eines Bordells. Dass es de facto keines ist, sondern nur darauf angespielt wird, zeigt folgende Passage: „Nun ja, das will ich ihm weiter auch nicht nachtragen, schließlich hat jeder Vater das Recht, seine Töchter zu vergeben an wen er will, und es gibt ja noch viele Mädchen in Baruscha [...]“. ³³⁴ Die Verfügungsgewalt über die weiblichen Mitglieder eines Familienbandes (es ist bei *Vergabe* an eine Ehe zu denken, der die Braut nicht zuzustimmen braucht) wird durch den indirekten Vergleich mit der Prostitution kritisiert. Überhaupt trägt das Motiv des Herzens in *Baruscha* keine romantischen Züge, es bringt die Machtphantasien und Persionen des Erzählers zum Ausdruck, z.B. an folgender Stelle: „Ich brauch dazu [um glücklich zu sein] ja nur eine Frau mit dem Herzen meiner Schwester. Und da ich ihr in alle Ewigkeit treu sein werde, braucht sie dann auch nicht mit einer Rose in das Meer hinauszuschwimmen.“³³⁵ Wenn die Schwester, die sich das Leben genommen hat, in die Geliebte hineinprojiziert und in jenem Zusammenhang auf die Treue verwiesen wird, weckt das den Verdacht, dass von erfolgtem Inzest die Rede ist.

Doch diese Erzählung ist nicht die einzige Quelle, wo Herzmotivik und Persion aufeinandertreffen. In der Erzählung *Der Messer-Mooth* wird eine junge Frau von ihrem Gatten fast zu Tode gequält, während sie ihn inständig liebt. Es könnte Thema einer eigenen Arbeit sein, die Schlusszene, in der er sie als Messerwerfer zu seiner Gehilfin macht³³⁶, im Kontext des Sado-

332Vgl. Wolfgang U. Eckart: Herz. In: Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Hg.: Bettina von Jagow u. Florian Steger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp.342-349, Sp.342.

333Lavant 1952, S.49-50.

334Ebda., S.51.

335Ebda., S.73.

336Vgl. Christine Lavant: Der Messer-Mooth. In: Ebds.: Baruscha. Graz: Leykam 1952, S.185-229, S.217-229, zum Motiv des Messerwerfens: siehe auch BS S.73.

masochismus-Diskurses des 20. Jahrhunderts zu lesen. Manche Stellen wirken wie eine Bezugnahme auf die gewaltverherrlichende Propaganda der NS-Zeit, es besteht die Vermutung, dass es sich um einen Text der *Inneren Emigration* handelt.³³⁷ Eine Passage bezieht sich jedenfalls auf das Material des Herzens: „Da vergißt die Frau, daß es besser ist, einen Stein in der Brust zu haben als eine faule Pflaume. Sie weint.“³³⁸ Das *steinerne Herz* ist ein negativ besetzter Begriff³³⁹, dass jener hier zum positiven umgedeutet wird, verweist auf die äußerste Grobheit, die sich als Eigenschaft einiger Charaktere durch den Text zieht.

Material und Größe werden als maßgebliche Kriterien benützt, um die inneren Werte eines Herzens (heißt: eines Menschen) anschaulich zu machen. Neben dem steinernen Herzen finden sich z.B. in den *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* Herzen aus *Katzensilber*.³⁴⁰ Dass dies eine Allusio auf das *Herz aus Gold* ist, liegt auf der Hand. Stattdessen *Katzensilber* herzunehmen bedeutet eine doppelte Wertminderung: Es ist nicht Gold, es ist aber nicht einmal echtes Silber, was da glänzt. Das *Herz aus Stein* gewinnt seine Bedeutung allerdings nicht durch seinen Glanz, sondern dadurch, dass es ein so genanntes *hartes Herz* verkörpert. Dass dieses, wie bereits erwähnt, bei Lavant nicht einfach Inbegriff des schlechten Menschen ist, zeigt sich nicht nur in der Prosa, wo individuelle Gefühlskälte mit sozialer Problematik verknüpft wird, sondern auch in folgender Gedichtpassage:

Soviel unerlaubter Zorn
zwischen winterharten Herzen,
alles Waisen, Stiefgeschwister,
alle, die schon nicht mehr fragen,
wie und wann der Vater starb
und worüber denn die Mutter
schoßverstockt und süchtig ward. (SM S.154)

Hier wird das literarische Motiv des *harten Herzens* mit dem botanischen Terminus der *winterharten Pflanze* gekreuzt. Jene verbindet, dass die Härte (die Fähigkeit, Kälte bzw. Leiden zu ertragen) in beiden Fällen einer Notwendigkeit entspringt. Auch dieses Gedicht beinhaltet mit den Worten „So viel unerlaubte Zucht“ (SM S.154) eine Anspielung auf das Inzestmotiv. Andernorts wird das *steinerne Herz* Symbol des gequälten (statt wie gewöhnlich des quälenden)

337Als solcher wurde er im Kontext des Vortrages von Maria-Luise Stainer am 26.1.2010 im Wiener Literaturhaus diskutiert.

338Lavant 1952, S.194.

339Vgl. Horst S. Daemmrich: Herz. In: Ebds.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995. (=UTB für Wissenschaft, Große Reihe 8034), S.194-197, S.196-197.

340Christine Lavant: *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus*. Hg.: Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Innsbruck, Wien: Haymon 2008, S.39.

den) lyrischen Ich bzw. Du. Es wird die Rolle des Patiens getauscht (zuvor ist es ein *Herr*, der dem alttestamentarischen Gott gleicht), wenn es zum Schluss heißt: „Dann trägst du das, was ich ertrug, / dein Hirn wird wie ein Wespenkrug, / dein Herz ein Kieselstein.“ (SM S.132) Der *Wespenkrug* im Hirn ist ein konkret fühlbares Bild, das an furchtbare Kopfschmerzen denken lässt, das *Herz* wird verhärtet und verkleinert zugleich. Hier ist aber die Mutation im Gegensatz zum vorherigen Bild des strengen Gottes, der das Ich in seiner Hand hat, kein Zeichen von Gefühl-, sie wirkt eher als eines der Hilflosigkeit; die Wandlung mutet schmerzhaft an, zudem hat ein *Kieselstein* kein Gewicht, er kann in die Hand genommen und weggeworfen werden.

Im Kontext dieses Diskurses soll noch ein Motiv vorgestellt werden, das seelischen Qualen schon seit Jahrhunderten Ausdruck verleiht: jenes des Herzessens. Einerseits nährt es sich aus dem volkstümlichen Aberglauben, der Menschen durch den Verzehr von Kinder- bzw. Tierherzen gewisse Zauberkräfte und Hexen die Eigenschaft, sich von Herzen zu nähren, zuschrieb.³⁴¹ Andererseits ist es wohl eines der stärksten Bilder für emotionale Leiden aller Art, „das Herz als Speise [...] als Attribut des Neides, der *invidia*“³⁴² sowie der Einsamkeit und übermäßigen Trauer.³⁴³ Der Anfang von Bustas Gedicht *Die Möwe* lautet: „Immer folgt mir die Liebe / wie die Möwe dem Schiff.“ (ÄF S.24) Das Ich gibt sich der Liebe hin: „Ihren schneeigen Flügen hab ich / hingeworfen mein rotes Lachen, / ausgesetzt zwischen Wasser und Himmel / meine Augen, mein Herz verfüttert.“ (ÄF S.24) Das eigene Herz dem Tier zum Fraß vorzuwerfen, kann als verzweifelte, in Autodestruktion endende Liebe interpretiert werden. Solche *Selbstaufopferungs-Bilder* erinnern sowohl an Lavant als auch an Hertha Kräftner.³⁴⁴ *Augen* und *Herz* sind die lyrischsten Motive des Körpers – schließlich sind sie das *Lebensorgan* schlechthin sowie das Sinnesorgan, welches als das wichtigste erachtet wird. Der Schluss bedient sich einer Technik, die im Zusammenhang mit Lavantgedichten schon mehrmals erwähnt wurde, der *Wiederbelebung* einer toten Metapher: „Blind und herzlos / werd ich ihrem Gelächter verfallen.“ (ÄF S.24) Eine interessante Parallele zum *steinernen Herzen* bei Lavant ist folgende, dass weder die Verhärtung noch der Mangel des Herzens wie im konventionellen Sprachgebrauch auf einen schlechten Charakter verweist, sondern in beiden Fällen

341Vgl. Wilhelm Geerlings: Das Herz im Aberglauben. In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.271-283, S.280-282.

342Brakensiek 2006, S.252.

343Ebda. S.253-255.

344Vgl. Gisela Steinlechner: „Du bist ein Spiel in meiner Hand“. Autorschaftsmodelle bei Hertha Kräftner und Christine Lavant. In: „Zum Dichten gehört Beschränkung“. Hertha Kräftner – ein literarischer Kosmos im Kontext der frühen Nachkriegszeit. Hg.: Evelyne Polt-Heinzel. Wien: Edition Praesens 2004, S.63-76, S.72-73. / BS S.25. / Kräftner 1997, S.63-76, S.201-202.

auf eine *Entwicklung* (die Umstände der Verhärtung bzw. den Verlust).

Bei Lavant findet sich eine ähnliche Stelle – mit dem Unterschied, dass das Herzessen durch das Getier nur verbal vollzogen wird: „Warum hast du mir das Herz nicht aus den Rippen gerissen, / es niedergetreten und kleinweise den Hunden verfüttert? / Das hättest du müssen, bevor du der Ortschaft mich preisgabst!“ (KWM S.97) Das Ich ist hier in der Bittstellerposition, im Gegensatz zu Bustas lyrischem Ich, welches die suizidale Handlung selbst vollstreckt oder zu jenem von Kräftner, welches „den eigenen Körper in einem kunstvoll eingerichteten rituellen Tableau [inszeniert], in welchem es nicht nur als Opfer sondern auch als souveräne Spielleiterin auftritt.“³⁴⁵ Das Du soll dem Ich das Herz aus dem Leib reißen (was vermutlich so viel heißt wie Liebeskummer bereiten), jenes konventionelle Sprachbild wird durch das *Verfüttern* gesteigert und somit bewusst dem inflationären Gebrauch der Metapher entgegengestellt. All das wäre das kleinere Übel im Vergleich zur Schande vor der Ortschaft, die in Frauen unterdrückenden Sozialstrukturen (wie österreichischen Dorfverbänden der Nachkriegszeit) im Falle einer Liebschaft der Frau zugeschrieben wird. Biographische Parallelen sind durchaus wahrscheinlich.³⁴⁶ Bei Lavant wird das Herz des Öfteren mit Menschen- oder Tiernahrung gleichgesetzt, z.B.: „Mein Herz zerbricht wie Zuckerstücke / und Hafer wächst mir im Gemüt.“ (SM S.37), „Gestern warf ich mein Herz hinauf, als Hundekuchen war es noch gut“ (SM S.60), „Die Nuß meines Herzens ist bitter verdorrt.“ (KWM S.47) Auffallend ist, dass dies alles sehr prosaisch anmutende Gegenstände sind sowie dass es (im Gegensatz zum vor allem seit der Romantik ästhetisierten Tod durch Liebeskummer) derb-grobe Todesarten sind, die das lyrische Herz erleidet.

5.4.3.) Klopffzeichen des Herzens

In zahlreichen Gedichten wird das Herz einem Gegenstand gleichgesetzt, der mit ihm die organische bzw. mechanische Eigenschaft des (regelmäßigen) Schlagens, Bewegens oder Ausstoßens von Geräuschen teilt. Einige dieser Sprachbilder entstehen mithilfe eines Verbuns, das entweder einen Gegenstand oder das Herz als logisches Subjekt mit sich ziehen kann. Ein Beispiel dafür wäre das Aufeinandertreffen von *Herz* und *Hammer*, die Verbindung entsteht durch das Schlagen. „Des Weinens und des Betens nimmer mächtig / tust du, mein Herz, den

³⁴⁵Steinlechner 2004, S.73.

³⁴⁶Vgl. Maria-Luise Stainer: „Das sichtbar und sagbar Reale stimmt nie mit der inneren Wirklichkeit überein.“ Zur Metaphorik Christine Lavants im Lichte ihrer Selbstdeutung. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999. S.165-177, S.171.

öden Hammerschlag.“ (KWM S.131) Hier ist das Herz mit dem Gegenstand nicht nur durch das Verb *schlagen*, welches in den beiden Fällen sehr unterschiedliche Handlungen bezeichnet, verbunden, der *öde Hammerschlag* drückt ebenso eine Art Gefühllosigkeit aus. Das lyrische Ich zeigt melancholische Züge, weder betet es noch weint es und selbst den Glauben an die Liebe hat es schon verloren. Auch andernorts wächst aus der Verbindung von *Herz* und *Hammer* ein bedrückendes Bild: „Mein Herz, jetzt darfst du zu Herzen gehen! / Ich habe dich wider die Wände geworfen, / gebrauch deinen Hammer und schlage dich durch, / bevor alle Adern versteinern.“ (SM S.157) Das Herz *ist* nicht Hammer, sondern es *hat* ihn, das Schlagen gewinnt hierdurch eine gewalttätige Komponente. Das lyrische Ich ist dem Tode nahe, was unter anderem dadurch ausgedrückt ist, dass es seinen einzelnen Körperteilen die Trennung befiehlt: dem Herzen den Weggang, den Augen das Forttrollen, den Ohren das Verbleiben. Doch auch ein sprachlicher Hinweis auf die Todesthematik lässt sich ausmachen: Wenn es heißt, das Herz dürfe *zu Herzen gehen*, so ist dies einerseits ein Hinweis auf ein Fort-Bewegen vom Ich, andererseits deutet es auf die gebräuchliche Wendung *zu Grunde gehen*. *Sich Durchschlagen* ist ein Ausdruck, der hier verfremdet ist, indem das Verb auf seine ursprüngliche Bedeutung projiziert wird, das *Versteinern der Adern* ein letzter Hinweis auf den Tod.

Andernorts wird die medizinische Komponente des Herzens mit dem *Schreibtelegraphen* kombiniert, einem gängigen Kommunikationsmittel der Vor- und Nachkriegszeit. „Mein Herz pocht trotzdem solche Morsezeichen / wie nur die letzte Angst sie einen lehrt. / Doch noch im Fallen fühl ich unversehrt –: / sie werden niemals dein Gehör erreichen.“ (JH S.59) Hier ist das Herz einerseits Sitz des Lebens, andererseits Symbol der Liebe, die erhört werden will, und schließlich auch stets in Bewegung bleibendes Organ. Dass die Botschaft, die im wahren Sinne des Wortes *von Herzen kommt*, das Du nicht erreicht, hat zur Konsequenz, dass es die letzten Worte sind, die von diesem lyrischen Ich vernommen werden. Für die Darstellung fehlgeschlagener Kommunikation benutzt Lavant das Bild des Sender-Empfänger-Modells, in dem die Kommunikation einer Watzlawikschen Störung erliegt³⁴⁷: Dass das *Ohr* (Empfänger) das *Zeichen* (Telegramm) des *Senders* (Schreibtelegraph) nicht entziffern kann, entspringt einer Logik: Es verfügt nicht über denselben Code. Obwohl das Morsen Geräusche macht, sind diese Nebenprodukt des Versendens einer Botschaft und nicht wie im Gespräch Laute, aus denen Sinn gezogen werden kann. Die Botschaft ist in diesem Falle die Schrift – möglicherweise lässt sich die Stelle poetologisch deuten; die Kommunikation wäre demnach geglückt,

347Vgl. Carl Friedrich Graumann: Kommunikation. In: Handbuch der Linguistik. Allgemeine und angewandte Sprachwissenschaft. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1975, S.216-217.

wenn das Du die Texte (Gedichte?) des Ich lesen würde?

An anderer Stelle ist es nicht das *Schlagen* oder *Pochen*, sondern das *Klopfen*, das Herz und Ding verbindet: „Und auch mein Herz, das ich hier angebracht / als Einlaßklopfer, baumelt nutzlos nieder. / Mein warmes Obdach öffnet sich nicht wieder, / ich frier davor schon manche bittre Nacht.“ (BS S.102) Hier steht allerdings nicht das Verb *klopfen*, welches die beiden Bereiche zusammenführt, sondern die Substantivierung *-klopfer*. Der beschriebene *klopft* allerdings nicht, er hängt nur da (wie er für gewöhnlich an der Türe baumelt). Das Klopfen an einer Türe erfolgt meist in kurzen, gleichmäßigen Intervallen wie der Herzschlag, es besteht allerdings noch eine Parallele zum Herz: Es lebt nicht, wenn es nutzlos da hängt, umgekehrt bedeutet das Betätigen eines Einlassklopfers, dass Leben ins Haus kommt. In dieser Verbindung lässt sich an eine Umkehrung des Motivs des *bewohnten Herzens* denken, welches nicht nur Jesus oder den Teufel bzw. die Sünden beherbergen kann³⁴⁸, sondern auch wie schon im berühmten mittelalterlichen Gedicht

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozen
in mînem herzen:
verlorn ist daz sluzzelîn:
dû muost och immer darinne sîn.³⁴⁹

zur Wohnstatt des geliebten Menschen werden kann. Dieses *Haus* bzw. (so der Einlassklopfer als *pars pro toto* verstanden wird) *Herz* steht leer, obwohl es im metaphorischen Sinne dafür geschaffen wäre, jemanden aufzunehmen.

In zwei anderen Lavantgedichten findet sich das Herz als *Uhr*. Folgendes Gedicht der *Bettlerschale* bringt zwei Herzen in einer Strophe zusammen:

Es ist so weit bis zum Herzen Gottes –
Rapunzel, mein Stern, laß dein Haar herunter!
In meiner linken, lebendigen Seite
weckt eine Spieluhr die Hoffnung auf,
und Hunde weinen im Dorfe. (BS S.124)

Einerseits wird Gott mit einem menschlichen Wesenszug versehen – er erhält ein *Herz*, ande-

³⁴⁸Vgl. Brakensiek 2006, S.234-238,

³⁴⁹N.N.: Ohne Titel. In: Des Minnesangs Frühling. 5. Aufl. Neu bearb. v. Friedrich Vogt. Leipzig: Hirzel 1930, S.3.

rerseits hat das lyrische Ich eine *Spieluhr* in der Brust, d.h. es gewinnt eine mechanische Komponente. Dass Herz, Leben und Hoffnung in einer Körperstelle stecken, misst ihr eine besondere Bedeutung zu. Doch die Spieluhr muss aufgezogen werden und läuft dann nur für eine begrenzte Zeitdauer: „Die Spieluhr spielt nur noch diese Nacht – “. (BS S.124) Wieder ist es ein todgeweihtes Ich, das hier spricht, genauso wie in einem anderen Gedicht, welches das Herz zur Uhr erklärt: „Ich ordne die Verlassenschaft; / das Brustkern-Öl, den Schlauch der Schlange, / die Rippenuhr bleibt selbst im Gange / und schlägt auch in der Einzelhaft.“ (PS S.11) Allein der kreative Gebrauch des Wortes *Verlassenschaft* gibt dem Gedicht seinen ganz eigenen, stark bildlichen und leicht ironischen Charakter – hier bezeichnet es den Körper, den das Ich in Begriff ist zu verlassen. Das Herz ist nicht explizit erwähnt, aber es ist wohl nicht verfehlt anzunehmen, dass es mit der *Rippenuhr* gemeint ist. Ein weiterer Verweis darauf ist die dritte Strophe, welche zur Gänze der Lunge gewidmet ist, die dem Herzen in manchen Lavantgedichten gleichberechtigt gegenübersteht. Kulturell ist ihre Bedeutung im Vergleich zu jener des Herzens verschwindend gering; organisch gesehen ist dem nicht so, schließlich sind beide zum Leben unentbehrlich. Was ist allerdings mit dem Begriff *Brustkern-Öl* gemeint? Lavant äußerte hierzu: „Im Brustkern gibt’s eine Drüse, welche bis zu einem bestimmten Alter Vitamin B ausscheidet, sobald man hustet. Dieses Vitamin ist außer gegen Husten auch gegen Grippe wirksam. Ich kenne den Geschmack des Vitamin B.“³⁵⁰ Jene Bemerkung ist aus heutiger medizinischer Sicht jedenfalls nicht haltbar. Der Begriff *Brustkern* existiert im Metzgereiwesen, vielleicht hat sie ihn auf den menschlichen Körper übertragen.³⁵¹ Das *Öl* könnte als eine Art segnende Salbung mit dem heilenden Vitamin aufgefasst werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass mechanische Apparate eine gewisse Lebensdauer besitzen. Auch das Herz ist ein Muskel, der nicht ewig schlagen kann. Jedenfalls ist es kein Zufall, dass die Darstellung des Herzschlages in allen behandelten Gedichten das Thema der Vergänglichkeit hervorruft. Zudem nimmt sie dem Herzen die ihm angedichtete Romantik, ebenso wie dessen Beschreibung mithilfe des medizinischen Jargons. Hierzu sollen noch einige Beispiele genannt werden: Besonders in den Gedichten, die Christine Lavant ihrem Arzt Otto Scrinzi widmete, finden sich zahlreiche Ausdrücke, die dem medizinischen Vokabular entnommen sind. In einem dieser Gedichte wird das Herz zum Gesprächspartner: „Gerät aus Lehm wozu willst du denn brennen? / Was ich eratmen kann verbraucht die Lun-

³⁵⁰Stainer 1973, S.100.

³⁵¹Jenen Verdacht bekräftigte mir eine E-Mail-Konversation mit Frau Dr. Annette Steinsiek vom Brenner-Institut, die mich auf diese Herkunftsmöglichkeit des Wortes verwies. (Dies geschah, ohne dass ich den Begriff erwähnt hätte, über den ich kurz davor in einem Kochrezept gestolpert war, ihn aber in der Hoffnung verworfen hatte, im humanmedizinischen Bereich auf eine Erklärung zu stoßen.)

ge.“ (JH S.58) Das *Gerät aus Lehm* ist, wie aus der weiteren Ansprache hervorgeht, das Herz. Das Ich fordert es auf: „Zerkrümle weiter warst ja nie besternt / nie gargebrannt sogar dein Schwund verletzt“. (JH S.58) Das Wort *Schwund* lässt in diesem Zusammenhang an Bachmann denken, ist doch schließlich das Wort *Muskelschwund* ein medizinischer Terminus für den Verlust der Muskelsubstanz durch chronische Unterernährung.

Ein anderes Gedicht konfrontiert die Lesenden mit einem düsteren Bild: „Nur laß mein Herz, das ist für dich zu schwer / und gleicht nur außen einem Rettungsboot –; / auch ist es lange Zeit schon nimmer leer, / in ihm verkalkt ein dir ganz fremder Tod.“ (KWM S.113) Hier werden zwei typische Herzmotive zusammengebracht: das *schwere* und das *leere Herz*. Das eine ist mit negativen Gefühlen beladen, dem anderen mangelt es prinzipiell an Emotionen. Die letzte Zeile unternimmt eine Wendung vom ästhetisierten zum medizinischen Herzmotiv, die durchaus auch als (ein bisschen bittere) Ironie aufgefasst werden kann: Nein, *leer* ist es nun nicht mehr, aber dafür hat der Tod sich darin eingenistet. Was hat aber nun das *Verkalken* zu bedeuten? Es ist durchaus anzunehmen, dass es sich hier um eine Literarisierung des tatsächlichen Verkalkens der Herzkranzgefäße handelt, welches auch zum Herzinfarkt und somit zum Tode führen kann.³⁵² Jedenfalls, und hiermit schließt sich auch der Bogen zum letzten Kapitel, ist das Herz nicht zufällig so oft als pochendes oder schlagendes Objekt, als füllbarer Hohlraum oder als etwas fassendes bzw. leeres *Gefäß* dargestellt. Die Grundlage für derlei Darstellungen ist durch seine biologische Beschaffenheit gegeben. Die medizinische Komponente ist häufig explizit, manchmal allerdings auch unterschwellig vorhanden. Die Fähigkeit des Herzens, etwas zu fassen, ist Grundlage für tote Metaphern, welche der medizinische Diskurs geprägt hat. Zu denken ist dabei z.B. an die beiden *Herzkammern* und ihre *Vorhöfe*.³⁵³ In Lavants *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* findet sich folgendes Zitat: „Es muss sich herausstellen, wie weit Geliebte in Sicherheit und Unberührbarkeit leben, wie groß die Vorhöfe ihres Herzens sind, darin sich das Drama des Einlaßbegehrenden abspielt, immer wieder, immer wieder...“³⁵⁴ Zum Abschluss soll noch eine sehr starke Gedichtstrophe Bustas erwähnt werden: „Ich könnte dir nur meine Traurigkeit dalassen, wenn ich geh. / Aber es wohnt ja schon deine genügsam im leeren Haus, / und sie füllt dir die dunklen Stuben und Herzkammern aus / sanft und tröstlich wie die Winterwolke der Schnee.“ (RB S.47) In Kombination mit den *Stuben* gewinnt die *Herz-kammer* etwas von ihrer ursprünglichen Bedeutung zurück. Auch die Asso-

352Vgl. Axel Laczkovics: Der Austausch des Herzens. In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.37-47, S.40.

353Vgl. Hatt 2006, S.30.

354Lavant 2008, S.59.

nanz *Haus* – *Herz* lässt die beiden Bereiche zusammenrücken. Wenn die Traurigkeit schließlich die Umgebung eines Menschen prägt, macht sie auch vor ihm selbst – die *Herzkammer* nimmt nun wieder metonymische Gestalt an – nicht Halt. Warum so viele düstere Herzgedichte hier versammelt sind und warum oftmals die simple, unschuldige Verwendung der Herzmethapher durch Brechungen hinterfragt wird, lässt sich jedenfalls nur begreifen, wenn der Kontext der Nachkriegszeit mitgedacht wird.

6.) Resümee

Wäre diese Arbeit vor einigen Jahren geschrieben worden, so hätte das Thema sicherlich auf mehr Menschen unzeitgemäß gewirkt, als dies heute der Fall ist. Lavant und Busta wurden schließlich jahrelang kaum rezipiert; ansatzweise ist durch nach 2000 erschienene Analysen schon eine Neubewertung feststellbar (siehe S.7-12 dieser Arbeit). Auch die Motivforschung war für Jahrzehnte eine kaum beachtete Disziplin³⁵⁵ – dies lässt sich unter anderem dadurch erklären, dass sie als inhaltliche Kategorie gesehen wurde, was ihr in Zeiten, wo Struktur und Sprache der Dichtung an Bedeutung gewannen, einen antiquierten Touch verlieh. Zudem wurde kritisiert, dass sie die Individualität des Einzelkunstwerks bzw. dessen Sinngehalt verkenne.³⁵⁶ Das seit den 1960er Jahren angestrebte Revival scheint sich langsam, aber sicher zu realisieren; es werden mittlerweile wieder mehr Arbeiten zu einzelnen Motiven geschrieben.

In Bezug auf diese Arbeit bleibt zu sagen, dass die Analyse von Motiven zwar eine Beschäftigung mit dem Inhalt von Dichtung ist, allerdings keine *rein* inhaltliche: schließlich sind die Strukturelemente Stoff, Gehalt und Form nicht voneinander trennbar.³⁵⁷ Gerade in der Lyrik, deren Struktur besonders stark sprachlich determiniert ist, treten Form und Inhalt in eine Wechselwirkung, die auch in die Analyse einfließen muss. Metrum, Reim und Motivik folgender Gedichte können als Beispiele dienen: die runde, aber nicht glatte Form von Bustas *Der weiße und der braune Heiland* (SV S.105, siehe S.50-51 dieser Arbeit) sowie die runde Form und der Trochäus im Titelgedicht der *Bettlerschale* (BS S.5, siehe S.49-50, S.86 dieser Arbeit), wobei erstere auf die Schale und zweiterer auf die Konnotation des Herzens verweist. Weiters sind zahlreiche Neologismen in den Gedichten auszumachen, welche den Inhalt noch unterstreichen, z.B. das Wort *Bettelhäupter* in Bustas *Disteln*. (LD S.15) Assonanzen stellen eine zusätzliche Verbindung zwischen Form und Inhalt her, z.B. jene von *Haus* und *Herz* (RB S.47, siehe S.114 dieser Arbeit).

Nun soll zusammengefasst werden, was die vier behandelten Motive miteinander verbindet, und reflektiert, was sie über die Dichtung Lavants und Bustas aussagen können. Zur Beantwortung der ersten Frage sollen die wesentlichsten Aspekte, welche alle vier miteinander teilen, zusammengefasst werden. Die Distel zählt zur Gruppe der Unkräuter bzw. Wildpflanzen; jene waren in den 1950er Jahren ein viel bedichteter Motivkomplex. Eines der Motive

³⁵⁵Vgl. Frenzel 1980, S.23-35.

³⁵⁶Ebda., S.7-30.

³⁵⁷Ebda., S.7-8.

schlechthin war der Mohn – seine Symbolik deutete auf den Rausch hin, genauso wie jene der Distel auf die Bibel. Doch jeder symbolischen Komponente liegt die konkrete biologische, diätische oder medizinische Bedeutung einer Pflanze zugrunde (z.B. jener des Mohns für den Rausch, die Eignung der verarbeiteten Samen für den Drogenkonsum oder jener der Distel für eine biblische Plage ihre Stacheln). Das Brotmotiv – quasi Inbegriff der Nahrungsmotivik – weist ebenfalls eine vielfältige literarische Tradition auf. Seine besondere Bedeutung ist im historischen Kontext zu suchen. Die Eucharistie verleiht dem Brot zwar eine besondere Symbolkraft (vor allem im Kontext Österreichs der 1950er Jahre), zugleich bleibt es jedoch selbst als geheiligtetes Nahrungsmittel ein Motiv, das unmittelbar mit der menschlichen Lebenswelt verknüpft ist. Schon die berühmte Zeile des *Vater unser* verweist darauf: „Unser tägliches Brot gib uns heute.“ Schließlich stehen im christlichen Diskurs *Brot und Wein* nicht nur für Leib und Blut Christi, sondern auch für die irdische und die himmlische Sphäre (siehe S.50 dieser Arbeit). Der Krug ist ein Gebrauchsgegenstand, wodurch ihm auch der Charakter des Materiellen anhaftet. Dinge drücken bei Lavant wie bei Busta oft Besitz aus. Hier ist ebenfalls der historische Kontext (vor allem der Mangel, welcher in der Nachkriegszeit herrschte) zu beachten. Gegenstände sind nicht nur durch ihre Funktion, auch durch ihre Beschaffenheit charakterisiert. Letztere führt mancherorts, noch ohne dass deren BesitzerIn im Gedicht vorkommt, direkt zur sozialen Frage (siehe z.B. S.69-70 dieser Arbeit). Die symbolischen Komponenten des Kruges sind sehr vielschichtig: Er ist *Gefäß*, d.h. er kann Verschiedenstes fassen – er ist *Aschenkrug*, *Tränenkrug*, einfacher *Krug* am Tisch sowie fragwürdiges Symbol für den *Frauenleib*. Als letzteres reflektiert er patriarchale Strukturen, welche in der Zeit, in welcher die Texte entstanden sind, dominant waren. Das Herz ist wohl das häufigste Symbol der deutschsprachigen Literatur; die Tradition des Herzmotivs als zentraler Bestandteil der Lyrik reicht zurück bis ins Mittelalter, in der Romantik wurden unzählige Herzmetaphern geschaffen, welche auch durch den medizinischen Diskurs geprägt waren. Paradoxerweise wurde es in den 1950er Jahren nach dem Diktum Bachmanns zum *Muskel* degradiert und gerade dadurch für das Schrifttum jenseits der Trivilliteratur gerettet. Dies hat auch Konsequenzen auf das Schreiben Lavants und Bustas. Herzmetaphern wurden von ihnen hinterfragt und konventionelle Redensarten verfremdet. Fazit: Bei beiden Autorinnen sind starke Rückbezüge auf das, was ein Gegenstand *ist* (nicht: was er symbolisiert), vorhanden. Tote Metaphern werden wiederbelebt und konventionelle Sprachbilder ausgeblendet. Die Dinge werden oftmals, von jeglicher Symbolik losgelöst, auf ihren Zweck und ihre Funktion reduziert: Die Pflanze ist nutzbar oder auch nicht, das Brot ist Essen, nicht Abstraktum, das Gefäß ist Hausrat und das Herz ein schlagendes.

In allen Themenkreisen ist die in einer Epoche des Mangels an Wichtigkeit gewinnende Frage des Besitzes von zentraler Bedeutung: Bei der Analyse von Pflanzenmotiven spielt der Agrarbereich mit seinen ländlichen Besitzstrukturen eine Rolle, im Bereich der Nahrung ist der Hunger häufig anzutreffender Gegensatz, die Dingmotivik ist ohnedies von Haben und Nicht-haben determiniert. Doch selbst die Körpermotivik ist davon geprägt, genauso wie die medizinische Situation der damaligen Zeit – hier sind z.B. die so genannten *Arme-Leute-Krankheiten*³⁵⁸ mitzubedenken oder solche, die aufgrund schlechter Arbeitsbedingungen entstehen (vgl. z.B. das Motiv des blinden Bergmanns, siehe S.93 dieser Arbeit).

Dies soll kein Plädoyer *gegen* eine Auseinandersetzung mit dem symbolischen oder theologischen Gehalt der Lavantschen oder Bustaschen Dichtung sein, sondern eines *für* eine verstärkte Beschäftigung mit dem handfest-greifbaren lebensweltlichen. Jener ist schließlich in der Lavant- wie in der Busta-Forschung recht kurz gekommen; Analysen, die ihn berücksichtigen, sind zum Teil schon in die Jahre gekommen (z.B. die Lavantstudien von Lübke-Grothues³⁵⁹). Die mancherorts vollzogene Reduktion auf die katholische Lesart hat ihr Übriges dazu beigetragen, die Bücher von Lavant wie Busta aus dem Kanon verschwinden zu lassen, obwohl das Werk noch viele andere Facetten aufweist. Symbolische und theologische Lesarten waren beim Verfassen dieser Arbeit insofern relevant, als dass ihnen meist eine weltliche zugrundeliegt – vielfach leben die Gedichte von ihrer Mehrdeutigkeit, eines der berühmtesten Beispiele hierfür ist wohl wieder das Titelgedicht der *Bettlerschale* (BS S.5).

Eine These, die gerade in Bezug auf Lavant verbreitet ist, möchte ich nochmals explizit widerlegen: Es ist die Deutung der Gedichte als „reine Ich-Lyrik“.³⁶⁰ Die Gedichte Lavants wie Bustas kreisen nicht nur um sich selbst bzw. um die Liebe zu einem Mann. Dies ist eine typische Rezeption der Literatur von Frauen, welche versucht, diese auf private Genres (wie z.B. Briefe oder Lyrik) und Themen (Liebe, persönliche Befindlichkeiten,...) zu reduzieren. In dieser Arbeit finden sich zahlreiche Beispiele, welche aufzeigen, dass der Gehalt jener Gedichte weit über den Bereich des Privaten hinausweist. Es sind vor allem zwei wichtige Argumente anzuführen: Erstens ist eine Einordnung der Dichterinnen in den Kanon durchaus möglich. Sie haben sich in ihrem Schreiben sehr wohl auf literarische Traditionen bezogen – eine mannigfaltige Lektüre ist sowohl für Busta (vor allem durch ihr Universitätsstudium der Germanistik und Anglistik) als auch für Lavant (durch private, aber intensive Lektüre) belegt.

358Vgl. Lavant 1949, S.128, siehe auch S.18 dieser Arbeit.

359Lübke- Grothues 1983. / Ebds. 1984.

360Nehring 1984, S.20.

Anhand einiger Motive lassen sich jene Rückgriffe leicht erkennen. Dass es Einflüsse von Rilke und Trakl gegeben hat, steht z.B. außer Zweifel. Es darf allerdings auch nicht vergessen werden, dass zahlreiche intertextuelle Verknüpfungen mit den Werken von ZeitgenossInnen bestehen. Dazu zählen unter anderem Aichinger, Bachmann, Celan, Fritsch und Kräftner, die alle in diese Arbeit aufgenommen wurden, wo Parallelen zu Lavant und/oder Busta auftreten.

Selber sind beide allerdings kaum zum Referenzpunkt für die kommende Generation junger SchriftstellerInnen geworden – was u.a. mit den vermittelten Lavant- und Busta-Bildern zu tun haben mag (erstere hatte ein Image als verrücktes Kräuterweiblein, zweitere als biedere Hausfrau), andererseits mit dem Aufkommen einer starken literarischen Strömung, welche sich der Sprachkritik widmete und einen Bruch mit der gemäßigteren Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit vollzog. Hier ist vor allem die 1957 gegründete Wiener Gruppe zu denken, die radikale poetische Modelle entwarf und sich über gesellschaftlich-moralische Konventionen hinwegsetzte.³⁶¹ Zur Provokation eignen sich tatsächlich nicht viele Lavant-Gedichte, sich auf ihre sprachlichen Bilder einzulassen bedeutet vorerst eine vorsichtige Reflexion. Bei Busta geschieht, wie anhand einiger Beispiele gezeigt wurde, zum Teil auch eine Anpassung an gesellschaftliche Gegebenheiten (siehe z.B. S.22, S.46, S.54 dieser Arbeit). Allerdings ist dies kein Grund, warum sie nicht rezipiert werden sollte – würden alle AutorInnen, aus deren Feder einige bedenkliche Texte stammen, aus dem Kanon verbannt werden, so käme dies auch einem Verlust von zahlreichen Werken gleich, die es zu lesen lohnt. Die Wiederentdeckung Lavants und Bustas geschieht langsam, aber ist im Gange – und sie geht einher mit der Entstehung eines differenzierteren Lavant- und Busta-Bildes in der Sekundärliteratur.

Wiesmüller ordnet Lavant und Busta der so genannten gemäßigten Moderne zu, welche in seinem *Typenkreis* zwischen dem traditionellen und dem avantgardistischen Gedicht steht.³⁶² Diese Kategorisierung wirkt plausibel, schließlich sind sie beide nicht mit Rühm oder Artmann gleichzusetzen, aber auch nicht mit Weinheber oder Teuffenbach. Dennoch sind die Lavant-Gedichte der 1950er Jahre wohl als weit moderner als jene ihrer Kollegin einzuschätzen. Eventuell ließe Lavant sich in die Reihe von Aichinger, Bachmann und Celan, die Wiesmüller zur Avantgarde zählt³⁶³, einordnen. Ein anderer denkbarer Weg wäre, ihr eine Sonderstellung zuzuweisen – er wirkt vor allem aufgrund ihrer eigenwilligen Sprachkonstrukte gangbar. Jene

³⁶¹Vgl. Schmidt-Dengler 2010, S.140.

³⁶²Vgl. Wolfgang Wiesmüller: Facetten der österreichischen Lyrik nach 1945. Am Beispiel biblisch-christlicher Intertextualität bei Christine Lavant und Christine Busta. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 27. 2008, S.75-91.

³⁶³Vgl. ebda., S.78.

sind sicherlich auch zu erklären durch die für ihr Schreiben prägende Mischung aus ländlicher Umgebung und nahezu unglaublicher Weltoffenheit. Hier ist zu denken an ihre Reise in die Türkei sowie an ihren Briefverkehr, der sich über die halbe Erdkugel erstreckte.³⁶⁴ Auch ihre vielfältige Lektüre trug zweifelsohne zu ihrer charakteristischen Ausdrucksweise bei.³⁶⁵ Ihre Dichtung ist vor allem auf Wortebene innovativ, Versmaß und Reim folgen oft traditionellen Schemata. Christine Busta nimmt wohl tatsächlich eine Zwischenstellung zwischen der konventionellen Lyrik aus der Vor- und unmittelbaren Nachkriegszeit und der Moderne ein, wobei ihre spätere Dichtung (vgl. z.B. die beiden Nachlassbände, AW, HK) sich von jener der 1950er Jahre durchaus differenziert: Es kommt zu Experimenten auf Wortebene; minimalistische Knappheit macht sie zu Texten, die sich in die Moderne einordnen lassen. Allerdings muss an jener Stelle noch eine Unterscheidung getroffen werden: Ein moderner Text im sprachlichen Sinne muss im inhaltlichen lange noch kein solcher sein – und umgekehrt. Bei Busta finden sich z.T. auch im Spätwerk sehr konservative Botschaften in neuer Form (vgl. z.B. AW S.78, siehe S.82 dieser Arbeit). Lavants Prosawerk hingegen ist z.T. in einem sehr konventionellen Sprachstil gehalten, aber thematisch (und was die Erzählstrukturen anbelangt) noch heute aktuell. Ihre Lyrik beinhaltet eine Vielfalt rhetorischer Figuren: Metapher, Metonymie, Ironie, Hyperbel,... Das ist nichts Gattungsunübliches, aber das häufige Aufgreifen und Verfremden von Floskeln und die Wiederbelebung toter Metaphern ist ihr wohl eigen. Dies ist nun wiederum eine Technik, die Lavant (und sporadisch auch Busta) mit der sprachkritischen Schule verbindet.

Ein zweites Argument gegen die These der *Ich-Lyrik* und die jener verwandte, dass Lavants (über Busta ließe sich das nur in völliger Unkenntnis des Gesamtwerks behaupten) Lyrik ahistorisch sei³⁶⁶, möchte ich noch vorbringen: Gerade Literatur von Frauen wird oftmals privatisiert, wenn es sich dem nicht durch vordergründige politische oder geschichtliche Bezüge wehren kann. Zur Problematik von Politischem und Privatem in der Literatur lässt sich ein Zitat von Peter Handke anführen: „Sie [die Literaturauffassung im Sinne des Realismus] übersieht, daß es in der Literatur nicht darum gehen kann, politisch bedeutungsgeladene Dinge beim Namen zu nennen, sondern vielmehr von ihnen zu abstrahieren.“³⁶⁷ Das trifft auch auf das Werk Lavants zu – wenn dies auch meist nicht explizit politische bzw. historische Inhalte

364Vgl. Richard Reichensperger: „Die Türken sind mir sympathisch und vertraut“. Eine Briefedition zeigt die Dichterin Christine Lavant in internationalen Vernetzungen. In: Der Standard, 5.10.2002, Beil. Album, S.8.

365Vgl. Schneider / Steinsiek 2007.

366Vgl. z.B. Glaser 2005, S.39, S.182.

367Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Ebds.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. (=stb 56), S.19-28, S.24-25.

behandelt, so spiegeln sich dennoch gesellschaftliche Verhältnisse wider, die in der konkreten historischen Situation verankert sind. Es ist Faktum, dass die Diskurse Gewalt, Katholizismus, Weiblichkeit und Armut im Lavantwerk auszumachen sind. Dass das Motiv des Brotes brisante, zeitgeschichtliche Fragestellungen mit sich zieht, wurde in dieser Arbeit erläutert, ebenso, dass Pflanzen oft nur scheinbar Idylle herstellende Blumen sind. Schließlich ist auch der medizinische Diskurs einer, der sich schwerlich als ahistorisch verstehen lässt: Erstens ist Krankheit (explizit im Prosawerk und implizit auch in der Lyrik) eine Klassenfrage und somit per se gesellschaftlich, zweitens ist die in den Texten mitschwingende Geschichte von Pathologie und Pathologisierung gerade im Kontext Österreichs nach dem Nationalsozialismus zu verstehen.

Schließen möchte ich daher mit einem Plädoyer für die offene Lektüre der Werke beider Dichterinnen, vor allem aber für die Reflexion über Rollenbilder, die auch vor wissenschaftlicher Literatur nicht Halt machen. Diese sind lange genug reproduziert worden – erfreulicherweise werden die Stimmen lauter, die nicht nachsprechen, sondern hinterfragen.

7.) Bibliographie

7.1.) Primärliteratur

Busta, Christine: An Ludwig Ficker, Wien, 30.8.1959. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 10. 1991, S.67-68.

Busta, Christine: Der Atem des Wortes. Gedichte. Aus dem Nachlass hg. von Anton Gruber. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995. (=AW)

Busta, Christine: Der Himmel im Kastanienbaum. Gedichte. Hg.: Franz Peter Künzel. Salzburg: Otto Müller 1989. (=HK)

Busta, Christine: Der Regenbaum. Wien: Herder 1951. (=RB)

Busta, Christine: Die Scheune der Vögel. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1958. (=SV)

Busta, Christine: Für Christine Lavant. In: Steige, steige, verwunschene Kraft. Erinnerungen an Christine Lavant. Wolfsberg: Ernst Ploetz 1978, S.51.

Busta, Christine: Lampe und Delphin. Gedichte. 2.Aufl. Salzburg: Otto Müller 1955. (=LD)

Busta, Christine: Salzgärten. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1975. (=SG)

Busta, Christine: Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1965. (=ÄF)

Lavant, Christine: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Hg.: Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Innsbruck, Wien: Haymon 2008.

Lavant, Christine: Baruscha. Graz: Leykam 1952.

Lavant, Christine: Das Kind. Hg.: Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien: Otto Müller 2000.

Lavant, Christine: Das Krüglein. Stuttgart: Brentano 1949.

Lavant, Christine: Das Wechselbälgchen. Hg.: Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg, Wien: Otto Müller 1998.

Lavant, Christine: Der Pfauenschrei. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1962. (=PS)

Lavant, Christine: Die Bettlerschale. Gedichte. 3.Aufl. Salzburg: Otto Müller 1963. (=BS)

Lavant, Christine: Die Rosenkugel. Stuttgart: Brentano 1956.

Lavant, Christine: Die Schöne im Mohnkleid. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1996.

Lavant, Christine: Die Türgeschichte. In: Wort in der Zeit. 2. 1956. S.24-25.

Lavant, Christine: Die unvollendete Liebe. Stuttgart: Brentano 1949. (=UL)

Lavant, Christine: Herz auf dem Sprung. Die Briefe an Ingeborg Teuffenbach. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1997.

Lavant, Christine: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978. (=KWM)

Lavant, Christine: Nell. Vier Geschichten. Salzburg: Otto Müller 1969. S.7-59.

Lavant, Christine: Spindel im Mond. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1959. (=SM)

Lavant, Christine: Und jeder Himmel schaut verschlossen zu. Fünfundzwanzig Gedichte für O.S. Hg.: Hans Weigel. Wien, München: Jungbrunnen 1991. (=JH)

7.2.) Sekundärliteratur

Adel, Kurt: Christine Busta, Lyrik. Untersuchung auf statistischer Grundlage. In: Ebds.: Von Sprache und Dichtung. 1800-2000. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S.177-207.

Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. In: Ebds.: Werke. TB-Ausgabe in 8 Bd. Hg.: Richard Reichensperger. Bd.2: Der Gefesselte. Erzählungen (1948-1952). 6.Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2005. (=FTB 11042), S.63-74.

Aichinger, Ilse: Verschenkter Rat. Gedichte. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2008. (=FTB 11048). S.30.

Ajouri, Philip: Apfel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.21-22.

Alker, Stefan: Geister wie sie. In: Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.125-141.

Androsch, Hannes: Wirtschaft und Gesellschaft. Österreich 1945-2005. Innsbruck: Studien Verlag 2005.

Bachmann, Ingeborg: Werke. 4 Bde. Hg.: Christine Koschel u.a. Zürich: Piper 1978.

Bachmann, Ingeborg: Jugend in einer österreichischen Stadt. In: Ebds.: Sämtliche Erzählungen. München: Piper 1978. S.84-95.

Bailey, Sharon M.: Autobiographical Lyric Poetry: The Confessions of Christine Lavant and Anne Sexton. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999, S.197-214.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: Ebds.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. 7 Bde. Hg.: Gerhard Schuster u. Holger Hof. Bd 4: Prosa 4. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S.9-44.

Berger, Albert: Weinheber, Josef. In: Metzler Autorenlexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3., aktual.u.erw.Aufl. Hg.: Bernd Lutz u. Benedikt Jeßing. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S.786-788.

Bernstorff, Wiebke von: Weg / Straße. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.415-417.

Bodenstedt, Friedrich: Die Lieder des Mirza-Schaffy. Mit einem Prolog von Friedrich Bodenstedt. Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei 1851.

Borchert, Wolfgang: Das Brot. In: Ebds.: Das Gesamtwerk. Hg.: Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. S.320-322.

Brakensiek, Stephan: Das gedruckte Herz – Kunstgeschichtliche Anmerkungen zum Motiv des Herzens in der frühneuzeitlichen Druckgraphik Mitteleuropas. In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.231-270.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Hg.: Werner Hecht u.a. Bd.12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1988.

Brusatti, Alois: Entwicklung der Wirtschaft und Wirtschaftspolitik. In: Österreich. Die Zweite Republik. Hg.: Erika Weinzierl u. Kurt Skalnik. Bd.1. Graz, Wien, Köln: Styria 1972, S.417-494.

Burz, Ulfried: Dreschflegel, Duldiger-Pfarrer und finstere, elende Proletenwohnung. Christine Lavants Prosa als sozialhistorische Quelle. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.147-178.

Butzer, Günter / Jacob, Joachim: Honig. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008. S.164-165.

Carsten, Catarina: Christine Busta in Gedichten und Briefen. In: Literatur und Kritik. 23. 1988, S.193-198.

Celan, Paul: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd 2/3,1. Hg.: Andreas Lohr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Chae, Yon-Suk: Untersuchung zur Lyrik Christine Bustas. Wien: Phil.Diss. 1991.

Daemmrich, Horst S.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995. (=UTB für Wissenschaft, Große Reihe 8034).

Donat, Sebastian: Krug. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.194-195.

Doubek, Barbara: Die strafhistorische Entwicklung der Abtreibung in Österreich. Wien: Jur.-Diss. 1997.

Droste Hülshoff, Annette von: Sämtliche Werke. 2 Bde. Hg.: Bodo Plachta u. Winfried Woessler. Bd.1: Gedichte. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker Verlag 1994. (=Bibliothek dt. Klassiker 103).

Dürhammer, Ilja / Hemecker, Wilhelm: „... nur durch Zufall in den Stand einer Dichterin geraten“. Unbekannte autobiographische Texte von Christine Lavant. In: Sichtungen. 2. 1999, S. 97-125.

Eckart, Wolfgang U.: Herz. In: Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Hg.: Bettina von Jagow u. Florian Steger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp.342-349.

Ficker, Ludwig: Rede zur Verleihung des Trakl-Preises 1964 an Christine Lavant. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 9. 1965, S.26-29.

Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg: Herder 1980.

Frenzel, Elisabeth: Zweihundert Jahre literaturwissenschaftliche Motivforschung. In: Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998-2000. Hg.: Theodor Wolpers. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002. (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse, dritte Folge, 249), S.21-39.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. In: Ebds.: Studienausgabe. 10 Bde. Bd.2. Frankfurt am Main: Fischer 1972.

Fritsch, Gerhard: Der Geisterkrug. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1958.

Geerlings, Wilhelm: Das Herz im Aberglauben. In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.271-283.

Glaser, Inge: Christine Lavant. Eine Spurensuche. Wien: Praesens 2005.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg.: Friedmar Apel u.a. Frankfurt am Main: Dt.Klassiker Verlag 1985-1999.

Graumann, Carl Friedrich: Kommunikation. In: Handbuch der Linguistik. Allgemeine und angewandte Sprachwissenschaft. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1975, S.216-217.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Nachdr. 33 Bde. Bd.13: N-Quurren. Bearbeitet v. Matthias Lexer. München: dtv 1984.

Gröne, Maximilian: Sinneswahrnehmung. In: Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Hg.: Bettina von Jagow u. Florian Steger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, Sp.722-731.

Grosse Wiesmann, Hannah: Blume. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.50-52.

Grube, Christoph / May, Markus: Nessel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.251-253.

Gryphius, Andreas: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. 9 Bde. Hg.: Marian Szyrocki u. Hugh Powell. Bd.1: Sonette. Hg.: Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer 1963. (=Neudrucke deutscher Literaturwerke. Neue Folge 9).

Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: Ebds.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972. (=stb 56), S.19-28.

Hatt, Hanns: Herzliche Neuigkeiten. Wie funktioniert der Herzschlag? In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.25-36.

Hatzenbichler, Illona: Motive und Themen in der Lyrik Christine Bustas. Graz: Phil.Diss. 1979.

Hemecker, Wilhelm: „... stelle dich nicht taub!“ Über das Gedicht „Horch! das ist die leere Bettlerschale“. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.35-44.

Hensel, Kerstin: Die Höllenhündin. In: Frankfurter Anthologie. 21. 1998, S.157-160.

Hensel, Kerstin: Dieses Schiff wird nie verständig werden. Zu Christine Lavant. In: drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift. 27. 1994. S.61-62.

Hensel, Kerstin: Die Gespenster der Lavant. In: Christine Lavant: Kreuzzertretung. Hg.: Kerstin Hensel. Leipzig: Reclam 1995. (=Reclam Bibliothek 1522), S.113-122.

Herzmansky, Katharina: Erzählen aus der Zwischen-Welt. Zu Christine Lavants Prosa. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.13-35.

Herzmansky, Katharina: Paraliturgische Inszenierungen in der Prosa Christine Lavants. In: Klug und stark... schön und erotisch. Idyllen und Ideologien des Glücks in der Literatur und in anderen Medien. Hg.: Friedbert Aspöckberger u.a. Innsbruck: Studien Verlag 2006. (=Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 17), S.45-65.

Heudecker, Sylvia / Wesche, Jörg: Ohr. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.256-257.

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann. In: Ebds.: Sämtliche Werke in 6 Bd. Hg.: Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke. Bd.3: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hg.: Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985. (=Bibliothek deutscher Klassiker 7), S.11-49.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bde. Hg.: Michael Knaupp. Bd.1. München: Carl Hanser 1992.

Hornung, Ela / Sturm, Margit: Stadtleben. Alltag in Wien 1945 bis 1955. In: Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur. Hg.: Emmerich Tálos u.a. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995. (=Österr. Texte zur Gesellschaftskritik 60), S.54-67.

Hörrisch, Jochen: Brot. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008. S.55-56.

Iurlano, Fabrizio: Sprachliche und kulturelle Codes in der Lyrik Christine Lavants. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.45-65.

Iurlano, Fabrizio: Zu einigen intertextuellen Bezügen in der Lyrik Christine Lavants. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999, S.83-106.

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. 24 Bde. Hg.: Roland Reuß, Peter Staengle. Bd. 1/3: Der zerbrochene Krug. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1995.

Kohl, Katrin: Crying from the depths: Religion and the Poet's Voice in the Poems of Christine Lavant. In: Austrian Studies. 12. 2004, S.155-171.

Kohl, Katrin: „Formeln im Gedächtnis“. Die Lyrik von Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. In: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Hg.: Robert Pichl u. Alexander Stillmark. Wien: Hora 1994. (=Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft 2), S.51-66.

Kohl, Katrin: Metapher. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. (=SM 352).

Kotrikadze, Tamar: Das mythologische Motiv des Wechselbalgs und seine Gestaltung in Christine Lavants Erzählung „Das Wechselbälgchen“. In: Österreich in Geschichte und Literatur. 49. 2005, S.193-200.

Kräftner, Hertha: Kühle Sterne. Gedichte, Prosa, Briefe. Aus dem Nachlaß hg.: Gerhard Altmann, Max Blaeulich. Wien, Salzburg: Wieser 1997.

Kramer, Theodor: Gesammelte Gedichte. 3 Bde. Hg.: Erwin Chvojka. Bd.1. 2.Aufl., Wien, München, Zürich: Europaverlag 1989.

Krieger, Hans: „Bellen dürfen, bis die Sterne zittern“. Christine Lavant. In: Bayerische Akademie der schönen Künste. Jahrbuch. 15. 2001, S.253-284.

Križman, Mirko: Die existenziellen Spannungen in der Dichtersprache Christine Lavants. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübbe-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.127-141.

Kunne, Andrea: Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformation eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1991. (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 95).

Laczkovics, Axel: Der Austausch des Herzens. In: Das Herz. Organ und Metapher. Hg.: Wilhelm Geerlings u. Andreas Mügge. Paderborn u.a.: Schöningh 2006, S.37-47.

Langthaler, Ernst: Umbruch im Dorf? Ländliche Lebenswelten von 1945 bis 1950. In: Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur. Hg.: Emmerich Tálos u.a. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995. (=Österr. Texte zur Gesellschaftskritik 60), S.35-53.

Leutner, Petra: Blasphemie als literarische und politische Strategie von Schriftstellerinnen. In: Das verortete Geschlecht. Literarische Räume sexueller und kultureller Differenz. Hg.: Petra Leutner u. Ulrike Erichsen. Tübingen: Attempto 2003, S.83-100.

Lübbe-Grothues, Grete: Christine Lavants „Hungerlieder“. In: Über Christine Lavant. Hg.: Ebds. Salzburg: Otto Müller 1984, S.114-126.

Lübbe-Grothues, Grete: Nachwort. In: Christine Lavant: Gedichte. München: dtv 1972. (=sr 108), S.115-125.

Lübbe-Grothues, Grete: Vom Lesen der Gedichte Christine Lavants. In: Literatur und Kritik 18. 1983. S.455-471.

Marzell, Heinrich: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. 5 Bde. Bd.1: Abelia – Cytisus. Leipzig: Hirzel 1943.

Mayer, Mathias: Blindheit. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.49-50.

Merker, Erna: Idylle. In: Reallexikon der dt. Literaturgeschichte. 5 Bde. 2.Aufl. Bd.1.: A-K. Hg.: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2001. S.742-749.

Michelsen, Solveig: Die Bilderschrift in der Lyrik Christine Lavants. Eichstätt: Phil.MA. 2000.

Milton, Sibyl: Kapitel 3. Die Verfolgung der Überlebenden: Zur Kontinuität des Antiziganismus in Nachkriegsdeutschland und Österreich. In: Sinti und Roma in der deutschsprachigen Gesellschaft und Literatur. Hg.: Susan Tebbutt. Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang 2001. (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 72), S.53-66.

Mitgutsch, Waltraud Anna: Christine Lavants hermetische Bildsprache als Instrument subversiven Denkens. In: Österreichische Dichterinnen. Hg.: Elisabeth Reichart. Salzburg, Wien: Otto Müller 1993, S.85-110.

More, David / White, John: Die Kosmos Enzyklopädie der Bäume. 2100 Arten und Sorten. Aus dem Engl. übers. v. Joachim Mayer u.a. Stuttgart: Frankh-Kosmos 2005.

Moser, Doris: Die Kopfarbeiterin Christine Lavant. In: Lavant Lektüren. Ergebnisse des 3. Internationalen Christine Lavant-Symposiums. Hg.: Katharina Herzmansky u. Arno Rußegger. Wien: Praesens 2006, S.37-57.

Nehring, Wolfgang: Zur Wandlung des lyrischen Bildes bei Christine Lavant. In: Über Christine Lavant. Hg.: Ebds. Salzburg: Otto Müller 1984, S.18-38.

Nicklas, Pascal: Auge. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joa-

chim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.29-30.

Nielsen, Harald / Hancke, Verner: BLV Heilpflanzenführer in Farbe. Finden und erkennen, sammeln und anwenden. München, Bern, Wien: BLV 1977.

Oestersandfort, Christian: Mohn. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.231-232.

Opitz-Wiemers, Carola: Lavant, Christine (d.i. Christine Habernig, geb. Thonhauser). In: Metzler Autorenlexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 3., aktual.u.erw.Aufl. Hg.: Bernd Lutz u. Benedikt Jeßing. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S.473-475.

Ouspensky, P.D.: Auf der Suche nach dem Wunderbaren. Perspektiven der Welterfahrung und der Selbsterkenntnis. 2.Aufl. Bern, München, Wien: Otto Wilhelm Barth 1978.

Overath, Angelika: Wechselbalg der Poesie. Die unerhörte Dichterin Christine Lavant. In: Ebds.: Das halbe Brot der Vögel. Portraits und Passagen. Göttingen: Wallstein 2004, S.61-84.

Pavlova, Nina: Christine Lavant und das Gesetz ihrer Dichtung. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 27. 2008, S.93-99.

Peil, Dietmar: Der Streit der Glieder mit dem Magen. Studien zur Überlieferungs- und Deutungsgeschichte der Fabel des Menius Agrippa von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang 1985. (=Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 16).

Piaget, Jean: Das Weltbild des Kindes. 8. Aufl. München: dtv 2005. (=dtv 35004).

Reichensperger, Richard: „Die Türken sind mir sympathisch und vertraut“. Eine Briefedition zeigt die Dichterin Christine Lavant in internationalen Vernetzungen. In: Der Standard, 5.10.2002, Beil. Album, S.8.

Renger, Almut-Barbara: Herz. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.153-154.

Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg.: Günter Butzer u. Joachim Jakob. Stuttgart: Metzler 2008, S.357-359.

Renn, Petra: Christine Busta: Zur Entwicklung der poetologischen Sprechweise und Gedichtauffassung. Wien: Phil.Dipl. 2002.

Ricklefs, Ulfert: Leben und Schrift. Autobiographische und biographische Diskurse. Ihre Intertextualität in Literatur und Literaturwissenschaft (Edition). In: editio. 9. 1995, S.37-62.

Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hg.: Manfred Engel u.a. Bd.1: Gedichte 1895 bis 1910. Leipzig, Frankfurt am Main: Insel 1996.

Sauerhoff, Friedhelm: Etymologisches Wörterbuch der Pflanzennamen. Stuttgart: WVG 2003.

Schlag, Evelyn: „Vierfach nach unten geht des Himmels Richtung.“ Über Christine Lavants Radikalität. In: Alte Meister, Schufte, Außenseiter. Reflexionen über österreichische Literatur nach 1945. Wien: Sonderzahl 2005, S.135-151.

Schlag, Evelyn: „Vierfach nach unten geht des Himmels Richtung.“ Über Christine Lavants Radikalität. In: Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Erste Lieferung. Hg.: Klaus Kastberger u. Kurt Neumann. Wien: Paul Zsolnay 2007. (=Profile 14), S.206-208.

Schleichl, Sigurd Paul: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss: Österreich. In: Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Hg.: Horst Albert Glaser. Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 1997. (=UTB 1981), S.19-32.

Schlör, Veronika: Hermeneutik der Mimesis. Phänomene. Begriffliche Entwicklungen. Schöpferische Verdichtung in der Lyrik Christine Lavants. Bonn: Parerga 1998. Zugl.: Freiburg (Breisgau): Phil.Diss. 1998.

Schlör, Veronika: Mimesis als poetische Aisthesis. Wahrnehmung und Zu-Wort-Bringen „der Anderen“ am Beispiel Christine Lavant. In: FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache. Hg.: Astrid Böder / Herwig Friedl. Tübingen, Basel: Francke 2000. (=Kultur und Erkenntnis. Schriften der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 26), S.143-154.

Schmidt, Siegfried J.: „aber nie bin ich sanft“. Bemerkungen zur Lyrik Christine Lavants am Beispiel dreier Gedichte. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.39-62.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. 3., korr.Aufl. St.Pölten, Salzburg: Residenz 2010.

Schneider, Ursula A.: Das „weibliche Ingenium“ – Ludwig Fickers ästhetisches Konzept der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 14. 1995, S.78-100.

Schneider, Ursula A. / Steinsiek, Annette: Christl Thonhauser wird Christine Lavant. Entschlüsse und Hindernisse auf dem Weg zur Buchautorin. In: Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945-1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Hg.: Christiane Caemmerer u.a. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002. (=Inter-Lit 4), S.175-201.

Schneider, Ursula A. / Steinsiek, Annette: Kreuzzertretung und Rückgrat, Luzifer und Bettlerschale. Christine Lavants Religionen im Zusammenhang mit ihrer Poetologie. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 27. 2008, S.123-141.

Schneider, Ursula A. / Steinsiek, Annette: Lektüerverhalten und ‚Intertextualität‘ oder Hinweise auf literarische Bezüge im Kommentar der Historisch-Kritischen Ausgabe Christine Lavants. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 26. 2007, S.79-102.

Schneider, Ursula A. / Steinsiek, Annette: Nachwort. In: Christine Lavant: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Hg.: Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Innsbruck, Wien: Haymon 2008, S.76-104.

Schneider, Ursula A. / Steinsiek, Annette: Schuld und Schreiben, Trauer und Tröstung, Pan und „Plan“. Der Nachlaß Christine Bustas und seine Perspektiven für die Forschung. In: Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.160-196.

Schnell, Rüdiger: Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002.

Schulze Belli, Paola: Index zu Christine Lavants Dichtungen. (Die Bettlerschale – Spindel im Mond – Der Pfauenschrei). Milano: Dott.a Giuffrè 1980. (=Università di Trieste / Facoltà di Scienze Politiche 19).

Simmel, Johannes Mario: Die frühen Romane und Erzählungen. 6 Bde. Bd.2: Das geheime Brot. Roman. München: Droemer Knaur 1994.

Sophokles: König Oidipus. In: Ebds.: Antigone. König Oidipus. Oidipus auf Kolonos. Übers. von Ernst Buscher. Zürich, München: Artemis 1979, S.79-164.

Stainer, Maria-Luise: „Das sichtbar und sagbar Reale stimmt nie mit der inneren Wirklichkeit überein.“ Zur Metaphorik Christine Lavants im Lichte ihrer Selbstdeutung. In: Profile einer Dichterin. Beiträge des II. Internationalen Christine-Lavant-Symposiums Wolfsberg 1998. Hg.: Arno Rußegger, Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1999. S.165-177.

Stainer, Maria-Luise: Herkunft und Art der Bilderwelt in den Gedichten der Christine Lavant. Innsbruck: Phil.Dipl. 1973.

Steinlechner, Gisela: „Du bist ein Spiel in meiner Hand“. Autorschaftsmodelle bei Hertha Kräftner und Christine Lavant. In: „Zum Dichten gehört Beschränkung“. Hertha Kräftner – ein literarischer Kosmos im Kontext der frühen Nachkriegszeit. Hg.: Evelyne Polt-Heinzel. Wien: Edition Praesens 2004, S.63-76.

Steinsiek, Annette: Nachwort. In: Lavant, Christine: Die Schöne im Mohnkleid. Hg.: Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 1996, S.117-127.

Steinsiek, Annette: Was kann sein – Überlegungen zum biographischen Umgang mit Christine Lavant. Am Beispiel Ingeborg Teuffenbach: Christine Lavant. Zeugnis einer Freundschaft. In: Ebds.: Christine Lavant und Ingeborg Teuffenbach. Kommentierte Edition der Briefe Christine Lavants an Ingeborg Teuffenbach und kritische Beleuchtung des Erinnerungsbuches von Ingeborg Teuffenbach. Innsbruck: Phil.Diss. 1998.

Strigl, Daniela: Stein, Rinde, Blatt. Zu Christine Bustas Theologie des Staunens. In: Christine Busta. Texte und Materialien. Hg.: Michael Hansel. Wien: Sonderzahl 2008. (=Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), S.29-43.

Johann Strutz: Poetik der Ambivalenz. Neuer Kommentar zur Lyrik von Christine Lavant. In: Fidibus 20. 1992, S.28-35.

Strutz, Johann: Zur Textgestaltung. In: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.241-251.

Suchy, Victor: Einleitung. In: Christine Busta: Das andere Schaf. 2.Aufl. Graz, Wien: Stiasny 1961, S.5-31.

Teuffenbach, Ingeborg: Christine Lavant – „Gerufen nach dem Fluß“. Zeugnis einer Freundschaft. Zürich: Ammann 1989.

Teuffenbach, Ingeborg: Verpflichtung. Gedichte zum Krieg. Berlin: Vlg. Grenze und Ausland 1940.

Teuffenbach, Ingeborg: Der große Gesang. Gedichte. Leinfelden: Engelhorn 1953.

Toussell, Peter: Gumpendorfer Literaturbrief, neuere Lyrik betreffend. In: Plan. 2. 1947, S.340-341.

Trakl, Georg: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. HKA mit Faksimiles der hs. Texte Trakls. 4 Bde. Hg.: Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1995.

Waggerl, Karl Heinrich: Brot. In: Sämtliche Werke. 2 Bde. Bd.1. Salzburg: Otto Müller: 1970.

Weilandt, Fritz: Das lyrische Werk von Christine Busta. In: Formen der Lyrik in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Hg.: Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: öbv 1981. (=Schriften des Instituts für Österreichkunde 39), S.70-94.

Weinheber, Josef: Sämtliche Werke. 7 Bde. Hg.: Friedrich Jenaczek. Salzburg: Otto Müller 1972-1996.

Weinrich, Harald: Christine Lavant oder Die Poesie im Leibe. In: Über Christine Lavant. Hg.: Grete Lübke-Grothues. Salzburg: Otto Müller 1984, S.63-76.

Wiesmüller, Wolfgang: Christine Busta im Briefwechsel mit Ludwig Ficker. Mit einem Verzeichnis der Gedichtmanuskripte Bustas im Brenner-Archiv. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 10. 1991, S.39-61.

Wiesmüller, Wolfgang: Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motivik in Gedichten von Christine Busta. In: Sprachkunst 20. 1989, S.199-226.

Wiesmüller, Wolfgang: „Ein Morgenlicht, wenn wir wollen!“ Das Lavant-Bild Ludwig von Fickers und die christliche Rezeption der Dichterin. In: Die Bilderschrift Christine Lavants. Studien zur Lyrik, Prosa, Rezeption und Übersetzung. 1. Internationales Christine Lavant Symposium Wolfsberg 11.-13. Mai 1995. Hg.: Arno Rußegger u. Johann Strutz. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995, S.149-177.

Wiesmüller, Wolfgang: Facetten der österreichischen Lyrik nach 1945. Am Beispiel biblisch-christlicher Intertextualität bei Christine Lavant und Christine Busta. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 27. 2008, S.75-91.

Wiesmüller, Wolfgang: „Lobrede auf eine Dichterin“. Ludwig von Fickers Rede zur Verleihung des Trakl-Preises an Christine Lavant 1964. (Zum 80. Geburtstag der Dichterin am 4. Juli 1995). In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv. 14. 1995, S.101-108.

Wiesmüller, Wolfgang: Lyrik in Österreich von 1945 bis zu den 70er Jahren. (Eine Skizze). In: InN. 1. 1984, S.2-10.

Wigotschnig, Armin: Erinnerungen an Gespräche mit Christine Lavant. In: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978, S.9-26.

Wigotschnig, Christine: ‚Heimatlosigkeit‘ in der Lyrik Lavants. In: Fidibus 20. 1992, S.12-21.

Wolf, Siegmund A.: Wörterbuch des Rotwelschen. Deutsche Gaunersprache. Mannheim: Bibliographisches Institut AG 1956.

Wigotschnig, Christine: Nachwort. In: Christine Lavant: Das Kind. Hg.: Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek. Salzburg, Wien: Otto Müller 2000, S.96-104.

Wucherer, Egon: Gedenken an Christine. In: Steige, steige, verwunschene Kraft. Erinnerungen an Christine Lavant. Wolfsberg: Ernst Ploetz 1978, S.61-72.

N.N.: Die Bibel. Vollständige Schulausgabe. Klosterneuburg: Österr.Kath.Bibelwerk 1980.

N.N: Mutterkorn. (*Claviceps purpurea*). In: Lexikon Landwirtschaft. Hg.: Ingrid Alsing. Stuttgart: Ulmer 2002, S.548.

N.N.: Das Tränenkrüglein. In: Ludwig Bechstein: Märchenbuch. Nach der Ausg. von 1857, textkritisch revidiert und durch Register erschlossen. Bd.1. Hg.: Hans-Jörg Uther. München: Eugen Diederichs 1997, S.147-148.

N.N.: Ohne Titel. In: Des Minnesangs Frühling. 5. Aufl. Neu bearb. v. Friedrich Vogt. Leipzig: Hirzel 1930, S.3.

<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/schneider.html#Publ> (13.10.2010)

<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/mitarbeiter/steinsiek.html#Publikationen> (13.10.2010)

8.) Anhang

8.1.) Siglenverzeichnis

- (=AW) Busta, Christine: Der Atem des Wortes. Gedichte. Aus dem Nachlass hg. von Anton Gruber. Salzburg, Wien: Otto Müller 1995.
- (=HK) Busta, Christine: Der Himmel im Kastanienbaum. Gedichte. Hg.: Franz Peter Künzel. Salzburg: Otto Müller 1989.
- (=RB) Busta, Christine: Der Regenbaum. Wien: Herder 1951.
- (=SV) Busta, Christine: Die Scheune der Vögel. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1958.
- (=LD) Busta, Christine: Lampe und Delphin. Gedichte. 2.Aufl. Salzburg: Otto Müller 1955.
- (=SG) Busta, Christine: Salzgärten. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1975.
- (=ÄF) Busta, Christine: Unterwegs zu älteren Feuern. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1965.
- (=PS) Lavant, Christine: Der Pfauenschrei. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1962.
- (=BS) Lavant, Christine: Die Bettlerschale. Gedichte. 3.Aufl. Salzburg: Otto Müller 1963.
- (=UL) Lavant, Christine: Die unvollendete Liebe. Stuttgart: Brentano 1949.
- (=KWM) Lavant, Christine: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben. Nachgelassene und verstreut veröffentlichte Gedichte – Prosa – Briefe. Hg.: Armin Wigotschnig u. Johann Strutz. Salzburg: Otto Müller 1978.
- (=SM) Lavant, Christine: Spindel im Mond. Gedichte. Salzburg: Otto Müller 1959.
- (=JH) Lavant, Christine: Und jeder Himmel schaut verschlossen zu. Fünfundzwanzig Gedichte für O.S. Hg.: Hans Weigel. Wien, München: Jungbrunnen 1991.

8.2.) Abstract auf Deutsch

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Lyrik Christine Lavants und Christine Bustas in Hinblick auf deren lebensweltliche Motive. Schwerpunkt ist das lyrische Werk der 1950er Jahre, wobei auch früher bzw. später entstandene Gedichte, Prosatexte sowie Briefe als Intertexte zu Hilfe genommen werden. Die Auswahl umfasst vier Bereiche: Natur und florale Motive, Nahrungsmittel, Hausrat und ähnliche Dinge und zu guter Letzt den menschlichen Körper. Aus dem biologischen Bereich wird das Motiv der Distel einer genaueren Analyse unterzogen – es ist kein Zufall, dass es sich bei den behandelten Texten meist um Blumengedichte jenseits der Verklärung handelt. Nutzbares Kraut und Unkraut sind zeittypische Motive; letzteres kann auch als Symbol der Subversion gelesen werden. Von den Nahrungsmotiven wird Hauptaugenmerk auf jenes des Brotes gelegt, ist es doch in unserem Kulturkreis Hauptnahrungsmittel und in mehrerlei Hinsicht symbolbehaftet. Das Brot wird untersucht als Leib Christi, als Symbol der Tischgemeinschaft, hauptsächlich ist und bleibt es allerdings schlicht eines: Essen für Hungrige. Aus den mannigfaltigen Motiven des Hausrats habe ich das Gefäß gewählt – dieses ist als schlichter Gegenstand, als poetologisches Motiv (jenes der Form, die einen Inhalt verschiedener Art fassen kann) sowie im Gender-Diskurs als Symbol für den Frauenleib lesbar. Der Körperdiskurs wird anhand des Herzmotivs, wohl dem häufigsten in der deutschsprachigen Lyrik, veranschaulicht.

Viele Bedeutungen der Lyrik Bustas und vor allem Lavants sind sehr versteckt und erst nach genauerem Hinsehen und Ausdeuten erkennbar. Die methodische Vorgehensweise orientiert sich stark an den Texten. Die Biographien werden besonders dann relevant, wenn es um die konkreten Lebenswelten der Dichterinnen geht. Oft erschließen sich allerdings radikalere Lesarten von Gedichten, die ansonsten als brav gelten können, erst durch zusätzliches Wissen. Daher erfolgen auch Auseinandersetzungen mit historischer, biologischer und medizinischer Fachliteratur. Die beiden letzteren sind vor allem relevant, was Wortschöpfungen betrifft. Sozialgeschichtliche Bezüge sind in vielerlei Hinsicht von Bedeutung: Sie bieten ein zusätzliches Verständnis, wie sich die Verteilung von gesellschaftlichem Reichtum, religiöse Anschauungen und Strukturen oder die Rolle von Frauen in den Texten widerspiegelt. Auch zeitgenössische Intertexte und literaturgeschichtliche Bezüge spielen eine Rolle. Die Analyse geschieht hauptsächlich auf Wortebene, da diese bei beiden aussagekräftiger und individueller ist als formale Kriterien wie Reim und Metrum, die meist recht konventionell gehalten sind. Das Bild von Lavant und Busta, die oft als religiöse Schriftstellerinnen rezipiert werden, ist

um zahlreiche Facetten erweiterbar. Das Miteinbeziehen gesellschaftlicher Problematik und die Beschäftigung mit dem Zusammenspiel von Sprache und Inhalt, bei dem es oft zu Reibungen und Brüchen kommt, sowie mit der eigenwilligen Metaphorik zeigen, dass den beiden ein Platz in der literarischen Moderne zusteht.

8.3.) Abstract in English

The present thesis deals with the poetry of Christine Lavant and Christine Busta focussing on motifs of everyday life. The analysis deals mainly with the poems written in the 1950es, but also includes earlier or later texts, prose and letters to show intertextual relations and to develop a deeper understanding of the poems. The motifs selected for discussion come from four different fields: Nature and floral motifs, food and nutrition, everyday goods and – last but not least – the human body. From biology, I have chosen to focus on the motif of the thistle. It is not a mere coincidence that the flower poems open spaces beyond idealization: Herbs and weeds are typical motifs of the time, the latter can also be seen as a subversive symbol. The main food motif is bread, since it is the most important element of nutrition in our culture and has various connotations: It can be seen as the body of Christ or as a symbol of communal meals, but its most important function is to feed the hungry. From the diverse motifs of everyday objects the vessel will be analyzed in depth – it can be read as a mere object, as a poetological metaphor (form, which can hold any kind of content) or, in gender discourse, as a symbol for the female womb. The body discourse in Lavant's and Busta's poetry is illustrated by an analysis of the heart motif, probably the most common one in poetry in German.

Many meanings in the poems of Busta and Lavant are hidden and can only be understood after careful analysis. The method of my thesis is strongly text-based. The biographies become relevant where the actual living situations of the poets are concerned. But sometimes poems that at first glance might be considered affirmative reveal a more radical interpretation when analyzed using specialist knowledge. Hence historical, biological and medical literature is discussed as well. The last two of those are particularly useful to explain unusual word coinages. Social history is important from many points of view: The historical facts supply a deeper understanding of how the distribution of wealth, religious opinions and structures or the situation of women appear in the texts. This also includes inter-texts written at the same time or earlier. Linguistic analysis mainly happens on the level of words, which is definitely more relevant for the work of Lavant and Busta than categories like meter or rhyme. Those normally follow a quite conventional style. The image of Lavant and Busta, often seen as purely religious writers, can be extended, bringing it closer to reality. Considering socio-political issues, the interplay of language and content, which sometimes causes frictions and fractures, as well as their characteristic use of metaphor, leads to the conclusion that both of them deserve their place in literary modernism.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Verena Stross
Eichenstraße 40/7, 1120 Wien
Tel.: 0660/3118082
E-Mail: verena_stross@gmx.at

geboren am 12.09.1984 in St. Egyden am Steinfeld

Ausbildung

1999-2004 Höhere Graphische Bundeslehr- und Versuchsanstalt, Wien

seit 2004 Diplomstudium der Germanistik an der Universität Wien

Schwerpunkt Neuere deutsche Literatur
(besondere Beschäftigung mit der Romantik, der Wiener Moderne, Literatur
der Nachkriegszeit, Literatur des 21. Jahrhunderts, Literatur von Frauen, Lyrik,
literarischen Räumen)

Modul DaF/DaZ

freie Wahlfächer aus den Bereichen der Romanistik und Indologie
(Schwerpunkte: Sprachbeherrschung in Italienisch und Hindi)

Einschlägige Berufserfahrung

2006-2008 als Nachhilfelehrerin für Deutsch und Englisch am IMF und am IFL tätig

2007 DaF/DaZ-Praktikum an der VHS Ottakring im Kurs „Alphabetisierung &
Deutsch, Stufe 1/A1 bis A1+“, 20 Stunden Hospitation / 5 Stunden Unterricht

2008-2009 fünfmonatiges DaF-Auslandspraktikum an der Delhi University, Indien
Unterricht in zwei Sprachkursen (BA, UE), Schwerpunkte: Kommunikation,
interkultureller Vergleich, Wortschatz, Grammatik, österreichische Literatur /
Abhalten von einigen Einheiten des Kulturgeschichte-Kurses (MA, VL/UE),
Schwerpunkt: Wiener Moderne

2010 Tutorium für Erasmus- und Internationale Studierende an der Universität Wien

Fremdsprachenkenntnisse (Selbstbeurteilung nach dem ERR)

Englisch	C2
Italienisch	C1
Hindi	B1