

## DER ALLEGORIEN-SAMMLER

### Peter Altenbergs Ansichtskarten zwischen Jahrhundertwende und Weltkrieg

Von Leo A. Lensing (Old Saybrook)

Der Aufsatz präsentiert den Schriftsteller Peter Altenberg als Sammler von Postkarten, die zugleich als poetisches Material schlechthin fungieren. Zudem können Auszüge aus Altenbergs ›Kriegsalbum 1915‹ gezeigt werden, das zwischen Dokumentation und Kriegsverherrlichung oszilliert.

The paper presents Peter Altenberg's use of postcards as poetic material. Excerpts of one of his arrangements, ›Kriegsalbum 1915‹, are shown here as remarkable examples. The album changes between documentation and glorification of World War I.

Der Ansichtskartensammler ist kein größerer Narr als alle andern.  
PETER ALTENBERG, Hamsun-Menschen (1911)

Es wäre jedoch falsch, anzunehmen, Altenberg sei seiner Sammlerleidenschaft naiv ergeben gewesen.  
W. G. SEBALD, Le Paysan de Vienne (1989)

Im August 1901 erhielt Karl Kraus, der sich auf einer Skandinavienreise befand, von Peter Altenberg die dringende Bitte, ihm „*ideal=schöne* Ansichtskarten von überall, unter *Couvert*, unbeschrieben, zu senden!!!“<sup>1)</sup> Das Beschreiben oder Beschriften pflegte Altenberg nämlich selber zu besorgen. Auf dem Titel- und Vorsatzblatt der Foto- und Ansichtskartenalben, die er nach eigenen Angaben bereits vor 1900 zu bestücken begann und auch in den Kriegsjahren 1915–1918 zusammenzustellen fortfuhr, befindet sich eine ausführliche, wenn auch nicht immer zuverlässige Statistik über Zahl und Wert der darin montierten „beschriebenen“ und „unbeschriebenen“ Karten.<sup>2)</sup> Kraus, der 1899 bereits im

<sup>1)</sup> PETER ALTENBERG, „Dein *unglückseliger* Peter“: Briefe an Karl Kraus, in: DERS., Rezept die Welt zu sehen. Kritische Essays, Briefe an Karl Kraus, Dokumente zur Rezeption, Titelregister der Bücher, hrsg. von ANDREW BARKER und LEO A. LENSING, Wien 1995, S. 226.

<sup>2)</sup> Siehe PETER ALTENBERG, Semmering 1912. Ein altbekanntes Buch und ein neuentdecktes Photoalbum, hrsg. von LEO A. LENSING und ANDREW BARKER, Wien 2002, S. 2 (des Albumteils).

ersten Jahrgang seiner Zeitschrift ›Die Fackel‹ „die Ansichtskartenseuche“ und eine grassierende „Ansichtskartenmanie“ beanstandet hatte, wird diesem privaten Wunsch vielleicht trotzdem nachgekommen sein.<sup>3)</sup> Bediente er sich doch selbst des handlichen, um die Jahrhundertwende höchst populären Mediums. Kraus machte sich im Frühjahr 1900 in Berlin sogar die Mühe, eine fotografische Porträtkarte anfertigen zu lassen, und schickte sie – mit einem Gruß auch für den in Wien weilenden symbolistischen Maler Fernand Khnopff kunstvoll „beschrieben“ – an die spätere Kunsthistorikerin Erika Conrat (Abb. 1).<sup>4)</sup>

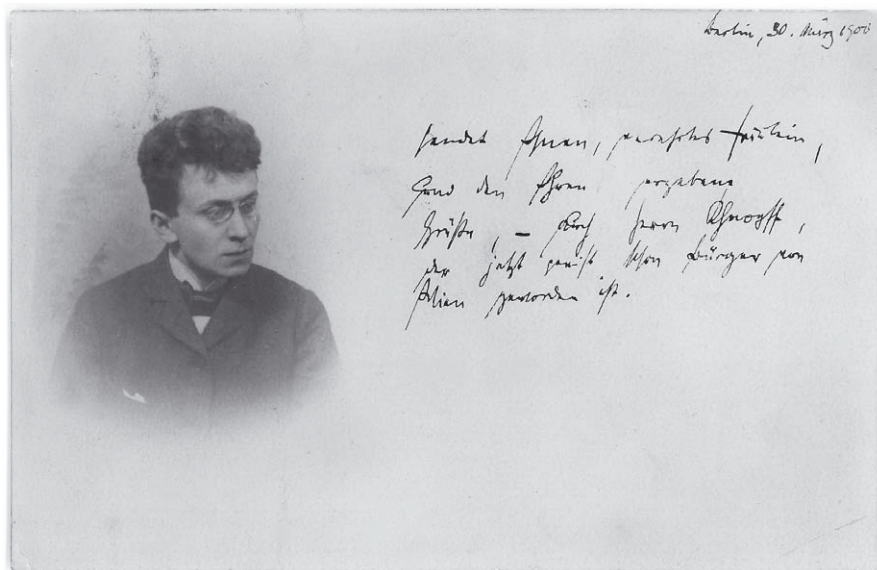


Abb. 1.  
Karl Kraus an  
Erika Conrat,  
fotografische  
Porträtkarte,  
30. März 1900.<sup>5)</sup>

Die Beschriftung der Karte ist wie eine primitive Sprechblase konstruiert, sodass der Kopf die geschriebenen Grußworte zu sprechen scheint. Während diese spielerisch beschriftete Porträtkarte im Werk des sprachbesessenen Satirikers eine Ausnahme bleibt, benutzte Peter Altenberg vergleichbare Wort-Bild-Kombinationen, um ein komplexeres Experiment der Selbstdarstellung durchzuführen.

Vgl. RICARDA DICK, Peter Altenbergs Bildwelt. Zwei Ansichtskartenalben aus seiner Sammlung, Göttingen 2009, S. 43.

<sup>3)</sup> KARL KRAUS, Zuckersteuer auf Ansichtskarten!, in: Die Fackel, Nr. 4 (1899), S. 13f.

<sup>4)</sup> Abgebildet in: Jugend in Wien. Literatur um 1900, Ausstellungskatalog, hrsg. von LUDWIG GREVE und WERNER VOLKE, Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 24, Marbach 1974, vor S. 241.

<sup>5)</sup> Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

*Ich-Ansichten*

Um 1900, vielleicht schon im Winter 1899, als zum ersten Mal Ansichtskartenmotive in seinem publizierten Werk auftauchen, engagierte Altenberg einen Fotografen oder eine Fotografin für mindestens drei Aufnahmen von ihm „An dem Kaiserlichen Privat-Eingangs-Thore in der Wiener Hofburg“. Diese Ortsangabe ist zugleich die Beschriftung des konventionellsten der Fotos, das den sich gerne „Dichter“ nennenden Schriftsteller in einem Halbporträt im Profil vor einem beschatteten Eingang zeigt.<sup>6)</sup>

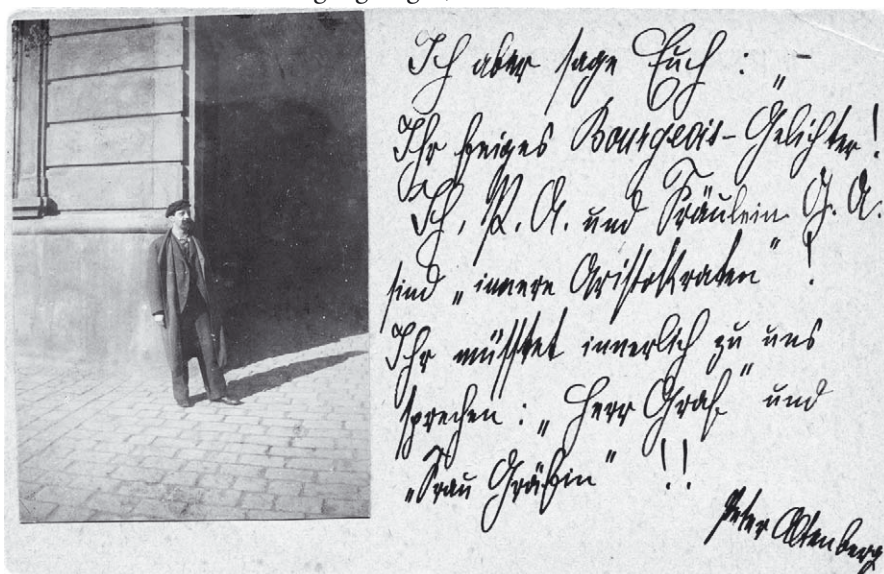


Abb. 2. Peter Altenberg, Correspondenzkarte mit montierter Porträtfotografie, um 1900.<sup>7)</sup>

Eine zweite Porträtkomposition hat Altenberg auf der Textseite einer ungelaufenen „Correspondenz-Karte“ mit gedruckter Zwei-Heller-Marke (Ganzsache) collagiert. Dort ist ein Foto im Visitenkartenformat aufgeklebt, das den Schriftsteller auf der Straße stehend zeigt, diesmal in voller Länge aus mittlerer Entfernung (Abb. 2).

Die verkleinerte, nach rechts schauende Figur scheint den in großer kalligraphischer Schrift gepinselten Text mehr zu rufen als zu sprechen. Der Text stellt eine Variante des ersten Abschnitts in der noch näher zu untersuchenden Skizze ›Ansichtskarten‹ dar. Unter dem Titel ›Schloß in P.‹ liest man dort: „Hier müssten innere Aristokraten wohnen! Solche, zu welchen jeder Fremde

<sup>6)</sup> Abgebildet in: LEO A. LENSING, Peter Altenbergs „beschriebene“ Fotografien. Ein zweites Œuvre?, in: Fotogeschichte, Bd. 15 (1995), Nr. 57, S. 22.

<sup>7)</sup> Sammlung Leo A. LENSING.

innerlich spräche: ‚Herr Graf‘, ‚Frau Gräfin!‘<sup>8)</sup>) Auf der Karte wird der Konjunktiv in der dritten Person zu einem aggressiven Vokativ: ‚Ich aber sage Euch: Ihr feiges Bourgeois-Gelichter! Ich, P.A. und Fräulein G. A. sind ‚innere Aristokraten!‘ Ihr müsstet innerlich zu uns sprechen: ‚Herr Graf‘ und ‚Frau Gräfin!‘“ Mit einer Paraphrase des formelhaften Christuswortes ‚Ich sage euch“ bietet diese trotzig Anrede durch das optische Wechselspiel mit der Fotografie eine Alternative zum veröffentlichten Text. Der imaginierte Schauplatz ist kein Schloss mehr, in dem eine häusliche Fantasie verwirklicht wird. Stattdessen sieht man eine städtische Straße, wo Altenberg sich selber und die junge Schauspielerin Gertrude Auspitz (G. A.) auf provokante Weise als ‚innere Aristokraten“ identifiziert.<sup>9)</sup> Die Verwendung der Initialen unterstreicht diese Identifikation und soll vielleicht auch eine anti-bürgerliche, durch die Kunst gegebene Zusammengehörigkeit andeuten. Der einfachen Artistik des Textes entspricht die sorgfältige Komposition des Fotos. Die Stellung Altenbergs vor oder in diesem Fall am Rande der kaiserlichen Residenz verknüpft die ‚innere Aristokratie“ des Dichters mit dem wirklichen Hochadel, dem Hause Habsburg. Altenberg steht an der Peripherie des Eingangs zur Hofburg. Während sein Schatten die Schwelle des Tors übertritt, bleibt sein Körper von dem dunklen Eingang beinahe erdrückt. Der pfeilförmige Schatten deutet auf das Ziel von Altenbergs Sehnsucht hin, lässt aber auch das Unwirkliche der dichterischen Existenz sichtbar werden.

Es gehörte zu Altenbergs Kompositionspraxis, solche beschriftete Porträts reproduzieren zu lassen und so ist zumindest ein zweites Exemplar von der ‚Ich aber sage Euch-Karte erhalten.<sup>10)</sup> Eine dritte Aufnahme von diesem Ort ist auch nur als gedruckte Karte erhalten (Abb. 3).

Sie trägt den sonst unbekannt Text: „Hilfflos und intelligent zugleich gehen wir durch die Complicationen des Lebens hindurch; aber unsere Seele, siehe, verbrennt nicht. Sie leuchtet uns unentwegt durch das Dunkel! | PA“. Wichtiger als diese neuromantische Heraufbeschwörung der „Seele“, die auf dem Bild nicht durch das Dunkel leuchtet, sondern als Schatten ins Dunkel weist, ist die fotografische Selbstinszenierung als Flaneur oder, wie Egon Friedell in ‚Ecce poeta‘, seiner 1912 veröffentlichten Analyse des Phänomens Altenberg, das nennen wird: als „Dichter der Straße“:

<sup>8)</sup> PETER ALTENBERG, Ansichtskarten, in: DERS., Was der Tag mir zuträgt, Berlin 1901, S. 208–213, hier: S. 208.

<sup>9)</sup> Siehe JOSEFINE WINTER, Fünfzig Jahre eines Wiener Hauses, Wien und Leipzig 1927, S. 82f. Gertrude Auspitz gehörte der prominenten Auspitz-Lieben-Familie in Wien an. Sie soll eine begabte Schauspielerin gewesen sein, die 1899 schwer erkrankte und infolgedessen überredet wurde, die Bühnenlaufbahn aufzugeben.

<sup>10)</sup> Eine nach einem unbeschriebenen Original reproduzierte Karte befindet sich im Wien Museum, I.N. 94762.

Er geht über die Straße: dies ist eigentlich seine ganze dichterische Tätigkeit. Er geht durch die Zimmer der Heutigen, durch ihre Kinderzimmer, ihre Speisezimmer, ihre Schlafzimmer, ihre Soiréesäle und Dirnenlokale, ihre Landvillen und Caféhäuser. Er ist ein richtiger Straßendichter und Straßensänger: der Schilderer und Verherrlicher des kleinen Lebens der Stunde.<sup>11)</sup>

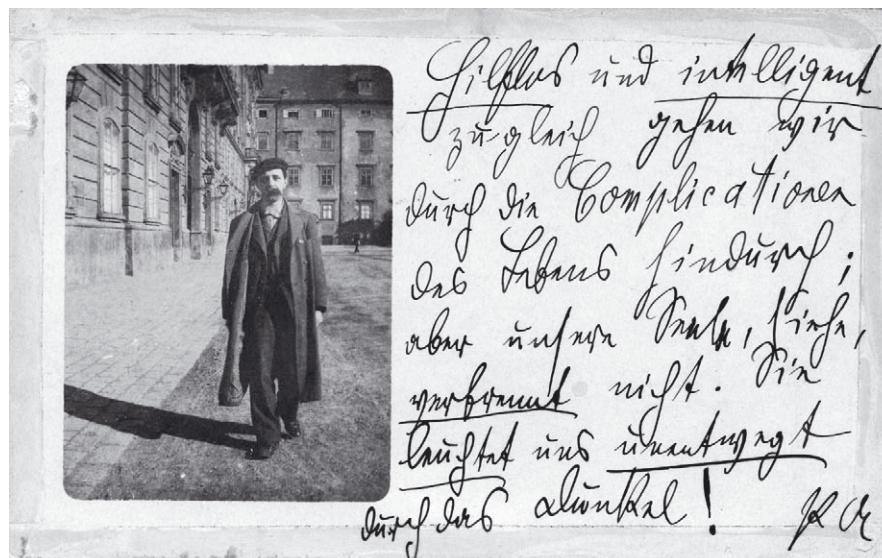


Abb. 3.  
Peter Altenberg,  
Ansichtskarte  
mit Selbstporträt,  
um 1900.<sup>12)</sup>

Friedells Betonung des Kleinen, das er mit „Extrakt“, „Photographie“ und „Postkarte“ assoziiert,<sup>13)</sup> erinnert daran, dass Altenberg sich in einem Vergleich mit dem „Dichter“ Hugo von Hofmannsthal als „Momentphotograph“ bezeichnen ließ.<sup>14)</sup>

Dieses Fotografie und Postkarte neuartig kombinierende Experiment steht am Anfang einer literarischen Laufbahn, die ansetzte, als die 1893 eingeführte fotografische Ansichtskarte in den Jahren 1897 bis 1900 einen vorläufigen Höhepunkt der Produktion und Verbreitung erfährt.<sup>15)</sup> Altenbergs erste Buchpublikation, die den programmatischen Titel ›Wie ich es sehe‹ trägt, erscheint 1896; und das neue visuelle Medium findet alsbald Eingang in sein Werk. Für Altenberg, der 1911 bekennt, seit 1897 „1500 Ansichtskarten“ gesammelt zu

<sup>11)</sup> EGON FRIEDEL, *Ecce poeta*, Berlin 1912, S. 44.

<sup>12)</sup> Sammlung Leo A. Lensing.

<sup>13)</sup> FRIEDEL, *Ecce poeta* (zit. Anm. 11), S. 139.

<sup>14)</sup> PETER ALTENBERG, In einem Kurparke, in: DERS., *Märchen des Lebens*, Berlin 1908, S. 34–36, hier: S. 34.

<sup>15)</sup> Siehe EVA TROPPER, Kontakte und Transfers. Der Ort der gedruckten Fotografie in einer Geschichte der Fotografie, in: *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*, hrsg. von IRENE ZIEHE und ULRICH HÄGELE, Münster und New York 2015, S. 216–234, hier: S. 227.

haben und dessen Werk unter dem Zeichen des Sehens im weitesten Sinne steht, ist die Ansichtskarte zugleich begehrtes Objekt und ästhetische Idee.<sup>16)</sup> Er sammelt Karten, beschriftet sie, verschenkt und verlangt sie zurück, verkauft sie wohl auch und wird sie später in Alben zusammenstellen. Die Ansichtskarte betrachtet er aber auch als innovative literarische Kleinform, die seiner minimalistischen Ästhetik entgegenkommt. In seinem dritten Buch, ›Was der Tag mir zuträgt‹ (1901), befindet sich eine Reihe von vier lose aufeinanderfolgenden, meist bereits um 1899 erschienenen Texten, in denen zum ersten Mal nicht nur das Sammeln und Schreiben von Ansichtskarten thematisiert wird. Die Ansichtskarte erscheint auch zunehmend als sprachliches Bild und formales Vorbild, dessen Erscheinung als reproduziertes Objekt vorläufig unterdrückt wird. In diesen Texten lösen sich die „emblematischen Reihen“, die Burkhard Spinnen in ›Wie ich es sehe‹ und ›Ashantee‹ (1897) analysiert hat, allmählich in einzelne emblemartige Kürzestexte auf. Statt der „strukturellen Kohärenzen“, die durch die sprachliche Umsetzung der *pictura* innerhalb der traditionellen triadischen Anordnung von *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* entstehen, drängen die in den Ansichtskartentexten noch sprachlich repräsentierten *picturae* immer mehr zur grafischen oder fotografischen Abbildung.<sup>17)</sup>

#### *Postkarten in Wort und Bild*

In der Skizze ›Angenehme Reise-Eindrücke‹, die drei Stationen einer Wanderung durch das Salzkammergut festhält, benutzt ein zunächst anonymer Ich-Erzähler eine Ansichtskarte ›Blumencorso in Gmunden‹, um ein junges Mädchen zu „warnen“.<sup>18)</sup> Die Warnung – ausgedrückt zunächst in der Beschriftung „Aber den Menschen genügt nicht die stille Natur. Sie müssen lärmende Feste feiern!!“ – zielt zunächst auf die touristische Dekoration der Natur, soll aber auch bürgerliche Vorurteile der Kindererziehung treffen. Die Mutter des angeschriebenen Mädchens kommentiert die Mitteilung an ihre Tochter mit den Worten: „Dieser Altenberg ist ein komischer Mensch. Was möchte er denn eigentlich!?“ Damit identifiziert der Autor sich mit dem „ich“ der Skizze und kommt zugleich einer Kritik an dessen Verhalten zuvor. In diesem Abschnitt

<sup>16)</sup> Peter Altenberg als Sammler, in: PETER ALTENBERG, *Neues Altes*, Berlin 1911, S. 191f., hier: S. 191.

<sup>17)</sup> BURKHARD SPINNEN, *Schriftbilder. Studien zu einer Geschichte emblematischer Kurzprosa*, Münster 1991, S. 127–160.

<sup>18)</sup> *Angenehme Reise-Eindrücke*, in: PETER ALTENBERG, *Was der Tag mir zuträgt* (zit. Anm. 8), S. 151–154. Dieser Text erschien zuerst in der *Wiener Rundschau*, 3. Jg., Nr. 26 (1. Dezember 1899), S. 610–612; und in der *Extrapost, Montags-Zeitung* (Wien), 4. Dezember 1899, S. 1f. Diese beiden Versionen enthalten Abschnitte (über Salzburg und Zell am See), die in der Buchfassung fehlen.

über Gmunden wie in dem folgenden über Hallstatt stellt sich der Erzähler auf die Seite der von der Erwachsenenwelt noch nicht korrumpierten Kinder und anderer „Primitiver“, die den „Cultivierten“ der guten Gesellschaft gegenübergestellt werden.

Der Autor Peter Altenberg hat eine solche Karte mit dem leicht veränderten Aufdruck „Gruss vom Blumencorso in Gmunden“ tatsächlich geschrieben oder besser, denn die Karte ist weder adressiert noch gelaufen: beschrieben (Abb. 4).



Abb. 4.  
Peter Altenberg,  
Beschriftete  
Ansichtskarte,  
um 1899.<sup>19)</sup>

Handschriftliche Form und Inhalt der Beschriftung lassen sich als Infragestellung der abgebildeten Szene verstehen. Die Gegenüberstellung der gedruckten Grußformel und des handschriftliche Epigramms intensiviert die Spannung zwischen dem lauten Treiben des Festes und der Stille einer ungestörten Natur. Schließlich scheint die Interpunktion den idealen Zustand der Stille zu bestätigen. In den *drei* horizontalen Gedankenstrichen, die übrigens in den gedruckten Versionen dieses Spruchs fehlen, dehnt sich „die stille Natur“ auf eine Weise aus, die von den *zwei* vertikalen Ausrufezeichen nicht mehr übertroffen werden kann.<sup>20)</sup> Die schriftliche Vereinnahmung des fotografischen

<sup>19)</sup> Wienbibliothek, Wien: Handschriftenabteilung.

<sup>20)</sup> Altenberg hat eine zweite beschriftete Fassung der gleichen Karte gemacht, die außer dem fehlenden, ausgeschriebenen Namen links oben textidentisch ist. Siehe die Abbildung in: Karl Kraus. Ausstellungskatalog. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach, 2. Auflage, hrsg. von FRIEDRICH PFÄFFLIN und EVA DAMBACHER in Zusammenarbeit mit VOLKER KAHMEN, Marbach/Neckar 1999, S. 223.

Bildes geschieht auch durch die zweifache Wiederholung des Autorennamens, einmal vollständig links oben und einmal als die bereits berühmte Chiffre rechts unten. Auf eine andere Gmunden-Karte wird Altenberg schreiben: „Gmunden?! Nein, mein Gmunden! PA“. <sup>21)</sup> Dass gerade diese kulturkritische Wort-Bild-Kombination zur Illustration drängt, antizipiert ihre Aufnahme in die noch zu erläuternde Skizze ›Ansichtskarten‹, wo die Inschrift der mit dem Titel ›Blumenkorso in Gmunden‹ evozierten Karte zwar drei die „stille Natur“ betonende Gedankenstriche enthält, aber nur ein einzelnes abschliessendes Ausrufezeichen. <sup>22)</sup>

Im Gegensatz zu ›Angenehme Reise-Eindrücke‹, wo die Ansichtskarte noch als Motiv innerhalb einer fiktionalisierten sozialen Situation eingebettet ist, figurieren einzelne, Postkartenbeschriftungen nachempfundene Abschnitte in der Kurztextreihe ›Ganz kleine Sachen‹ als eigenständige Texte. Es sind die kürzesten darunter, die tatsächlich auf Ansichtskarten zurückgehen oder Variationen darüber darstellen dürften. ›Bildnis eines Mädchens‹ zum Beispiel weist schon durch den Titel auf das Vorbild einer Karte zurück:

Umschmückt mit Rosen und wehenden Haaren starrst Du und wartest – – – ! Dies, oh Fräulein, sind Deine Hochzeitstage, da Deine wartende Seele, unenttäuscht, mit ihren eigenen Träumen sich vermählt! <sup>23)</sup>

Etwa gleichzeitig hat Altenberg eine „Künstler-Karte“ der auch heute noch emsig gesammelten Erzeugnisse der Buchdruckerei Philipp & Kramer seiner Freundin Gertrude Auspitz gewidmet (Abb. 5). Mit delikater Kleinschrift ist ein fast identischer Text auf eine weisse Quadratfläche der Bildseite der farbigen Karte eingezeichnet:

Umschmückt mit Rosen und  
wehenden Haaren starrst  
Du und wartest – – – .  
Dies sind Deine Hochzeits-  
tage, wenn Deine werdende  
Seele, unenttäuscht, sich mit  
ihren Träumen vermählt!!

In diesem Fall wird nicht das Bild selbst in Frage gestellt wie bei der Gmunden-Karte, sondern als Porträt in Worten gefasst und bestätigt. Es geht aber wie dort um eine Kritik an gesellschaftlichen Konventionen. Die wahren Hochzeitstage, so wird angedeutet, erlebt man nämlich nicht in der Ehe, sondern in der eigenen, noch dem Werden offenen Fantasie.

<sup>21)</sup> Abgebildet in: LENSING, „Beschriebene“ Fotografien (zit. Anm. 6), S. 11.

<sup>22)</sup> ALTENBERG, Ansichtskarten (zit. Anm. 8), S. 212.

<sup>23)</sup> Ganz kleine Sachen, in: ALTENBERG, Was der Tag mir zuträgt (zit. Anm. 8), S. 170.



Auch in dem Abschnitt ‚Oben‘ benutzt Altenberg einen aphoristischen Text, mit dem er Fotografie und Ansichtskarte beschriftet hatte:

Auf Gipfeln sollst Du wandern!  
 An Abgründen!  
 Bereit, zu zerschellen, bereit!  
 Aber in den Thälern liegt der träge Dunst und die armselige Sicherheit.<sup>24)</sup>

Eine Variation dieses an den Sprachduktus von Nietzsches ›Zarathustra‹ erinnernden Spruches mit seiner Aufforderung zur kompromisslosen, bürgerliche Verhaltensregeln übersteigenden Lebensweise schrieb Altenberg auf eine ›Gruß vom Ortler-Karte, eine fotografische Ansicht der schneebedeckten Bergspitze. Dass Altenberg eine zweite Bergszene, einen kostbaren, von dem Salzburger „Photographie-Verlag“ Würthle und Sohn herausgegebenen Druck nach einer Fotografie einer anderen Bergspitze der österreichischen Zentralalpen sowie ein fotografisches Porträt von Emma Rudolf mit dem gleichen Spruch beschriftete, verrät zwar den experimentellen Impuls hinter solchen Postkartentexten, aber auch deren Unabhängigkeit von einem spezifischen Vor-Bild.<sup>26)</sup>

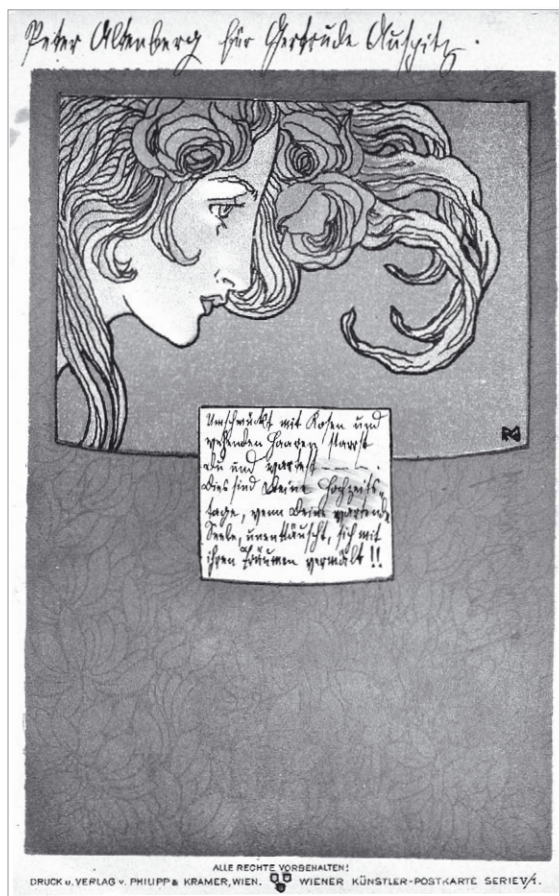


Abb. 5.  
 Peter Altenberg,  
 Beschriftete  
 Ansichtskarte,  
 um 1900.<sup>25)</sup>

<sup>24)</sup> ALTENBERG, Was der Tag mir zuträgt (zit. Anm. 8), S. 174.

<sup>25)</sup> Sammlung Leo A. Lensing.

<sup>26)</sup> Siehe die Abbildungen in: HANS BISANZ, Peter Altenberg: Mein äußerstes Ideal. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten, Wien 1987, S. 79; und LEO A. LENSING, Peter Altenberg. Übersreibungen: Eine Fotografie, in: Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten, hrsg. von BERNARD FETZ, Salzburg, Wien 2015, S. 100f.

*Emblematische Experimente*

Während in ›Ganz kleine Sachen‹ eindeutige oder mutmaßliche, aber unbezeichnete Ansichtskartentexte mit anderen Kleinformen durcheinander gemischt werden, gibt die Skizze ›Ansichtskarten‹ vor, einen ganzen Text aus solchen Mitteilungen zu bilden.<sup>27)</sup> Dieser beginnt und endet mit dem Hinweis, dass ein „er“ und eine „sie“ einander Karten „von überall“ sandten; am Schluss erfährt man, dass auf jeder der verschickten Karten bloß der formelhafte Gruss „Ich gedenke Ihrer“ stand. Auf den Karten des „er“ wird aber eher erzählt als formelhaft mitgeteilt. Einzelne ‚Ansichten‘ werden durch Zwischenüberschriften oder, emblematisch gesprochen, inscriptiones, evoziert, die überdies einen manchmal unerwarteten Bezugspunkt zu den kurzen Beschriftungen oder subscriptiones liefern.<sup>28)</sup>

„Perchtoldsdorf, Platz“ stellt die malerische Atmosphäre eines noch heute schönen Platzes in einem Wiener Außenbezirk in Frage: „Hier ist ein kleines Café. Morgens leer. Vormittags leer. Mittags leer. Nachmittags kommen einige Gäste. Das ‚Interessante Blatt‘ ist ganz zerfetzt. Man liest eben gerne von Mord und Kälbern mit zwei Köpfen und löst Charaden und Rösselsprünge in dem kleinen Café am Platze.“<sup>29)</sup> Diese lakonisch formulierte Vignette impliziert eine Kritik an falschen Bildern, die durch die herrschende visuelle Kultur entstehen. ›Das Interessante Blatt‹, das nicht zufällig „zerfetzt“ auf den Kaffeehaustischen liegt, zählte nämlich zu den wichtigsten, mit Fotografien illustrierten Zeitungen in Wien um 1900. Seine Spezialität waren Reproduktionen von hoher Qualität, die hauptsächlich das gesellschaftliche Leben der Oberschicht dokumentierten oder sensationelle Seiten des Alltagslebens ausschalteten. In dem Weltkriegsdrama ›Die letzten Tage der Menschheit‹ bedient sich Karl Kraus derselben Illustrierten um zu zeigen, dass auch die optischen Medien die Kriegsgräuel ausbeuteten. In Akt I, Szene 20 tritt der k.u.k. Leutnant Fallota auf, um seine Aufnahme von einem sterbenden Russen zu beschreiben und die Hoffnung zu äußern, dass das Foto „furs Intressante“ richtig sein werde.<sup>30)</sup> Altenbergs Kritik konzentriert sich nicht auf die Produktion, sondern auf den Verbrauch von solchen Bildern. Das menschenleere Kaffeehaus, dessen Öde durch die dreifache Wiederholung von „leer“ betont wird, spiegelt metaphorisch die Existenzen der Gäste wider, die bald dort sitzen werden. Das Detail eines zerfetzten, zerlesenen Exemplars der illustrierten Zeitschrift lässt vermuten, dass die Kaffeehausbesu-

<sup>27)</sup> Ansichtskarten, in: ALTENBERG, Was der Tag mir zuträgt (zit. Anm. 8), S. 208–213.

<sup>28)</sup> Vgl. SPINNEN, Schriftbilder (zit. Anm. 17), S. 171. Spinnen erkennt zwar in diesem Text „eine emblematische Struktur“, geht aber darauf nicht ein.

<sup>29)</sup> ALTENBERG, Ansichtskarten (zit. Anm. 8), S. 209.

<sup>30)</sup> KARL KRAUS, Die letzten Tage der Menschheit, hrsg. von CHRISTIAN WAGENKNECHT (= Schriften Bd. 10), Frankfurt/M. 1986, S. 148f.

cher zwanghafte Leser sind, die ihren Hunger nach Erfahrungen mit Bildern stillen, die mit dem eigenen Leben nichts zu tun haben.

Altenbergs Bildbeschreibungen eignen sich das fehlende Bild nicht nur an, manchmal scheinen sie es ganz dem sprachlichen Ausdruck unterzuordnen, wie in dem Text mit der Überschrift „Donau bei Y.“: „Stundenlang sah er dem breiten, flimmernden Strome zu, an Weidenzweigen vorübersäuseln! Und er gedachte ihrer. Denn immer gedachte er ihrer; auch wenn er nicht stundenlang dem breiten flimmernden Strome zusah, an Weidenzweigen vorübersäuseln!“<sup>31)</sup> Bei diesem Text geht es offenbar weniger um die Bildquelle, die mit spärlichen Details immerhin evoziert wird, als um eine humoristische Wirkung. Ein Liebender ist von seiner Leidenschaft so besessen, dass er eher der Welt um sich mit einigem Abstand zuschaut, als sie genau zu beobachten. Die Wiederholung der Landschaftsbeschreibung unterstreicht ihre Klischeehaftigkeit und zielt parodistisch auf ein beliebtes Stilmerkmal des Prosagedichts, einer anderen literarischen Kleinform, die Altenberg erst kurz vorher im Motto zur zweiten Auflage von ›Wie ich es sehe‹ für sein Werk beansprucht hatte.<sup>32)</sup>

In der Fassung von ›Ansichtskarten‹, die der Freund und Herausgeber Karl Kraus in seine Anthologie ›Peter Altenberg. Auswahl aus seinen Büchern‹ (1932) aufnahm, fehlen nicht nur fünf der neunzehn ›Ansichtskarten‹ der Originalfassung; gestrichen wurden auch die kurzen Absätze am Anfang und am Schluss, die dem Versand der Karten einem „er“ und einer „sie“ zuweisen.<sup>33)</sup> Diese Veränderung radikalisiert das Erzählexperiment; jeder Kurztext steht für sich, muss daher nicht mehr im Rahmen einer fiktionalisierten Mitteilungskette gesehen werden. Einen ähnlichen innovativen Versuch probte Altenberg selbst in der Erstausgabe von ›Was der Tag mir zuträgt‹. Als letzter in einer losen Folge von Texten, deren Vorlagen Ansichtskarten sind, steht nämlich ›Westminster Abbey‹, der im Inhaltsverzeichnis einzeln aufgeführt und allein auf einer ganzen Seite im folgenden Wortlaut gedruckt steht: „WESTMINSTER ABBEY: Hier liegt Shakespeare begraben und die übrigen englischen Könige!“ (Abb. 6)<sup>34)</sup>

Man kann sich vorstellen, dass Altenberg in diesem Fall eine dazugehörige Reproduktion des betreffenden Bildes durch die Schriftgröße des Titels, den ganz im Sperrdruck hervorgehobenen Text, und das großzügige Layout zumindest andeuten wollte. Selbst eine typografisch störende Seitenzahl fehlt. Vielleicht rechnete er bis zuletzt damit, die Karte selbst dort reproduziert zu sehen, denn eine Vorlage dafür hat sich in einem Teilnachlass des Schriftstel-

<sup>31)</sup> ALTENBERG, Ansichtskarten (zit. Anm. 8), S. 208.

<sup>32)</sup> PETER ALTENBERG, *Wie ich es sehe*, 2. Auflage, Berlin 1898, S. V–VI.

<sup>33)</sup> PETER ALTENBERG, *Auswahl aus seinen Büchern* von Karl Kraus, Wien 1932, S. 109–112.

<sup>34)</sup> ALTENBERG, Ansichtskarten (zit. Anm. 8), S. 233.

lers erhalten.<sup>35)</sup> Denselben Text – erweitert nur um drei Gedankenstriche nach „Könige“ – schrieb Altenberg auf eine Karte ‚Westminster Abbey – London‘, die eine fotografische Außenansicht der berühmten Abteikirche zeigt. Diese Huldigung an Shakespeare wird durch die Verwendung der Singularform des Verbes intensiviert; die Satzstellung der „übrigen englischen Könige“ lässt die Monarchen wie einen Nachgedanken erscheinen. Das Unikum dieser Publikation verschwand aber aus dem Werk. Bereits in der zweiten Auflage von ›Was der Tag mir zuträgt‹ wurde dieser Text in ›Ganz kleine Sachen‹ aufgenommen, wobei die Singularität seiner Konzeption in der Mischung aus anderen kleinen Formen untergeht.<sup>36)</sup>

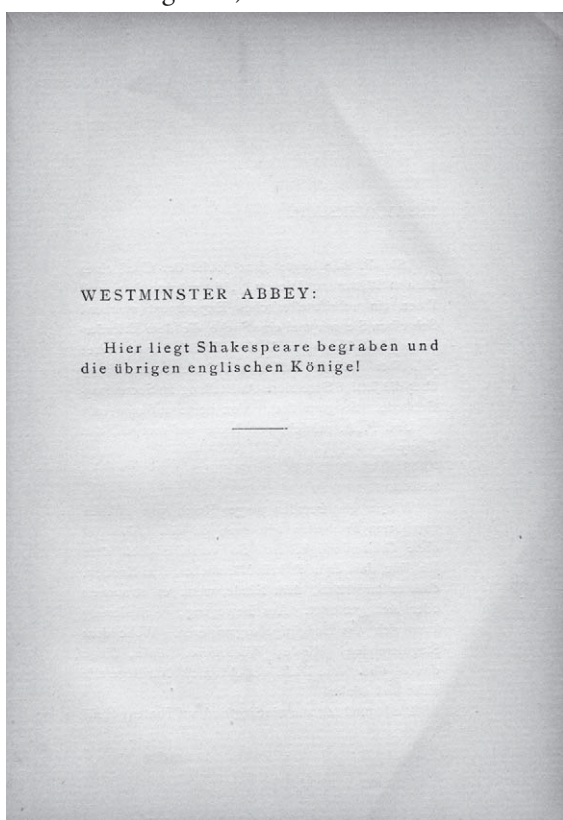


Abb. 6.  
Peter Altenberg,  
Was der Tag  
mir zuträgt,  
Berlin 1901,  
S. 212.<sup>37)</sup>

Nach dem Erscheinen von ›Was der Tag mir zuträgt‹ taucht die Ansichtskarte als Form und als Motiv nur noch sporadisch im veröffentlichten Werk von Altenberg auf. Die nächste, erst Ende 1905 erschienene Buchpublikation, ›Prödrömös‹, die fast ausschließlich aus kurzen, den einzelnen Abschnitten von ›Ganz kleine Sachen‹ vergleichbaren Texten besteht, enthält neben einer Vignette über den Austausch von Ansichtskarten nur einen epigrammartigen Kurztext ›Goethe‹, der auf zwei beschriftete Porträtkarten zurückgeführt werden kann.<sup>38)</sup> Auch die in dem Band ›Neues Altes‹ (1911) gedruckte Skizzen-

<sup>35)</sup> Siehe die Abbildung in: VOLKER KAHMEN, Der vorbehaltlose Blick. Fotografien, Bilder und Handschriften aus einer Privatsammlung, Ausstellungskatalog, Münster 1997, S. 145.

<sup>36)</sup> PETER ALTENBERG, Was der Tag mir zuträgt. Fünfundsechzig neue Studien, 2. Auflage, Berlin 1902, S. 284.

<sup>37)</sup> Sammlung Leo A. Lensing.

<sup>38)</sup> PETER ALTENBERG, Prödrömös, 2. Auflage, Berlin 1906, S. 124. Reproduktionen der Karten befinden sich in: KAHMEN, Der vorbehaltlose Blick (zit. Anm. 35), S. 148.

reihe ›Texte auf Ansichtskarten‹ verzichtet auf die Reproduktion der Bilder, geht also auf das frühe Experiment in ›Was der Tag mir zuträgt‹ zurück und enthält sogar einen der Kaiserin Elisabeth gewidmeten Ansichtskarten-„Text“, der unter dem Titel ›Wanderung‹ bereits 1902 in der zweiten Auflage des früheren Buches erschienen war.<sup>39)</sup>

Es ist bekannt, dass Altenberg gerade in diesen Jahren mit Veröffentlichungen von kommentierten Fotografien – in der 1903 bis 1904 von ihm herausgegebenen Zeitschrift ›Kunst‹ und 1907 in einem ›Wiener Kamera-Almanach‹ – seine emblematischen Ambitionen über das bescheidene Medium Postkarte hinaus zu verwirklichen suchte.<sup>40)</sup> Im März 1904 diskutierte er mit dem Wiener Architekten Josef Hoffmann den Druck einer Mappe von kostbaren „Photogravüren ersten Ranges“ mit seinen Texten „darunter“.<sup>41)</sup> Dass Altenberg sich wenig später aber ein Bildwerk überlegte, das die Ansichtskarte künstlerisch erhöhen sollte, geht aus einer bisher unbekanntenen Korrespondenz mit dem Galeristen und Geschäftsführer der Münchener Künstler-Genossenschaft Walter Zimmermann hervor. Ende 1904, nachdem Altenberg die Herausgeberschaft von ›Kunst‹ niedergelegt hatte und die Zeitschrift eingegangen war, muss Zimmermann mit dem Projektvorhaben an ihn herangetreten sein. Geplant war eine Zusammenarbeit mit dem Salzburger Fotografen Franz Grillparzer, dem unehelichen Sohn einer Nichte des Dichters.<sup>42)</sup> Obwohl daraus offenbar nichts geworden ist, inspirierte das Vorhaben Altenberg zu einer bemerkenswerten ästhetischen Aussage:

Ich bin ein Fanatiker für die künstlerische Entwicklung der Ansichtskarte, und zwar nur auf dem Wege von détaillirten Natur-Aufnahmen in vollendetster Ausführung!

Mein den Japanern abgelaushtes Prinzip ist: Es kann die Natur nicht genug im Détail so aufgenommen werden, daß die künstlerische Phantasie des Betrachters viel mehr darin sähe als in einem ungleich größeren Stücke der Naturaufnahme!! Die photografierten Strohdächer eines Gebirgdörfchens können mehr Eindruck verschaffen von weltentrückter frie-

<sup>39)</sup> Vgl. PETER ALTENBERG, Neues Altes, Berlin 1911, S. 60–66, hier S. 65; und DERS., Was der Tag mir zuträgt, 2. Auflage, Berlin 1902, S. 283.

<sup>40)</sup> Abbildungen der Fotos, die in der seltenen Zeitschrift reproduziert wurden, finden sich in der vorzüglichen Magisterarbeit von PHILIPP RAMER, „Eine neue vornehme Kunstzeitschrift, anders wie die bisherigen“. Peter Altenbergs Monatsschrift ›Kunst‹. Ein vergessenes Projekt der Wiener Moderne, Zürich 2014, S. 130, 132–134. Vgl. auch MARIA RENNHOFFER, Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich, Wien, München 1987, S. 131. Abbildungen der Fotografien und Texte im ›Wiener Kamera-Almanach‹ in: LEO A. LENSING, „Beschriebene“ Fotografien (zit. Anm. 6), S. 15.

<sup>41)</sup> Zitiert nach DICK, Peter Altenbergs Bildwelt (zit. Anm. 2), S. 39.

<sup>42)</sup> Franz Grillparzer wurde 1858 in Salzburg geboren, wo er 1907 bis 1910 ein Atelier in der Auerspergstraße und 1911 bis 1918 in der Müllner Hauptstraße hatte. Er lebte noch 1927, ist aber vor 1938 gestorben. Diese Informationen verdanke ich über Vermittlung PETER MICHAEL BRAUNWARTHS dem Amtsleiter des Stadtarchivs Salzburg, Dr. PETER KRAMML.

devoller Verlassenheit als die Fotografie des Dorfes selbst!!! Eine Brombeer-Staude kann den Herbst vorzaubern; ein Détail, das das Ganze vorzaubert, das ist das Wesentliche der modernen Ansichtskarten-Photografie! Ein riesiges dickes Schneefeld mit Fuß-Spuren und Schlitten-Spuren; und ganz oben, am Rande, die ganz schwarzen zerzausten Wipfel von Berg-Fichten! Ich werde Ihnen solche Ansichtskarten vorlegen! Mit Herrn Grillparzer wäre eine leichte angenehme Verständigung! Denn wir verstanden uns seinerzeit vollkommen!

Dann Texte eventuell!?!?

Z. B. Schneeberg-Alm: „Hier werden keine kleinen Kinder malträtirt, hier wünscht Niemand Hofrath zu werden! Hier fällt Regen, weht Wind, hier fällt Schnee, braust Sturm!“

Oder ‚Hochwild‘: „Lautlos, im lautlosen Walde, schwimmt das Wild durch den lautlosen Schnee!“

Oder „Hausgärtchen im Schnee“:

„Im Sommer genieße ich Dich, im Winter rührst Du mich! Wär’ es doch so mit den Menschen!“<sup>(43)</sup>

Diese genauen Überlegungen über die bildästhetische Komposition von Ansichtskarten, die nicht nur in diesem Kontext auf Altenbergs Bewunderung des japanischen Holzschnittes zurückzuführen sind,<sup>(44)</sup> erklären, warum er abseits der üblichen Publikationsmöglichkeiten und mit einem Auge auf unkonventionelle Text-Bild-Werke über seinen Sammeltrieb zu reflektieren begann.

### *Sammlungen*

Der Band ›Neues Altes‹, der wie alle Bücher Altenbergs nach ›Was der Tag mir zuträgt‹ zum literarischen Konglomerat tendiert, enthält erste publizierte Spuren seiner Sammelobsession. Er druckt seine Antwort auf eine Umfrage der ›Internationalen Sammlerzeitung‹ nach und verrät nicht nur, dass er „1500 Ansichtskarten, 20 Heller das Stück“ gesammelt habe, sondern auch, dass er sie einer jungen Dame in Hamburg geschenkt habe.<sup>(45)</sup> Diese junge Dame war die Hamburgerin Helga Malmberg, die zwischen 1906 und 1911 in Wien mit Altenberg gelegentlich zusammenlebte und ihn pflegte.<sup>(46)</sup> In ihrem Memoirenbuch, in dem der Schriftsteller im Mittelpunkt steht, beschreibt sie sein

<sup>(43)</sup> PETER ALTENBERG, Unveröffentlicher Brief an Walter Zimmermann, um November 1904, Sammlung Leo A. Lensing.

<sup>(44)</sup> Siehe den Abschnitt „Literarischer *japonisme*“, in: BARKER und LENSING (Hrsgg.), Peter Altenberg: Rezept (zit. Anm. 1), S. 112–121.

<sup>(45)</sup> ALTENBERG, Peter Altenberg als Sammler (zit. Anm.16), S. 191f.

<sup>(46)</sup> Zu Helga Malmberg vgl. ANDREW BARKER, Telegrammstil der Seele. Peter Altenberg – Eine Biographie, Wien 1998, S. 219–227 und passim.

Zimmer im Hotel London im ersten Bezirk und geht ausführlich auf seine Sammlungen ein:

Wir setzten uns an den Tisch, auf dem drei große japanische Lackkassetten standen. Peter öffnete sie und zeigte mir seine Sammlung von eintausendfünfhundert Ansichtskarten, die er in vielen Jahren liebevoll ausgesucht hatte. Es waren keine gewöhnlichen Karten aus aller Welt, sondern nur ganz künstlerische, photographierte oder farbige Abbilder von Landschaften, Gebirgen, Seen, blühenden Wiesen. Eine Schachtel enthielt nur vollendet schöne Frauen- und Kinderbildnisse. Immer wieder, wenn er nicht einschlafen konnte, ordnete Peter diese Schätze. Es waren wirklich die Schätze eines Armen, dem sie dennoch einen ungeheuren Reichtum bedeuteten. Auch auf diesen Karten waren viele originelle Inschriften. Es waren darunter seltene Farbphotographien, deren Technik damals noch ganz neu war. Ich war ganz entzückt von dieser kleinen Sammlung. Noch niemals hatte ich bei einem Mann so viel kindliche Liebe für schöne Dinge und dabei eine solche Strenge in der Auswahl und im Geschmack gesehen. Damit also beschäftigte er sich an den heißen Sommertagen, wenn der Schlaf ihn floh, oder im Winter, wenn er im Bett saß und nicht gerade schrieb ...<sup>47)</sup>

Es ist nicht zu übersehen, dass diese Schilderung in vielem Altenbergs eigenem Bericht folgt. Der Hinweis auf „farbige Bilder“ ist dennoch eine wichtige Ergänzung, denn sie bestätigt ein frühes Interesse auch an Autochromkarten, die in den Ansichtskartenalben einen reizvollen kompositionellen Kontrast zu den vielen schwarzweißen Karten bilden werden. Die Beobachtungen über Altenbergs Umgang mit den ausgesuchten Karten sind besonders aufschlussreich. Die aktive Gestaltung der gesammelten Stücke, das vorläufige Ordnen, geschah, wenn er nicht schlafen konnte oder wenn er „nicht gerade schrieb“. Das Sammeln und Beschriften der Karten wurde zum Ersatz also sowohl für den Schlaf und damit für den Traum als auch für die schriftstellerische Arbeit, zu der es eine spielerische Alternative bot.

In Altenbergs Beitrag für die *Internationale Sammlerzeitung* erfährt man weiter, dass die verschenkte Sammlung keinen endgültigen Verzicht bedeuten sollte. Der Akt des Schenkens feuerte Altenberg erneut zum Sammeln an, „desto eifriger, desto leidenschaftlicher, um nun die Sammlung meiner Freundin zu komplettieren“.<sup>48)</sup> Wenige Jahre früher hatte eine ähnliche Episode stattgefunden, als er sich mit der jungen kroatischen Schauspielerin Anna Rakaric stritt. Altenberg sandte ihr mit einem Begleitbrief seinen „einzigsten mir theuren und kostbaren, ja fast unentbehrlichen Besitz, meine Ansichtskarten-Sammlung“.<sup>49)</sup> In einer wohl um die gleiche Zeit entstandenen, unveröffentlichten Skizze

<sup>47)</sup> HELGA MALMBERG, *Widerhall des Herzens. Ein Peter-Altenberg Buch*, München 1961, S. 157f.

<sup>48)</sup> ALTENBERG, Peter Altenberg als Sammler (zit. Anm. 16), 191f.

<sup>49)</sup> PETER ALTENBERG, *Unveröffentlichter Brief an Anka Rakaric*, Wien Bibliothek I.N. 217.684.

versuchte er, das Erlebnis zu verarbeiten: „In dieser verzweifelten Ohnmacht schenkte er ihr seinen einzigen Besitz, seine wunderbare Ansichtskarten-Sammlung“.<sup>50)</sup> Auch eine Visitenkarte ist erhalten, die wohl bei einer anderen, vielleicht dritten Übergabe dieser Art mitgesandt wurde: „Peter Altenberg schenkt Ihnen das Einzige, was er besitzt, seine Ansichtskarten-Sammlung“ (Abb. 7). Diese leidenschaftliche, ja beinahe triebhafte Auffassung der gesammelten Karten als Besitz, den man zu verschenken gezwungen ist und dann wieder „komplettieren“ muss, verbindet Altenberg – indirekt wohl gemerkt – mit einer von Lewis Carroll über Hannah Höch bis Joseph Cornell und Henry Darger reichenden Linie von künstlerischen und literarischen Outsidern, in deren Werk der Sammeltrieb den Grundimpuls bildet.<sup>51)</sup>

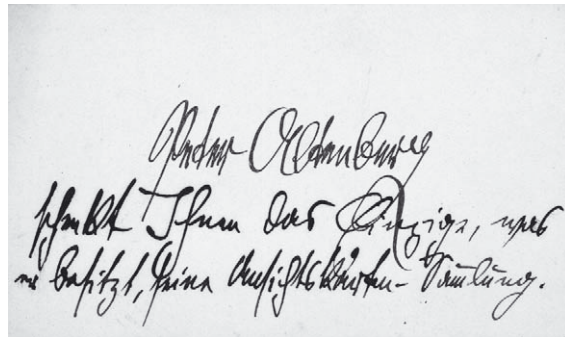


Abb. 7.  
Peter Altenberg,  
beschriftete  
Visitenkarte.<sup>52)</sup>

Altenberg gehörte zum Sammlertypus, der, wie Walter Benjamin in Notizen für ›Das Passagen-Werk‹ skizzierte, „unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit“ sammelt. Diese sei

ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines [des gesammelten Gegenstands] bloßen Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung zu überwinden. Und für den wahren Sammler wird in diesem System jedwedes einzelne Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt.<sup>53)</sup>

Die in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg begonnene, bis 1918 andauernde Zusammenstellung der Ansichtskarten in Alben wird zum Versuch, solche Systeme zu bilden. Dass Altenberg diese Ansichtskartenalben, deren Zahl ja die der zur gleichen Zeit veröffentlichten Bücher um das Doppelte übertrifft, in diesem Sinne verstanden hat, geht aus einer programmatischen, auf „Vollständigkeit“ pochenden Erklärung hervor, die er auf das Titelblatt des letzten Albums geschrieben hat.

<sup>50)</sup> PETER ALTENBERG, Unveröffentlichtes Manuskript, Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sig. 472/5-1.

<sup>51)</sup> Vgl. LEO A. LENSING, Der Mädchensammler. Peter Altenbergs Ansichtskartenalben, in: *figurationen*, Jg. 2, H. 2 (2001), S. 71–89.

<sup>52)</sup> Wienbibliothek, Wien.

<sup>53)</sup> WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5/1, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1982, S. 271.



Diese Albums sind sämtlich eigentlich für den seelischen und geistigen Kenner und Versteher absolut keine Ansichtskarten-Sammlungen, sondern mein fast mysteriöser Zusammenhang seit meiner Kindheit mit der melancholischen Pracht der Natur selbst! Sondern also eine ganze und eigentlich vollständige Biographie meines sonst, nur in Worten, ziemlich unverständlichen und komplizierten Denkens und Fühlens! In allen diesen Ansichtskarten-Sammlungen aber bin ich, lebe ich, fühle ich, ja, denke ich sogar!<sup>54)</sup>

In den meisten bisher kommentierten und autopsierten Alben kann man tatsächlich von unkonventionellen Biografien oder Autobiografien sprechen, auch deshalb, weil Altenberg neben einer Vielfalt anderer Bildmotive immer wieder Fotoporträts und andere Aufnahmen von sich selbst einmontierte.<sup>55)</sup> Im folgenden, abschließenden Abschnitt soll ein bisher unbekanntes Album vorgestellt werden, in dem Benjamins „Enzyklopädie“ aber nicht dem sammelnden Besitzer gilt, der an keiner Stelle vorkommt, sondern „dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie“ und zwar jeweils des Ersten Weltkriegs.

#### *Kriegsansichten: Ein Album*

In dem 1913 erschienenen Buch ›Semmering 1912‹ gestaltet Altenberg eine allegorische Szene, in der er einem Besucher sein Ansichtskartenalbum zeigt. Das kurze Gespräch – es gehört zu einer Reihe von Aphorismen und Sentenzen, der Altenberg den selbstpersifizierenden Titel ›Noch nicht einmal Splitter von Gedanken‹ gab – ist der einzige, vor 1918 veröffentlichte Hinweis in seinem publizierten Werk auf diesen erweiterten Aspekt seiner Sammeltätigkeit.

Ich zeigte jemandem, der mich besuchte, mein geliebtes Ansichtskartenalbum. Auf einer Seite waren: Napoleon, Hugo Wolf, Beethoven-Totenmaske, Peter Altenberg.

„Was, gut platziert!?“ sagte ich.

„Gewiß!“ erwiderte verlegen und verbindlich lächelnd der Gast.<sup>56)</sup>

Diese Charakterisierung einer Albumseite weist nicht nur auf die typische Kartenkonstellation in allen erhaltenen Alben, sie legt nahe, dass die Anordnungen der Seiten bewusst komponiert wurden. Das hier angedeutete Grundmuster solcher Albumseiten (und Doppelseiten) bildet den Ausgangspunkt für Interpretationen des einzigen als Faksimile publizierten Albums ›Semmering 1912‹

<sup>54)</sup> Zitiert nach ALTENBERG, Rezept (zit. Anm. 1), S. 171.

<sup>55)</sup> Das ›Album 1915‹ z. B. enthält vier Selbstporträts. Siehe: Peter Altenbergs Bildwelt (zit. Anm. 2), S. 49. Das ›Semmering 1912‹-Album enthält siebzehn Fotos von Altenberg, neben Porträts auch Aufnahmen vom rodelnden Schriftsteller. Vgl. ALTENBERG, Semmering 1912 (zit. Anm. 2). Auch das Album ›Venedig 1913‹ enthält einige am Lido geknipste und andere Fotos von Altenberg.

<sup>56)</sup> PETER ALTENBERG, Semmering 1912, 1. Ausgabe, Berlin 1913, S. 216.

sowie der mit Abbildungen veröffentlichten Studien zu drei unbetitelten Alben im Privatbesitz.<sup>57)</sup>

Unter den acht erhaltenen, in den Kriegsjahren entstandenen Ansichtskartenalben gibt es nur eines, in dem der Erste Weltkrieg selbst im Mittelpunkt steht: ›Das Kriegs-Album 1915‹, das zum Bestand der Handschriften-Abteilung der Wienbibliothek gehört.<sup>58)</sup> Obwohl die meisten Alben gelegentliche Bildspuren des Kriegsgeschehens enthalten, gibt es in dem ›Semmering 1912‹-Album zum Beispiel keine einzige Karte, die man in diesem Zusammenhang verstehen könnte. Aber der Krieg, der ja auch sonst den Wiener Alltag prägte, war in Zeitungen, in der illustrierten Presse, auf Straßenplakaten sowie in anderen öffentlichen Bildmedien und vor allem im Postkartenangebot massiv vorhanden. Dieser überwältigenden Präsenz trägt dann auch das ›Kriegs-Album 1915‹ Rechnung. Titel und Autorennamen sind auf dem Vorsatzblatt in extravaganter Größe kalligrafisch ausgeführt. Wie die dort angegebene Zahl („72 beschriebene [...] 428 unbeschrieb[ene]“) nahelegt, steckte Altenberg überwiegend vier und nur sehr selten drei Karten in die vorgefertigten Schlitze auf mehr als hundertzwanzig Seiten. Das Album enthält nicht nur abwechselnde Folgen von farbigen und schwarz-weißen Karten; letztere werden manchmal durch Marken und Aufkleber – in der Regel blaue und grüne Kaiserin Elisabeth-Marken oder das schwarzgelbe Anzeichen der Kriegsfürsorgeorganisation „Schwarz-gelbes Kreuz“ – auch bunt akzentuiert.<sup>59)</sup>

Die Auswahl an Karten umfasst ein breites Spektrum: Landschaftsfotografien und aktuelle Aufnahmen von der Front und von Kriegszerstörungen; Kaiser- und Offizierporträts; Bildnisse und Denkmäler von Brahms, Wagner, Bismarck und anderen historischen Personen; Kunstkarten, die Gemälde mit Kriegs- und anderen Motiven reproduzieren; und die bei Altenberg nie fehlenden Fotos von schönen Frauen und Mädchen. Der Grundzug der Bildzusammenstellungen der einzelnen Seiten ist insgesamt patriotisch und propagandistisch.

<sup>57)</sup> Siehe LEO A. LENSING, Zur Lektüre eines Albums, in: LENSING und BARKER (Hrsgg.), PETER ALTENBERG, Semmering 1912 (zit. Anm. 2), Wien 2002, S. 17–45; BARKER und LENSING (Hrsgg.), PETER ALTENBERG, Rezept (zit. Anm. 1), S. 169–190; und RICARDA DICK, Peter Altenbergs Bildwelt (zit. Anm. 2), S. 42–104.

<sup>58)</sup> Dieses Album und die anderen vier dort aufbewahrten Alben sind seit einigen Jahren aus konservatorischen Gründen gesperrt und sollen es laut der Direktion der Handschriftenabteilung auf lange Sicht bleiben. Die folgenden Überlegungen basieren auf ausführlichen Notizen aus dem Jahr 2002 sowie damals bestellten Farb reproduktionen von einzelnen Albumseiten. Zitate aus dem Album werden im laufenden Text unter der Sigle KA mit Seitenangabe nachgewiesen.

<sup>59)</sup> Auch das ›Album 1915‹ enthält solche Marken. Vgl. RICARDA DICK, Peter Altenbergs Bildwelt (zit. Anm. 2), S. 64.

Eine Seite im ersten Viertel des Albums zeigt diesen Aspekt exemplarisch (Abb. 8.) Dominiert wird sie von zwei in hellen Farben gedruckten Kunstkarten, die um die Kriegsparole „Gott strafe England! Er strafe es!“ gestaltet sind. Die obere, eine stilisierte Fahne zeigende Karte verbindet das Schwarz-Gelb der Habsburger mit dem Schwarz-Weiß-Rot der deutschen Nationalflagge. Rechts in der Mitte veranschaulicht eine zweite farbige Karte, die den gleichen Slogan trägt, aber um ein Schwert und Kreuz verbindendes Bildmotiv ergänzt ist, die blasphemische, aber in der deutschsprachigen Presse allgegenwärtige Idee, dass Gott selbst England, unten als Insel im Meer angedeutet, schlagen wird. Der Farbenpracht der Zentralmächte gegenüber steht ein schwarzweißes, fotografisches Porträt der Prinzessa Iolanda, der ältesten Tochter des italienischen Königs Vittorio Emanuele, die zwar das verräterische ‚Feindesland‘ repräsentiert, aber, wie Altenbergs Beschriftung feststellt, „unschuldig daran“ sei.<sup>60)</sup> Abgeschlossen wird die Seite unten von einer „Feldpostkorrespondenzkarte“ von dem jungen Arzt Bela von Gompertz, den Altenberg persönlich kannte.

Die beiden „Gott strafe England“-Karten spiegeln die weite Verbreitung dieses propagandistischen Slogans wider. Noch im ersten Kriegsjahr 1914 erschienenen Zeitungsberichten nach ist der chauvinistische Spruch unter deutschen Truppen in Frankreich als Gruß entstanden.<sup>62)</sup> Er wird bei der Zivilbevölkerung bald so populär, dass man ihn nicht nur als Motiv für Wandtafeln,



Abb. 8.  
Peter Altenberg,  
Das Kriegs-  
Album 1915,  
1916–1917,  
S. 26.<sup>61)</sup>

<sup>60)</sup> Das nach dem Einbandsaufdruck genannte ‚Postkartenalbum‘ in der Wienbibliothek enthält fünf Karten mit Fotos der italienischen Prinzessin, die die gleiche oder eine ähnliche Beschriftung enthalten und mit 1917 datiert sind.

<sup>61)</sup> Wienbibliothek, Wien.

<sup>62)</sup> Gott strafe England, in: Deutsche Zeitung (Wien), 10. Dezember 1914, S. 6; und in: Illustrierte Kronen-Zeitung (Wien), 5. Dezember 1914, S. 6.

Theaterstücke, Lyrik und eben Postkarten benutzt, sondern auch als Ersatz für übliche Grußformeln anwendet. In ›Die letzten Tage der Menschheit‹ lässt Karl Kraus sogar Kinder einander damit begrüßen.<sup>63)</sup> Dass Altenberg selbst sich nicht scheute, den Spruch im Alltag zu verwenden, kann man einer 1915 versandten Postkarte von Adolf Loos an seinen ehemaligen Schüler Gustav Schleicher entnehmen, die er mit „Ihr Peter Altenberg | (Gott strafe England!!!)“ mitsignierte.<sup>64)</sup>

Die ganz unten stehende Feldkorrespondenzkarte gehört zu einer Reihe von schriftlichen Mitteilungen, die sich durch das ganze Album zieht. Altenberg nimmt Feldpost von Freunden, Bekannten und von Soldaten auf, die ihn nur durch seine Bücher kennen. Er fügt sogar eine Karte ein, die Philipp Berger, ein ehemaliger Mitarbeiter von Karl Kraus, aus einem russischen Gefangenenlager nicht an Altenberg selbst, sondern an Adolf Loos geschickt hatte, um dem Architekten „ein Stück russischer Holzarchitektur“ (KA, S. 27) zu zeigen. Diese weißen Karten mit ihren handschriftlichen Zeichen auf den Adressseiten wirken dem sonst überwältigenden Eindruck der buntfarbigen, typografisch aggressiven Propaganda der Bildseiten der vielen Ansichtskarten entgegen. Sie enthalten Berichte von Langeweile und „Leere“ (KA, S. 65), von Kämpfen und Verwundungen, aber auch Dank für die tröstliche Lektüre von Altenbergs Büchern. Es sind menschliche Worte; grafisch und metaphorisch gesehen: schwarz auf weiß in einer sonst grellfarbigen propagandistischen Bilderflut.

Es gibt wenige Seiten des Albums, in denen Kriegsoffer im Mittelpunkt stehen. Das hängt vermutlich auch damit zusammen, dass Fotografien von Kriegstoten, besonders von den eigenen gefallenen Truppen, allgemein der Zensur unterlagen. Auch wenn Bilder der menschlichen Verluste auf dem Schlachtfeld fehlen, standen Altenberg viele Aufnahmen der Maschinerie und der Stellungen des Krieges zur Verfügung, die er auch in großen Mengen aufnahm. Auf einer Seite steht oben zum Beispiel eine Fotokarte von einem „30,5 cm Mörser in Ladestellung“ (KA, S. 4); auf einer anderen „Die verheerende Wirkung eines einzigen deutschen Geschosses auf das Panzerfort Loucin der Festung Lüttich“ (KA, S. 6).<sup>65)</sup> Überraschenderweise ist unter den Seiten, welche die österreichisch-ungarischen Truppen auf dem Schlachtfeld zeigen,

<sup>63)</sup> KARL KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit* (zit. Anm. 25), S. 404. Der Spruch kommt im Drama insgesamt sechzehnmal vor. Vgl. AGNES PISTORIUS, „kolossal montiert“. Ein Lexikon zu Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Wien 2011, S. 179f. Der Kommentar verweist verwirrenderweise auf *eine* 1916 „kalligraphisch gestaltete Postkarte“. Es handelte sich aber um Dutzende von verschiedenen Karten, die nicht nur „kalligraphisch“ sondern auch manchmal recht plump gestaltet waren.

<sup>64)</sup> Unveröffentlichte Postkarte, gelaufen am 18. November 1915, in: Privatsammlung.

<sup>65)</sup> Letztere Seite ist abgebildet in: Peter Altenberg. *Extracte des Lebens*. Einem Schriftsteller auf der Spur, hrsg. von HEINZ LUNZER und VICTORIA LUNZER-TALOS, Salzburg und Wien, Frankfurt/M. 2003, S. 202.

eine der wenigen im Album überhaupt, deren Komposition eine kritische Perspektive auf den Krieg suggeriert (Abb. 9).

Die drei oberen fotografischen Karten zeigen k.u.k. Truppen vor und nach der Schlacht bei Lublin und in den Karpathen. Diese schwarzweißen Bilder kulminieren dramatisch in der farbigen Darstellung eines Schlachtfeldes, wo Raben auf einem großen Haufen von Totenköpfen sitzen oder darüber fliegen. Auf der unbeschrifteten Textseite wird das Bild als ›V. V. Verechtchagine. Apotheose de la guerre‹ ausgewiesen. Das ist die Reproduktion eines um 1900 auch über Russland und Europa hinaus berühmten Gemäldes des russischen Malers W. W. Wereschtschagin (1842–1904). Das Gemälde, das sich heute in der Tretjakov-Galerie in Moskau befindet, wurde Anfang der 1880er Jahre nicht nur in Budapest, Wien, Berlin, Prag, Brüssel, Amsterdam und Kopenhagen, sondern auch in New York, Chicago und Boston ausgestellt. ›Apotheose des Krieges‹ (1872) gehörte zum Zyklus ›Turkestanskaja‹ (1871–1874), den Wereschtschagin nach seiner Begleitung der russischen Armee auf ihrem Eroberungsfeldzug durch Zentralasien geschaffen hat.<sup>66)</sup>



Abb. 9. Peter Altenberg, Das Kriegs-Album 1915, 1916–1917, S. 37.<sup>67)</sup>

In Kunstkreisen Wiens war der Maler eine bekannte Größe. Der Kunstkritiker und Förderer der Sezession Ludwig Hevesi hatte ihn im Atelier besucht und erinnerte in seinem Nachruf an „den großen Kriegszyklus, durch den er sich die Wiener gewann“.<sup>68)</sup> Hevesi ließ keinen Zweifel über die ideologische Wirkung der monumentalen Serie; er gedachte auch „des Menschenfreundes, der dem Krieg den Krieg erklärt und alles Können seiner Kunst in den Dienst

<sup>66)</sup> VAHAN D. BAROOSHIAN, V. V. Vershchagin. Artist at War, Gainesville (Florida) 1993, S. 44–46.

<sup>67)</sup> Wienbibliothek, Wien.

<sup>68)</sup> LUDWIG HEVESI, Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908, Wien 1909 (Reprint: Wien 1986), S. 575.

dieses erlösenden Gedankens gestellt hat“.<sup>69)</sup> Unter den Bildern, die Hevesi hervorhebt, befindet sich ›Apotheose des Kriegs‹, diese „groteske Schädelpyramide aus Mittelasien“, die als „ein schreckliches Exempel“ gelobt wird.<sup>70)</sup>

Angesichts seiner frühen Verehrung von Wereschtschagins literarischem Mitstreiter Tolstoi ist es durchaus möglich, dass Altenberg das Original sah, als es 1881 in Wien ausgestellt wurde. Mehr als hunderttausend Besucher strömten in die große, von liturgischer Musik und russischen Volksliedern begleiteten Kollektiv-Ausstellung, die in rund fünfzig lokalen Zeitungen und Zeitschriften vor allem lobend besprochen wurde.<sup>71)</sup> Jedenfalls muss das Bild Altenberg später fasziniert haben. Die Kartenreproduktion kommt zwar im ›Kriegs-Album 1915‹ nur einmal vor, erscheint aber dreimal auf einer Doppelseite und einmal auf einer anderen Seite in einem 1917 zusammengestellten Album sowie einmal mit der Beschriftung „Der Krieg! *Vérechtchagine*“ im letzten, 1918 fertiggestellten Album.<sup>72)</sup> Eine solche angedeutete, kriegskritische Perspektive ist nur implizit in der Kartenfolge auf dieser Seite zu erkennen. Die Darstellung von Kriegsgräueln auf diesem einen Exemplar der Karte bleibt im Zusammenhang des ganzen Albums isoliert. Trotzdem ist Altenberg zugutezuhalten, dass er mitten im Krieg auf das abschreckende Zeugnis eines ‚feindlichen‘ Künstlers zurückgreift, den man noch 1915 in Wien in der ›Neuen Freien Presse‹ als „Satiriker“ würdigte und als Künstler, der „die Greuel des Krieges so abschreckend als möglich vor Augen“ führte.<sup>73)</sup>

Altenbergs Kriegsalbum, an dem er im November 1916 noch arbeitete, verzichtet auf ein überzeugendes Dénouement.<sup>74)</sup> Die meisten Seitenkonstellationen oszillieren zwischen Dokumentation und Verherrlichung des Krieges. Er war nicht imstande, einen apokalyptischen Schluss vorauszusehen und zu gestalten, wie das Karl Kraus mit seinem im Juli 1917 verfassten Epilog für ›Die letzten Tage der Menschheit‹ gelungen ist. Kraus setzt gegenüber dem Titel ›Die letzte Nacht‹ ein düsteres Frontispiz, das man als Porträt eines Autors der Katastrophe verstehen kann: ein Foto von Wilhelm II. in einer Winterlandschaft.<sup>75)</sup> Obwohl Altenberg auf die erste Seite seines Kriegsalbums ein eher bejahendes

<sup>69)</sup> Ebenda.

<sup>70)</sup> Ebenda, S. 576.

<sup>71)</sup> VAHAN D. BAROOSHIAN, V. V. Vershchagin (zit. Anm. 67), S. 91.

<sup>72)</sup> Abbildungen gibt es bei: RICARDA DICK, Peter Altenbergs Bildwelt (zit. Anm. 2), S. 149f., 151; und BARKER und LENSING (Hrsg.), PETER ALTENBERG, Rezept (zit. Anm. 1), S. 131. Das ›Kriegs-Album‹ enthält auf S. 6 eine andere Wereschtschagin-Karte, ›En route‹, und das ›Venedig 1913‹-Album hat unten auf der letzten Seite eine Kartenreproduktion von dem Gemälde ›Die Besiegten‹ (1877–1879), das ein mit Leichen übersätes Schlachtfeld darstellt.

<sup>73)</sup> RAOUL AUERNHEIMER, Die Maler, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 2. 2. 1915, S. 3.; A.F. SELIGMANN, Kriegsbilder, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 6. 10. 1915, S. 2.

<sup>74)</sup> Siehe PETER ALTENBERG, Das Kriegsalbum 1915, S. 2, mit einer Karte, die einen Poststempel vom 9. November 1916 trägt.

<sup>75)</sup> KARL KRAUS, Die letzte Nacht. Epilog zu der Tragödie. Die letzten Tage der Menschheit,

Porträt des deutschen Kaisers setzt, lässt sich die Bilderkonstellation als ganze durchaus mit der Anfangsszene des bereits im Sommer 1915 verfassten Vorspiels der ›Letzten Tage der Menschheit‹ vergleichen, das ein Zeitungsausrufer mit der tönenden Schlagzeile „Extraausgabe – ! Ermordung des Thronfolgers! Da Tāta vahaftet!“ eröffnet (Abb. 10).<sup>76)</sup>

Altenberg geht es nicht um die chauvinistischen Reaktionen von Offizieren, Agenten, Reportern und anderen Passanten auf die Ermordung von Franz Ferdinand und Sophie von Chotek, die im Vorspiel von Kraus' Drama satirisch entlarvt werden, sondern um Trauer und Melancholie, die in dem knappen Kommentar der oben eingesteckten Fotokarte ›Ein letztes Lächeln!‹ zum Ausdruck kommt. Die ungewöhnliche Beschriftung auf der Albumseite statt auf der Karte gilt vermutlich auch der bildlichen Qualität des Presse-Fotos, welches das Ehepaar in Sarajevo kurz vor dem Attentat am 28. Juni 1914 festhält. Die untere Karte ist so geschickt ausgewählt, dass sie das Foto oben filmisch in Bewegung zu setzen scheint. Die Scheerschnittszene, obwohl sie bereits um 1910 entstand, setzt die historische Handlung von 1914 fort. Aber das schwarzweiße Medium lässt das todgeweihte Thronfolgerpaar bereits als schattenartige Figuren die „Ausfahrt“ unternehmen.<sup>77)</sup>

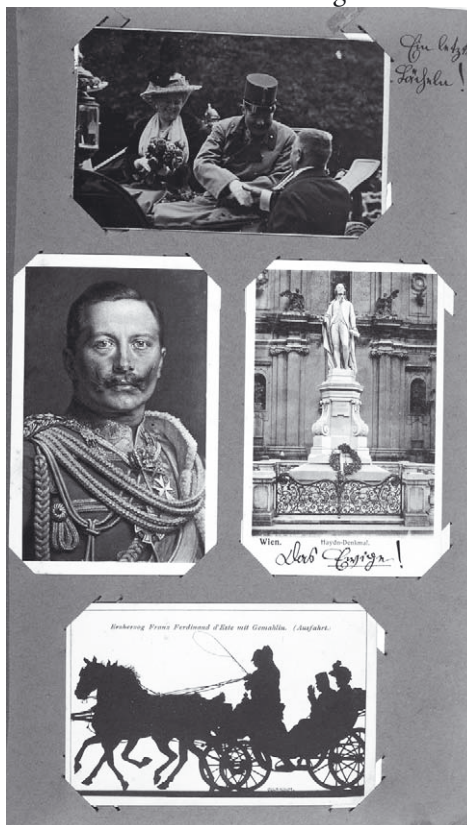


Abb. 10.  
Peter Altenberg,  
Das Kriegs-  
Album 1915,  
1916–1917,  
S. 1.<sup>78)</sup>

Wien 1918, Frontispiz. Abgebildet in: KARL KRAUS, Die letzten Tage der Menschheit (zit. Anm. 30), S. 794.

<sup>76)</sup> KARL KRAUS, Die letzten Tage der Menschheit (zit. Anm. 30), S. 5.

<sup>77)</sup> Die Kombination dieser beiden Bilder ist ausdrucksstark genug, um auf der Homepage von Getty Images vorgestellt zu sein. <<http://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/archduke-franz-ferdinand-habsburg-este-with-his-wife-around-news-photo/56463059#archduke-franz-ferdinand-habsburg-este-with-his-wife-around-1910-by-picture-id56463059>> [17.04.2017].

<sup>78)</sup> Wienbibliothek, Wien.

Getrennt sind die beiden Thronfolgerpaar-Bilder in der Mitte links von Wilhelm II, der in der Reproduktion eines gemalten Porträts von 1914 sehr martialisch erscheint, und rechts von einem Foto des Haydn-Denkmal in Wien. Letzteres soll man wohl mit der österreichischen Volkshymne und mit Kaiser Franz Joseph assoziieren. Warum dann kein Bild von Franz Joseph



Abb. 11.  
Peter Altenberg,  
Beschriftete  
Ansichtskarte,  
1918.<sup>79)</sup>

selbst, der ja erst am 21. November 1916 starb und sonst im Album reichlich vertreten ist? Vielleicht soll „Das Ewige“, die Beschriftung der Haydn-Karte, einen Gegensatz suggerieren: der deutsche Kaiser repräsentiert nicht nur sich selbst, sondern auch das Zeitliche oder gar das Vergehende.

Die meisten Seiten des ›Kriegs-Album 1915‹ lassen solche bildsprachlichen Zweideutigkeiten nicht zu. Die große Zahl kriegsbejahender und -verherrlichender Karten bildet eine Monumentalität, die nach der von Benjamin monierten Vollständigkeit zu streben scheint. Aber Benjamin mahnt auch, dass „in jedem Sammler ein Allegoriker und in jedem Allegoriker ein Sammler“ stecke:

Was den Sammler angeht, so ist ja seine Sammlung niemals vollständig; und fehlt ihm nur ein Stück, so bleibt doch alles, was er versammelt hat, eben Stückwerk, wie es die Dinge für die Allegorie ja von vornherein sind. Auf der andern Seite wird gerade der Allegoriker, für den die Dinge ja nur Stichworte eines geheimen Wörterbuchs darstellen, das ihre Bedeutungen dem Kundigen verraten wird, niemals genug an Dingen haben, von denen eines das andere um so weniger vertreten kann, als keinerlei Reflexion die Bedeutung vorhersehen läßt, die der Tiefsinn jedwedem von ihnen zu vindizieren vermag.<sup>80)</sup>

<sup>79)</sup> Wienbibliothek, Wien.

<sup>80)</sup> BENJAMIN, Das Passagen-Werk (zit. Anm. 53), S. 279–280.



Wie man weiß, hat Altenberg nach der Fertigstellung des Kriegsalbums weiter gesammelt und andere Alben zusammengestellt. Aber er wurde, so könnte man argumentieren, erst in dem Stückwerk nicht mehr eingesteckter Ansichtskarten zum Allegoriker. Unter den erhaltenen Stücken dieser Art sind zwei identische Karten, die ‚Wien bei Nacht‘ zeigen (Abb. 11 u. 12).

Peter Altenberg geht mit diesen Bildern zum Ort seiner fotografischen Selbstporträts von 1899 zurück, diesmal nicht zum privaten, sondern zum öffentlichen „Eingang in die k.k. Hofburg“. Das Datum auf der einen Karte belegt eine Komposition nach der deutschen Kapitulation am 11. November, die die Worte „Gewesene Pracht!“ auf der anderen Karte zu bestätigen scheint. Die Beschriftung „16./11. 1918“ könnte auf einen Tag im Leben des Schriftstellers verweisen, wie er in der letzten Skizze seines letzten Buches ›Mein Lebensabend‹ festgehalten wurde – mit einem ähnlich lakonischen Titel: ›14./12. 1918‹. Dort beginnt es: „Wie ist denn diese Nacht?!?“<sup>81)</sup>

Altenberg starb am 9. Januar 1919, das Buch erschien wenige Wochen später. Vielleicht sind die beiden unscheinbaren Bildpostkarten, auf denen Altenbergs Ich-Ansichten und seine Kriegsansichten in einer endzeitlichen Nacht aufeinandertreffen, die letzten, die er beschrieben hat. Dann hätte der unberechenbare Tiefsinn des Sammlers einen passenden Epilog zum letzten Kriegsalbum gefunden.

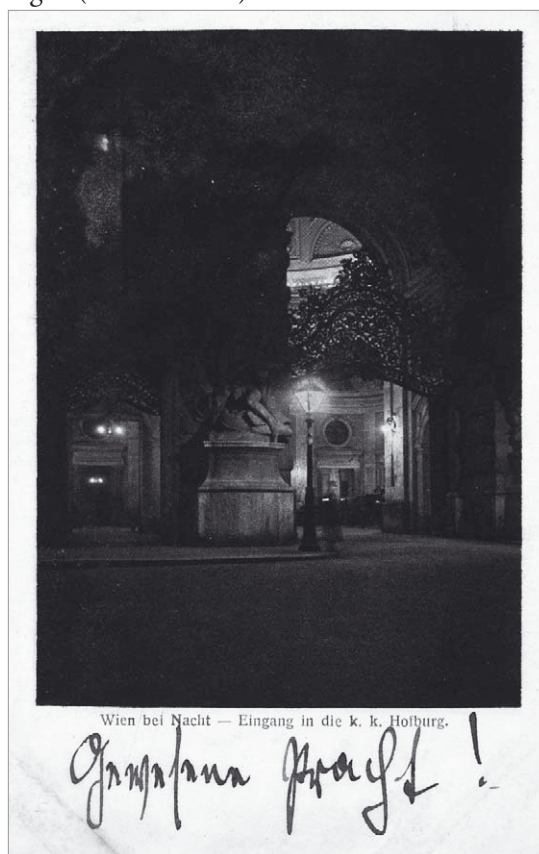


Abb. 12.  
Peter Altenberg,  
Beschriftete  
Ansichtskarte,  
1918.<sup>82)</sup>

<sup>81)</sup> PETER ALTENBERG, *Mein Lebensabend*, Berlin 1919, S. 355.

<sup>82)</sup> Wienbibliothek, Wien.

