



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spuren einer Freundschaft.
Eine vergleichende Gegenüberstellung der Lyrik von
Theodor Sapper und der Graphik von Margret Bilger“

Verfasserin

Teresa Wielend

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Doz. Dr. Roland Innerhofer

Danksagung

Bei der Recherche zu dieser Arbeit und beim Schreibprozess selbst konnte ich auf die Unterstützung vieler helfender Hände aufbauen. Stellvertretend möchte ich hier einigen davon für ihren Einsatz danken:

An erster Stelle gilt mein Dank dem Bilger-Verein, der durch seine vielen engagierten Mitglieder mein eigenes Interesse durch ein Praktikum erst weckte und mir später für die Arbeit alle Briefe aus dem Archiv zur Verfügung stellte. Gespräche mit Helga und Franz Xaver Hofer halfen mir darüber hinaus bei der genauen Themenfindung. Melchior Frommel war als großer Kenner von Margret Bilger und mitreißender Erzähler eine sehr große Stütze für mich. Nicht nur sein umfangreiches Wissen, das er bereitwillig zu jeder Tages- und Nachtzeit an mich weitergab, sondern auch die vielen Materialien, die er mir zur Verfügung stellte und zugänglich machte, machten das Schreiben dieser Diplomarbeit erst möglich.

Darüber hinaus möchte ich auch meinen Betreuern, Doz. Dr. Roland Innerhofer und Univ.-Assistent Dr. Georg Vasold, danken, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen und die Idee einer fächerübergreifenden Arbeit unterstützten. Auch Prof. Ingeborg Schemper-Sparholz war mir, obwohl meine Arbeit nicht in ihr Fachgebiet fällt, durch ihre vorbildhafte Betreuung eine große Hilfe.

Während ich auf der fachlichen Ebene durch den Bilger-Verein und Mitarbeiter der Universität Wien sehr gut betreut war, war die emotionale Unterstützung durch meine Familie gesichert. Ein großes Dankeschön gilt deswegen auch meinen Eltern, Franz und Pauline Wielend, meiner großen Schwester, Magdalena Wielend, und meinem Freund, Tarik Šehić.

Neben den erwähnten Personen waren während der Recherche noch viele weitere durch ihre Hilfsbereitschaft für mich eine große Hilfe. Zu nennen sind hier vor allem Dietrich Derbolav und Hilde Langthaler, Neffe und Nichte von Theodor Sapper, und das freundliche Team im Literaturarchiv der Nationalbibliothek.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|------------|
| 1. Einleitung..... | 1 |
| 2. Biographie der Freundschaft..... | 6 |
| 2.1. Die Freundschaft in Briefen..... | 7 |
| 2.2. Freundschaftsbeweise..... | 21 |
| 3. Spuren der Freundschaft..... | 32 |
| 3.1. Lyrik von Theodor Sapper..... | 33 |
| 3.1.1. Der Zyklus und sein Inhalt..... | 34 |
| 3.1.2. Stil und Zeitbezug..... | 45 |
| 3.1.3. Andere Bezüge zur bildenden Kunst..... | 55 |
| 3.2. Graphik von Margret Bilger..... | 58 |
| 3.2.1. Beschreibung..... | 59 |
| 3.2.2. Stil..... | 65 |
| 3.2.2.1. Die Holzrisstechnik..... | 70 |
| 3.2.2.2. Zeitbezug..... | 74 |
| 3.2.3. Andere Bezüge zur Literatur..... | 85 |
| 3.3. Vergleichende Gegenüberstellung..... | 89 |
| 3.3.1. Entstehungszeit..... | 90 |
| 3.3.2. Gemeinsamkeiten..... | 93 |
| 3.3.3. Ergänzungen und Abweichungen..... | 99 |
| 3.3.4. Interpretation..... | 104 |
| 4. Abschließende Bemerkungen..... | 112 |
| Abbildungen..... | 117 |
| Literaturverzeichnis..... | 134 |
| Primärliteratur..... | 134 |
| Sekundärliteratur..... | 135 |
| Abbildungsverzeichnis..... | 141 |
| Anhang..... | 143 |
| Zusammenfassung..... | 143 |
| Lebenslauf..... | 144 |

1. Einleitung

Freundschaften erweitern Horizonte, können beflügeln, inspirieren und zum Nachdenken anregen. In Ausnahmefällen haben sie auch die Fähigkeit, zwei Individuen miteinander zu verbinden und etwas Neues, ein Wir, entstehen zu lassen. Genau dieses Phänomen kann bei der Freundschaft von Margret Bilger (1904-1971) und Theodor Sapper (1905-1982) beobachtet werden. Durch ihre künstlerische Zusammenarbeit und die daraus resultierende Verbindung von Gedichten und Graphiken eröffnen sich für ihre Werke ganz neue Deutungshorizonte. Die freundschaftliche Kooperation der beiden Künste ermöglicht nicht nur ein illustratives Nebeneinander von Bild und Text, sondern lässt auch durch das Zusammenwirken der beiden Medien die Entstehung eines neuen und eigenständigen Kunstwerkes zu.

Sechs Graphiken der bildenden Künstlerin Margret Bilger (Abb. 5-10) und drei Gedichte des Lyrikers Theodor Sapper werden im Mittelpunkt der vorliegenden Diplomarbeit stehen. Entstanden im Jahr 1945 in der einsamen Zurückgezogenheit des Innviertler Dorfes Taufkirchen/Pram, fernab der Zerrüttungen und Aufregungen der ersten Nachkriegswochen und -monate. Mit einem Fuß noch in der Unterdrückung der letzten Schreckensjahre stehend, geben die Graphiken und Gedichte aber auch schon Einblicke in eine neue Hoffnung, eine nahende Befreiung aus der Isolation. Die beiden Künstler wohnten zum Entstehungszeitpunkt nur wenige Meter voneinander entfernt. Margret Bilger lebte bereits seit 1939 in einem kleinen Häuschen am Fluss, ihr Bekannter Theodor Sapper zog sofort nach Kriegsende in ihre Nähe. Beide kannten sich schon aus Kindertagen, die sie in Graz verbrachten. In dieser psychischen und physischen Nähe zueinander entwickelten die Künstler Gedichte und Graphiken nicht getrennt voneinander, sondern im regen Austausch miteinander. Die vorgestellten Werke sind aber nicht nur interessante Ergebnisse einer freundschaftlichen Zusammenarbeit von Sapper und Bilger, sondern spiegeln durch ihren Entstehungszeitpunkt auch eine politische und historische Wirklichkeit wider.

Lyrik und Graphik werden in dieser vorliegenden Diplomarbeit erstmals zusammengestellt und gemeinsam betrachtet. Weder wurden Text und Bild gemeinsam veröffentlicht, noch an anderer Stelle in ihrer Verbindung zueinander behandelt. Über den Entstehungsprozess der Gedichte und Graphiken ist allerdings wenig bekannt. Die räumliche Nähe der beiden

Künstler brauchte keinen schriftlichen Austausch und der Briefkontakt zu außenstehenden Personen war im Jahr 1945 in solchem Maß eingeschränkt, dass sich auch hier keine Äußerungen über die Gedichte und Graphiken finden lassen.

Die Freundschaft zwischen dem Schriftsteller Theodor Sapper und der Graphikerin Margret Bilger fand bis dato generell – abgesehen von kleinen Fußnoten – noch keine Erwähnung. Um diese Beziehung, die von den frühen Jugendjahren bis hin zum Tod von Margret Bilger im Jahr 1971 reicht, rekonstruieren zu können, dienten vor allem bis heute unveröffentlichte Briefe aus dem Bilger-Archiv in Taufkirchen/Pram. Hier befinden sich zahlreiche Schriftstücke von Theodor Sapper an Margret Bilger, die die verschiedenen Stationen der Freundschaft durch ihre Datierungen von den 30er Jahren bis in die späten 60er Jahre hinein gut dokumentieren. Darüber hinaus beherbergt das Archiv auch Briefe von und an die Schwester von Margret Bilger, Irmtraut Bilger. Die enge schwesterliche Beziehung ermöglicht viele Einblicke in das Leben der Künstlerin und macht durch die offenerzige Kommunikation auch neue Aspekte der freundschaftlichen Beziehung von Margret Bilger und Theodor Sapper zugänglich. Auch Briefe an Gregor Sebba, mit dem Sapper und Bilger gleichermaßen befreundet waren, befinden sich im Bilger-Archiv und sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen, weil sie ebenfalls einen Eindruck vom Leben der beiden Künstler und ihrer Verbindung zueinander geben.

Während Bilger offensichtlich eine fleißige Sammlerin von Briefen ihres Freundes Theo Sapper war, finden sich im Nachlass des Schriftstellers im Österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek in Wien leider keine Briefe der Künstlerin. Von ihnen sind nur mehr einige wenige in Abschriften im Bilger-Archiv erhalten geblieben.

Zwei Briefwechsel von Margret Bilger, die für diese Arbeit ebenfalls herangezogen wurden, wurden bereits veröffentlicht: Dies sind einerseits die Briefe von und an die Freundin Elisabeth Karlinsky¹, die tiefe Einblicke in das Leben und die Gedankenwelt der beiden Frauen zulassen. Andererseits wurde 1997 auch der Briefwechsel von Alfred Kubin und Margret Bilger publiziert², der vor allem ihre künstlerische Entwicklung und die Kriegsjahre in Taufkirchen/Pram nachzeichnet.

1 Dallinger, Petra-Maria: „Jetzt wo du wieder weg bist, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky. Linz: Stifterhaus 2006.

2 Frommel, Melchior/Hofer, Franz Xaver (Hg.): Margret Bilger - Alfred Kubin. Briefwechsel. Schärding: Kulturzeitschrift Landstrich 1997.

Margret Bilgers Leben und Werk ist aber nicht nur durch diese Briefpublikationen dokumentiert, sondern auch durch einige Kataloge, die sich mehr auf die künstlerischen Hervorbringungen konzentrieren. So geben einige umfangreichere Publikationen Einblick in ihr Gesamtoeuvre³. Darüber hinaus wurden auch einige Bücher zu Teilaspekten des künstlerischen Werks, meist zu einzelnen Gattungen, veröffentlicht.⁴ Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit war der Werkkatalog der Holzrisse von Melchior Frommel⁵, in dem auch die Graphiken zu Theodor Sappers Gedichten abgedruckt sind. Zwar finden sie dort keine näheren erklärenden Ausführungen, der allgemeine Einführungstext von Frommel zum Werkkatalog gewährt aber wesentliche Einblicke in das gesamte Holzrisswerk der Künstlerin. Generell gilt Melchior Frommel als größter Kenner von Margret Bilger und konnte deshalb für diese Arbeit auch durch Interviews und das Verfügbarmachen von Materialien Wesentliches beitragen. Seit einigen Jahren arbeitet in Taufkirchen/Pram der Verein Bilger-Haus, der nicht nur die ehemaligen Wohnräume der Künstlerin wieder zugänglich machte, sondern auch jährlich wechselnde Ausstellungen präsentiert, die durch thematisch passende Publikationen begleitet werden.⁶

Zu dem Werk der Künstlerin gibt es also immer wieder aktuelle Besprechungen, die Holzrisse zu Theodor Sapper wurden allerdings noch an keiner Stelle näher behandelt. Der Versuch einer Eingliederung von Margret Bilgers Oeuvre in zeitgenössische Kunstströmungen wurde bisher ebenfalls noch nicht unternommen. Meist werden die Kunstwerke relativ isoliert von den übrigen Kunstentwicklungen in Österreich betrachtet. Eine ausführliche Abhandlung zu diesem Thema wird auch die vorliegende Arbeit nicht leisten können. Die Verbindung von Margret Bilgers Werk mit der Außenwelt wird sich hier fast ausschließlich auf den Vergleich mit Theodor Sappers Gedichten beschränken.

3 Breicha, Otto/Frommel, Melchior (Hg.): Margret Bilger. Holzrisse, Zeichnungen, Glasfensterarbeiten. Salzburg: Verlag Galerie Welz 1988.

Frommel, Melchior/Wutzel, Otto (Hg.): Margret Bilger. (Kat.Ausst., Schlierbach, 24. Mai bis 31. August 1975), Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1975.

4 Assmann, Peter/ Frommel, Melchior (Hg.): Margret Bilger. Das glasmalerische Werk. Weitra: Bibliothek der Provinz 1997.

Frommel, Melchior: Margret Bilger. Porträtzeichnungen. Schärding: Heindl 1986.

Mitsch, Erwin: Margret Bilger. Die Holzrisse im Besitz der Albertina. Wien 1984.

5 Frommel, Melchior: Margret Bilger. Die Holzrisse. Wien: Edition Tusch 1973.

6 Bilger, Margret: Werke zu Adalbert Stifter und Böhmerwald-Landschaften. Aspach/Wien: Edition Innsalz 2005.

Bilger, Margret: Kentauren – Motive aus der Mythologie. (Kat. Ausst., Taufkirchen/Pram, 26. April bis 19. Oktober 2008) Taufkirchen/Pram: Verein Bilger-Haus 2008.

Frommel, Melchior: Margret Bilger in Taufkirchen an der Pram. Schärding: Heindl 1996.

Theodor Sapper gilt heute als vergessener Literat und Schriftsteller. Während über einzelne Teilaspekte seiner Biographie noch einige kurze Zeitungs- und Zeitschriftenartikel Auskunft geben⁷, gibt es über seine Gedichte und deren Stilistik bis heute keine Publikationen. Erst im Jahr 2006 kam es zu der Veröffentlichung des größten literarischen Projekts von Theodor Sapper. Der Roman „Kettenreaktion Kontra“ wird von einem ausführlichen Nachwort von Helmut Zelinsky begleitet.⁸ Hier wurden erstmals die Biographie des Literaten, seine Beziehungen zu anderen Künstlern und seine veröffentlichten literarischen Werke aufgearbeitet. Viele Daten und Fakten zu Theodor Sappers Leben und Werk wurden deshalb dieser Pionierarbeit von Zelinsky entnommen. Daneben gab auch der Nachlass des Schriftstellers im Österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek und Dokumente aus dem Dokumentationsarchiv Österreichischen Widerstands Aufschluss über einzelne biographische Stationen des Literaten. Darüber hinaus war, genau wie bei Margret Bilger, der direkte Kontakt zu Nachkommen und Bekannten der verstorbenen Künstler eine wichtige Quelle für die vorliegende Arbeit.

Da die Freundschaft zwischen Theodor Sapper und Margret Bilger – wie erwähnt – bis heute nicht aufgearbeitet wurde, steht am Anfang der vorliegenden Diplomarbeit der Versuch einer Rekonstruktion dieser Beziehung. Zahlreiche Briefe sollen hier authentische Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt der beiden Künstler ermöglichen. In diesem Zusammenhang wird außerdem der allgemeine biographische Werdegang von Sapper und Bilger kurz besprochen. Die Freundschaft und die verschiedenen Stationen dieser Verbindung sollen dabei aber immer den roten Faden bilden und im Vordergrund bleiben.

Ein zweiter Teil dieses Kapitels wird einen Überblick über die heute noch sichtbaren Hinterlassenschaften dieser Freundschaft geben. In diesem Bereich werden beispielsweise Aufsätze besprochen, die Sapper über die Kunst von Margret Bilger verfasst hat, aber auch Beschreibungen der Künstlerfreundin in einer autobiographischen Erzählung des Autors gezeigt. Umgekehrt soll auch die Beschäftigung von Margret Bilger mit Theodor Sapper, die

7 Breicha, Otto: Theodor Sapper. In: Protokolle 2 (1996), S. 66-68.

Langthaler, Hilde: Theodor Sapper. Zur Geschichte eines ehrlichen Schriftstellers. In: Zwischenwelt. Literatur, Widerstand, Exil 20/2 (2003), S. 64-66.

Richter, Franz: Nachruf auf Theodor Sapper. In: Die Furche 42 (1982), S. 14.

Richter, Franz: In Erinnerung an Theodor Sapper. In: Literarisches Österreich 1 (1997), S. 7-8.

Suchy, Viktor: Ein Werk Theodor Sappers. Ein später Expressionist? In: Die Furche 34 (1970), S. 11.

8 Zelinsky, Hartmut: Theodor Sappers „Kettenreaktion Kontra“. Ein Roman als Wort Requiem. In: Sapper, Theodor: Kettenreaktion Kontra. Assoziationsgewebe eines Verfolgten aus den Terrorjahren 1938 – 1945. Salzburg: Pustet 2006, S. 547-592.

sich unter anderem in einer Porträtzeichnung manifestiert, sichtbar gemacht werden.

In Anbetracht der dürftigen Literaturlage wird die vorliegende Arbeit vor allem eine fundierte Analyse der Graphiken und Gedichte zur Aufgabe haben. Diese tiefgehende Beschäftigung mit den beiden Medien wird das Kapitel „Spuren der Freundschaft“ zum Thema haben. Zuerst sollen hier Gedichte und Graphiken getrennt voneinander betrachtet werden. Diese getrennte Schau betont einerseits die Eigenständigkeit der Medien und ermöglicht andererseits eine genaue Analyse der jeweiligen Gattung. Dabei sollen sowohl die Gedichte, als auch die Holzrisse in das Gesamtoeuvre von Theodor Sapper und Margret Bilger eingeordnet werden, damit die Werke in einen größeren Kontext gesetzt werden können. Zugleich ermöglicht dieses Vorgehen, dass die Besonderheiten der genauer behandelten Werke besser zur Geltung kommen. Weiters soll auch versucht werden, den Stil der Holzrisse und Graphiken innerhalb zeitgenössischer Kunstentwicklungen zu betrachten. In diesem Zusammenhang können allerdings nur Versuche einer Eingliederung unternommen und keine fertigen Ergebnisse präsentiert werden, da die Konzentration der Diplomarbeit auf dem Zusammenspiel von Lyrik und Graphik liegt. Innerhalb dieser Einzelbetrachtungen sollen auch Einblicke in weitere Arbeiten von Margret Bilger zu Texten und von Theodor Sapper zu bildender Kunst gegeben werden. Dadurch können nicht nur allgemeine künstlerische Tendenzen festgestellt werden, die auch für die näher besprochenen Holzrisse und Gedichte gelten. Vor allem werden hier die Besonderheiten der Sapper-Gedichte und Bilger-Graphiken gezeigt, die auf die lebendige Kommunikation zwischen Schriftsteller und bildender Künstlerin zurückzuführen sind.

Im dritten und letzten Schritt dieses Kapitels werden die Gedichte und Graphiken dann direkt einander gegenüber gestellt. Hier sollen einerseits die besonderen Umstände der Entstehungszeit thematisiert werden und anschließend die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Gedichte und Graphiken näher besprochen werden. Die dabei auftretenden gegenseitigen Ergänzungen und Verstärkungen von Wort und Bild werden ganz neue Interpretationszugänge ermöglichen.

Durch dieses hier kurz skizzierte Vorgehen kann die freundschaftliche Verbindung zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper in all ihrer Vielfältigkeit präsentiert werden. Neben den Überschneidungen der beiden Biographien und den Auszügen aus dem Briefverkehr, bilden vor allem die gegenseitigen künstlerischen Bereicherungen den eindrucksvollsten Beweis dieser Verbindung. Als Zeugnisse der politischen Umstände einerseits und der persönlichen

engen Verbundenheit andererseits hinterlassen die Gedichte und Graphiken aus dem Jahr 1945 heute die wichtigste und beeindruckendste Spur ihrer Freundschaft.

2. Biographie der Freundschaft

Die biographische Entwicklung der Freundschaft zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper soll im Mittelpunkt des ersten Teiles dieses Kapitels stehen. Dabei werden sowohl die Überschneidungen der Biographien gezeigt, als auch außerhalb liegende wichtige Ereignisse in beider Leben thematisiert. Wichtig ist allerdings festzustellen, dass sich dieser biographische Überblick grundsätzlich als einführende Basis für die weitere Arbeit verstehen lässt und keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Darüber hinaus werden in diesem biographischen Teil auch Zitate aus dem Briefwechsel zwischen Sapper und Bilger eine wichtige Rolle spielen, um die beiden Künstler auf direktem Weg zu Wort kommen zu lassen und ihre eigene Gefühls- und Gedankenwelt zu veranschaulichen.

Der zweite Teil dieses Kapitels wird sich dann mit konkreten Hinterlassenschaften dieser Freundschaft im Werk von Sapper und Bilger beschäftigen. Diese Texte, Kunstwerke und anders gearteten Freundschaftsbeweise geben einen guten Einblick in die Beziehung der beiden und offenbaren darüber hinaus das Bild, das Sapper und Bilger voneinander hatten und dementsprechend in ihrem Kunstschaffen verarbeiteten.

2.1. Die Freundschaft in Briefen

Margret Bilger wurde 1904 in Graz geboren⁹ und lernte den um ein Jahr jüngeren Theodor Sapper aller Wahrscheinlichkeit nach bereits in ihrer Kindheit kennen. Diese Annahme wird von einer Passage aus Sappers autobiographischer Erzählung „Die Mähne des Ruhms“ unterstützt, in der er schreibt, dass er mit Margret Bilger seit ihren „gemeinsam verbrachten Kinderjahren auf Du und auf vertrautem Fuß“¹⁰ war. Möglicherweise wurde diese frühe Bekanntschaft bereits durch die beiden Väter ermöglicht, die beide an der Universität Graz als Professoren arbeiteten. Eine Verbindung zwischen den Familien muss jedenfalls bestanden haben, da die Geschwister Sapper und Bilger generell miteinander befreundet waren. Während Theodor Sapper den Bruder von Margret Bilger, Ferdinand Bilger, offensichtlich sehr gut kannte¹¹, war Margret Bilger umgekehrt auch mit Theodor Sappers Schwester Agnes Sapper, spätere Derbolav, bekannt. Von Juli bis September 1924 arbeitete sie sogar mit der Ärztin Agnes Sapper gemeinsam auf der Stolzalpe¹², wo Margret Bilger mit der Pflege tuberkulöser Kinder betraut war.

Eine frühe Gemeinsamkeit von Margret Bilger und Theodor Sapper war sicher die stark ausgeprägte Opposition zum konservativ-großbürgerlichen Elternhaus. Margret Bilger schockte die Eltern als 18-Jährige mit dem Wunsch, in eine evangelische Diakonissenanstalt einzutreten. Darüber hinaus war sie Mitglied der Jugendbewegung „Wandervogel“, nach deren Idealen der Liebe zur Natur und zum Leben in einer Gemeinschaft sich die Künstlerin zeitlebens richtete.¹³ Die Entfernung vom Elternhaus wird auch in einem Brief der Eltern aus dem Jahr 1919 deutlich:

9 Die biographischen Daten zu Margret Bilger in diesem Kapitel folgen – wenn nicht anders angegeben – der Zusammenstellung in:

Assmann/ Frommel (1997), S. 338-345.

10 Sapper, Theodor: Die Mähne des Ruhmes. In: Protokolle 1 (1988), S. 22- 48. Hier: S. 36.

11 Theodor Sapper war gemeinsam mit ihm und Karl Drews, Franz Weiß, Goldy und August Matthey u.a. in einer antifaschistischen Gruppe engagiert.

Eisenhut, Günter/ Weibel, Peter (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933 – 1945. Graz: Droschl 2001. S. 148.

12 Hilde Langthaler und Dieter Derbolav bestätigten im Interview vom 19.1.2010, dass ihre Mutter, Agnes Derbolav dort gearbeitet hat.

13 Eisenhut/ Weibel (2001), S. 158.

„Greterls Vertrauen wurde uns früh geraubt, sie wendet sich von uns ab, wie ich es Dir gar nicht zu schildern vermag. Sie sieht mit fremden Augen und kalter Beurteilung auf unser Tun und Lassen ... und ist mit raschem Urteil bei der Hand“¹⁴

Wie Theodor Sapper in seiner schon erwähnten autobiographischen Erzählung „Die Mähne des Ruhms“ ausführt, litt er in seiner Jugend unter einer sehr labilen psychischen Verfassung und entsprach damit auch kaum den Erwartungen seines Elternhauses. Diese schwierige Beziehung zu den Eltern, insbesondere zum Vater, verarbeitete er wohl auch in seiner Novelle „Kornfeld“¹⁵, in der der Konflikt zwischen einem Vater und seinem arbeitslosen, psychisch kranken Sohn beschrieben wird.

Aufgrund seiner psychischen Probleme war Sapper in den 20er Jahren in psychiatrischen Heilanstalten untergebracht. Laut der Erzählung „Die Mähne des Ruhms“ wurde er dort auch von Margret Bilger besucht. In den frühen 20er Jahren ist somit die Freundschaft zwischen Theodor Sapper und Margret Bilger erstmals belegt.

Aus dieser Zeit stammen auch die ersten heute noch erhaltenen Briefe. Dieser Briefverkehr, der bis zum Tod von Margret Bilger ins Jahr 1971 reicht, erscheint heute sehr einseitig, da fast nur Briefe von Sapper an Bilger erhalten sind.¹⁶ Von Briefen der umgekehrten Richtung sind einige wenige Abschriften aus den späten 60er Jahren erhalten. Deswegen können Aussagen von Bilger über Sapper weitgehend nur mehr aus Briefen an Dritte entnommen werden.

Ein früher Brief von Sapper an Bilger, der allerdings als Entwurf bei Sapper blieb und sich heute in seinem Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, liefert erste Einblicke in das freundschaftliche Verhältnis der beiden:

„Bald erblasste ich, wie ein Blatt erblasst, und dann kam noch etwas Wunderschönes: Angst, Angst und Schrei. Wenn man immer dichter sich umschnürt fühlt, wenn man fühlt, die Luft geht einem aus, wird alles greifbar und droht. Alles rückt immer näher und näher ans Auge heran. Und etwas an dieser Angst ist wie ein Teil der Sonne. Wenn Angst ist, ist auch Wärme, Hitze um das Herz und der Gaumen wird trocken. Das bedeutet, dass es in der Angst etwas gibt, das wie Feuer ist.“¹⁷

14 Brief der Eltern Bilger, 21. September 1919.

Zitiert nach: Frommel/Wutzel (1975), S. 7.

15 Sapper, Theodor: Kornfeld. Wien: Verlag Erwin Müller 1947.

16 Diese Briefe befinden sich heute im Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

17 Fragment eines Briefentwurfes, ohne Anrede und Datum, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Theodor Sapper.

Zitiert nach: Abschrift des Briefes, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Dieser Brief drückt nicht nur die damals stark ausgeprägte labile psychische Verfassung von Sapper aus. Durch die intimen und gefühlsbetonten schriftlichen Äußerungen wird auch die Vertrautheit zwischen ihm und Margret Bilger dokumentiert.

Bereits im Jahr 1920 begann Bilger ihre künstlerische Ausbildung mit dem Eintritt in die Grazer Kunstgewerbeschule (Prof. Gösser), von der sie allerdings nur ein Jahr später nach einer erfolglosen Wiederholungsprüfung wieder abging. Nach einem Studium an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart und an der privaten Werkschule Albrecht Leo Merz, kam Bilger schließlich im Jahr 1925 an die Wiener Kunstgewerbeschule in die Fachklasse für Graphik und Malerei (Prof. Löffler). Im Jahr 1929 schloss sie dieses Studium schließlich mit dem Österreichischen Staatspreis für die beste Gesamtleistung ab.

In dieser Wiener Zeit waren Margret Bilger und Theodor Sapper offensichtlich weiterhin in Kontakt und besuchten sich auch:

„Ich komme Montag. (...) Ich bin sehr glücklich, sehr glücklich bald in Wien und bei Dir (...) zu sein. Dieses [unleserlich] hat mich so elend gemacht.“¹⁸

Und noch ein weiterer Brief aus den 20er Jahren dokumentiert ein persönliches Treffen der beiden:

„Wie durch eine Mauer fühlte ich mich diesmal von dir getrennt. Und wenn es dennoch eine Nähe war, so war es nicht wie früher. Ich wünsche mir nur, dass Du mir einst begegnest ohne etwas ganz Fremdes, und dass ich dir nie fremd und entfernt sei. Das wäre sehr traurig.“¹⁹

Sapper studierte nach dem Abschluss des Akademischen Gymnasiums in Graz 1924 in den Jahren 1925-1929 an den Universitäten Graz und München Geschichte und schloss dieses Studium mit einer Arbeit über Feuerbach und Marx ab.²⁰ Durch die erwähnten Besuche und Briefe blieben Theodor Sapper und Margret Bilger allerdings in Kontakt. Dass diese Freundschaft durchaus nicht immer harmonisch war, sich die beiden im Gegenteil auch herausgefordert haben, zeigt diese Briefstelle:

„Was Du mir bisher geschrieben hast, ist schön. Aber es ist allgemein und kindlich. Verbirg Dich nicht hinter dem Kindsein und nicht hinter einem grossen Gefühl. Komm heraus, rede menschlich und von greifbaren Dingen. Ich bitte Dich um etwas

18 Brief von Theodor Sapper an Margret Bilger, ohne Datum, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

19 Brief von Theodor Sapper an Margret Bilger, ohne Datum, ein weiterer Brief an diese Adresse (Uttendorf in Pinzgau) ist mit dem Poststempel 1927 versehen, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

20 Vgl. Zelinsky, Hartmut: Theodor Sappers „Kettenreaktion Kontra“. Ein Roman als Wort Requiem. In: Sapper, Theodor: Kettenreaktion Kontra. Assoziationsgewebe eines Verfolgten aus den Terrorjahren 1938-1945. Salzburg: Pustet 2006, S. 547-592. Hier: S. 554.

Deutliches. Vielleicht hilfst Du mir, das grosse Dunkel zu verscheuchen, das seit Jahren über meinem Leben liegt. Dein Th. S.“²¹

Bereits in den 20er Jahren knüpfte Theodor Sapper Kontakte zu anderen Schriftstellern, unter anderem zu Theodor Däubler, mit dem er sich 1929 in Berlin ein letztes Mal traf. Eine Begegnung mit Albert Ehrenstein folgte wenig später. Bekanntschaften mit Elias Canetti und Hermann Broch schloss Sapper ebenfalls in den frühen 30er Jahren. Ab dem Jahr 1930 war Sapper mit der Arbeit bei Zeitungen und beim Rundfunk beschäftigt und unternahm Reisen nach Spanien.²² Sapper konnte sich zu dieser Zeit auch im literarischen Umfeld allmählich etablieren, seine Gedichte wurden in verschiedene Gedichtbände der Zeit aufgenommen.²³ Bereits 1930 erschien im Merlin Verlag Baden-Baden das Drama „Die Erotik des Hasses“. Allerdings galt dieses Stück bereits von Anfang an als „entartet“ und wurde deshalb nie zur Aufführung gebracht.²⁴ Heute ist es nicht mehr auffindbar und kann als verschollen betrachtet werden.

Ein Brief, der möglicherweise aus den frühen 30er Jahren stammt, sich jedenfalls auf die vergangene Wiener Zeit von Margret Bilger bezieht, dokumentiert eine enge und intime Freundschaft zwischen ihr und Theodor Sapper:

„Ich sehe noch immer Dein Sieveringer Zimmer vor mir. Die Kälte und das Schweigen dieses Zimmers war schön, alles war von Dir belebt – schwer – das ganze Zimmer hatte etwas von Deinem Blut. Ich sah Dich oft, wie Du abends einschliefst, bei Sternen.“²⁵

Auch Hilda Sapper, die spätere Ehefrau von Theodor Sapper, beschreibt in ihren Lebenserinnerungen eine zeitweise intime Beziehung zwischen den beiden Künstlern:

„Sie [Margret Bilger] hat ihn [Theo] zu dieser Zeit so heftig verehrt, als wäre er der beste der Männer auf Erden gewesen. Diese Verehrung hat aber immer nur eine gewisse Zeit gedauert.“²⁶

21 Brief von Theodor Sapper an Margret Bilger, Poststempel 1927, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

22 Vgl. Zelinsky (2006), S. 558-560.

23 Brandt-Hirschmann, Otto (Hg.): Der ewige Kreis. Eine Anthologie neuer österreichischer Lyrik. Wien u.a.: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1935. S. 120.

Brasch, Robert (Hg.): Österreichische Lyrik der Gegenwart. Wien: Saturnverlag 1934. S. 83-84.

24 Vgl. Zelinsky (2006), S. 559.

25 Brief von Theodor Sapper an Margret Bilger, ohne Datum, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

26 Lebenserinnerungen von Hilda Sapper. In: E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

Diese intensive Freundschaft zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper hat wohl in der 1944 geschlossenen Ehe von Hilda und Theodor Sapper²⁷ auch zu Diskussionen und Streit geführt. Dies bezeugt ein Brief von Margret Bilger an ihre Schwester Irmtraut, in dem sie von einem Besuch bei Sappers berichtet:

„Vor Weihnachten einmal war ich bei Theo u. Hilda und da sie sagte ich würde alle Menschen auch Dich ausspielen war ich böse ganz ohne Affekt, und wie ich Theo die Hand zum Gehen geben wollte rief sie das ist mein Mann und schlug mich ins Gesicht vielemale, ich hab darüber nachgedacht wollte es auch am Tag noch gut machen aber es geht wohl nie mehr ganz weg.“²⁸

Margret Bilger lebte bereits Anfang der 30er Jahre vorübergehend in Taufkirchen/Pram. In diesem kleinen Ort im oberösterreichischen Innviertel nah der deutschen Grenze besaßen ihre Eltern ein kleines Haus, das sie als Ferienwohnsitz nutzten. Die Künstlerin selbst fand dort bereits in ihrer von Krankheiten durchzogenen Kindheit Herberge und ließ sich in den 30er Jahren auch von der dortigen Landschaft inspirieren, wie zahlreiche Landschaftsholzschnitte aus dieser Zeit bezeugen.

Im Jahr 1933 kehrte sie allerdings wieder nach Graz zurück, um ihrer schwerkranken Mutter beizustehen. Nach deren Tod im April heiratete sie bereits im November desselben Jahres den Schuster Markus Kastl, von dem sie auch ein Kind erwartete. Nach der Totgeburt dieses Kindes und einer Eklampsie trennte sie sich bereits im Jahr 1937 endgültig von ihrem ersten Mann. Selbst beschreibt Margret Bilger diesen Abschnitt ihres Lebens wie folgt:

„Das Bewußtsein mußte erst durch schwerste Erlebnisse geboren werden. Nach dem Krankheitstod der Mutter heiratete ich, wie als Herausforderung an das Geschick, einen Flickschuster. Es blieb dies alles sehr unwirklich. Die Folge war eine Totgeburt, eine schwere Eklampsie mit Gedächtnisverlust.“²⁹

In den folgenden Jahren entwickelte sie neben der Graphik auch Spielzeug und Kinderbücher und begann 1938 mit den ersten Aquarellen. 1939 fiel dann der endgültige Entschluss, in Taufkirchen/Pram zu wohnen. Über diese Entscheidung berichtete sie auch Kubin, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt seit einem Jahr in Kontakt stand:

„Ich bin schon eine Zeit lang hier, aber ich konnte kaum was tun als die Stille aufnehmen den Duft atmen der Kuckuck ruft den ganzen Tag das Käuzchen in der

27 Vgl. E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

28 Brief von Margret Bilger an Irmtraut Bilger, 17.1.1947, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

29 Frommel/Wutzel (1975), S. 26.

Nacht – wie furchtbar ist die Stadt. Ich möchte nun immer hier leben, ich glaube dass ich es können werde und das war vielleicht der Sinn in Wien.³⁰

Sapper stand seit 1939 in Kontakt mit einer Widerstandsgruppe gegen das Nationalsozialistische Regime. Diese Gruppe hatte sich um den Schauspieler Karl Drews, den Juristen Franz Weiß und den Versicherungsangestellten Josef Neuhold gebildet. Viele der Mitglieder kamen aus dem sozialistischen Umfeld und standen deshalb unter Beobachtung der Nazi-Funktionäre. Bereits 1941 wurde die Gruppe durch zahlreiche Verhaftungen endgültig aufgelöst. Weiß, Neuhold und Drews wurden 1942 zum Tode verurteilt. Während Neuhold noch in Gefangenschaft an den Folgen der Folter umkam, wurden Weiß und Drews 1942 hingerichtet.³¹ Wie genau nun der Kontakt von Sapper zu dieser Widerstandsgruppe aussah, ist heute nicht mehr zu rekonstruieren. Bewiesen ist lediglich, dass ein Kontakt in irgendeiner Form bestand, wie die Publikation von Eisenhut/Weibel zeigt. Darüber hinaus findet sich auch im Dokumentationsarchiv Österreichischen Widerstandes (DÖW) ein Brief von Alois Gschwinder, der eine Verbindung zwischen Sapper und der Gruppe um Neuhold/Weiß/Drews bestätigt. In diesem Schreiben an den Jahrbuch-Verlag berichtet Gschwinder, dass sich seine Frau Elfriede Gschwinder, frühere Neuhold, als die Tochter von Josef Neuhold an viele Besuche und Gespräche zwischen Sapper und ihrem Vater im Jahr 1939 erinnern kann.³² Nun müssen diese Gespräche noch keine aktive Tätigkeit von Sapper in dieser Widerstandsgruppe zur Folge gehabt haben. Sicher ist aber, dass zwischen Sapper und Neuhold ein großes Vertrauensverhältnis bestanden haben muss und dass Sapper in die politischen Tätigkeiten von Neuhold zumindest eingeweiht war. Kritisch stand Sapper dem Nationalsozialistischen Regime sicherlich gegenüber, da er seit 1938 mit Schreibverbot belegt war.³³

Den Verhaftungen ist Sapper möglicherweise durch einen Hinweis seines Vaters entkommen, der eingeweiht war und seinen Sohn deshalb nicht zu einem Treffen der Gruppe gehen ließ.³⁴

30 Frommel/Hofer (1997), S. 10.

31 Vgl. Knoll, Harald: Die Gruppe Neuhold-Drews-Weiß-Eichholzer. In: Karner, Stefan: Graz in der NS-Zeit. Graz: Verein zur Förderung der Forschung von Folgen nach Konflikten und Kriegen 1998, S. 211-230. Hier: S. 212-213.

32 Vgl. Brief von Alois Gschwinder an den Jahrbuch-Verlag, 26.1.1995, Dokument 22.893, DÖW, Wien.

33 Vgl. Langthaler, Hilde: Theodor Sapper. Zur Geschichte eines ehrlichen Schriftstellers. In: Zwischenwelt. Literatur, Widerstand, Exil 20/2 (2003), S. 64-66. Hier S. 64.

34 Vgl. E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

Ob er nach dieser knapp entgangenen Verhaftung für kurze Zeit in die Schweiz flüchtete, kann zum heutigen Zeitpunkt nicht mehr sicher gesagt werden.³⁵

Jedenfalls ist Sapper bereits im Jahr 1940 wieder in Österreich greifbar. Da er kampfuntauglich war, musste er zuerst Arbeitsdienst in einer Margarinefabrik leisten, konnte dann aber als wissenschaftliche Hilfskraft in Graz und später als Archivar in Murau arbeiten.³⁶ In Murau befand sich Sapper auch in der Nähe seiner Schwester Agnes Derbolav, die als Ärztin auf der Stolzalpe tätig war.³⁷ Es ist gut möglich, dass Sapper über sie und Margret Bilger seine spätere Frau Hilda Wildung kennen lernte. Margret Bilger, die mit Hilda seit Ende der 30er Jahre befreundet war und mit ihr auch kurze Zeit zusammengelebt hat, brachte sie wahrscheinlich auf die Stolzalpe mit.³⁸ Dass Margret Bilger und Hilda mit ihrer kleinen Tochter für kurze Zeit zusammenlebten, bestätigen Briefe von Margret Bilger und auch die Lebenserinnerungen von Hilda Sapper:

„Mit Hilda ist es sehr gut und ich bin froh nicht so allein zu sein.“³⁹

„Irmis⁴⁰ hatte mich gefragt, ob ich nicht Lust hätte, bei ihrer Schwester in einem großen Maleratelier zu wohnen, damit diese nicht so alleine sei.“⁴¹

„Meine junge Freundin die hier mit mir lebte mit dem kleinen Kind hat mir einen sehr eigenartigen Teppich gemacht.“⁴²

Theodor Sapper und Hilda Wildung heirateten Ende 1944 am Standesamt in Murau, Sapper trat wenig später zum Katholizismus über⁴³ und übersiedelte sofort nach dem Krieg⁴⁴ mit Hilda und deren Tochter aus erster Ehe nach Taufkirchen/Pram.⁴⁵

35 Christian Sapper nimmt einen kurzen Aufenthalt von Theodor Sapper in der Schweiz an (siehe: E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.),
Hilde Langthaler scheint diesem Schweizaufenthalt kritisch gegenüber zu stehen (siehe: Langthaler (2003), S.66.)

36 Vgl. Langthaler (2003), S. 64.

37 Diese Information verdankt die Verfasserin dem Interview mit Hilde Langthaler und Dieter Derbolav, 19.1.2010.

38 Vgl. E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009

39 Brief von Margret Bilger an ihre Schwester Irmtraut, Spätherbst 1938, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

40 Schwester von Margret Bilger.

41 Lebenserinnerungen von Hilda Sapper. In: E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

42 Brief von Margret Bilger an Elisabeth Karlinsky, 26. August 1941.

In: Dallinger (2006), S. 64.

43 Vgl. Zelinsky (2006), S. 561.

44 Der Hinweis wurde im Interview mit Hilde Langthaler und Dieter Derbolav, 19.1.2010, gegeben.

45 Vgl. Langthaler (2003), S. 64.

Ihre Anwesenheit dort ist auch durch Briefe von Margret Bilger bezeugt. So schrieb sie beispielsweise 1946 an ihren engen Freund Gregor Sebba, der zu dieser Zeit bereits in den USA lebte:

„Theo Sapper lebt hier, gebiert fortwährend im Wald bedeutende Dichtungen, seine Frau genialisch etwas slavisch jung, gebar ein Söhnchen Christian, sonst ist alles aus der Not noch nicht ganz herausen, doch schon ebensoviel. Vielleicht kann auch Sapper Dir Dichtungen senden.“⁴⁶

Wie im nächsten Kapitel noch ausführlicher besprochen wird, entstand in dieser Taufkirchner Zeit auch ein Roman von Theodor Sapper, den er zeitlebens als sein Hauptwerk angesehen hat: „Kettenreaktion Kontra“⁴⁷.

Margret Bilger erlebte die Kriegsjahre – ganz im Gegensatz zu den ereignisreichen Jahren von Theodor Sapper – in ruhiger Abgeschiedenheit. Sie konnte weiterhin künstlerisch tätig sein und musste keine Einschränkungen seitens des Nationalsozialistischen Regimes befürchten. In dieser Zeit war es ihr sogar möglich, zahlreiche Reisen zu unternehmen, beispielsweise nach Südtirol und an den Gardasee (1941). Über eine Fahrradreise durch den Böhmerwald 1943 berichtete sie Alfred Kubin in einem Brief:

„In den Böhmerwäldern war ich mit dem Rad (...) Dann setzte ich mich aufs Rad u. flog durch die Wälder, es war alles zauberhaft, oft im verhangnen Nebel, oft in der Sonne, immer im köstlichen Duft der Wälder zu gleiten, bei allen Kapellen absteigend, innig grüßten die lichtbunten zarten Bilder meine eignen erweckend im Tiefsten.“⁴⁸

Zwar befanden sich in Margret Bilgers unmittelbarem Umfeld Gegner des Nationalsozialistischen Regimes⁴⁹, sie selbst aber stand den politischen Verhältnissen dieser Zeit wohl eher neutral gegenüber. Diese politische Einstellung wurde auch durch den bürgerlichen Vater bestärkt, der mit seiner großdeutschen Überzeugung⁵⁰ den nationalsozialistischen Ideen anfangs sicherlich nicht völlig fern stand.

46 Brief von Margret Bilger an Gregor Sebba, 17.8.1946, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

47 Sapper, Theodor: Kettenreaktion Kontra. Assoziationsgewebe eines Verfolgten aus den Terrorjahren 1938 – 1945. Salzburg: Pustet 2006.

48 Frommel/Hofer (1997), S. 57.

49 Man denke hier nur an ihren Bruder Ferdinand Bilger und dessen damalige Frau Maria Biljan-Bilger (siehe Eisenhut/Weibel (2001), S. 146-153.)

oder auch an den Schwager Franz Blum, der sofort nach dem „Anschluss“ nach Holland flüchtete.

Mit dem Bildhauer Franz Blum beschäftigen sich unter anderem diese Werke:

Czerny, Wolfgang: Franz Blum. Linz: Stadtmuseum Linz-Nordico 1986.

Skreiner, Wilfried: Der Bildhauer Franz Blum. Graz: Neue Galerie 1987.

50 Vgl. unter anderem: Eisenhut/Weibel (2001), S. 46.

Margret Bilger war es in der Zeit des Nationalsozialismus aber nicht nur freigestellt, künstlerisch zu arbeiten, sie konnte während der Kriegszeit sogar ausstellen. Mit der Hilfe von Kubin lernte die Künstlerin am Jahresende 1942 den Kunsthändler Günther Franke kennen und konnte bereits ein Jahr darauf in dessen Münchner Galerie ausstellen. Im Ausstellungskatalog verfasste Kubin selbst die Einführung zu Margret Bilgers Werk, in der er ihre Kunst in den höchsten Tönen lobt. Er versuchte darin auch, der individuellen Graphik der Künstlerin im Zeitalter der „entarteten“ Kunst einen Geltungsbereich innerhalb der akzeptierten Kunst zuzuschreiben:

„Alle diese Blätter bieten eine mächtige, vereinfachte urhaft wirkende Formensprache, für welche sich mir die Bezeichnung 'germanisch' im besten Sinn aufdrängt. Freilich, in wie weit unsere aufgewühlte Zeit mit ihrer unterbewußten Strömung am Ausbruch eines so stürmischen Kunstschaffens teilhat, entzieht sich unserer Kenntnis.“⁵¹

Heutigen Lesern mag dieses Wort „germanisch“ etwas erzwungen und auch unangebracht vorkommen, für damalige Leser konnte dies aber durchaus eine Legitimation der Bilgerschen Graphikkunst bedeuten.

Sieht man sich das Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten in der Franke-Galerie an, war ein derartiger Legitimationsversuch eines damals angesehenen Künstlers auch nötig: Denn es wurden nicht etwa Werke der Künstlerin zu Kinder- und Volksliedern, die sie zu der Zeit ebenfalls schuf⁵², sondern eine Mischung aus religiösen und mythologischen Themen und Landschaften ausgestellt.⁵³ Diese Motive allein muten noch nicht zwingend anstoßend an, doch befanden sich unter den ausgestellten Objekten durchaus Werke, die der nationalsozialistischen Ästhetik sicherlich nicht entsprachen. So weisen Graphiken wie „Judith“ (Abb. 1) und „Allerleirauh“ (Abb. 2) eine Technik auf, die die Künstlerin selbst „Holzriss“ nannte⁵⁴. Diese verlieh den Arbeiten eine durchaus abstrakte und skizzenhafte Note, die von den Nazis bekannterweise nicht akzeptiert war. Da diese Werke aber im Katalog der Ausstellung abgedruckt sind, kann man damit rechnen, dass sie nicht unter der Hand

51 Zitiert nach: Frommel/Hofer (1997), S. 130.

52 Zum Beispiel die Serie „Alte Deutsche Kinderlieder“ (1939-40), abgedruckt in: Frommel (1973), S. 104-105.

53 Das Verzeichnis der Ausstellung wurde nie veröffentlicht und wurde mir von Melchior Frommel freundlich als PDF zur Verfügung gestellt:

E-Mail von Melchior Frommel an Teresa Wielend, 25. 3. 2010.

54 Eine nähere Beschreibung zu diesem Begriff folgt im Kapitel 3.2.2.

verkauft wurden⁵⁵, sondern ganz offiziell in den Ausstellungsräumen hingen. Aus heutiger Sicht erscheint dies beinahe unmöglich, die Künstlerin muss von schützenden Händen umgeben gewesen sein.

Trotz allem wurden die Arbeiten im Jahr 1943 in der Günther Franke – Galerie ausgestellt und ermöglichten der Künstlerin in der Folgezeit ein künstlerisches Arbeiten ohne finanzielle Abhängigkeit von ihrem Vater, da sie genug Werke verkaufen konnte. Eine Anbiederung an das Nationalsozialistische Regime ist ihr aber auch nicht vorzuwerfen. All die Jahre hindurch hielt sie Kontakt zu „verdächtigen“ Personen, wie zu ihrem Bruder Ferdinand oder auch zur kommunistischen Freundin Elisabeth Karlinsky⁵⁶, die in Dänemark wohnte.

Für Theodor Sapper schien nach dem Krieg ein Anschluss an den beginnenden Erfolg der 30er Jahre in greifbarer Nähe. Neben Aufsätzen in Zeitschriften⁵⁷ und der Mitarbeit beim „Offenen Wort“⁵⁸, konnte er im Jahr 1947 seine Novelle „Kornfeld“⁵⁹ veröffentlichen, die er bereits in den 30er Jahren verfasst hatte⁶⁰.

Bald allerdings stellte sich bei Sapper Frust ein, da er für seinen Roman „Kettenreaktion Kontra“ keinen Verleger finden konnte. Diese Suche sollte sein Leben lang erfolglos bleiben.⁶¹ Da Sapper seine mittlerweile fünf-köpfige Familie⁶² als freier Schriftsteller durchbringen musste, war schließlich eine Übersiedlung nach Wien nötig, weil Sapper in diesem Umfeld auch einige Vorträge abhalten konnte. Während er bereits im Jahr 1948 nach Wien ging, kam seine Familie erst zwei Jahre später nach. Gemeinsam lebten sie für einige Zeit im Obdachlosenasyll, bis Hilda Sapper allein mit den Kindern in eine Gemeindewohnung

55 Nach Berichten von Margret Bilger kam während der Ausstellung aber auch ein solches Vorgehen vor. So wurde ihre Arbeit „Mutter, Mutter. Es hungert mich“ nicht öffentlich gezeigt.

Vgl. Interview von Teresa Wielend mit Melchior Frommel, 17.4.2010.

56 Der Briefkontakt zwischen den beiden Freundinnen wurde veröffentlicht:

Dallinger, Petra-Maria: „Jetzt wo du wieder weg bist, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky. Linz: Stifterhaus 2006.

57 In „Kunst und Aufbau“ erschienen beispielsweise zwei Aufsätze von Theodor Sapper:

Sapper, Theodor: War die Christianisierung der Germanen ein Unglück? In: Kunst und Aufbau 5 (1946), S. 23-25.

Sapper, Theodor: Mitarbeit am unsterblichen Mythos. In: Kunst und Aufbau 6 (1946), S. 15-18.

58 Vgl. Zelinsky (2006), S. 563.

59 Sapper (1947).

60 Vgl. Zelinsky (2006), S. 560.

61 Im nächsten Kapitel wird der Roman und die Suche nach einem Verleger noch näher behandelt werden.

62 Neben der Tochter von seiner Frau aus erster Ehe, bekam das Ehepaar Sapper in den Nachkriegsjahren noch zwei Söhne.

in die Hasengasse umzog.⁶³ 1957 schließlich wurde der Gedichtzyklus „Schmerz vor Tag“⁶⁴, mit dem sich das Kapitel 3 näher auseinandersetzen wird, veröffentlicht. Auch diese Gedichte wurden offenbar mit einiger zeitlicher Verspätung gedruckt, da Sapper selbst im Vorwort zu diesem Gedichtband schreibt, dass er alle darin befindlichen Gedichte in den ersten fünf Jahren nach dem Krieg verfasst habe.⁶⁵

Bei Margret Bilger hingegen war der Erfolg nach dem Krieg wesentlich vielversprechender. Bereits im Jahr 1946 schloss sie einen Vertrag mit dem Linzer Kunsthändler Wolfgang Gurlitt ab. Darüber hinaus bestand auch Kontakt zu Otto Mauer, der sie in Taufkirchen/Pram besuchte⁶⁶ und sie in seine Erinnerungen an verschiedenste Künstler aufnahm⁶⁷. In seiner Sammlung, die mit der kleineren des Theologen Ferdinand Klostermann zusammengelegt wurde⁶⁸, befinden sich heute an die 200 Werke von Margret Bilger. Nach dem Tod ihres Vaters, der in den letzten Jahren bei ihr in Taufkirchen/Pram wohnte, hatte Margret Bilger im Jahr 1949 eine Ausstellung in der Albertina, die seit diesem Zeitpunkt ebenfalls eine große Sammlung der Künstlerin besitzt.⁶⁹ Im Jahr 1946 lernte Margret Bilger den Bauhaus-Maler Hans Joachim Breustedt kennen, den sie 1953 heiratete.

Theodor Sapper war unter anderem auf Initiative des mit ihm befreundeten Fritz Wotruba hin seit 1960 bis zu seinem Tod Lehrbeauftragter für Literaturgeschichte an der Akademie der bildenden Künste in Wien. In seinen Vorlesungen konzentrierte er sich auf seine persönlich favorisierten Gebiete der Literaturgeschichte: Die größte Aufmerksamkeit erfuhren der Minnesang, das Barock und der Expressionismus. Die Zeitspanne zwischen diesen genannten Epochen war Sapper verhasst und wurde deswegen von ihm in seinen Vorträgen ignoriert. 1966 erhielt Sapper einen weiteren Lehrauftrag an der Diplomatischen Akademie des Bundes und hielt zudem zahlreiche Vorträge an verschiedenen Volkshochschulen, in der Urania und in der Galerie St. Stephan bei Otto Mauer. Theodor Sapper pflegte genauso wie Margret Bilger eine Bekanntschaft zu diesem Dompfarrer und Kunstmäzen.⁷⁰ Seiner Vortragstätigkeit an der

63 Diese detaillierte biographische Information verdankt die Verfasserin den Aussagen von Hilde Langthaler und Dietrich Derbolav innerhalb des Interviews am 19.1.2010.

64 Sapper, Theodor: Schmerz vor Tag. Wien: Rohrer 1957.

65 Sapper (1957), S. 8.

66 Siehe Fotografie:

Assmann/Frommel (1997), S. 342.

67 Mauer, Otto: Margret Bilger. In: Mauer, Otto (Hg.): Über Kunst und Künstler. Salzburg: Residenzverlag 1993, S. 200-204.

68 Vgl. Interview von Teresa Wielend mit Melchior Frommel, 17.4.2010.

69 Mitsch, Erwin: Margret Bilger. Die Holzrisse im Besitz der Albertina. Wien 1984.

70 Vgl. Zelinsky (2006), S. 563f.

Akademie entsprechend, verfasste Theodor Sapper in den 60er und 70er Jahren zwei wissenschaftliche Publikationen, die sich mit dem Minnesang und dem Expressionismus auseinandersetzen.⁷¹

Außerdem erschienen im Jahr 1967 auch noch Gedichte aus der Frühzeit von Theodor Sapper unter dem Titel „Alle Trauben und Lilien“⁷². Eines der Exemplare findet sich auch noch in der Bibliothek von Margret Bilger in Taufkirchen/Pram. Die Widmung „Der lieben Grete seien diese Jugendgedichte 1923-30 eine Quelle der Freude! Theodor Sapper“⁷³ zeigt, dass sich die Freundschaft zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper auch in dieser späteren Zeit erhalten hat. Von der durchaus innigen und offenen Beziehung erzählen darüber hinaus einige Briefe und Postkarten:

„Liebe Grete, Hoffentlich erreicht Dich dies bald!! Ich will dir nicht nur für Deine jüngste Nachricht sehr danken, will Dir auch dies sagen: ich vermisse Dich sehr! Denn Überstarke sind wir eben nicht, und ich bin oft so grauenhaft gespalten!! Da hätte ich so dringend, dringend manchmal deinen Rat nötig!!“⁷⁴

Briefe von Margret Bilger an ihre Schwester Irmtraut bestätigen ebenfalls den Kontakt zwischen den beiden:

„Theo Sapper will am 12. kommen.“⁷⁵

„Theo war da, viel schönes s. Gedichte, doch war ich zuletzt fast krank, zu herzmüd alle Erinnerungen dieses Geschicks, das ich austragen muss zu fassen (...) Theo ist schon noch krank mit aller erblichen Belastung, doch irgendwie auch 'gesünder' – voll Liebe – dicker geworden, fröhlich Lebendiges ist an ihm wie chinesischer Heiliger! (liebend!).“⁷⁶

Für Margret Bilger kam der große Umbruch in ihrem Leben und Schaffen, den Sapper zweifelsohne durch die Arbeit als Lehrbeauftragter mit dem Jahr 1960 erfahren hat, schon etwas früher: Sie wechselte im Jahr 1950 das Genre und konzentrierte sich ab diesem Moment völlig auf die Glasmalerei. Das erste Glasfenster wurde von der Kirche der Karmelitinnen in

71 Sapper, Theodor: Österreichische Minnesänger 1170-1445. Graz: Stiasny 1964.

Sapper, Theodor: Alle Glocken der Erde. Expressionistische Dichtung aus dem Donauraum. Wien: Europaverlag 1974.

72 Sapper, Theodor: Alle Trauben und Lilien. Gedichte der Frühzeit. Wien: Europaverlag 1967.

73 Sapper (1967), Umschlag auf der Ausgabe in der Bibliothek des Bilger-Hauses, Taufkirchen/Pram.

74 Postkarte von Theodor Sapper an Margret Bilger, 1967, keine nähere Datierung, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

75 Brief von Margret Bilger an ihre Schwester Irmtraut Ring, 1968, keine nähere Datierung, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

76 Brief von Margret Bilger an ihre Schwester Irmtraut Ring, 24.1.1967, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Linz⁷⁷ in Auftrag gegeben. Bald darauf folgten weitere Fenster für die Pfarrkirche und die Vogelweide-Hauptschule in Wels. Diese eher kleinformatischen Arbeiten wurden durch die Zusammenarbeit mit dem Architekten Kramreiter zu Glasfenstern mit zum Teil monumentaler Größe ausgebaut.⁷⁸ Mit ihm zusammen hat Margret Bilger Projekte in Wien-Liesing, in Mattersburg (Burgenland), in der Pallottiner-Pfarrkirche (Wien X), in der Salesianerkirche Don Bosco (Wien III) und in der Pfarrkirche von Salzburg-Herrnau verwirklicht⁷⁹. Neben diesen Arbeiten entstanden noch viele weitere für Kirchenräume im In- und Ausland. All diese Glasfenster wurden in der Glasmalereiwerkstätte im Stift Schlierbach angefertigt, wo Margret Bilger zum Teil so intensiv arbeitete, dass sie zeitweilig länger dort als in ihrem Haus in Taufkirchen/Prum war.⁸⁰ Wie wohl sie sich in dieser Werkstatt fühlte, veranschaulicht ein Brief an Alfred Kubin aus dem Jahr 1955:

„Derweil ich in einer großen stillen Werkstatt arbeiten durft, zwar von früh bis spät, doch mit den guten Novizen in ihren weissen Kleidern u. den Maiandachten abends mit den alten Liedern der Himmelskönigin und den Knabenchören (...) Ausser Taufkirchen kenn ich keine Stätte, die mir mehr als Stille und Arbeit gebracht hätte. (...) Wie sehr würde dort [in Schlierbach] Ihnen Alles auch gefallen. Es wird noch andächtig gefeiert und die Gesänge zu den Stunden der weissen Mönche scheinen ihre Wellen mit allem Sein in die Ewigkeit auszubreiten – Sie singen zart u. es ist wie 'eine' Atmung.“⁸¹

Zwar konnte Margret Bilger durch diese Glasmalereien ein finanziell unbeschwerteres Leben führen, sie rutschte dadurch aber innerhalb der Künstlerszene auch in ein „regionales und konfessionelles Abseits“⁸² ab. In einem Brief aus dem Jahr 1966 drückte dies der Graphik-Verleger Ernest Rathenau sehr direkt aus:

„Daß Sie so gar nicht den Drang spüren, sich an Holzschnitte zu machen, erfüllt mich mit großer Sorge, daß Ihre große Begabung durch die lange Beschäftigung mit Glasfenstern Schaden gelitten haben könnte. Es wäre ein Jammer! Weben geht immer

77 Dieses Glasfenster ist heute im Besitz des Diözesanmuseums Linz.

Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 58f.

78 Siehe Salzburg-Herrnau. Das Eucharistiefenster ist in dieser Kirche 16 x 20 Meter groß.

79 Widder, Erich. Das glasmalerische Werk Margret Bilgers. In: Frommel/Wutzel (1975), S. 69-81. Hier: S. 72.

80 Im Jahr 1960 verbrachte sie laut Abrechnung 240 Tage in Schlierbach.

Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 343.

81 Frommel/Hofer (1997), S. 95.

82 Frommel, Melchior: Zum Katalog der Glasfenster. In: Assmann/Frommel (1997), S. 49-55. Hier: S. 51.

ins Kunstgewerbliche!⁸³ Glasfenster werden im 3. Weltkrieg zertöppert, Webereien von Motten zerfressen werden!“⁸⁴

Margret Bilger selbst wurde diese nachlassende Anerkennung in der Kunstszene erst Mitte der 60er Jahre richtig bewusst. In einem Brief an die Schwester meint sie: „Sonst bin ich hier in Östr. passé, seit ich Fenster mache.“⁸⁵

Es kann also durchaus resümiert werden, dass Margret Bilger und Theodor Sapper in der Spätzeit beide in gewisser Weise mit einem ähnlichen Problem zu kämpfen hatten: der fehlenden Anerkennung ihrer künstlerischen Arbeit. Während Theodor Sapper an der Aufgabe, für sein Lebenswerk „Kettenreaktion Kontra“ einen Verleger zu finden, verzweifelte, musste die in den 40er Jahren hochgelobte Graphikerin Margret Bilger in ihrer Zeit als Glasmalerin um Anerkennung im Kunstbetrieb kämpfen.

Trotz dieser ähnlichen Probleme ist im Briefverkehr der beiden ab den 50er Jahren neben den oben zitierten sehr freundschaftlichen Briefen von einer gewissen Entfremdung, einer Enttäuschung die Rede, die diese beiden Briefe veranschaulichen:

„Wollen wir uns mit gegenseitigen Sorgen Nerven zersägen? Oder? Bitte, ich richte mich auch mühsam auf! Bedenke ein Freund ist keine Krücke. Ich bin allein – ganz – u. das ist mir dann lieber, als Gejammer – So kann man sich nicht schätzen im Glauben. Es ist mir das zuwider! Dass du Rosenkranz betest u. voll kleinen Sorgen dich erstickst ich bin selbst so stark nicht.“⁸⁶

„Liebe Grete, aus Deinem Brief war zu sehen, daß Du es nicht willst, daß ich Dir von den Dingen schreibe, die mir schwer sind. Ich werde also nichts davon mehr erwähnen. Aber damit ist wenig erreicht. Dadurch, daß man etwas verschweigt, vor einem Freund, hört es nicht auf, dennoch da zu sein. Ich dachte zuerst, Dir könnte ich es so nahebringen, daß Du es in etwas Neues umwandelst, und daß es damit entschärft wäre.“⁸⁷

Margret Bilger zog sich in den späten 60er Jahren immer mehr zurück, schuf kleinformatische Webereien und Hinterglasbilder, die einen Gegenpol zu den großen Glasfenstern bilden. Ab 1968 arbeitete sie an den Entwürfen zur Kirche in Duisburg-Hamborn, die sie allerdings bei ihrem Tod am 24. Juli 1971 noch nicht fertig gestellt hatte.

83 In den 60er Jahren schuf Margret Bilger neben den Glasfenstern auch Web- und Stickarbeiten und Hinterglasbilder.

Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 257-277/ S. 279-300.

84 Zitiert nach: Assmann/Frommel (1997), S. 51.

85 Brief von Margret Bilger an Irntraut Ring-Bilger, 13. August 1969, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

86 Brief von Margret Bilger an Theodor Sapper, vor Ostern 1967, Abschrift im Privatbesitz, Schlierbach.

87 Brief von Theodor Sapper an Margret Bilger, ohne Datum, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Im Jahr 1980 wurde der letzte Gedichtband von Theodor Sapper unter dem Titel „Tausend Lichter, tausend Tode“ veröffentlicht. Dieses Projekt wurde allerdings nicht mehr von einem Verlag verwirklicht, es war ein Privatdruck von Hertha Wittmann Kirschbaum und Friedrich Kurrent, die beide mit Theodor Sapper eng befreundet waren. Als Geschenk zum 75. Geburtstag wurden ihm die ersten hundert Exemplare des Bandes überreicht. Ein Schreiben von Sapper an Kurrent zeigt die große Bedeutung, die dieser letzte Gedichtband für ihn hatte⁸⁸:

„...Innigsten Dank! Welche Tat könnte denn besser sein, als diese, die Ihrige: einem Alternden, der sich fragen muß, ob irgendetwas von ihm dem hilflosen Verschartt werden entgehen kann, einen Bestand dessen zu sichern, was er während vieler Jahre dichtete!“⁸⁹

Was in diesem Brief schon bedrohlich anklingt, wurde nur zwei Jahre später zur Wirklichkeit: Theodor Sapper starb am 25. September 1982.⁹⁰

88 Vgl. Zelinsky (2006), S. 569-570.

89 Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 570.

90 Vgl. Zelinsky (2006), S. 573.

2.2. Freundschaftsbeweise

Die Freundschaft zu Margret Bilger hat Theodor Sapper einerseits auf literarischer Ebene und andererseits durch Aufsätze über ihr Kunstschaffen verarbeitet.

In seiner autobiographischen Erzählung „Die Mähne des Ruhms“⁹¹ beschreibt Sapper seine Jugendjahre und nimmt darin auch explizit auf Margret Bilger Bezug. Inhaltlich thematisiert die Erzählung die Zeit um 1923, in der Sapper von seinen Eltern zu Herrn Schulze nach Württemberg geschickt wurde, um dort das Trutzburger Gymnasium zu besuchen. Mit der Zeit entwickelte der junge Sapper in der Erzählung einen großen Hass gegen Schulze, der Leiter in einer Nervenklinik war, und stahl schließlich aus Rache einen kostbaren Atlas aus dessen Büro, um ihn in einem Antiquariat zu verkaufen. Schulze war von diesem Vorgehen empört und bescheinigte Sapper daraufhin auch prompt eine psychische Krankheit. Wohl kurz nach der Atlasaffäre bekam Sapper dann Besuch von Margret Bilger, den er in der Erzählung wie folgt beschreibt:

„Margarete Bilger, die später Österreichs Kirchen vielfach mit prächtigen Glasmalereien schmücken sollte, besuchte mich. Sie war zwar 1 Jahr älter als ich, aber sie sah etwas, wofür ich noch blind war. Da wir seit unseren gemeinsam verbrachten Kinderjahren auf Du und auf vertrautem Fuß miteinander standen, bekannte ich ihr alles, was ich getan hatte – und mußte darauf hören: 'Du hieltest das Stehlen eines Atlas für eine Rache, die dem Schulze wehtut? Weißt du nicht, daß du nur dich selber triffst? Solang du noch ans Stehlen denkst kommst du nie aus den Irrenhäusern heraus, man wird dich immer wieder in solche einsperren. So laß doch diesen Unsinn.' Aber nur vorübergehend ließ ich mich an die Realität, die von ihr so viel besser erfasst wurde, mahnen.“⁹²

Kurz darauf wurde Sapper bei seiner Tante in Stuttgart untergebracht, wo er sich offensichtlich ein weiteres Mal mit Margret Bilger traf:

„Ich war froh, mit ihr, als einem Menschen, reden zu können, ohne meine wilde Pose: Margarete Bilger, die abermals zu mir kam, wie in Trutzburg. Ihr gegenüber brauchte ich keine äffische Selbstverdrehung. Immerhin aber, ahnen sollte sie doch etwas. Meine Phantasie, ich sei ein vielgenannter Sektengründer, könnte sie etwa so ergänzen: 'Den kannte ich, als noch keine Spur von einer 'Sendung' an ihm erkennbar war, als er noch den armseligen Dieb in einer korrupten Heilanstalt abgab, den von seinem Psychiater gequälten.' (...) Darauf folgte alsbald ein Ausspruch meiner, man kann es nennen, Unzurechnungsfähigkeit: 'Grete! Ich werde Gott sein.' Sie antwortete,

91 Sapper (1988), S. 36.

92 Sapper (1988), S. 36.

mißgestimmt: 'Gott, das ist etwas so Unvorstellbares, darüber können wir nichts Wirkliches wissen, nie.'⁹³

Wie anhand der Textstellen klar wird, stellte Margret Bilger zumindest in den frühen Jugendjahren für Sapper einen moralischen Bezugspunkt dar. Im Gegensatz zu seiner Mutter oder auch seiner Tante, scheint sie ihn in kritischen Phasen seines Lebens helfend unterstützt zu haben. Sie besuchte ihn, den geistig Kranken und Verwirrten, und hat ihn durch ihr logisches Denken auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. Gerade wegen dieser praktischen Handlungsweise übernimmt Margret Bilger in der Erzählung eher eine Mutterrolle und erscheint gegenüber Sapper nicht als Gleichaltrige. In diesem Zusammenhang interessant ist außerdem, dass Margret Bilger als einzige Freundin in dieser Zeit erwähnt wird. Die nächste weibliche Bezugsperson für Sapper ist bereits Frau Dr. Brigitte Matäus, bei der er sich in Behandlung befand und zu der er ein schwärmerisches Verhältnis entwickelte. Es scheinen hier also die traditionellen Rollen der beiden Frauen vertauscht worden zu sein: Während die Gleichaltrige Margret Bilger als mütterlich-moralische Instanz auftritt, wird die wesentlich ältere Doktorin zum Objekt der Begierde.

Weiter oben wurde schon angedeutet, dass sich Theodor Sapper zu Margret Bilger nicht nur in seiner literarischen Erzählung geäußert hat, sondern sich auch in Aufsätzen mit ihrem Kunstschaffen auseinandergesetzt hat.

Der erste Artikel „Mitarbeit am unsterblichen Mythos“⁹⁴ erschien bereits 1946 in der Zeitschrift „Kunst und Aufbau“. Wie der Untertitel des Beitrages „Zu Märchenbildern von Margret Bilger“ klar macht, beschäftigt sich Sapper darin mit Graphiken der Künstlerin zu bekannten Märchen, die in der Mehrzahl in den Kriegsjahren entstanden.

Nach dem Krieg war es für Margret Bilger wie auch für alle anderen Künstler wichtig, möglichst schnell einen hohen Bekanntheitsgrad zu erlangen. Dabei war es notwendig, Verbindungen der eigenen Kunst zu Werken von vor der Zeit des Nationalsozialistischen Regimes zu schaffen, um einen möglichst unverfänglichen Anknüpfungspunkt herstellen zu können. Aus diesem Grund war der Artikel von Theodor Sapper in dieser Zeitschrift für den beruflichen Werdegang der Künstlerin von großer Bedeutung, zumal dieser Aufsatz auch der

93 Sapper (1988), S. 41.

94 Sapper, Theodor: Mitarbeit am unsterblichen Mythos. Zu Märchenbildern von Margret Bilger. In: Kunst und Aufbau 6 (1946), S. 15-18.

bis dahin erste war, der über Margret Bilger überhaupt in einer Zeitschrift erschienen ist.⁹⁵ Sapper hatte bereits eine Ausgabe zuvor einen Artikel in „Kunst und Aufbau“ veröffentlicht⁹⁶. Es ist anzunehmen, dass er den Kontakt zu dieser Zeitschrift nutzte, um den Artikel zur Kunst seiner Freundin zu veröffentlichen und die Künstlerin dadurch einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Inhaltlich stellt Sapper in diesem Artikel einen Vergleich zwischen Brentano, zu dessen „Knaben Wunderhorn“ Bilger sehr viele Arbeiten geschaffen hat, und der Künstlerin her. Seiner Ansicht nach liegt die Gemeinsamkeit der beiden in der Verbindung zwischen dem Christentum und alten überlieferten Sagen, die beide mit ihrer Kunst anstreben und auch verwirklichen. In Bezug auf diese alten Sagen benutzt Sapper auch das damals wohl stark behaftete Wort „germanisch“, wehrt sich allerdings entschieden gegen die nationalsozialistischen Assoziationen, die dieser Begriff hervorrufen kann, und stellt ausdrücklich fest, dass sich gerade Brentanos Wissen aus einem betont jüdischen Geist nährte.⁹⁷

Für Sapper stellen die Graphiken von Bilger zu „Des Knaben Wunderhorn“ die ersten richtigen Nachempfindungen dieser Geschichten dar. Dies erklärt er vor allem mit dem großen Leid der Künstlerin, das diese in den vergangenen Kriegsjahren ertragen musste. Dazu heißt es im Text:

„Erst diese schmerzlichen Wunden vertiefen mitunter das Empfinden vom Schaffenden so, daß die Vermittlung des Sinns einer Überlieferung, wie bei Margret Bilger, wahrhaft überzeugend geschehen kann.“⁹⁸

Den Generationen vor Margret Bilger fehlte laut Sapper diese Gabe des „Hineinfühlens“, weswegen ihre Werke nicht in die Tiefe der Geschichten vordringen konnten:

„ (...) das Sichnichthineinfühlkönnen dieser Generation ins wahrhaft Tragische verurteilte doch solche Versuche zu einem Haftenbleiben an Oberflächen.“⁹⁹

Die schrecklichen Kriegserfahrungen werden von Sapper also als unumgänglich für die richtige und sinnvolle Beschäftigung mit Brentanos Material angesehen. Nur wegen der

95 Vgl. Frommel, Melchior: Zur Ausstellung. In: Bilger, Margret: Märchen und Legenden. Linz: Landesverlag 1990, S. 4-6. Hier: S. 6.

96 Sapper, Theodor: War die Christianisierung der Germanen ein Unglück? In: Kunst und Aufbau 5 (1946), S. 23-25.

97 Vgl. Sapper: Mitarbeit am unsterblichen Mythos (1946), S. 17.

98 Sapper: Mitarbeit am unsterblichen Mythos (1946), S. 16.

99 Sapper: Mitarbeit am unsterblichen Mythos (1946), S. 16.

leidvollen Erfahrung des letzten Krieges konnte Margret Bilger überhaupt diese Graphiken schaffen. Erst dadurch sei sie

„eine Berufene, nicht nur, um das von Brentano gegebene Material auszustatten, sondern es erst verstehbar und damit wirksam zu machen.“¹⁰⁰

Sehr interessant, besonders für den Zusammenhang dieser Arbeit, ist die Betonung von Sapper, dass Bilger keine Illustrationen schafft. Dazu schreibt Sapper, dass er „das irreführende Wort 'Illustration' ausdrücklich zu vermeiden“ versuche, da es für das Kunstschaffen von Margret Bilger für ihn nicht anwendbar ist. Viel eher macht er deutlich, dass Bilger die Werke von Brentano durch ihre Sensibilität und ihr Einfühlungsvermögen erweitert und ihnen dadurch auch neue Deutungshorizonte verleiht.

Darüber hinaus betont Sapper in seinem Aufsatz die Tatsache, dass eine derart gefühlsbetonte und einfühlsame Kunst auch keinen ästhetischen Anspruch mehr stellen muss. Für ihn tritt der Inhalt der Graphiken und das dadurch vermittelte und hervorgerufene Gefühl also ganz in den Vordergrund, während die benutzte Technik der Künstlerin als andere Besonderheit ihres Werkes völlig verschwiegen wird. Dieses Vorgehen von Sapper ist auch deshalb interessant, weil viele folgende Besprechungen zur Kunst von Margret Bilger ähnlich vorgehen werden: Auch hier wird meistens auf die gefühlsbetonten Inhalte der Holzrisse verwiesen und die benutzte Technik außer Acht gelassen. So schreibt auch Otto Mauer in seiner Besprechung zu Margret Bilger:

„Aus dem Rätsel des menschlichen Lebens wächst Margret Bilgers Kunst; aus dunklen Hintergründen, die, der rationellen Durchhellung trotzend, größer sind als wir. Kein konstruktiv-ästhetischer Planwille, nichts von kühler technischer Organisation.“¹⁰¹

Auch die Künstlerin selbst wird als Person oftmals mit gefühlsbetonten und mystischen Ausdrücken attribuiert. So schreibt Kubin beispielsweise im Jahr 1943 in einer Besprechung zu Margret Bilgers Ausstellung bei Günther Franke in München:

„Jedenfalls lassen die schaurigen (...) Anlässe, die da gestaltet werden, auf ein nornenhaftes oder elbisches Wesen, das in der Künstlerin rumort, schließen“¹⁰²

In weiterer Folge wird Margret Bilger unter anderem von Otto Benesch oder Melchior Frommel immer wieder als geheimnisvoll-weiblich und mystisch beschrieben:

100 Sapper: *Mitarbeit am unsterblichen Mythos* (1946), S. 17.

101 Mauer (1993), S. 201.

102 Frommel/Hofer (1997), S. 130.

„Doch waren rationale Überlegungen der Gestaltung dieser Mystikerin und Visionärin fremd. Mit den Holzschnitten (...) hatte sie ihren Weg gefunden und wandert nun gleichsam mit geschlossenen Augen durch die äußere Welt, um sich und ihrer inneren Welt treu zu bleiben.“¹⁰³

„Beide Seiten, die naturhaft-elbische wie die mystisch-religiöse, befanden sich in der Person der Künstlerin in einem dialektischen Spannungsverhältnis. Die Folge war ein andauernder innerer Prozeß, ein Gären und ein ständiger Trieb zur Erneuerung, eine Dynamik, die sich gleichermaßen im persönlichen Leben wie im künstlerischen Schaffen äußerte.“¹⁰⁴

Sapper ordnet sich also mit seiner Besprechung, in der er die Stärke von Margret Bilger in ihrer sensiblen Einfühlungskraft sieht, durchaus in die gängige Bilger-Rezeption ein.

Ebenfalls sehr interessant am Aufsatz von Theodor Sapper ist der Versuch, Margret Bilgers Kunst an eine vergangene Epoche, die Romantik, anzubinden. Erst durch ihre Graphiken zu dem alten „Knaben Wunderhorn“ kann dieses zu neuer Wirkung und Bedeutung kommen:

„Was 1808 durch die Gabe des Materials seine Grundlegung erfuhr, das gewinnt 1945 durch seine erstmalig kongeniale Bildgestaltung seine geschichtlich notwendige nächsthöhere Stufe.“¹⁰⁵

Damit stellt Sapper die Künstlerin und möglicherweise auch generell die Kunst nach 1945 in einen größeren Wirkungsbereich. Er schlägt die Brücke zu großen, längst vergangenen Zeiten der Kunst. Andererseits aber betont Sapper auch die Notwendigkeit des Krieges und der jüngst überstandenen Katastrophen dafür, dass ein solches Werk überhaupt entstehen kann. Generell ist der Aufsatz von Sapper so auch als Zeitzeugnis zu lesen, das sich mit dem Problem des Neuanfangs nach diesen verheerenden Kriegserlebnissen beschäftigt.

In seinem Artikel findet Sapper zwei Antworten auf diese Fragestellung: Erstens ist ein Anschluss an die Kunst vor dem Nationalsozialistischen Regime möglich und sinnvoll und zweitens können und müssen das Leiden und die Schrecken der vergangenen Kriegsjahre in die Kunst eingearbeitet werden, um weiterhin Bedeutendes schaffen zu können. Bilgers Kunst wird deshalb als wichtig angesehen, weil sie beiden Forderungen entspricht.

Den zweiten Text zur Kunst von Margret Bilger verfasste Theodor Sapper bereits zwei Jahre nach „Mitarbeit am unsterblichen Mythos“. Dieser Aufsatz mit dem Titel „Kunst der ausgewogenen Zentren“ wurde allerdings in dieser Zeit nicht veröffentlicht. Margret Bilger

103 Benesch, Otto: Über Margret Bilger. In: Frommel/Wutzel (1975), S. 33.

104 Frommel (1973), S. 6.

105 Sapper: Mitarbeit am unsterblichen Mythos (1946), S. 17.

legte ihn 1949 einem Brief an ihren Freund Gregor Sebba, der in den USA lebte, bei.¹⁰⁶ Abgedruckt wurde der Artikel erst 1990 im Katalog zur Ausstellung „Margret Bilger. Märchen und Legenden“ in Schlierbach.¹⁰⁷

Bereits 1948 ist von dem Problem des Neuanfangs der Kunst, das wie oben erwähnt im Aufsatz zuvor stark thematisiert wurde, keine Rede mehr.

In beiden Artikeln jedoch gleich vertreten ist der spürbare Respekt von Sapper gegenüber dem Können Margret Bilgers, sich in den verschiedensten Themenkreisen mit gleichbleibender Qualität zu bewegen. Denn die Kunst von Margret Bilger bildet laut Sapper nicht nur die heidnischen Sagen, sondern auch christliche Themen authentisch und einfühlsam nach.

In diesem Zusammenhang wehrt sich Sapper auch erneut gegen die Anwendung des Ausdrucks „Illustration“ zur Beschreibung von Margret Bilgers Kunst. Denn wie Sapper schreibt, umfasst ihr „Schaffen (...) mehr (...) als irgendeine gefällige Illustration zu einer beliebig erfundenen Geschichte.“¹⁰⁸ Ganz im Gegenteil: Die Werke von Margret Bilger machen viele Geschichten erst wirklich sichtbar und ermöglichen ihnen darüber hinaus einen größeren Entfaltungsraum.

Zusammenfassend kann nach diesen beiden Aufsätzen gesagt werden, dass die wesentlichste Eigenschaft des Kunstschaffens von Margret Bilger für Sapper diejenige der eigenständigen Beschäftigung mit der literarischen Vorlage darstellt. Laut Sapper erweitert die Künstlerin dadurch die Geschichten und er geht sogar so weit zu sagen, dass einige davon ihre tatsächliche Geltung erst durch Bilgers Graphiken erhalten.

Diese immer wieder betonte Fähigkeit der Kunst von Margret Bilger ist schließlich auch für die Graphiken, die die Künstlerin zu den Gedichten von Sapper schuf und die im nächsten Kapitel einer genauen Betrachtung unterzogen werden, im Hinterkopf zu behalten.

Die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern Sapper und Bilger wurde aber selbstverständlich nicht nur von Sapper verarbeitet, sondern fand auch im künstlerischen Leben von Margret Bilger Niederschlag.

Zuallererst kann man in Briefen von Margret Bilger großes Bemühen sehen, ihren Freund Theodor Sapper von seinen depressiven Gemütszuständen zu befreien und ihn mit möglichst

106 Frommel, Melchior: Zur Ausstellung. In: Bilger (1990), S. 6.

107 Sapper, Theodor: Kunst der ausgewogenen Zentren. In: Margret Bilger (1990), S. 22-27.

108 Sapper (1990), S. 22.

vielen Bekannten und Freunden in Kontakt zu bringen. Dieses Anliegen hat sicher auch der Brief an ihre Eltern im Jahr 1923 verfolgt:

„Sonst ist Theo verzweifelt. Er läßt Ferdl sagen, daß er ihn grüßen würde und daß er im Sommer käme (...)“¹⁰⁹

Hier lässt sich also vor allem das Bestreben Margret Bilgers erkennen, den damals psychisch labilen Theodor Sapper in Verbindung mit seinem alten Freundeskreis in Graz zu halten. Darüber hinaus bemühte sich Bilger aber auch, die Kunst ihres Freundes zu vermarkten und schickte zu diesem Zweck Proben seiner Gedichte an Künstlerfreunde ins In- und Ausland:

„Ich schicke dir Theos Gedichte, bitte schick mir sie wieder u. schreib dir ab, welche du willst, ich habe sie sehr gerne u. wo ich x gemacht hab, das sind die letzten. Man sollte wirklich tagelang Zeit haben sich darein zu versenken.“¹¹⁰

Wohl in der gemeinsamen Taufkirchner Zeit¹¹¹ entstand eine Porträtzeichnung von Theodor Sapper (Abb. 3). Mit weich verwischten Bleistiftstrichen skizzierte Margret Bilger hier das Gesicht des Schriftstellers, weitere Körperpartien völlig aussparend. Sapper neigt sich leicht nach links, weswegen der rechte Teil seines Kopfes in den Vordergrund tritt. Den Kopf hält der Schriftsteller gesenkt, den Blick richtet er ebenfalls nach unten, wobei die Augen den Anschein erwecken, als ob sie völlig ins Leere blicken würden. Dieser starre Blick erzeugt den Eindruck einer verinnerlichten Geisteshaltung. Besonders dunkel hervorgehoben werden die Partien unter den Augen, die Nase und die Stirn. Durch die angedeuteten Falten im Stirnbereich und die heruntergezogenen Mundwinkel wird das Bild eines nachdenklichen, hoffnungslosen und niedergeschlagenen Dichters entworfen. Dies veranschaulicht wohl gut den Charakter des Literaten, der zeit seines Lebens mit seinen depressiven Gemütszuständen zurecht kommen musste.

Man kann nicht davon ausgehen, dass Margret Bilger diese Zeichnung für ein großes Publikum angefertigt hat. Gerade die Porträtzeichnungen markierten einen sehr privaten Bereich im künstlerischen Schaffen¹¹² und veranschaulichten somit die enge Bindung, die zwischen Sapper und Bilger zu dieser Zeit geherrscht haben muss.

Ein anderer wichtiger Freundschaftsdienst von Bilger fällt ebenfalls in das Jahr 1945: die Bekanntmachung von Alfred Kubin und Theodor Sapper.

109 Brief von Margret Bilger aus Stuttgart an ihre Eltern, Mai 1923, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

110 Brief von Margret Bilger an Elisabeth Karlinsky, um 1930. Aus: Dallinger (2006), S. 30.

111 Zwischen 1945 und 1948

112 Vgl. Frommel, Melchior: Margret Bilger. Porträtzeichnungen. Schärding: Heindl 1986. S. 11.

Zwischen Margret Bilger und Alfred Kubin selbst bestand bereits seit 1938 Briefkontakt. Außerdem fanden zwischen den beiden auch immer wieder Treffen statt, da Alfred Kubin in Zwickledt/Wernstein nicht weit entfernt von Bilgers Haus in Taufkirchen/Pram wohnte. Nicht zuletzt wegen des Kontakts zu diesem damals bereits hoch angesehenen Künstler fiel 1939 schließlich der Entschluss von Margret Bilger, dauerhaft in Taufkirchen/Pram zu wohnen.

Der Kontakt zu Alfred Kubin war sicherlich auch für die künstlerische Entwicklung und den Bekanntheitsgrad von Margret Bilger wichtig. In vielen Briefen tritt der bedeutend ältere Kubin als Lehrer auf, der seine Schülerin durch viel Lob zu motivieren versucht¹¹³:

„Erstmals Ihre Holzrisse! (...) Wie immer bei Ihrer reinen voraussetzungslosen Kunst begeistert mich die Folge – Sie ist „ganz Bilgerin“ d. h. wirklich vollkommen gelöst aus Ihrer Seele (...) Die Linie welche diese 7 Blätter ausführen ist so malerisch klangvoll die Spannung reich differenziert jedesmal“¹¹⁴

Erst auf Anregung von Kubin entwickelte Bilger in den 40er Jahren die Bezeichnung „Holzrisse“ für ihre außerordentlich malerischen Holzschnitte. Prompt verwendete Kubin diese neue Bezeichnung dann auch im Prospekt zur Margret Bilger - Ausstellung bei Günther Franke im Jahr 1943:

„Die Künstlerin nennt die eigenartige Technik ihrer Platten im Ergebnis Holzrisse, und tatsächlich rechtfertigt eine ungewöhnlich malerische Wirkung der Abzüge auch einen besonderen Namen.“¹¹⁵

Auch spart Kubin in dieser kurzen Einführung zu Margret Bilgers Kunstschaffen nicht mit Lob, das für die weitgehend unbekanntes Künstlerin zu dieser Zeit sicherlich von großem Nutzen war:

„Alle diese Blätter bieten eine mächtige, vereinfachte, urhaft wirkende Formsprache (...). Wer sich in ihre Auffassung der Wasserweiber, Dryaden, Rapunzel, der Jungfrau Maleen, von Hähnchen und Hühnchen und Anderen, nicht zuletzt auch in die geheimnisträchtigen Landschaften nur recht hineinsieht, wird von der Schau der Margarete Bilger gewiß einen unvergeßlichen Eindruck mitnehmen.“¹¹⁶

113 Neben der Veröffentlichung des Briefverkehrs von Frommel/Hofer, hat sich auch Petra-Maria Dallinger mit dem Briefwechsel befasst:

Dallinger, Petra-Maria: Margret Bilger im Briefwechsel mit Alfred Kubin. In: Assmann/Frommel (1997), S. 15-22.

114 Frommel/Hofer (1997), S. 62.

115 Frommel/Hofer (1997), S. 130.

116 Frommel/Hofer (1997), S. 130.

Es ist nicht ungewöhnlich, dass Margret Bilger bei ihren Besuchen in Zwickledt auch in Begleitung von mit ihr befreundeten Künstlern erschien. Beispielsweise ist bekannt, dass sie ihre jüngere Schwester Irmtraut, die ebenfalls künstlerisch tätig war und vor allem Textilarbeiten schuf, bei Besuchen mitnahm. Dies belegt unter anderem ein Brief von Bilger aus dem Jahr 1942:

„Irms schrieb auch von Ihnen, Sie sagte: 'Der liebe Kubin, dass ich Ihn begegnete!' – Es gelang ihr endlich mit den Plastiken u. Sie schrieb so erfüllt u. So gewachsen u. ins Weite gerichtet nicht ohne 'Glanz'“¹¹⁷

So nahm Margret Bilger auch Theodor Sapper im Jahr 1945 erstmals mit zu Alfred Kubin. Zu dieser Zeit arbeitete Sapper gerade intensiv an seinem Romanprojekt „Kettenreaktion Kontra“ und fand in Kubin einen wichtigen Berater und Motivator und auch den ersten Leser seines Romans.¹¹⁸

Im teilweise autobiographisch zu lesenden Roman „Kettenreaktion Kontra“ wird die Geschichte des jungen Schriftstellers Hans Pfungster erzählt, der in den Kriegsjahren zwar selbst vom Kriegsdienst befreit ist, aber umso mehr an der Atmosphäre innerhalb seines Heimatlandes leidet. Sapper selbst bezeichnet seinen Roman als „ein 'Wort-Requiem' für die unglücklichen Opfer der Verfolgung“¹¹⁹.

Zelinsky beschreibt in seinem Nachwort zu „Kettenreaktion Kontra“ auch ein Gespräch zwischen Viktor Suchy und Theodor Sapper aus dem Jahr 1966, in dem sich der Schriftsteller an die Zusammenarbeit mit Alfred Kubin erinnerte. Sapper erzählte, dass er im September 1945 einen ganzen Tag bei Kubin verbrachte, der ihm bei ihren Gesprächen sehr offen, aufgeschlossen und interessiert gegenübergetreten ist. Besonderen Gefallen fand Kubin bei der gemeinsamen Besprechung des Romans anscheinend am schöpferischen Umgang mit der Sprache. Wörtlich meinte Sapper zu dem Treffen:

„Seine positive Einstellung bedeutete für mich ein absolutes Gegengewicht und seelische Stärkung. Ich habe immer wieder seine Briefe hervorgeholt.“¹²⁰

Es blieb auch nicht bei diesem einen Treffen der beiden, der Kontakt wurde zumindest mittels Briefen eine Zeit lang aufrechterhalten. Auch die schriftlichen Zeugnisse belegen einen

117 Frommel/Hofer (1997), S. 47.

118 Vgl. Zelinsky (2006), S. 586-587.

119 Sapper, Theodor: Kettenreaktion Kontra. Inhaltsangabe. In: Protokolle 2 (1996), S. 69-81. Hier: S. 70.

120 Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 586.

Austausch über den Roman „Kettenreaktion Kontra“. In einem Brief vom 3. Dezember 1950 schrieb Kubin:

„Lieber Herr Doktor – Bravo – Ihre 'Kettenreaktion' traf richtig hier ein und weil es sich fügte, las ich – bei wachsender Spannung – diesen wunderbar komplizierten Stoff in einfachem Gewande – man sollte es nicht für möglich halten, wie sehr Sie ... nach jeder Dichtung reicher und tapfer vorwärts kommen ... mit letzter Kraft beendete ich die ersten 30 Seiten – ein froh angeregtes Gemüt (das meinige) ...“¹²¹

Und in einem Brief vom 12. Februar 1951 heißt es:

„Ich erfahre mit Vergnügen, daß Sie mir Ihre Kettenreaktion dediziert haben – und lege Ihnen als Gegengabe hier meinen: Magico bei – mit dem Wunsche, diesen zu verwenden. Ich lese intermittierend noch in Ihrem Werk.“¹²²

Nicht nur Alfred Kubin bekannte sich lobend zu dem Roman, er fand auch noch weitere bekannte Fürsprecher. Einer von ihnen war Elias Canetti:

„Ich bin überzeugt davon, lieber verehrter Herr Sapper, daß das Land, in dem dieses Werk entstanden ist, noch darauf stolz sein wird, und es ist mein tiefster Wunsch, daß man es BALD begreift. Ich bin glücklich, daß es einen Dichter wie Sie in der Welt gibt und ich betrachte es als eine Ehre, Ihr Zeitgenosse zu sein.“¹²³

Trotz viel lobenden Zuspruchs und zahlreicher Versuche, einen Verleger für sein größtes und wichtigstes Romanprojekt zu finden, scheiterte dieses Vorhaben. Es kam zu Lebzeiten von Sapper nur zu einigen Teilabdrucken, beispielsweise im „Winterthurer Tagblatt“ (1955), in „Die Furche“ (1970), in „Literatur und Kritik“ (1971) und in den „Protokollen“ (1996).¹²⁴ 1994 wurden schließlich zwei Kassetten mit Ausschnitten aus der „Kettenreaktion Kontra“ veröffentlicht.¹²⁵ Erst zu Sappers 100. Geburtstag erschien schließlich der gesamte Roman mit dem Nachwort von Zelinsky.

Die verzweifelte Suche nach einem Verleger war für Sapper sicherlich nicht immer leicht durchzuführen, da er oft mit starker Kritik und schroffer Zurückweisung konfrontiert wurde.

121 Brief von Alfred Kubin an Theodor Sapper, 3. Dezember 1950, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Theodor Sapper.

Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 586-587.

122 Brief von Alfred Kubin an Theodor Sapper, 12. Februar 1951, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Theodor Sapper.

Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 587.

123 Brief von Elias Canetti an Theodor Sapper, 29. Januar 1952, Sapper-Nachlass, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 592.

124 Vgl. Zelinsky (2006), S. 587.

125 Vgl. Zelinsky (2006), S. 591.

Dies veranschaulicht ein Brief von Frank Thieß¹²⁶, den Sapper als Antwort auf die Bitte, sich an der Verlegersuche zu beteiligen, 1954 erhielt:

" ...Ich erinnere mich selbstverständlich genau an Sie und den – wörtlich verstanden – eigenartigen Charakter Ihrer Prosa und wundere mich nicht, dass C. Bertelsmann mit Ihrer jüngsten Arbeit, die Albert von Jantsch sehr bewunderte, nichts anzufangen wußte. Nachdem freilich auch Rowohlt, der sich noch auf Experimente einläßt, und Suhrkamp, der immer wieder etwas riskiert, Ihre 'Kettenreaktion' abgelehnt haben, wüßte ich Ihnen keinen Verleger zu nennen, der ein so umfangreiches Manuskript auf die Möglichkeit hin, es nicht absetzen zu können, nehmen würde ...Wer wie Sie ein Outsider ist und sich seinen Namen noch nicht vor 1933 befestigen konnte, kann mit Erfolg überhaupt nicht und mit Verständnis nur in besonderen Glücksfällen rechnen."¹²⁷

Wie das oben zitierte Gespräch mit Viktor Suchy belegt, blieb Alfred Kubins positive Einstellung gegenüber dem Roman für Sapper zeitlebens eine große Unterstützung. Bedenkt man nun, dass der Kontakt zu Kubin, der damals schon äußerst zurückgezogen in Zwickledt lebte, nur durch Margret Bilger ermöglicht wurde, kann man diese Tat von ihr sehr wohl als großen Freundschaftsbeweis deuten. Dadurch, dass Bilger ihrem Freund einen wichtigen Kontakt vermittelt hat, hat sie ihn auch in seiner schriftstellerischen Arbeit unterstützt.

Blickt man auf die Funktion von Margret Bilger in der Frühzeit der Freundschaft, die in „Die Mähne des Ruhms“ beschrieben wird, zurück, kann man durchaus einen roten Faden durch die Entwicklung der beiden Künstler erkennen: Bilger bleibt für Sapper offensichtlich zeitlebens eine wichtige Kontaktperson zur Außenwelt, die ihn durch ihre Kontakte und ihren reiferen und vernünftigeren Charakter aus schwierigen psychischen Lagen herauszuholen vermochte.

126 Deutscher Schriftsteller (1890-1977).

127 Brief von Frank Thieß an Theodor Sapper, 6. März 1954, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Theodor Sapper.

Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 589.

3. Spuren der Freundschaft

Nachdem die Freundschaft zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper im vorangegangenen Kapitel in ihren biographischen Grundzügen und den allgemeinen Hinterlassenschaften vorgestellt wurde, wird sich dieses Kapitel nun mit der konkreten künstlerischen Zusammenarbeit der beiden auseinandersetzen.

Hierbei handelt es sich um drei Gedichte Sappers, zu denen Margret Bilger sechs Holzrisse entworfen hat. Diese Arbeiten stehen sozusagen am Höhepunkt ihrer Freundschaft und zeigen eine gegenseitige Auseinandersetzung auf künstlerischer Ebene. Gleichzeitig stehen die Holzrisse und Gedichte aber auch für sich und können ohne die dazugehörigen Texte, beziehungsweise Bilder wirken und existieren.

Deshalb werden die Lyrik von Theodor Sapper und die Graphik von Margret Bilger auch in den ersten beiden Teilen des Kapitels einzeln behandelt. Indem sie zuerst isoliert voneinander betrachtet werden, soll der Zugang zu den besprochenen Holzrissen und Gedichten erleichtert werden. Außerdem verdeutlicht diese Einzeldarstellung auch, dass Bild und Text jeweils für sich stehen können.

Im dritten Teil des Kapitels findet dann die Zusammenführung von Holzrissen und Gedichten statt. Hier können durch die direkte Gegenüberstellung Lücken der vorangegangenen Betrachtungen gefüllt werden und neue Deutungsmöglichkeiten, die sich erst durch das Zusammenspiel von Wort und Text ergeben, erstellt werden.

3.1. Lyrik von Theodor Sapper

Im Vordergrund dieses Kapitels werden die drei Gedichte „Die Gabe“, „Drohung“ und „Triumphbogen“ von Theodor Sapper stehen.

Einerseits soll in diesem Zusammenhang der Inhalt des gesamten Zyklus, in dem diese Gedichte erschienen sind, kurz besprochen werden. Dadurch können die Gedichte in einen Kontext gestellt werden und so besser in ihrer Bedeutung erfasst werden. Andererseits sollen auch die drei Gedichte selbst in ihrem Inhalt und ihren formalen Besonderheiten näher betrachtet werden.

In einem weiteren Teil sollen der allgemeine Stil von Theodor Sapper und die Einflüsse auf seine Lyrik besprochen werden. Einzelne Gedichte sollen hierbei mit Lyrik anderer Dichter verglichen werden, um ihre Abhängigkeiten und Eigenheiten aufzuzeigen. Die drei Gedichte aus dem Zyklus werden in diese Entwicklung gestellt, um ihre Kontextualisierung innerhalb des gesamten Sapperschen Werks zu gewährleisten.

Im dritten und letzten Teil dieses Kapitels soll Sappers übergreifende Arbeit mit der bildenden Kunst behandelt werden. Hier können nicht nur die verschiedenen Projekte des Dichters aufgezeigt, sondern auch seine persönlichen Vorlieben verdeutlicht werden. Dies ist natürlich auch im Hinblick auf seine Zusammenarbeit mit Margret Bilger besonders interessant.

3.1.1. Der Zyklus und sein Inhalt

Alle drei Gedichte, die hier näher besprochen werden, erschienen 1957 in dem Gedichtzyklus „Schmerz vor Tag“.¹²⁸ In seinem Vorwort zu diesem Gedichtband stellt Sapper aber fest, dass alle Gedichte bereits in den ersten fünf Jahren nach dem Krieg entstanden. Daher sieht der Dichter selbst seine Werke maßgeblich von den Zeitumständen und der Atmosphäre dieser ersten Nachkriegsjahre geprägt.¹²⁹ Für ihn war dies allerdings keine Zeit des Neuanfangs und des Aufbaus, vielmehr war diese Zeit für ihn mit dem Nachwirken der jüngst überstandenen Kriegsschrecken überaus bedrückend und hoffnungslos:

„Der gewaltsame Tod, verhängt über unzählige Millionen Menschen, (...) konnte ein Gefühl wahrer Hoffnung kaum aufkeimen lassen. Ihr Nichtsein hatte sich so herangeschoben an jenes [sic!] Bereich, in welchem man baut und erneuert, etwas aufrichten will, daß alles Neugründen der Lebensordnung den tristen Charakter von etwas Behelfsmäßigem trug.“¹³⁰

Die drei Gedichte „Die Gabe“, „Drohung“ und „Triumphbogen“ müssen sehr bald nach dem Krieg entstanden sein, da Margret Bilger bereits im Jahr 1945 ihre Holzrisse dazu gestaltete und sich in der Titelgebung auch auf konkrete Zitate aus diesen Gedichten bezog.

Der Zyklus ist generell in fünf Teile gegliedert. Im ersten Teil treffen die Figur des Sängers und die des Gerechten aufeinander. Der eine findet als Vertreter der ästhetischen Wertung durch sein Festhalten an „dünn gewordene Urbilder“¹³¹ keinen Halt mehr, der andere sieht sich als Repräsentant der ethischen Ordnung dem Chaos der jüngst vergangenen Katastrophe gegenüber.

Der zweite Teil, aus dem auch die drei hier genauer zu besprechenden Gedichte entnommen sind, schlägt alleine durch seinen Übertitel „Vom fernen Klang“ schon andere Töne an. Hier werden, wie auch im dritten Teil des Zyklus, die damaligen Hoffnungen auf ein in Zukunft besseres und erfülltes Leben zum Teil vorsichtig formuliert. Darüber hinaus wird in diesen Abschnitten – laut Sapper – auch die Atmosphäre des „oberösterreichischen Bauerndorfes“¹³², in dem er damals lebte, verarbeitet. Aber auch das Leiden durch den Krieg spielt in diesem

128 Sapper, Theodor: Schmerz vor Tag. Wien: Rohrer 1957.

129 Vgl. Sapper (1957), S. 8.

130 Sapper (1957), S. 8.

131 Sapper (1957), S. 9.

132 Sapper (1957), S. 9. Gemeint ist hier natürlich Taufkirchen/Pram.

Teil eine wesentliche Rolle. So weist beispielsweise das Gedicht „Erringung“ gewaltsame Motive auf:

„ (...)
Schnee strömt dir vor des Seins Zernichtung.
Der Mensch glüht Brand!
Entpreßt dem Krampf der Stoffverdichtung.
Zu Staub die Wand!

Des Herzwehs ärgrer Folter Dolche,
Geschmolzner Stahl,
Satane, henkten sich die Strolche.
Stürzt Marterpfahl!
(...)“¹³³

Es ist auch klar, dass Sapper die Gedichte erst nachträglich, wahrscheinlich für die Publikation, in diese Kapitelgruppen zusammenstellte und mit den Übertiteln versah. Daraus lässt sich der Titel vom dritten Teil „Vom trügerischen Weltenfrühling des Jahres 1945“ erklären, der die spätere Einsicht aus den 50er Jahren zum Ausdruck bringt, dass die damals gehegten Hoffnungen und Wünsche für die Zukunft nicht in Erfüllung gingen. Im dritten Teil wird auch die konkret politische Aussage der Gedichte verdeutlicht, indem die Strophen auf Kriegereignisse und auf reale Persönlichkeiten Bezug nehmen:

„ (...)
Rote Armee kämpft. Radio Moskau: Stalin spricht: Wir siegen!
London Broadcasting mahnt: „Sagts euch nicht der eigne Hausverstand?“
Unterhaus: Premier Englands hat Witzleben, Stauffenberg genannt.
Ruhig, fest tönt Londons: „Henkt, soviel ihr wollt! Ihr müßt doch unterliegen.

(...)
Ungreifbar, tausend Kilometer fern, wehten damals noch Alliierte Fahnen.“¹³⁴

Im vierten Teil findet anschließend wieder eine Abwendung von der eher positiven Grundstimmung des zweiten und dritten Teiles statt. Hier werden vor allem die Schrecken des Krieges und die sinnentleerten Floskeln der Propaganda reflektiert. Beispielsweise ist das Gedicht „Totaler Krieg“, wie das Sapper in seinem Vorwort betont, aus Sätzen der Propaganda

133 Erringung. Strophe 7 und 8.

In: Sapper (1957), S. 54-55.

134 Witzleben. Strophe 4, Strophe 5, Vers 4.

In: Sapper (1957), S. 67.

zusammengebaut, was einen grotesken Eindruck zur Folge hat¹³⁵ und damit auch den Nazi-Jargon ins Lächerliche verkehrt.

Der fünfte Teil des Zyklus „Schmerz vor Tag“ zeigt schließlich eine Resignation und die Einsicht, dass ein wahrer Neuanfang nach diesen überstandenen Schrecken unmöglich ist. Diese Atmosphäre bringt das letzte Gedicht des Zyklus „Spätes Weh“ klar zum Ausdruck:

„ (...)
Ist nicht dies die schwerste Schwermut:
Unrein heimkehr'n zur Urzeugung?
Krampf im Muskel, Grau'n, Gekrall?
Da ist Laug' die Milch der Säugung;
Wasser gar ward starre Gall',
Bleichen Blutkelchs ist's der Wermut.

Schimmre, Grablied, Talg und Kerz',
Dröhn, o Gruft, dein hohles Brausen!
Schloßen jagt der Hagelschauer.
Geisterhände wehn mit Grausen.
Ja, dies ist die größte Trauer.
Wahrlich dies der größte Schmerz.“¹³⁶

Die Anordnung der Gedichte innerhalb des Zyklus folgt also weniger einer chronologischen, als einer inhaltlichen Reihenfolge. Der Zyklus macht vor allem die Stimmung nach dem Krieg in Österreich von einem subjektiven und individuellem Standpunkt aus sichtbar. Durchgehende Thematiken sind das Schwanken zwischen Hoffnung und den psychischen und physischen Schmerzen und die Reflexion von konkreten politischen Ereignissen.

Reaktionen auf diesen Zyklus in Form von Kritiken oder Besprechungen sind heute nicht bekannt. Die einzige Stimme zu „Schmerz vor Tag“ ist der einführende Text des Verlages, der im Gedichtband mit abgedruckt wurde. Hier wird festgestellt, dass die Gedichte von Sapper nicht leicht lesbar sind und der Verlag deshalb mit diesem Zyklus „einen eigenwilligen und eigenartigen Autor zur Diskussion [stellt]“¹³⁷.

Im Folgenden soll nun konkret der Inhalt und die Form der drei ausgewählten Gedichte näher betrachtet werden:

135 Vgl. Sapper (1957), S. 10-11.

136 Spätes Weh. Strophe 5 und 6.

In: Sapper (1957), S. 105-106.

137 Sapper (1957), S. 7.

Im Gedicht „Die Gabe“¹³⁸ wird, wie Sapper in seinem Vorwort erklärt, die ländliche Atmosphäre, in der er nach dem Krieg gelebt hat, verarbeitet.¹³⁹ Diese wird auch durch einzelne Gegenstände und Figuren verdeutlicht, die gemeinhin mit dem Landleben assoziiert werden. In diesem Zusammenhang sind die Verse „Gut wächst Feld vom braunen Dunge“¹⁴⁰, „Gras am Kinn, Ähre, die herbe“¹⁴¹, „Ruhig mit Ochs und Roß läßt geh'n er“¹⁴² auch als Ausdruck dieser ländlichen Atmosphäre zu lesen. Wie Sapper selbst betont, entspringt aber auch die Naturbetrachtung dieses Gedichts aus der genannten Umgebung, die Ausdruck „der Stille eines unwandelbaren-unzerstörbaren Naturlebens“¹⁴³ ist. Dieses Leben mit der Natur wird in dem Gedicht durch die Dämmerung und der genauen Beschreibung dieses Geschehens repräsentiert.

Das langsame Eindringen der Nacht wird aber nicht durch das lyrische Ich selbst beschrieben, sondern von einem alten Mann, „dem das Haar fließt, wie gemolkne schwere Euter“¹⁴⁴. Die Veränderung der Tageszeit wird in den ersten fünf Strophen der insgesamt elf Strophen des Gedichtes thematisiert. Hier wird die Abfolge genau beschrieben, mit der diese Nachtwerdung vonstatten geht. Zuerst kommt die dunkle Wolke, die in weiterer Folge die Luft trübt. Dadurch wirken laut dem alten Mann die Berge näher. Der Himmel wird in diesen Strophen als eine Art Gewölbe beschrieben, das ein „Gespinst“¹⁴⁵ für die Nachtvögel „Kauz und Eule“¹⁴⁶ bereitstellt und in dem ein Stern „kugelflächig“¹⁴⁷ zum Vorschein kommt. Während diese ersten vier Strophen noch einen eher allgemeinen Nachteinbruch beschreiben, bricht in der fünften Strophe die Dunkelheit auch über die unmittelbare Umgebung des lyrischen Ichs und des alten Mannes herein. Dabei tritt mit aller Wahrscheinlichkeit der Himmel oder der Abend als „Er“ auf:

„Er hält immer dicht daneben.
Haus und Hecke, ihm umrissen,
Dach und Turm sich ihm abheben,
Kanten krall'n sich Finsternissen.“¹⁴⁸

138 Sapper (1957), S. 37-38.

139 Vgl. Sapper (1957), S. 9.

140 Die Gabe. Strophe 8, Vers 4.

141 Die Gabe. Strophe 9, Vers 4.

142 Die Gabe. Strophe 10, Vers 1.

143 Sapper (1957), S. 9.

144 Die Gabe. Strophe 1, Vers 3-4.

145 Die Gabe. Strophe 3, Vers 3.

146 Die Gabe. Strophe 3, Vers 3.

147 Die Gabe. Strophe 4, Vers 3.

148 Die Gabe. Strophe 5.

Nun folgt im Gedicht eine Darstellung der Geschehnisse im unbestimmten „Dritten“, von dem aus man, also das lyrische Ich und der alte Mann, dieses Naturereignis beobachtet hat. Hier werden offensichtlich Kartenspiele gespielt („Hand im Spiel lernt Karten mischen“¹⁴⁹) und Märchen erzählt. Ein „Er“, das hier den alten Mann repräsentieren könnte, schreibt „sich ins Reine“¹⁵⁰. Die Stimme des alten Mannes und die Schrift werden vom lyrischen Ich als wohltuend empfunden und auch besonders mit der Abendstimmung in Zusammenhang gebracht.

Der alte Mann tritt bis zu dieser Stelle im Gedicht also weitgehend als positive Figur auf, dessen Stimme das lyrische Ich gerne hört und dessen Schrift es als lehrend empfindet, dem es also durchaus Bewunderung entgegen bringt. Fast schon wird dieser alte Mann als gemütliche Vaterfigur inszeniert, mit dem das lyrische Ich am Abend in einer Stube sitzt und die Naturereignisse beobachtet. Dieses Bild wird allerdings durch die letzten beiden Strophen noch einmal gebrochen: Hier lässt das „Er“ (= der alte Mann) das lyrische Ich mit „Ochs und Roß“¹⁵¹ mitgehen. Nun verwandelt sich dieser eine Schritt des lyrischen Ichs aber in „Hunderter und Zehner und die Einer gleichen Schritt“¹⁵². Dieser Gleichschritt ist aus der Perspektive der Zeit, in der das Gedicht geschrieben wurde, sicherlich als problematisch und bedrohlich zu lesen.

Der kurze Einbruch der gefährlichen Zeitumstände wird allerdings in der letzten Strophe wieder abgeschwächt, indem eine Zeile aus einem Kinderlied zitiert wird: „und weißt du, wieviel stehen?“¹⁵³ Durch diesen Verweis auf ein Wiegenlied wird wieder eine Brücke zum Anfang des Gedichtes und zu dem übergreifenden Thema „Abend“ geschlagen.

Die letzten zwei Verse der Strophe zeigen noch einmal ein neues Bild. Hier ist die Rede von einem Mann, der abends mit „Krug und Brotkorb“¹⁵⁴ herkommt. Dies kann einerseits mit dem Titel des Gedichtes erklärt werden, indem es sich bei dem Mann um jemanden handelt, der das lyrische Ich durch eine Gabe unterstützt und es mit Essen versorgt. Andererseits sind diese beiden Gegenstände auch als eine Anspielung auf das urchristliche Abendmahl zu lesen, bei

149 Die Gabe. Strophe 6, Vers 3.

150 Die Gabe. Strophe 7, Vers 1.

151 Die Gabe. Strophe 10, Vers 1.

152 Die Gabe. Strophe 10, Vers 3-4.

153 Die Gabe. Strophe 11, Vers 1. Dabei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Anspielung auf das Lied: „Weißt du, wieviel Sternlein stehen an dem blauen Himmelszelt?“

154 Die Gabe. Strophe 11, Vers 4.

dem Brot und Wein aus dem Krug dargebracht wurden.

Das lyrische Ich wird in der neunten Strophe explizit als „Ich“ bezeichnet. Seine bewundernde Haltung dem alten Mann gegenüber lässt auf ein eher jugendliches Alter schließen. Ansonsten kann es nicht näher bestimmt werden.

Formal gliedert sich das Gedicht „Die Gabe“ in elf Strophen zu je vier Versen, die in Kreuzreimen angeordnet sind. Die jeweiligen Verse sind vierhebig und beginnen immer mit einer betonten Silbe. Überwiegend werden kurze Sätze nebeneinander gestellt, wobei auf Satzverbindungen weitgehend verzichtet wird. Auffallend ist die stark symbolhafte Sprache, deren Details nicht immer vollständig geklärt werden können. So bleibt beispielsweise die Zusammenstellung der Substantive Rübezahl, Fundvogel und Dachstuhlmeister in der zweiten Strophe ungeklärt. Passen Rübezahl und Fundvogel noch durch ihren märchenhaften Ursprung zusammen, so ist der Grund für die Auflistung des Dachstuhlmeisters nicht nachvollziehbar. Weiters interessant ist, dass drei Strophen des Gedichtes mit dem Wort „Immer“¹⁵⁵ beginnen. Dies verstärkt auch den Eindruck des ewigen Kreislaufs der Natur, bei der auf jeden Sonnenschein täglich erneut ein Dämmerungseinbruch folgt.

Das Gedicht „Drohung“¹⁵⁶ ist wesentlich länger als „Die Gabe“ und besteht aus 21 Strophen zu je vier Versen in umarmender Reimform. Die Hebungen gestalten sich in „Drohung“ nicht mehr so regelmäßig wie in „Die Gabe“. Auffallend ist jedoch, dass jeweils die erste Zeile einer Strophe sehr kurz gehalten wird und aus vier bis fünf Silben besteht, während die folgenden drei Verse bedeutend länger sind. Dadurch entwickelt auch dieses Gedicht, trotz der fehlenden gleichmäßigen Hebungen und Senkungen, einen bedeutenden rhythmischen Klang. Im Gegensatz zu dem vorherigen Gedicht sind die Geschehnisse in „Drohung“ nicht in einen eindeutigen zeitlichen oder ortsgebundenen Zusammenhang zu bringen. Es gibt innerhalb des Gedichtes keine Andeutungen auf eine Jahres- oder Tageszeit und auch nicht auf das allgemeine Setting. Mit dem Gedicht „Die Gabe“ verbindet allerdings die stark symbolische Sprache, die auch im Gedicht „Drohung“ wieder zur Anwendung kommt und hier noch verdichteter und verschlüsselter auftritt.

155 Siehe Die Gabe. Strophe 1,3 und 4.

156 Sapper (1957), S. 39-41.

Inhaltlich scheint auch in „Drohung“ die Atmosphäre kurz nach dem Zweiten Weltkrieg und deren Entbehrungen verarbeitet zu sein. Verschiedene Bilder schließen dabei auch immer an die überstandenen Kriegserlebnisse an. Bereits die erste Strophe des Gedichtes macht mit dem Vers „'Welt' einst anders hieß“¹⁵⁷ klar, dass sich die Lebensumstände des lyrischen Ichs stark verändert haben. Die folgenden Verse

„Blick, Horchung, Griff
Forscht, es zu heben.“¹⁵⁸

machen den Wunsch nach einer Aktion, möglicherweise nach Widerstand, deutlich. Augen, Ohren und Hände sollen sich gegen die Umstände wehren, doch ist dies im Gedicht nicht möglich. Die verlangte Gegenwehr wird einerseits durch Judas' Schandlohn, der in diesem Zusammenhang als Verrat zu deuten ist, und durch „Geklödel“¹⁵⁹ verhindert. An dieser Stelle ändert das Gedicht seinen Ton, das lyrische Ich beschreibt nun die Zustände, in denen es leben muss, etwas genauer. Das beherrschende Thema in diesem Zusammenhang ist der Hunger, der mit folgenden Zitaten zum Ausdruck gebracht wird:

„Bettlernapf, solchen Fleischtopf zehr',
Du hungerst ja!“¹⁶⁰

„Wunschzettel anbei,
Speiskarte 'Tisch-Deck-Dich“¹⁶¹

Aber auch Krankheiten werden in diesen Strophen explizit angesprochen¹⁶². Außerdem ist in diesem Teil des Gedichtes auch vom „Lumpenflicken“¹⁶³ die Rede, was den Eindruck der Armut rund um das lyrische Ich noch zusätzlich verstärkt.

157 Drohung. Strophe 1, Vers 4.

158 Drohung. Strophe 2, Vers 1-2.

159 Drohung. Strophe 4, Vers 2.

160 Drohung. Strophe 5, Vers 3-4.

161 Drohung. Strophe 7, Vers 1-2.

162 Siehe „Gelbkreuz-Ödem“: Drohung, Strophe 7, Vers 3.

163 Drohung. Strophe 4, Vers 3.

Die menschliche Umgebung des lyrischen Ichs wird direkt mit „Du“ angesprochen und übernimmt eine sehr passive Rolle in diesem Teil des Gedichtes. Jemand beliegt das Bett dieses „Dus“ und bedient auch dessen Zaungäste. Weiters werden auch Nähr- und Fettwerte berechnet, was den Eindruck erweckt, dass der Körper dieser Du-Person unter genauester Beobachtung steht.¹⁶⁴ Mit Strophe 10 findet wieder ein Wechsel in der Thematik des Gedichtes statt. Hier werden Sätze aus einem schulischen Umfeld zitiert und in scheinbar willkürlicher Anordnung nebeneinander gestellt.

„Inderziffer-Elementen-Algebra,
Denksport schlaudem Fuchs, Tauge-

Nichts, aus nichts wird nichts!
Von A bis Z: null und nichtig!
Frag mich was! Ja. Stimmt. Sehr richtig.
Steckenpferd, der Hafer sticht's.

Fertig und fix,
Polarstern geht durch die Achse,
Berechnung, Tarif und Taxe
Nur das Fragezeichen vor'm X.“¹⁶⁵

Besonders auffällig in diesem Teil des Gedichts ist die häufige Anwendung von Alliterationen, zum Beispiel bei „Nichts, aus nichts wird nichts“, „null und nichtig“, „Fertig und fix“, „Form und Farbe“¹⁶⁶.

Nach dieser Aufzählung wird jedoch schnell klargestellt, dass die Antworten auf diese Fragen nicht wichtig sind und sie das lyrische Ich, das in diesem Teil zum ersten Mal explizit auftritt, nicht berühren. Das alte Wissen scheint also in der neuen Welt der ersten Strophe nicht mehr anwendbar zu sein. Doch diese neue Welt hat dem lyrischen Ich auch nicht die Hoffnungen erfüllt, das „heiß ersehnt Geschenk enttäuscht“¹⁶⁷. Genau so wie früher fühlt sich das lyrische Ich auch weiterhin von der Mehrheit ausgeschlossen. Dieses Gefühl wird durch die Verse

„Und: Mehr denn je
Schiffbrüchig dem Strome.“¹⁶⁸

164 Siehe Drohung. Strophe 8-9.

165 Drohung. Strophe 10-12.

166 Drohung. Strophe 14, Vers 2.

167 Drohung. Strophe 15, Vers 1-2.

168 Drohung. Strophe 16, Vers 1-2.

in deutliche Worte gefasst. Die letzten fünf Strophen des Gedichtes ändern dann noch einmal ihren Klang. Hier werden zwei tierische Symbole der Freiheit, die Taube und der Fuchs, gefangen und gefoltert. Während in den ersten Teilen also der Verrat durch Judas ein durchgehendes Thema gebildet hat, so ist das nun im letzten Teil das Abtöten der Freiheit. Diese beiden Themen veranschaulichen wohl die Atmosphäre während des Krieges, weswegen das Gedicht generell als ein Aufschrei gegen den Krieg und Gewalt gelesen werden kann. Auch die letzte Strophe lässt den Wunsch nach Frieden und nach Vergebung laut werden:

„Drum, wenn nicht erb'
Land und Meer, drauf ich säte,
Unkraut der Rache ich jäte
Auf Gedeih und Verderb“¹⁶⁹

Klar formuliert hier das lyrische Ich sein Bestreben, die Rache nicht aufkommen zu lassen, sondern im Gegenteil den Versuch eines Neubeginns zu starten.

Im dritten Gedicht „Triumphbogen“¹⁷⁰ wird die hoffnungsvolle Stimmung, die Sapper in seinem Vorwort dem gesamten Teil des Zyklus zuschreibt¹⁷¹, am deutlichsten spürbar. Wie im ersten Gedicht wird auch hier das Hereinbrechen der Nacht geschildert. Im Gegensatz zu „Die Gabe“ ist die Nacht in diesem Gedicht aber durchwegs positiv konnotiert und wird als Wölbung beschrieben, die dem lyrischen Ich „festen Halt“¹⁷² gewährt.

Formal ist das Gedicht in fünf Strophen zu je vier Versen zu unterteilen, die in umarmender Reimform angeordnet sind. Mit Ausnahme des dritten und vierten Verses der ersten Strophe sind alle anderen Verse mit fünf jambischen Hebungen versehen. Damit ist das Gedicht deutlich kürzer als die beiden zuvor besprochenen Gedichte, hat dafür aber wesentlich längere Verse.

Am Anfang des Gedichts steht die Verzauberung durch den Laut des Flügelschlags einer Goldamsel. Genau dieser eine Laut wird zwischen den vielen Klängen der Dämmerung als sehr berührend beschrieben: „Dieser eine riß ins Blut“¹⁷³. Bei diesem gefühlvollen Einstieg tritt das lyrische Ich aber nicht als „Ich“ auf, sondern wird – wie im gesamten Gedicht – durch ein „Du“ vertreten.

169 Drohung. Strophe 21.

170 Sapper (1957), S. 56.

171 Vgl. Sapper (1957), S. 10.

172 Triumphbogen. Strophe 2, Vers 4.

173 Triumphbogen. Strophe 1, Vers 4.

In der nächsten Strophe wird näher auf das Naturereignis der Dämmerung, der einbrechenden Nacht eingegangen. Der Himmel wird hier – wie oben bereits erwähnt – als schützende Fläche inszeniert, die sich mit der Erde verbindet, um einen abgeschotteten Bereich um das „Du“ zu errichten. Der Horizont scheint auch alle Bedrohungen abzuhalten:

„Die schlimmen Raben, Geier der Todsünden,
säumt Horizont, und kühlt ihr Giergesicht“¹⁷⁴

In den letzten zwei Strophen geht die Beschreibung der Nacht immer mehr weg von einem naturalistischen Blick und wendet sich hin zu märchenhaften und religiös-mystischen Motiven. Mit der Nacht tritt „das Reich der Könige“¹⁷⁵ auf und der „Diamantberg, (...) der Leid und Tod macht schwinden“¹⁷⁶ erscheint. Der Nachthimmel wird beinahe zu einem göttlichen Ort, dem geopfert und dargebracht wird:

„Die Flächenwand“¹⁷⁷, Goldvogel eingegraben,
Wird Vorhof Tempels, Hort von Weihegaben,
Und Kreuz und Krone funkeln, dargebracht.“¹⁷⁸

In diesem Teil des Gedichts werden dem Thema entsprechend sehr viele Ausdrücke aus dem märchenhaften und religiösen Bereich verwendet. Dies bedeutet natürlich auch eine gewisse Weltflucht, die reale Umgebung wird ausgeblendet. Die Hoffnung auf Erlösung wird auf eine unrealistische Traumwelt projiziert.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Titel des Gedichts. Der Triumphbogen ähnelt alleine in seiner Form dem beschriebenen Himmelsgewölbe. Da ein Triumphbogen einen Sieg symbolisieren soll, kann auch hier die Wölbung des Himmels als Sieg gedeutet werden. Der Wunsch auf Erlösung, der durch dieses Himmelszelt ausgedrückt wird, ist so seiner tatsächlichen Erfüllung sehr nahe.

Gerade deshalb drückt das Gedicht „Triumphbogen“ wohl am deutlichsten die hoffnungsvolle Stimmung direkt nach dem Zweiten Weltkrieg aus. Selbst ist das Gedicht allerdings durch seinen traumhaften Klang ganz von diesem zeithistorischen Kontext gelöst.

Nicht eindeutig kann auch die Frage nach den handelnden Personen im Gedicht beantwortet werden. Einerseits tritt hier das weiter unbestimmte „Du“ auf, das wohl den Leser direkt

174 Triumphbogen. Strophe 3, Vers 3-4.

175 Triumphbogen. Strophe 4, Vers 1.

176 Triumphbogen. Strophe 4, Vers 1-2.

177 In diesem Zusammenhang als Nachthimmel zu deuten.

178 Triumphbogen. Strophe 5, Vers 2-4.

ansprechen soll und damit das menschliche Individuum an sich verkörpert. Das „Er“ in der zweiten Strophe kann entweder als die Dämmerung selbst interpretiert werden, oder eben doch als eine göttliche Macht, die die Naturvorgänge erst möglich macht und erschafft. Auch die Aufforderung in der direkten Rede der zweiten Strophe

„Sie¹⁷⁹ schirmt dich ab: 'sorg nicht um Herzens Schwäche!
Ringsum der Raum steht. Er gibt festen Halt.“¹⁸⁰

könnte von dieser göttlichen Macht ausgesprochen werden.

Gemeinsam sind den drei besprochenen Gedichten vor allem die immer wieder auftauchenden märchenhaften Motive. So werden mit „Diamantberg“¹⁸¹, „Rübezahl“ und „Fundvogel“¹⁸² verschiedene Märchentitel direkt zitiert. Mit Ausdrücken wie „Tisch-Deck-Dich“¹⁸³ und „Beliegt dein Bett“¹⁸⁴ wiederum wird indirekt an märchenhafte Ereignisse erinnert.

Gerade diese märchenhaften Motive sind sehr wichtig, um die Verbindung zwischen der Literatur von Theodor Sapper und der Graphik von Margret Bilger aufbauen zu können. Da dies eine wesentliche Parallele zwischen den beiden Werken der Künstler darstellt, wird darauf das Kapitel 3.3. noch näher zu sprechen kommen.

Weiters auffallend sind die zahlreichen religiösen Motive in den vorgestellten Gedichten. Diese manifestieren sich einerseits durch den Mann, der „mit Krug und Brotkorb“¹⁸⁵ kommt und durch die mystischen Erlösungsphantasien im Gedicht „Triumphbogen“. Religion ist in den Gedichten stark mit der Hoffnung auf Änderung verbunden und tritt meist am Ende eines Gedichtes auf, um einen hoffnungsvollen Ausblick zu bieten. Gerade diese religiösen Motive lassen Parallelen zwischen der Dichtung von Theodor Sapper und der expressionistischen Lyrik aufkommen. Darauf wird das nächste Kapitel aber noch im Detail zu sprechen kommen.

179 Die Himmelswölbung.

180 Triumphbogen. Strophe 2, Vers 3-4.

181 Triumphbogen. Strophe 4, Vers 1-2.

182 Beide aus Die Gabe. Strophe 2, Vers 3-4.

183 Drohung. Strophe 7, Vers 2. Hierbei handelt es sich um ein eindeutiges paraphrasierendes Titelzitat des Märchens „Tischlein, deck Dich!“ der Gebrüder Grimm.

184 Drohung. Strophe 8, Vers 1. Dieses Zitat erinnert an die Szene aus „Schneewittchen und die sieben Zwerge“, bei der Schneewittchen zum ersten Mal in die Hütte der Zwerge kommt.

185 Die Gabe. Strophe 11, Vers 4.

3.1.2. Stil und Zeitbezug

Beinahe jeder Aufsatz und Artikel über Theodor Sapper betont seine Nähe zum Expressionismus.

Viktor Suchy beispielsweise beschreibt den Autor in seinem Artikel in der Zeitung „Die Furche“ als einen Menschen, der in „ethischer und sprachlicher Haltung (...) den menschlichen und künstlerischen Anruf des Expressionismus sehr ernst genommen hat.“¹⁸⁶

Otto Breicha drückt mit seiner Aussage, dass Sapper ein Mensch war, „der wie nicht bald ein anderer das Expressionistische am Expressionismus verstanden und dessen Erbe auf seine Weise beherzigt hat“¹⁸⁷, eine ähnliche Geisteshaltung des Schriftstellers aus. Selbst im Nachruf zu Theodor Sappers Tod nimmt dessen zeitlebens starker Bezug zum Expressionismus einen wichtigen Platz ein. So schreibt Franz Richter: „Damals wurde er vom Expressionismus geprägt und zwar für immer. Denn sein radikales Bekenntnis zu dieser Stilform schloß jede Wandlung aus.“¹⁸⁸

In diesem vom Expressionismus geprägten Rezeptionsumfeld von Theodor Sappers Lyrik wird auch immer wieder die persönliche Bekanntschaft mit Vertretern dieser Kunstbewegung besonders betont. Darunter befinden sich Theodor Däubler, Alfred Ehrenstein, Jakob Haringer und Anton Kuh.¹⁸⁹ Bereits als 17-Jähriger wollte Sapper einige seiner eigenen Gedichte Rilke zukommen lassen, die den damals schon kranken Lyriker allerdings nicht mehr erreichten. Mit Däubler konnte der Schüler Sapper allerdings erfolgreich einen Briefwechsel aufnehmen und ihn daraufhin auch persönlich kennen lernen. Durch Sappers Vermittlung kam 1927 auch eine Lesung von Däubler in Graz zustande und 1929 besuchte Sapper Däubler in Berlin.¹⁹⁰

Dass sich Sapper selbst auch stark mit dem Expressionismus in Verbindung brachte und sich sehr für dessen Stil und Formensprache interessierte, belegen viele Beispiele. In den 70er Jahren findet seine Faszination für den Expressionismus schließlich auch einen wissenschaftlichen Niederschlag: In dem 1974 erschienenen Werk „Alle Glocken der Erde.

186 Suchy (1970), S. 11.

187 Breicha (1996), S. 68.

188 Richter (1982), S. 14.

189 Vgl. u.a. Zelinsky (2006), S. 553 – 562.

190 Vgl. Zelinsky (2006), S. 554-556.

Expressionistische Dichtung aus dem Donaauraum.“¹⁹¹ lässt Sapper keinen Zweifel an seiner ungebrochenen Begeisterung für den Expressionismus:

„Schöpferischen Gebrauch des Sprachmittels können wir von jedem unserer Expressionistendichter lernen. Ihrer jeder weist auf das hin, was man als *'Spontaneität'* bewertet. Muß sie nicht anderen Literaturen fehlen, die kaum, oder die überhaupt nicht, einen Expressionismus durchschritten? Gewinne nicht der Österreicher, wenn er, im Geist seiner Expressionisten, das Ausdrucksmittel *'Sprache'* zur Spontaneität erweckt, einen Sprung gegenüber jenen Literaturen, die sich, weniger als die seine, von Konventionen freimachen können?“¹⁹²

Wichtig ist, dass Sapper den Expressionismus nicht nur als künstlerisches Ausdrucksmittel verstand, sondern ihn als Weltanschauung ansah, die weit mehr als die Künste selbst umfasst, sich vielmehr auf alle Bereiche des menschlichen Lebens ausbreitet. Der Expressionismus stellte für Sapper nicht nur eine Gruppierung von literarischen Hervorbringungen mit ähnlicher Formensprache und vergleichbarem Stil dar, er war gleichsam seine innere Überzeugung. Deswegen wird in den oben zitierten Aufsätzen zu Sappers Lyrik der Expressionismus sowohl mit dem Menschen Theodor Sapper, als auch mit seiner Literatur in Verbindung gebracht.

Sapper verarbeitete aber nicht nur in seiner wissenschaftlichen Arbeit den Geist des Expressionismus. In seiner autobiographischen Erzählung „Die Mähne des Ruhms“ macht er ebenfalls keinen Hehl aus dem starken Einfluss, den die Expressionisten auf ihn als Person und auf seine künstlerische Entwicklung hatten:

„All dies waren Eindrücke, die den Boden dafür bereiteten, daß später *Expressionisten* – den 'saurierähnlichen' Kaisern und Marschällen feindlich gesinnt – entscheidende Bedingungen für die Entwicklung im Jünglingsalter gewinnen sollten. (...) Es schien als seien Kindheitserlebnisse final, gezielt gewesen.“¹⁹³

Auch hier wird deutlich, dass sich Sapper nicht nur zu den schriftlichen Hervorbringungen des Expressionismus hingezogen fühlte, sondern sich mit der gesamten expressionistischen Lebenshaltung zeit seines Lebens identifizieren konnte. Dies wird auch im direkten Bezug auf Georg Trakl sichtbar:

„Das Kind konnte ihn [Georg Trakl] damals, im August 1914, nicht kennen, doch es schien, als sei sein edler Geist dem Kind damals sehr nahe gewesen. Im

191 Sapper, Theodor: Alle Glocken der Erde. Expressionistische Dichtung aus dem Donaauraum. Wien: Europaverlag 1974.

192 Sapper (1974), S. 153.

193 Sapper (1988), S. 25.

Durchschauen-Können der Larve, durch die sich das Antlitz der Qual für Millionen noch verhüllte, waren Empfindungen beim Kind und beim Dichter gleich.¹⁹⁴

So war der Expressionismus von Anfang an ein bedeutender Bezugspunkt im Leben Sappers. Deswegen wundert es nicht, dass sich Sapper mit dem Namen seines Protagonisten Kornfeld in der gleichnamigen Novelle auf einen Prager Expressionisten bezog.¹⁹⁵

In Gedichten der Frühzeit lassen sich auch stilistische und formale Anregungen aus dem Expressionismus erkennen. So kann man in dem Gedicht „Vom blauen Baum“¹⁹⁶ aus dem Gedichtband „Alle Trauben und Lilien“ durchaus eine Anlehnung an Trakls Farbmystik erkennen:

„Ein blauer Baum in heidelbeerfarbener Dämmerung,
Trauma des Todes um ihn,
Trance - !

Ein Baum,
Er faßt Lande in sich zusammen,
Türkisblau

(...)¹⁹⁷

Auch wenn Trakl bei diesem Spiel mit Farben sicherlich eine Vorbildrolle für den jungen Sapper hatte, so kann sich Sapper in seinen Farben doch nicht ganz vom Naturvorbild lösen und benützt für die Dämmerung die farbliche Zuweisung „heidelbeerfarben“, was dem tatsächlichen Naturschauspiel nicht sehr weit entfernt steht. Trakl hingegen weist Substantiven Farben zu, die keine augenscheinliche Verbindung haben:

„(...)

Ihr Siechtum schließt geisterhaft sich ein.
Die Sterne weiße Traurigkeit verbreiten.
Im Grau, erfüllt von Täuschung und Geläuten,
Sieh, wie die Schrecklichen sich wirr zerstreun.

(...)

194 Sapper (1988), S. 27.

195 Vgl. Sonnleitner, Johann: Theodor Sapper. In: Killy, Walter (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 10. München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1988ff. S. 134.

196 Sapper, Theodor: Alle Trauben und Lilien. Gedichte der Frühzeit. Wien: Europäischer Verlag 1967. S. 14.

197 Vom blauen Baum. Strophe 1-2.

In: Sapper (1967), S. 14.

Die andern fliehn durch dunkelnde Arkaden;
Und nächstens stürzen sie aus roten Schauern
Des Sternenwinds, gleich rasenden Mänaden.¹⁹⁸

So sind hier die Paare „weiße Traurigkeit“ und „roter Schauer“ Ausdruck der inneren Gefühlswelt des lyrischen Ichs und haben keine Verbindung mehr zur realen Umgebung. Der Lehrer Trakl scheint hier also um einiges innovativer als sein Schüler Sapper zu sein. Allerdings kann man auch alleine im Versuch Sappers, sich an expressionistische Formulierungen anzupassen, seine Nähe zu dieser Kunstrichtung erkennen.

Auch in der Naturbetrachtung, vor allem in der Beschäftigung mit den Tageszeiten Dämmerung und Nacht und in der Beschreibung der verschiedenen Jahreszeiten, kann man in der Wortwahl Parallelen zwischen Sapper und Trakl erkennen. Der Frühling wird von beiden Schriftstellern lyrisch wie folgt verarbeitet:

„Im Grünenden
Wenns in der Luft schon wärmer wird
Bei frischem Atem neuerjüngter Erde
(...)

Still wärmt die Sonne
den Scheitel mir. (...)

(...) will noch einmal

Ein Mensch sein.¹⁹⁹

„Das schreitende Tier; Grünendes, Blütengezweig
Rührt die kristallene Stirne; schimmernder
Schaukelkahn.
Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel.
Groß ist die Stille des Tannenwalds, die ernsten
Schatten am Fluß.²⁰⁰

So beschreiben beide Lyriker hier die wohltuende Wärme und Stille der Sonne („Still wärmt die Sonne“, „Leise tönt die Sonne“) und thematisieren auch das Ergrünen der Natur („Im

198 Trakl, Georg: Dämmerung. Strophen 2 und 4.

In: Killy, Walther/Szklenar, Hans (Hg.): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Salzburg: Otto Müller Verlag² 1987. S. 48.

199 Sapper, Theodor: Genesung, Strophe 1, Vers 1-3, Strophe 3, Vers 1-2, Strophe 4, Vers 4-5.

In: Sapper (1967), S. 25.

200 Trakl, Georg: Frühling der Seele. Strophe 2, Vers 3-8.

In: Killy/Szklenar (1987), S. 141.

Grünenden“, „Grünendes, Blütengezweig“). Außerdem wandert bei beiden Gedichten ein lyrisches Ich durch dieses Naturschauspiel und lässt dabei seinen Gedanken freien Lauf. Die Veränderung der Natur wird individuell wahrgenommen und beschrieben.

Sind die expressionistischen Merkmale in den Gedichten der Frühzeit noch relativ leicht aufzuspüren und in ihrer Sprache eindeutig zu identifizieren, ist dies im Gedichtzyklus „Schmerz vor Tag“ schon um einiges schwieriger.

In diesem Fall scheint sich auch die Sekundärliteratur mit einer Zuordnung zum Expressionismus nicht mehr ganz einig zu sein. Während Richter in seiner „Erinnerung an Theodor Sapper“ noch meint, dass der Dichter im Zweiten Weltkrieg die expressionistische Stilrichtung wiederaufgenommen hat²⁰¹, so sieht dies Sonnleitner in seinem Lexikoneintrag schon etwas differenzierter: „Der hermet. Gedichtzyklus *Schmerz vor Tag* [zeichnet sich] durch eine eigenwillige Bildwelt und Sprache aus.“²⁰²

Doch wenn man auch die oben bereits erwähnte eigene Einschätzung von Sapper ernst nimmt, nämlich dass er sich zeit seines Lebens mit der expressionistischen Grundhaltung identifizieren konnte, so sind auch in diesem Zyklus Beeinflussungen des Expressionismus zu suchen. Sapper selbst stellt sich auch durch sein Vorwort zu diesem Gedichtzyklus in die Reihe der Expressionisten, indem er schreibt:

„Was sich mir anbot, war einfach eine Erinnerung. Sie tauchte auf, über Jahrzehnte zurückleitend, bis in das Jahr 1919, in dem schon einmal ein Weltkrieg zu Ende gegangen war. Es war die damals allem gewohnten Herkommen erstaunlich fremd sich abhebende Sichtbarwerdung öffentlicher Bekenntnisse und imperativer Manifeste, von den 'Expressionisten' erbracht. Von diesen Wortführern eines glühenden Glaubens an die Heilbarkeit der Menschengebrechen, an eine 'Metanoia', die, wirklich in den Seelen geschehend, ein glorreiches Zeitalter heraufführen sollte.“²⁰³

Dieses Zitat belegt, dass die Rückbesinnung auf den Expressionismus, also auf eine Zeit vor den schrecklichen Kriegserlebnissen, ein wichtiger Anhaltspunkt für Sapper war. Dies erinnert auch an den im Kapitel 2.2. besprochenen Versuch Sappers, für die Kunst von Margret Bilger einen Bezugspunkt vor dem Zweiten Weltkrieg zu finden. Ähnlich ging der Literat offensichtlich bei seiner eigenen Dichtung vor. Die Expressionisten schienen sich nicht nur wegen seiner eigenen Sympathie für diese Kunstrichtung besonders gut zu eignen, sondern

201 Richter (1997), S.7.

202 Sonnleitner, Johann: Theodor Sapper. In: Killy, Walter (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 10. München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1988ff., S. 134.

203 Sapper (1957), S. 8-9.

auch wegen der ähnlichen Ausgangslage, in der sich die Künstler des Expressionismus und Sapper befanden: Sie alle waren die Überlebenden eines unmenschlichen und grausamen Krieges. Nun gilt es allerdings zu untersuchen, ob sich dieses Anlehen an den Expressionismus auch in der verwendeten Motividik und Sprache des Gedichtzyklus niedergeschlagen hat.

Thematisch sind die Überschneidungen vor allem im Beschreiben des unmenschlichen Krieges und der Propaganda und der genauen Naturbeobachtung zu finden²⁰⁴.

Die Sinnlosigkeit der kriegerischen Propaganda verarbeitete Sapper beispielsweise im Gedicht „Totaler Krieg“²⁰⁵. Hier werden typische Propagandasätze aneinander gefügt, wodurch die Brutalität dieser sinnentleerten Formeln aufgedeckt wird. Diese Zusammenstellung von bereits vorhandenen Sätzen in der Absicht damit einen neuen Bedeutungszusammenhang zu schaffen, hat das Gedicht „Totaler Krieg“ wohl auch mit dem bekannten „Weltende“²⁰⁶ des Expressionisten Jacob van Hoddiss gemeinsam. Auch hier werden Zeitungsmeldungen aneinander gereiht, um den bevorstehenden Weltuntergang zu verdeutlichen. Die Hilflosigkeit des Individuums gegenüber diesen grauenhaften Kriegserlebnissen ist in den beiden Gedichten sicherlich zu vergleichen.

Auch die genaue Schilderung von Naturereignissen hat Sappers Lyrik in „Schmerz vor Tag“ mit dem Expressionismus gemein. So findet sich beispielsweise im Gedicht „Die Gabe“ eine in ihrem Vokabular nahezu brutal anmutende Beschreibung eines Nachteinbruchs:

„Stern schwillt riesig, kugelflächig
Himmels Wölbung stürzt abschüssig,

(...)
Kanten krall'n sich Finsternissen.“²⁰⁷

204 Die folgenden thematischen und stilistischen Eigenheiten des Expressionismus sind beinahe jedem einführenden Werk zu dieser Kunstrichtung zu entnehmen. Der Verfasserin dienen in diesem Zusammenhang folgende Zusammenstellungen:

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2002.

Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Kemper, Hans Georg/ Vietta, Silvio (Hg.): Expressionismus. München: Fink 1975.

Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. Paderborn: Wilhelm Flink Verlag 2008.

205 Sapper (1957), S. 82.

206 Siehe: Nörtemann, Regina (Hg.): Jacob van Hoddiss. Dichtungen und Briefe. Zürich: Arche Verlag 1987. S. 15.

207 Die Gabe. Strophe 4, Vers 3-4, Strophe 5, Vers 4.

In: Sapper (1957), S. 37.

Die Natur steht mit ihrer Impulsivität und ihrer Stärke im Expressionismus häufig im Gegensatz zum statischen und nicht handlungsfähigen Menschen.²⁰⁸ In dieses Menschenbild fügt sich auch das lyrische Ich in Sappers Gedicht gut ein, das still dem Naturerlebnis lauscht und sich selbst von der Natur geschützt fühlt.

Im Gedicht „Die Gabe“ wird noch ein typisches formales Kriterium des Expressionismus erfüllt. Mit den Versen „Die ich meine, Seine Federn, Larven grinsten.“²⁰⁹ scheint eine Verdichtung stattgefunden zu haben, die die konventionellen grammatischen Anforderungen an einen Satz sprengen. Selbst schreibt Sapper in seiner theoretischen Abhandlung zum Expressionismus über dieses Phänomen:

„Der Dichter jedoch, dessen Sprachausdruck sich von der blitzhaften Intuition hinreißen, überstürzen, überwältigen läßt, der *Expressionist*, stimmt dem zu, daß ihm sein Sprachausdruck, sein 'Satz', von der Blitzesenergie *zersprengt* wird.“²¹⁰

Neben dieser Satzsprenkung sind die anderen drei wichtigsten Merkmale des Expressionismus für Sapper die Ballung, die abrupte Gleichsetzung und der Neue-Welt-Inhalt.²¹¹

Eine Ballung ist im Gedicht „Triumphbogen“ zu finden. Beim Vers „Sich neigte Tag“²¹² fehlt für einen vollständigen Satz eigentlich der Artikel vor dem Substantiv. In diesem Gedicht wird außerdem veranschaulicht, wie sehr Sapper – in expressionistischer Manier – das Naturereignis aus einem subjektiven Empfinden heraus beschreibt.

Ein weiteres formales Kriterium für die expressionistische Lyrik ist die Alliteration²¹³. Eine solche findet sich im Gedicht „Drohung“ mit dem Satz „Genarrt darbst du.“²¹⁴ Die Häufung der Konsonanten r und d hat einen harten Klang zur Folge, der im Leser eine eher negative Assoziation hervorruft, was auch dem Inhalt des Verses entspricht.

Die Vermenschlichung findet, als weiteres Merkmal des Expressionismus²¹⁵, im Zyklus „Schmerz vor Tag“ nicht explizit statt, allerdings kann man auch in diesen Gedichten von

208 Vgl. u.a. Bogner (2005), S. 98-99.

209 Die Gabe. Strophe 7, Vers 3-4.

In: Sapper (1957), S. 37.

210 Sapper (1974), S. 10.

211 Vgl. Sapper (1974), S. 10-18.

212 Triumphbogen. Strophe 1, Vers 3.

In: Sapper (1957), S. 56.

213 Vgl. u.a. Krause (2008), S. 34.

214 Drohung. Strophe 4, Vers 4.

In: Sapper (1957), S. 39.

215 Vgl. Kemper/Vietta (1975), S. 40.

einer gewissen Leibentfremdung sprechen²¹⁶. So deutet der Vers aus dem Gedicht „Die Gabe“ „Hand im Spiel lernt Karten mischen“²¹⁷ zwar an, dass hier der Mensch Karten spielt. Allerdings zeigt die Betonung des Wortes „Hand“, dass sich der Mensch selbst gewissermaßen von dieser Tat entfernt und sich mit ihr nicht identifiziert.

Eine letzte, aber sehr wichtige und bedeutende Überschneidung von der Lyrik Sappers mit dem Expressionismus ist der religiöse Aspekt der Dichtung.

Die allgemeine religiöse Tendenz im Expressionismus ist wohl bekannt. Meist wird diese im Zusammenhang mit dem „Neuen Menschen“ gesehen, den die expressionistische Kunstbewegung hervorbringen wollte.²¹⁸ Allerdings sind auch Motive der Apokalypse²¹⁹ und vor allem auch des Lichtes²²⁰ innerhalb der expressionistischen Lyrik durchaus religiös motiviert. Rothe betont, dass die expressionistische Theologie – so vielfältig sie auch sein mag – grundsätzlich von einer dialektischen Philosophie ausginge, bei der ein strikter Gegensatz zwischen Gott und Mensch besteht. Der Dichter wird so als eine Art Prophetgestalt zum Vermittler zwischen diesen beiden Welten.²²¹ Gerade in der Frühzeit von Theodor Sapper Dichtung kann man diese messianische Dichterfigur gut erkennen. So heißt es in dem Gedicht „Freude“:

„Ich bin von Gott erwählt, Prophet
Der Hoffnung, Hügel grünen saphirn auf,“²²²

Auch die autobiographische Erzählung „Die Mähne des Ruhms“ gibt der Faszination von Sapper für die Prophetie Ausdruck:

„Doch wie ließ dies sich ausführen? Ich mußte, als ein Prophet wie Mohammed, Jünger um mich scharen. Deutlicher: Ich mußte eine Sekte gründen, deren Oberhaupt ich war.“²²³

216 Auch diese Entfremdung ist ein Merkmal des Expressionismus.

Vgl. Anz (2002), S. 68ff.

217 Die Gabe. Strophe 6, Vers 3.

In: Sapper (1957), S. 37.

218 Vgl. u.a. Anz (2002), S. 47.

Kemper/Vietta (1975), S. 186-194.

Rothe, Wolfgang: Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie. In: Rothe Wolfgang (Hg.):

Expressionismus als Literatur. Bern/München: Francke Verlag 1969, S. 37-66. Hier: S. 53.

219 Vgl. Anz (2002), S. 48.

220 Vgl. Rothe (1969), S. 42ff.

221 Vgl. Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main: Klostermann 1977. S. 43ff.

222 Freude. Strophe 2, Vers 1-2.

In: Sapper (1967), S. 10.

223 Sapper (1988), S. 40.

Darüber hinaus finden sich im Werk von Sapper aber auch religiöse Andeutungen mit völlig anderem Ton. Gerade in Beschreibungen von Tages- und Jahreszeiten werden durch Farben und besonders durch das Motiv des Lichts religiöse Anklänge geschaffen.

„Sterne stehen auf Goldgrund weiß -
Silberne Seen säuseln leis,

Kein Staub, der brennt; kein Licht, das schwirrt.
Selig wer die Erde erkennt, wenn GOTT wird.“²²⁴

Mit einem anderen Gedicht „Das Offenbarungszelt“ entwirft Sapper durch die eingesetzten Farben ein mystisch-religiöses Umfeld:

„O du Liebe, du Weihnachts-Umsäumte,
(...)
Die dein Wort hochschlägt, lila Umträumte.“²²⁵

In den frühen Gedichten also finden sich sowohl religiöse Themen, die sich im messianischen Menschen manifestieren, als auch solche, die vor allem durch Farben und Bilder (das Licht, der Stern) ausgedrückt werden. Hier wird die mystische Verbindung zu Gott oft über ein Naturereignis vollzogen.

Ähnlich geht Sapper auch in seinem Zyklus „Schmerz vor Tag“ im Gedicht „Triumphbogen“ vor. Hier wird das Naturereignis der Dämmerung zu einem religiös-mystischen Ereignis verklärt, das besonders durch das Sternmotiv getragen wird. Dieses Symbol des Sterns und des Lichts ist typisch für den Expressionismus und ist „als Zeichen einer aus der ganz anderen 'Dimension' stammenden Erleuchtung und Offenbarung“²²⁶ zu lesen. Im Gedicht „Triumphbogen“ symbolisieren die Sterne den göttlichen Bereich, der dem lyrischen Ich Hoffnung auf Erlösung gibt. Wichtig ist auch, dass sich in diesem Gedicht heidnische und christliche religiöse Motive miteinander verbinden.

Diese religiöse Motive tritt gerade im Gedicht „Triumphbogen“ sehr stark auf. In den anderen Gedichten des Zyklus werden christliche Symbolik und biblische Figuren (siehe Judas im Gedicht „Drohung“) zwar eingesetzt, die mystische Erlösungshoffnung ist damit allerdings nicht mehr verbunden. Vielfach soll die angewandte religiöse Motive nur

224 Sommerabend um den Gartenkies. Strophe 2 und 3.

In: Sapper (1967), S. 8.

225 Das Offenbarungszelt. Strophe 1, Vers 1 und 4.

In: Sapper (1967), S. 9.

226 Rothe (1969), S. 43.

symbolhaft für einen anderen Inhalt stehen. So verkörpert Judas im Gedicht „Drohung“ beispielsweise den Verrat.

Letztendlich stellt sich die Frage, ob Sappers Lyrik anhand der oben genannten Parallelen zum Expressionismus selbst als expressionistisch gelten kann. Sapper hat auf diese Frage wie folgt geantwortet:

„gleichgültig, was ein Dichter sonst tut: er muß *dann* unter Expressionisten angeführt werden, wenn expressive Signaturen in seinem Werk nachweisbar sind.“²²⁷

Folgt man also den Worten des Dichters selbst, so muss man seine Lyrik durchaus wegen der genannten Überschneidungen als expressionistisch, oder – abgeschwächt gesagt – als eine von der expressionistischen Geisteshaltung stark beeinflussten Literatur anerkennen.

227 Sapper (1974), S. 60.

3.1.3. Andere Bezüge zur bildenden Kunst

In Sappers Gesamtwerk ist durch alle Perioden und Phasen hindurch eine gewisse Nähe zur bildnerischen Kunst zu entdecken. Dies mag auch am expressionistischen Einfluss auf den Autor zurückzuführen sein, da sich diese Kunstbewegung maßgeblich mit dem Zusammenspiel von Schrift und Wort beschäftigt hat.²²⁸

Sapper scheint von dieser gegenseitigen Beeinflussung von bildender Kunst und Literatur überzeugt gewesen zu sein und hat deswegen in seinen Gedichten auch verschiedene bildnerische Einflüsse spürbar gemacht.

Bereits in seinen Jugendgedichten verweist er mit einem Gedichtstitel wie „Venezianische Renaissancemalerei“²²⁹ auf den musischen Einfluss, den die Malerei auf sein Schreiben ausübt. In diesem einen kurzen Gedicht aus drei Strophen zu je vier Versen versucht Sapper, der gesamten venezianischen Renaissancemalerei sowohl in ihren Motiven und Themen, als auch in ihrer heutigen Erscheinung gerecht zu werden. So scheinen Zeilen wie „Du bist der grüne Wald im Schlaf“²³⁰ und „Du goldner Löwe“²³¹ direkt auf ein Gemälde und dessen Motiv Bezug zu nehmen. Dagegen verweist der Vers „Verglitzert Farbe, dünn, in einer Rille“²³² auf die technische Machart der Gemälde allgemein. So finden sich viele Aspekte des Kunstschaffens und der Kunst an sich im Gedicht. Trotz allem hält sich der Autor aber nicht sklavisch an seine Vorgaben, sondern findet durchaus eigene Formulierungen zum Ausdruck seiner ganz persönlichen Gedankenwelt im Hinblick auf diese Kunstrichtung. Die Malerei hat somit für Sapper nur als Inspiration gedient und stellt weniger einen festen Anhaltspunkt für sein Gedicht dar.

Das einige Jahre später entstandene Gedicht „Tiger an der Tränke“ aus dem Zyklus „Schmerz vor Tag“²³³ liefert durch seine Titelunterschrift „Gezeichnet von Alfred Kubin“ den Hinweis auf die Inspirationsquelle aus dem Bereich der bildenden Kunst. Als Vorlage für das Gedicht könnte die Zeichnung „Tiger an der Tränke“ (Abb. 4) von Kubin gedient haben. Da von

228 Vgl. Gercken, Günther: Tradition und Erneuerung im modernen Holzschnitt. In: Ein Jahrhundert des Holzschnitts (Kat.Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993-1994), Hamburg 1993, S. 7-23. Hier: S. 8.

229 Sapper (1967), S. 24.

230 Venezianische Renaissancemalerei. Strophe 1, Vers 1.

231 Venezianische Renaissancemalerei. Strophe 2, Vers 1.

232 Venezianische Renaissancemalerei. Strophe 2, Vers 4.

233 Sapper (1957), S. 83.

Kubin allerdings unzählige Tigerbilder überliefert sind, ist dies nicht mit Eindeutigkeit festzustellen. Das ist allerdings auch nicht von großer Bedeutung, da Sapper sich mit seinem Gedicht viel eher auf das Gesamtoeuvre des Graphikers Kubin bezieht und auf die genaue Komposition oder Technik der genannten Zeichnung nicht eingeht. So verweisen Ausdrücke wie „Die Andere Seite“²³⁴, „Strich der Zeichenfeder“²³⁵ und „entspritzte Tinten“²³⁶ einerseits auf die handwerkliche Tätigkeit von Alfred Kubin als Zeichner und andererseits auf sein literarisches Hauptwerk „Die andere Seite“. Doch wieder hält sich Sapper in seinem Gedicht nicht stur an sein Vorbild. Die erste Strophe verweist noch auf das lyrische Ich, das vor der Zeichnung Kubins in Gedanken verfällt. Bereits der Ausspruch „Ich bins“²³⁷ in der zweiten Strophe zeigt eine Identifikation des lyrischen Ichs mit der Figur des Tigers an. In der dritten Strophe wird der Mensch im Allgemeinen mit dem Tiger gleichgesetzt, womit die Zeichnung eine ganz individuelle Interpretation durch den Autor des Gedichts erhält. Damit schafft sich Sapper selbst einen neuen Zugang zur Kunst von Alfred Kubin.

Generell sind sich die erschreckenden Kriegsbilder, die Sapper im Zyklus „Schmerz vor Tag“ entwirft, und die Horrorgestalten von Kubin natürlich sehr nahe. Wörter wie „Schlangentod“²³⁸, „Sturz der Todmaske“²³⁹ und „Sense in sie klirrend“²⁴⁰ zeigen diese motivischen Ähnlichkeiten zwischen den Gedichten von Theodor Sapper und dem Graphikwerk von Alfred Kubin. Neben diesen thematischen Verbindungen bestand – wie im Kapitel 2.2. bereits beschrieben wurde – ab dem Jahr 1945 auch eine persönliche Bekanntschaft zwischen Sapper und Kubin, die das Entstehen dieses Gedichtes wohl auch erst ermöglicht hat.

Eine persönliche Verbindung war es auch, die Sapper in seiner Wiener Zeit noch einmal hin zur bildenden Kunst bewegte. Diesmal sollte aber nicht die bildende Kunst für Sapper eine Inspiration darstellen, sondern – ähnlich wie in der Zusammenarbeit mit Margret Bilger – die Malerei sein literarisches Werk begleiten.

Ausgewählter Künstler war der Maler Ernst Fuchs, mit dem Theodor Sapper immer wieder Projekte besprach, beispielsweise die Illustration des Gedichtbandes „Hermes Trismegistos“,

234 Tiger an der Tränke. Strophe 2, Vers 4.

235 Tiger an der Tränke. Strophe 2, Vers 6.

236 Tiger an der Tränke. Strophe 3, Vers 2.

237 Tiger an der Tränke. Strophe 2, Vers 2.

238 Tiger an der Tränke. Strophe 1, Vers 3.

239 Tiger an der Tränke. Strophe 2, Vers 3.

240 Tiger an der Tränke. Strophe 3, Vers 6.

der allerdings nie erschienen ist²⁴¹. Generell verband Sapper mit Fuchs eine engere Bekanntschaft. Beispielsweise fand im Hause Fuchs eine Lesung von Sapper aus seinem Roman „Kettenreaktion Kontra“ statt.²⁴² Auch die Illustration dieses Romans durch Fuchs war vorgesehen, wurde jedoch ebenfalls nie ausgeführt.²⁴³ Das Bemühen von Ernst Fuchs, seinem Freund Theodor Sapper aus der Krise zu helfen und sein literarisches Werk bekannter zu machen, findet durch folgenden Brief seinen Ausdruck:

„... Ich hoffe somit in Deiner Situation Besserung schaffen zu können. Jedenfalls werde ich mich bemühen – all das auszuführen und nachhaltig zu betreiben, was wir gemeinsam schon so oft geplant haben, was aber konsequent zu verfolgen ich das Jahr seit vorigem Sommer, durch Überlastung mit termingebundenen Aufträgen, die Arbeitskraft einfach nicht hatte. (...) Ein Versprechen, daß ich meine ganze Energie (...) daran setzen werde, Dich für die Dichtung zu befreien und einen Verlag für Deine Werke zu finden.“²⁴⁴

Auffallend ist, dass Sapper sich die überwiegende Zeit seines Lebens mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt hat, die allerdings nie ins Abstrakte ging. Immer bleiben seine Inspirationsquellen gegenständlich. Im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit Margret Bilger ist interessant zu bemerken, dass die Kunst, auf die sich Sapper bezog und von der er sich inspirieren ließ, eine Nähe zum Surrealistischen (Alfred Kubin) und Phantastischen (Ernst Fuchs) aufweist.

241 Vgl. Zelinsky (2006), S. 566.

242 Vgl. Zelinsky (2006), S. 566.

243 Vgl. Interview mit Hilde Langthaler und Dietrich Derbolav, 19.1.2010.

244 Brief von Franz Fuchs an Theodor Sapper, Sapper-Nachlass, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Zitiert nach: Zelinsky (2006), S. 567.

3.2. Graphik von Margret Bilger

In diesem Kapitel werden nun die sechs Graphiken von Bilger, die sie zu der Sapperschen Dichtung entwickelt hat, näher besprochen und analysiert. Dabei wird strukturell ähnlich vorgegangen, wie im vorherigen Kapitel, um die darauffolgende Gegenüberstellung von Text und Bild in Kapitel 3.3. vorzubereiten und zu entlasten.

Zuerst werden die sechs Holzsrisse einer klassischen Beschreibung unterzogen. Besonderes Augenmerk wird hier auf den Inhalt und den kompositorischen Aufbau der Werke gelegt, eine mögliche Interpretation der einzelnen Motive wird in diesem Teil noch nicht durchgeführt. Die einzelnen Graphiken, die zum Teil schwer lesbar sind, sollen mit dieser Beschreibung an Deutlichkeit gewinnen.

Im nächsten Teil des Kapitels werden die sechs Holzsrisse zunächst in ihrem unmittelbaren Umfeld, dem graphischen Gesamtwerk von Margret Bilger, betrachtet. Hier wird einerseits die Entwicklung des eigentümlichen Stils der Künstlerin besprochen und andererseits werden häufig verwendete Motive und Gestaltungsformen der Graphiken gezeigt. Dadurch können die sechs Holzsrisse zur Sapperschen Dichtung in einer Tradition gesehen werden, wodurch ihre Eigentümlichkeiten und Ähnlichkeiten zum vorangegangenen Werk besser beurteilt werden können.

Ein nächster Schritt soll dann die Abhängigkeiten von Margret Bilgers Graphikwerk zu anderen Künstlern und Kunstbewegungen klären. Dadurch können die sechs Holzsrisse nicht nur in eine Tradition innerhalb des Gesamtwerkes der Künstlerin, sondern in einen größeren bildnerischen Zusammenhang gestellt werden.

Die allgemeine Beschäftigung von Margret Bilger mit einer literarischen Vorlage soll anschließend im letzten Teil des Kapitels besprochen werden. Hier ist vor allem die Frage zu behandeln, wie Margret Bilger mit der jeweiligen Vorlage umging und was sie mit ihrem bildnerischen Werk hinzufügte und verschwieg. Besonders wichtig ist diese Vorgehensweise auch für das Kapitel 3.3., bei dem der direkte Vergleich zwischen Text und Bild vorgenommen wird und bei dem es wichtig sein wird, ob Bilger in ihrem Umgang mit den Sapperschen Texten anders vorging als bei anderen literarischen Vorlagen.

3.2.1. Beschreibung

Als erstes sollen nun die drei Holzrisse zum Gedicht „Die Gabe“ besprochen werden. Der Einfachheit halber werden im Folgenden die einzelnen Holzrisse nicht mit ihren vollen Titeln genannt, sondern den Werkkatalog-Nummern folgend von eins bis sechs durchnummeriert.²⁴⁵

Die ersten drei Holzrisse sind durch ihre Titelgebungen „Immer Abend, dunkle Wolke“, „Ich hör immer deine Stimme“ und „Rübezahl“ klar dem Gedicht „Die Gabe“ zuzuordnen, da es sich bei den Titeln um Zitate aus diesem Gedicht handelt. Nicht nur dadurch sind diese drei Holzrisse aber als Einheit zu erkennen, sie weisen auch eine ähnliche Grundkomposition auf: In allen drei Holzrissen ist eine große Person im Halbfigurenporträt frontal und beinahe blattsprengend dargestellt. Diese Figur verändert ihr Aussehen zwar von Blatt zu Blatt, die langen hellen Haare bleiben allerdings in allen drei Darstellungen erhalten. Vor dieser monumental anmutenden Figur befinden sich in jedem Holzriss variierende Gegenstände und weitere Gestalten.

Bei Holzriss 1 (Abb. 5) fallen die Haare dieser erwähnten Figur in wallenden Ovalformen über die Schultern. Die Augen der Person sind besonders hell hervorgehoben und zugeschlagen. Der Mund ist ebenfalls geschlossen. Gleich unter dem Kinn hält die Figur beide Arme. Mit der flach ausgestreckten linken Hand hält sie einen ovalen dunklen Gegenstand. Der rechte Arm wird über diesen Gegenstand gelegt und scheint gleichsam als Kopfstütze zu dienen. Die Ärmel sind durch halbkreisförmige Linien bis hin zum Ellbogen modelliert. Eine weitere vertikale Linienführung unterhalb der Hände könnte den Mantelsaum andeuten. Im rechten Vordergrund des Holzrisses steht ein Gegenstand, der durch seine Form als Krug oder Vase identifiziert werden kann. Wie ein dunkles Dreieck baut sich diese Figur mit den Gegenständen vor der Brust blockhaft im Blatt auf. Hinter der Spitze dieses Dreiecks, dem Kopf der dargestellten Person, wurde die Holzplatte mit groben aber breiten Schnitten bearbeitet. Dies hat eine deutliche Aufhellung zur Folge, die dem Dunkel des Figurendreiecks gegenüber steht. Da das Holz an dieser Stelle aber nicht vollständig weggeschabt wurde, bildet es ein Muster von ellipsenförmigen aneinandergereihten Formen. Diese Formen können

²⁴⁵ Dem entsprechen die Nummern 292 - 297 im Werkkatalog:

Vgl. Frommel, Melchior: Margret Bilger. Die Holzrisse. Wien: Edition Tusch 1973, S. 137.

aber keinen Hinweis auf die landschaftliche Umgebung der Figur liefern, sie lassen den Umraum weiterhin unbestimmt.

Auch bei Holzriss 2 (Abb. 6) wird wieder eine große, raumfüllende Figur gezeigt. Dieses Mal dreht sie den Kopf auf ihre linke Seite und richtet den Blick abermals nach unten. Die Haare fallen in ähnlicher Form herab wie in Holzriss 1, das Gesicht hat sich aber im Gegensatz dazu stark verändert. Der Ausdruck ist weicher geworden, die Wangen ziehen sich zu einem angedeuteten Lächeln nach oben. Mit den Lippen hält die Figur einen Zweig fest. Der Kopf ist in Richtung der kleinen Figur gerichtet, die sich in halb liegender, halb sitzender Position vor der großen Person befindet. Diese kleine Figur, die durch die harten Gesichtszüge nicht als Kleinkind zu deuten ist, richtet den Kopf nach oben zur großen Figur. Kontakt wird aber nicht nur durch die jeweilige Blickrichtung, sondern auch durch die Hände aufgenommen: Die kleine Figur streckt die Hand zum Kinn der großen, die wiederum mit ihrer großen Hand den Unterarm der kleinen Figur fest umschlossen hält. Mit ihrer linken Hand fasst die kleine Figur auf einen Getreidehalm, der von der unteren linken Seite des Holzrisses bis zum oberen Ende des Blattes reicht. Darunter befindet sich auf der linken unteren Seite eine halbrund geschwungene Form, hinter der der Unterkörper der kleinen Figur verschwindet.

In Holzriss 3 (Abb. 7) sind sehr viele Figuren und Gestalten zu entdecken. Grundsätzlich ist hier in der Mitte am oberen Bildrand wieder der Kopf einer Person mit langen Haaren zu erkennen. Das Gesicht mit breiter Nase und wulstigen Lippen wirkt unmenschlich und maskenhaft. Links neben dem Kopf befindet sich eine blockhafte Form, die in drei Enden ausläuft. Fast könnte hier der Eindruck eines Kaktus entstehen, es könnte aber auch eine vereinfachte Baumform sein. Rechts neben dem Kopf blickt eine Eule aus dem Bildfeld hinaus. Hinter dieser Figurengruppe ist das Blatt wie in Holzriss 1 wieder sehr hell. Links unter der pflanzenähnlichen Form befindet sich ein rundes Vogelnest mit Eiern und einem brütenden Vogel. Dieses Nest wiederum steht auf einer ovalen Form, die sich gespiegelt auch auf der anderen Seite des Blattes befindet und in seiner Form auf den Holzriss 2 verweist. Innerhalb dieser Formen, sozusagen vor der Brust der großen Figur, befinden sich nun verschiedenste Gestalten: Einerseits kann man beinahe in der Mitte einen kleinen menschlichen Kopf sehen, der sich in einem Strudel befindet. Aus diesen kreisförmigen Linien um dieses kleine Geschöpf herum entspringt am oberen Ende ein Schlangenkopf. Links neben dem kleinen Kopf steht ein Vogel mit großem, weit aufgerissenem Schnabel.

Darunter sind Formen, die möglicherweise einen Pferdefuß und eine menschliche Hand darstellen. Am linken unteren Bildrand schließlich schlängelt sich noch eine Schlange, die ihre gespaltene Zunge aus dem Maul hängen lässt.

Die Reihenfolge dieser Holzrisse muss, wenn man sich nach der Abfolge der Zitate aus der Titelgebung im Gedicht „Die Gabe“ richtet, umgedreht werden: Auf Holzriss 1 folgt Holzriss 3 und dann erst Holzriss 2. Die Figur wendet in dieser Abfolge das Gesicht so einmal nach links, dann frontal und im letzten Holzriss schließlich nach rechts. Die Modellierung des Gesichtes wird so auch einem Wandel unterzogen. Wirken die Gesichtsausdrücke in Holzriss 1 und 3 noch sehr maskenhaft und unmenschlich, zeigt Holzriss 2 einen Kopf mit relativ weichen und menschlichen Gesichtszügen.

Die nächsten beiden Holzrisse sind durch ihren Bildaufbau klar von den zuvor besprochenen zu trennen. Beide sind im extremen Hochformat betont vertikal gegliedert und verzichten auf eine monumentale Figur in der Bildmitte. Dem Gedicht „Drohung“ sind die beiden Werke wieder durch ihre Titel „Drohung I“ und „Drohung II“ klar zuzuordnen. Auch der alternative Titel von Holzriss 4 „Judas“ lässt eine eindeutige Zuordnung zu, da es sich hierbei um ein Zitat aus dem Gedicht handelt. Die anderen existierenden Titel „vor der vollen Schüssel – sonder Not zum Brot“ und „besser der Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach“²⁴⁶ für Holzriss 5 hingegen finden sich nicht im Gedicht von Sapper selbst. Vielmehr hat die Künstlerin hier Zitate aus den Gedichten paraphrasiert und ihnen dadurch eine eigene Deutungsmöglichkeit hinzugefügt. Auf dieses Phänomen wird aber Kapitel 3.3. noch näher eingehen.

Holzriss 4 (Abb. 8) ist – wie bereits erwähnt – stark vertikal gegliedert. Beinahe alle Figuren liegen von oben nach unten auf einer Linie, die sich durch die Bildmitte zieht. Im oberen Bereich ist links ein vogelartiges Wesen mit halb geöffnetem Schnabel zu erkennen. Durch sein buschiges Schwanzgefieder muss es sich hierbei aber nicht zwingend um einen Singvogel handeln, es könnte auch ein Hahn sein. Mit dem Schnabel berührt diese Gestalt die Figur im rechten oberen Eck. Diese besitzt ein maskenhaftes Gesicht mit großen schwarzen Augenhöhlen. Der Körper dieser Person ist nicht weiter ausgeführt und wirkt wie ein unförmig herabhängendes Laken. Durch diese Körperform nimmt die Figur einen geisterhaften Charakter an. Den Blick richtet die Gestalt wiederum auf die Figurengruppe in

²⁴⁶ Diese verschiedenen Titel werden von Frommel aufgezählt:
Vgl. Frommel (1973), S. 137.

der Mitte des Blattes. Die Gesichter dieser Vater-Mutter-Kind-Gruppe stapeln sich nahezu auf einer Linie übereinander. Bei der Vater- und Muttergestalt handelt es sich offensichtlich um Heilige, da ihr Kopf jeweils von einem dicken weißen Halbkreis umgeben ist. Alle drei Figuren halten ihre Augen geschlossen, mit ihren Händen allerdings nehmen sie untereinander Kontakt auf. Der Vater legt seine linke Hand auf die Hand der Frau, auf die sie ihr Gesicht gelegt hat. Mit der anderen Hand streckt er dem Kind etwas Essbares entgegen. Das Kind wiederum berührt mit seiner rechten Hand diese Gabe beinahe und öffnet bereits den Mund. Die Ärmel der Vaterfigur sind wie in den Holzrissen zuvor durch abgerundete Ritze ins Holz gekennzeichnet. Auch beim Kind finden sich leichte Andeutungen seines linken Ärmels. Daraus entspringt eine nur sehr leicht modellierte Kralle, die sich an der Figur im linken Vordergrund des Blattes festhält. Damit und zusätzlich zu dem Fuß, den das kleine Wesen ebenfalls zu dieser Figur hinstreckt, wird eine Verbindung zu dieser außerhalb stehenden Gestalt geschaffen, die sich als einzige Figur nicht in den vertikalen Aufbau entlang der Linie einfügt. Diese Gestalt ist sehr schwer deutbar. Die Mischung von tierischen und menschlichen Zügen im Gesicht würde am ehesten auf eine Identifikation als Affe schließen lassen. Dagegen sprechen allerdings die Hörner auf dem Kopf. Während die Figur den Raum nach links abschließt, befinden sich am rechten unteren Rand des Bildes wieder einige geschlungene Linien.

Holzriss 5 (Abb. 9) präsentiert sich in seinen heutigen Abzügen ebenfalls im Hochformat. Weite Teile der Komposition sind im atmosphärischen Schwarz belassen, der Figurendichte der vorangegangenen Holzrisse steht hier ein stark puristisches Werk gegenüber. Im Prinzip besteht es nur aus zwei Figuren(gruppen). Am rechten oberen Rand, beinahe schon außerhalb des Blattes, passt sich ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und ausgestrecktem Schnabel direkt in den rechten Winkel der Ecke ein. Durch diese Position und die Strahlen um den Vogel wird dessen Dynamik zusätzlich verstärkt. Am linken Rand im unteren Drittel des Blattes befindet sich die zweite Figurengruppe: Hierbei handelt es sich um einen menschlichen, liegenden Kopf, der sich zum Betrachter dreht und die Augen geschlossen hält. Direkt unter ihrem Kinn hält diese Figur mit ihrer Hand einen Vogelkörper umschlossen. Durch seinen nach oben gerichteten Schnabel und die nach hinten gelegten Flügel macht dieser kleine Vogel deutlich, dass er eigentlich dem großen hinterher fliegen möchte. Die beiden Vögel im Bild strahlen also eine große Dynamik aus, während die menschliche Figur

statisch und ruhig wirkt. Gerade beim Anblick des Holzstockes²⁴⁷ wird klar, dass bei diesem Werk die Darstellung im Hochformat nicht von Anfang an feststand. Denn kippt man den Holzstock ins Querformat, sodass sich die menschliche Figur oben befindet, werden der linke Unterarm und auch die rechte Hand der Person sichtbar, die sich in der nunmehr linken, oberen Ecke zu einer Kralle formt. Außerdem schließt sich an die rechte Schulter der Figur eine Form an, die durch ihre gezottelten Enden und durch ihre gesamte Form als riesenhafter Flügel angesehen werden kann. Möglicherweise hat Margret Bilger, um die Dynamik der Vögel zu steigern, den Holzstock dann im weiteren Arbeitsprozess ins Hochformat gekippt. Durch dieses Hochformat kann nämlich einerseits die Unterscheidung zwischen Himmel- und Erdbereich klarer getroffen werden und andererseits wird dadurch die Entfernung zwischen dem freien Vogel oben und dem eingesperrten, in seinem Flugwunsch gehemmt kleinen Vogel unten verdeutlicht.

Der sechste und letzte Holzriss zu Gedichten von Sapper wurde zu dem Gedicht „Triumphbogen“ angefertigt und trägt den Titel „Die Vogelstimme“ (Abb. 10). Hierbei handelt es sich wieder um einen direkten Bezug auf eine Textstelle im Gedicht. Dieser Holzriss ist das einzige Querformat innerhalb des Sapper-Zyklus. Aufgrund des geänderten Formats hat sich auch die Leserichtung des Werkes verändert: Statt von oben nach unten, breitet sich in diesem Holzriss die Dynamik des Bildes von links nach rechts aus. Die erste Form, die das atmosphärische Schwarz durchbricht, ist eine Hand, die sich schützend wölbt. Ob sich in dieser Wölbung eine weitere Hand oder etwas anderes befindet, ist nicht klar erkennbar. Die Fingerspritzen berühren einen kleinen Kopf im Viertelpor­trät. Kinn und Wangen sind durch hellere Partien betont, auch Ohr und Nase werden ausformuliert. Die Augenlider sind beinahe geschlossen, der Blick nimmt Kontakt mit dem anderen nachstehenden Gesicht auf. Dieses ist nun frontal gezeigt und erinnert durch seine runde Form und seine wenigen Details eher an ein Mondgesicht, als an ein menschliches Gesicht. Der kleine Kopf verdeckt den ganzen linken Teil des Gesichtes, sodass der Betrachter nur das rechte Auge erkennen kann, das seinen Blick schielend auf das kleine Gesicht richtet. Von diesem runden großen Gesicht leiten horizontale Linien die Bewegungsrichtung weiter und führen zu einem Vogel hin. Dieser wird ebenfalls von der Seite mit ausgebreiteten Flügeln und Hinterschwanz gezeigt, seine größtmögliche Spannweite zur Schau stellend. Auch der

247 Alle Holzstöcke befinden sich heute im Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Schnabel geht mit dieser Bewegung mit und ist weit nach vorne gestreckt. Dies verleiht dem Vogel eine große Dynamik. Wie in Holzriss 5 steht hier also auch eine relativ statische Menschengruppe der dynamischen Flugbewegung des Vogels gegenüber. Der untere Bereich des Holzrisses zeigt wieder eine runde Form, die unter den beiden Gesichtern spitz zuläuft. Die Assoziation mit einem übergroßen Flügel ist mit dieser sich zuspitzenden Form noch deutlicher als bei den Holzrissen zuvor gegeben.

Was viele dieser sechs Holzrisse miteinander verbindet, sind gerade diese ovalen, halbrunden Formen (siehe besonders Holzrisse 2,3,6). Ob diese Formen eine inhaltliche Bedeutung haben, oder ob ihnen ein rein kompositorischer Zweck zugeschrieben werden kann, müssen die Betrachtungen im folgenden Kapitel erst zeigen.

Darüber hinaus ist in allen Holzrissen zu sehen, dass das Setting der jeweiligen Szenen nicht ausformuliert wird. Der Hintergrund ist durch ein atmosphärisches Schwarz geprägt, das aber keinerlei Rückschlüsse auf die tatsächliche Umgebung zulässt. Landschaftliche Details werden so konsequent ausgespart. Dies erschwert die Deutung der Holzrisse zusätzlich, da dadurch nicht klar gesagt werden kann, ob sie überhaupt einen realen Bezugspunkt haben, oder sich in phantastischen Räumen abspielen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der meisten Holzrisse ist die Betonung der Hände und deren Erscheinen nahe am Kinn der dargestellten Figuren. Dies kann man bei Holzriss 1,2,4,5 und 6 beobachten. Auch hier soll im Folgenden untersucht werden, ob es sich dabei um Gesten handelt, die in dieser Form sehr häufig bei Margret Bilger vorkommen, oder ob diese typisch für die Holzrisse zu den Gedichten von Sapper sind.

3.2.2. Stil

Die Datierung der Holzrisse ist nicht ganz exakt vorzunehmen. Von allen Abzügen ist nur der Holzriss „Drohung I“ mit der Bezeichnung „Weihnachten 1945“²⁴⁸ datiert. Damit ist aber nicht gesagt, dass alle sechs Holzrisse erst in dieser Zeit entstanden, zumal dieser Abzug von „Drohung I“ auch Monate nach dem Fertigstellen des Holzstockes beispielsweise als Weihnachtsgeschenk angefertigt worden sein könnte. Als sicher kann durch diese eine Datierung aber gelten, dass der Sapper-Zyklus im Jahr 1945 geschaffen wurde. Da Sapper – wie erwähnt – direkt nach dem Krieg nach Taufkirchen an der Pram zog, kann so die Entstehungszeit auf den Bereich von Frühling/Herbst 1945 eingegrenzt werden.

Margret Bilger fertigte generell sehr selten viele Abzüge eines Holzstockes an. Oft gibt es nur einen einzigen Abzug, auch von den häufig abgezogenen Blättern gibt es kaum mehr als zehn Exemplare.²⁴⁹ Den Vorteil der Graphik einer oftmaligen Reproduktion hat Margret Bilger also nie genutzt. So gibt es auch von den sechs Werken zu den Sapper-Gedichten heute nur noch wenige Exemplare. Von den Holzrissen 1, 3 und 6 sind jeweils zwei Abzüge bekannt. Einer davon befindet sich in Privatbesitz, der andere in der Otto Mauer-Sammlung des heutigen Dommuseums in Wien. Dabei veranschaulicht der Abzug des Holzrisses 6 in der Otto Mauer-Sammlung (Abb. 11) bereits eine technische Besonderheit in Margret Bilgers Werk: Der Abzug ist hier nicht wie üblich seitenverkehrt zum Holzstock. Margret Bilger hat für ihre Werke mit Vorliebe das hauchdünne Japan- oder Chinaseidenpapier verwendet. Dieses hat nicht nur den Vorteil einer großen Festigkeit, sondern ermöglicht durch seine Durchsichtigkeit eine ständige Kontrolle während des Prozesses des Abziehens, da die Druckerfarbe auf der Rückseite des Papiers sichtbar ist.²⁵⁰ Aus diesem Grund hat die Künstlerin häufig nach dem Abzugsprozess die Vorder- und Rückseiten ihrer Werke vertauscht und ihre Abzüge auf der Rückseite signiert und bezeichnet.²⁵¹ Deswegen gibt es von Holzriss 6 und 2 zwei verschiedene Abzüge, einen „normalen“ seitenrichtigen und einen seitenverkehrten. Der gesamte Druckvorgang wurde von Margret Bilger sehr individuell behandelt. Da sie jeden

248 Vgl. Frommel (1973), S. 137.

249 Vgl. Frommel (1973), S. 18.

250 Vgl. Frommel (1973), S. 19.

251 Vgl. Frommel (1973), S. 14.

Abzug mit der Hand ohne Zuhilfenahme einer Druckerpresse vornahm, unterscheiden sich die Abzüge vom selben Holzstock zum Teil stark voneinander.²⁵² Dies kann man sehr gut an Holzstock 3 erkennen, von dem einerseits ein sehr helles Exemplar in der Otto Mauer-Sammlung existiert (Abb. 12), von dem es aber in Privatbesitz einen deutlich dunkleren Abzug gibt.

Von Holzriss 2 werden heute Abzüge in Privatbesitz und in der Albertina aufbewahrt. Der einzige Holzstock aus dem Sapper-Zyklus, von dem heute mehr als zwei Abzüge bekannt sind, ist Holzriss 4. Davon befinden sich Abzüge in der Otto Mauer-Sammlung, in Privatbesitz und im Oberösterreichischen Landesmuseum. Von Holzstock 5 ließ Melchior Frommel im Jahr 1971 extra für sein zwei Jahre später publiziertes Werk zu den Holzrissen Margret Bilgers einen Abzug von der Schwester der Künstlerin, Irmtraut Ring-Bilger, anfertigen.²⁵³ Die Holzstöcke aller Werke befinden sich heute im Bilger-Archiv in Taufkirchen/Pram.

Technisch stehen diese sechs Holzrisse zu den Sapper-Gedichten grundsätzlich an einer Scheide im Graphikwerk der Künstlerin. In ihnen wurde die reine Holzrisstechnik, die Bilger seit dem Jahr 1939 anwandte und die laut Frommel mit Werken wie „Der beschriebene Tännling“ im Jahr 1943 ihren Höhepunkt erreichten, noch einmal verwirklicht. Zeitgleich gibt es um das Jahr 1945 aber schon Beispiele, in denen die Holzriss- wieder mit der Holzschnitttechnik verbunden wird.²⁵⁴ Diese neuerliche Verbindung der beiden Techniken ermöglicht den Werken wieder eine leichtere Lesbarkeit. Die aus verdichteten Linien bestehenden Formen der reinen Holzrisszeit werden durch geschnittene Passagen mehr hervorgehoben und ihre Gestalt und Gestik dadurch verdeutlicht. Damit geht natürlich auch der hohe Grad an Abstrahierung verloren, der im Sapper-Zyklus zuvor noch eine sehr wichtige Rolle gespielt hat.

Ein Beispiel für diese Mischtechnik ist das Werk „Einen Zuruf hört ich schallen, Brüder wacht vom Schläfe auf“ (Abb. 13). Hier kann man gut erkennen, dass der Raum um die Figuren herausgeschnitten wurde, während die Figuren selbst und ihre Gesichtszüge und Kleidung wieder nur mit feinen Rissen in das Holz angedeutet sind. Auch in „Tobias findet den blinden Vater“ (Abb. 14) werden geschnittene neben gerissene Partien gesetzt. In diesem Beispiel

252 Vgl. Frommel (1973), S. 18.

253 Diese Information ging aus dem Interview von Teresa Wielend mit Melchior Frommel am 17.4.2010 hervor.

254 Vgl. Frommel (1973), S. 18.

überwiegt zwar das Gerissene noch, im Vergleich zu den Holzrissen des Sapper-Zyklus kann man aber doch eine klare Aufhellung und ein Bemühen um mehr Deutlichkeit besonders im Bezug auf die Figuren erkennen. Beispielsweise werden hier die Hände der Protagonisten mit sehr vielen dichten Linien nebeneinander stark betont und damit deutlich erkennbar gemacht. Im Sapper-Zyklus hingegen bleiben manche Hände nur durch eine einzige Linie angedeutet und verschwinden somit fast im tiefschwarzen Hintergrund.

Der starke Abstrahierungsgrad, der in diesen Blättern zum Tragen kommt, wurde durchaus von anderen Werken vorbereitet und steht sozusagen am Ende einer Kette von Werken, die immer mehr in die raumlose und abstrakte Welt der Figuren vorstoßen. In den Kriegsjahren gibt es sehr viele Holzrisse, bei denen Gesichter von Figuren aus einem undefinierten, dunklen Umraum hervortreten und deren Körper nur sehr rudimentär durch einige wenige Risse in das Holz angedeutet werden (Abb. 15, 16). Die Darstellungen sind in diesem Fall allerdings immer auf sehr wenige Figuren, meist nur ein oder zwei, beschränkt. Auch das Thema ist leichter deutbar, da es sich in vielen Fällen um Szenen aus bekannten Märchen oder Biblepisoden handelt. Dies lässt eine klare Unterscheidung zum Sapper-Zyklus zu, der durch seine abstrakte Vielfigurigkeit und dem weitgehend unbekanntem und nicht leicht deutbarem Thema aus dem Gesamtœuvre der Künstlerin herausfällt. Der Bezug auf die unbekanntem Gedichte von Sapper ist generell im Werk von Margret Bilger sehr ungewöhnlich, da sich die Künstlerin mit ihren restlichen Werken in den meisten Fällen auf weit verbreitete Geschichten und bekannte Literatur bezieht.²⁵⁵

Trotz aller Unterschiede und Ungewöhnlichkeiten greifen die Werke zu den Sapper-Gedichten auch auf bekannte Gestaltungselemente aus den früheren Werken zurück. Dies lässt sich anhand einiger Beispiele belegen:

Grundsätzlich bekannt aus dem Graphikwerk der Künstlerin sind die Bedeutung und Betonung der Gesten, insbesondere der Hände.²⁵⁶ Dies kann man auch sehr gut an den Werken des Sapper-Zyklus erkennen. Die Figuren neigen sich zueinander (Holzriss 2, 4, 6) und verbinden sich gegenseitig mit ihren Händen. Gerade in der sprechenden „Haltung der Hände, drückt sich unmittelbar die seelische Bewegung aus“²⁵⁷. Neben der Betonung der Hände sind

255 Eine Ausnahme stellen hier die Zeichnungen zur Geschichte „Der Kentaur“ von Franz Xaver Hofer dar, die allerdings erst viel später entstanden:

Hofer, Franz Xaver: Der Kentaur. Mit Zeichnungen von Margret Bilger. Passau: Museum Moderner Kunst 1991.

256 Siehe dazu auch: Frommel (1973), S. 12-13.

257 Frommel (1973), S. 13.

auch die großen Augen und deren Ausdruckskraft entscheidendes Bildmittel in Margret Bilgers Graphik. Von den hypnotisierenden Blicken der Frühzeit (Abb. 17) haben sich die Augen in der Zeit des Sapper-Zyklus zu einem wichtigen Ausdrucksmittel entwickelt. Auch die theatralisch geschlossenen Lider (Holzriss 4) spielen hier eine Rolle. Die übertriebene Ausformung der Augenbewegung, um eine beobachtende oder schützende Geste auszudrücken, findet sich ebenfalls im gesamten Werk von Margret Bilger. So sind die Augen von „Rapunzel“ (Abb. 15) durchaus mit denen aus Holzriss 6 zu vergleichen.

Grundsätzlich bekannt und auch nicht unüblich ist die Komposition der Holzrisse 1-3, bei der eine große, raumfüllende Figur hinter kleineren Figuren oder Gegenständen aufgebaut ist. Dies kann man sowohl bei frühen Holzrissen (Abb. 18), als auch bei späteren Beispielen (Abb. 19) erkennen. Oft wird diese große Gestalt im Hintergrund bei Margret Bilger als beschützende Figur ausgeführt, die sich wie eine Mutter zur kleineren Figur im Vordergrund hinwendet. Dieses Gestaltungselement findet sich im Sapper-Zyklus vor allem in Holzriss 2 wieder, dessen Motivik mit den Getreideähren auch sehr an eine Demeterdarstellung erinnert. Das Mutter-Kind-Thema taucht bei Margret Bilger in vielen verschiedenen Szenen auf, ein Beispiel ist das Werk „Kentaurenjunges und Mutter“ (Abb. 20). Hier wendet sich die Mutterfigur – wie in Holzriss 2 – mit dem Blick zu der kleinen Gestalt vor ihrer Brust. Die kleine Figur wiederum richtet das Köpfchen auf die große Gestalt und versucht sich mit ihren Händen an ihr festzuhalten. Diese Grundkomposition ist auch in Holzriss 4 zu entdecken, bei der die Mutter-Kind-Gruppe noch um eine Figur, einen Vater, erweitert wurde.²⁵⁸ Bei Holzriss 1 und 3 ist diese mütterliche Gebärde allerdings nicht mehr so eindeutig festzustellen. Die Gesichter der Figuren wirken gerade bei Holzriss 3 verzerrt und maskenhaft und nicht liebevoll hinwendend. Hier scheint die große Figur nicht mehr als Beschützer zu fungieren, ein gewisses Unbehagen schleicht sich in die Atmosphäre des Bildes ein.

Die Komposition von Holzriss 6 ist in ihren Grundzügen durch ein anderes Werk bekannt: „Rübezahl“ (Abb. 21). Auch hier sind die beiden Gesichter einer kleinen und einer großen Figur nebeneinander im Querformat gesetzt. Das runde Mondgesicht aus Holzriss 6 kommt ebenfalls in anderen Darstellungen vor (Abb. 22). Der Mond wird in diesem Werk vermenschlicht und übernimmt gleichzeitig die Funktion einer Figur, die das Kind in den Schlaf wiegt. So muss auch das runde Gesicht aus Holzriss 6 nicht unbedingt als

²⁵⁸ Zum Mutter-Kind-Thema siehe auch: Frommel (1973), S. 7.

menschliches gemeint sein. Jedenfalls hält es mit seinen Händen das kleine Gesicht schützend fest.

Die zunächst seltsam anmutende Kaktusform aus Holzriss 3, links neben der maskenhaften Gestalt, kann auch mit anderen Werken verglichen werden. So findet sich eine ähnliche Form auch im Holzriss „Einen Zuruf hört ich schallen...“ (Abb. 13). Durch den Vergleich mit diesem Werk kann die Form als vereinfachter Baum gedeutet werden, der sozusagen auf seine Grundfesten, Stamm und zwei Äste, reduziert wurde. Zu dieser Baumform passt auch das Vogelnest am Fuße des Stammes thematisch sehr gut.

Auch die mehrfach betonten ovalen Formen aus dem Sapper-Zyklus haben ihre Berechtigung und Verwurzelung im Gesamtoeuvre der Künstlerin. Zwar werden diese Formen in den anderen Holzrissen nie als eigenständige Gebilde eingeführt, der Rhythmus der Arbeiten von Margret Bilger gehorcht aber prinzipiell diesem Oval: „Sucht man nach einem zugrundeliegenden Form-Element, so ist es am ehesten das Oval; (...) In der Ovalform drückt sich auch das in der Künstlerin lebendige Verlangen nach dem Uranfänglichen aus“²⁵⁹. Gerade in Holzriss 5 und 6 wird eine Deutung dieser Ovalformen als Flügelgestalten wahrscheinlich. So finden sich auch in anderen Holzrissen von Margret Bilger ähnliche Formen, die im Kontext der Darstellung eindeutig als Flügel zu deuten sind. Ein Beispiel hierfür ist „Pegasus“ (Abb. 23), bei dem die wellenförmige Form im Hintergrund des Bildes mit großer Wahrscheinlichkeit als Flügel zu deuten ist. Die Annahme, dass die ovalen Formen im Sapper-Zyklus ebenfalls Flügel darstellen, wird dadurch verstärkt, dass Vögel generell innerhalb dieses Zyklus eine sehr große Rolle spielen. In vier von sechs Holzrissen kommen geflügelte Gestalten vor. Zwar tauchen auch in anderen Werken von Margret Bilger Vögel auf, doch nie in dieser Häufigkeit, weswegen sie durchaus als eine Besonderheit des Sapper-Zyklus gelten können. Gerade die Vögel strahlen in den Graphiken immer eine besondere Dynamik und Bewegung aus (Abb. 24, Abb. 25) und stehen im Gegensatz zu den statisch verharrenden Figuren, wie dies auch in den Sapper-Holzrissen zu erkennen ist.

Während sich einzelne Figuren und Formen noch durch vorangegangene Werke erklären lassen, halten andere keinem Vergleich innerhalb des Gesamtoeuvre stand. Das ist vor allem bei der Figur im linken Vordergrund aus Holzriss 4 zu bemerken, die sich so in keinem anderen Werk der Künstlerin befindet. Durch die Hörner und das affenartige Gesicht wäre

259 Frommel (1973), S. 13.

eine Deutung als Teufel möglich. Doch sieht man sich einen Teufel von Margret Bilger aus dem Werk „Der arme Mann begegnet dem Teufel“ (Abb. 26) an, so unterscheiden sich die beiden Figuren stark voneinander. In diesem Beispiel ist der Teufel weit furchterregender, mit hypnotisierenden Schlangenaugen und aufgerissenem Maul gezeigt, der in nichts dem gutmütigen Blick der Figur aus Holzriss 4 gleicht. Eine Deutung dieser Figur scheint deshalb nur durch einen Vergleich mit dem Text von Sapper möglich zu sein²⁶⁰.

In folgendem Unterkapitel soll nun aber der bereits sehr häufig erwähnte Begriff des Holzrisses näher besprochen werden.

3.2.2.1. Die Holzrisstechnik

Ein Holzriss unterscheidet sich vom gewöhnlichen Holzschnitt durch die feinen Risse in das Holz. Während der Holzschnitt durch Schneiden in das Holz zustande kommt, modellieren im Holzriss feine Liniengeflechte die Oberfläche. Die typisch Bilgersche Holzrisstechnik wurde bereits bei den Landschaftsgraphiken der Künstlerin aus der zweiten Hälfte der 30er Jahre zum ersten Mal angewandt. Gerade bei den Naturformen von Gräsern, Büschen und Bäumen scheint ein Ausritzen des Holzes mit Hilfe feiner Nadeln auch sehr naheliegend zu sein. Die „Innlandschaft“ aus dem Jahr 1935 (Abb. 27) zeigt bereits das Benutzen dieser Technik.

Den allmählichen Wechsel in der Technik begründet Frommel in seinen Ausführungen vor allem mit den biographischen Umwälzungen der 30er Jahre: Dem Tod der Mutter, der Heirat und Trennung, der Totgeburt und dem Umzug nach Taufkirchen. All dies führt dazu, dass „das Dekorative, Spielerische der letzten Wiener Blätter (...) nun erdgebundener Schwere und einem beseelten Naturgefühl [weicht]“²⁶¹. Waren diese biographischen Erlebnisse sicherlich einschneidend für die Künstlerin, so können sie doch nicht den alleinigen Grund für den Wechsel der Technik darstellen. Die neue Technik wurde von der Künstlerin viel eher in vielen Einzelschritten immer weiter entwickelt und bekam sicherlich auch durch die Bekanntschaft mit Alfred Kubin neue Inspirationen. Darüber hinaus verursachte Margret Bilgers einsames Leben in Taufkirchen/Pram, fernab von Kulturzentren, sicherlich auch einen äußerst individuellen Zugang zu ihrem Kunstschaffen.

Die Elementarwesen²⁶² aus dem Jahr 1939 machen einen weiteren Umbruch im Graphikwerk von Margret Bilger deutlich. Mit Werken wie „Wasserweib“ (Abb. 28) wird durch einen neu

260 Dieser Vergleich wird in ausführlicher Form im nächsten Kapitel stattfinden.

261 Frommel (1973), S. 22.

hinzugewonnenen surrealen Ausdruck auch die Brücke zu Alfred Kubin geschlagen, mit dem die Künstlerin zu dieser Zeit bereits in Kontakt stand und dem sie einen Abzug dieses Werkes auch übersandte²⁶³. Ein Vergleich mit Kubins Tuschfederzeichnung „Die Symphonie“ (Abb. 29) zeigt ebenfalls die Vermischung von Tier und Mensch. Trägt die Wassergestalt noch einen eindeutig menschlichen Kopf, so wird sie ab der Brust abwärts immer mehr zum Tier. Auch Bilgers „Wasserweib“ weist dieses Spezifikum auf. Da derlei Motive in den Werken von Bilger erst nach dem Aufeinandertreffen mit Kubin angewandt werden, ist sein Einfluss auf die künstlerische Entwicklung von Margret Bilger nicht zu leugnen. Gerade also in der Motivwahl passt sich die Künstlerin Kubin an. Trotz allem sind die Werke der beiden in ihrem Ausdruck nicht direkt zu vergleichen. Setzt Kubin seine schlanken, fein gezeichneten Gestalten in ein sehr gruseliges und schauriges Umfeld, so muten Bilgers Holzrisse – wahrscheinlich auch bedingt durch die gröbere Technik – naiver und kindlicher an. Die runden Formen und das Schweben der Figuren im leeren Raum lassen weniger schaurige Assoziationen zu, als dies in den Werken von Kubin der Fall ist.

Alfred Kubin war es auch, der die Künstlerin auf die Unterschiede zwischen ihrer Technik und gewöhnlichen Holzschnitten aufmerksam gemacht hat:

„Ich sehe mir immer wieder Ihre prachtvollen Holzschnitte an, und da Sie hier Ausdruck mit der eigens hierzu selbstgefundenen Technik organisch – ja elementar verwenden und wunderbare malerische weiche Wirkung erzielen – sollten Sie für dies Verfahren auch den Namen erfinden“²⁶⁴

Einen Tag später schreibt Kubin erneut einen Brief an Bilger:

„Sie belieben Erstaunen hervorzurufen und immer wieder aufs herrlichste zu überraschen – diese Holzschnitte – aber sind so ungewöhnliche Produkte noch 'Holzschnitte'? - fesseln und sind erfinderisch auf's unergründlich Mystische aufgebaut – (eine neue Provinz auch technisch also erobert!)“²⁶⁵

Wenig später folgt die Antwort von Bilger:

„Ich arbeite so viel dass ich mich kaum mit der Feder begnügen kann, einen 'Namen' dachten Sie, was würden Sie zu 'Holzriss' sagen?“²⁶⁶

262 In Frommel (1973) wurde dieser Begriff aufgeworfen, unter dem eine Gruppe von unterschiedlichen Figuren zusammengefasst wird. Darunter befinden sich Rattenfänger und Frauengestalten, die in Verbindung mit Tieren auftreten. Meist handelt es sich bei diesen Frauengestalten um Figuren aus Sagen.

263 Siehe Frommel/Hofer (1997), S. 15.

264 Frommel/Hofer (1997), S. 46.

265 Frommel/Hofer (1997), S. 46.

266 Frommel/Hofer (1997), S. 47.

Von Kubin wird dieser Vorschlag begeistert aufgenommen und auch im Prospekt zur Ausstellung bei Günther Franke in München sofort aufgegriffen:

„Die Künstlerin nennt die eigenartige Technik ihrer Platten selbst im Ergebnis Holzrisse, und tatsächlich rechtfertigt eine ungewöhnlich malerische Wirkung solcher Abzüge auch einen besonderen Namen. (...) Die Blätter unterscheiden sich also wesentlich von dem strengeren, klaren Schwarz-Weiß typischer Holzschnitte.“²⁶⁷

Dieser Name wurde wohl nicht nur wegen der Technik des Reißens von Bilger gewählt. In früheren Jahrhunderten wurden alle handwerklichen Holzschneider mit dem Namen „Reißer“ bezeichnet. Außerdem verbindet man heute mit dem Wort „Riss“ noch einige wichtige Termini zur Planung eines Kunstwerkes. So findet sich dieser Begriff auch noch im heutigen „Grundriss“ und „Aufriss“.²⁶⁸ Wie Günther Gercken in seinem Aufsatz „Tradition und Erneuerung im modernen Holzschnitt“ bemerkt, legt „der Reiß (...) den Grundriß für die Konstruktion, und er ist gleichzeitig Aufriß des Bildes“²⁶⁹. Margret Bilger bezieht sich mit ihrem Namen „Holzriss“ also zumindest unbewusst auf alte Traditionen der Druckgraphik. Diese Hinwendung zu früheren Hervorbringungen der Gattung bringt ihr gesteigertes Selbstbewusstsein und auch den Versuch der Legitimation ihrer eigenen Kunst zum Ausdruck. Das Entscheidende an dieser Holzrisstechnik ist also vor allem, dass Margret Bilger damit den traditionellen Rahmen der Holzschnitte sprengen wollte. Sie verzichtete mit dieser Technik klar auf die harte Gegenüberstellung von schwarzen und weißen Feldern. Dieser Kontrast verschwindet und macht einer von weichen Zwischenstufen geprägten Graphik Platz. Durch den Verzicht auf grob nebeneinander stehende Schwarz-Weiß-Kontraste, wie dies beispielsweise die Holzschnitte des Expressionismus aufweisen, ergibt sich in Margret Bilgers Graphiken zumeist eine malerische Wirkung. Mit den Möglichkeiten der Holzrisstechnik wurde so weit experimentiert, dass Werke entstanden, die „an negativ, im Hochdruckverfahren abgezogene Radierungen erinnern“²⁷⁰. Durch die Technik des Holzrisses ist so auch eine feinere Arbeit möglich. Erscheinen expressionistische Holzschnitte durch die harten Schwarz-Weiß-Kontraste sehr grob, kann Margret Bilger mit den Holzrissen differenziertere Gestalten entwickeln. Feine Liniengeflechte ermöglichen darüber hinaus, dass

267 Frommel/Hofer (1997), S. 130.

268 Vgl. Gercken, Günther: Tradition und Erneuerung im modernen Holzschnitt. In: Ein Jahrhundert des Holzschnitts (Kat.Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993-1994), Hamburg 1993, S. 7-23. Hier: S. 8.

269 Gercken (1993), S. 8.

270 Frommel (1997), S. 18.

die Werke viele Graustufen aufweisen, die wiederum den malerischen Eindruck der Graphiken aufkommen lassen.

Der klassische, von feinen Linien geprägte Holzrissstil ist in den Böhmerwald-Landschaften aus den 40er Jahren sehr gut greifbar (Abb. 30). Gerade bei den Linien im Vordergrund der Darstellung ist gut erkennbar, dass auch der Zufall maßgeblich zur Komposition beigetragen hat. Die feinen Risse, die mit Hilfe einer Nadel oder einem Stichel in das Holz gesetzt wurden²⁷¹, scheinen oft nicht der Handführung der Künstlerin, sondern viel eher den Fasern des Holzes zu gehorchen. Margret Bilger stand also immer im Dialog mit dem Material Holz und ließ durch diese Kommunikation auch die Form und Technik ihrer Werke mitbestimmen.

Doch dieser besondere Stil der Künstlerin hatte auch seine Grenzen. Die Problematik dieser Technik tritt vor allem in den sechs Holzrissen zum Sapper-Zyklus hervor. Denn hier modelliert die Künstlerin die Figuren nicht mehr aus malerischen Liniengeflechten, sondern lässt häufig eine einzelne Linie stehen, um eine gesamte Form darzustellen. Dadurch werden die Formen zum Teil sehr schwer lesbar, weil die feinen Risse und Linien kaum aus dem Schwarz der Druckerfarbe hervortreten können. Die zuvor malerische Wirkung der meisten Holzrisse muss hier also einer Betonung der Linie weichen. So markiert der Höhepunkt der Holzrisstechnik mit dem Sapper-Zyklus aus dem Jahr 1945 gleichzeitig ihr Ende. Margret Bilger hatte die abstrahierenden Möglichkeiten der Technik ausgereizt und kehrte in den darauffolgenden Jahren wieder zu einem eindeutigerem und leichter lesbarem Stil zurück.

Auch davor wandte sich die Künstlerin immer wieder von ihrer Technik des Holzrisses ab. Zwischen den Blättern, die der Hochblüte des Holzrisses zuzuordnen sind, finden sich Arbeiten, die einen ganz anderen Charakter aufweisen. Das sieht man sehr gut am Zyklus „Alte deutsche Kinderlieder“ (Abb. 31): Hier werden vielfigurige und detailreiche Szenen gestaltet, die durch die Schnitte ins Holz klar erkennbar und deutbar sind. Diese veränderte Technik kann natürlich auch daran liegen, dass die Künstlerin hier Werke zu Kinderliedern schuf, die von sich aus auch leichter verständlich sind als die Sapper-Gedichte. Es liegt hier also die Vermutung nahe, dass sich die Technik der Künstlerin auch an ihr jeweiliges Thema angepasst hat. Das ist natürlich auch im Bezug auf den Sapper-Zyklus interessant, der sehr abstrakt und schwer lesbar ist.

²⁷¹ Vgl. Frommel (1973), S. 18.

3.2.2.2. Zeitbezug

Stilistisch hat sich das Holzrisswerk von Margret Bilger aus dem Geist des Expressionismus entwickelt. Die ersten Werke, die Anfang der 20er Jahre an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart entstanden, weisen durch ihre großflächigen Schwarz-Weiß-Kontraste starke Ähnlichkeiten zum Deutschen Expressionismus auf.²⁷²

So erinnert das abstrakte schwarze Liniengeflecht eines Holzschnitts aus dieser frühen Zeit (Abb. 32) an die rhythmischen Holzschnitte von Kandinsky (Abb. 33). In beiden Beispielen verbinden sich schwarze Linien auf weißem Hintergrund zu einer Komposition. Interessant ist, dass Bilger bereits in diesen frühen Jahren vor allem runde Formen verwendete. Wie weiter oben bereits erwähnt wurde, ist gerade das Oval ein wichtiges Formprinzip in ihrer Kunst²⁷³, das sich durch ihr gesamtes Kunstschaffen zieht. Diese Betonung des Rhythmus der Linie haben die Graphiken von Bilger mit Kandinsky gemein. Nicht die Darstellung selbst steht bei beiden Holzschnitten im Vordergrund, sondern die Bewegung und Dynamik.

Parallelen kann man auch zwischen dem „Frauenkopf“ (Abb. 34) von Margret Bilger und dem „Kopf Sohn Hardt“ (Abb. 35) von Ernst Ludwig Kirchner erkennen. Gerade im Gesicht wenden beide Künstler eine ähnliche Gestaltungsweise an, die durch parallele und eng aneinander gesetzte Linien gekennzeichnet ist. Das Gesicht der Dargestellten wird durch die harten Schwarz-Weiß-Kontraste in unterschiedliche Partien gegliedert. Beide Porträts haben außerdem den starken, expressiven Ausdruck gemeinsam. Gerade diese psychologisierende Darstellung von Figuren, die auch auf die Krise des Individuums hinweist, ist ein deutlicher Hinweis auf den Expressionismus.²⁷⁴ Die Gegenüberstellung der beiden Graphiken veranschaulicht auch einmal mehr die Tendenz von Margret Bilger zu runden Formen. Während ihr Porträtkopf durch das runde Kinn, die gewölbte Stirn und das lockere Haar vor allem durch geschwungene Linien geprägt ist, weist Ernst Ludwig Kirchners Werk eine

272 Vgl. Frommel (1973), S. 21.

273 Vgl. Frommel (1973), S. 13.

274 Vgl. Werkner, Patrick: Wiener Expressionismus. Eine Erfolgsstory? In: Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik. (Kat. Ausst., Stadtgalerie Klagenfurt, 16.10.1998-10.01.1999) Klagenfurt: Stadtgalerie Klagenfurt 1998, S. 168-183. Hier: S. 170.

eckige Grundkomposition auf. Bei Margret Bilger gingen im Frühwerk also die harten Schwarz-Weiß-Kontraste eines klassischen, expressionistischen Holzschnittes eine Verbindung mit rhythmisch-gerundeten Formen ein.

Der Eintritt in die Wiener Kunstgewerbeschule führt zu einer Hinwendung zum Figürlichen. Es entstehen leidende, leer blickende Figuren, „ausdrucksgeladene Gebärden, maniert übersteigert“²⁷⁵, die in ihrer „bewußten Stilisierung (...) an Egon Schiele erinnern“²⁷⁶. Vergleicht man beispielsweise den „Sitzenden Mädchenakt“ von Schiele (Abb. 36) mit der „Pieta“ (Abb. 37) von Margret Bilger, so fällt auf, dass sich beide Figuren scheinbar frei schwebend in einem leeren Raum befinden. Schiele geht in seinen Zeichnungen sogar so weit, Möbel wegzulassen, die die Position der Dargestellten rechtfertigen würden. Ohne diese Möbelstücke erscheint ihre Haltung artifiziell. Bilger verzichtet auf eine derartige Deformation, formt den Hintergrund aber auch nicht näher aus. Freilich arbeiten die beiden Künstler gerade in ihrer Formgebung sehr unterschiedlich. Während Schiele für seine eckigen und spitzen Formen bekannt ist, verleiht Bilger durch ihre Rundungen den Werken einen anderen Rhythmus. Die Figur wird in Schieles Zeichnungen vor allem durch die stark akzentuierte Kontur gebildet, bei Margret Bilger hingegen wirken die einzelnen Gestalten blockhafter und in ihren Körperformen unmodellierter. Schiele und Bilger ist jedoch auch ein Gestaltungselement gemeinsam, das beide oft zur Verstärkung des Ausdrucks eines Werkes einsetzen: die Betonung der Augen. Zwei Beispiele (Abb. 38, Abb. 39) veranschaulichen die übergroßen und hypnotisierenden Blicke in den Werken beider Künstler.

Auch mit der anderen Größe des österreichischen Expressionismus, Oskar Kokoschka, verbindet Margret Bilger einiges. So beschäftigten sich beide mit märchenhaften Illustrationen. Oskar Kokoschka schuf in seiner Frühzeit acht Farblithographien mit dem Titel „Die träumenden Knaben“ (Abb. 40)²⁷⁷. Auch Bilger arbeitete bekannterweise mit Vorliebe zu märchenhaften Themen. Ähnlichkeiten zu Oskar Kokoschkas Arbeiten weisen in ihrer Form aber auch andere Werke zu ländlichen Themen (Abb. 41) auf. So sind es in diesem Beispiel die gestreckten, blockhaft gestalteten Figuren, die den Betrachter in das Bild einführen, die eine Parallele zwischen den beiden Werken ziehen. Auch die Gegenüberstellung zwischen

275 Frommel (1973), S. 21.

276 Frommel (1973), S. 21.

277 Vgl. Schweiger, Werner J.: Der junge Kokoschka. Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte, Caribaret Fledermaus, Kunstschau 1908. Wien: Hochschule für angewandte Kunst 1983, S. 31.

kleinteiliger Oberflächengestaltung mit Hilfe organischer Formen und großen monochromen Flächen auf der anderen Seite, lassen sich in den beiden Werken vergleichen. Das dadurch entstehende Miteinander von Mensch und Tier- und Pflanzenwelt, die Verflechtung dieser einzelnen Bereiche miteinander, stellt eine weitere Gemeinsamkeit dar.

Diese genannten Ähnlichkeiten sind bei Bilger und Kokoschka unter anderem auch auf eine gemeinsame Wurzel ihrer künstlerischen Entwicklung zurückzuführen. Beide Künstler – wenn auch zeitlich stark voneinander getrennt – lernten an der Kunstgewerbeschule bei Bertold Löffler. Während Kokoschka in seiner Klasse von 1907-1909 arbeitete²⁷⁸, war Bilger von 1925-1929 bei ihm²⁷⁹. Dies erklärt einerseits die starken Einflüsse aus dem Bereich der Wiener Werkstätte, die auf beide jungen Künstler eingewirkt haben müssen. Ein Vergleich zwischen Löffler (Abb. 42) und Bilger (Abb. 43) zeigt, dass der Lehrer seiner Schülerin durchaus ein gewisses Formengut vermittelte. So wählen beide in ihren Darstellungen eine mittelalterlich anmutende Komposition. Beide Figuren werden in detailreich ausgeführter Rüstung und heroischer Größe gezeigt. Jeweils hinter ihnen und sehr klein wird eine (Stadt)landschaft angedeutet. Auch die Dynamik wird in beiden Werken einerseits durch das Haar des Protagonisten und andererseits durch seine sich windende Fahne verstärkt. Freilich kann man bei diesem direkten Vergleich auch feststellen, dass Löffler hier viel mehr im Jugendstil verhaftet ist. Die florale Girlande am rechten Rand des Plakats und die stilisierten Locken der Figur lassen an einem derartigen Ursprung der Formen keinen Zweifel. Bei Bilger lassen nur noch die dekorativen Kringel der Rüstung an ein solches Vorbild denken, die übrige Darstellung wirkt geglättet und weniger verspielt.

Ein anderes wichtiges Merkmal, das die Kunstentwicklungen in Wien um 1900 mit der Kunst von Margret Bilger verbindet, ist das rege Interesse an Kunst für Kinder. So entstand durch den sezessionistischen, reformatorischen Geist in Wien unter anderem „Gerlach's Jugendbücherei“²⁸⁰. Zum ersten Mal war Kunst für und von Kindern in gesellschaftlichen Kreisen durchaus anerkannt. So wurde auf der Kunstschau 1908 unter anderem der „Kalender“ von Marianne Steinberger ausgestellt (Abb. 44). Auch Margret Bilger hat sich von Anfang an immer wieder mit Kinderliedern beschäftigt und hat in den 30er Jahren sogar

278 Vgl. u.a. Schweiger (1983), S. 17.

279 Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 340.

280 Vgl. Brandstätter, Christian (Hg.): Wien 1900. Wien: Brandstätter 2005, S. 91.

selbst Kinderspielzeug entworfen²⁸¹. Die Gegenüberstellung ihres Holzschnittes „Schlaf Kind Schlaf“ (Abb. 45) mit dem Werk von Steinberger zeigt einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken auf. Neben der thematischen Gemeinsamkeit, kindgerechte Illustrationen zu schaffen, weisen beide Werke darüber hinaus eine starke blockhafte Gestaltungsweise auf. Außerdem werden die monochromen Farbflächen teilweise von kleinteiligen Mustern unterbrochen. Der Umraum der Figuren bleibt nur rudimentär angedeutet. In Bilgers Holzschnitt verselbstständigen sich die einzelnen Figuren sogar und scheinen sich nicht mehr in der selben Realitätsebene zu befinden.

Margret Bilgers persönliches und künstlerisches Interesse für das Kind könnte auch von der Jugendkunstbewegung von Franz Čížek, die genau zur Studienzeit der Künstlerin in Wien Anfang der 20er Jahre ihren Höhepunkt hatte, gespeist worden sein. Grundsätzlich beschäftigte sich diese Bewegung mit den kreativen Kräften des Kindes und dem Hervorbringen des Unterbewussten durch die Malerei.²⁸² Margret Bilger stand wohl mit Franz Čížek in Kontakt²⁸³ und war von dieser Arbeit mit den Kindern und für Kinder ihr restliches Kunstschaffen lang geprägt. In der Mal- und Zeichenschule, die im Jahr 1904 in die Kunstgewerbeschule eingegliedert wurde²⁸⁴, assistierten auch erwachsene Schülerinnen von Čížek. Darunter befand sich Elisabeth Karlinsky²⁸⁵, die wiederum eine enge Freundin von Margret Bilger war²⁸⁶, was die Nähe von Margret Bilger zu Čížeks Kunstverständnis einmal mehr bestätigt. Interessant im Hinblick auf Margret Bilgers Schaffen ist auch, dass sich die Jugendkunstbewegung besonders nach dem Ersten Weltkrieg der Volkskunst und der Mythologie zuwandte. Verbunden mit dem starken Interesse an Märchenhaftem und phantastischen Geschichten²⁸⁷ in der Jugendkunstbewegung ist hier bereits der Grundstock für

281 Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 340.

282 Mit dem Wirken und Schaffen Franz Čížeks haben sich mehrere Publikationen beschäftigt. Unter anderem sind zu nennen:

Bisanz, Hans/Bubriski, Wanda A. (Hg.): Franz Čížek. Pionier der Kunsterziehung. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985.

Laven, Rolf: Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst. Wien: Schlebrügge 2006.

Platzer Monika (Hg.): Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde. Ostfildern: Hatje Cantz 2006.

Rochowanski, Leopold W.: Die Wiener Jugendkunst. Franz Čížek und seine Pflegestätte. Wien: Frick 1946.

283 Vgl. Frommel/Wutzel (1975), S. 35.

284 Vgl. Platzer (2006), S. 156.

285 Vgl. Platzer (2006), S. 6.

Laven (2006), S. 132.

286 Dies belegt der publizierte Briefverkehr zwischen den beiden Frauen:

Dallinger (2006).

287 Vgl. Laven (2006), S. 132-134.

die Bilgersche Themen- und Motivwahl gelegt worden. Zeitlebens beschäftigte sich die Künstlerin also vor allem mit jenen Themen, die sie bereits in der Studienzeit in Wien kennenlernte.

Die präsentierten Werke von Margret Bilger weisen vor allem wegen ihres Ausdrucks und Formenguts starke Parallelen mit dem Expressionismus und dem Jugendstil auf. Die Verwurzelung von Margret Bilgers Bilderwelt in diesen Kunstrichtungen, die – obwohl als Konkurrenzprogramm entwickelt – aufeinander aufbauen²⁸⁸, ist in vielen Werken klar abzulesen. Der expressionistische Holzschnitt, der sich bewusst gegen die dekadente Gesellschaft wandte und sich an japanischen Holzschnitten und der Kunst der Naturvölker orientierte²⁸⁹, stand Margret Bilgers persönlichen Einstellungen generell nicht fern. Schon alleine die durch den Expressionismus neu erklärte Suche nach dem „Neuen Menschen“²⁹⁰ entsprach der emotionalen Grundhaltung von Margret Bilger, die sich in ihrer biographischen Entwicklung bereits früh gegen das elterliche Großbürgertum auflehnte und sich der Jugendbewegung des Wandervogels anschloss.²⁹¹ Margret Bilger hat darüber hinaus mit vielen Mitgliedern der expressionistischen Künstlervereinigung „Brücke“ die Flucht auf das Land gemeinsam. Genau so wie Ernst Ludwig Kirchner in seiner Stafelalp²⁹², suchte auch Margret Bilger in ihrem einfachen und kleinen Häuschen in Taufkirchen/Pram die Abgeschiedenheit und Ruhe des Landlebens. Inspiriert durch dieses neue Lebensumfeld schufen auch beide Künstler Werke mit ländlichen Motiven. So versuchten sich beide mit „Kühe und Hirten“ (Abb. 46) und „Kuhweiden“ (Abb. 67) an einer naturalistischen Darstellung der ländlichen Idylle. Während sich hier motivische Ähnlichkeiten aufdrängen, offenbaren die Werke auch einmal mehr die Unterschiede zwischen Kirchner und Bilger. Während Kirchner grobe und eckige Schnitte ins Holz setzt, schafft Bilger mit runden Ritzen ins Holz weichere Übergänge. Bilgers Holzschnitt weist außerdem eine besondere Dichte auf, die die Trennung der einzelnen Kuhkörper nicht mehr eindeutig zulässt. Alle Figuren verschwimmen in einem Liniengeflecht miteinander, während beim klaren Schwarz-Weiß von Kirchners Holzschnitt einzelne Gegenstände und Figuren leicht unterschieden werden können. Die Hinwendung von Margret

288 Vgl. Österreichischer Expressionismus (1998), S. 9.

289 Vgl. Gercken (1993), S. 7.

290 Vgl. Bühler, Kathleen: Zwischen „Neuem Menschen“ und Melancholie. In: Stutzer, Beat/Vitali, Samuel u.a. (Hg.): Expressionismus aus den Bergen. Zürich: Scheidegger und Spiess 2007, S.106-141. Hier: S. 106-107.

291 Vgl. dazu Kapitel 2.

292 Vgl. Bühler (2007), S. 108.

Bilger zu naturalistischen Motiven ab den 30er Jahren kann natürlich nicht nur mit ihrem Umzug nach Taufkirchen/Pram erklärt werden, sondern muss auch im größeren Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung zu der Zeit gesehen werden. So reiht sich die Künstlerin damit in den Trend der klassizistischen und sachlichen Tendenzen ihrer Zeit ein.

Klar ist, dass sich Bilger von ihrer Wiener Frühzeit in späteren Jahren entfernt hat und ihr Werk individuell weiterentwickelte. Die expressionistischen Einflüsse sind ab den 30er Jahren nicht mehr so offensichtlich wie im Frühwerk. Was aber auch die Werke der Spätzeit mit dem Expressionismus verbindet, sind die teils maskenhaft wirkenden Gesichter. Die primitivistisch anmutenden Köpfe werden auch in den Sapper-Holzrissen angewandt und erinnern an die expressionistischen Wurzeln des Bilgerschen Kunstschaffens. Dass sich der Expressionismus durch afrikanische und ozeanische Masken stark inspirieren ließ, ist weitläufig bekannt. Nahezu alle expressionistischen Holzschnitte, auf denen Menschen dargestellt werden, weisen maskenhafte Gesichtszüge auf und stehen damit in der primitivistischen Tradition. So zeigen der „Stehende Mädchenakt“ von Erich Heckel (Abb. 47) und „Tobias findet den blinden Vater“ von Margret Bilger (Abb. 14) beide entindividualisierte Gesichter. Einerseits sind es diese durch starke Konturlinien grob hervorgehobenen Köpfe, die an Masken erinnern. Andererseits sind es aber auch die leeren, starren Augen, die schon zuvor anhand des Werkes „Abisag“ (Abb. 39) mit Schiele verglichen wurden. Diese starke Betonung der Augen lässt sich aber nicht nur auf den Einfluss des Expressionismus zurückführen. Vor allem wird in ihnen auch die „statuarische Symbolhaftigkeit“ des Wiener Sezessionismus sichtbar.²⁹³ Die Augen wirken bei „Abisag“ erstarrt und unmenschlich. Der Blick wurde von Margret Bilger derart theatralisch herausgearbeitet, dass er unwirklich wirkt. Die Augen sind die einzige Ausdrucksmöglichkeit für die Figur, deren restlicher Körper im unbestimmten Schwarz verschwindet.

Die Faszination für das theatralisch-gestische, das in Margret Bilgers gesamten Werk spürbar wird, findet ihre Verwurzelung wohl ebenfalls in der Sezession. So gestaltete ihr Lehrer Löffler mehrere Plakate für Kabarets und Theater (Abb. 48). Die Maske spielt dabei auch bei ihm eine tragende Rolle. Allerdings ist sie in seinen Werken noch tatsächlich eine Maske und geht noch keine Verbindung mit dem menschlichen Körper ein. Die Starre seiner Masken und

293 Vgl. Stadler, Wolf: Lexikon der Kunst. Band 6. Eggolsheim: Dörfler 2006, S. 271-276.

die stark vereinfachten, primitivistischen Züge der expressionistischen Gesichter dürften aber letztlich die Figuren von Bilger maßgeblich geprägt haben.

Darüber hinaus lassen Werke von Gauguin auch noch Vergleiche mit dem Spätwerk von Margret Bilger zu. In beiden Oeuvres wird eine Mischung von Ritz- und Schnitttechnik angewandt. Als Beispiel kann hier der Holzschnitt „Manao Tupapau“ gelten (Abb. 49): Die Figur wird weitgehend durch feine Linien und Risse gestaltet, während die Umgebung der Figur großflächigere Gestaltungen und Schnitte aufweist. Diese Technik ist in erstaunlich hohem Maß mit dem Graphikwerk von Margret Bilger nach 1945 verwandt (Abb. 50). Auch hier werden die Körper mit Hilfe eines Liniengeflechts modelliert, um physiognomische Details deutlicher darstellen zu können. Der Umraum der Figuren wird allerdings mit groben Schnitten in das Holz verbildlicht. Bei Gauguin und Bilger entsteht so ein Kontrast zwischen der feinen Modellierung von Figuren einerseits und dem grob behandeltem Hintergrund andererseits.

In der Sekundärliteratur zu Margret Bilger finden sich nur vereinzelt Vergleiche mit anderen Künstlern. Selten wird das Bilgersche graphische Frühwerk mit dem Expressionismus verbunden und noch seltener finden sich Anspielungen auf konkrete Künstler. Zwei, die manchmal erwähnt werden, sind Paula Modersohn-Becker²⁹⁴ und Käthe Kollwitz²⁹⁵.

Zu Paula Modersohn-Becker ist zu sagen, dass sich Margret Bilger zeit ihres Lebens zu ihrer Kunst und zur Künstlerperson an sich hingezogen fühlte. Im Holzschnittkammerl ihres Hauses in Taufkirchen/Pram hing ein Foto, das Paula Modersohn-Becker mit ihrer neugeborenen Tochter zeigte und im Flur war stets eine Reproduktion des Gemäldes „Selbstporträt mit Kamelienzweig“ angebracht. Margret Bilger hat, wie Briefe belegen, Werke der Künstlerin in der Hamburger Kunsthalle 1936 gesehen.²⁹⁶ In einer Briefstelle meint sie dazu:

„Wie schön leuchteten die Modersohns von innen heraus. Ich war erstaunt über die Verwandtschaft allein in der Technik schon von meinen Bilder.“²⁹⁷

294 Siehe:

Frommel (1973), S. 5.

Hofer, Franz Xaver: Als ob ich allein wäre. Die Ölbilder von Margret Bilger. In: Assmann/Frommel (1997), S. 301-310.

295 Siehe: Benesch, Otto: über Margret Bilger. In: Frommel/Wutzel (1975), S. 32-33.

Frommel (1973), S. 5-6.

296 Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 305-306.

297 Zitiert nach: Assmann/Frommel (1997), S. 306.

Als Gemeinsamkeiten der Künstlerinnen sind die flächenhafte Gestaltungsweise, die symbolischen und märchenhaften Themen und die Bewunderung für die primitive Kunst zu nennen.²⁹⁸ Natürlich verführen gerade die Themen der beiden Künstlerinnen zu Vergleichen: So haben beide in ihren Werken als Protagonisten bevorzugt Frauen eingesetzt und diese damit in den Vordergrund gerückt und auch das Mutter-Kind-Thema besonders oft und mit großem Einfühlungsvermögen dargestellt. In dem „Selbstbildnis mit Kamelienzweig“ (Abb. 51) wird die blockhafte Gestaltungsweise in den Werken von Paula Modersohn-Becker offensichtlich. Die Künstlerin zeigt sich hier im Halbfigurenporträt. Die Konzentration liegt allerdings klar auf den großen Augen der Dargestellten, die den Betrachter direkt und offen anblicken. Der Körper der Frau erhält keine nähere Ausformulierung. Generell bleiben viele typisch weibliche Attribute im Gemälde ausgespart. So weist das Kleid der Dargestellten keinerlei Wölbungen auf und auch die Haare fallen nicht spielerisch auf die Schultern herab, sondern sind in strenger Manier nach hinten gebunden. Auch die Umgebung der Figur wird nicht ausformuliert, um die Konzentration auf den Blick der Dargestellten nicht zu stören. Im Vergleich mit „Die Weinende“ (Abb. 52) von Margret Bilger können einige Parallelen zwischen den beiden Werken gezogen werden. Auch bei Bilger wird der Körper der Figur nicht ausformuliert, sondern durch einen weiten Umhang, der sogar die Füße der Frau umhüllt, verdeckt. Die Haare und die räumliche Umgebung der Dargestellten werden in die Komposition ebenfalls nicht aufgenommen. Wie bei Paula Modersohn-Becker ist auch im Holzriss von Margret Bilger der Betrachter ganz auf den eindringlichen Blick der Dargestellten konzentriert. Nur etwas von der ebenfalls sehr theatralisch dargestellten rechten Hand der Figur abgelenkt, ist den übergroßen, runden Augen die Aufmerksamkeit gesichert. Selbst die Tränen quellen der Figur nicht direkt aus den Augen, sondern fließen erst ab Mundhöhe den Körper der Dargestellten hinab. Nichts – so scheint es – soll die hypnotisierende Übermacht des Blickes in den Werken von Paula Modersohn-Becker und Margret Bilger stören.

Interessant im Hinblick auf „Die Weinende“ ist eine auffallende Ähnlichkeit zu dem Gemälde „Tränen“ von Arnold Schönberg (Abb. 53). In beiden Werken werden die Tränen als stürzender Bach dargestellt, der sich in einer dreieckigen Form ausbreitet. Beginnt dieser Strom bei Schönberg allerdings bereits bei den Augen des Dargestellten, deren Pupillen selbst

298 Vgl. Assmann/Frommel (1997), S. 306.

zu einem Wasserfall werden und über das Augenlid hinauszulaufen scheinen, setzt Margret Bilger den Tränenstrom etwas weiter unten an. Trotz allem bleiben die Ähnlichkeiten der beiden Werke auffallend, was einmal mehr die Nähe des Bilgerschen Kunstschaffens zum Expressionismus bezeugt.

Zwischen den Graphikwerken von Käthe Kollwitz und Margret Bilger lassen sich ebenfalls einige Parallelen finden, auch wenn sich Bilger in Äußerungen nie direkt auf sie bezogen hat. Ein frühes Frauenporträt von Bilger (Abb. 34) zeigt ebenso wie das Porträt von Kollwitz (Abb. 54) eine leidende, in ihren Zügen jedoch individuelle Frau. Bei diesem Porträt von Kollwitz kann man auch sehen, dass sie ihre Holzschnitte ebenfalls mit einem feinen Liniennetz gliederte. Freilich bleibt Margret Bilger durch ihre individuellen Handabzüge dem strengen Schwarz-Weiß und den stark politischen Intentionen von Kollwitz fern, doch weisen die Werke der beiden Künstlerinnen stilistisch und thematisch einige Parallelen auf. In diesem Zusammenhang wäre die blockhafte und stark flächige Figurenanordnung der beiden Künstlerinnen zu nennen, die beispielsweise in dem Werk „Die Witwe I“ (Abb. 55) von Kollwitz angewandt wurde. Ähnlich wie bei Paula Modersohn-Becker zuvor, wird auch hier der Frauenkörper sehr blockhaft und ohne weitere Modellierungen dargestellt. Dem gegenüber stehen die ausdrucksstarken Hände und der zur Seite geneigte Kopf der Dargestellten. Durch den Verzicht auf eine genaue Ausarbeitung weitgehender Teile des Werkes und der Betonung eines kleinen Details, kann „Die Witwe I“ mit der „Weinenden“ (Abb. 52) von Margret Bilger verglichen werden. Im Bildaufbau kann so durchaus eine Parallele zwischen den Werken der beiden Künstlerinnen gezogen werden. Gerade die Hände und ihre große Bedeutung für die Gesamtkomposition und Aussage des Werks sind ein Merkmal im Graphikwerk beider Künstlerinnen. Legt „die Witwe“ ihre übergroßen Hände schützend vor ihren Körper, so streckt „die Weinende“ ihr gespreizte Hand dem Betrachter entgegen. In beiden Fällen schirmen sich die Frauengestalten mit Hilfe der Gestik von ihrer Umwelt ab und ermöglichen sich dadurch ein Verharren in ihrer Isolation. Im Bezug auf den Sapper-Zyklus und generell auf Werke der 40er Jahre ist eine weitere Parallele zum Werk von Käthe Kollwitz zu ziehen: das Auftauchen von Figuren und Gegenständen aus dem undefinierten schwarzen Hintergrund. Auch „Die Witwe“ und „Die Weinende“ besitzen keine ausformulierte Umgebung. Sie schweben in einem undefinierten weißen Raum und sind so ein Stück weit der realen Welt entrückt. Das Auftauchen von Figuren aus dem schwarzen

Umraum lässt gewalttätige und gruselige Assoziationen zu. Durch wenige Linien deuten beide Künstlerinnen das Eindringen einer finsternen Gestalt in die Welt der Figuren an. So zeigt „Hunger“ (Abb. 56) am oberen Ende der Darstellung eine Bedrohung an und auch die Figur aus „Rapunzel“ (Abb. 15) scheint sich unbemerkt an die Märchengestalt herangeschlichen zu haben. Durch dieses atmosphärische Auftauchen aus dem Dunkel machen beide Künstlerinnen Unheimliches und Angsterfülltes sichtbar. Käthe Kollwitz dienten darüber hinaus – genau so wie Margret Bilger – auch literarische Vorlagen als Inspiration für ihre künstlerische Arbeit. So entstand in der Frühzeit (1893-1897) ein von Hauptmanns „Die Weber“ angeregter Zyklus²⁹⁹. Dieses Werk offenbart freilich auch einen der großen Unterschiede zwischen Margret Bilger und Käthe Kollwitz, da in Werken Bilgers eine derartig starke politische Aussage nie eine Rolle gespielt hat. Melchior Frommel formuliert die Unterschiede zwischen den beiden Künstlerinnen wie folgt:

„Wo jene [Käthe Kollwitz] sich im Aktuellen engagiert, transzendiert Margret Bilger; wo Käthe Kollwitz ins Plakative geht, dort spüren wir bei Margret Bilger eine Neigung zu votivbildhafter Einfachheit. Wenn Käthe Kollwitz für ihren realistischen Blick, für ihre scharfe Naturbeobachtung bewundert wird, dann Margret Bilger für ihre visionäre Schau, ihre aus Mythe und Märchen gespeiste Imagination.“³⁰⁰

Mögen so die Intentionen der beiden Künstlerinnen, die sie mit ihrer Kunst anstrebten, unterschiedlich sein, einige Gestaltungsmuster zur Verwirklichung ihrer Bilderwelten hatten Margret Bilger und Käthe Kollwitz – wie gezeigt werden konnte – trotz allem gemein.

Wie weiter oben schon erwähnt wurde, zeichnet sich der Sapper-Zyklus von Margret Bilger durch einige Besonderheiten aus und hebt sich damit vom Gesamtwerk der Künstlerin auch zum Teil ab. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Vielfigurigkeit, aber auch das Einführen von unterschiedlichen Realitätsebenen zu nennen. Das Nebeneinander der einzelnen Formen und Gestalten, wie es beispielsweise im Holzschnitt 3 vorkommt, könnte so in dieser Zusammenstellung nie im realen Leben auftreten. Auch die Komposition des Holzschnittes 6 mit dem riesenhaften Flügel kann nicht aus einer Naturbetrachtung heraus entstanden sein. Trotz allem entsprechen die einzelnen Formen in ihrer Physiognomie aber einem realen Seinszustand, bei dem lediglich die Zusammensetzung der einzelnen Elemente unmöglich scheint.

299 Vgl. Käthe Kollwitz. Graphik. (Kat.Ausst., Wien, Oktober 1983), Wien: Bawag Fondation 1983. S. 5.
300 Frommel (1973), S. 6.

Diese Tatsache führt zu einer ganz anderen Kunstrichtung, die damals, im Jahr 1945, in Österreich ihren Anfang nahm: der Phantastische Realismus. Im Bezug auf den Sapper-Zyklus lassen sich durchaus einige Parallelen zwischen diesem und der neuen Kunstrichtung auffinden. Ein frühes Werk von Arik Brauer „Das Land der Fischer“ (Abb. 57) zeigt das wichtige Element des Gemäldes – die Fische – nicht nur im Wasser zu den Füßen der Fischer, sondern auch fliegend. Darüber hinaus taucht die Figur des Fisches auch am Horizont des Bildes auf, wo sich die Wolken zu Schuppen zusammenfinden, um einen Fisch zu formen. Dies kommt dem Prinzip der Flügelformen und Vögel im Sapper-Zyklus sehr nahe, die immer wieder in verschiedenen Größen und Realitätsebenen auftauchen und damit den roten Faden durch den Zyklus darstellen. Weiters weisen die frühen Porträts von Brauer „Mann im Gas“ und „Mädchen im Bombentrichter“ (Abb. 58, 59) auch Ähnlichkeiten zu den Figuren im Sapper-Zyklus auf, die zum einen isoliert dargestellt werden, bei genauerem Hinsehen aber von vielen kleinen Figuren und Gegenständen umgeben werden. Gerade die kleine Figur links in Brauers Gemälde „Mann im Gas“ und die kleine Gestalt in Holzriss 3 weisen erstaunliche Parallelen auf: Bei beiden ist nur das zum Grauen verzerrte Gesicht zu erkennen, das sich körper- und wehrlos in einem Strudel befindet. Die Übermacht einer großen Gestalt und das Gefühl des Ausgeliefertseins ist so in Werken von Brauer und Bilger gleichermaßen aufzufinden.

Selbstverständlich soll dieser Vergleich mit dem Phantastischen Realismus nicht ausdrücken, dass Margret Bilger eine verkannte Vertreterin dieser Kunstrichtung sei. Es ist lediglich interessant, dass der Sapper-Zyklus und frühe Werke des Phantastischen Realismus durchaus Ähnlichkeiten aufweisen. Dies kann natürlich auch auf die gleichen Zeitumstände zurückgeführt werden, in denen die Werke, gespeist durch die jüngst überstandenen Kriegserlebnisse, entstanden sind.

3.2.3. Andere Bezüge zur Literatur

Margret Bilger hat sich, wie in den letzten Kapiteln bereits erwähnt wurde, in ihren Graphiken häufig mit bekannten Geschichten aus Märchen, Sagen, der Bibel und der Mythologie beschäftigt. Der Text war für viele Werke von Margret Bilger wichtiger Ausgangspunkt, das Wort „entspricht (...) einem Katalysator im Schaffensprozess, es leistet Hebammendienste“³⁰¹. Franz Xaver Hofer betont in einem Essay zu den Graphiken zum Alten Testament von Margret Bilger, dass sie sich in diesen Werken nicht strikt an die Vorlage hält.³⁰² Manchmal vermischt sie verschiedene Geschichten miteinander oder entfremdet sie dadurch, indem sie sich nur mit einem Element der Geschichte beschäftigt und die restlichen Szenen völlig außer Acht lässt. Auch mit den Märchen geht Margret Bilger sehr frei um. Laut Franz Xaver Hofer haben diese Arbeiten nicht den Anspruch, zu illustrieren. Vielmehr haben sie andere Anliegen und stehen den Märchen, dem Text unliterarisch gegenüber. Zu den Märchen hat Margret Bilger in etwa 20 Holzschnitte angefertigt, die in den zeitlichen Rahmen zwischen 1939-51 einzuordnen sind.³⁰³ Neben den Märchen hat sich Bilger auch noch mit anderen volkskundlichen Motiven auseinandergesetzt, wobei beispielsweise der Zyklus zu „Alten deutschen Kinderliedern“ entstanden ist.³⁰⁴

Generell ist im Werk Margret Bilgers zu erkennen, dass sie mit Vorliebe Frauengestalten zum Thema machte.³⁰⁵ Diese Präferenz lebte sie in allen Textsorten, in Märchen, Biblepisoden und mythologischen Geschichten aus, weswegen ihren Werken in diesem Zusammenhang durchaus Eigentümlichkeit und der „typische Blick“ nachgesagt werden können. Durch diesen ungewöhnlichen Blickwinkel auf die jeweiligen Frauengestalten der Geschichten heben sich ihre Werke häufig von der gewöhnlichen und altbekannten Handlung ab.

301 Frommel (1973), S. 10.

302 Vgl. Hofer, Franz Xaver: Dann tritt eine starke Form hervor. Margret Bilgers Holzschnitte zum Alten Testament. In: Bilger, Margret: Zum Alten Testament. (Kat.Ausst., Schlierbach, 29.April bis 3.Juli 1994) Linz: Landesverlag 1994, S. 4-6. Hier: S. 6.

303 Vgl. Hofer, Franz Xaver: Das Märchen im Mittelpunkt des Schaffens von Margret Bilger. In: Margret Bilger. Märchen und Legenden. (Kat.Ausst., Schlierbach, 23.Mai bis 31. Oktober 1990), Linz: Landesverlag 1990, S. 7-10. Hier: S. 9-10.

304 Siehe: Frommel (1973), S. 104.

305 Vgl. Frommel (1973), S. 7.

Auch die Mythologie nimmt einen wichtigen Bereich im Werk von Margret Bilger ein. Die Künstlerin gestaltete dazu einige Holzschnitte zu dem „Centaure“ von Maurice de Guérin.³⁰⁶ Wichtig ist bei all diesen Werken, dass sie sich – wie auch Sapper in seinen weiter oben besprochenen Aufsätzen betont hat – gegen den Ausdruck „Illustration“ verwehren, die Texte werden nicht „im Sinne eines ausmalenden Ausschmückens bebildert“³⁰⁷. Auch Assmann betont in seinem Aufsatz zu volkskundlichen Motiven bei Margret Bilger, dass „es ihr nicht um eine reine Illustration [geht] (...), sondern vielmehr um eine bildhafte Umsetzung einer dahinterliegenden Idee, eines Urgrundes, manchmal wahrscheinlich auch eines sie besonders beeindruckenden Details.“³⁰⁸

Neben diesen sehr gängigen und bekannten Volksliedern, Märchen und Sagen hat sich Margret Bilger auch mit Dichtern und Schriftstellern des 19. Jahrhunderts beschäftigt. So hat sie in ihrer späten Graphikzeit etwa Holzrisse zu Gedichten von Guido Gezelle entwickelt.³⁰⁹ Auch mit Adalbert Stifters „Der beschriebene Tännling“ hat sich die bildende Künstlerin auseinandergesetzt. Zu dieser Erzählung gibt es fünf Holzrisse aus dem Jahr 1943 (Abb. 60-64).³¹⁰

Herbert Lange, der sich in einem Aufsatz mit den Holzrissen von Margret Bilger zu Stifters Erzählung auseinandergesetzt hat, dokumentiert die Entstehung des Zyklus anhand von Briefen wie folgt:

„Der beschriebene Tännling trug es im Besonderen an sich – ich las das Büchlein in der Bahn nach Oberplan wohin ich mit meinem Rad fuhr – ich ging an den Ort wo die Geschichte spielte fand den Tännling – fand das schiefergedeckte Brunnenhäuschen und jenen Sonntag wo die Leute auf der Anhöhe über dem Orte sich ergingen (...) – da wußte ich um die Verbindung eines Lebens zum andern deutlich und war plötzlich selbst jene Frau, die ihr Kind, das Werk, vertrauensvoll heranbringt – und wie von selbst fast ohne eignes Zutun wurden ganz plötzlich jene Blätter vom Tännling, sie wuchsen wie Visionen aus dem Dunkel, daß ich sie selbst ansah und mir sagte „gedacht“ hätte ich sie ganz anders, nun ist es das!“³¹¹

Dass sich Margret Bilger gerade mit Stifter beschäftigt hat, war kein Zufall. Als Vermittler zwischen den beiden Künstlern spielte sicherlich Kubin eine bedeutende Rolle, dessen

306 Vgl. Frommel (1973), S. 11.

307 Frommel (1973), S. 10.

308 Assmann/Frommel (1997), S. 29.

309 Zwei Holzrisse sind im Werkkatalog abgedruckt: Frommel (1973), S. 64, 167-168.

310 Siehe: Frommel (1973), S. 124-125.

311 Zitiert nach: Lange, Herbert: Der beschriebene Tännling. Zu einer Holzrissfolge von Margret Bilger. In: Jungmaier, Otto: Adalbert Stifters Linzer Jahre. Graz: Stiasny 1958, S. 27-32. Hier: S. 29.

Zeichnung von Stifter damals im Stifter-Museum in Oberplan hing, wie ein Brief an Kubin bestätigt, den ihm Margret Bilger nach dem Aufenthalt im Böhmerwald schrieb:

„Oberplan war mir ein starkes Erleben, (...) alles hatte den Zauber der Erzählungen Stifters und erfüllte mich mit Wehmut. Seltsam das Museum, wo aller Krust der neuen Zeit mitaufbewahrt ist, u. endlich unter allem das Stifterzimmer, am innigsten erfreut und dankbar nahm ich Ihre Zeichnung wahr, sie leuchtete mir so von innen her entgegen, hier ist Stifters Geist noch lebendig dachte ich, freuderfüllt u. erwärmt.“³¹²

Gerade im erstgenannten Brief inszeniert die Künstlerin selbst die Arbeit an diesem Zyklus als eine Art Erleuchtung, bei der ihr der eigentliche Schaffensprozess beinahe im Trancezustand von der Hand ging. Ob diese Blätter tatsächlich ganz ohne Konzept erstellt wurden, ist heute natürlich nicht mehr klar nachvollziehbar, die Arbeiten verbindet auf jeden Fall ein gewisser logischer Aufbau miteinander.

Zunächst ist formal zu den Werken zu sagen, dass auch sie – ähnlich wie beim Sapper-Zyklus – eine gerissene Linienführung aufweisen und damit einen Holzriss in seiner Reinform darstellen. Der individuelle Charakter ist bei den Abzügen durch die handschriftlichen Unterzeichnungen gegeben, in denen der Inhalt der dargestellten Szene paraphrasierend wiedergegeben wird oder ein direktes Zitat aus dem Text abgeschrieben wird. Zusätzlich wird er durch die händischen Abzüge betont, die unregelmäßige Ränder und zahlreiche Abstufungen der Druckerfarbe zur Folge haben.

Wie auch Lange in seinem Aufsatz betont, konzentrieren sich alle fünf Darstellungen auf die Protagonisten Hanns und Hannah.³¹³ Keine Rede ist in den Blättern von der Mutter oder dem schönen Guido, keine der zahlreichen Nebendarsteller treten auf. Es scheint, als hätte Margret Bilger mit diesen fünf Holzrissen die Geschichte auf ihr Minimum reduziert. Was ebenfalls sehr interessant scheint, ist die Tatsache, dass sich Bilger hierbei besonders auf Hanns konzentriert. Während er in allen fünf Holzrissen auftritt, kommt Hannah nur in drei vor. Damit folgt Bilger – wie Herbert Lange ausführt – stark der Vorgabe von Stifters Erzählung, in der Hanns eindeutig als positiver Charakter inszeniert wird.³¹⁴

Bilger verwirklicht aber mit ihren Werken nicht in allen Punkten die Vorgaben Stifters. Gerade durch ihre Konzentration auf die beiden Hauptprotagonisten wird ein Gegenpart zu dem ausschmückenden Stil von Stifter hergestellt. Bilger verdichtet mit ihren Werken

312 Frommel /Hofer (1997), S. 57.

313 Vgl. Lange (1958), S. 30.

314 Vgl. Lange (1958), S. 31.

gleichsam die von Stifter durch zahlreiche Nebendarsteller und -geschichten verzierte Erzählung auf ihre Hauptpunkte. Dadurch ist eine eigenständige Beschäftigung von Bilger mit „Der beschriebene Tännling“ klar ersichtlich.

Diese Verdichtung wird auch bei den Bildunterschriften, die Bilger den Abzügen hinzugefügt hat, deutlich. So kürzt Bilger beispielsweise mit dem Satz „Da erschien ihm die Madonna mit den 7 Schwertern und es war ihm, als ob er sehr etwas Verworrenes gewünscht hätte.“ eine Szene, die bei Stifter einen längeren Absatz eingenommen hatte, auf seine Quintessenz.³¹⁵

Man kann das Bemühen der Künstlerin erkennen, der Geschichte etwas Eigenes hinzuzufügen, das möglicherweise bei Stifter nicht so herausgearbeitet wurde. Andere Aspekte der Erzählung werden hingegen in den Holzrissen kaum beachtet. Dies betrifft vor allem die Landschaften, die bei Stifter in aller Einzelheit beschrieben werden³¹⁶.

Die Beschäftigung mit Stifter stellte für Bilger offenbar eine ganz andere Herausforderung dar, als die Arbeit mit den Sapper-Gedichten. Durch das selbstbewusste Kürzen und die Paraphrasierung des Textes agierte die Künstlerin bei den Holzrissen zum „Beschriebenen Tännling“ betont freier. Die Künstlerin wusste offenbar um die Stärke von Stifter in der Landschaftsbeschreibung und führt diese deshalb in ihrem Zyklus nicht mehr aus. Andererseits versuchte sie die durch Nebenarme verzweigte Geschichte mit ihren klaren Holzrissen auf den Hauptstrang zu reduzieren und damit die Hauptaussage zu fokussieren.

Dieser freie Umgang mit der textlichen Vorlage ist beim Sapper-Zyklus nicht so ausgeprägt zu erkennen. Vielmehr versuchte die Künstlerin hier, genauer auf die vorkommenden Protagonisten einzugehen.³¹⁷

315 Vgl. Lange (1958), S. 31.

316 Vgl. Lange (1958), S. 30.

317 Das Kapitel 3.3.4. wird sich noch eingehender mit dieser unterschiedlichen Auseinandersetzung mit Stifter und Sapper von Margret Bilger beschäftigen.

3.3. Vergleichende Gegenüberstellung

Nachdem in den letzten beiden Kapiteln getrennte Einblicke in die Dichtung von Theodor Sapper und in die Graphik von Margret Bilger gewährt wurden, beschäftigt sich dieses Kapitel nun mit der direkten Gegenüberstellung der beiden Medien.

Zuerst wird an dieser Stelle ein Überblick über die Zeitumstände, in denen die Gedichte und Graphiken entstanden sind, geboten. Dadurch können die Arbeiten besser in ihre historische Umgebung eingeordnet werden. Die Künstler selbst werden durch einige Briefstellen zu Wort kommen und entwerfen damit ein authentisches Bild der Entstehungszeit.

Die nächsten beiden Kapitel werden in der Folge versuchen, zuerst die Gemeinsamkeiten und dann die Unterschiede und Abweichungen zwischen Text und Bild herauszufinden. Dadurch wird einerseits der Transfer des Textes in ein anderes Medium und die dabei auftretenden Probleme besprochen. Andererseits kann so auch die Arbeitsweise von Margret Bilger genau gezeigt werden. Durch die getrennte Betrachtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede sollen diese beiden Bereiche klar voneinander getrennt werden. Dieser Teil soll außerdem verdeutlichen, dass Text und Bild bei einer tiefgehenden Deutung voneinander abhängig sind und deshalb manche Elemente bei den Einzelbetrachtungen nicht immer interpretierbar sind.

Im letzten Teil soll auch auf die Theorie von Bild-Text-Beziehungen eingegangen werden, damit die Gedichte und Graphiken nicht nur in einem historischen, sondern auch in einem theoretischen Kontext betrachtet werden können. Abschließend soll an dieser Stelle auch die Frage geklärt werden, ob man Margret Bilgers Graphiken als Illustrationen bezeichnen kann, oder ob sich dieser Begriff für ihre Arbeitsweise nicht eignet.

3.3.1. Entstehungszeit

Leider legen über den Entstehungsprozess der Gedichte und Graphiken keine schriftlichen Dokumente Zeugnis ab. Da Sapper und Bilger zu diesem Zeitpunkt, kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, in unmittelbarer Umgebung gewohnt haben, brauchten sie selbst keine schriftliche Kommunikation, um über ihr gemeinsames künstlerisches Projekt zu sprechen. Beide Künstler haben auch kein Tagebuch geführt, das über die Entstehung der Graphiken und Gedichte oder über die Kooperation von Sapper und Bilger Auskunft geben könnte. Über die Planungsphase zu diesen beiden Werken und über die Einzelheiten der Zusammenarbeit kann also nichts Näheres gesagt werden. Es kann nicht gesichert geklärt werden, ob sich die beiden Künstler in ihrem Schaffen abgesprochen haben, ob Margret Bilger beispielsweise einfach mit den drei fertigen Gedichten konfrontiert wurde, oder ob sie diese aus einem Konvolut auswählen konnte. Die Gedichte und Graphiken müssen in diesem Fall für sich selbst sprechen und eröffnen damit einen großen Raum für Spekulationen.

Zwar ist die Entstehung der Gedichte und Graphiken nicht dokumentiert, die Atmosphäre der Zeit, in der sie entstanden sind, ist aber durch einige Briefe zugänglich. Generell scheint die Kommunikation nach außen im Jahr 1945 noch sehr beschränkt gewesen zu sein. Die zahlreichen Briefwechsel aus vorkriegerischen Zeiten werden erst im Jahr 1946 wieder langsam aufgegriffen. In einem Brief berichtet Margret Bilger ihrer Freundin Elisabeth Karlinsky, die in Dänemark lebte, von den vergangenen Monaten:

„Ich dank Dir, dass Du uns geholfen hast, dass Du an mich gedacht hast liebe Liesl, es war so gut u. hat uns allen so viel geholfen mit dem Paket (...). Es ist eine solche ungeheure Zeit, wo alle Kräfte zusammen gehen müssen um Werte entgegenzusetzen, die einen neuen Beginn bedeuten. (...) Ja Gefangenenlager sind Brutstätten, es ist immer das Alte – wir aber wollen ja beginnen – Hör nicht auf das Zeug. Denk wieviel ich da hören muss. Dazu auf der Landstrasse wo alles vorbei zog, aber wie das kam hab ich gewusst. (...) Die Tiefflieger die den Strom des Flüchtlingsheers bestreuten und Nachbarhöfe in Brand setzten haben mich nie erschreckt (...). Gut dass es niederging – aber noch ist es nicht alles. Es liegt auf keiner Seite. Die Schicht ist tiefer, es geht um Kultur. In Österreich sind viele gute Beginne (...). Theo schreibt selbst.“³¹⁸

318 Brief von Margret Bilger an Elisabeth Karlinsky, 3. Juli 1946.
In: Dallinger (2006), S. 68-69.

Auch Theodor Sapper war mit seiner Familie direkt nach dem Krieg auf Unterstützung von im Ausland lebenden Personen angewiesen, was ein Brief von Veza Canetti bezeugt:

„Ich danke Ihnen herzlichst für Ihre schönen Briefe, die ich gut aufhebe, wenn ich auch nicht imstande bin, sie ausführlich zu beantworten (...). Ich habe Ihnen aber nichts mitteilen wollen ehe ich mit der fröhlichen Nachricht kommen kann, dass ein Paket an Sie unterwegs ist, und so weit ist es jetzt. Seit einigen Tagen schwimmt ein sieben Pfund Paket an Sie.“³¹⁹

Zu den überstandenen Ereignissen äußert sich Sapper selbst in einem Brief an Gregor Sebba:

„Eine Apokalypse geschah unterdessen, die mich zwar überleben liess, ja sogar dieses als den glücklichen Vater einer Familie, aber mit manchem Leck an der Seele, mit mancher Trübung des Geistes, der Vieles zu fassen sich noch weigert. Älter wird man auch und liebe Freunde und Menschen sind plötzlich tot und das Einsamerwerden ist oft unentrinnbar.“³²⁰

In seinem Gedichtband „Schmerz vor Tag“ erinnert sich Sapper in seinem Vorwort in einer anderen, beinahe verklärenden Weise an die Zeit in Taufkirchen/Pram:

„Es war mir vergönnt, die Zeit nach der Beendigung des zweiten Weltkrieges in der verhältnismäßig ruhigen Abgeschiedenheit eines oberösterreichischen Bauerndorfes zu verleben. (...), der Stille eines unwandelbar-unzerstörbaren Naturlebens, und einer als Linderung des Schmerzes gefüllten Einwirkung einer mit alten Urkräften noch gleichsam getränkten Erde. Gegenüber den auf allen Straßen zurückströmenden Menschenscharen, die der Krieg entließ oder die Flucht weitertrieb, angesichts aller Entbehrung, Unsicherheit und Furcht, die jene Tage verdüsterte, ist mir diese Landschaft wie ein Pol des Friedens und der Einkehr in immerwährender Erinnerung gegenwärtig geblieben.“³²¹

Sapper und Bilger betonen in Erinnerungen an die unmittelbare Nachkriegszeit vor allem die Entbehrung, die Freundinnen und Bekannte aus dem Ausland mit Paketen zu lindern versuchten. Beide sprechen außerdem von dem Zug der Menschen, die auf dem Weg von der oder zurück in die Heimat in Taufkirchen/Pram vorbeikamen und häufig im Haus von Margret Bilger kurz pausierten und von ihren Erlebnissen berichteten. In diese Atmosphäre gibt auch das Tagebuch von Ferdinand Bilger, dem Vater von Margret Bilger, der sich zu dieser Zeit ebenfalls in Taufkirchen/Pram aufhielt, gute Einblicke.³²²

319 Brief von Veza Canetti an Theodor Sapper, 22.2.1947, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Theodor Sapper, 13/B 11.

320 Brief von Theodor Sapper an Gregor Sebba, 13.12.1946, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

321 Sapper (1957), S. 9-10.

322 Bilger, Ferdinand: Leoprechtinger Tagebuch. In: Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Andererseits richten aber auch beide Künstler einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft. Während dies bei Theodor Sapper vor allem durch seine private Familiengründung und durch die Naturumgebung, die musisch auf ihn einwirkt, begründet werden kann, bezieht Margret Bilger diese Hoffnung auch direkt nach dem Krieg auf das Vorankommen ihrer Künstlerkarriere:

„(...), ich kam in der Arbeit und im Leben weiter, gleich wohl es immer sehr schwer war oder auch schwerer wurde von Jahr zu Jahr so auch lichter und reicher und ich möchte kein altes Jahr zurück. Es ist hier nun Gurlitt, der sich sehr f. mich interessiert, im Herbst habe ich eine große Ausstellung in der Wiener Albertina³²³ ebenso in Salzburg und Linz.“³²⁴

Obwohl beide durch ihre außergewöhnlichen Künstlercharaktere im kleinen Dorf Taufkirchen/Pram im Innviertel sicherlich als Außenseiter agierten, war ihre Lage nach dem Krieg wohl ähnlich wie die der gesamten Bevölkerung. Sowohl Sapper als auch Bilger waren auf Päckchen aus dem Ausland angewiesen, um die ersten Jahre nach dem Krieg zu überstehen. Auch von den Wellen des Aufbaus und der neuen Zuversicht wurden die beiden Künstler offensichtlich mitgerissen. Sowohl Margret Bilger, als auch Theodor Sapper versuchten sofort nach dem Krieg wieder zu arbeiten und auch den künstlerischen Erfolg wieder anzukurbeln.

323 Diese Ausstellung wurde dann doch erst im Jahr 1949 realisiert.

324 Margret Bilger an Gregor Sebba, 17. August 1946, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

3.3.2. Gemeinsamkeiten

Stellt man die Gedichte und Graphiken einander direkt gegenüber, so fallen zunächst einige Überschneidungen bei Figuren und Gegenständen auf.

So wird beispielsweise beim Gedicht „Die Gabe“ die Beschreibung des Alten mit „Dem das Haar fließt, wie gemolkne schwere Euter“³²⁵ auch in die Holzrisse übernommen. In allen drei Graphiken zu diesem Gedicht wird die große Figur mit langen Haaren dargestellt, deren Locken in Wellen über die Schultern fallen. Werden in Holzriss 1 und 2 diese Haare noch durch größer ausgeritzte Flächen angedeutet, sind sie in Holzriss 3 durch dicht nebeneinander liegende dünne Risslinien gekennzeichnet.

Holzriss 1 verweist mit seinen Titeln „Immer Abend, dunkle Wolke“ und „Abend“ auf den gleichnamigen Anfang des Gedichts. Andererseits tauchen die zwei Gegenstände im Vordergrund der großen Figur, die nun im direkten Vergleich mit dem Text als Krug und Brotkorb zu identifizieren sind, erst ganz am Ende des Gedichts im letzten Vers der letzten Strophe auf. Damit steht dieser Holzriss gleichsam am Anfang und am Ende des Gedichts. Wie eine Klammer umfasst Holzriss 1 das Gedicht und schließt sich damit auch um die anderen zwei Holzrisse.

Holzriss 2 wiederum bezieht sich in seinem bildnerischen Programm und Titel „Ich hör immer deine Stimme“ lediglich auf eine Strophe des Gedichts. In dieser 9. Strophe heißt es:

„Ich hör immer deine Stimme.
Nimm nicht fort, daß ich nicht sterbe.
Dinge spricht sie, sündhaft schlimme,
Gras am Kinn, Ähre, die herbe.“³²⁶

Das „Gras am Kinn“ ist bei dem Holzriss von Bilger etwas nach oben, in den Mund der großen Figur, gerutscht. Die Ähre ist zur Verdeutlichung noch einmal am Rand der Darstellung gezeigt. Von der kleinen Figur vor dieser großen Person ist im Gedicht nicht direkt die Rede. Damit bezieht sich Bilger aber wahrscheinlich auf das Miteinander des Alten und des lyrischen Ichs, das im Gedicht allgemein eine bedeutende Rolle spielt.

Durch seine vielfigurige, überladene Komposition zitiert Holzriss 3 einige Figuren aus dem Gedicht. So kann man am rechten Rand die Eule aus Strophe 3 deutlich erkennen. Der im

325 Die Gabe. Strophe 1, Vers 3-4.

326 Die Gabe. Strophe 9.

Nest brütende Vogel am linken Rand des Holzrisses könnte als „Dachstuhlner“ (Strophe 2) identifiziert werden, zumal das baumartige Gewächs im Hintergrund auf eine gewisse Höhe dieses Nestes verweist. Der „Fundvogel“ (Strophe 2) kann im Gedicht in zweierlei Hinsicht gedeutet werden. Auf der einen Seite handelt es sich dabei um ein Märchen der Gebrüder Grimm, auf der anderen Seite ist es auch die Bezeichnung für einen Vogel, der von Menschenhand aufgefunden wird. In der zweiten Bedeutung könnte dieser Vogel durch den kleinen, verlassen Vogel in der Mitte der Darstellung verkörpert werden.

Auffallend ist neben diesen genannten Parallelen, dass Margret Bilger mit ihren drei Holzrissen auch die Atmosphäre des Gedichtes einfangen wollte. So ist das beherrschende Thema dieser Graphiken die hypnotisierende Kraft der riesenhaften Figur und ihre Ambivalenz. In stetiger Verwandlung wird diese große Figur zwar durch die Haare als dieselbe Person gekennzeichnet, ihr Ausdruck verändert sich aber von Holzriss zu Holzriss. Von einer neutralen menschlichen Figur (Holzriss 1) entwickelt sie sich in Holzriss 2 zu einer mütterlich-fürsorglichen Person, um sich in Holzriss 3 schließlich in ein apokalyptisches und maskenhaftes Ungeheuer zu verwandeln. Diese Veränderung wird auch im Gedicht angesprochen, in dem „der Alte“ zuerst durchaus positiv konnotiert wird und erst am Ende des Gedichtes eine gewisse Zweideutigkeit dieser Figur zum Vorschein kommt. Die Bewunderung des lyrischen Ichs dem Alten gegenüber bleibt aber trotz allem bestehen. Auch in den Holzrissen bleibt die Übermacht der Figur durch seine blattfüllende Größe in allen drei Graphiken spürbar. Die hypnotisierende, gleichzeitig als bedrohlich empfundene Macht der Figur wird der Zuneigung von dieser und für diese Gestalt gegenüber gestellt.

Interessant ist, dass diese ambivalente Figur von Bilger auch noch mit dem Titel „Rübezahl“ für Holzriss 3 verstärkt wird. Damit greift sie zwar eine Gestalt aus Sappers Gedicht auf (Strophe 2), räumt ihr aber durch die Betitelung eines ganzen Holzschnittes einen viel größeren Platz ein, als ihr dieser im Gedicht zugestanden wird. Diese Figur des Rübezahls aber ist generell als eine ambivalente Gestalt bekannt, die zwischen Gutmütigkeit und Boshaftigkeit hin- und hergerissen ist.³²⁷ Damit passt diese Figur sehr gut zum Grundthema des Gedichtes und wurde wohl gerade deshalb von Margret Bilger betonter in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt.

327 Brednich, Rolf Wilhelm/ Ranke, Kurt (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Band 11. Prüfung Schimärenmärchen. Berlin: de Gruyter 2004. Spalte 870-879.

Auch die Holzrisse zum Gedicht „Drohung“ weisen einige Überschneidungen in den Figuren auf. So kann bei Holzriss 4 die körperlose Gestalt am oberen rechten Rand durch den Vergleich mit dem Text als Judas identifiziert werden. Im Gedicht heißt es dazu: „Der Judaskuß japst beim Henken“³²⁸. Auch der Judas in Margret Bilgers Holzriss kann durch den Vergleich mit dem Text als Gehenkter gedeutet werden, dessen Körper bereits leblos wie ein Sack herunterhängt und dessen Kopf nach unten gerichtet ist und nur mehr durch die Schlinge um den Hals in dieser Position gehalten wird.

Der Hahn im linken oberen Eck des Holzrisses 4 steht gegenüber der biblischen Figur Judas, berührt ihn fast mit seinem Schnabel und kann im Zusammenhang mit der Textvorlage ebenfalls biblisch gedeutet werden. Denn was der Judaskuss bereits andeutet, wird in späterer Folge des Gedichtes noch einmal mit dem Wort „Verräterlohn“³²⁹ verstärkt. Dieser Verrat könnte durch die Figur des Hahns noch einmal verkörpert werden, indem diese auf die Verleugnung Petri hinweist. Wie es in allen vier Evangelien heißt, hat Petrus Jesus bereits dreimal verleugnet ehe der Hahn zum ersten Mal kräht. So könnte der Hahn als symbolische Verstärkung des Verrats gedeutet werden. Direkt neben dem gehenkten Judas erinnert der Hahn auch an die Einsamkeit des von allen Jüngern verlassenen Jesus. Diese Einsamkeit wiederum kann für das Gedicht auf das lyrische Ich umgedeutet werden, das mit dem Ausspruch „Und: mehr denn je schiffbrüchig dem Strome“³³⁰ sein persönliches Gefühl des Alleinseins zum Ausdruck bringt.

Ein weiteres Motiv, das sich durch das gesamte Gedicht zieht, ist der Hunger. Mit Formulierungen wie „Bettlernapf, solchen Fleischtopf zehr', Du hungerst ja!“³³¹ und „Wunschzettel anbei, Speiskarte 'Tisch-Deck-Dich“³³² wird diese Thematik immer wieder in das Gedicht eingebracht. Margret Bilger nimmt mit einer der drei Titelbezeichnungen für den Holzriss 4, „Vor der vollen Schüssel – sonder Not zum Brot“, ebenfalls Bezug auf dieses Hungermotiv. Auch mit der Vaterfigur, die die kleine Figur füttert, bezieht sich Bilger auf dieses Thema.

328 Drohung. Strophe 6, Vers 3.

329 Drohung. Strophe 14, Vers 3.

330 Drohung. Strophe 16, Vers 1-2.

331 Drohung. Strophe 5, Vers 3-4.

332 Drohung. Strophe 7, Vers 1-2.

Durch den direkten Vergleich von Text und Bild muss die phantastisch anmutende Tierfigur im linken Vordergrund der Darstellung als Kuh gedeutet werden. Diese Figur findet durch den Vers „Bluff! lacht da die Kuh“³³³ seine Entsprechung im Text. Der surrealistischen Charakterisierung einer Kuh im Text, die lachen kann, entspricht auch die wenig naturalistische Darstellung im bildlichen Gegenstück.³³⁴

Der zweite Holzriss zu dem Gedicht „Drohung“ bezieht sich wieder konkret auf zwei Strophen des Gedichtes:

„Du ferner Klang,
Sang und Klang, Gartenlaube,
Bleibst auf dem Dachstuhl die Taube
Vorm Spatzenfang

Dem Vogelsteller,
Ins Garn gegangen!“³³⁵

Einerseits verarbeitet Bilger in ihrer Darstellung den menschlichen Fänger. Dieser wird vor allem in seiner Fangaktion sichtbar, wenn man den Holzriss 5 in das Querformat kippt. Die feste Faust direkt unter dem Kinn der Figur hält den kleinen Vogel fest umschlossen. Auf den Text verweisend, könnte dieser kleine Vogel ein Spatz sein, während der Vogel am rechten oberen Ende des Holzrisses wohl eine Taube verkörpert. Dadurch wird die Interpretation von Bilger offenbart, die die textliche Vorlage offensichtlich so liest, dass die Taube auf dem Dach frei bleibt, während der Vogelfänger unten den Spatz gefangen hält. Im Holzriss könnte aber auch der Moment vor dem Einfangen der scheinbar freien Taube dargestellt sein. Denn das Gedicht kann auch dahingehend gelesen werden, dass die Taube vom Vogelsteller gefangen wird.

Vergleicht man Holzriss 6 mit dem Gedicht „Triumphbogen“, finden sich sowohl für die menschlichen, als auch für die kreatürlichen Gestalten Übereinstimmungen. Zuerst einmal scheint der dynamische, sich gerade im Flug befindliche Vogel auf den Vers „Die Vögel trägt's her mit beschwingten Winden“³³⁶ Bezug zu nehmen.

Auch für die organische Flügelform im unteren Bereich des Holzrisses kann eine Erklärung durch den Text gefunden werden. Einerseits verweist die Flügelform möglicherweise auf den

333 Drohung. Strophe 6, Vers 1.

334 Mehr zu diesem Thema in Kapitel 3.3.4.

335 Drohung. Strophe 17, Vers 1-4, Strophe 18, Vers 1-2.

336 Triumphbogen. Strophe 4, Vers 3.

anfangs erwähnten „Goldamsel Schlag“³³⁷. Die Größe dieses Flügels, der das ganze Universum des Holzrisses umfasst, zeigt wiederum die große Wirkung, die dieser eine Klang auf das lyrische Du aus dem Text hat. Gleichsam wie Schallwellen breitet sich dieser Laut in einer Form aus, die die physische Gestalt des Lautproduzenten nachahmt. Dass dieser Klang ein entscheidendes Element der bildlichen Darstellung ist, drückt auch der Titel des Holzrisses, „Die Vogelstimme“, aus.

So verarbeitet hier die Künstlerin, wie auch schon in den ersten drei Holzrissen, nicht nur einzelne Figuren der Gedichte, sondern macht zusätzlich auch die Gesamtatmosphäre des Gedichts in ihren Arbeiten spürbar. Dieses Phänomen zeigt sich auch noch an einer anderen Stelle des Holzrisses 6. So kann der große runde Kopf mit einem anderen Holzriss der Künstlerin (Abb. 22) verglichen werden. In diesem Beispiel ist die runde Form mit den menschlichen Gesichtszügen noch klar als Mond erkennbar. Aber auch hier wird der Mond durch den menschlichen Arm, mit dem er das Kind in den Schlaf wiegt, sehr real-menschlich dargestellt. So könnte auch das runde Gesicht in Holzriss 6 den Mond und damit den gesamten nächtlichen Himmel verkörpern, der das lyrische Du sanft in Schutz nimmt und ihm Sicherheit gibt. Diese Stimmung stimmt mit dem Gedicht überein, bei dem der Nachthimmel ebenfalls als schützende Wölbung beschrieben wird, die das lyrische Du abschirmt und ihm festen Halt gewährt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass besonders zwei Thematiken durch alle Gedichte und Graphiken hindurch als wesentliche Gemeinsamkeit gelten können: Dies sind auf der einen Seite das Bild des Vogels und auf der anderen Seite die religiösen Motive.

Die zahlreichen Vögel spielen in den drei Gedichten von Sapper meist keine tragende Rolle. Sie werden hier als Ankündigung einer Tageszeit (die Eule ist ein Nachtvogel, der Goldamsel Schlag kündigt den Abend an), als Symbol (Taube als Symbol der Freiheit) oder in einer langen Reihe von Aufzählungen erwähnt. Bilger baut die erwähnten Vogelfiguren vom Text in ihren Arbeiten aus und teilt ihnen oft tragende Rollen (v.a. Holzriss 5 und 6) zu. Das Bild des Vogels ist somit eine wichtige Gemeinsamkeit von Text und Bild, auch wenn es in beiden Medien verschiedene Bedeutungen innehat.

Die religiösen Motive in den Gedichten von Theodor Sapper werden von Margret Bilger anders aufgenommen als die Vogelfiguren. In diesem Fall greift sie nicht jede Andeutung auf

337 Triumphbogen. Strophe 1, Vers 2.

und verstärkt sie in ihren Holzrissen, viel eher spart sie oftmals religiöse Motive aus den Gedichten in ihren bildnerischen Arbeiten völlig aus. Umgekehrt arbeitet die Künstlerin gerade an Stellen religiöse Motive ein, von denen in Sappers Gedichten keine Rede ist. Die allgemeine Grundtendenz der religiösen Thematik bleibt so allerdings durch das gesamte Bild-Text-Gefüge bestehen und muss deshalb als wichtiges Verbindungsglied zwischen Lyrik und Graphik anerkannt werden.

Als religiöse Motive bei Sapper sind „Krug und Brotkorb“ aus dem Gedicht „Die Gabe“, die biblische Gestalt des Judas aus „Drohung“ und die mystisch-religiöse Grundstimmung des Gedichtes „Triumphbogen“ zu nennen. Während Bilger das Bild von „Krug und Brotkorb“ ebenfalls in ihre Graphik einarbeitet, fügt sie dem Gedicht „Drohung“ durch die Familie mit Heiligenscheinen ein eindeutig religiöses Motiv hinzu. Der große Vogel im rechten Bildeck des Holzrisses 5 erinnert in seiner Gestalt an übliche Darstellungen des Heiligen Geistes. Sowohl die ausgebreiteten Flügel, als auch der nach oben gerichtete Schnabel und die sich sternartig um den Vogel ausbreitenden Linien (Vgl. Abb. 65) weisen auf diesen religiösen Zusammenhang hin.

Auch die Vermischung von religiösen mit märchenhaften und mythologischen Themen ist den beiden Künstlern gemein. Diese Vorgehensweise fällt bei Sapper besonders im Gedicht „Triumphbogen“ auf, bei Margret Bilger zieht sie sich durch das gesamte Oeuvre. Ein schönes Beispiel dafür ist die Glasarbeit „Der Kentaur/Auferstandener“ (Abb. 66). Dieses Werk war ursprünglich als Kentaur für den Privatgebrauch bestimmt. Als die Künstlerin während der Arbeit an diesem Fenster den Auftrag zu einem „Auferstandenen“ bekam, löschte sie kurzerhand den Pferdekörper des Kentaur und dessen Pfeil und Bogen und verwandelte ihn dadurch zu einem christlichen Auferstandenen.³³⁸ Dieser freie Umgang mit der religiösen Thematik und deren Gleichstellung mit Mythologischem oder Märchenhaftem verbindet die Arbeitsweisen von Theodor Sapper und Margret Bilger also wesentlich miteinander. Diese gemeinsame Grundeinstellung erleichterte den beiden Künstlern wohl auch die generelle Zusammenarbeit.

338 Bilger, Margret: Kentaur – Motive aus der Mythologie. (Kat. Ausst., Taufkirchen/Pram, 26. April bis 19. Oktober 2008) Taufkirchen/Pram: Verein Bilger-Haus 2008. S. 28.

3.3.3. Ergänzungen und Abweichungen

Neben den genannten Übereinstimmungen von Lyrik und Graphik gibt es auch einige Bereiche der Gedichte, die in den Holzrissen völlig unerwähnt bleiben. Darüber hinaus weisen die Werke von Margret Bilger auch Merkmale und Gestaltungselemente auf, die so nicht im Text vorkommen, sondern die die textliche Vorlage viel eher ergänzen.

So spielen beispielsweise im Gedicht „Die Gabe“ die Landschaft und die Beschreibung der Dämmerung eine wesentliche Rolle. In den drei Holzrissen aber werden weder die Berge, noch die zahlreichen Beschreibungen für die Veränderung der Tageszeit auch nur angedeutet. Bilger hätte, wenn sie diese Dämmerungsstimmung hätte einfangen wollen, auf starke, atmosphärische Bilder aus dem Gedicht zurückgreifen können:

„Immer Abend, raunt er finster.
Berge höher, scheinen näher.
Kauz und Eulen webt Gespinst er.
(...)

Stern schwillt riesig, kugelflächig
Himmels Wölbung stürzt abschüssig,

(...)
Kanten krall'n sich Finsternissen.“³³⁹

Die Figuren und Gegenstände in den Holzrissen finden sich aber in einem örtlich und zeitlich unbestimmten Raum. Margret Bilger hat eines der Hauptmotive des Gedichtes so völlig unerwähnt gelassen. Durch diese fehlende Übersetzung vom Text ins Bild findet natürlich auch eine Verschiebung der Hauptaussage in den Holzrissen statt.

Ein zweites wichtiges Element des Gedichtes, das eng mit dem Bild der Dämmerung verknüpft ist, wird bei Margret Bilgers Arbeiten ebenfalls nicht erwähnt: die Gegenüberstellung von dem Naturschauspiel draußen und den Geschehnissen im Innenraum. Da Bilger – wie erwähnt – den Raum ihrer Szenen nicht definiert, konnte sie auch dieses Element des Gedichtes nicht in das Medium Bild übersetzen.

339 Die Gabe. Strophe 3, Vers 1-3, Strophe 4, Vers 3-4, Strophe 5, Vers 4.

Dort, wo Bilger auslässt, fügt sie aber auch hinzu. So scheint die einfühlsame Zuneigung der beiden Personen in Holzriss 2 in dieser emotionalen Intensität nicht in der Textvorlage enthalten zu sein. Bilger schließt durch eine solche Formulierung einerseits an ihr Gesamtoeuvre an, das wesentlich von Zuneigungsgesten zwischen einer Mutter- und einer Kindfigur geprägt ist, andererseits verstärkt sie damit den ambivalenten Charakter der großen Figur innerhalb des Gedichtes. Dadurch, dass sich diese Gestalt in allen drei Holzrissen im Ausdruck verändert, durch ihre Haare aber immer als die gleiche Person zu identifizieren ist, wird das gesplante Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem Alten aus dem Gedicht verdeutlicht. Um diese textliche Vorlage im Bild klar ausdrücken zu können, muss Bilger auf Zuspitzungen und Übertreibungen zurückgreifen. So sind nicht nur die Zuneigungsgesten in Holzriss 2 besonders positiv konnotiert, sondern im Gegensatz dazu auch die Horrorszenarien in Holzriss 3 besonders schauerhaft ausgeführt. Es scheint, als ob Bilger hier während der Lektüre über den Text hinausgelesen und diese schrecklichen Szenen, bei denen Menschen und Tiere in einen Strudel gezogen werden, zu dem Gedicht hinzugefügt hätte. Vor allem ist diese Horrorszene aber unter dem Gesichtspunkt der Übertreibung zu lesen, die Bilger im Bild anwenden musste, um die ambivalente große Figur besser und klarer charakterisieren zu können.

Auffallend ist auch die Betonung der Hände, die in den Holzrissen von Margret Bilger stattgefunden hat. In Holzriss 1 und 2 wachsen die Hände direkt unter dem Kinn der großen Figur aus dem dunklen Umraum. Durch ihre Position in der Mitte der Darstellung ist ihnen die Aufmerksamkeit des Betrachters gesichert.

Im Gegensatz zu den ausgebauten Horrorszenarien zum Gedicht „Die Gabe“, lässt Margret Bilger gerade die gewalttätigen Schilderungen aus dem Gedicht „Drohung“ in ihren Holzrissen zu diesem Gedicht unerwähnt. Weder der geschändete Fuchs, der am Präsentierteller prangt, noch die gefangene Taube werden von Margret Bilger ausformuliert und in der Brutalität der textlichen Vorlage präsentiert.

Die Tilgung jeder gewalttätigen Aussage geht so weit, dass der Vogelfänger in Holzriss 5 durch seine Gesichtszüge einen traurigen und niedergeschlagenen Ausdruck annimmt und nicht als ein blutrünstiger Jäger auftritt. Der deprimierte Mann wird der freien Taube gegenüber gestellt, die sich hoch über seinem Kopf mit weit ausgebreiteten Flügeln beinahe aus dem Bild hinaus bewegt.

Ebenfalls ausgelassen wird in den Holzrissen die Text-Passage mit den zahlreichen Wissens- und Schulzitate. Eine Umsetzung dieses schwer zugänglichen und interpretierbaren Teils in das Bild scheint auch nahezu unmöglich, zumal es sich hier um eine Thematik handelt, die der Künstlerin und ihrem Werk sehr fremd gegenüber steht.

Die Dreier-Personengruppe in Holzriss 4 wurde von Margret Bilger wiederum frei erfunden, da diese so nicht in dem Gedicht auftaucht. Gerade die weißen Halbkreise um die Köpfe der beiden erwachsenen Personen und die dreieckige Grundkomposition der Figurengruppe lassen sofort an eine religiöse Aussage denken. Damit schließt Bilger möglicherweise an den im Gedicht erwähnten Judas an und verstärkt dessen biblischen Bezug zusätzlich mit diesen Figuren. Es wäre aber auch möglich, dass die Künstlerin mit dieser Gruppe auf die biographische Situation von Sapper anspielt, dessen junge Frau im August 1945 seinen ersten Sohn zur Welt brachte. Er befand sich zum Entstehungszeitpunkt der Gedichte also mitten in der Familienplanung und war gleichzeitig den Entbehrungen der unmittelbaren Nachkriegszeit ausgesetzt. Die Heiligenscheine könnten dann von der Künstlerin hinzugefügt worden sein, um die biblische Deutung der beiden Figuren zu verdeutlichen.

Den Hahn wählte die Künstlerin – wie im vorigen Kapitel bereits dargelegt wurde – als Symbol für den Verrat, der im Gedicht „Drohung“ eine wesentliche Rolle spielt. Einerseits verstärkt diese vogelartige Gestalt den roten Faden der Holzrissreihe, der im Wesentlichen durch die zahlreichen Vögel aufgebaut wird, auf der anderen Seite ermöglicht sie der Künstlerin natürlich auch, einen abstrakten Begriff wie den Verrat in einem Bild darstellen zu können. In dem Wissen über die tragende Rolle dieses Wortes für das gesamte Gedicht, musste die Künstlerin nach Wegen suchen, es auch im Bild festhalten zu können.

Generell findet Bilger gerade zum Gedicht „Drohung“ einen sehr freien und individuellen Zugang. Dies spiegelt sich auch in der Titelgebung der Holzrisse wider. Hier werden nicht, wie bei den Holzrissen 1-3, einzelne Zitate aus dem vorliegenden Gedicht gewählt. Viele eher verselbständigen sich Gestalten und Gegenstände aus den Gedichten, die dann in der Folge von Margret Bilger in einen neuen Kontext gesetzt werden. In diesem Sinne sind die Titel „Vor der vollen Schüssel – sonder Not zum Brot“ für Holzriss 4 und „besser der Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach“ für Holzriss 5 als Ausdruck der individuellen Interpretation durch die Künstlerin zu lesen. Diese Titelgebung führt die Holzrisse natürlich auch ein Stück weg von der Textvorlage und unterstreicht ihre Eigenständigkeit.

Im Gegensatz dazu verbildlicht Holzriss 6 wohl am genauesten die Textvorlage. Hier sind nicht nur einige Personen des Gedichtes abgebildet, sondern auch die Atmosphäre des Textes sehr genau nachgezeichnet, wenn man den Interpretationsüberlegungen aus dem Kapitel 3.3.2. folgt. Der Sternenhimmel ist demnach durch das runde Gesicht dargestellt, der Klang durch die übergroße Flügelform. Das Gedicht endet mit mystischen Beschreibungen:

„Das Reich der Könige hebt an. Diamant-
berg, Sohn des Alls, der Leid und Tod macht schwinden.
(...)

Die Flächenwand, Goldvogel eingegraben,
Wird Vorhof Tempels, Hort von Weihegaben,
Und Kreuz und Krone funkeln, dargebracht.“³⁴⁰

Das mystische Reich der Könige, der Tempelvorhof am Ende des Gedichts wird im Holzriss 6 nicht verbildlicht. Diese fehlende Darstellung kann dadurch begründet werden, dass diese Passage auch im Gedicht als Metapher für den Nachthimmel angesehen werden muss. Diese Metapher verdichtet Margret Bilger auf das eine Mondgesicht und benützt deswegen keine weiteren Symbole für die Sichtbarmachung der nächtlichen Stimmung. In diesem Zusammenhang verzichtet die Künstlerin auch auf die bildliche Darstellung des Verses „Kreuz und Krone funkeln“. Auch dies geschieht wieder aus dem Grund, weil dem Bild das Mondgesicht als einziges Symbol für den Nachthimmel reicht und Bilger deshalb auf weitere Bilder verzichten kann.

Ähnlich wie bei dem Gedicht „Drohung“, lässt Bilger auch in Holzriss 6 wieder die negativen Andeutungen des Gedichtes außerhalb ihrer Darstellung. So taucht im Bild nur der positiv konnotierte Vogel auf, während die „schlimmen Raben“ nicht gezeigt werden. Die bildliche Verwirklichung des Textes konzentriert sich hier ganz auf die atmosphärische, positive Stimmung des Gedichtes.

Generell kann gesagt werden, dass die größten Unterschiede von Text und Bild in der Ausformulierung der landschaftlichen Umgebung und der Tageszeiten liegen. Bilger geht nur durch Holzriss 6 auf diese ausladenden Beschreibungen von Sapper ein und hier auch nicht durch eine naturalistische Darstellung, sondern durch eine surrealistisch anmutende Symbolik. Bei Sapper scheint allerdings gerade die Landschaft ein wesentliches Merkmal seiner

340 Triumphbogen. Strophe 4, Vers 1-2, Strophe 5, Vers 2-4.

Dichtung zu sein. Möglicherweise erfasste Bilger gerade dies als Aufforderung, sich mit ihren Bildern auf einen anderen Aspekt der Gedichte zu konzentrieren. Sie wollte eben nicht jene Teile der Gedichte darstellen, die ohnehin bereits mit schönsten Beschreibungen ausgeschmückt vor ihr standen, sondern konzentrierte sich auf andere Bereiche der Textvorlage.

Dabei brachte die Künstlerin auch Motive und Darstellungsmuster ein, die sie in ihren Werken generell gerne benutzte. Dazu zählen auf jeden Fall die Betonung der Hände und die zahlreichen zuneigenden Gesten, die in den Holzrissen auftauchen. Wie Frommel feststellt, sind „für die Jahre nach dem Krieg (...) die vor dem Körper bergend und gefaßt zusammengelegten Hände“³⁴¹ typisch. Dieses Gestaltungsmerkmal findet sich auch in den Sapper-Holzrissen.

Die Text-Bild-Beziehung ist demnach nicht nur von Gemeinsamkeiten und Unterschieden geprägt, sondern wird auch wesentlich von Ergänzungen bestimmt, die das Bild dem Text hinzufügen konnte.

341 Frommel (1973), S. 13.

3.3.4. Interpretation

Allgemein ergeben sich für eine Text-Bild-Beziehung drei verschiedene Möglichkeiten:

Als erste ist hier die Wort-Bild-Verknüpfung zu nennen, die durch die Gegenüberstellung von diesen beiden Medien in einem Werk zustande kommt. Darunter versteht man vor allem ein illustriertes Buch, die Bildgeschichte oder das Emblem.

Eine Wechselbeziehung von Text und Bild ist die zweite Möglichkeit. Dies bedeutet einen wechselseitigen Austausch von Formen und Inhalten zwischen den beiden Medien.

Der dritte Weg ist eine innere Beziehung zwischen Text und Bild, bei der beide Medien versuchen, sich innerhalb ihres textlichen oder bildlichen Spielraums auf das jeweils andere Medium zu beziehen.³⁴² Nach Willems versucht „das Wort (...) als literarisches Wort, sich zur bildlichen Rede, das Bild als künstlerisches Bild, sich zum sprechenden Bild zu gestalten.“³⁴³

Wichtig für den Zusammenhang dieser vorliegenden Arbeit ist auch die Feststellung Willems, dass durch den Text-Bild-Bezug die einzelnen Medien entlastet werden. So kann der Text auf eine „anschauliche Rede“ und das Bild auf den Aufbau von „Bedeutungszusammenhängen“ verzichten.³⁴⁴ Dies ist gerade für die Zusammenarbeit von Margret Bilger und Theodor Sapper ein entscheidender Hinweis, da diese und ähnliche Überlegungen bei ihrem gemeinsamen Projekt sicherlich zum Tragen gekommen sind. Allerdings ist klar festzustellen, dass der Text zuerst vorlag und deshalb der dominante Part dieser Beziehung von Text und Wort sein muss. Durch ihn ist „der inhaltliche Zusammenhang des Ganzen“³⁴⁵ bestimmt.

Miller sieht in seinem Essay „Illustration“ dieses Machtverhältnis von Text und Bild als wesentlichen Faktor für die gegenseitige Beziehung. So kommt es nur sehr selten vor, dass Bild und Text wirklich gemeinsam und gleichberechtigt auftauchen, meist ist das eine Medium stärker als das andere vertreten und unterdrückt den Gegenspieler dadurch auf eine gewisse Weise.³⁴⁶ Dieses „Problem“ oder Spezifikum der Text-Bild-Beziehung wird im Falle von Sapper und Bilger durch die Tatsache abgeschwächt, dass Text und Bild nie nebeneinander abgedruckt und dadurch nie in ein direktes Machtverhältnis gedrängt wurden.

342 Vgl. Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehung. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart: Metzler 1990, S. 414-429. Hier: S. 414-415.

343 Willems (1990), S. 415.

344 Vgl. Willems (1990), S. 421.

345 Willems (1990), S. 420.

346 Vgl. Miller, J. Hillis: Illustration. London: Reaktion Books 1992. S. 73-74.

Beide können im jeweiligen Gesamtoeuvre des Dichters oder der bildenden Künstlerin verbleiben und gehen keine direkte Konfrontation mit dem anderen Medium ein.

Erst in dieser Arbeit werden die Bilder den Texten direkt gegenüber gestellt und werden damit in eine Beziehung zueinander gesetzt, die so nur beim direkten Entstehungsprozess bestand. Für den Leser und Betrachter kommt es bei der „Bild- und Textwahrnehmung zu einem Spiel wechselseitiger Beeinflussung“³⁴⁷. Die Frage bei der Zusammenarbeit von Bilger und Sapper ist aber, ob es ein solches wechselseitiges Bereichern zwischen Text und Bild überhaupt gegeben hat. Klar ist, dass der Text – zumindest in seinen groben Zügen – vor dem Bild existiert hat und dass sich Bilger maßgeblich nach Sappers textlicher Vorlage richtete. Rückkopplungen vom Bild zum Text sind so heute nicht mehr nachvollziehbar. Allerdings kann man sich in diesem Zusammenhang die Frage stellen, warum Bilger sich gerade diese Gedichte von Sapper für ihre bildliche Übersetzung ausgesucht hat. Möglicherweise ist dies auch der Schlüssel dafür, ob Sapper die Gedichte bereits im Hinblick auf eine Gestaltung durch seine Freundin geschrieben hat.

Zuallererst könnte man vermuten, dass die märchenhaften Elemente innerhalb der drei Gedichte ein wesentliches Entscheidungskriterium bildeten, warum Bilger genau zu diesen drei Gedichten arbeitete. Allerdings finden sich diese märchenhaften Andeutungen in sehr vielen Gedichten des Zyklus „Schmerz vor Tag“. So geben beispielsweise die beiden Figuren des Sängers und des Gerechten aus dem ersten Teil des Zyklus bereits entscheidende märchenhafte und mythologische Anklänge. Das märchenhafte Element kann so also nur als generelle Verbindung zwischen dem Lyriker Theodor Sapper und der bildenden Künstlerin Margret Bilger gelten und hatte keinen Einfluss auf die Auswahl der drei bestimmten Gedichte.

Wie in den vorigen Kapiteln bereits erwähnt wurde, stellt der Vogel in der Beziehung zwischen Text und Bild eine wichtige Rolle dar. Vögel und generell Tiere nehmen im Holzschnittwerk von Margret Bilger einen sehr großen Teil ein. Meist ist das Tier hier eine unbeholfene Gestalt, das auf den Menschen und dessen liebevolle Pflege angewiesen ist.³⁴⁸ Dieses häufig naiv-kindliche Verhältnis zu den Tieren spiegelt nicht nur die Kunst, sondern auch die generelle Lebenseinstellung von Margret Bilger wider:

347 Mönig, Klaus: Malerei und Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2002. S. 13.

348 Vgl. Frommel (1973), S. 7.

„Denken Sie morgens kommen immer Schwalben zum Fenster herein u. bringen Halme, u. jetzt kommen sie öfter u. nun wollen sie ein Nest bauen grad über dem Bett von meinem Vater – u. ich weiß nicht was ich tun soll – sie sind so zärtlich.“³⁴⁹

Bei Sapper hingegen spielen Vögel – anders als es sich in den drei vorgestellten Gedichten präsentiert – eine sehr geringe und untergeordnete Rolle. So finden sich im gesamten Zyklus „Schmerz vor Tag“ nur in sieben Gedichten Vogelfiguren, wobei drei davon die Gedichte sind, zu denen Margret Bilger gearbeitet hat. Es tauchen also nur in einem Siebtel aller Gedichte des Zyklus Vogelgestalten auf. So kann es kaum Zufall sein, dass Bilger genau aus diesen sieben Gedichten drei wählte. An dieser Stelle muss allerdings aufgrund der fehlenden Dokumentation des Schaffungsprozesses der Gedichte und Graphiken ungeklärt bleiben, wie die Auswahl der zu gestaltenden Gedichte getroffen wurde. Es ist nicht klar, ob Bilger aus mehreren Gedichten auswählen konnte, oder ob Sapper ihr nur diese drei Gedichte mit der Bitte um Gestaltung vorlegte. Als sicher kann aber gelten, dass der Vogel bei beiden Möglichkeiten der Auswahl ein sehr wichtiges Kriterium darstellte.

Auffallend ist bei der Gestaltung der Vögel, dass diese in Margret Bilgers Holzrissen zu Theodor Sappers Dichtung immer sehr realistisch und lebensecht dargestellt werden. Obwohl die Vögel in Sappers Gedichten meist eine symbolische Bedeutung, beispielsweise für die Änderung der Tageszeit, innehaben, verwandeln sie sich bei Bilger zu realen Bedeutungsträgern, die sich zum Teil zu den Hauptprotagonisten der Holzrisse steigern. Besonders seltsam mutet aufgrund dieser naturalistischen Darstellung der Vögel deshalb die Kuhfigur aus Holzriss 4 an. Sie ist generell nur im Bezug auf den Text als solche erkennbar und ist in ihrer Physiognomie sehr weit vom eigentlichen Naturvorbild entfernt. Dass Bilger auch ganz andere Kühe gestalten konnte, zeigen ihre Studien zu Kuhweiden aus dem Jahr 1935 (Abb. 67). Warum also wird diese Kuh zehn Jahre später in dem Holzriss zu Sappers Dichtung zu einem surrealen Wesen? Ein Grund kann sein, dass im Gedicht selbst die Kuh nicht als eine reale auftritt, sondern als eine Art Märchengestalt, die wie ein Blitzlicht in einem Vers auftaucht und dann sofort wieder verschwindet. Außerdem lacht die Kuh im Gedicht von Sapper, was einer realen Kuh auch nicht möglich ist. Die eine Möglichkeit ist also, dass Bilger sich mit der Kuh stark an die textliche Vorlage gehalten hat. Eine andere Erklärung kann auch sein, dass sich Bilger mit dieser Kuh dem generellen Geschmack von

349 Frommel/Hofer (1997), S. 13.

Sapper angepasst hat. Wie im Kapitel 3.1.3. bereits angedeutet wurde, scheint der Lyriker als Begleitung für seine Dichtungen surreale und phantastische Kunst bevorzugt zu haben. Er war offensichtlich der Meinung, dass diese Formen seine Gedichte am besten repräsentieren würden. Deshalb könnte auch Bilger bewusst oder unbewusst versucht haben, sich dieser Vorliebe von Sapper anzupassen. Eine Annäherung an das Surreal-Phantastische ist ihren Sapper-Holzrissen in jedem Fall anzumerken. An dieser Stelle sind beispielsweise die Horrorszenarien aus dem Holzriss 3, die zeit- und raumlose Umgebung, die Vermischung von verschiedenen Existenzbereichen und die Gegenüberstellung von realen und irrealen Figuren und Formen zu nennen.

In diesem Zusammenhang sind auch die vielen Ovalformen in den Holzrissen, insbesondere die große Flügelform in Holzriss 6 zu sehen. Sie stellen einen Versuch dar, die unterbewusste Stimmung aus den Gedichten, die leisen Zwischenklänge der Verse, einzufangen und als Schwingungen verbildlicht in das Bild zu übersetzen. Dieses Vorgehen geht auch stark in die surreale Richtung, weil hier Vorgänge aus dem Unterbewussten im realen Bild verarbeitet werden. Gerade auf dieser atmosphärischen Ebene der Holzrisse wird die Abhängigkeit vom Text offensichtlich, da ohne diese Vorlage die bildlichen Formen kaum gedeutet werden können. Deshalb stehen die großen Flügelformen in Margret Bilgers Werk isoliert, da sie sich rein durch den Bezug auf den Text als solche ergeben haben.

Neben eindeutigen Anlehnungen an den Text können in den Holzrissen aber auch viele Elemente entdeckt werden, die Bilger aus ihrem eigenen Formenschatz übernommen hat und in die Graphik mit eingebracht hat. In diesem Zusammenhang sind vor allem der Ausbau der zwischenmenschlichen Beziehungen und die theatralische Gestik der Figuren zu nennen. Durch diese eigenen, vom Text unabhängigen Formen, behaupten die Holzrisse wieder ihre Eigenständigkeit gegenüber der textlichen Vorlage. Im Vergleich von Text und Bild herrscht so ein ständiges Auf und Ab von direkten Bezügen zueinander und der gleichzeitigen parallelen Unabhängigkeit.

Margret Bilger konzentriert sich in ihren Bildern auch vielmehr auf einen einzigen Aspekt. Sie stellt mit ihren Graphiken nicht den Anspruch, das gesamte Gedicht zu verdeutlichen, sondern greift sich bestimmte Szenen für sich selbst heraus. Ein durchgehendes Motiv dieser Auswahl bildet die Nähe zum lyrischen Ich. In Holzriss 2, 3 und 6 taucht es explizit als kleine Figur auf, die entweder von einer großen in Schutz genommen oder von dieser bedroht wird. Wie

weiter oben ausgeführt wurde, kann es sich auch bei der Dreier-Personengruppe in Holzriss 4 um ein Porträt des Lyrikers und seiner Familie handeln. Während Sapper in seinen Gedichten also eher den Anspruch hegt, die generelle Atmosphäre nach dem Krieg³⁵⁰ darzustellen und fühlbar zu machen, konzentriert sich Bilger darauf, das unmittelbare Umfeld des lyrischen Ichs erfahrbar zu machen und durch ihre Werke zu verbildlichen. Beide künstlerischen Ansprüche werden aber erst durch das Wechselspiel von Wort und Bild verdeutlicht. Erst durch den Kontrast dieser beiden Medien können die unterschiedlichen Vorhaben der Künstler besser gesehen werden.

In diesem Kapitel wurde bereits erwähnt, dass der Vogel einen wichtigen roten Faden durch die Gedichte und Graphiken bildet und beide Medien auch wesentlich miteinander verknüpft. In Margret Bilgers Holzrissen taucht noch ein weiteres Gestaltungselement auf, das sich durch die Reihe der Graphiken zieht, so aber vom Text selbst nicht vorbereitet wurde. Auffällig oft tauchen die Hände der Figuren in den Sapper-Holzrissen gleich unter dem Kinn der Dargestellten auf. Die körpernahe Präsentation der Hände der Figuren taucht zwar in Bilgers Oeuvre häufig auf³⁵¹, die artifizielle Haltung direkt unter dem Kinn kommt in den anderen Holzrissen in dieser Häufung aber nicht vor. Eine eindeutige Deutung dieser besonderen Darstellungsart ist nicht möglich. Allerdings könnte diese zweifelsohne unbequeme und beinahe krampfhaftige Haltung der Hände wieder ein Versuch sein, die atmosphärische Aussage der Gedichte zu verbildlichen. Denn das lyrische Ich fühlt sich in den Gedichten nie völlig geborgen und wohl, sondern sieht sich meist mit Schrecken und Angriffen auf die persönliche Freiheit konfrontiert. Die krampfhaftige Handhaltung der Figuren in den Holzrissen könnte genau jenes Gefühl des Eingesperrt-Seins darstellen wollen. An vielen Stellen halten sich die Figuren auch gegenseitig fest (Holzriss 2, 4 und 5) und verdeutlichen damit die Unfreiheit, die in den Gedichten oft auch nur zwischen den Zeilen angedeutet wird. Es ist sehr schwer, diese These wirklich zu untermauern, da sie in beiden Medien nicht offensichtlich zum Vorschein kommt, sondern sich mehr auf der emotionalen und atmosphärischen Ebene der Lyrik und der Graphik abspielt. Umso mehr beweisen diese emotionalen Übereinstimmungen zwischen Text und Bild aber die tiefe Auseinandersetzung der beiden Künstler miteinander. Denn das Sichtbarmachen von atmosphärischen Formen bedarf einer viel intensiveren Beschäftigung mit dem literarischen Vorbild, als es das bloße Zitieren von einzelnen Figuren und

350 Vgl. Vorwort zum Gedichtzyklus „Schmerz vor Tag“: Sapper, (1957), S. 8-11.

351 Vgl. Frommel (1973), S. 13.

Geschehnissen täte. Sapper selbst hat diese Begabung der Künstlerin, sich mit einer Textvorlage vertraut und diese durch ihre Bilder auf emotionaler Ebene fühlbar zu machen, in seinen beiden Aufsätzen zu ihrer Kunst bereits hervorgehoben. Dieses Können scheint Bilger auch bei den Gedichten des Lyrikers angewandt zu haben. Otto Mauer erwähnt ebenfalls eine solche Arbeitsweise bei Bilger:

„ (...) Lyrisches (...) sind die Themen dieser fraulichen Kunst. Hier liegt Begabung zum Illustrativ-Begleitenden; zum inneren Mitgang, zur einführenden Deutung.“³⁵²

Dieses Zitat führt zu dem letzten Aspekt der Bild-Text-Beziehung, der an dieser Stelle noch angesprochen werden muss: Kann man die Holzrisse von Margret Bilger tatsächlich als Illustrationen bezeichnen?

Sapper selbst und auch andere wehren sich immer wieder gegen die Bezeichnung „Illustration“ für Graphiken von Bilger, die sie zu den verschiedensten Textvorlagen schuf.³⁵³ In diesen Ausführungen wird das illustrative Arbeiten aber eher als ein sklavisch an den Text gebundenes Arbeiten definiert. Die Bezeichnung „Illustration“ aber leitet sich vom lateinischen Wort *illustrare* (auf deutsch erleuchten, erläutern) ab und wird allgemein als eine bildliche Darstellung definiert, die einen Text begleitet und ihn näher erklärt.³⁵⁴ In dieser allgemeinen lexikalischen Definition findet sich also kein Hinweis darauf, dass das bildliche Beiwerk in jedem Detail dem Text folgen muss. Demnach kann eine Illustration sogar in ihrer Qualität den vorliegenden Text übertreffen und sich in Einzelfällen auch ganz von diesem Textvorbild lösen.³⁵⁵

Generell kann man beim Vorgang der künstlerischen Illustration drei Wege des Bild-Text-Bezugs voneinander unterscheiden. Auf der einen Seite gibt es hier bildende Künstler, die zu einem oder mehreren Prosa- oder Lyrikwerken Arbeiten gestalten. Wichtig ist bei dieser ersten Möglichkeit, dass die Kommunikation zwischen dem bildenden Künstler und dem Schriftsteller tot ist, sie also nicht direkt miteinander über die jeweiligen Werke sprechen können. Ein Beispiel von vielen für eine solche Arbeitsweise ist der Gedichtband „Umbra

352 Mauer (1993), S. 204.

353 Vgl. u.a. Assmann/Frommel (1997), S. 29.

Frommel (1973), S. 10.

Sapper (1946), S. 16.

Sapper (1990), S. 22.

354 Vgl. Olbrich, Harald(Hg.): Lexikon der Kunst. Band 3. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996. S. 402.

355 Vgl. Olbrich (1996), S. 402.

vitae“ von Georg Heym mit Holzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner.³⁵⁶ Die zweite Möglichkeit ist eine des inneren Austauschs, bei der der bildende Künstler selbst auch der Verfasser des Textes ist. Auch hier gibt es wieder viele Beispiele, sie gehen von Wilhelm Busch³⁵⁷ bis zu Marc Chagalls autobiographischer Erzählung „Mein Leben“³⁵⁸. Die dritte und letzte Möglichkeit, die auch bei der Zusammenarbeit von Bilger und Sapper verwirklicht wurde, ist das Entstehen des Textes und der Bilder in lebendiger Kommunikation zwischen den beiden Künstlern.

Es macht einen wesentlichen Unterschied aus, ob sich bildender Künstler und Schriftsteller über ihr Werk ausgetauscht haben und es mehr oder weniger gemeinsam besprochen haben, oder ob sie sich nie treffen konnten. Natürlich spielen in einer lebendigen Kommunikation auch immer private und persönliche Verbindungen eine wichtige Rolle. Wie sich Arbeiten, die aus einer toten oder einer lebendigen Kommunikation entstanden, unterscheiden, kann innerhalb von Margret Bilgers Werk gezeigt werden.

Der Vergleich zwischen ihren Graphiken zu Adalbert Stifters Erzählung „Der Beschriebene Tännling“ und zu Theodor Sappers Gedichten zeigt wichtige Unterschiede zwischen diesen beiden Arbeitsweisen auf. Zum Teil können diese Differenzen natürlich auch auf die unterschiedlichen Gattungen von Prosa und Lyrik zurückgeführt werden, sie zeigen aber auch eine generelle Tendenz. So nimmt sich Bilger in den Holzrissen zu Stifter stärker die Freiheit heraus, nur zu einzelnen, ausgesuchten Szenen zu arbeiten. Sie bleibt ganz bei den zwei Hauptprotagonisten und lässt beispielsweise auch die Landschaftsbeschreibungen Stifters in ihren bildlichen Übersetzungen völlig aus.³⁵⁹ Auch bei den Arbeiten zu Sapper kann der Mut zu dieser Auswahl in Ansätzen erkannt werden. Doch geht Bilger hier weit nicht so forsch vor wie bei Stifter und gestaltet viele vielfigurige Darstellungen, was im Vergleich mit ihren anderen Arbeiten für sie sehr ungewöhnlich ist. Durch dieses Zitieren von möglichst vielen Figuren und Gegenständen aus den vorliegenden Gedichten, bleibt sie näher am Text. In den vorangegangenen Betrachtungen konnte aber auch gezeigt werden, dass Bilger nicht nur Figuren verbildlichte, sondern auch versuchte, die Grundaussage und -atmosphäre der Gedichte in ihren Werken bildlich erfahrbar zu machen. Dieses Vorgehen ist in dieser Weise in

356 Heym, Georg/Kirchner, Ernst Ludwig: *Umbra vitae*. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1962.

357 Vgl. Olbrich (1996), S. 402.

358 Chagall, Marc: *Mein Leben*. Stuttgart: Gerd Hatje 1959.

359 Vgl. dazu das Kapitel 3.2.3.

den Stifter-Holzrissen nicht nachweisbar. Die direkte Kommunikation mit dem Lyriker dürfte der Künstlerin geholfen haben, den vorliegenden Text noch gründlicher zu verstehen und in seine Tiefen zu gehen. Der persönliche Austausch mit dem Dichter hat natürlich auch zur Folge, dass einzelne Figuren und Darstellungen seinem persönlichen Geschmack mehr entsprechen müssen. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise die Kuhfigur aus Holzriss 4 zu sehen, oder auch die Dreier-Personengruppe, die möglicherweise auf Sappers Familie selbst anspielt. In diesen Punkten ermöglicht die tote Kommunikation ein freieres Arbeiten, da der bildende Künstler in diesem Fall mehr im eigenen Werk verbleiben kann und seine Formen weniger anpassen muss.

Die Holzrisse von Margret Bilger zu Theodor Sappers Dichtung bilden in gewisser Weise einen kleinen Sonderfall der am Anfang dieses Kapitels besprochenen ersten Möglichkeit von Bild-Text-Beziehungen. In der Regel geht man bei diesen Bezügen davon aus, dass Text und Bild in einer Publikation nebeneinander stehend gedruckt und veröffentlicht wurden. Dies ist bei den Holzrissen und Gedichten nicht der Fall. Der Text verweist nicht einmal auf seine bildliche Übersetzung, die Holzrisse tun es durch dezente Zitate in der Titelgebung. Beide stehen für sich, isoliert voneinander im jeweiligen Werk des Erschaffers, der Bezug aufeinander ist nicht selbstverständlich. Dadurch wird natürlich auch die Eigenständigkeit der Graphiken und der Gedichte zusätzlich verstärkt.

Auf jeden Fall können Gedichte und Graphiken unabhängig voneinander existieren, ohne dass ihnen offensichtlich eine Hälfte fehlen würde. Beide Medien sind in ihren Grundzügen verständlich, auch wenn sie auf den Bezug aufeinander verzichten. In den Feinheiten der Deutung allerdings ist eine Gegenüberstellung von Text und Bild unbedingt nötig. Bilgers Graphiken verstärken wichtige Motive der Gedichte und machen atmosphärische Zustände aus den Gedichten bildhaft greifbar. Unter diesem Gesichtspunkt sollte man den Arbeiten von Margret Bilger zu den Gedichten von Theodor Sapper das Wort „Illustration“ nicht verwehren, sondern es im Sinne eines *illustrare*, eines Erleuchtens, positiv bekräftigen.

4. Abschließende Bemerkungen

Als Abschluss dieser Diplomarbeit sollen hier nun die wichtigsten Ergebnisse der einzelnen Kapitel kurz zusammengefasst werden.

Das Kapitel „Biographie der Freundschaft“ hatte im ersten Teil einerseits einen Überblick über die jeweilige Biographie von Theodor Sapper und Margret Bilger und andererseits eine Rekonstruktion ihrer Freundschaft zur Aufgabe. Begleitet durch zahlreiche Briefstellen aus verschiedenen Archiven, sollte dieser Teil einen authentischen Einblick in das Leben der beiden Künstler gewähren. Es wurde klar, dass die lange Freundschaft zwischen Bilger und Sapper in unterschiedliche Bereiche zu gliedern ist. Von einer Kinder- und Jugendbekanntschaft über ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, entwickelte sie sich – wie einige Briefstellen aus den 30er Jahren verraten – zu einem intensiven Verhältnis, das der Frau von Sapper in den 40er Jahren noch Anlass zu Eifersucht bot. Nachdem Sapper nach Wien gegangen war, bestand auch weiterhin Kontakt zwischen den beiden. In dieser Zeit waren Bilger und Sapper aber stark mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit beschäftigt, die Bereitschaft zu einem intensiven Austausch wich einer gewissen oberflächlichen Kommunikation. Zwischen den vielen neutralen Briefen aus dieser Zeit, tauchen aber auch vereinzelte Blitzlichter auf, die den Wunsch nach einer Wiederbelebung der früheren Intensität der Freundschaft ausdrücken.

Die freundschaftliche Verbindung war wesentlich von biographischen Veränderungen geprägt und nahm aufgrund dessen unterschiedlichste Formen an. Gerade deshalb kann man an dem Kontakt zwischen Sapper und Bilger, der ihr Leben lang gepflegt wurde, auch die beiden Biographien und die verschiedenen Umbrüche darin ablesen.

Der zweite Teil des Kapitels „Biographie der Freundschaft“ konzentrierte sich bereits auf künstlerische Hinterlassenschaften der Beziehung zwischen Sapper und Bilger. Sapper hat sich sowohl literarisch, als auch wissenschaftlich mit Bilger auseinandergesetzt. In seiner autobiographischen Erzählung beschreibt er seine Freundin als eine moralische Mutterfigur, die reifer als er agierte, ihn zur Vernunft bringen wollte und ihm in schweren Zeiten beistand. Bilger wird also bereits hier als sehr einfühlsamer Charakter beschrieben. Diese Tendenz verstärkt sich in den beiden Besprechungen zu ihrem Graphikwerk noch mehr. Sapper

bespricht in diesen die der Künstlerin eigene Arbeitsweise, die sich besonders durch das gefühlvolle Eingehen auf die textliche Vorlage auszeichnet. Wichtig für die gesamte vorliegende Diplomarbeit sind diese beiden Besprechungen von Sapper auch deshalb, weil er sich darin entschieden gegen die Bezeichnung „Illustration“ für Bilgers Arbeiten wehrt.

Im künstlerischen Werk von Margret Bilger ist – neben den Holzrissen zu seinen Gedichten – nur mehr eine Auseinandersetzung mit Sapper nachvollziehbar: eine Porträtzeichnung. Der Dichter wird durch eine Anmerkung auch auf der Zeichnung als solcher ausgewiesen und wird als nachdenkliche und in sich gekehrte Figur inszeniert. Bilgers Zuneigung zu Sapper drückt sich weniger in ihrem künstlerischen Werk aus, sondern wird durch andere Freundschaftsbeweise sichtbar. Diese manifestieren sich vor allem in zahlreichen Briefen an Bekannte, in denen sie Sappers Gedichte anpreist und publik machen will. In diesem Zusammenhang ist auch das Treffen von Alfred Kubin und Theodor Sapper zu sehen, das Bilger ihrem Freund ermöglichte. Diese Verbindung zu Kubin wirkte auf den jungen Literaten, der gerade seinen Roman „Kettenreaktion Kontra“ verfasste, außerordentlich beflügelnd und motivierend.

Während die freundschaftliche Verbindung der beiden in Sappers Werk durch einige Hinweise auf Bilger noch relativ gut rekonstruierbar ist, ist sie bei Bilger eher in einem Bereich angesiedelt, der nicht leicht nachweisbar ist und heute wohl am ehesten mit dem Begriff des Networkings bezeichnet werden würde.

Das nächste Kapitel „Spuren einer Freundschaft“ konzentrierte sich in der Folge auf die wesentlichste künstlerische Hinterlassenschaft der freundschaftlichen Beziehung zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper: die gemeinsam entwickelten Holzrisse und Graphiken aus dem Jahr 1945. Das gesamte Kapitel wurde in drei Teilschritte unterteilt, bei denen sich die ersten zwei mit der Einzelanalyse von Gedichten und Graphiken beschäftigte und erst im dritten Teil die Verbindung von Bild und Wort vorgenommen wurde. Um Unterschiede zwischen den isolierten und übergreifenden Betrachtungen herausarbeiten zu können, wurde in den Einzelanalysen ganz auf den Verweis auf das jeweils andere Medium verzichtet.

In den beiden isolierten Analysen wurden die Gedichte und Graphiken zuerst in ihrer Gestalt und in ihrem Inhalt vorgestellt und beschrieben. Dabei mussten einzelne Bilder und Gestalten zunächst ungeklärt bleiben, da sie ohne Zuhilfenahme des Bildes oder des Textes als Erklärung nicht deutbar waren. Danach wurde versucht, die Graphiken und Gedichte zuerst in

das Gesamtwerk von Sapper oder Bilger einzugliedern und im Anschluss daran auf Überschneidungen mit anderen Kunstrichtungen hinzuweisen. Festgestellt konnte hier werden, dass bei Sapper zunächst wenige Besonderheiten auffielen, die die drei Gedichte von den anderen aus dem Zyklus „Schmerz vor Tag“ unterscheiden. Bei Bilger allerdings wurde bei dem Vergleich mit dem restlichen Werk klar, dass sie sich in einigen Formen durchaus von ihrem üblichen Repertoire verabschiedete (dies wird zum Beispiel in der Vielfigurigkeit der sechs Graphiken sichtbar). Andere Gestaltungselemente der Sapper-Holzrisse wurden wiederum aus vorangegangenen Arbeiten der Künstlerin übernommen. Sapper und Bilger wurden darüber hinaus wesentlich vom Expressionismus geprägt. Bei Bilger konnte außerdem – zumindest in den sechs Holzrissen zu Sappers Gedichten – eine gewisse Affinität zum Phantastischen Realismus festgestellt werden. Weiters stellten für sie auch die beiden Künstlerinnen Paula Modersohn-Becker und Käthe Kollwitz große Vorbilder dar. Während für Sapper also zeitlebens der Expressionismus die größte Inspirationsquelle für seine Gedichte darstellte, entlehnte sich Bilger ihre Formen aus unterschiedlichen Kunstrichtungen und konnte so auch einen sehr eigenständigen und individuellen Stil entwickeln.

Der Ausblick auf weitere Beschäftigungen mit Literatur oder bildender Kunst von Sapper und Bilger konnte auch wichtige Hinweise auf das Zusammenspiel ihrer Gedichte und Graphiken geben. Bei Sapper wurde dabei die Tendenz festgestellt, dass er seine literarischen Werke sehr gerne von surrealistischen und phantastischen Formen begleitet sah. Bilger wiederum war die Beschäftigung mit dem anderen Medium generell mehr gewohnt und hat nicht nur zu Märchen und biblischen Geschichten gearbeitet, sondern auch einige Holzrisse zu Stifters Erzählung „Der beschriebene Tännling“ entworfen. Diese Arbeiten zeigten, dass sich die Künstlerin nur einzelnen Szenen widmete und auch Mut zur Lücke aufbrachte. Sie hatte nicht den Anspruch, die gesamte Erzählung in ihren Holzrissen zu veranschaulichen, sondern bearbeitet nur ausgesuchte Ausschnitte.

In der vergleichenden Gegenüberstellung von Text und Bild sollten zuerst die näheren Zeitumstände während der Entstehung der Gedichte und Graphiken geklärt werden. Aufgrund des stark eingeschränkten Kontaktes nach außen im Jahr 1945, konnten in diesem Fall aber nur rückblickende Aussagen aus dem Jahr 1947/48 Auskünfte über die unmittelbare Nachkriegszeit liefern. Diese Briefstellen zeichnen eine entbehrungsreiche Zeit nach, in der die Künstler mit dem täglichen Überleben beschäftigt waren. Sapper gründete zudem im Jahr

1945 mit der Geburt seines ersten Sohnes eine eigene kleine Familie. Dieses einschneidende persönliche Erlebnis wurde möglicherweise auch mit der Dreier-Personengruppe aus Holzriss 4 von Margret Bilger verarbeitet.

Der direkte Vergleich von Gedichten und Graphiken ermöglichte im letzten Teil der Arbeit die Identifizierung vieler bis dahin ungeklärter Figuren und Gegenstände aus beiden Medien. Vor allem ließen sich hier Gestalten aus den Holzrissen durch den Text erklären, wie die Kuh und der Hahn aus Holzriss 4. Es geschah aber nicht nur ein Sichtbarmachen von Figuren der textlichen Vorlage, sondern auch eine Verdeutlichung der atmosphärischen Aussage der Gedichte. Dies veranschaulichen einerseits die Kompositionen von Holzriss 1-3 mit der großen, hypnotisierenden Figur in ihrer Mitte und andererseits das Mondgesicht aus Holzriss 6, das den Nachthimmel verkörpert. Bilger übernahm so nicht nur die textliche Vorlage, sondern fügte ihr durch eigene Gestaltungselemente neue Deutungsmöglichkeiten hinzu. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Neuinterpretation durch Titelgebungen und der neu akzentuierte rote Faden durch die theatralische Gestik der Figuren und durch die zahlreichen Vogelgestalten zu nennen. Die vielen Zuneigungsgesten in den Holzrissen verleihen den Werken darüber hinaus einen typischen Bilger-Ton und verteidigen so auch die Unabhängigkeit der Graphiken von ihrer textlichen Vorlage.

Klar nahm das literarische Medium im Vergleich von Gedichten und Graphiken die Machtposition ein. Der Text war tonangebend, weil er vor den Holzrissen existierte. Trotz allem kommen einzelne Elemente der Gedichte auch der Arbeitsweise von Bilger sehr entgegen. Das sind vor allem der märchenhaft-mystische Ton des Gedichtes „Triumphbogen“ und die zahlreichen Vogelfiguren. Diese treten in den drei Texten, zu denen Graphiken von Bilger entwickelt wurden, viel häufiger auf, als in anderen Gedichten aus dem Zyklus „Schmerz vor Tag“. Im Text haben sie allerdings noch keine tragende Rolle, erst durch die bildliche Begleitung gewinnen die Vögel an Bedeutung.

Der Vergleich von Text und Bild offenbarte die unterschiedlichen Arbeitsweisen der beiden Medien. Die Gedichte und Graphiken zeigten die von Willems beschriebenen unterschiedlichen Akzentuierungen und die damit einhergehenden unterschiedlichen Mittel und Ergebnisse.³⁶⁰ Bei dem Transfer zwischen Text und Bild trat auf der einen Seite eine Verstärkung auf, die durch die Betonung eines bestimmten Akzents eine neue Bedeutung

³⁶⁰ Vgl. Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989. S. 56-57.

konstituierte³⁶¹, wie dies bei der Figur des Vogels der Fall ist. Fand auf der einen Seite also eine gewisse Übertreibung und auch Ausweitung statt, so geschah andererseits im Übergang vom Text zum Bild auch eine Ausblendung.

Nach der Theorie von Willems kommen zwei der drei möglichen Text-Bild-Beziehungen³⁶² für die Gedichte und Graphiken von Theodor Sapper und Margret Bilger in Frage: Auf der einen Seite ist dies die Wort-Bild-Verküpfung. Weitgehend begleitet das Bild den Text, wobei manche Abbildungen sehr frei mit der Vorlage umgehen, andere wieder sehr genau am Text bleiben. Gegen eine solche Beziehung spricht allerdings die Tatsache, dass Gedichte und Graphiken nie miteinander abgedruckt wurden und sie so durch die Zeit hindurch ihre mediale Eigenständigkeit bewahrt haben. Auf der anderen Seite kann man auch die zweite Möglichkeit der wechselseitigen Beziehung auf die Sapper-Holzrisse und Bilger-Gedichte anwenden, weil gezeigt werden konnte, dass nicht nur Bilger auf die textliche Vorlage einging, sondern auch Sappers Gedichte durch die Figur des Vogels auf Vorlieben der Künstlerfreundin reagierten.

Ganz freundschaftlich gehen so Bild und Text, Künstlerin und Literat aufeinander ein und bereichern durch ihre Graphiken und Gedichte das jeweils andere Medium. Die enge persönliche und künstlerische Verbindung ermöglichte so eine dritte Ebene der Bild-Text-Beziehung.

361 Vgl. Willems (1989), S. 67.

362 Vgl. Willems (1990), S. 414-415.

Abbildungen



Abb. 1: Margret Bilger, *Judith*, 1939-41, Holzriss, 345 x 350 mm, Privatbesitz (Samhaber).



Abb. 2: Margret Bilger, *Allerleirauh*, 1939/41, Holzriss, 385 x 210 mm, Privatbesitz.

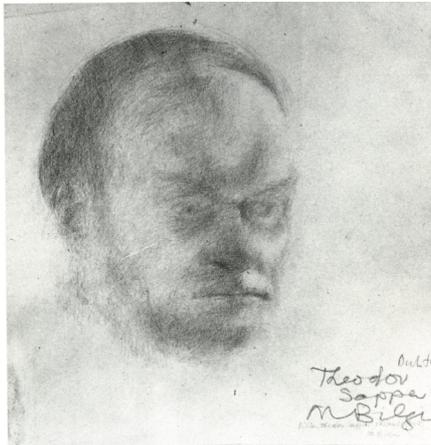


Abb. 3: Margret Bilger, *Theodor Sapper*, 1944 (?), Bleistiftzeichnung, 340 x 329 mm, Privatbesitz.

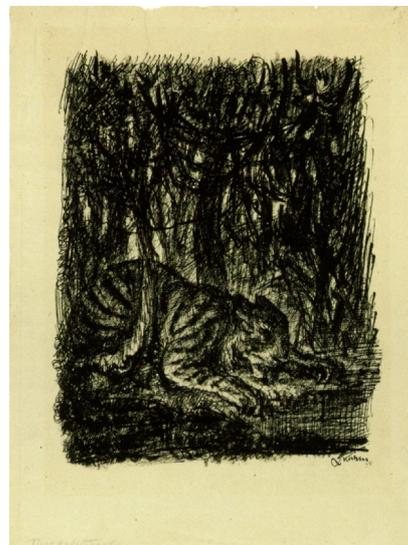


Abb. 4: Alfred Kubin, *Tiger an der Tränke*, 1937, Federzeichnung, Historisches Museum, Regensburg.



Abb. 5: Margret Bilger, Immer Abend dunkle Wolke/Abend, 1945, Holzriss, 435 x 330 mm. Privatbesitz.



Abb. 6: Margret Bilger, Ich hör immer deine Stimme, 1945, Holzriss, 475 x 332 mm, Privatbesitz.



Abb. 7: Margret Bilger, Rübezahl, 1945, Holzriss, 445 x 330 mm, Privatbesitz.



Abb. 8: Margret Bilger, Drohung I/vor der vollen Schüssel - sonder Not zum Brot/Judas, 1945, Holzriss, 497 x 300 mm, Privatbesitz.



Abb. 9: Margret Bilger, Drohung II/ besser der Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach, 1945, Holzriss, 490 x 300 mm, Privatbesitz.



Abb. 10: Margret Bilger, Die Vogelstimme, 1945, Holzriss, 285 x 450 mm, Privatbesitz.



Abb. 11: Margret Bilger, Die Vogelstimme, 1945, Holzriss, Dommuseum, Wien.



Abb. 12: Margret Bilger, Rübezahl, 1945, Holzriss, Dommuseum, Wien.



Abb. 13: Margret Bilger, *Einen Zuruf hört ich schallen, Brüder wacht vom Schläfe auf*, 1945, Holzriss, 300 x 245 mm, Privatbesitz (Samhaber).



Abb. 14: Margret Bilger, *Tobias findet den blinden Vater*, 1946, Holzriss, 300 x 240 mm, Privatbesitz (Ring).



Abb. 15: Margret Bilger, *Rapunzel, lass dein Haar herab*, 1942-43, Holzriss, 445 x 370 mm, Privatbesitz (Samhaber).



Abb. 16: Margret Bilger, *David singt vor Saul*, 1941, Holzriss, 407 x 365 mm, Privatbesitz.



Abb. 17: Margret Bilger, *Einsamkeit*, 1925/26, Holzschnitt, 450 x 250 mm, Privatbesitz (Samhaber).

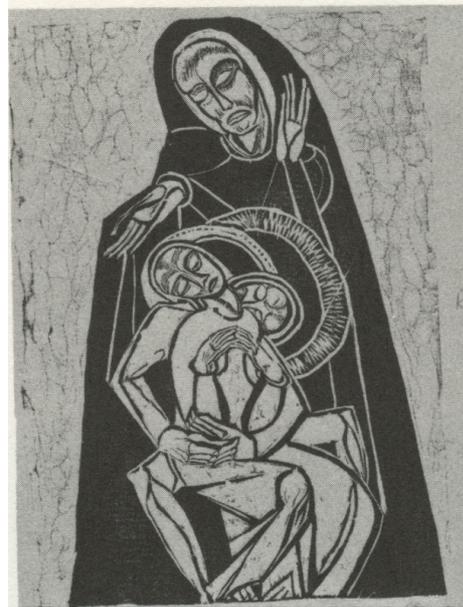


Abb. 18: Margret Bilger, *Schlaf*, 1925/26, Holzschnitt, 275 x 180 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.

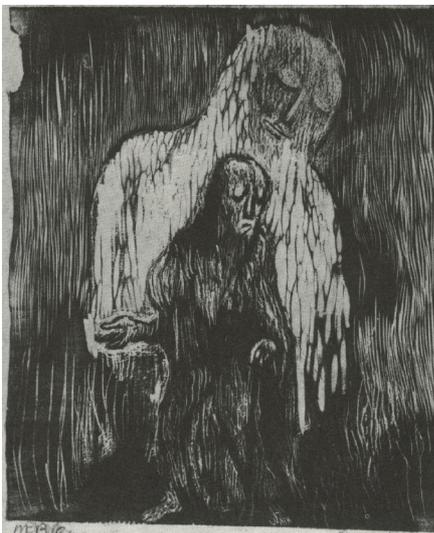


Abb. 19: Margret Bilger, *Der arme Mann begegnete dem Lieben Gott*, 1944, Holzriss, 297 x 248 mm, Privatbesitz.



Abb. 20: Margret Bilger, *Kentaurenjunges und Mutter*, 1950/51, Holzriss, 260 x 280 mm, Privatbesitz.

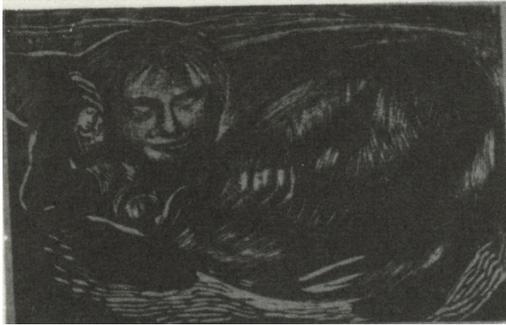


Abb. 21: Margret Bilger, *Rübezahl*, um 1939, Holzriss, 360 x 547 mm, Privatbesitz.



Abb. 22: Margret Bilger, *Der Heitschi Bumbeidschi is kema und hat ma das Kindl wegnema*, 1944, Holzriss, 172 x 170 mm, Privatbesitz.



Abb. 23: Margret Bilger, *Pegasus*, 1942/44, Holzriss, 358 x 227 mm, Privatbesitz (Josef Kaufmann).

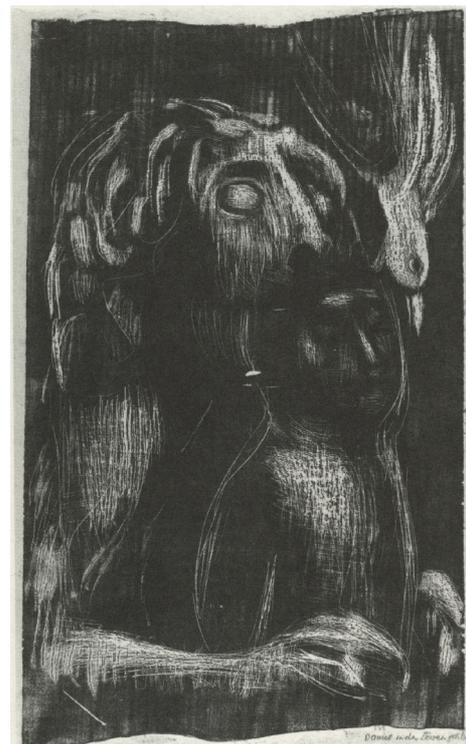


Abb. 24: Margret Bilger, *Daniel in der Löwengrube*, 1941/43, Holzriss, 500 x 300 mm, Privatbesitz.

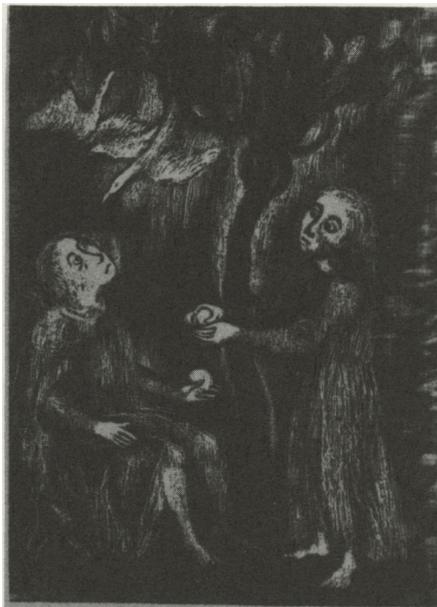


Abb. 25: Margret Bilger, Das tote Brüderchen, 1944, Holzriss, 340 x 247 mm, Privatbesitz.



Abb. 26: Margret Bilger, Der arme Mann begegnet dem Teufel, 1944, Holzriss, 305 x 263 mm, Privatbesitz.



Abb. 27: Margret Bilger, Innlandschaft, 1935, Holzriss, 214 x 300 mm, Neue Galerie, Graz.



Abb. 28: Margret Bilger, Wasserweib, 1939, Holzriss, 385 x 462 mm, Privatbesitz.

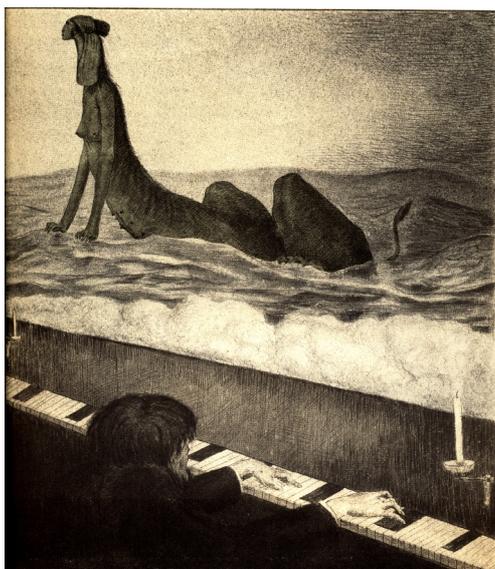


Abb. 29: Alfred Kubin, *Die Symphonie*, um 1901/2, Tuschfederzeichnung, 280 x 266 mm, Sammlung F.A. Morat, Freiburg/Br.



Abb. 30: Margret Bilger, *Böhmerwald*, vor 1943, Holzriss, 365 x 570 mm, Privatbesitz.



Abb. 31: Margret Bilger, *Schlaf, Kindlein, schlaf*, 1940, Holzschnitt - Maschinendruck, 195 x 258 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 32: Margret Bilger, *Komposition*, 1922/25, Linolschnitt, 95 x 72 mm, Privatbesitz (Schöner).



Abb. 33: Wassily Kandinsky, *Jüngster Tag*, 1912, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 34: Margret Bilger, *Frauenkopf*, 1922/25, Holzschnitt, 320 x 243 mm, Privatbesitz (Eybner).



Abb. 35: Ernst Ludwig Kirchner, *Kopf Sohn Hardt*, 1915, Holzschnitt, 500 x 340 mm, Hamburger Kunsthalle Hamburg

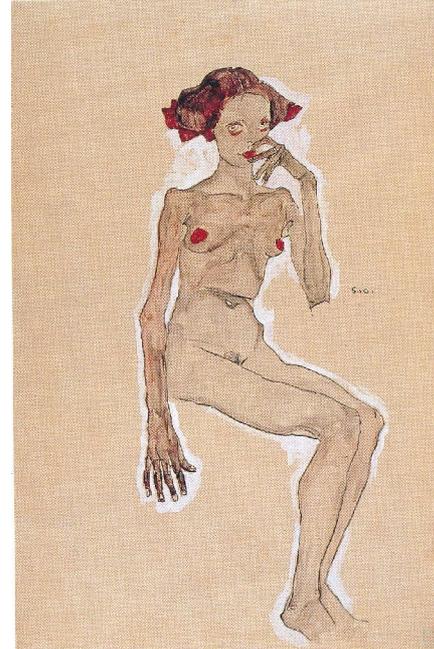


Abb. 36: Egon Schiele, *Sitzender Mädchenakt nach rechts*, 1910, Bleistift, Kreide, Aquarell, Deckfarbe, Deckweiß auf Packpapier, 558 x 372 mm, Albertina, Wien.



Abb. 37: Margret Bilger; Pieta, 1922/25, Holzschnitt, 310 x 200 mm, Neue Galerie, Graz.



Abb. 38: Egon Schiele, Bildnis Eduard Kosmack, 1910, Öl auf Leinwand, 1000 x 1000 mm, Belvedere, Wien.



Abb. 39: Margret Bilger; Abisag, 1941, Holzschnitt, 325 x 395 mm, Privatbesitz.

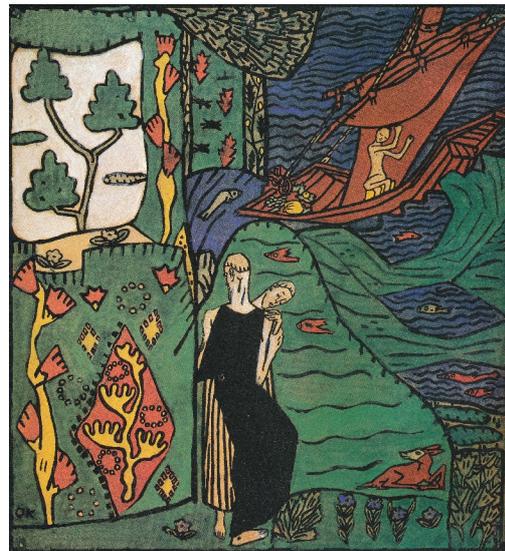


Abb. 40: Oskar Kokoschka, Das Segelschiff, 1908, Druck, 240 x 220 mm.



Abb. 41: Margret Bilger, *Hütekinder*, 1930, Holzschnitt, 185 x 185 mm, OÖ Landesmuseum, Linz, Privatbesitz.



Abb. 42: Bertold Löffler, *Plakat zum Kaiser-Huldigungs-Festzug*, 1908, Farblithographie, 104 x 33 cm.



Abb.43: Margret Bilger, *Der heilige Florian*, um 1930, Holzschnitt, 207 x 152 mm, Privatbesitz.



Abb.44: Marianne Steinberger, *Kalender*, 1908, Verbleib unbekannt.



Abb. 45: Margret Bilger, *Schlaf kind schlaf*, Anfang 30er Jahre, Holzschnitt, 139 x 242 mm, Privatbesitz.



Abb. 46: Ernst Ludwig Kirchner, *Kühe und Hirten*, 1917, Holzschnitt, 337 x 500 mm, Kunstmuseum, Bern.



Abb. 47: Erich Heckel, *Stehender Mädchenakt*, 1911, 378 x 278 mm.

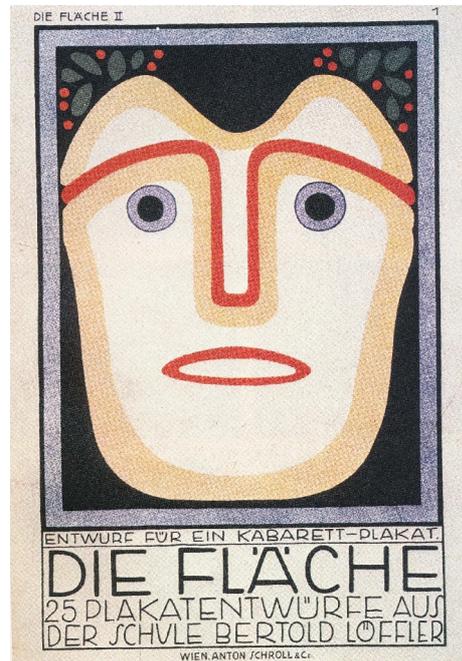


Abb. 48: Bertold Löffler, *Entwurf für ein Carbarett-Plakat*, 1909, 288 x 201 mm.



Abb. 49: Paul Gauguin, Manao Tupapau, 1893/94, Holzschnitt, 205 x 355 mm, Kunsthalle Bremen, Bremen.

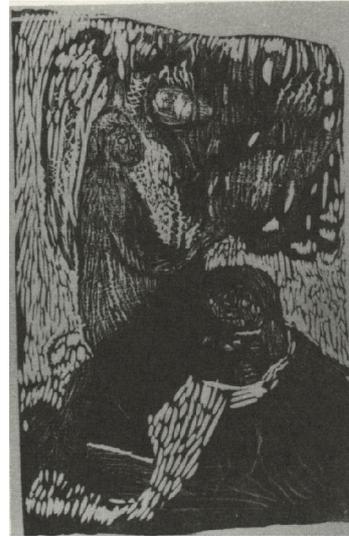


Abb. 50: Margret Bilger, Traum, späte 40er Jahre, Holzriss, 530 x 337 mm, Privatbesitz (Ring).



Abb. 51: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Kamelienzweig, 1906/07, Pappe auf Holz, 615 x 305 mm, Museum Folkwang, Essen.



Abb. 52: Margret Bilger, Die Weinende, 1939, Holzriss, 420 x 270 mm, Privatbesitz.

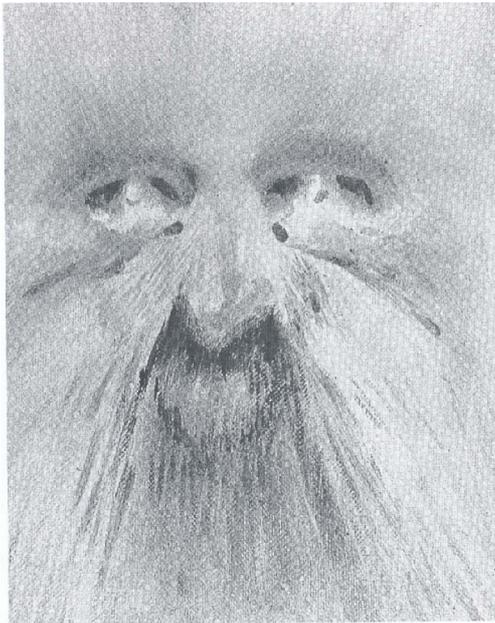


Abb. 53: Arnold Schönberg, Tränen, um 1910, Öl auf Leinwand, 290 x 230 mm, Arnold Schönberg Center, Wien.



Abb. 54: Käthe Kollwitz, Selbstbildnis von vorn, 1923, Holzschnitt, 150 x 155 mm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 55: Käthe Kollwitz, Witwe I, 1922/23, Holzschnitt, 30 x 53 mm.

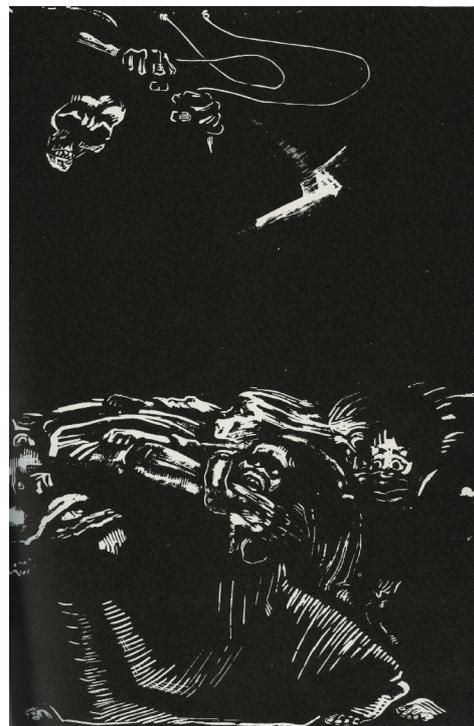


Abb. 56: Käthe Kollwitz, Hunger, 1925, Holzschnitt.



Abb. 57: Arik Brauer, Land der Fischer, 1948, Öl, 340 x 610 mm.



Abb. 58: Arik Brauer, Mann im Gas, 1946/54, Öl auf Platte, 320 x 220 mm.



Abb. 59: Mädchen im Bombentrichter, 1946/54, Öl auf Platte, 380 x 220 mm.



Abb. 60: Margret Bilger, *Am grauen Stein*, 1943, Holzriss, 300 x 380 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 61: Margret Bilger, *Am grauen Stein*, 1943, Holzriss, 300 x 380 mm, Privatbesitz.



Abb. 62: Margret Bilger, *Am Gnadenbrünnlein*, 1943, Holzriss, 300 x 380 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 63: Margret Bilger, *Die seltsame Erscheinung*, 1943, Holzriss, 300 x 380 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 64: Margret Bilger, *Zwei Wagen*, 1943, Holzriss, 300 x 380 mm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz.



Abb. 65: Meister der Klosterneuburger Missalien, *Detail fol. 136, Codex 72, 1452*, Buchmalerei, Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg.

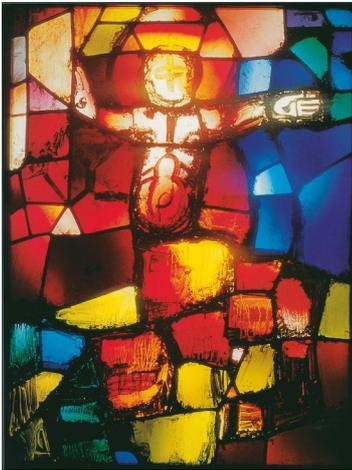


Abb. 66: Margret Bilger, *Kentaur/Auferstandener*, 1968, Bleiglasfenster, 120 x 80 cm, Privatbesitz.

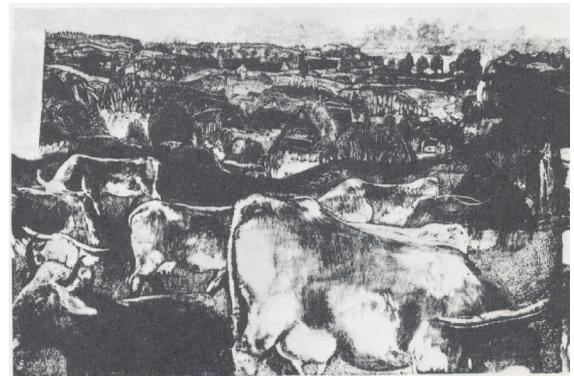


Abb. 67: Margret Bilger, *Kuhweiden*, um 1935, Holzschnitt, 240 x 380 mm, Privatbesitz.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Dallinger, Petra-Maria: „Jetzt wo du wieder weg bist, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky. Linz: Stifterhaus 2006.

Frommel, Melchior/Hofer, Franz Xaver (Hg.): Margret Bilger - Alfred Kubin. Briefwechsel. Schärding: Kulturzeitschrift Landstrich 1997.

Sapper, Theodor: Kornfeld. Wien: Verlag Erwin Müller 1947.

Sapper, Theodor: Schmerz vor Tag. Wien: Rohrer 1957.

Sapper, Theodor: Alle Trauben und Lilien. Gedichte der Frühzeit. Wien: Europaverlag 1967.

Sapper, Theodor: Die Mähne des Ruhmes. In: Protokolle 1 (1988), S. 22- 48.

Sekundärliteratur

Zu Theodor Sapper

Brandt-Hirschmann, Otto (Hg.): Der ewige Kreis. Eine Anthologie neuer österreichischer Lyrik. Wien u.a.: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1935. S. 120.

Brasch, Robert (Hg.): Österreichische Lyrik der Gegenwart. Wien: Saturnverlag 1934. S. 83-84.

Breicha, Otto: Theodor Sapper. In: Protokolle 2 (1996), S. 66-68.

Institut zur Förderung der Künste in Österreich (Hg.): Continuum. Zur Kunst Österreichs in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Wien: Rosenbaum 1957. S. 103-104.

Langthaler, Hilde: Theodor Sapper. Zur Geschichte eines ehrlichen Schriftstellers. In: Zwischenwelt. Literatur, Widerstand, Exil 20/2 (2003), S. 64-66.

Richter, Franz: Nachruf auf Theodor Sapper. In: Die Furche 42 (1982), S. 14.

Richter, Franz: In Erinnerung an Theodor Sapper. In: Literarisches Österreich 1 (1997), S. 7-8.

Sapper, Theodor: War die Christianisierung der Germanen ein Unglück? In: Kunst und Aufbau 5 1946, S. 23-25.

Sapper, Theodor: Mitarbeit am unsterblichen Mythos. In: Kunst und Aufbau 6 1946, S. 15-18.

Sapper, Theodor: Österreichische Minnesänger 1170-1445. Graz: Stiasny 1964.

Sapper, Theodor: Alle Glocken der Erde. Expressionistische Dichtung aus dem Donaauraum. Wien: Europaverlag 1974.

Sapper, Theodor: Tausend Lichter, tausend Tode. München: Kurrent 1980.

Sapper, Theodor: Kunst der ausgewogenen Zentren. In: Margret Bilger. Märchen und Legenden. (Kat.Ausst., Schlierbach, 23.Mai bis 31. Oktober 1990) Linz: Landesverlag 1990, S. 22-27.

Sapper, Theodor: Franz Heinrich Bilinskis neuer Weg. Wien: Selbstverlag Bilinski 1992.

Sapper, Theodor: Deutung der Bilder Franz Heinrich Bilinskis. Wien: Selbstverlag Bilinski 1996.

Sapper, Theodor: Inhaltsangabe zu Kettenreaktion Kontra. In: Protokolle 2 (1996), S. 69-81.

Sapper, Theodor: Kettenreaktion Kontra. Assoziationsgewebe eines Verfolgten aus den Terrorjahren 1938 – 1945. Salzburg: Pustet 2006.

Sonnleitner, Johann: Theodor Sapper. In: Killy, Walter (Hg.): Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 10. München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1988ff., S. 134.

Suchy, Viktor: Ein Werk Theodor Sappers. Ein später Expressionist? In: Die Furche 34 (1970), S. 11.

Interviews/Briefe/E-Mails, Theodor Sapper betreffend

Brief von Alois Gschwinder an den Jahrbuch-Verlag, 26.1.1995, Dokument 22.893, DÖW, Wien.

Briefe von Theodor Sapper an Gregor Sebba, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

Interview mit Hilde Langthaler und Dieter Derbolav, 19.1.2010.

Lebenserinnerungen von Hilda Sapper. In: E-Mail von Christian Sapper an Teresa Wielend, 24. September 2009.

Zu Margret Bilger

Assmann, Peter/ Frommel, Melchior (Hg.): Margret Bilger. Das glasmalerische Werk. Weitra: Bibliothek der Provinz 1997.

Bilger, Margret: Märchen und Legenden. (Kat.Ausst., Schlierbach, 23. Mai bis 31. Oktober 1990) Linz: Landesverlag 1990.

Bilger, Margret: Zum Alten Testament. (Kat.Ausst., Schlierbach, 29.April bis 3.Juli 1994) Linz: Landesverlag 1994.

Bilger, Margret: Werke zu Adalbert Stifter und Böhmerwald-Landschaften. Aspach/Wien: Edition Innsalz 2005.

Bilger, Margret: Kentauren – Motive aus der Mythologie. (Kat. Ausst., Taufkirchen/Pram, 26. April bis 19. Oktober 2008) Taufkirchen/Pram: Verein Bilger-Haus 2008.

Breicha, Otto/Frommel, Melchior (Hg.): Margret Bilger. Holzrisse, Zeichnungen, Glasfensterarbeiten. Salzburg: Verlag Galerie Welz 1988.

Dallinger, Petra-Maria: „Wenn ich ein Mann wäre, was täte ich da alles!“ Margret Bilger, Vilma Eckl und Johanna Dorn. In: Hochleitner, Martin (Hg.): Oberösterreich. Bildende Kunst 1945-1955. Linz: OÖ Landesmuseum 1995.

Frommel, Melchior: Margret Bilger. Die Holzrisse. Wien: Edition Tusch 1973.

Frommel, Melchior/Wutzel, Otto (Hg.): Margret Bilger. (Kat.Ausst., Schlierbach, 24. Mai bis 31. August 1975), Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1975.

Frommel, Melchior: Margret Bilger. Porträtzeichnungen. Schärding: Heindl 1986.

Frommel, Melchior: Margret Bilger in Taufkirchen an der Pram. Schärding: Heindl 1996.

Hofer, Franz Xaver: Der Kentaur. Mit Zeichnungen von Margret Bilger. Passau: Museum Moderner Kunst 1991.

Lange, Herbert: Der beschriebene Tännling. Zu einer Holzrissfolge von Margret Bilger. In: Jungmaier, Otto: Adalbert Stifters Linzer Jahre. Graz: Stiasny 1958, S. 27-32.

Mauer, Otto: Margret Bilger. In: Mauer, Otto (Hg.): Über Kunst und Künstler. Salzburg: Residenzverlag 1993, S. 200-204.

Mitsch, Erwin: Margret Bilger. Die Holzrisse im Besitz der Albertina. Wien 1984.

Interviews/Briefe/E-Mails und Ausstellungsverzeichnisse, Margret Bilger betreffend

Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Theodor Sapper, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Briefe von Margret Bilger an Gregor Sebba, Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Besprechung von Hilda Sapper zu einer Ausstellung von Margret Bilger in Ried 1946.
PDF. Freundlich zur Verfügung gestellt vom Museum Joanneum in Graz (E-Mail von
Alexander Fritz an Teresa Wielend, 11.2.2010.)

Interview von Teresa Wielend mit Melchior Frommel, 17.4.2010.

Verzeichnis zu Ausstellung bei Günter Franke in München, 1943:
PDF. In: E-Mail von Melchior Frommel an Teresa Wielend, 25. 3. 2010.

Sonstige

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Metzler 2002.

Bilger, Ferdinand: Leoprechtinger Tagebuch. In: Bilger-Archiv, Taufkirchen/Pram.

Bogner, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Brandstätter, Christian (Hg.): Wien 1900. Wien: Brandstätter 2005.

Brednich, Rolf Wilhelm/ Ranke, Kurt (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Band 11. Prüfung Schimärenmärchen. Berlin: de Gruyter 2004.

Chagall, Marc: Mein Leben. Stuttgart: Gerd Hatje 1959.

Eisenhut, Günter/ Weibel, Peter (Hg.): Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933 – 1945. Graz: Droschl 2001.

Gercken, Günther: Tradition und Erneuerung im modernen Holzschnitt. In: Ein Jahrhundert des Holzschnitts (Kat.Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993-1994), Hamburg 1993, S. 7-23.

Heym, Georg/Kirchner, Ernst Ludwig: Umbra vitae. Frankfurt/Main: Insel Verlag 1962.

Kemper, Hans Georg/ Vietta, Silvio (Hg.): Expressionismus. München: Fink 1975.

Killy, Walther/Szeklenar, Hans (Hg.): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Salzburg: Otto Müller Verlag² 1987.

Knoll, Harald: Die Gruppe Neuhold-Drews-Weiß-Eichholzer. In: Karner, Stefan: Graz in der NS-Zeit. Graz: Verein zur Förderung der Forschung von Folgen nach Konflikten und Kriegen 1998, S. 211-230.

Kollwitz, Käthe: Graphik. (Kat.Ausst., Wien, Oktober 1983), Wien: Bawag Fondation 1983.

Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. Paderborn: Wilhelm Flink Verlag 2008.

Laven, Rolf: Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst. Wien: Schlebrügge 2006.

Miller, J. Hillis: Illustration. London: Reaktion Books 1992.

Mönig, Klaus: Malerei und Grafik in deutscher Lyrik des 20. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2002.

Nörtemann, Regina (Hg.): Jacob van Hoddis. Dichtungen und Briefe. Zürich: Arche Verlag

1987.

Olbrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst. Band 3. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996.

Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik. (Kat.Ausst., Stadtgalerie Klagenfurt, 16.10.1998-10.01.1999) Klagenfurt: Stadtgalerie Klagenfurt 1998.

Platzer Monika (Hg.): Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde. Ostfildern: Hatje Cantz 2006.

Rothe, Wolfgang: Der Mensch vor Gott. Expressionismus und Theologie. In: Rothe Wolfgang (Hg.): Expressionismus als Literatur. Bern/München: Francke Verlag 1969, S. 37-66.

Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main: Klostermann 1977.

Schweiger, Werner J.: Der junge Kokoschka. Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte, Caribaret Fledermaus, Kunstschau 1908. Wien: Hochschule für angewandte Kunst 1983.

Stadler, Wolf: Lexikon der Kunst. Band 6. Eggolsheim: Dörfler 2006.

Stutzer, Beat/Vitali, Samuel u.a. (Hg.): Expressionismus aus den Bergen. Zürich: Scheidegger und Spiess 2007.

Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer 1989.

Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehung. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart: Metzler 1990, S. 414-429.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-2, 5-10, 13-28, 30-32, 34, 37, 39, 43, 45, 50, 52, 60-64, 57:
Frommel, Melchior: Margret Bilger. Die Holzrisse. Wien: Edition Tusch 1973.

Abb. 3:
Frommel, Melchior: Margret Bilger. Porträtzeichnungen. Schärding: Heindl 1986.

Abb. 4:
Die andere Seite. Alfred Kubin. Zeichner und Illustrator. (Kat.Ausst., Museum der Moderne, Salzburg 25.April bis 12.Juli 2009), Weitra: Bibliothek der Provinz 2009.

Abb. 11, 12:
Scans, Dommuseum, Wien.

Abb. 29:
Peters, Hans Albert (Hg.): Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk. Baden-Baden: Kunsthalle Baden-Baden 1977.

Abb. 33, 35, 54:
Ein Jahrhundert des Holzschnitts. (Kat.Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993-1994), Hamburg 1993.

Abb. 36, 38, 53:
Österreichischer Expressionismus. Malerei und Graphik. (Kat.Ausst., Stadtgalerie Klagenfurt, 16.10.1998-10.01.1999) Klagenfurt: Stadtgalerie Klagenfurt 1998.

Abb. 40, 42, 48:
Schweiger, Werner J.: Der junge Kokoschka. Kunstgewerbeschule, Wiener Werkstätte, Caribaret Fledermaus, Kunstschau 1908. Wien: Hochschule für angewandte Kunst 1983.

Abb. 41:
Assmann, Peter/ Frommel, Melchior (Hg.): Margret Bilger. Das glasmalerische Werk. Weitra: Bibliothek der Provinz 1997.

Abb. 44:
Gustav Klimt und die Kunstschau 1908. (Kat.Ausst., Belvedere, Wien 1. Oktober 2008 – 18. Jänner 2009) München: Prestel 2008.

Abb. 46:
Stutzer, Beat/Vitali, Samuel u.a. (Hg.): Expressionismus aus den Bergen. Zürich: Scheidegger und Spiess 2007.

Abb. 47:

Buchheim, Lothar Günther: Graphik des deutschen Expressionismus. Feldafing: Buchheim 1959.

Abb. 49:

Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von Cézanne bis Picasso. (Kat. Ausst., Kunsthalle Bremen, Bremen 13. Oktober 2007 – 24. Februar 2008), München 2007.

Abb. 51:

Busch, Günter/Werner, Wolfgang (Hg.): Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Gemälde. Band 2. München: Hirmer 1998.

Abb. 55, 56:

Käthe Kollwitz. Graphik. (Kat. Ausst., Bawag Fondation, Wien 1983), Wien 1983.

Abb. 57:

Brauer, Arik (Ill.): Brauer. Salzburg: Galerie Welz 1973.

Abb. 58, 59:

Brauer, Arik (Ill.): Der Teufel und der Maler. Wien: Amalthea 2000.

Abb. 65:

Unidam-Datenbank. [Stand: Juli 2010]

Abb. 66:

Bilger, Margret: Kentauren – Motive aus der Mythologie. (Kat. Ausst., Taufkirchen/Pram, 26. April bis 19. Oktober 2008) Taufkirchen/Pram: Verein Bilger-Haus 2008.

Anhang

Zusammenfassung

Die Diplomarbeit hat eine erstmalige Aufarbeitung der Freundschaft von Theodor Sapper (1905-1982) und Margret Bilger (1904-1971) zum Thema. Die Verbindung zwischen dem Schriftsteller und der bildenden Künstlerin ist heute einerseits durch den Briefverkehr und andere kurze schriftliche Zeugnisse und andererseits durch eine künstlerische Zusammenarbeit aus dem Jahr 1945 dokumentiert.

Im ersten Teil widmet sich die vorliegende Arbeit den Briefen der beiden, die Datierungen von den frühen 30er bis in die späten 60er Jahre aufweisen und dadurch erlauben, die Freundschaft in ihren verschiedenen Facetten nachzuvollziehen. Darüber hinaus gibt es noch einige Freundschaftsbeweise zwischen den beiden Künstlern, die in kurzen Aufsätzen oder Erzählungen und in einer Porträtzeichnung die gegenseitige Beziehung aufarbeiten. Diese Dokumente werden ebenfalls in Auszügen vorgestellt, damit die verschiedenen Dimensionen der freundschaftlichen Beziehung gezeigt werden können.

Die Zusammenarbeit im Jahr 1945, bei der Margret Bilger sechs Holzschnitte zu drei Gedichten von Theodor Sapper entwickelte³⁶³, steht im Mittelpunkt des zweiten Teils. Lyrik und Graphik werden zuerst getrennt voneinander betrachtet und in ihrem Inhalt, Stil und Zeitbezug vorgestellt und analysiert. Weiters steht an dieser Stelle eine Untersuchung über den allgemeinen Umgang der beiden Künstler mit dem jeweils anderen Medium.

363 Bei den drei Gedichten handelt es sich um „Die Gabe“, „Drohung“ und „Triumphbogen“ aus dem Gedichtzyklus „Schmerz vor Tag“.

Schlussendlich werden die Graphiken und Gedichte einander gegenüber gestellt. Zuerst wird hier die Frage nach dem genauen Entstehungsprozess von Text und Bild und den damaligen Zeitumständen gestellt. Der Versuch einer Beantwortung wird durch Briefe von Sapper und Bilger aus dieser Zeit vorgenommen. Die direkte Konfrontation beider Medien ermöglicht aber auch eine Deutung von bis dahin unidentifizierten Figuren und Gegenständen. Darüber hinaus wird der genauen Gestalt der Text-Bild-Beziehung nachgegangen und beispielsweise erörtert, wie sich eine gegenseitige Beeinflussung gestaltet haben könnte. Gedichte und Graphiken können so nicht nur als eigenständige Kunstwerke, sondern auch als das Ergebnis einer freundschaftlichen Kooperation gelesen werden.

Lebenslauf

Persönliche Daten

.....

| | |
|---------------------|---|
| Name und Anschrift: | Teresa Wielend Währingerstraße 163/12 1180 Wien |
| Geburtsdatum: | 26.12.87 |
| Familienstand: | ledig |
| Staatsbürgerschaft: | Österreich |

Schulbildung

.....

| | |
|-----------|--------------------------------|
| 1994-1998 | Volksschule Ottensheim (OÖ) |
| 1998-2006 | Stiftsgymnasium Wilhering (OÖ) |

Studium

.....

| | |
|------------------|---|
| Seit Herbst 2006 | Studium der Kunstgeschichte und der Germanistik an der Universität Wien |
|------------------|---|

Sonstige Tätigkeiten/Praktika

.....

| | |
|--------------------------------------|--|
| seit Februar 2008 | Mitarbeit in der Albertina im Security- und Kassabereich |
| Sommer 2008/2009 | Praktikum im Bilger-Breustedt-Haus, Taufkirchen/Pram: Mitarbeit im Archiv und Entwicklung eines Vermittlungsprogramms für Kinder und Jugendliche |
| August, September 2009, Juni 2010 | Stimme der Margret Bilger bei Lesungen des Briefwechsels zwischen Alfred Kubin und Margret Bilger |
| seit Winter 2009/2010 | Kunstvermittlerin in der Albertina (Ausstellungen: Impressionismus, Michelangelo, Picasso) |