

# Über die Beschreibung hinaus

## Franz Tumler und die literarische Tradition

Seitdem Franz Tumler angefangen hat zu schreiben – und das geht nunmehr auf das ferne 1933 zurück – hat es Kritiker gegeben, die sich seiner Verbindungen zur literarischen Tradition angenommen haben.

Sein Verhältnis zur Tradition ist aber schwer erschließbar, nicht zuletzt wegen des selten unterbrochenen Schweigens des Autors über diese Themen.

Franz Tumler ist es gelungen, in seinem Werk die Balance zwischen Tradition und Modernität zu halten, wenn in einzelnen Werken auch das Gleichgewicht entweder zugunsten der einen oder der anderen pendelt.

Dadurch hat er sich denjenigen entzogen, die ihn frühzeitig als Stifter-Nachfolger abstempeln wollten, und zugleich denjenigen, die in seinem Werk nur den modernen, ja fast experimentellen Zug hervorgehoben haben.

Franz Tumler ist am 16.1.1912 in Gries bei Bozen geboren. Der Vater, Gymnasialprofessor mit wissenschaftlichen Interessen und Ambitionen, stammte aus einer Vintschgauer Bauernfamilie, die Mutter in Ried im Innkreis geboren, aus einer Wiener Familie.

Der vorzeitige Tod des Vaters (1913) bedeutete die Übersiedlung der Familie nach Linz an der Donau, wo die Großeltern mütterlicherseits lebten.

Hier fällt der aus Bozen gebürtige Junge in der Schule auf, hier wächst er in der halb fremden, halb familiären Umgebung heran, und von seiner unbekanntem Heimat hat er nur Namen: es sind Ortsbezeichnungen, die die Brüder seiner Mutter aussprechen, wenn sie aus dem Krieg in Urlaub heimkommen.

Damals hört er auch zum ersten Mal den Namen Cesare Battisti und behält den auf ihn bezogenen Satz »Ein Verräter wird gehenkt«. So macht sich der Junge nach und nach ein Bild der Heimat, das aus vagen Anspielungen und lauter Namen besteht. Nach dem Ersten Weltkrieg optiert Tumlers Mutter im Namen ihres Sohnes für die österreichische Staatsbürgerschaft.

In dieser Zeit liest der Jugendliche eifrig Stifter, verbringt seine Musestunden an der Donau und wird zum Lehrer ausgebildet.

1926 reist Tumler zum ersten Mal mit seiner Mutter nach Laas in Südtirol: dort lernt er Orte und Personen kennen, die ihm nur dem Namen nach bekannt waren.

Als Tumler 1933 wieder nach Südtirol fährt, wandert er durch die ladinischen Täler, und Bilder füllen jetzt die leeren Namen aus, die er im Gedächtnis behalten hatte. Bei dieser Wanderung hinterläßt ihm ein verlassenes Dorf den stärksten Eindruck, weil er darin das Bild seiner Heimat am deutlichsten zu erkennen glaubt.

Als nach anderthalb Jahren diese Eindrücke und Erinnerungen, durch die Phantasie des Autors umgeformt, zu einer epischen Geschichte kondensiert werden, ist das Resultat, die Erzählung *Das Tal von Lausa und Duron* (1935 bei Langen – Müller veröffentlicht), ein literarischer Erstling, der den Schriftsteller von heute auf morgen etablierte.

Tumler hatte schon als Gymnasiast zu schreiben begonnen: er hatte Prosatexte publiziert, und die Zeitschrift »Das Innere Reich« hatte ein Jahr zuvor die Skizze: *Das Stift* angenommen.

Abgesehen davon, daß eine ähnliche Episode, die Wanderung von einer Bauerngemeinde nach Österreich beim Ausbruch des ersten Weltkriegs historisch belegt ist<sup>1)</sup>, ist *Das Tal von Lausa und Duron* eher aus dem Mangel an Erlebnissen, aus erfundenen Elementen (dem ladinischen Mädchen, dem Tal 'von Lausa und Duron') entstanden, aus dem Bedürfnis, die ferne Heimat dichterisch zu beschwören als beschreibendes Werk einer gelebten Gegenwart. Davon berichtet ein schönes Nachwort, das Tumler der Insel-Ausgabe seiner Erzählung (1966) beifügte.<sup>2)</sup>

Schon das Gedicht, das der Erstausgabe von 1935 und der kleinen Piper-Ausga-

be (= Präsent) von 1977 vorangeht, weist in diese Richtung:

Sieh, dem tieferen Dunkel  
entlocke ich dich,  
wie du tönst in mir  
und allem Tagesschein  
ins verwirrte Gesicht schlägst:  
die Bläue der Berge,  
wo fern der Wolken  
wachsene Schatten gehn,  
unaufhaltsam, ist deine nur.  
Dich zu erlangen, Heimat,  
des Eises Schauer schreckten  
mich nicht,  
und der klirrende Felssturz nicht,  
und siehe: den hellen Tag verlöre  
ich gern,  
wenn du trauerst;  
es ginge mein Fuß lahm,  
wenn er dir nicht zugeht, o Heimat!

Daß es sich um eine Beschwörung handelt, beweist die Tatsache, daß die beiden ersten und die letzten vier Verse des Gedichts wie richtige Zaubersprüche lauten. Eine magische Aura umhüllt einige Teile der Erzählung wie z. B. die Beschreibung der Figur der alten Tanna, die Sage von Lidsanel, und die Beschreibung der Zeremonien, die auf uralte Sitten der Ladiner zurückgehen. Der magische Zug ist auch am Vorherrschen der auditiven Wahrnehmungen zu erkennen, die ein charakteristisches Element der Erzählung ausmachen.

Schon im Gedicht am Beginn der Erzählung ist die gegenseitige magische Wirkung spürbar, die sowohl der Dichter auf die Heimat als die Heimat auf den Dichter ausübt.

Es ist die Magie der Töne, die auf den Dichter wirkt. Dieses Charakteristikum wiederholt sich in der Erzählung in der Episode, als Anita dem unwiderstehlichen Ruf des Glockengeläutes erliegt und ihm nachläuft.

Nur Leon, Anitas Bruder, entzieht sich dem Reiz der Töne, wie sie z. B. vom undeutlichen Murmeln einer Märchenerzählerin herkommen, weil er schon seine ursprüngliche Kultur aufgegeben hat und nunmehr einer fremden angehört. In der Sage von Lidsanel kann er nicht eine Anspielung an sein eigenes Ende erkennen, weil er diese Bildsprache nicht mehr versteht.

Die magische, naturhafte Welt seiner Ursprünge will er nur bezwingen, indem er den Seinigen vorschlägt, die Schätze aus ihren Felsen an den Tag zu fördern. Aber die Ausnutzung dieser Schätze, das einkommende Geld, würde die alte Kultur vernichten: das wird

vom alten Contrin und von Anita geahnt. Deshalb lehnen sie den Vorschlag Leons ab.

Der Tod Anitas und des Alten ist insofern nicht nur als unabwendbares Schicksal zu verstehen, sondern auch als freie Entscheidung von Menschen, die sich dadurch der Integration in eine fremde, von der Technik und der Ausnutzung des Nächsten dominierte Kultur entziehen wollen.

Das Werk ist charakterisiert nicht nur durch das Magische, sondern auch durch ein anderes Merkmal, das zum ersten im Gegensatz steht: das Wissenschaftliche, das sich in den ersten Seiten der Erzählung und in der Historisierung der wiedergegebenen Ereignisse manifestiert.

Die Ereignisse werden nicht verabsolutiert, sondern in ihrem Verhältnis zur neuen historischen Situation dargestellt; die Natur ist in dieser Erzählung kein zeitentrücktes, mythologisiertes, unveränderbares Element, sondern in ihr zeigen sich die Spuren – die auch Zerstörungen sein können – die die Menschen hinterlassen.

Die Natur wird also nicht als immer ihrer selbst gleich dargestellt, sondern in ihrer Veränderlichkeit, in der Vorläufigkeit ihrer Phänomene, also in ihrer Verwandtschaft zum Tod.

In der Vereinigung dieser beiden Merkmale, des Magischen und des Wissenschaftlichen in der Erzählung, ist das Band zu finden, wodurch Tumler an die Erzählkunst Stifters anknüpft. Auch das beunruhigend Dämonische der kleinen Naturphänomene ist bei Tumler sowie bei Stifter sehr subtil wiedergegeben. Wie bei Stifter verwirklicht sich bei Tumler jener »Schritt über die bloße Beschreibung hinaus«, <sup>3)</sup> den er Stifter zum großen Verdienst anrechnet.

Ein weiteres bedeutendes Erzählwerk Tumlers ist der Roman *Der Ausführende*, der 1937 veröffentlicht wurde. Beim Wiederlesen fällt ein Aspekt dieses Werkes besonders auf: es ist ein Textabschnitt, der die Poetik der späteren Werke vorwegnehmend charakterisiert.

Es handelt sich um die Stelle, wo der Protagonist, Taraton, eine Landkarte aus der Tasche zieht, der die ihn umgebende Gegend darstellt. Er findet auf der Landkarte nicht das Abbild der Landschaft, die er vor sich hat, sondern ein System von Punkten und Linien, die sich auf ein größeres Stück Land beziehen, das für ihn in Wirklichkeit unsichtbar bleibt.

Das Stück Landschaft, der See, den Taraton vor sich hat, wirkt eher wie eine Blendung, die ihn erschreckt.

Der Fluß, den er in der Nähe rauschen hört, ist nur auf der Landkarte zu sehen. Nur auf der Landkarte kann er also eine klare Übersicht der Gegend bekommen.

Man könnte die Landkarte als eine Metapher für Tumlers Kunstauffassung interpretieren.

Die Kunst, für ihn das Schreiben, gibt kein Abbild der den Dichter umgebenden Wirklichkeit, sondern sie bildet ein eigengesetzliches Gefüge, das sich nur mittelbar, indirekt auf die Welt bezieht. Die Kunst hat aber das Eigene, daß sie für die darzustellenden Elemente Bezeichnungen findet und zwischen den dargestellten Elementen Bezüge herstellt, von denen man ausgehen kann, um das Dargestellte zu verstehen. Die Kunst konstituiert sich selbst als eigene Welt, die sich nur in ihrem Anderssein, d. h. nur negativ, auf die eigentliche Welt bezieht. Bezeichnend scheint uns in dem Abschnitt, den wir zitiert haben, der Eindruck der Unübersichtlichkeit der Landschaft bei direkter Wahrnehmung und im Gegenteil deren Übersehbarkeit im »Gerinnsel schwarzer Linien« der Landkarte. In ihr ist die übersehbare und unübersehbare Landschaft »geisterhaft eingefangen«, wenn sie auch nicht deren widerspiegeltes Bild ist.

Die Landkarte ist eher ein »kleinmachender«, also entstellender »Spiegel«, in dem die Umgebung gleichsam aufgesogen und auf ein System reduziert ist, das die Natur verschlüsselt, damit sie besser entschlüsselt werden kann.

Diese Reduktion auf ein System ändert auch die Art der Existenz der Dinge, die dargestellt werden. Sie bestehen auf andere Weise weiter, sie leben nunmehr ein anorganisches Leben, das jeder Wärme und jeden Wechsels entbehrt.

Genauso ist die Aufgabe des Schriftstellers: er setzt die Dinge in ein ihnen fremdes System um, er verzaubert sie gleichsam, damit sie weiterbestehen können, ohne der Veränderlichkeit, daher dem Tod anheimzufallen. Das Eigenartige dieses »zauberischen Dings« wie es Taraton benennt, ist, daß die Verzauberung eher wie eine mathematische Rechnung aussieht als wie ein Zauberwerk. Die bewirkt man durch »Rechnen, Zeichnen und Vordenken.« (S. 14).

Eine ähnliche aber explizite Darstellung von Tumlers Kunstauffassung finden

wir in »Bausteine zu einer Stillbetrachtung«, einem Text; der 20 Jahre später, 1958, geschrieben wurde.

Im ersten Teil dieser Betrachtungen<sup>4)</sup> führt Tumler das Beispiel von winzigen Tabakblättern an, die er auf dem Papier auslegt. Da jedes Blatt den gleichen Umriss hat, bildet es gleichsam ein Ornament, das die weiße Fläche strukturiert und einteilt.

Am Beispiel dieser Gliederung versucht der Autor, die Blätter auf einem andern Bogen aufzuzeichnen. Aber da erkennt er, daß der nachahmenden Zeichnung etwas fehlt, daß er die Blätter um Gelenke gruppieren muß, die er sich vorstellt, d. h. einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Zeichnung herstellen muß, den es im Vorbild selbst nicht gibt.

Dem Abbild der Natur muß er das Gerüst hinzufügen, ohne das die Nachahmung unverständlich bliebe.

Auf ähnliche Weise steht es mit dem Schreiben: wenn der Schriftsteller etwas erzählen will, ist er auf ein System angewiesen, das eigene Gesetze und keine Entsprechung, kein Modell in der Natur hat.<sup>5)</sup>

Es ist, als ob der Schriftsteller die Macht hätte, den unsichtbaren Teil der Welt zu sehen, weil »die sichtbare Welt nur die Hälfte eines Ganzen ist, zu dem eine zweite unsichtbare Hälfte gehört«.<sup>6)</sup>

Der magische Zug in Tumlers Poetik ist auch daran zu erkennen, daß erst das Wort, das Aussprechen des Wortes, die Dinge als geschehen erkennen läßt. Erst nachdem sie ausgesprochen worden sind, sind sie gültig, existieren sie.

Diese Kunstauffassung zeigt sich sehr deutlich in drei Werken, die aus den fünfziger Jahren stammen: der Roman *Der Schritt hinüber* (1956) und die Erzählungen *Der Mantel* (1959) und *Nachprüfung eines Abschieds*, die, wie *Der Mantel* 1957 geschrieben, 1961 veröffentlicht wurde.

In *Der Schritt hinüber* wird der Bezug zwischen Erlebnis und erzählter Geschichte problematisiert: negiert wird die Möglichkeit, ein Erlebnis in eine Geschichte zu übersetzen, die es genau und treu darstellt.

Was zu erkennen ist, ist die erzählte Geschichte, nicht die Erlebnisse, die hinter der erzählten Geschichte stehen. Es besteht also nur ein mittelbarer, indirekter Bezug zwischen dem, was wir erleben, und der Geschichte, die sich der Schriftsteller ausdenkt, um davon zu erzählen.



*Franz Tumler 1913 in Bozen, Gries  
links die Hand des Vaters*

Auch in der Erzählung *Der Mantel* wird die Unsicherheit der Erzählsituation hervorgehoben: der Text ist die Aufschreibung einer mündlichen, unvollständigen Erzählung einer kleinen Episode aus dem Leben eines unscheinbaren Provinzbewohners: des Verlusts und der Wiederauffindung eines neuen Mantels. Der Ich-Erzähler erzählt daher keine autobiographische Geschichte, sondern rekonstruiert die Geschichte eines andern, eines gewissen Huemer, den er nicht sehr gut kennt, auf der Basis weniger, von anderen erfahrenen Elementen, indem er zwischen den wenigen Tatsachen Beziehungen herstellt, Erklärungen sucht, und Interpretationen gibt.

Betont wird, daß der Erzähler sehr wenig weiß, daß er »mehr wissen« müßte. Auf diese Weise wiederholt Tumler einen Erzählgestus, den der Ich-Erzähler in Stifters *Brigitta* am Anfang des dritten Kapitels verwendet: dort versucht er seine »tiefgehende Kenntnis der Zustände«<sup>7)</sup> und der Vergangenheit daraus zu erklären, daß er mit Brigitta und dem Major in enger Verbindung gestan-

den habe, daß er also Gehörtes, »durch die natürliche Entwicklung der Dinge«<sup>8)</sup> Erfahrenes referiere.

Das, was Stifter erzählt, sind Ereignisse, an denen er nicht teilgenommen hat.

Dieselbe Haltung zeigt der Ich-Erzähler im *Mantel*: nur handelt es sich hier nicht nur um eine Einschränkung der Allwissenheit des Erzählers, um die Betonung der Tatsache, daß der Bericht persönlich gefärbt ist, sondern auch um eine radikalere Skepsis in bezug auf die Möglichkeit, Erfahrenes der Geschehnisse in eine Geschichte umzuformen.

Von diesem Ansatz aus ist es verständlich, daß in Tumlers Romanen und Erzählungen sehr häufig Reflexionen des Autors oder des Ich-Erzählers eingeschaltet werden: sie schränken gleichsam die Tragweite des Erzählten ein und verleihen der Erzählung eine subjektive Färbung.

Solche Ausführungen finden sich auch in der Erzählung *Nachprüfung eines Abschieds*, wo der eigenartige Blickwinkel aus der Souterrainwohnung des Ich-Er-

zählers, die Distanz zur Außenwelt akzentuiert und die subjektive Sicht des Beobachters schärft.

Hauptsächlich sind es Bilder und Töne, die den einsamen Ich-Erzähler beschäftigen; Töne, die unter der Erde wie durch einen Resonanzboden empfangen werden und die Assoziationen mit Bildern provozieren.

Der eigentliche Akt des Erzählers setzt aber erst ein, wenn sich der Dialog mit einem andern Menschen einstellt.

Erst die Gegenwart der zuhörenden Frau schafft die Bedingungen des mündlichen Erzählens, das dann, wenn der Schriftsteller wieder allein ist, ins Schreiben umgesetzt wird, so daß man behaupten könnte, das Schreiben sei zugleich das Resultat des dialogischen Austauschs mit anderen Menschen und des reflektierenden Dialogs des Schriftstellers mit sich selbst.

Tumler ist einer der wenigen Schriftsteller, die die schriftstellerische Praxis mit einer außerordentlich guten, reflektierenden Tätigkeit über den eigenen Schöpfungsprozeß verbinden.

Diese Reflexion zeigt sich nicht nur an verstreuten Stellen in Romanwerken, wie *Der Mantel* oder *Nachprüfung eines Abschieds*<sup>9)</sup>, sondern auch in eigenen Ausführungen wie dem Essay *Wie entsteht Prosa* (1962).

Seine Überlegungen sind aber nicht so sehr abstrakte Formulierungen, sondern die Beschreibung vom »konkreten Machen«,<sup>10)</sup> von den Realisationsstufen einer bestimmten Arbeit, in diesem Fall der lyrischen Prosa *Volterra* (1961)<sup>11)</sup>, eines der von der Kritik hochgeschätzten Prosawerke Tumlers.

In *Wie entsteht Prosa* betont Tumler, Anfangsbedingung für sein Schreiben sei das Gefühl des Nichtschreibens und, wie im Falle von *Das Tal von Lausa und Duron*, *Nachprüfung eines Abschieds* und *Der Mantel*, ein auditiver Reiz, der meistens von unverstandenen Lauten herkommt.

Sobald diese Unmöglichkeit des Schreibens thematisiert, beschrieben wird, ist sie schon überwunden.

Die unverstandenen Töne rufen zugleich im Schriftsteller das Gefühl einer versäumten Gelegenheit, das Bewußtsein einer Lücke hervor, die unbedingt ausgefüllt werden muß: und das kann nur durch Sinngebung, Verleihung einer Bedeutung geschehen.

Diese Position zeigt sogleich, daß Tumler als Schriftsteller sich nicht im Besitz des darzustellenden Objekts glaubt, sich nicht mit ihm identifiziert, sondern

eher sich von ihm distanziert, sich im Moment des Schreibens außerhalb des Objekts stellt, um es beschreiben zu können, um überhaupt schreiben zu können.

In dem Aufsatz *Tradition – Nähe und Abstand*<sup>12)</sup> konfrontiert sich der Schriftsteller mit dem Thema seiner Verbindungen mit der literarischen Tradition. Gegen die frühzeitige Abstempelung als Stifter-Nachfolger habe er anfänglich rebelliert, um seinen eigenen Weg zu finden.

Nach so viel Abstand aber erkennt Tumler, daß »ein Stück Wahrheit in dem Wort von der Nähe zur Tradition« sei.<sup>13)</sup>

Das Spezifische an Stifter sei aber nicht, wie er 30 Jahre zuvor geglaubt habe, die Beschreibung von wahren, existierenden Orten, die nichts ausläßt, sondern eher die Genauigkeit in der Beschreibung von erfundenen Landschaften. Das habe er wahrscheinlich von Stifter unbewußt gelernt, als er *Das Tal von Lausa und Duron* geschrieben habe.

Auf die Mitte der sechziger Jahre geht auch der Roman *Aufschreibung aus Trient* (1965) zurück, der Tumlers Versuch darstellt, sich mit den politischen Problemen der Südtiroler Heimat auseinanderzusetzen.

*Aufschreibung aus Trient* entsteht aus dem dialektischen Vergleich dreier Stimmen, der des Ich-Erzählers, der der Frau und der der evozierten Gestalt des Irredentisten Cesare Battisti. Vergangenheit rückt der Gegenwart nahe und das geschieht nicht nur durch das Wiedersehen der Orte, sondern auch durch die Erinnerung an die Figur des Vaters. Aber auch umgekehrt: Gegenwart wird in die Vergangenheit dadurch entrückt, daß der Ich-Erzähler seine eigene Geschichte in die des Vaters hineinprojiziert und ihm die Figur des Freundes gegenüberstellt. Dieses Verfahren erlaubt ihm, von sich selbst Distanz zu nehmen auf der Suche nach einer objektiven Einstellung zu seinem Herkunftsland, zur historisch-politischen Situation in Südtirol und zur eigenen politischen Stellung in der Vergangenheit. In *Aufschreibung aus Trient* verschmelzen Autobiographie und Geschichte in eins,<sup>14)</sup> sie gehen bruchlos ineinander über: Autobiographie wird objektiviert und Geschichte autobiographisch.

In diesem strukturell sehr komplexen und kühnen Werk ist das strukturierende Grundprinzip, worauf die Erzählung basiert, die synkretistische Nebeneinan-

derstellung von verschiedenen monologisierenden Aussagen zu denselben Themen. Die Handlung löst sich in eine Reihenfolge von Reflexionen auf, die die vielseitigen Aspekte der Probleme ins Licht rücken. Die Einheit des Werkes wird nicht durch das Fortschreiten der Handlung gewährt, sondern durch die Präsenz des reflektierenden dialogisierenden Ichs. Der Dialog mit der Frau und die Auseinandersetzung mit den Figuren des Vaters und Battistis sind die Voraussetzung dieser »Aufschreibung«; wie in *Nachprüfung eines Abschieds* ermöglicht erst die Anwesenheit dieser anderen Personen die Erzählung.

Das bislang letzte Erzählwerk Tumlers, *Pia Faller* (1973), beweist die Kohärenz, mit der er seine Poetik befolgt hat. Wie der Name der toskanischen Stadt in *Volterra*, so ist auch in diesem Werk der Name Pia Faller der klangliche Kern, um den sich die Erzählung bildet. Von ihr weiß der Erzähler nur sehr wenige Details, die mit der Zeit seiner Kindheit in Linz verbunden sind. Erlebnisse und Gemütszustände von damals werden nicht durch Gegenstände und Sinneswahrnehmungen in die Erinnerung zurückgerufen, sondern es ist der Schriftsteller selbst, der Gegenstände und Sinneswahrnehmungen erfindet, um seinen wenigen Erinnerungen und seinen Gemütszuständen Konsistenz zu verleihen:

»Ich weiß, daß dies nicht geschehen ist, aber ich brauche für etwas, das sich in mir bewegt hat, Gegenstände, die sichtbar sind und mit denen ich etwas mache, sonst kann ich eine Sache nicht erzählen.«

Der explizite Bezug auf die Erfindung, auf die Fiktion des Erzählens, taucht in *Pia Faller* immer wieder auf. Es ist, als ob der Ich-Erzähler sich der Täuschung entziehen möchte, etwas einst Erlebtes in Worten nachzeichnen zu können. Es sind die Worte selbst, die sich als Wirklichkeit konstituieren. Nicht einmal die Entdeckung von authentischen, seine Personen betreffenden Details kann den Erzähler bewegen, die schon zum Teil erzählte Geschichte zu modifizieren (S. 81-84).

Die geschriebene Geschichte ist »die Beute« (S. 83), die er auch mit Betrug Personen und Dingen entnimmt, die er für seine Geschichte ausgenutzt hat. Aber er ist Betrüger und Betrogener zugleich, weil die geschriebene Geschichte, die ihm bleibt, etwas darstellt, das nicht mehr existiert. (S. 83-84)

In *Pia Faller* führt die ununterbrochene Anwesenheit des erzählenden und reflektierenden Ich zu einer lyrisch-essayistischen Prosa, in der Erzähler und Werk untrennbar sind. Der Ich-Erzähler selbst bildet das vereinheitlichende Zentrum von Vergangenheit und Gegenwart und das Prinzip, auf dem die formale Kohärenz der Erzählung gründet. Der lyrische Grundton von Tumlers Erzählwerken läßt erraten, daß Lyrik keine neue Beschäftigung für diesen Schriftsteller ist. Abgesehen von den Gedichtbänden aus den vierziger Jahren *Anruf* (1941) und *Liebes-Lobpreisung* (1947) und von den in der Zeitschrift »Das Innere Reich« verstreuten Gedichten möchten wir auf die letzten Gedichtsammlungen hinweisen: *Welche Sprache ich lernte* (1970) und *Sätze von der Donau* (1972). Beim Lesen dieser Gedichte kann man feststellen, daß, wenn der Grundton in den Erzählungen lyrisch, die Sprechhaltung in den Gedichten erzählerisch ist, so daß man am Ineinanderübergehen der beiden Gattungen ein Spezifikum von Tumlers Kunst erkennen kann.

Eine solche Spezifität weist auch das Werk auf, das wir abschließend erwähnen wollen: das »erzählerische Sachbuch«. <sup>15)</sup>

*Das Land Südtirol* (1971), das nicht nur eine Summa von historischen, naturwissenschaftlichen, linguistischen und literarischen Betrachtungen über das Land enthält, sondern auch die Quintessenz von Tumlers Verhältnis zu seiner Heimat, zu »Menschen, Landschaft, Geschichte«, wie der Untertitel lautet, einem Verhältnis, das aus Liebe und Distanz zugleich besteht, das den Schriftsteller sein Leben lang beschäftigt hat und noch nicht aufgehört hat, ihn zu beschäftigen.

Dr. Maria Luisa Roli, Bergamo



Das Geburtshaus Villa Fortuna, Bozen

1) Vgl.: B. Wurzer, *Die Deutschen Sprachinseln in Oberitalien*, Bozen, Athesia, 1969, S. 80 - 91.

2) In: F. Tumler, *Das Tal von Lausa und Duron*, Frankfurt a. M., Insel, 1966. Ebenfalls abgedruckt in: F. T., *Das Tal von Lausa und Duron*, München, Piper (= Präsent), S. 99 - 120.

3) Vgl. F. Tumler, *Tradition. Nähe und Abstand* »Jahresring« 66/67 (1966), Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 214.

4) *Bei den Tabakblättern*, »Jahresring« 58/59 (1958) Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 91 - 92.

5) Tumler, *op. cit.*, S. 92, passim

6) Ibidem

7) A. Stifter, *Brigitta*, in: A.S. Werke (hrsg. von U. Japp und J. Piechotta), 2. Bd, *Erzählungen II*, Frankfurt a. M.: Insel, S. 120.

8) Ibidem

9) Vgl.: F. Tumler, *Der Mantel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959, S. 11 - 12 und *Nachprüfung eines Abschieds*, in: F. T., *Landschaften und Erzählungen*, München, Piper, 1974, S. 266/67.

10) »Wie entsteht Prosa«, in: F. T. *Landschaften ...*, *op. cit.*, S. 363.

11) F. Tumler, *Volterra*, in *Landschaften ...*, S. 277 - 292.

12) In: »Jahresring« 66/67, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1966, S. 211 - 222.

13) *Tradition ...*, *op. cit.*, S. 211.

14) Vgl. Hansjörg Graf, *Franz Tumlers Rückzug auf die Genauigkeit*, in: »Merkur« 19. Jg. (1969), S. 892 passim.

15) Nach den Worten zitiert, die Hubert Mummelter anlässlich der Vorstellung des Buches ausgesprochen hat. Vgl.: N. N., *Ein Südtirol-Buch sui generis*, in: »Dolomiten« vom 6./7. März 1971.