

Die nicht mehr schöne Natur

– Zur Lyrik Hans Raimunds. –

Hans Raimund, Jahrgang 1945, von „Österreichs missachteten Autoren einer der bedeutendsten“ [Erich Hackl, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 25.5.1992] und „skandalös unterschätzt“, [Karl-Markus Gauß, in: *Salzburger Nachrichten*, 20.1.1990] hat sich vor nunmehr acht Jahren aus der sogenannten literarischen Szene Wiens zurückgezogen an einen Ort, dessen Klang an eine literarische Persiflage denken lassen könnte: nach Duino. Doch der Verdacht, es handle sich bei solchem Ortswechsel vielleicht um einen Akt literarischer Spurensuche oder gar lyrische Stilisierung, geht fehl. Es sind vielmehr private Gründe gewesen, die den Ortswechsel veranlassten, flankiert freilich schon auch von der Hoffnung, dass aus abgeschirmter Entwicklungsmöglichkeit jener „exzentrische“ Aufstieg zu literarischer Anerkennung erfolgt als „typisch österreichisches“ Schicksal. Wie Duino, so ist auch Raimunds Geburtsort, Petzelsdorf bei Purgstall an der Erlauf, gleichsam Tarnung, geeignet, die Herkunft aus dem Wiener Kleinbürgermilieu der unmittelbaren Nachkriegsjahre zu verschleiern. Freilich wurde diese Herkunft späterhin auch kontrapunktiert durch eine großbürgerlich-elitemäßige Schulbildung am Wiener Theresianum als erstes, mit anschließendem Germanistik- und Anglistikstudium danach und durch seine berufliche Tätigkeit als Mittelschullehrer an verschiedenen Wiener Gymnasien, der zuletzt der Sprung in die Existenz eines freien Schriftstellers folgte. Bereits diese Hinweise lassen einen Werdegang erahnen, der von einer radikalen Abkehr aus dem vorgegebenen Wertehorizont der Elterngeneration bestimmt wurde. Bemerkenswert ist jedoch, dass Raimunds biographische Bezüge in seiner literarischen Arbeit zunächst diskret behandelt werden und erst in seiner fünften Buchveröffentlichung, dem 1990 erschienenen Prosaband *Trugschlüsse*, [Von Hans Raimund liegen Buchveröffentlichungen vor: *Rituale. Kurzprosa*, Eisenstadt: edition roetzer 1981; „*Schonzonen. Gedichte*“, Wien: edition Maioli 1983; *Auf Distanz gegangen. Gedichte*, Baden: Grasl-Verlag 1985; *Der lange geduldige Blick. Gedichte*, Mödling bei Wien: edition umbruch 1989; *Trugschlüsse. Prosa*, Klagenfurt: Wieser 1990. Im Frühjahr 1992 erschien ebenfalls im Verlag Wieser der Lyrikband *Kaputte Mythen.*] autobiographische Hintergründe vor dem Leser ausspricht und kommentiert. Hier wird freilich absehbar, wie Emanzipation ein höchst ambivalentes Identitätsgefüge zur Folge hat. In der Porträtskizze „Totgestellt. Mein Vater und ich“ wird die nationalsozialistische Prägung des Vaters als folgenschweres Erbe für den Sohn erkenntlich:

Fatal ist nur, dass diese entwicklungs- und bildungsbedingte Auflehnung gegen den Vater, so positiv sie auch war, zu spät gekommen ist: schon war ich durch seine, mir seit meinem fünften Lebensjahr vorgelebte Haltung zum Dasein geprägt, sein Neinsagen, seine Verschlossenheit, seine Härting, sein Sich-tot-Stellen. Nur indem ich mich totstelle, kann ich, glaube ich, in einer Welt, die nicht die meine ist, die ich als feindlich erfahre, überleben. So wie mein Vater. (Trugschlüsse, S. 140)

Ein Totstellen ist Raimunds Schreiben indes nicht vorzuwerfen. Zwar ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Herkunft kaum jemals ausdrückliches Thema, – auch und gerade nicht in den lyrischen Texten. Insofern ist Raimund selbst Teilnehmer an einer nicht vorhandenen Tradition der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus innerhalb der österreichischen Literatur, wie er es an anderen Stellen einmal kritisiert. [Vgl. „Wir waren des Daseins in Wien müde“, Hans Raimund im Gespräch mit Robert Stauffer. In: *Literatur und Kritik* 251/252, März 1991, S. 35ff., S. 36] Ebenso wenig nimmt Raimund in seinen Arbeiten teil an jener anderen Tradition der österreichischen Literatur, in der historisch bedingte Sprachlosigkeit als Ersatzlast zum Gegenstand des lyrischen Sprechens wird. [Erich Hackl, in: *Die Zeit*, Nr. 22, 25.5.1992] Dass man damit jedoch längst nicht der Einzugs einer unbeschwerten Herzenssprache verbunden ist, zeigt bereits ein erster Blick in seine Gedichte. Vernehmbar ist eine lyrische Haltung, die so gar nicht von Herzen kommen will. Vielmehr ist Herzblut „in die Gedanken gestiegen“ (*Schonzonen*, S. 39). Die Auseinandersetzung mit „Welt“ findet auf einer anderen Ebene statt. In den weit verstreuten und variantenreichen Naturbildern dominieren eher harte Blicke. Freilich ist es der Blick auf eine Natur, die zumeist nur noch in verdinglichten Resten wahrgenommen werden kann. Aber nicht zuletzt diese heil-lose Natur ist es, hinter der sich ein Gutteil von Raimunds primärem Schreibimpuls verbirgt: ein Schreiben, das sich erst einmal der Reduktion zu versichern hat, bevor es sich lebendig entwickelt, auch ein Schreiben, dem die Taubheit der Welt gleichermaßen zum Ausgangspunkt, zur ererbten Gefahr wie zum Motto wird.

Ist es – geht man von diesen ersten Impressionen aus – vielleicht doch eine Variante von Totstellung, die dem Interpreten eine Formel in die Hand gibt und Raimunds bisher vorliegendes lyrisches Œuvre in eine zusammenhängende Spur leitet? Wer sich in das Spannungsfeld seiner Assoziationsräume vor allem der ersten Texte versenkt, wird einen Umgang mit der Sprache entdecken, der sich bewusst aus den geläufigen Erfahrungsbereichen hinausgibt, um jenseits davon eine neue Wirklichkeitserfahrung mitzuteilen. Nicht Wiedergabe einer seelischen Stimmung wird da gesucht, sondern ein Wort, das von einem anderen, nächsten wie fernsten Wort gesucht wird, in einer Weise, als würde allein der Aufbau der Sprache aus ihrem eigenen Material Ziel der sprachlichen Schöpfung sein. Dieser Arbeit in der Sprache liegt eine Gedichtauffassung zugrunde, die uns seit Hans Magnus Enzensberger durch die Formel, das moderne Gedicht zeige die Tendenz, ausschließlich von „sich selbst zu sprechen“, [Hans Magnus Enzensberger: „Wie entsteht ein Gedicht?“ In: *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. Hrsg. von Beda Allemann. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 5ff., S. 7] auch theoretisch geläufig geworden ist. Es ist dies eine ins Extreme gesteigerte künstlerische Haltung, eine Haltung, zu guter Letzt sogar bestrebt ist, auch die Spuren der Erinnerung an die Entstehungsumstände zu tilgen, für den Leser ebenso wie für den Schreiber, als ob die Frage, wie denn die hinter dem lyrischen Text wirkenden „Riemen und Triebwerke“ [Enzensberger: „Wie entsteht ein Gedicht?“ In: *Ars Poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik*. Hrsg. von Beda Allemann. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 5ff., S. 6] beschaffen seien, wirklich ohne Antwort bleiben müsste.

Freilich kann diese Auffassung vom Gedicht als Suche nach einer autonomen Wirklichkeit nicht die Unmittelbarkeit der Sprache selbst meinen. Denn wie sehr sich das Gedicht auch in eine erstaunliche Fülle von Assoziationen ergießt, so wird es doch immer wieder von einer Art reflektierten Haltung eingeholt, so als wäre das Sprechen über einen Gegenstand immer auch ein Nachdenken über die Sprache, mit der man über diesen Gegenstand spricht. Raimunds lyrische Sprache bewegt sich stets in diesem Spannungsfeld von assoziativer Wucht und reflexiver Rückschau auf das sprachliche Tun. Es bleibt die Frage zu stellen, welche Gestalt diese Reflexion auf die Sprache in den jeweiligen Gedichtzyklen annimmt und in welcher Weise sich dieses Bewusstsein um die Eigenständigkeit der Sprache von Lyrikband zu Lyrikband selbst entwickelt.

1. Schonzonen und Sperrbezirke

Verwandlung und Spurenverwischung, diese beiden Vorgaben aus der Tradition der modernen Lyrik sind bereits in der ersten Prosaveröffentlichung, dem Band *Rituale*, zu beobachten, werden aber erst im nächsten Band *Schonzonen* mit virtuoser Energie als Ausdruck einer erstaunlichen lyrischen Begabung fassbar. Unter Verwendung unterschiedlicher kompositorischer Verfahren und Bildbereiche tasten die Texte das Titelwort „Schonzonen“ ab. Als Schonzonen erscheinen zunächst vor allem Orte der Abschließung von der Außen- und Umwelt, Räume, die sich genau nach außen hin abdunkeln und dem Ich das voreilige Blickfeld entziehen, ja es ihm sogar entziehen sollen. Als „Behausung“ wird in einem Text ein Apfelkerngehäuse ersehnt, das sich mit spröder Oberfläche gegen jedes Außen abschirmt (*Schonzonen*, S. 32).

In einem anderen Text zieht sich dasselbe, der Schonung bedürftige Ich zurück in einen Würfel, mit lediglich schmal beleuchteter Innenseite:

*Die Würfelwinkel
kaum ausgeleuchtet,
spitzeckig scharf,
verletzend nur,*

*nach außen, im Inneren ganz weich
rundbergend,
beidseitig stützen
den Rücken des Würfel-*

sitzers. (Schonzonen, S. 36).

Der Einschließung gilt das Einzäunen, die Arbeit an der Grenze, als gelte es einen Augenblick zurückzurufen, den die Geschichte dem subjektiven Bewusstsein nach und nach verstellt hat:

*Mein Aug baut eine Zauber-
burg um dich: und wenn
einmal die Zeit dein Lächeln,
flackernd zwischen Mund und
Augen, lähmt, dann bist du
schön geblieben wie auf den
ersten Blick. (Schonzonen, S. 14)*

Schonzonen sind nicht nur die Bezirke des Sehens/Nichtsehens bzw. des Gesehenwerdens/Nichtgesehenwerdens. Der Text „Warten“ enthält eine Dramaturgie der Leidensverschönerung, indem das von Erwartung gequälte Ich sich auffordert, den Umgang mit dem Abwesenden umzukehren in Räume neuer Erfahrung:

*den Bogen ums Warten machen,
aus der anderen Richtung
dem entgegengehen,*

...

die Abwesenheit dessen abtasten, der nicht mehr kommt

...

Platz machen für den Unerwarteten. (Schonzonen, S. 13).

Der Verschönerung im Sinne einer Abwehr ist also eine verwandelnde Aufgabe zur Seite gestellt. Gehen – und das heißt in Raimunds Lyrik immer auch Vorrücken in der Sprache „ad marginem“, an die Grenze – ist ein Vorgang der Sinnsuche durch Reduktion, mit dem Ziel, durch das Abschlagen von Schmerzkrusten Neuland zu gewinnen, mit der Sprache nicht Wirklichkeit auszudrücken, sondern diese vielmehr zu erzeugen. Eine solche Suche geht nicht ohne Verzicht einher. Vom Ich wird nicht bloß verlangt, dass es sich der voreiligen Rede entschlägt – „Sag nichts, sei still, / eh dir die Engel in die Quere kommen“ (Schonzonen, S. 63), sondern auch, dass es Verzicht auf Sicherheiten übt, zumindest solange, bis diese in neuer Gestalt wiederkehren:

*laß ohne Widerspruch die Räume gehen,
Klang in Klang, mit der Mühle am Fluß,
und sei gewiss,
sie werden wiederkehren, um Stimmen reicher. (Schonzonen, S. 63)*

Dass die darin enthaltene Schonung nicht schmerzfrei zu überstehen ist, zeigt das Gedicht „Insomnia“. Es gibt einen Eindruck davon, wie das zum Gedicht hinführende Projekt des Überwinterns - „verstör dich, laß dein Gesicht verschneien, kristallen“ (Schonzonen, S. 63) – Schonung, aber zugleich auch Verbannung bedeutet:

*Dampfnuß
im Taldunkel schlafen
die Hügel.*

Nichts regt mich.

*Ab und zu stöbert
mein wilderndes Ohr
einen Vogelschrei auf.*

In Geduld bin ich verwunschen. (Schonzonen, S. 69)

Das Gehege aus Schweigen und Warten, in das die „Räume um Stimmen reicher“ zurückzukehren, zeigen eine Ebene, wie Raimund mit dem Titelbegriff Schonzonen verfährt. Etwas schwieriger wird es dort, wo der Umgang mit dem sprachlichen Material selbst den Effekt der Schonung zu erzielen versucht. Wären die Verfahren, die Raimund hier verwendet, im Einzelnen zu untersuchen, so müsste die „Sprachzone“ Musik als Bewegungsgrund und rhythmisches Instrumentarium obenauf stehen. [Hingewiesen sei hier lediglich auf das

Gedicht „Cis'-Regentag“, dessen zwingendes Rezitationstempo „Allegro con fuoco“ in unmittelbarer Beziehung steht zum geschilderten Naturvorgang.]

Von unterschiedlicher Assoziationskraft im Einzelnen, führt die scheinbar unlogisch anmutende Verwendung von Wörtern zu einer bewusst vorangetriebenen Abstraktion und dazu, dass die Wörter, die einen bestimmten Gegenstand zu beschreiben versprechen, ihn sofort wieder abschütteln, um jeder stimmungshaften Bildvorstellung im Leser zuvorzukommen: „Beschwichtigung“.

*An einem Faden
hängt die schwarze Sonne ihr
aus den Haaren.*

*Die Distelstimmen,
klagefarben,
tragen weit.*

*Leg ihre Zungen lahm
mit Salz und Asche,
lös die vertrackten Blicke,*

*sag leichthin ihr
auf Knotenlippen zu
das Flockenwort,*

*Schau, schon sind
Kohlenmonde unter weißen
Nägeln aufgegangen. (Schonzonen, S. 18)*

Die Schonzonen, die auf diese Weise entstehen, sind aus Wörtern geformte, aus der Reduktion heraus erzielte Erfahrungen, die sich erst im lyrischen Sprechen zu konstituieren scheinen und – einmal in Gang gesetzt – darin autonom bewegen und verwalten. So zielt der Akt des Sprechens nicht auf die Wiederherstellung vorgegebener Bilder und Vorstellungen, sondern versucht, die Welt der Erscheinungen in ein Spannungsfeld von Auflösung und neuer Formung zu versetzen. Das Gedicht wird zum Medium, das die vertrauten Deutungen der Welt aufhebt und uns für eine neue Bewegung des Betrachtens öffnet.

2. Auf Distanz gegangen

Gegenüber *Schonzonen* nehmen in *Auf Distanz gegangen*, dem nächsten Gedichtband Raimunds, die auf Formbewusstsein ausgerichteten Betrachtungen der Realität des Gedichts eine verhältnismäßig geringe Rolle ein. Auf den ersten Blick scheint eine solche Haltung auch gar nicht nötig, denn hier werden im Unterschied zu *Schonzonen* immer wieder spezifische Zusammenhänge vor dem Leser ausgebreitet, Zusammenhänge, die eine „reale Erfahrungsgrundlage“ des Sprechens erkennen lassen. Es ist auffallend, wie Raimund das lyrische Subjekt narrative Rollen übernehmen lässt und beinahe in ein konkretes Erlebnissubjekt verwandelt:

*Ich sitze auf dem Fensterbrett,
lasse die Beine in den Hof hinaus baumeln
und lese Karl May, sechsundsechzig lodengrüne Bände. (Auf Distanz gegangen, S. 45)*

Der Versuch, die absolute Autonomie des Lyrischen gleichsam mit dem Schatten der Empirie zu festigen, Erfahrung und lyrische Wandlung der Erfahrung konsequent aus- und durchzuführen, ist schwierig. In den ins Zentrum des Bandes gestellten sieben Gedichten, die – eher in assoziativer denn in innerer Verbindung zu den Texten stehend – italienischsprachigen Versen von Ungaretti als Überschriften voranstellen (*Auf Distanz gegangen*, S. 29–38), lösen das Problem beinahe vollkommen. Hier erdichtet sich Raimund ein lyrisches Subjekt, das sich aus den empirisch-klaaren Konturen zurückziehen weiß und souverän die Balance hält zwischen Reflexion und Enthüllung realer Erfahrung. So etwa in den Rollendispositionen von Mann und Frau, die hier durchgespielt werden. Sie zeigen die Suche nach geglücktem Sprechen abhängig von hergestellter Nähe:

*Ich rück vor, rei Mauern um dich ein,
leg Schicht um Schicht dich frei,
den Schutt aus deinem Antlitz schaufelnd (Auf Distanz gegangen, S. 31)*

und finden unterschiedliche Polaritäten, um das Geschlechtsverhältnis zu demonstrieren:

und sagst:

*du seist die Luft,
und ohne dich brenn
ich, das Feuer, nicht,
und ich, ich sei das Feuer,
und ohne mich erkaltest
du, die Luft. (Auf Distanz gegangen, S. 33)*

Konventionellen Bildern wie diesen werden jedoch Bilder von Wirkkraft zur Seite gestellt, die eine wahrhaft subtile Dimension der Erfahrung durchscheinen lassen:

... die Narbe

*auf deiner Braue:
ein Eiskristall:
Zeichen der Zeit,*

...

als du noch

...

*bei deinen Brudern,
den Schneestrmen,
wohntest.*

...

Du atmest durch Wunden (Auf Distanz gegangen, S. 35)

oder „Aus leergepflckten Wunden / sauge ich / dein Blut“ (Auf Distanz gegangen, S. 36).

3. Der lange geduldige Blick

Die Zweidimensionalität des Blickbildes

Dem Gedicht die Aufgabe erteilen, die Dinge auf ein Maß zu bringen, wo sie nicht mehr und noch nicht ihren Bedeutungen entziehen ... In den Worten Primo Levis, wie Raimund sie übersetzt hat:

... Aber als wir dann zu singen begannen

Unsere guten alten, unsinnigen Lieder,

Da geschah es, dass alles wieder so war,

Wie es immer gewesen war. (Der lange geduldige Blick, S. 42) [In: Die Furche, 24.2.1989]

Von ihren Gegenständen und den darin verborgenen Motiven des Sprechens her lassen sich die Texte aus dem Gedichtband *Der lange geduldige Blick* schwer zusammenschließen. Vielmehr ist die Intensität des Blicks so gestellt, dass die Dingwelt gleich einem aufgestreuten Geflecht daliegt. Die unausgesprochene Voraussetzung dieses zusammenhanglosen Anhaltens ist das radikal gewordene Bewusstsein von der Blsse der Dingwelt. Doch während in der vom Engel inspirierten Euphorisierung der Dingwelt bei Rilke z.B. die Dinge nach innen gehen und sich dort in der Hand des sehenden Dichters gleichsam nochmals zur symbolischen Harmonie anordnen lassen, sind die Dinge bei Raimund völlig nach außen gestülpt und zeigen sich dort erstarrt von der Isolation, die ihnen der wahr-nehmende Blick zumutet.

Eindringlich führt Raimund dies an einem Gedicht „Villaggio del Pescatore Verismo-Landschaft“ vor. Dem Strandspaziergnger erscheint nicht mehr die Reinheit einer Meereslandschaft, sondern eine schaurige Galerie der an Stränden abgelegten Reste unserer Konsumwelt. Doch das lyrische Subjekt entzieht sich einer Wertung dieser Unnatur, um sich allein der passiv-aktiven Aus- wie Aufzählung der sichtbaren Gegenstände zu überlassen. So tritt es zurück in eine Rolle, in der die moralische Askese zu einer voraussetzenden Bedingung des Schauens und Wahrnehmens wird. Charakteristisch für diese „Dingsprache“ ist, dass der Verlust euphorischer Weltinnenschau, wie es bei Rilke geschieht, hier einer Oberflächenhaftung gewichen ist, die in sich dialektisch aufgespalten ist. Einerseits nimmt die Realität dem Dichter die Sprache fort und schwemmt ihn, so er sie doch weiter sucht, an eine leere Oberfläche bloßen Registrierens:

Der Tod ist Literatur

(die Satzglieder sind auswechselbar)

Mein Wortstrom ist seicht

gefährlos zu durchwaten

Bloß Pedanten stoßen auf Untiefen. (Der lange geduldige Blick, S. 53).

Andererseits jedoch liegt gerade in dieser Reduktion auf die Oberfläche die Spannkraft lyrischer Verdichtung. Sie ist es, die den Blick leer werden lässt für die Leere der gesichteten Welt, einer Welt, in der die Dinge einmal nicht entstellt sind von einer vorgeordneten Moralität, sondern zunächst in ihrer nackten Dinglichkeit verharren.

Der von Raimund geübte Blick auf die Dinge ist so eine Verwandlung alltäglicher Gegenstände und Realität in zwei gegenläufige Richtungen. Die Dauer des Blicks, wenn das Schauen einmal von Ablenkung frei wird und beobachten kann, ermöglicht eine spezielle Wahrnehmung: sie löscht den Kommentar sowie das Vorurteil, mit denen wir diese Dinge verstellen, aus und findet erneuerte Kraft, die Dinge dem Leser fühlbar zu machen. Fast gewinnt man den Eindruck, dass das lyrische Ich durch ein immer freier werdendes Schauen die Bedeutungslast überwindet, die wir sonst in die Natur hineinschmuggeln, wenn wir sie nur allzu gerne mit kommentierenden Attributen versehen und so oft nur verdecken. Die damit dem Ich entzogene „Tiefenschärfe“ ist jedoch keine Auslöschung des lyrischen Ich selbst. Vielmehr zieht es sich in die Oberfläche der Dinge selbst zurück und bewahrt sich damit vor der Versuchung, ihnen eine Tiefe anzudichten, die die Absichten des Dichters wieder zerstören würde.

Das Gedicht als ein Totstellen des Ich, um Ehrfurcht vor der entzogenen Sichtbarkeit der Dinge zu üben: Das heißt freilich nicht, dass wir in Raimunds Gedichten einem Ich gar nicht mehr begegnen können. Neben den „skelettierten Gedichten“, [Alexander von Bormann. In: Hans Raimund. *Bertelsmann Literaturlexikon*. Bd. 9. München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1991] in denen eine von Raimunds Stimmen die Weltsprache moderner Poesie weiterzusprechen verspricht, sind in *Der lange geduldige Blick* auch Texte, wo der Blick zurückgenommen oder doch wenigstens eingerahmt wird in eine reflektierende Geste, deren dominierender Gegenstand die Meditationen über das poetische Sprechen, das Gedicht selbst ist, mit Einschränkung dem vergleichbar, was bereits in dem Band *Schonzone* ins Zentrum gestellt worden ist. In diesen Texten ist der Gegenstand des Gedichts wieder es selbst. Die angenommenen Redehandlungen orten die ständige Gefährdung sprachlicher Spurensuche. Die Wörter, „Makulatur“ und „viel zu viele in einer längst erlernten Sprache“ (*Der lange geduldige Blick*, S. 31) spiegeln die Labilität des Schauens – „Empfindung Bild Klang Duft / quälend vage kaum noch enträtselbar“ (*Der lange geduldige Blick*, S. 14) – und fordern das Ich zu ständiger Bereitschaft auf, durch den Blick die Sprache reifen zu lassen – „Ast / dran wiegend hängen / nach Mürbe sich sehnend / und gelber Schwere“ (*Der lange geduldige Blick*, S. 36). Mit der spröden Gestik des registrierenden Blickes einerseits und dem sorgenvollen Kommentar zugunsten des Gedichts andererseits formuliert Raimund die Balance, auf die sich das Gedicht immer wieder einzustellen hat. Sie lässt erahnen, wie das Gedicht angesichts einer akzelleranten Erscheinungsdichte der Wirklichkeit immer stärker unter Druck gerät, die Welt durch das Wort anzuhalten. Bleibt zu wünschen, dass der, der unter solchem Anspruch das Wort führt, der literarischen Landschaft erhalten bleibt und endlich auch an sichtbarer Stelle auftritt.

Arnulf Knaf, Podium, Heft 85, September 1992