

Albert Berger
Klagenfurt

**Dichterswiespalt unter dem NS-Regime:
„Ende gibt sich als Vollendung“.
Josef Weinhebers Lyrik der vierziger Jahre**

Wilhelm Szabo (1901-1986), bedeutender und ausgeprägt antifaschistischer österreichischer Lyriker der dreißiger bis sechziger Jahre, hat seinen persönlichen Erinnerungen an Josef Weinheber die Überschrift „Zwei Gesichter“ vorangestellt. Szabos Aufzeichnungen von 1975 bieten unter allen Berichten von Zeitzeugen die prägnantesten Skizzen von Weinhebers zwiespältigem Charakter. Die Erinnerungen liefern Momentaufnahmen von fünf persönlichen Begegnungen in den Jahren 1930, 1936, 1940, 1941 und 1943, also aus einem Zeitraum, der Weinhebers Aufstieg umfasst vom höchstens lokal bekannten Dichter (um 1930 in Wien) zum ‚Reichs‘-Dichter, dem die Ehre zuteil wurde, die Hölderlin-Gedenkschrift von 1943 mit einer Prolog-Ode *An Hölderlin* einzuleiten. In der Verknüpfung mit diesen Daten zeichnet Szabo – der Weinheber seinerzeit verehrt und als dichterische Leitfigur angesehen hatte –, jetzt offenkundig um Distanz und Sachlichkeit bemüht, ein unretuschiertes, in keiner Weise beschönigendes Bild von den höchst widersprüchlichen und irritierenden Zügen in Weinhebers Charakter und politischer Einstellung. Die „zwei Gesichter“ beziehen sich in erster Linie auf den Gegensatz zwischen der willfährigen und unterwürfigen öffentlichen Haltung des Künstlers und den „fast leidenschaftlichen Hassausbrüchen gegen die Nazis“ im privaten Gespräch. Den Problemkern ortet Szabo in der bedenklichen, wenn nicht unvereinbaren „Verbindung von Kunst und Macht“. Die Aufzeichnungen lesen sich wie ein nachträglicher Kommentar zu Szabos schon 1947 in dem Gedichtbüchlein „Das Unbefehligte“ erschienen fünfteiligen Elegie *An einen toten Dichter*. Es sei ihm, schreibt er rückblickend, schon in dem Gedicht von 1947 weder um Verunglimpfung des Menschen Weinheber gegangen noch um eine Apotheose des Dichters, wie man ihm vorgeworfen habe, sondern darum, das Problem von Kunst und Macht zu erhellen, „im Licht eines dafür paradigmatischen Dichterschicksals, das sich erfüllte beim Sturz eines menschenverächterischen, gewissenlosen Gewalthabertums“.¹

1947 war jenes Jahr, in dem in den Nachkriegszeitungen die Debatte um den Dichter Weinheber, der am 8. April 1945 Selbstmord begangen hatte, voll einsetzte. Allein die Tatsache, dass Weinheber zu einem beachteten „Fall“ der Nachkriegsdiskussionen werden konnte, deutet schon auf die Wirkung seines lyrischen Lebenswerks und auf den künstlerischen Rang hin, aber auch auf die zwiespältige Posi-

¹ Wilhelm Szabo: *Zwei Gesichter. Begegnungen mit Josef Weinheber*. In: *Josef Weinheber (1892-1945)* [Ausstellungskatalog] St. Pölten 1992, S. 9-17; Zitat S. 17.

tion, die er im Bewusstsein der Zeitgenossen aus politischen Gründen einnahm. Die Stellungnahmen kreisten allesamt um die Frage: Wie kann, wie soll man, die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit im Rücken, umgehen mit einem Autor, dessen Hauptwerke Staunen und Hochachtung, auch Bewunderung und Verehrung hervorgerufen hatte, der aber mit Gelegenheitsarbeiten und mit seinen kulturpolitischen Auftritten vor und nach dem „Anschluss“ Österreichs als Anhänger und Mitträger des Naziregimes gelten musste? Angefacht wurde die Debatte vor allem durch die eben jetzt, 1947, erfolgte Publikation des Nachlassbandes *Hier ist das Wort*, der Weinhebers Gedichte aus den Kriegsjahren enthielt. Seit *Kammermusik* 1939 war ja kein neues Buch mehr von ihm erschienen. *Hier ist das Wort* sollte nun nach dem Willen der Witwe und ihrer Untertützer den „echten“, den „reinen Dichter“ Weinheber in den Vordergrund rücken gegenüber dem toten Mitbürger, der sich – krank, ängstlich, furchtsam und zugleich herrisch und geltungssüchtig, wie ihn auch Szabo kannte – in den Augen vieler Zeitzeugen der Nazi-Parteigängerschaft schuldig gemacht hatte.² *Hier ist das Wort* konnte den Streit zwischen Kunstsachverständ und politisch-moralischer Beurteilung im Gemenge von Person und Werk freilich nicht beilegen, der „Fall Weinheber“ blieb in der Rede vom begabten, großen, ja begnadeten Künstler, der halt leider ein schwacher Mensch gewesen sei, einfach stecken. Als sich dann 1950 in einem Buch mit dem Titel *Bekennnis zu Josef Weinheber* 44 ehemalige Nazianhänger und Nationale, darunter viel Prominenz, als „Freunde“, die den Dichter eindeutig als ihren Gesinnungsgefährten beanspruchten, zu Wort meldeten³, war die sachliche Diskussion erledigt und Weinheber in der politischen Konstellation der Nachkriegszeit für lange Zeit (und bis heute) als „Nazidichter“ abgestempelt.

Aus heutiger Sicht, aus der viel größeren zeitlichen Distanz und auf der Grundlage des ausgebreiteten literaturgeschichtlichen Materials, lässt sich der Fall Weinheber nicht mit dem Schlagwort „Dichter und Nazi“ abtun. Sein Fall liegt wesentlich komplizierter, als der zweigeteilte Blick erkennen kann, weil in seinem lyrischen Werk persönliche, poetisch-handwerkliche, sprachtheoretische, ästhetische und nicht zuletzt politische Komponenten in einer sowohl volkstümlichen als auch intellektuell anspruchsvollen konservativen Weltanschauungsdichtung kulminieren, in der wichtige Züge der geistigen Lage seit den zwanziger Jahren paradigmatisch zum Ausdruck kommen. Im literarischen Kampf zwischen modernistischen und traditionalistischen Strömungen stieß sein Werk – nach jahrelangem Misserfolg – seit dem Erscheinen von *Adel und Untergang*, das war 1934, auf überaus breite Resonanz und verhalf dem Wiener Dichter in Österreich wie in Deutschland zu unangefochtenem Ruhm.

² Zum Ablauf der Debatte vgl. Albert Berger: *Josef Weinheber (1892-1945): Leben und Werk – Leben im Werk*. Salzburg 1999, S. 11-16.

³ *Bekennnis zu Josef Weinheber. Erinnerungen der Freunde*. Hrsg. von Heinrich Zillich. Salzburg 1950.

Berühmt wurde Weinheber, weil er mit seinem sprachlichen Gestaltungsvermögen, mit seinen Themen mit seinem Sendungsbewusstsein individuelle wie kollektive Stimmungen und Gefühlslagen traf, die im Gemenge der rivalisierenden Ideologien nach dem Ersten Weltkrieg sozialpsychologisch und politisch von größter Tragweite waren. In den zwanziger Jahren entwickelte er nicht nur das ganze Formenrepertoire des sprachkünstlerischen Handwerks, in jenen Jahren festigte er – auf dem Untergrund seines höchst problematischen, zwischen extremen Minderwertigkeitsgefühlen und Größenwahn, depressiven und enthusiastischen Zuständen schwankenden Charakters – auch seine ästhetischen Leitvorstellungen. Das bedeutet kurz zusammengefasst: Ganz auf der Linie von Karl Kraus (der ihm in der Sprachauffassung ein Lehrmeister war) Abneigung gegen den Nachkriegs-Expressionismus; Abkehr von allen modernistischen Strömungen zugunsten einer strengen, auf Maß, Gesetz und Ordnung beruhenden Formtradition; vorrangige Konzentration auf die Sprache als Trägerin des Geistes ebenso wie als handwerkliches Material des Dichters; schließlich – schon jenseits von Karl Kraus – die fixe Idee von der Mission des Künstlers, der in einer säkularisierten Welt das Göttliche im Menschen zu bewahren habe. Zu den ästhetischen, religiös untermalten Vorstellungen treten komplementär die charakterlichen Komponenten. Der Schopenhauer-Leser Weinheber war erfüllt von einem tiefen Pessimismus, Leiden und Leid der Welt bedeuteten ihm schon seit den Jugendjahren grundlegende Existenzkategorien. Auf der tragisch akzentuierten Lebensfolie sah er die Gegenwart der zwanziger Jahre als verkommene, verrottete Zeit. Schuld daran sei der alle Lebensbereiche durchdringende Liberalismus, der das „Menschliche“ im so idealen wie sentimental Sinn untergrabe und fragmentiere zugunsten ökonomischer, technischer, sozialer und staatlicher Betriebsamkeiten. Ihm, dem Künstler, ihm, Weinheber, dem einsamen und unverstandenen Einzelkämpfer, der stellvertretend für die sprachlose Menge die ganze Misere durchleiden müsse, bleibe daher nur heroisches Dulden und Ausharren inmitten der Mächte der verkommenen Zeit – Adel im Untergang, um das schwindende Bild des Menschen wenigstens im Geistigen doch noch festzuhalten,

Auf der Ebene der verzagten und desorientierten Sinnwünsche klangen solche Gedanken, Schulbucherinnerungen sozusagen, in poetischer Form verdichtet, für viele Leser vor allem aus den bürgerlichen Schichten vertraut und irgendwie tröstlich und sie boten einen ästhetisch austapezierten Schutz- und Schonraum, der etwas wie geistige Gemeinschaft jenseits der alltäglichen Beschädigungen und Unsicherheiten zu gewähren schien.

Eine derartige Gemeinschaft von Gläubigen, im Geiste geeint durch den Dichter-Priester – das war es, was Weinheber in seinen Wunschträumen vorschwebte, aber – so paradox das auf den ersten Blick scheinen mag – zugleich glaubte er selbst nicht daran. Die absolute Erfolglosigkeit seiner ersten Gedichtbücher in den zwanziger Jahren zeigte ihm fortgesetzt die Diskrepanz zwischen Dichtertraum und Lebenswelt und nährte seine Selbstzweifel, bis hin zu Selbstmordgedanken. Im Gegenzug jedoch, in dem Hochgefühl, seine Seelenkrämpfe und Leiden jederzeit sprachlich, dichterisch gestalten zu können, steigerte er sich in eine kämpferische,

heroische Selbstbehauptung: „Gürte dich so: Du hast zu gehen / zeitlos durch Unrecht und Recht; / und wenn der Gott ruft, ja, aufzustehn / wider ein ganzes Geschlecht!“ (II 127).⁴

Zwischen dem selbstzweiflerischen, nagenden Verdacht der bloßen subjektiven Phantasterei und der sektiererischen Überheblichkeit des Auserwählten gibt es bei Weinheber schließlich eine dritte Position, diejenige eines sentimental, heimlich-häuslichen, auf Einklang mit Menschen, Dingen, Natur und Landschaft bedachten Fühlens und Dichtens. Dahin sucht er sich vor den extremen Polen seiner Seelenzustände zu retten, in eine Beruhigung und Frieden verheißende menschliche Mitte, in den Binnenraum einer immer melancholisch bis schwermütig getönten, immer gefährdeten und bebenden Schönheit. Die Titel der Gedichtbücher von 1923 und 1926, „Von beiden Ufern“ und „Boot in der Bucht“ zeigen die Richtung an. „Damals schrieb er seine schönsten, reichsten und echtsten Gedichte, die ihren Wert behalten werden und völlig frei sind von Angelesenem und artifiziellen Beimengungen, die sein späteres Werk so unverdaulich machen“, meinte Otto Basil⁵, der schon frühzeitig auf den noch unbekanntem Lyriker aufmerksam geworden war, 1947 im kritischen Rückblick

Die Dreiheit aus extremen Gegensätzen und ersehnter Mitte, primär geschöpft aus der eigenen, höchst problematische Lebensgeschichte und Persönlichkeitsstruktur, lieferte den Stoff für das gesamte lyrische Werk Weinhebers. Jedes Thema, jedes Motiv – Kunst, Religion, Sprache, Liebe, Nacht und Tod, Wein und Rausch, Musik, Natur bis hin zu einzelnen Dingen und Blumen – jedes Motiv diente ihm dazu, seine persönliche Seelenverfassung als existenzielle Zeitsituation zu erklären. Wenn er vom Menschen und vom Menschlichen schlechthin sprach, meinte er zuerst und zuletzt wiederum sich selbst: Kein anderer Dichter hat so bekennerrisch ausschließlich von sich selbst, von seinem Auftrag und von seinen persönlichen Leiden und Qualen geredet.

Das alles war vorerst etwas für einen beschränkten Kreis von Freunden und Liebhabern sprachlich wohl geformter, tragische Stimmungslagen und menschliche Seelennöte vorführender Gedichte, aber es hätte für die breitere öffentliche Anerkennung und Geltung, die der von seiner Berufung und Sendung besessene Dichter einforderte, nicht gereicht, wäre da nicht eine weitere weltanschauliche Komponente hinzugekommen, die in der Zwischenkriegszeit ihre größte Bedeutung erlangte, nämlich die völkisch-nationale. Bei Weinheber tritt sie, als überbetontes, der österreichischen Republik absagendes Deutschtum, erst in den späten zwanziger Jahren aus den bis dahin eher sozialdemokratischen Neigungen hervor. Auf der

⁴ Die Klammerangaben nennen den jeweiligen Band und die Seite(n) der Werkausgabe: Josef Weinheber: *Sämtliche Werke*. Nach J. Nadler und H. Weinheber neu hrsg. v. Friedrich Jenacek. Salzburg 1970 bis 1996. 5 Bände. – Für die Briefe (in der neuen Werkausgabe nicht enthalten) ist auf die alte (Nadler-)Ausgabe zurückzugreifen: *Sämtliche Werke*, Bd. V. Salzburg 1956 (zitiert: N V, S. ...).

⁵ Otto Basil: *Erinnerung an Josef Weinheber*. In: Österreichisches Tagebuch 2 (1947), Nr. 36, S. 10-12; Zitat S. 11.

persönlichen Ebene setzte er 1931 mit dem Beitritt zur nationalsozialistischen Partei den entscheidenden Schritt, er hatte sich damit, wie er es selber ausdrückte, „weltanschaulich bekannt“⁶. Im Bereich seiner Dichtungstheorie bestand er mit dem ihm eigenen Pathos nun auf der Wesensidentität von deutscher Sprache und deutschem Volk. Solche Exklusivität mit antisemitischem Einschlag bedeutete aber auch, dass der zentrale Gegenstand seines Dichtens, „der Mensch“ und das „Menschliche“, das Humane im bisher alteuropäisch- universalistischen Sinn, auf „das Deutsche“ eingeeengt wurde. Im *Hymnus auf die deutsche Sprache* (II 98f.) ist exemplarisch alles Deutsch-Menschliche versammelt und ins Religiöse gesteigert: Die deutsche Sprache ist der tiefe Gott, unsre Seel, die da ist das Schicksal der Welt...; die helle Mutter, die dunkle Geliebte...; „Du nennst die Erde und den Himmel: deutsch!“; einzige Heimat ihm, dem „Sohn des Volks“; „Sprache unser! / Die wir dich sprechen in Gnaden, dunkle Geliebte! / Die wir dich schweigen in Ehrfurcht, heilige Mutter!“

Die Sprache war deutsch, der Mensch war deutsch – die Verbindung von Weinhebers Denken und Dichten mit der Sphäre des Politischen in seiner völkisch-nationalen und nationalsozialistischen Ausprägung Anfang der dreißiger Jahre liegt auf der Hand. Jetzt erst, nachdem durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland „das Deutsche“ exklusiv ins Zentrum gerückt war, konnte für Weinheber die Zusammenführung seiner Dichtung mit der rechten Zeitstimmung gelingen und die Reihe seiner Gedichtbücher seit *Adel und Untergang* 1934 zum großen öffentlichen Erfolg werden.

Um nicht missverstanden zu werden: Der Wiener Weinheber, obwohl Parteigenosse, Antisemit und Anschlussbefürworter, wurde deshalb keineswegs zum simplen Nazidichter. Mit dem Gelichter der Parteilyriker wollte er nichts gemein haben, die Partei als Körperschaft und bürokratische Organisation interessierte ihn am allerwenigsten, er nahm sie wie viele stark gefühlsbetonte Leute als äußere Erscheinungsform einer kollektiven seelischen Bewegung hin zu einem „inneren Deutschland“, einem utopischen Ideal-Reich des Geistes, das nicht zuletzt durch die führende Rolle des auserwählten, sprachmächtigen Dichters aufgerufen und als Leitbild vorgestellt werden sollte. Im Hinblick auf die erwähnte Dreiheit von extremen Gegenpolen und ersehnter Mitte in seinem Menschenbild brauchte Weinheber sozusagen nur die Vorzeichen, nicht den Wortlaut der Gedichte, vom „Menschlichen“ zum „Deutschen“ hin verschieben, um den kulturpolitischen Erwartungen im Spektrum von Zustimmung bis hinab zu bloßer Duldung zu entsprechen. Da und dort ein markanter Hinweis genügte, um die neue Tonart einer ganzen Gedichtsammlung anzugeben. In dem sonst unverfänglichen Kalenderbüchlein *O Mensch, gib acht* (1937) finden sich in der poetischen Auslegung von Albrecht Dürers Selbstbildnis beispielsweise solche Verse: „Von meiner Stirne geht das deutsche Licht... Von meinen Locken geht ein Leuchten still, sie sind des Christus, wo er deutsch sein will“, und Dürers Wange, „trauerschön genug, aufzeigt den ewig deutschen

⁶ Weinheber an Hugo Greinz, 3. Juni 1933 (N V 127).

Leidenszug“ (II 348f.). Ein deutscher Christus mit deutschem Licht und ewig deutschem Leidenszug war an der Grenze zum Verpönten, jedenfalls gewiss kein primäres Anliegen des Nationalsozialismus –, das war eine Weinheber-Idee, mit der der Österreicher die Chimäre von einem „inneren Deutschland“ nährte, in Übereinstimmung mit der Linie seiner ‚Haus‘-Zeitschrift „Das Innere Reich“, die sein Münchner Verlag Langen-Müller herausgab und die sich ihrerseits in der schmalen Zone von gerade noch und nicht mehr geduldet bewegte .

Der Nationalsozialismus brauchte und gebrauchte die innerlich Bewegten, Volks- und Geistgläubigen, um seine Gewaltherrschaft kulturell zu bemänteln. Weinheber hat das sehr deutlich wahrgenommen, die Erfahrungen mit der politischen Wirklichkeit auf seinen beiden ersten Deutschlandreisen 1936 ermühten ihn – vorübergehend. Darüber liest man in Wilhelm Szabos Erinnerungen: „Nach allem, was ich bisher über Weinheber munkeln gehört hatte, war er als ausgesprochener Anschlussfreund zu betrachten. Umso erstaunter war ich, ihn das Wort beinahe leidenschaftlich der österreichischen Unabhängigkeit reden zu hören. Besser ein kleinhäuslerisches, doch selbständiges Österreich, so etwa meinte er trocken, als ein noch so florierendes, drin die Piefkes anschafften. (...) Er ließ eine starke Enttäuschung über die Entwicklung im Deutschland Hitlers merken (...)“.⁷ Und Weinheber reagierte auf die negativen Erfahrungen nicht nur im privaten Gespräch, sondern er ließ das bisweilen auch ins veröffentlichte Gedicht einfließen. An den Erzengel Michael ergeht im Kalenderbuch die Bitte: „Du hell im Haar und schwarz geschient, / was deutsch ist, dir mit Schweigen dient – (...) Laß uns nicht schrein um Deutschlands Ehr, / weniger ‚Deutschland‘, das ist mehr – / Sankt Michael, *salva nos!*“ (II 382) . Wegen solcher Dinge entstanden dem Verlag in München schon Unannehmlichkeiten mit Parteistellen, die Duldsamkeit gegenüber kulturellen Eigenwilligkeiten bewegte sich in engen Grenzen.

Die unangenehmen Erfahrungen und Erlebnisse verfilzten sich in den Folgejahren für Weinheber selbst in einem Knoten, den er nicht mehr auflösen konnte. Als Dichter des „Deutsch-Menschlichen“, zu dem er sich „weltanschaulich“ bekannte, begab er sich ins Räderwerk des politischen Geschehens, weil er trotz aller Enttäuschungen an dem Glauben festhielt, die Idee seines geistigen Traum-Reiches könnte mit der nationalsozialistischen Bewegung und Politik eine Entsprechung in der Wirklichkeit finden. Als Österreicher war er zunächst noch in Wartestellung, „Das Reich ist nicht von dieser Welt“ (III 356) dichtete er 1934, als Österreich den Putschversuch der Nazis gerade noch abwehren konnte, und im selben Gedicht auch der Vers: „Deutschland, o Traum, wann wirst du sein?!“. 1938 trat der berühmte Dichter dann als Repräsentant der „Heimkehr ins Reich“ ins Scheinwerferlicht.

Der „Anschluss“ als politisches und das politische als ästhetisch-sakrales Ereignis, das war die Gelegenheit, den Grundgegensatz seines frühen Denkens, den zwischen Körper und Geist, Wirklichkeit und Idee, zusammenzuführen und aufzuheben im Namen der imaginären, kollektiven Ich- und Wir-Größe „Volk“, für das zu

⁷ Szabo, *Zwei Gesichter* (Anm. 1), S. 11.

sprechen er sich als „Sohn des Volks“ (II 98) berufen fühlte. So verkündet er im *Hymnus auf die Heimkehr* gleich am Anfang: „Dies im Namen des Volks! / Dies im Namen des Bluts! / Dies im Namen des Leids!“ (III 411). Die dreifache Beschwörung kehrt am Ende des *Hymnus* wortgleich wieder, überleitend zur feierlichen Schlussstrophe, die „Deutschland ewig und groß“, dem „Führer heilig und stark“ und der „Heimat glücklich und frei“ gewidmet ist.

Es wäre von solcher läppischen Gefälligkeitsrhetorik (wie man annehmen könnte) nicht so viel Aufhebens zu machen, wäre sie nicht zugleich *Glaubensbekenntnis*, stünde nicht das für Weinheber typische ästhetische Konzept dahinter, nämlich die ersehnte Aufhebung der fragmentierten Komponenten seiner Persönlichkeitsstruktur, mit anderen Worten: ein Konzept von *Erlösung*. „*Das geeinigte Herz / und die Größe der Pflicht / und die Fülle des Reichs*“ lautet der zentrale Vers. Der *Hymnus* beschwört eine Totalität, in der sich der Dichter Weinheber als sprachmächtiger Führer des Wortes mit dem politischen Führer der Tat Hitler in der Erwartung kommenden Heils vereinigt. Der auf Zukünftiges gerichtete, utopische Gehalt zeigt, dass mit dem „Anschluss“ als politischem Ereignis die Erlösung, die sakrale „Fülle des Reichs“ für Weinheber noch keineswegs gewährleistet oder gar schon erreicht war, aber gleichzeitig enthüllt der *Hymnus* auch, dass der weitere Weg des geistlich gestimmten Dichters mit dem des politischen Geschehens auf Gedeih und Verderb verbunden war – wenn nicht eine radikale Abkehr oder Umkehr erfolgte.

Im „Anschluss“-Jahr 1938 erschien sein fünftes Gedichtbuch, sein dunkelstes und schwierigstes, *Zwischen Götten und Dämonen*, dessen 40 Oden fernab von der Tagespolitik ganz und gar um das Thema der menschlichen Mitte im Kampf der ‚oberen‘ und ‚unteren‘ Mächte kreisen, Ende der dreißiger Jahre war Weinheber auf dem Höhepunkt seiner eigenen, lyrischen „Reichsgründung“ angelangt. Der berühmte Dichter repräsentierte mit seinem Werk das „innere“ Reich des völkisch-national betonten Deutschtums, und zugleich war ihm seit dem „Anschluss“ das äußere der Politik, das Dritte Reich der Nazis mit allen Folgen buchstäblich auf den Leib gerückt.

Natürlich war einer, der einen so maßlosen Traum von der „Fülle des Reichs“, vom „inneren Menschen“ und vom „inneren Deutschland“ hegte, von der kruden Realität des „Anschlusses“ ebenso maßlos enttäuscht – diese Erfahrung teilte er mit den vielen Österreichern, die seit 1938 mit ihrer Ernüchterung und ihren Zweifeln zurecht kommen mussten. Er aber war nicht einfach irgendeiner der vielen „Anschluss“-Befürworter gewesen, sondern er hatte sich ausdrücklich als dichterischer Sendbote des Deutschtum in quasi göttlichem Auftrag verstanden, und der totalitäre Nationalsozialismus ließ keinen Zweifel daran, dass das innere Reich der geistig-kulturellen Sphäre sich der Machtpolitik des Dritten Reiches einzugliedern hatte. Jetzt – und in verstärktem Maß mit dem Beginn des Krieges – war angesichts der offenkundigen Kluft zwischen Humanismus und brutalem Rassismus – Bekenntnis gefordert oder Grenzziehung, und der Kirchstettener Halb-Bauer und Wiener Bürger Weinheber tat beides: er zog sich zurück in die Innenwelt seiner dichterischen

Arbeit und er bekannte sich gleichzeitig mit seinen öffentlichen Auftritten und Gelegenheitsgedichten⁸ als kultureller Repräsentant des Dritten Reiches.

Was immer man an guten Gründen anführen kann für das persönliche Verhalten unter einem bedrohlichen, übermächtigen und terroristischen Regime, das den Einzelnen seiner Freiheit beraubt: Weinhebers politische Gelegenheitsgedichte sind, graduell unterschiedlich, Bekenntnisse der Loyalität zum Dritten Reich, und zwar nicht nur Bekenntnisse als rhetorische Tarnung, sondern solche der willfährigen Beteiligung und einer Gläubigkeit, die im Bewusstsein der Widersprüche gläubig an der einmal eingeschlagenen Richtung festhält: „Nicht *was* geglaubt, *dass* geglaubt wird, ist maßgebend“, schrieb er im Mai 1938 in an den Germanisten Johannes Klein (N V 431). Die politische Wirklichkeit „Deutsches Reich“ bildet für ihn die trotz aller praktischen Enttäuschungen die angewandte Seite des erträumten, ersehnten, utopischen Reichs unter dem Signum des „Deutschen“. Den Zwiespalt und die Verwirrungen in diesem Konnex der auf Transzendenz gestimmten Seele mit der brutalen Wirklichkeit des Naziregimes hat Weinheber wahrgenommen und in seine dichterische Selbstreflexion miteinbezogen, ansatzweise schon in *Kammermusik*, in vollem Ausmaß zeigten sich die Bruchstellen erst posthum in *Hier ist das Wort*.

Kammermusik, das letzte zu Lebzeiten des Dichters erschienene Gedichtbuch, das neben einigen älteren Stücken vorwiegend Gedichte aus der Zeit von Juli 1938 bis September 1939 - enthält, ist dem Titel gemäß ein Buch des Rückzugs. Die vierzig Oden *Zwischen Göttern und Dämonen* stellen ein tempelartiges Bauwerk dar, *genus grande*, ein Reich des Geistes mit Hölderlin, Nietzsche und Rilke als Gesprächspartnern, repräsentativ der Öffentlichkeit zugewandt mit ihrer Verkündigung des „Menschen der Mitte“. *Kammermusik* dagegen mit seinen Konzertstücken und Melodien führt in die Sphäre der Intimität, der Selbstreflexion, der Liebe und Freundschaft und der privaten Häuslichkeit – Einkehr und Heimkehr, persönliche Seelenarbeit auf dem Hintergrund einer nur schemenhaft spürbaren unerquicklichen äußeren Realität, der eine religiös getönte, ins Biedermeierliche gleitende Haltung der Trauer und der Klage gegenübergestellt wird.

Die technische Seite der dichterischen Musikstücke zeigt die außerordentlichen mimetischen Fähigkeiten Weinhebers. Gab für das Einzelgedicht im klassischen Stil die Erfahrung des Plastischen das sprachgestalterische Modell ab, für die Bauform der großen Zyklen die Architektur, für die Kalendersprüche der altertümliche Volkston, für *Wien wörtlich* der heimatliche Sprachklang, so ist hier die unübersetzbare Qualität musikalischer Reize und Empfindungen selbst der Impulsgeber. Nicht nur die tönende Sprache des Liedes, sondern die ganze musikalische Welt der geformten und gestalteten Klänge und Melodien selbst bildet den Schwingungs- und Resonanzraum der Seele.. Nachgeahmt, genauer: nachgestaltet werden in diesem Buch , im anderen und doch zugleich verwandten Material der Sprache,

⁸ Zu Weinhebers Rede und Verhalten beim hoch offiziellen „Dichtertreffen“ in Weimar, Oktober 1938, sowie zu den politischen (Gelegenheits-)Gedichten , s. Berger, *Weinheber* (Anm. 2), S. 268-273 u. S. 293-308.

die Klangcharakteristik von Musikinstrumenten (*Ziehharmonika, Schlanke Flöte, Orgel, Klarinette*) und die Formen und Tempi von Musikstücken (*Sinfonia domestica, Capriccio, Notturmo, Scherzo, Andante, Adagio, Allegro, Presto, Kleine Fuge*). Solche Gedichtüberschriften, die auf den ersten Blick nur Formales bezeichnen, sind dem Dichter Namen für die differenzierten Erlebnis- und Empfindungsräume, die im vor- oder subrationalen Bereich die Polyphonie der Seelenschwingungen ausmachen. Die Musikinstrumente etwa (Erste Geige, Zweite Geige, Bratsche und Cello) im titelgebenden Gedichtkreis *Kammermusik* entsprechen den seelischen Schichten, die ihre je eigenen Melodien erklingen lassen, einander begleiten, einander zu widersprechen scheinen, einander antworten und im Ganzen der Komposition doch eine dynamische Einheit bilden. Das Dichter-Ich begreift sich als musikalische Synthesis, Zusammenklang, als „menschlichste Stimme“, in der *alle* Sprachen gegenwärtig wären „ohne zerstörendes Wort“ (II 445), in der auch die schwersten Lasten – „Sünde, Reu, Untergang, Wahn“ – als Seelenklänge abgelegt werden können in einem „Hort“ der Gnade: „Der strahlt Gottes Huld“ (II 446). Das Ich dieses Buches wendet sich ab von der Zeit und von der Welt, es schafft sich mit Hilfe von Musik und Poesie, kultivierter Natur und schmaler Perspektive auf die nächste Umgebung einen Spiegelbezirk der Seele, in dem es seine alten Leiden überprüfen, pflegen und beruhigen kann - kammermusikalisch, im Zwiegespräch mit sich selbst und mit vertrauten Freunden.

Dieser Rückzugshaltung geben die ersten Verse des Eingangsgedichts *Ghasel* (II 441) das Motto: „Ich kehre wieder heim. Ich bin zu Rand / mit meiner Kraft - ich *bin* nicht abgesandt“. Die Hervorhebung klingt nach Erkenntnis, sogar nach *Bekennnis*, *Eingeständnis*, *Widerruf*, und in der Tat folgen die Verse: „Viel Böses hab ich in der Welt getan, / das Gute fass' ich in der hohlen Hand“. Aber was ist das Böse, was das Gute? Es ist typisch für dieses Gedicht wie für die späten Gedichte Weinhebers überhaupt, dass sie solche Fragen ohne Antwort im Gefühlsraum allgemein menschlicher Moralität belassen. Es bleibt mir, setzt die Selbstreflexion fort, „als dem Menschen, der ich bin, / ein Trost“: „In jeder Welt aus Schein und Gram und Zahl / hab ich mich immer zu mir selbst bekannt“: Ich bin wie ich bin. Meine Räusche, meine Taten, meine Schwächen und Sünden bekenne ich – aber ich bin ohne Schuld:

Ich habe nichts zu beichten, zu bereun:
 Ich steh am Ursprung, wo ich immer stand.
 Mein Stolz ist nicht von dieser Welt - und wenn
 ich auch an dieser bin verwelkt, verbrannt:
 Ich habe meine Kunst. Ich bin so klein,
 ich bin so groß: Und Gott versteht den Brand.

Das Gedicht zeigt exemplarisch die grundlegenden Polaritäten, die Weinhebers Spätwerk dominieren: das Wechselspiel von Verzagtheit und Selbstwertgefühl, *Widerruf* der Sendung und *Stolz* in der Kunst, Gefühl der Sündhaftigkeit und der Schwäche ohne *Schuldbewußtsein*, Rückkehr aus einer Scheinwelt zum – mit der Karl-Kraus-Chiffre – „Ursprung“. Die Einschränkung auf „meine Kunst“ ersetzt

hier den früheren Generalanspruch auf „die Kunst“, fromme Bescheidung gegenüber Gott den selbstherrlichen Absolutheitsgestus der angemessenen Sendung. In den oberen Tönen der Seelenmusik behauptet sich nach wie vor der Künstlerstolz, in den tieferen Melodien regiert das Selbstmitleid. Gesendet nicht mehr, aber immer noch auserwählt wie Hiob, der von Gott geprüfte Dulder des Alten Testaments, fühlt sich der Dichter. Nicht Einsicht in die eigene Schuld, sondern Melancholie und Klage, dass die böse Welt an ihm nicht wohl getan habe, ist das vorherrschende Thema. „Ich weiß zu gut, dass alles Schicksal ist“, verkündet das Cello (II 442), und aus der Berufung auf die Größe seines Schicksals nährt das Ich weiterhin seinen hohen Mut wie seinen Hochmut: „Aber jeden trifft es ja nicht. / Ehre, wem Ehre gebührt!“ (II 445). Wenn im nächtlichen Selbstgespräch (*Notturmo*, II 461) Schuldgefühle sich melden - „Da ist Trauer und Klage und Wahn - / Doch es kann einer *mehr* nicht bereuen, / als die Nacht an ihm Böses getan“ - wird die eigene Verantwortung mit dem Verweis auf das allgemeine Zeit- und Menschenschicksal unterdrückt und dem Ratschluss Gottes zugeordnet: „Gott entgehst du nicht“ (*Im Fieber*, II 468). Der Gott des religiösen Glaubens, nicht mehr der selbstherrlich vergöttlichte Künstler ist jetzt die letzte metaphysische Instanz, aber dennoch beharrt der Dichter auf seiner Sonderstellung an der Seite Gottes. Herausgehoben aus der Schar der frommen Beter und Sänger, „die oben Gott / loben im hohen Licht“, sieht sich Weinheber als einzigartiger Vollender der Schöpfung: „Er aber, Finder der / Trauer, vollendete / fehlend gefallen, das / göttliche Werk“ (*De profundis*, II 476). So hebt sich aus dem Gewoge der Orgelmusik (*Orgel*, II 457-460), die in einem Anton Bruckner gewidmeten Hymnus den Gang der Schöpfung musikalisch-poetisch nachvollzieht, schließlich die Stimme des Dichters als „*vox humana*“, die sich mit der „*vox coelestis*“ vereinigt: „Herr, ich glaube an dich [...] / Gott, wie danke ich dir [...] / Herr, ich frage nicht mehr. Du hast mich geprüft“ (II 459/460).

Bot in dem Gedichtbuch von 1939 die Musik die grundierende Folie für Flucht und Rückzug aus der widrigen Welt, so ist es in *Hier ist das Wort* die Sprache. Dieses Buch enthält die Summa der poetischen und poetologischen Arbeit Weinhebers in den Kriegsjahren, es war Ende 1944 fertig, konnte aber nicht mehr erscheinen. Schon in den zwanziger Jahren, als er noch den Sprachmagier Karl Kraus verehrte, war dem Dichter die Sprache als „Göttin des Worts“ zum zentralen Thema geworden; in den dreißiger Jahren erklärte er die Göttin zur Mutter deutschen Wesens, jetzt, in den Vierzigern, holt er „die königlichste aller Frauen“ wieder zurück in die universellere Dimension einer abendländischen Geistigkeit. In der Spannweite seiner Konzeption bietet *Hier ist das Wort* gleichsam ein Handbuch der Poetik, von der lyrischen Sprachmystik und Sprachmagie bis hin zum Gelegenheitsgedicht. So bilden die neun Gruppen in ihrer Thematik wie in ihrer Anordnung Weinhebers *ars poetica*, Theorie und Praxis in einem, ein Lehr- und Anschauungsbuch zugleich. Die Überschriften der Abteilungen nennen Grundbegriffe der dichterischen Arbeit, und was die Überschriften ankündigen, wird in den Gedichten demonstriert, ausgehend von der Wort-Theologie des Johannes-Evangeliums in der ersten Gruppe (*Hier ist das Wort*) führen die Stufen von der ‘inneren’ Form (*Form und Gestalt*,

Das Melos, Der Reim, Der Rhythmus) zu den 'äußeren' Formen (*Von den Formen; Übersetzungen; Das angewandte Gedicht*). Die Schnittstelle zwischen innen und außen bildet die Gruppe *Das Bekenntnis*. Sie ist ausdrücklich dem Dichter-Ich gewidmet, jenem autobiographischen Ich, das zwanzig Jahre zuvor angetreten war, mit Hilfe seiner Kunst den Menschen zu zeigen, wie es um das Menschliche in der Gegenwart bestellt ist.

Lyrische Selbstporträts begleiteten Weinhebers Produktion seit den Jugendgedichten, und immer waren sie Ausdruck von Krisensituationen des Ichs. Zur Zeit seiner lyrischen Reichsgründung, als er die Sprache in die mystische Union mit Deutschtum, Volk und Drittem Reich schickte, traten sie in den Hintergrund; mit *Kammermusik* setzt die Selbstreflexion wieder verstärkt ein und im Sprachbuch sind die Höhe- oder die Tiefpunkte einer langjährigen Persönlichkeitskrise gestaltet, die dem Dichter zuletzt buchstäblich das Leben kostete. Die Selbstbildnisse von *Hier ist das Wort* tragen die Spannung aus zwischen geistiger Selbstbehauptung im ungebrochenen Glauben an seine Auserwähltheit, die trotz des Verlusts des Sendungsbewusstseins weiterbestand, und dem Gefühl leiblich-irdischerer Nichtigkeit, bis hin zur Selbstaufgabe. Was dem Leser an diesen Gedichten als rhetorisches Pathos mit exhibitionistischen, ans Peinliche rührenden Zügen erscheinen kann, ist dem Dichter selbst bitterer Ernst. Vom äußeren Leben mit seinen Wirrnissen wendet er sich ab, „Die mörderische Zeit (...) erstarb dem Geist“, heißt es in dem aus einer Jenseitsperspektive gesprochenen Monolog *Als ich noch lebte ...*, 1940, was bedeutete schon mein nichtiges Ich angesichts dessen, was inzwischen geschehen ist und geschieht: „millionenfacher Tod nach meinem, millionenmal das Leid, entzündet und verlöscht, und fortgesetzt menschlicher Würde Kränkung, fortgesetzt der Täter wilder Irrtum (...)“, aber im selben Gedicht beharrt er auch auf seinem eigenen Recht, auf der Unsterblichkeit im geistigen Reich der Sprache: „Von totgeweihtem Port ist mir erlaubt / zu reden, und es bleibt die Sprache nun / mein ein- und alles. (...) Von höherer Macht zur Herrschaft eingesetzt, / *besteh* ich auf der Macht: / *Ich lebe fort*. / Dort war es Nacht. Hier nicht. Hier ist das Wort“ (II 591).

Solche Herrschaftsgeste tritt in dem Buch wiederholt hervor, aber immer stärker wird sie auch unterlaufen von erbarmungsloser Selbstzerfleischung: „In gespaltne Zeit geboren, / so berufen wie verloren, / überreif, unausgegoren, / ähnelst du ihr fürchterlich“, steht in *Der Leichnam*, und hier auch die Selbstermahnung zum heroischen Aushalten: „Knie nicht hin: Erbarmt euch, Götter!“

Bändige die Bettlerhände!
Selbst das letzte ist nicht dein.
Was auch kommt, es wird kein Ende,
aber es wird tödlich sein. (II 596)

Da ist nichts mehr vom Menschen der „Mitte“ und vom Maß des Humanen, äußerer Ruhm des Dichters und innerer Zustand klaffen unheilbar auseinander: „... Und als er neunundvierzig war, / geschah ihm mehr als sonst in vielen Jahren [...] Er sah auf einmal. Schaute mit Erbleichen / sein eignes Antlitz [..]“ heißt es in *Janus* von 1941, und

Er sah zurück. Und ohne Herzbewegen
sah er voraus und sah auf Glanz und Ruhm
sich die Verlassenheit wie Schneefall legen –
und sah zerbrechen Werk und Menschentum. (II 602)

Was dem Ich an Selbstbehauptung zuletzt noch möglich ist, „wissendes Herz und stolzes Martertum“, knüpft wieder an jenen heroischen Pessimismus an, der Weinhebers tragische Weltsicht von Jugend an bestimmte. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs erhält dieses Lebensgefühl aus der Diskrepanz zwischen äußerem Anschein der Person und innerer Zerfallenheit ständig neue Nahrung. Ein sechsteiliger Block innerhalb der *Bekennnis*-Gruppe trägt den Titel: *Mit fünfzig Jahren*. „Ein Zyklus gegen mich und die Zeit“ steht als Untertitel in einem der Nachlass-Konvolute:

Geschwür, das sich nicht schließt,
Verwundung, die nicht heilt,
Traumschatten, der zerfließt,
Tag, der vorüber eilt - (II 604)

Die Klagehaltung schwankt zwischen Selbstbezeichnung und Rechtfertigungsversuchen: „Nun steh ich da, entlaubt, entnervt, entehrt“ (II 604), und Fragen an die Zeit und an das Ich: Was ist los mit mir, wo stehe ich? – „Was will die Zeit von mir?“

Gehrt hat mich die Macht, doch nicht gefragt.
So schließt sich nimmer das Geschwür.
Und alles, was ich sprach, bleibt ungesagt. (II 605)

Klage, Anklage, Resignation, aber immer wieder auch Selbstrechtfertigung in der Opferrolle. 1942, mit fünfzig Jahren, eben zum Ehrendoktor der Wiener Universität promoviert, ist sich Weinheber im Klaren, dass sein Bild vom Menschen, der dem Schicksal in heroischer Haltung Paroli bietet, erledigt ist: „Meins hieß immer: *Der Mensch*. Aber der / schändet mein Untergehn. [...] Stürzt er, stürzt das Meinige auch. [...] Trümmer und Rauch .. [...]“. – „Blut, Mord, Frevel, Bezicht: / Das ist der Mensch - Und ich / trage sein Angesicht“ (II 608). – Da ist nichts mehr übrig von der 1938-er-Behauptung „Wahrlich, göttlich ist der Mensch“, nichts mehr von der erhofften „Fülle des Reichs“. Die Selbstzerfleischung trifft den Leib und die Seele, zu den Körpervokabeln gesellen sich die gehäuften Negativausdrücke der inneren Verfassung, die allesamt in den Todesschlund münden, in ein ‘Es ist genug, es reicht, ich pfeife auf dieses zerfetzte Leben’, „wie ich gut gewollt / und wie ich böses getan / der Furcht, der Reu gezollt / und wieder neuem Wahn –“ (II 604), ich habe versagt und alles war umsonst und vergeblich gesagt. Kein zeitgenössischer Dichter entblößt sich so, redet so stolz und zugleich so abfällig von sich wie Weinheber.

Der Opferaspekt überwiegt im Kontext der Hiob-Klagen der Gedichte. An wen aber richtet sich die *Anklage*, wer ist schuld und wer und wo ist der Über-Täter? – „Schläft Gott? Ist er nicht mehr?“ (II 607), fragt das geschundene Ich. Defätistisch, ja nihilistisch erscheinen viele dieser Gedichte aus den vierziger Jahren: Ich bin krank, dem Rausch ergeben, ich lebe schon gar nicht mehr, ein Leichnam, ein Mit-

telding zwischen Bauer und Stadtmensch, gutwillig, kleingläubig, schäbig, ein Spielball der mörderischen Zeit und ein Popanz der Machthaber – die entsprechenden Wörter und Verse haben in jedem Fall ihren realen Gehalt, jedes Wort spricht für sich im Kontext der geschichtlichen Wirklichkeit der Kriegsjahre, mit fünfzig ist der Lack ab, der eigene und der des Zeitalters.

„Schläft Gott? Ist er nicht mehr?“ – Gegen die Negativität des Zweifels bietet – mehr noch als die Kunst – die Religion ihre Trostmittel an, Frömmigkeit, Glauben. Auch das gehört zum *Bekenntnis* – die Beichte. Im elfteiligen Zyklus *Symphonische Beichte* nimmt das selbstzerstörerische, wilde Ich sich zurück in die Bescheidenheit der Gotteskindschaft:

Der Eine, der es alles lenkt,
die Stimmen ineinander mengt,
er wird auch dich erkennen.
Auf dass du, hält er's an der Zeit,
nach Warten, Nacht und Einsamkeit
ihn mögest Vater nennen. (II 614)

So ist das fromme Gegengewicht zu den unteren Mächten bei Weinheber beschaffen. In der Symphonie aus Worten findet das Ich der *Bekenntnis*-Gedichte den tröstlichen Ausklang im Gebet. Doch dieser Dichter wäre nicht er selbst, bliebe nicht auch der fromme Glaube eingebettet in den Glauben an die erlösende Macht der Sprache. Darauf will es hinaus, „*Menschliche Stimme*“ und „*Göttliche Sprache*“ (II 615) fügen sich, im Versduktus an die Schlusszene von Goethes „*Faust II*“ erinnernd, ineinander –

Da uns die Sprache gegeben,
dürfen wir strebend erstreben.
Öffnet die Herzen! Vom Bösen
kann nur die Sprache erlösen. (II 616)

Sprache also statt Gnade? – So steht das hochmütige Bekenntnis zur Sprache in den letzten Jahren gleichrangig neben der demütigen Beichte – und so steht es zeitgleich neben dem öffentlichen Verhalten Weinhebers im Naziregime – auch hier war sein Wort, und diese seine personale *Präsenz*, nicht der Wortlaut seiner Gedichte, steht im eklatanten Gegensatz zu der ‚inneren Emigration‘, in die er sich seit *Kammermusik* zurückgezogen hatte. Den meisten seiner Zeitgenossen war unmittelbar nach Kriegsende nur dieses nach außen gekehrte Gesicht gegenwärtig, der „Anschluss“-Befürworter, der Fabrikant von „Führer“-Lob-Versen, der Großsprecher vom „inneren Deutschland“ und der willfährige Mitträger des nationalsozialistischen Kulturbetriebs, und danach vollzogen sie noch einmal das Standgericht, dem er durch den Selbstmord zuvorgekommen war. Diejenigen dagegen, die seinem Werk und seinem Werdegang näher waren, wie Wilhelm Szabo und Otto Basil oder etwa auch die früheren Weggefährten und Konkurrenten Theodor Kramer und Ernst Waldinger, die sich vor dem Naziregime ins Exil hatten retten können, urteilten wesentlich differenzierter, obwohl ihnen *Hier ist das Wort*, das Buch

der Selbsterwürfnisse und des Dichterstolzes, noch nicht bekannt war. Der Dichter Weinheber, der seine persönliche Künstlerexistenz fatalistisch mit dem Aufstieg und dem Untergang des Dritten Reiches verband, hatte für die „zwei Gesichter“, für die unauflösbaren Widersprüche in seinem Charakter, schon in einem der frühen Selbstbildnisse, *Mann von dreißig Jahren*, 1922, den Leitvers gefunden: „Glaubst du noch an deine Sendung? / Meistberaubter der Piraten, / Ende gibt sich als Vollendung!“ (I/2 398).