

Otto Alschers Wanderung durch die Karpaten Kakaniens

von Helga Korodi (Würzburg)

Erstveröffentlichung

Mit der Tiergeschichte *Die Hunde*¹ steht Otto Alscher in der Reihe „neuerer Dichter“,² die den Kriterien Hermann Hesses für die Anthologie *Strömungen* entsprechen: „Etwas Besonderes ist allen Erzählungen gemeinsam, die in diesem Buch beisammen stehen. Es ist die Liebe zur Natur“.³ Fließende Übergänge zwischen tatsächlichen und symbolischen „Strömungen“ führen in Alschers Beitrag zum Bruch zwischen dem Menschen und seinem tierischen Freund.

Am 8. Januar 1880 wurde ich als erstes Kind (von drei Geschwistern) in Perlasz an der Theiß [...] geboren. Nach einigem Umherwandern übersiedelten meine Eltern 1891 endgültig nach Orsova. [...] Meine Eltern stammen beide aus Österreichisch-Schlesien. [...] Im Jahre 1878 wurde mein Vater durch seine Militärlaufbahn nach dem Banat verschlagen, wo er meine Mutter kennenlernte und heiratete.⁴

Die Alschers gründen ein Fotoatelier in Orșova, einem Hafenstädtchen im k.k. Dreiländereck zwischen Ungarn, Serbien, und der Walachei. Mit dieser neuen Landschaft und ihren rätselhaften Bewohnern wird Otto sich zu verständigen lernen. „Zum Dichter machten mich die Melancholie der Donau und die Einsamkeit der Berge, in die ich mich oft für Monate verschließe.“⁵

Am 16. September werden die Brüder Otto und Hugo als ordentliche Schüler in den „zweiten Curs der K.k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien“⁶ in der Westbahnstraße aufgenommen. Laut des Schülerregisters im Archiv der Höheren Graphischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt⁷ sind die Alschers nur für das Wintersemester 1898/99 und das Sommersemester 1899 eingeschult. Als Vorbildung wird bei beiden „Volksschule und sechs Bürgerschulklassen“ vermerkt. In der Rubrik *Praxis* steht: „Im Atelier des Vaters vorgebildet“. Wohnort ist die Hermannsgasse 27.⁸ Laut Statut zahlen sie 10 Gulden pro Semester, zusätzlich einen Gulden Lehrmittelbeitrag.

Die „ordentliche[n] Schüler“⁹ erlernen Porträtfotografie und Retouche bei Heinrich Kessler, Kursvorstand ist Carl Kampmann. „Er hat sich mit Porträtfotographie mit genügendem Erfolg beschäftigt“,¹⁰ wird in den Zertifikaten der beiden vermerkt. Mit sehr gutem Erfolg belegen sie das Fach Kunstgeschichte. Außerdem eignen sie sich als „außerordentliche Schüler“¹¹ Aquarellmalen und Freihandzeichnen bei Dr. Balz an. Ihre Schülerarbeiten haben die Zeiten zwar nicht überdauert, doch für Ottos skizzenhafte, bunte Schilderungen mit Lichtschattierungen bei Tag und Nacht sind wohl hier die Grundlagen geschaffen worden. Die Lehrer der Graphischen Anstalt kommen aus dem Umfeld der Secession, daher wird die Schulbibliothek die Kunstzeitschrift *Ver Sacrum* ab 1899 führen; Bibliothekar Eduard Kuchinka überwacht den Lektüresaal, wo sich die Brüder mit philosophischen Themen in Bezug zur europäischen Kunstgeschichte auseinandersetzen und – von den Sujets der Historienmalerei über den Impressionismus, bis zum Jugendstil – den Naturalismus zu überwinden lernen.¹² Im Frühjahr 1900 stellt die Secession Landschaftsmalereien aus, die die Atmosphärische betonen,¹³ wahrscheinlich wirkt dieses Ereignis als Initialzündung für den Tiergeschichtenerzähler Otto und den Landschafts- und Nomaden-Porträtmaler Hugo.

Als Otto die „Sattlermeisterstochter“¹⁴ Leopoldine Elisabeth Amon aus Schwechat heiratet, wohnt er am Gräfelburgplatz 53 und sein „Beruf“ ist der des „Schriftstellers“.¹⁵ „Und so gingen wir, um unsere Erde zu suchen“,¹⁶ heißt es in dem frühen Essay *Unser Fest*. Unter dem Einfluss Nietzsches, des „einen Großen“¹⁷ und mit secessionistischem Sendungsbewusstsein baut sich Otto 1904 ein Haus am Ufer des Gratzka-Baches, neben Or[219?]ova und legt den Grundstein für sein Leben als Kunstwerk im Hinblick auf Klimts Lebensthemen.¹⁸ Das Thema der Erotik wird durch die Ehefrau an seiner Seite und das Banater Umfeld weitgehend gebremst, also lenkt Otto seine Aufmerksamkeit auf die sinnlichen und unergründlichen Aspekte seiner Wanderrouen: Eine kontinuierliche fotorealistische¹⁹ Bestandsaufnahme der Wildnis gewinnt an Schärfe und offenbart das Mysterium des sich stets wandelnden Lebens. Dabei stellt der ausgebildete Fotograf seine Perspektive auf einen bewegten, belebten und beseelten Ausschnitt der Wildnis so genau ein, bis sein ästhetischer Anhaltspunkt wie in Klimts²⁰ Landschaftsmalerei das Gesamtbild einer idealen Ordnung der Natur ergibt.

Gauguins Reise nach Tahiti 1891 ist auch für Otto ein Markstein der Moderne, der ihn in der eingeschlagenen Richtung, als Bauer und Jäger, bestätigt und ihm Motive eines ursprünglichen Zaubers der Natur aufzeigt. Auch er „zieht sich in ein [...] Paradies zurück, wo er eine private Mythologie erfindet“. ²¹ Die Lebensart und Mentalität der Wanderzigeuner und Hirten stellt er in das Spannungsfeld: wilde vs. gezähmte Tiere, Naturgewächse vs. Kulturpflanzen ²² und Naturgenießer vs. „Verächtern des Leibes, [die] die dem Leben und der Erde zürn[en]“. ²³ Mit dem Debüt *Die Augen* ²⁴ und dem Essay *Böcklin und das Meer* ²⁵ verkündet Alscher Poetik und Weltbezug in der Kronstädter Zeitschrift *Karpathen*. Die Geschichte *Die Augen* handelt von der Gemeinsamkeit des Schauens einer rumänischen Hirtenfamilie: „Weit war die Halde. Mit steinigem Buckeln übersät, zwischen denen Grasähren sich wiegen.“ ²⁶ Der praktische Alltag bindet die Identität der Naturverbundenen harmonisch in die Landschaft ein, ihre Wahrnehmung sichert eine kontinuierliche Entwicklung, entsprechend Nietzsches Lehre: „Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.“ ²⁷ Als das Kleinkind namens Pavele erblindet, „begreift [der Großvater] nicht, dass es Unbezwingliches geben kann“. ²⁸ Er erlegt einen Wolf, mit dessen magischem Fett der Kleine behandelt wird. Die „binäre Opposition: Roh und Gekocht“ ²⁹ der Naturmedizin setzt einen Heilungsprozess in Gang, das Kind nimmt helle Schattierungen wahr. „Er ging auf die Sonne zu und plötzlich stürzte er den Abhang hinab“. ³⁰ Der Alte hat den Augenblick der Rettung verpasst, wähnt jedoch einen verklärten Ausdruck in dem Gesicht des Toten und ist mit dem Schicksal versöhnt. Nach dem Begräbnis verlässt er die Dorfgemeinschaft und eilt der Lebens bejahenden und offenen Wildnis zu. Die Trauer bleibt eine oberflächliche und kurze Phase des Hirtendaseins. Der Künstlerseele hingegen offenbaren sich Tod und Trauer als archetypische Stationen tiefster Schichten. Alscher projiziert seine eigene seelische und ästhetische Wandlungsmöglichkeit auf Böcklins Bilder:

Er schritt weiter und malte *Die Insel der Toten*. Sie erhob sich aus dem klaren Spiegel des Meeres wie eine Burg, und doch nur eine Pforte zum Eingang ewigen Friedens. Diesen suchte er damals, als die Stürme ihn mehr denn je umbrandeten, als auch die Künstler gegen ihn aufstanden, jene Künstler, die noch mit krankhaftem Glauben an einer alten, verwitterten Moral der Menschheit zehrten, denen das ewig Schöne ein nie mehr Erreichbares, ein längst Vergangenes, in der Antike Entschlummertes war. ³¹

Nachdem der Künstler einen unglücklichen Lebensabschnitt gestaltet hat, findet er zu seinen euphorischen „Nymphen, Nereiden und Tritone-Fabelgestalten“. ³²

Mit der Geschichte *Die Augen* beginnt Alschers erste Buchpublikation, der Sammelband *Mühselige und Beladene*, eine stimmungsvolle, impressionistische Einheit von pittoresken Menschen und der Atmosphäre der Wildnis. Alschers eigene Wirklichkeit taucht mit seinem Seelenverwandten, einem genialen Zigeunerjungen auf, der durch ein Klangholz den Frühling in seinem Wanderdasein feiert. Der Protagonist versenkt sich spielerisch in seine Musik wie der Klimt'sche Kitharaspielder und wie der schelmische Junge, „auf dem einzigen von ihm [Klimt] gemalten Rahmen, rund um das Porträt des Komponisten Josef Pembauer“. ³³

Motivisch passt das junge Talent in die Reihe der Klimt'schen Leier-Virtuosen, ³⁴ ethisch ist er ein wahrer Loos'scher Ästhet: „Seht auf eure Brüder von der Malerei, Bildhauerei und Musik! Die können für ihre Kunst, sollte es darauf ankommen, hungern und darben.“ ³⁵ Der „Bruder von der Musik“ spielt das Brettinstrument „Toaka“, ³⁶ so auch der Titel der Geschichte, „so fühlbar nah, gefärbt, durchtönt, erleuchtet, als ob er es mit allen Sinnen zugleich ergriffe.“ ³⁷ In Anrus' Seele erklingt „ein Saitenspiel“, ³⁸ wie in Nietzsches Gedicht *Venedig*, ³⁹ doch die Schlusszeile „Hörte jemand ihr zu? ...“, ⁴⁰ wird in der Realität der Karpaten grob beantwortet. Ist das Gerechtigkeitsgefühl des jungen Virtuosen und sein „Kinderstolz“ ⁴¹ auch verletzt, sein „ästhetisches Verhalten“ bleibt herausgefordert.

Und mit den Tönen rauschte ihm die Zeit hin, sein ganzes Sein schwang sich auf, zog mit den Lauten, die herrschend über dem Dorfe lagen, in dem er nichts war, als der armselige Teil einer verachteten, feindselig geduldeten Rasse [...]. Er suchte und fand dann die beiden Hämmer. Von dem Aste des Baumes nahm er sie herab, und sie fielen ihm fast aus den Händen, so sehr zitterten seine Finger. Als er mit ihnen das Brett berührte, erschrak er über den kurzen, scharfen Ton, den das Holz schwang. Doch er fasste sich, und wieder schlug der Hammer sanft auf, der Schall aber sprang voll und weich zurück. ⁴²

Obwohl der Zigeunerjunge das Stehlen als würdelos erachtet, entwendet er eines Nachts das Instrument; mit überbordendem *Ver-Sacrum*-Pathos trotzt er der Haben-Mentalität der Dorfbewohner. Kinder und Künstler geben der Magie der Welt Ausdruck. „Leib bin ich und Seele – so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden?“⁴³

Seit dem Erscheinen des Romans *Ich bin ein Flüchtling* 1909 bei Egon Fleischl ist Alscher als „Anwalt der Zigeuner“ bekannt. Wie in Klimts Fakultätsbild *Jurisprudenz* ist das Gericht gnadenlos. Alscher klagt die Banater Justiz an, die einem Zigeuner die Freiheit raubt. Dieses Romandebüt wurde von der internationalen Presse gefeiert; am Sonntag, den 14. November 1909 zitierte die *Neue Freie Presse*⁴⁴ das Lied der freien und ästhetisch wahrnehmenden Rom.

Die Hunde ist Alschers erste Tiergeschichte, die 1911 im *Pester Lloyd*⁴⁵ publiziert wurde. Wissenschaftler leisten ihre Forschungsarbeit in der Arktis mit Hilfe von Schlittenhunden, ohne emotionale Bindungen einzugehen und ohne das Grandiose der Landschaft zu erleben, „dann saßen sie wieder mit baumelnden Füßen auf dem Schlitten, sahen sich durch die Schneebrillen an und wußten kaum, dass sie ein glücklichfrohes Lächeln in den Blicken hatten.“⁴⁶ Die Schilderung der Landschaft, die in der menschlichen Wahrnehmung unbewusst mitschwingt, ist ein Echo auf Klimts flimmernden, vibrierenden Farbauftrag des Gemäldes *Die Musik II*. Alscher hatte wohl das Maiheft des *Ver Sacrum*⁴⁷ bei folgender Schilderung wieder vor Augen gehabt:

Von einer fürchterlichen Einförmigkeit war die Landschaft. Eis nichts als Eis, blaues Eis, grünes, kalkicht weißes Eis, stellenweise mit dem Schnee überpolstert, der sich wie dicke abgerissene Samtfetzen da und dort hinstreckte. [...] Die Sonne war schon zum langen Tage hochgestiegen. Sie stand als riesige, rote Scheibe am Rande des Horizontes, als würde sie von den letzten Eisbergen getragen. Man konnte ruhig in sie hineinblicken, sah es flimmern und wallen, wogen und züngeln, aber es war, als wäre auch diese Sonne dort nur ein Eisgebilde, wie alles, alles hier.⁴⁸

Die Hunde sichern Fortbewegung und Leben. In eine „mystische Union der Sinne“⁴⁹ eingestimmt, nehmen sie die Zeichen der Erwärmung frühzeitig wahr, doch die Forscher deuten ihre warnenden Signale als „nährisch“.⁵⁰ Die Metaphorik der Kälte, des Eises und der Erstarrung verdeutlicht den Ich- und Weltverlust des Menschen, der, nur auf die Entwicklung seines Bewusstseins bedacht, sein „Double, eine außerhalb des Körpers in tierischer Gestalt erscheinende Seele“,⁵¹ opfert. Unter extremen Gefahren verraten die Männer ihre Gefährten und verdrängen – was nur kurzfristig gelingt – deren Tod. Erst als es zu spät ist, versetzen sie sich in die Lage der Tiere, die keinen Platz hatten in dem Boot, das aus dem Schlitten zusammengestellt wurde. Alscher assimiliert den Expressionismus an seinen originellen Stoff: Am Bruch zwischen Mensch und Tier ist der Mensch schuld, er versagt moralisch und verliert die Fühlung mit dem Dasein. Seine Tiergestalt hat mehr Charakter und Erinnerungsvermögen als Nietzsche es dem Tier zugesteht, „denn es geht auf in der Gegenwart, [...] kann also gar nicht anders sein als ehrlich. Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen.“⁵² Vergeblich „stemmen“ sich die Forscher gegen ihren Verrat, eine Umkehr ist nicht möglich. Die Tiere hatten nicht nur eine praktische Funktion, sondern auch eine seelische und daseinsbejahende.

Das wissenschaftliche Interesse für das Seelenleben der Tiere wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neu belebt, im Zusammenhang mit der systematischen Zoologie und Physiologie. [...] In den letzten vierzig Jahren ist eine große Anzahl von Schriften über vergleichende Psychologie der Tiere erschienen, größtenteils veranlaßt durch den mächtigen Anstoß, welchen 1859 Charles Darwin durch sein Werk über den Ursprung der Arten gab, und durch die Einführung der Entwicklungs-Theorie in das psychologische Gebiet.⁵³

Bereits mit seiner ersten Tiergeschichte verknüpft Alscher Ethologie und Lebensphilosophie und gestaltet zeitgleich mit dem Roman *Gogan und das Tier*⁵⁴ „zwei Arten von Bestien“,⁵⁵ das Tier als äußere und innere Realität. Nach dem Vorbild Klimts hat er sich von den „Zwangsvorstellungen des Illusionsraumes gelöst und wesentliche gestalterische Freiheiten gegenüber dem Wirklichkeitsbild gewonnen.“⁵⁶

In seinem bedeutendsten publizistischen Erfolg, dem Roman *Gogan und das Tier*,⁵⁷ statuiert Alscher die unbewusste Psyche zur Erkenntnisquelle: „Ich aber will die Tierheit in uns ins Bewusste meines Lebens übertragen“,⁵⁸ sagt der Held Gogan und assimiliert das Animalische der Seele, das „schon immer im Inneren vorhanden ist“.⁵⁹ Seine „freiwillige Metamorphose

[wandelt] Unbewusstes in Bewusstes“⁶⁰, wobei er mit den tiefsten Schichten seines Wesens kooperiert und kommuniziert. Die Logik von Gogans Seele ist seinen Freunden und gewesenen Kommilitonen, die in gesellschaftliche Denkmuster eingebunden sind und im sozialen Aufstieg ihr Lebensziel sehen, nicht nachvollziehbar. Der Sohn einer ungarischen Gräfin, die von einem Wanderzigeuner vergewaltigt wurde, stellt Alschers symbolistisches Selbstbildnis dar, als Beispiel der „Übereinstimmung im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“. ⁶¹ Auch er schöpft gleichermaßen – entgegen dem Freud’schen Verdrängungsprinzip ⁶² – aus zwei Daseinsformen: primitiv und instinktgesteuert vs. aristokratisch und dekadent. Dabei fließen die Einsichten über die allegorische Ordnung des Seins aus unterschiedlichen Sphären in eine hochmoderne Form ein:

Und endlich, was früher noch keiner versucht hat: der Künstler kann eine ganz andere Ursache, ein anderes äußeres Ereignis finden, welche seinem Zustande ganz fremd sind, aber welche das nämliche Gefühl, die nämliche Stimmung erwecken und den nämlichen Erfolg im Gemüte bewirken würden. Das ist die Technik der Symbolisten. ⁶³

In der expressionistischen Zeitschrift *Brenner* erscheint im März 1912 ein Auszug des „erscheinenden Romans“, am 15. April und am 1. Mai weist von Ficker im Anzeigenteil nochmals auf *Gogan und das Tier* ⁶⁴ hin. Ende Oktober wird ein Auszug zum Thema Todessehnsucht unter dem Titel *Die Hühnerjagd* für die Anthologie *Das 26. Jahr* ⁶⁵ als „eine Fortsetzung des Jubiläumsbuches *Das 25. Jahr*“ ⁶⁶ übernommen. Vertreten sind in diesem Querschnitt durch „das letzte Jahr der Tätigkeit des Verlages“ ⁶⁷ berühmte Autoren wie Richard Dehmel, Oskar Loerke, Hermann Hesse, Arthur Schnitzler, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann sowie Namen, die Alscher aus seiner Studienzeit näher bekannt sein müssten: Hermann Bahr, Egon Friedell, Peter Altenberg, Felix Salten. ⁶⁸ Jedem Beitrag geht ein Foto ⁶⁹ voran: Alscher präsentiert die Jagd als „Ludens-Variante“, ⁷⁰ wie eine Federboa trägt er einen Wolf auf den Schultern, die Weite der Landschaft im Blick.

Christa Agnes Tuczays Frage an die Metamorphose-Dichtung, wie steht es mit der Ludens-Variante, bei der sich jemand aus Neugierde verwandelt, ⁷¹ hat Felix Braun essayistisch unter dem Titel *Ein Roman des Blutes* ⁷² in Bezug auf Alschers Zigeuner-Romane beantwortet. Zu *Ich bin ein Flüchtling* heißt es:

Es war das Buch eines liebevollen Herzens: armer, verfolgter und verachteter Menschen nahm sich ein Dichter in Liebe an und wir lernten die naturhafte Stille, die dunkle Melancholie, die reine Kraft eines Volkes kennen, dessen unbekümmert liebender Art man eine Herkunft von alten indischen Rassen wohl glauben darf. ⁷³

Das Inspirierende und Ursprüngliche des *Gogan* schätzt Felix Braun so ein: „Hierauf aber kommt es an: nicht dass die Phantasie besteht, sondern dass sie stetig genährt und wachgehalten wird, und dazu fließen dem Dichter Lebensquell und Tatenstrom.“ ⁷⁴

Ein weiterer Auftritt bei S. Fischer gelingt Alscher mit der Erzählung *Freundinnen* ⁷⁵ über zwei gegensätzliche Frauen: Die Konventionelle ist unglücklich und von den Launen ihres zukünftigen Mannes abhängig, die Emanzipierte genießt ihren Liebhaber, das Baden und das Reiten. Die Stimmung außerhalb der menschlichen Gemeinschaft entspricht Renoirs *Flusslandschaft* und *Badende mit einer Krabbe spielend*.

An Felix Braun, den wohl namhaftesten Rezensenten geht die Widmung des nächsten Bandes *Zigeuner* ⁷⁶: „Herrn Dr. Felix Braun in herzlicher Freundschaft Otto Alscher. Bpest im Frühling 1914.“ ⁷⁷ Dieser Band schließt den Themenkreis des edlen Wilden ab. Geschichten, die im *Brenner* ⁷⁸ bereits erschienen sind, *Rasse*, ⁷⁹ *Witterung*, ⁸⁰ *Der Greis und das Mädchen* ⁸¹, werden hier neu aufgelegt. Die Titelgeschichte ⁸² *Zigeuner* wird 1945 wieder entdeckt und in der Zeitschrift *Athena* veröffentlicht.

Das expressionistische Bildfeld, das in diesem Band mit dem des Kessels erweitert wird, bleibt atmosphärisch sekundär, da es in eine stimmungsvolle impressionistische Einheit verwoben wird. Die wahren Identitäten dieser Sammlung überwinden die Enge der Gesellschaft und integrieren sich in die Natur. Das Thema der Geschichte *Witterung* ⁸³ spielt im „Kessel“ ⁸⁴ eines Dorfes, wo, ähnlich wie in Degas’ *Harlekin und Columbine*, ein Naturbursche ein Bauernmädchen auf Grund seiner Witterung des Priboi-Duftes bedrängt. Hingezogen von „[j]ener Steinblume, die sie heute im Haar trug, die so scharf riecht, weil sie im Walde wächst, wo sie den Modergeruch des Laubes durchdringen muss“, ⁸⁵ entschließt er sich, sie in die freie Natur zu entführen. Der Eisenkessel ⁸⁶ des Volksglaubens ist ein Erzeugnis des Schmieds und

ein Symbol für die Integrationskraft der Kultur. Bei Alscher ist er ein Zeichen des kontinuierlichen Einschmelzens der Individualität. Integrieren kann nur die Natur, denn sie fordert auch die Instinkte. Das Motiv der Frau, die in der Wildnis ihre Familie und ihre Herde gegen die Gewalten der Natur verteidigt, schreibt Alscher in Pissaros *Mädchen Truthähne hütend* ein und verknüpft ihre Haltung mit Klimts Pallas Athene aus dem Stiegenhaus des kunsthistorischen Museums. Alschers *Das Mädchen im Walde*⁸⁷ wächst im Kampf mit dem Wolf über sich hinaus und siegt über die lauernde Gefahr durch strategische Klugheit. Nach dieser Wandlung zur wehrhaften Identität, widmet sie sich zärtlich und verspielt dem Lämmchen, auf das es der Wolf abgesehen hatte.

Mit der Last des Vergangenen beschäftigt sich Alscher im Essay *Mehadia*⁸⁸ und assoziiert historische Tatsachen mit Folklore, Literatur, Archäologie und bildender Kunst. Der „[r]ömische[n] Ruine“⁸⁹ haftet auch heute noch eine trübe, lethargische Stimmung an: „ein kleines Dorf mit einer großen Vergangenheit“, ein „geschichtlich umstrittener Punkt“,

[...] an der Strecke Orsova-Temesvár, in nächster Nachbarschaft Herkulesbads, mit dem es früher in einem Namen genannt und oft verwechselt ward, unscheinbar, schmutzig – ein Dorf. Am linken Belareka-Ufer ziehen sich die Häuser hin. Am Berghange gelegen, unregelmäßig, mit winkligen, steilen Straßen und rohen Steinhäusern, alle gleich: ein hoher Giebel. Ein offener Gang an der Längswand, ein hoher Unterbau, der den Keller, den Schafstall birgt. Der Hof unrein, eng, mit Hühnern, Schweinen, mit Ackergeräten, Karren, Holz und Heu. Dahinter der Zwetschkengarten. Auch viel Wein, der hier seinerzeit vorzüglich gedieh, der aber nach den Verwüstungen der Phylloxera nur mehr unvollkommen gepflegt wurde. ... Denn der Bauer hier ist träge, er verlangt noch immer nach helfenden Wundern, nach einem Werden durch sich selbst. Arbeit ist bei ihm keine Notwendigkeit, sondern ein lästiger Zwang, den zu umgehen heldenhafter ist, als ihn zu bezwingen. / Ganz anders der Rumäne der Berge, der einsamen Sallasche in entfernten Hochtälern des herrlich gelegenen Kornyareva, Ruska und ähnlicher Dörfer.⁹⁰

In der Ballade *Meister Manole* erkennt Alscher eine für Mehadia relevante historische Dimension. Der Architekt eines Isistempels folgt der Weisung seiner Vision und opfert für das Bestehen seines Kunstwerks das Lebendige, das ihm am nächsten Tag zuerst begegnet. In den Wandel der Zeiten und Epochen an diesem Ort projiziert Alscher eine Klimt'sche Isis-Darstellung aus dem Kunsthistorischen Museum, denn: „kaum eine andere Kultur ist von der Transformation der gelebten Diesseits Vorstellungen in das Jenseits, das Leben nach dem Tod, so sehr geprägt wie die des ägyptischen Altertums.“⁹¹

Alscher entwirft hier die Szenerie der Schauergeschichte:

[Das] große römische Lager im Csernatal, welches die Grenze des Daken-Reiches bildete. Da aber im Tale der Cserna nur wenig Raum vorhanden war, wurde die Canapae, das Lager der Frauen der Legionssoldaten, in das nahe gelegene Ad Mediam verlegt, und aus diesem Grund und weil dadurch eine größere Ansiedlung entstand, wurde nach römischem Brauch der Tempel erbaut. Durch nahezu drei Jahrhunderte herrschten die Römer hier, verbreiteten ihre Kultur in das eroberte Dacien, welches sie mit römischen Kolonisten besiedelten. Dann brachen die Ost-Goten herein, verwüsteten alles in ihrer urwüchsigen Kraft, und das Land verödete, nur durch morsche Ruinen Zeugnis gebend von einstiger Hochkultur römischer Kunst.⁹²

Die Überkreuzung von Rilkes eben erschienenem Sonett *Archaischer Torso Apollos*⁹³ mit der dunklen Baugeschichte bietet ein erhellendes Zusammenspiel zwischen der Haltung des Künstlers und dem Bestand seines Werks. Sowohl der alte römische Gott des Lichts als auch „die Unerbittlichkeit des Blickes“ der Isis⁹⁴ bestrafen Manoles Wandlung zum besessenen Künstler, „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht, Du musst Dein Leben ändern“.⁹⁵ Mit fortschreitendem Narzissmus verliert Manole künstlerische Vision und magisch-gestalterischen Kräfte. „Das Zyklische des Schicksals und der Wechsel von Leben und Tod bestimmen den ambivalenten Charakter des Magiers, in dessen Verhalten positive und negative Eigenschaften alternieren.“⁹⁶ Der Architekt folgt seinem verbrecherischen Plan unbeirrt und seine Frau folgt ihren Wunschvorstellungen von Liebe und Fürsorge, ebenso unbeirrt. Eine lebendige Einsicht vermitteln die allegorischen Tier-Gestalten dieses archetypischen Ruinen-Ensembles, die der Ehefrau in den Weg treten. Seherische Fähigkeiten machen die Schlange zur „Mora“, den Wolf zum Werwolf⁹⁷ und ein Gewitter zur Alscher'schen Version einer „Mutter des Waldes“.⁹⁸ Viper, Wolf, Gewitter bewegen Manoles Frau zur Umkehr, doch sie folgt ihrem Weg in die Falle. Während die Mauer hochgezogen wird, fleht sie um ihr Leben

um das Wohlergehen ihres Säuglings. Sie hätte das Modell der Muttergottheit, die ihr Kind stillt,⁹⁹ dargestellt. Das Werk der Dunkelheit triumphiert nur kurz. Volks- und Kunstballade des Meisters Manole weisen auf eine surreale Treppenlosigkeit, eine Chiffre für faules und narzisstisches Handwerk, das auf Gier, Schuld und Verbrechen gründet.

Die Konstellation Liebe, Tod und Verbrechen steht in diesem Essay auch unter dem Eindruck des Stummfilms: „Die Filmkunst wirkte aufgrund der hohen Verbreitung und Beliebtheit wiederum auf andere Künste zurück.“¹⁰⁰ „In Griffith ‚The Sealed Room‘ (z.B.) wird ein Liebespaar in seinem Liebesnest eingemauert, den Höhepunkt bildet die Entdeckung eines unausweichlichen Todes.“¹⁰¹

Mit einer surrealen Metamorphose enden Volks- sowie Kunstballade. „Manolo ging darauf heim, nahm den Knaben und hob ihn auf eine Buche mit den Worten: der Regen wird dich nassen, der Wind wiegen, der Schnee bedecken.“¹⁰² In der Kunstballade *Vasile Alexandris* ist der Auftraggeber Fürst Negru von Gier und Eitelkeit angesteckt, er erzwingt ein noch imposanteres Kunstwerk, indem er alle Leitern entfernen lässt.

Die Maurer versuchen alles Mögliche, sie ersinnen Flügel und Schindeln, doch nur zerschmettert erreichen sie den Boden. Nur Manole bleibt einsam als letzter, auch er will den Sprung wagen, da hört er seines Weibes Stimme aus dem Gemäuer dringen. Seine Besinnung schwindet, er stürzt tot herab. Doch wo er hinfiel, entrieselt eine sanfte Quelle dem Boden, deren Wasser salzig ist, wie von Tränen.¹⁰³

Das Sterben im Flug nach unten ist ein böses Omen für den weiteren Weg der Seele.

Sich durch einen Purzelbaum, in einen Prikulitsch [verdeutschte Schreibweise Alschers] verwandeln, ist ein typisches Metamorphose-Charakteristikum des Mensch-Hundes und Hund-Menschen in Rumänien. / All diese Methoden tragen die Symbolik der Geburt / Wiedergeburt und Transformation (ein Purzelbaum ist eine symbolische Umkehr, daher beinhaltet der rumänische Begriff des Werwolf auch eine Umkehr der Haut von außen nach innen).¹⁰⁴

Dieser geplante Bau wird nie zum Licht und Offenen emporstreben. Isis lässt sich von einem Dilettanten nicht vereinnahmen, sie ist in der Klimt'schen Perspektive - die auch Alscher einnimmt - eine Variation auf die Nuda Veritas, die mit dem Zeichen „Anch“¹⁰⁵ den Bewohnern des Tals einen Spiegel ihres Verhältnisses zur Natur vorhält. Ohne die Logik des Handwerkers und ohne die Ethik des Künstlers hat Manole den Fluch der Isis und ihres Sohnes Horus¹⁰⁶ heraufbeschworen.

Alscher kritisiert die kulturgeschichtliche Gleichgültigkeit der Provinz: „Ungarn, besonders Süd-Ungarn besitzt eine so reiche Vergangenheit, eine Anzahl historischer Denkmäler, die unbeachtet dem völligen Zerfall entgegengehen, über die kaum einige aufklärende Gesichtspunkte existieren.“ Unter diesen Umständen geben Symbole Aufschluss über die Entwicklung der Individual- und Kollektivseele. Tiefenpsychologisch, nach Freud, deutet das Symbol des ewig zusammenbrechenden Tempels auf Manoles innere Wirklichkeit, er ist ein Meister der geringeren Potenz. „Freud steht auf historischen Vorbedingungen, welche eine Erscheinung wie ihn geradezu notwendig machten, und zwar ist sein Hauptgedanke, nämlich die Lehre von der Verdrängung der Sexualität, welche am deutlichsten kulturhistorisch bedingt ist.“¹⁰⁷

Die Metaphorik des Bodenlosen und des Absturzes, typisch für den Expressionismus, deutet aber auch auf das Ende einer Ära hin. Kulturhistorisch steht dieser Isistempele tatsächlich in einer Endzeit-Stimmung. Die Vermutung, dass zu den Römern in Dazien auch verbannte Urchristen¹⁰⁸ gehörten, liegt nahe. „Bruder Tier“ ist dem Leben und der Sonne zugewandt und verkündet die Glaubenswende vom Opferkult zur Nächstenliebe.

Die Welt der Tiere beschäftigt Alscher auch feuilletonistisch. *Märchennachmittage im Tiergarten*¹⁰⁹ beginnt mit einer Schilderung des Interesses der k.u.k. Hauptstädte am Budapester Zoo, der Journalist wirbt mit Märchenlesungen und winterlichen Filmvorführungen. Budapest habe sich den Tiergarten Karl Hagenbecks, wonach „jedes Tier in der ihm eigentümlichen, ursprünglichen Umgebung“, ¹¹⁰ statt in einem „System der Käfige“¹¹¹ leben sollte, „zum Muster genommen“. ¹¹² Wie so oft widerspricht der Schriftsteller dem Zeitungsschreiber. Die Kurzgeschichte *Die Wildkatze*, die erstmals in der Literaturzeitschrift des Albert Langen Verlags *März*¹¹³ erscheint, lotet den Zoo aus zwei divergierenden Perspektiven aus. Alscher bedenkt einerseits Rilkes Sicht auf „das stille lange Traurigsein von Tieren, / die man als Eingefangene vergaß“, ¹¹⁴ und andererseits Danhausers Kunstgriff in der Darstellung der

Giraffe im Schönbrunner Zoo, wo die „Besucher zu Gefangenen ihrer eigenen Neugier und Sensationslust werden“. ¹¹⁵ Im Käfig pocht Alschers Wildtier, still und beharrlich, auf seinen Freiheitswunsch, vor dem Käfig sehen die Betrachter über ihr Recht auf Freiheit hinweg und überspielen ihre Befangenheit mit abstrakten Phrasen über das Wesen des Tiers. Der Alscher'schen *Panther-Verwandten* ¹¹⁶ bleiben hinter „tausend Stäben“, ¹¹⁷ die Bilder hinter dem „Vorhang der Pupille“ ¹¹⁸ erhalten und „hör[en] [deshalb] im Herzen [nicht] auf zu sein“. ¹¹⁹ Das in sich versunkene Tier hat „den glitzernden Blick irgendwohin gerichtet, auf einen Punkt, den sie mit ihren Augen doch nicht sehen konnte“. ¹²⁰

In Alschers Geschichte *Der Fremde* vermittelt der Blick des Wolfs, „dass man nirgends bleibt“, ¹²¹ es ist die erste Tiergeschichte, in der Mensch und Tier sowohl unbewusst als auch bewusst kommunizieren. Unter dem Einfluss des Wildtiers hat ein auf die Natur schlecht vorbereiteter Schuljunge die richtige Entscheidung getroffen, als er die Tür öffnet, die hinter dem Wolf zugefallen ist. Zum Schluss verfolgt er den rätselhaften Weg des befreiten Fremden und erlebt das Offene und Weite seiner Gefühle. Der Wolf ist als Erzieher und Doppelgänger des Fremden erschienen, das Tier hat den Menschen seiner Wahl gewandelt. Diese Geschichte wird in nachfolgenden Anthologien mit Jack Londons Wolf-Hund-Charakteren in Zusammenhang gebracht. *Der Fremde* und *Jerry schließt Freundschaft* erscheinen in der Anthologie *Bruder Tier*. ¹²²

Eine dekadente „Ich-Vervielfältigung“ ¹²³ stellt die Erzählung *Unruhige Nacht* ¹²⁴ vor. Aus der künstlerischen Sichtweise ist das eitle Treiben in Herkulesbad „wie in einer Spielzeugschachtel eingebettet“, ¹²⁵ denn in den Wäldern ringsum toben die „Monstren, die draußen in der Dunkelheit lauern und die wir eventuell aussperren können“. ¹²⁶ Der Sturm-Dämon ¹²⁷, die Mutter des Waldes der rumänischen Folklore, begegnet dem Erzähler. Für die abergläubischen Hirten steht fest, dass die Waldfrau, die *mama padurei* ¹²⁸ einen grauenvollen „Schrei“ ¹²⁹ ausgestoßen hat. Das Grauen verklingt mit dem Gewitter und auf Promenadenstraße des Badeortes. Mit den Worten des Freundes endet das übersinnliche Erlebnis: „Es ist doch wunderbar erhehend, dass man heute noch etwas erleben darf, ohne es deuten zu können.“ ¹³⁰ Der Erzähler bezweifelt die Sicherheit der Spielzeugschachtel, fühlt sich jedoch jedem Unwetter gewachsen.

An der Front erinnert sich Alscher an Wolf und Wildnis und reflektiert gleichzeitig, wie er sich ideologisch verrannt hat. Der Artikel *Die Kunst zu sterben* ¹³¹ instrumentalisiert Zaratustras Predigt: „In eurem Sterben soll noch Euer Geist und eure Tugend glühn, gleich einem Abendroth um die Erde. Oder aber das Sterben ist Euch schlecht gerathen“, ¹³² und Rilkes Gedicht „O Herr, Gieb Jedem seinen Eigenen Tod / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not“. ¹³³ Alscher drischt überhebliche Phrasen, vermeidet jedoch den gehässigen Grundton der Kriegspropaganda.

Der germanische Volkscharakter und auch die magyarische Seele [begegnet dem Tod] in einer feurigen, farbensprühenderen und bewusst gewollteren Form. [...] Fatum ist das Leben dem Russen. Er sieht zwischen dem Leben und dem Tode keinen großen Unterschied; Notwendigkeit ist ihm beides[.] ¹³⁴

Auch der Romane, der Franzose kennt den Wunsch zu siegen. Aber er verbindet damit keine Unpersönlichkeit, er will seinen Sieg auch genießen, er will siegen, um sich persönlich zu erhöhen, darum weicht er auch vor dem Tod zurück. ¹³⁵

Die Erinnerung an eine Winternacht – „mit hohem weichen Schnee. [...] Der Mond stand irgendwo in den Nebeln, ein fahles Licht machte die Landschaft deutlich“ ¹³⁶ – bringt dem Verfasser Ernüchterung. Wölfe kreuzten den Weg des damals Zwanzigjährigen, der ein Mädchen nach Hause begleitete. Rabiät, von einer unbegründeten „Wut“ ¹³⁷ und einem „leidenschaftlicher Zorn“ ¹³⁸ übermannt, greift er in einem ihm unerklärlichen Affekt die Tiere an, doch sie kehren ihm den Rücken, können ihn nicht ernst nehmen. Das unreife Verhalten des Menschen ist dem besonnen Verhalten der Tiere konträr, denn die Natur kennt keine tödliche Hetze. Alschers Wolf befreit von Aggression und düsterem Irrsinn, er erzielt eine psychische Wandlung vom Berserker-Kämpfer zum friedfertigen, genießenden Naturmenschen, im Unterschied zur mittelalterlichen Sagaliteratur, ¹³⁹ wo „der Krieger [meist der Berserker, Anm. HK] sich wie das entsprechende Tier [verhält]“. ¹⁴⁰ Auch wenn sich Alscher in dieser Geschichte verwirrt und unbesonnen zeigt, die nächsten Geschichten weisen einen durchgestalteten Sinneswandel auf.

1917 hat Alscher die Frage *Macht oder Recht* ¹⁴¹ essayistisch beantwortet und konnotiert den Begriff tierisch-brutale Gewalt mit Krieg und menschlicher Fehlentwicklung:

Besteht die gesamte Zivilisation nicht eben darin, dass sie jede Gewalttätigkeit, jedes Attentat und jedes Kriminalverbrechen strengstens verbietet und an Stelle dessen durch unzählige Gerechtigkeit ausübende Organe Recht, Gerechtigkeit und ordnungsliebende Gesetzeskraft walten lässt? Und trotz dieser gerechtigkeitsfördernden natürlichen Entwicklung, die uns einzig und allein als höher begabte Lebewesen vom brutalen Gewaltreiche des einsehlosen Tieres unterscheidet, müssen die Gerechtigkeit liebenden Völker noch immer mit buchstäblich verblutenden Herzen zusehen, wie an Stelle der so natürlich herbeigesehnten Gerechtigkeit die rücksichtsloseste tierisch-brutale Gewalt entscheidet. [...] Ja, ich fordere sogar sämtliche Kriegshetzer hiemit öffentlich auf, mich festzunehmen und durch ihre willenslose Henkersknechte totschießen zu lassen, denn ich bin schon ihrer satanischen Greuelwirtschaft todmüde. Der Tod ist mir heute viel angenehmer als mein elendes, von Millionen Todesröcheln erfülltes Bettlerleben.¹⁴²

Der Essay *Ich und die Wölfe*¹⁴³ berichtet über den Kugelhagel des Ersten Weltkriegs und über ein Erlebnis im Trancezustand,¹⁴⁴ als der Werwolf des Volksglaubens erscheint und den Verfasser vor der Krieg führenden, blutdürstigen Zivilisation beschützt. Entsprechend der archaischen Vorstellung entschwebt die Seele des Verfassers und findet sich im Tier wieder.

Der Wolf-Doppelgänger führt durch eine menschenleere, bewegte Schneelandschaft der Jugend, bis zum grün phosphoreszierenden Licht des Jenseits und offenbart dem Soldaten die Entscheidung über Tod oder Leben. „Bei Belgrad und Semendria“¹⁴⁵ durchläuft „die sich in Tiergestalt manifestierende Seele“¹⁴⁶ eine Wandlung vom Psychopompos zum lebenshungrigen Ater Ego,¹⁴⁷ wobei sich im Wolfs-Déjà-Vu ein Hauch des Fin-de-siècle spiegelt:

Dann legte der Wolf den Kopf wieder zurück auf den Schnee, seine Augen aber waren offen, seine Blicke gingen immer mehr in die Ferne, sie wurden so Weites umfassend, wie in einer seltsamen wildbewegten Welt wohnend, sie sahen mich nicht mehr, blieben gleich ferne, etwas schauend, das ich nie erfahren würde. Und ohne dass ich in diesen Blicken ein Brechen bemerkt hätte, eine Veränderung, erkannte ich dann, dass das Tier tot war.¹⁴⁸

Im Exposé an den Münchner Albert Langen Verlag beschreibt Alscher die Metamorphosen seiner bereits publizierten Tiergeschichten aus der Vorkriegszeit und weiterer Texte aus den ersten Kriegsjahren:

Nach einem Jahr Frontdienst mindertauglich geworden und nach Budapest versetzt, gelang es mir eine schon vor dem Krieg begonnene Novellensammlung fertigzustellen. Es sind Novellen, die das seelische Grenzgebiet zwischen Mensch und Tier behandeln, wie ich es schon in meinem *Gogan und das Tier* angebahnt.¹⁴⁹

Die Bildlichkeit der Verwesung und des Todes stellt die leidende Kreatur in einer verkehrten Welt dar und verkehrt in diesem Band die traditionelle Vorstellung des Menschen als Krone der Schöpfung ins Gegenteil. Der Titel *Die Kluft, Rufe von Menschen und Tieren*¹⁵⁰ weist einerseits auf den Gegensatz zwischen Zivilisation und Natur und andererseits auf die Möglichkeit der Tiergestalten, dem Menschen neue Perspektiven aufzuzeigen. Eine Gabriel-von-Max-Reproduktion auf dem Einband des Buches deutet mit einem selbstbewussten Affen auf die menschliche Hybris.

Allein die Natur bietet Rettung: Der Jäger in der Geschichte *Der Marder*¹⁵¹ erfährt eine rauschhafte Bestätigung seines Selbst, als er sein Gegenüber erlegt. Die im Verfall und Verwesung begriffenen Menschenströme in *Die Tiere ernten*¹⁵² werden zum Wolfsfraß, es ist jedoch unter der Würde des hungrigen Bären in *Über den Menschen*¹⁵³ die vom Krieg Gequälten und Versehrten anzugreifen. Auch im Krieg zeigt sich das Tier würdevoller als der Mensch in der Masse.

Bei Alscher ist der Wolf immer: „accompanying soul, destiny soul or guardian soul“,¹⁵⁴ er ist niemals der Dämon der Folklore. Der rumänische *pricolici* oder der ungarisch transsilvanische *prikulics*¹⁵⁵ gehört bei Alscher in die Vorstellungswelt der dilettantischen Bauern, die ihr Vieh nicht zu hüten wissen. In der Erzählung *Die Zigeuner und ihr Schweinchen*¹⁵⁶ gibt der Erzähler durch die Figur eines Forstwarts Auskunft über den vampirischen Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Geisterwelt:

Den trifft nur eine geweihte Kugel. [...] „Der Werwolf ist kein Wolf und ist kein Tier“, sagte der Forstwart. „Er ist ein böser Geist; wenn ein in Blutschande erzeugtes Kind stirbt, wird es ein Prikulitsch. Der wird dann furchtbar. Er scheut nichts, denn niemand kann ihm etwas anhaben, er springt dem Menschen an die Kehle, beißt sie

durch, er tötet eine ganze Herde Schafe auf einmal und die mutigsten Hunde verkrichen sich heulend, wenn sie ihn sehen. Wenn er stirbt verbrennt er von selbst in einer blauen Flamme und ein furchtbarer Gestank bleibt für immer dort zurück, wo er verbrannt ist. Es ist nicht einmal gut, wenn man auf ihn schießt, denn da kann es geschehen, dass ein Fels sich vom Berge löst und dich zerschmettert, oder eine Viper fährt plötzlich auf dich los und sticht dich. Nachts aber hörst du es heulen um deine Hütte, da und dort. Am besten ist, man schlägt ein Kreuz und geht weiter, wenn man einen Prikulitsch sieht. / „Aber wie kennt man ihn?“, fragte der Alte. / „Er ist viel größer als jeder andere Wolf, fürchtet sich vor nichts, und sein Fell ist ganz licht, wie das Gesicht eines Gespenstes.“¹⁵⁷

Die Zigeuner haben die Wildnis nicht bestanden, der Wolf reißt ihre wichtigste Habe, das Schweinchen, existentielle Ängste begleiten sie auf ihrem Weg: „Wieder in das Dorf hinab.“¹⁵⁸

Die Liebe zur zwanzig Jahre jüngeren Elisabeth Amberg inspirierte Alscher zu Visionen eines utopischen Neubeginns, sowohl atavistisch als auch kultiviert. Der Protagonist einer Erzählung, die unter dem Titel *Löwentöter*¹⁵⁹ aus dem Nachlass publiziert wurde, gründet nach dem Verlust seiner Eltern einen neuen Stamm, in welchem Naturverbundenheit und Fürsorge das Zusammenleben bestimmen. Durch den Perspektivwechsel zwischen Mensch und Haustier; Mensch und Wildtier entwickelt sich der Protagonist und findet zu einem ethisch-archaischen Wirklichkeitsbezug. Aus der Sicht des Schakals¹⁶⁰ wird der Löwentöter als Metamorphose fähiger Steinzeitmensch vorgestellt, das Wildtier nähert sich ihm und wandelt sich zum Haustier und engem Verbündeten. Der Luchs als Totemtier¹⁶¹ taucht auf, wohlwollend beobachtet er die Entwicklung seines Seelenverwandten:

Dass der Luchs, der ihn gewiss schon längst gehört und gesehen hatte, nicht an einen Angriff dachte, bezeugte seine behaglich ruhende Stellung mit seitwärts gestreckten Hinterläufen. Harmlosigkeit oder Unvertrautsein mit dem Menschen waren es nicht, die das Tier furchtlos sein ließen, eher eine stolze Selbstsicherheit, die zu verletzen den Löwentöter das Bewusstsein der eigenen Kraft hinderte. Er ließ sich auf dem Wurzelknie eines Baumes nieder, um den Luchs zu beobachten. / Der regte sich nicht. Nur seine Ohren spielten manchmal seitwärts, wenn ein Vogel in den Ästen raschelte, seine Augen aber ruhten unverwandt auf dem Menschen, als erwarte er von ihm ein Zeichen, dass er gleichen Sinnes sei. Doch wie sollte er das tun? Indem er ihm ein erlegtes Wild vorlegte? Aber er hatte keinen Mundvorrat mitgenommen, und in der Nähe war nichts, das er hätte erbeuten können. Nur der Schakal saß in achtungsvoller Entfernung da und wartete auf die Fortsetzung des Heimweges.¹⁶²

Die neuen Bande zum Tier markieren die künstlerische und persönliche Wende nach dem Ersten Weltkrieg. Wahrscheinlich ist *Der Löwentöter* kurz vor den *Kämpfer*-Feuilletons 1919/1920 entstanden, was der Herausgeber Franz Heinz nicht so einschätzt:

Der Versuch einer Datierung des Romans musste sich demnach ausschließlich auf stilistische und literarische und thematische Merkmale stützen. Dr. Heinz Stănescu, ein gründlicher Alscher-Kenner, der uns das Werk des Orschowaer Schriftstellers nach mehr als zwanzigjähriger Vergessenheit wieder zugänglich gemacht hat, neigt dazu, den Roman in die Zeit vor 1924 zu verlegen.¹⁶³

Der Kämpfer wurde von diesen Herausgebern nicht mehr in Betracht gezogen. Keiner der beiden Texte aus der Zeit des politischen Umbruchs wurde zu einem Roman ausgestaltet, Alscher bietet sie (nach heutigem Stand der Recherche) auch nicht für eine Buch-Publikation an.

Vom 09.09.1919 bis zum 03.04.1920 reflektiert Alscher in 70 eklektisch allegorischen Folgen des Temeşvarer *Banater Tagblatts* (keine einzige Folge in der fehlerhaft angegebenen bibliografischen Quelle *Deutsche Wacht*¹⁶⁴) seine künstlerische Entwicklung unter dem Titel *Kämpfer*.¹⁶⁵ Der entscheidende Moment in seinem Leben als Kunstwerk ist die Begegnung mit seiner Muse, einem Modell in Wiener Künstlerkreisen. Liebe und Kunst folgen keiner Logik und keinem Ursache-Wirkung-Determinismus, auf einen Montage-Roman verweist der Untertitel Roman,¹⁶⁶ doch das geplante Erzählkunstwerk bleibt eine fragmentarische Betrachtung des Künstler-Ichs in den Karpaten und einem utopischen Wien. Alscher hatte als Studierender zu den 58.000 Besuchern des Beethoven-Gesamtkunstwerks in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, 1902 gehört und bleibende Eindrücke gewonnen. Der Autor

projiziert sich in ein Netzwerk von Paralleltexten und Paraphrasen und schreibt seine Metamorphose in Klimts Beethoven-Fries ein: Eines Tagtraums wöhnt er sich inmitten der Secession,¹⁶⁷ entschlossen trotz des geistig verkommenen Publikums seinen künstlerischen Weg fortzusetzen. Landsleute erscheinen in diesem Traum und stoßen ihn durch ihre Oberflächlichkeit und ihr angeberisches Bildungsinteresse ab, allein seiner Muse und Geliebten, die Elisabeth Ambergs Züge und Zopffrisur trägt, fühlt er sich verbunden. „Plötzlich aber wandte er den Kopf, ein dunkler Schatten war neben ihm erschienen.“¹⁶⁸ Er hat den Kampf mit einem ungeheuerähnlichen Bären bestanden und das Tier als Partner zu verstehen und zu achten gelernt. Hinter Typhoeus' Wirkungsbereich zeigt sich eine Genie in der oberen rechten Ecke der Stirnwand. Sie geleitet Alschers Blick zur rechten Seitenwand und nun befindet er sich in der Phase der Meisterschaft: „Ich sehe etwas Großes kommen, wie eine Erlösung. [...] In der Sonne saß er, Berge und Felsen vor sich, und den Wald, der schwerer und dichter wurde, und grün überhaucht.“¹⁶⁹ Als *Kämpfer* für soziale und kulturpolitische Gerechtigkeit beharrt der Verfasser erfolglos auf der Autonomie des Künstlers. „Ich will erst kommen, wenn ich die Weite mitgebracht.“¹⁷⁰ Die Weite der heimatlichen Landschaft kann er nur in einer anregenden europäischen Großstadt gestalten.

„Der Krieg geht weiter“¹⁷¹: 1919 wird das Banat zwischen Serbien und Rumänien aufgeteilt. Der Krieg geht aber auch bei den Alschers weiter, der Umzug nach Wien wird gewiss in Erwägung gezogen. Wenn Alscher das Banat verlassen hat, dann nur für kurze Zeit, denn Elisabeth Amberg hat ihn auf magische Weise zurückgeholt. Die Erzählung *Hans*¹⁷² steht in einer „Erzähltradition [...], die die Verwandlung nicht als Gewinn, nicht als Lust [begreift] und sie geschieht auch nicht freiwillig, sondern ist Fluch und Strafe, die der Erlösung bedarf.“¹⁷³ Das Eichhörchen Hans ist ein Abschiedsgeschenk für Hedi und ein Medium zum Geliebtem Hans Hoff / alias Otto Alscher: „Denken Sie an mich, wenn Sie das Tier sehen und schreiben Sie mir. Und lassen Sie es mich wissen, wenn Sie mich nicht vergessen können.“¹⁷⁴ Danach erhält sie keine Antwort auf ihre Briefe nach Wien. Hedi / alias Elisabeth Amberg versucht erfolglos, ihren Schmerz und ihre Unruhe durch Klavierspielen und Nähen zu lindern, ihre Verzweiflung gipfelt darin, dass sie das Eichhörchen mit einer Überdosis Mandeln in einen tödlichen Rausch versetzt. „Und plötzlich warf sie sich auf den toten, starren Leib, presste ihr Gesicht darauf, schluchzte erschüttert und schrie in tiefster Verzweiflung: ‚Hans, Hans!‘“¹⁷⁵ Mit diesem „rohe[n] Opfer“¹⁷⁶ des Doppelgängers endet die Geschichte. Elisabeth Amberg könnte mit magischen Kräften Otto zum Umkehren bewegt haben. Die Wirklichkeit schreibt diese Geschichte so fort: Otto und Elisabeth, ohne Aussicht auf eine Trauung, ziehen in eine gemeinsame Wohnung, in der Tigergasse. Literarisch wird Otto diesen Tabubruch als persönliche Erlösung preisen. 1922 kaufen beide das Haus im Gratzkatal zurück. Die Sehnsucht nach dem Glück ist erfüllt, als „Ausdruck seines Wesens“¹⁷⁷ taucht der Luchs auf, in „einer Art Individualtotemismus“.¹⁷⁸ In keiner Geschichte Alschers wird ein Luchs erschossen: „Wenn ich ihn auch nicht erlegt habe, so sah ich ihn doch, am Montagabend der rumänischen Ostern – wer weiß, ob ich ihn je und wann wieder zu Gesicht bekomme, den Einsamen der Wälder.“¹⁷⁹

Der nicht Zivilisierbare findet sich – heute auf nicht mehr nachvollziehbarem Weg – in der Anthologie *Tiergeschichten aus fremden Ländern*¹⁸⁰ als Protagonist der Erzählung *Der Jagdgenosse* ein. Laut Herausgeber Friedrich Dahncke stellen die „rätselhafte[n] Schicksale“¹⁸¹ der Tiere ein „neues literarisches Gebiet“¹⁸² dar. Die hier vertretenen Helden gehen spielerisch und lustvoll mit den Pflichten ihrer menschlichen Verbündeten um und gewinnen die Sympathie des Lesers, der ihre reversible Metamorphose vom wilden zum sozialen Wesen, und umgekehrt, begleitet.

Alschers Geschichte steht hier in der Tradition der anglo-amerikanischen und kanadischen Tiergeschichte. Literarisch korrespondieren mit Alschers Wüstenluchs berühmte Gestalten wie Rudyard Kiplings verspielter und beschützender Mungo Rikki Tikki Tavi, Jack Londons wilder und zart besaiteter Hund-Wolf Buck, Ernest Seton Thomsons erfahrene und kluge Präriewölfin Tito und Charles Roberts aristokratischer und würdevoller Leopard.

Alschers Wüstenluchs spielt die Hauptrolle in einem Naturschauspiel zwischen Leben und Tod, während in seinem Wesen der Ernst der Freiheit schlummert. Der flüchtige „Genosse“ besteht ohne seelischen Schaden den Käfig des Menschen und zeigt sich anschließend als vortrefflicher Jäger. Der Beduine reicht dem Gefangenen Hühnerblut aus dem „Hals“¹⁸³ des Tiers gewonnen und „in einer Holzschale“¹⁸⁴ dargeboten. Als der Luchs selbst einen Hasen schlägt, „trank [er] durstig das Blut“,¹⁸⁵ nachdem die Antilope erlegt wurde „schnitt [der

Beduine ihre] Kehle durch und gab das Blut dem Luchs zum Lohn“. ¹⁸⁶ Für den Unzählbaren ist jedoch die Kooperation mit dem Menschen nur eine rauschhafte Episode, während der bodenständige Beduine in ihm einen treuen „Freund“ ¹⁸⁷ wähnt, einen Blutsbruder. „Der Karakal wird mich nie verlassen, er wird sterben, wenn ich sterbe, kann nur leben, wenn ich lebe, wenn ich mit ihm lebe, denn sein Blut und mein Blut sind das gleiche.“ ¹⁸⁸ Dem ekstatischen Lebensgefühl des vermeintlichen Blutsbruders kann der Beduine nicht weiter folgen und findet einen frühzeitigen und einsamen Tod. Als er nach einem Schlangenbiss „aschfahl im Gesicht“ ¹⁸⁹ wird, kehrt der Luchs schlagartig in sein ursprüngliches Dasein zurück. Das vampirische, Blut trinkende Wesen kennt im Unterschied zum treuen Pferd keine Trauer, dreimal blickt der einstige Jagdgefährte verständnislos zurück. „Alle seine Sinne waren so rauschend wach geworden, als hätten sie jahrelang im Schlafe gelegen.“ ¹⁹⁰

Alscher setzt Welten unterschiedlicher Wahrnehmung in ein komplementäres Verhältnis, einerseits die „fieberhafte Farben- und Stimmungstrunkenheit“ ¹⁹¹ des Beduinen und andererseits die Luchs'sche Daseinsfreude, die aus tiefster Seele sprudelt und die Trockenheit der Wüste mit Tempo und Bravour, auf der Erde und in der Luft, besteht: „Wo die Wüste sich zum Horizonte verlor, lief ein kupferfarbener Flor von Licht heran.“ ¹⁹² Die flirrenden Farbtöne stehen im Einklang mit Akrobatik und Handlungsfähigkeit während des zweckgebundenen Beuteschlagens im Einklang mit dem *l'art pour l'art* des Jägers. Klangfarben wie „das bleiche Fahlen des Sandes“, ¹⁹³ „im Sande fahlten Gebeine“, ¹⁹⁴ stimmen in die differenzierte tierische Wahrnehmung ein, die im Offenen verortet ist. Vor dem Hintergrund von Rilkes *Achter Elegie*, „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene, nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang“, ¹⁹⁵ codiert Alscher den Kitsch der „dekadenten Hampelmänner“ ¹⁹⁶ um:

Wie oft lesen wir, dass seine Geliebten „fahl und bleich“ sind, dass sie „bleich, totenbleich“ sein müssen, mit „müdem Gesicht“, mit „blassen Händen“ und „großen, müden Schwärmeraugen“, [...] wie oft erzählt er von „blassem Kerzenlichte, mattgelben Floren“.

Das tierische Lebensgefühl „frei von Tod“ ¹⁹⁷ setzt Alscher in der magisch realistischen Bildhaftigkeit um:

Das Kulissenartige, der schichtenartige Aufbau der Überblickslandschaft in alt-niederländischer Manier mit der meist erhöhten Perspektive, extremer Fernsicht, Weite und Erhabenheit lassen sich in den Arbeiten der Magischen Realisten wieder finden. ¹⁹⁸

Mit dem „Jagdgenossen“ hat Alscher im Alleingang mit der Kunst der Zeit Schritt gehalten und souverän ein Beispiel für die Magie des Offenen als „Wunder scheinbarer Dauer (Franz Roh)“ ¹⁹⁹ komponiert. „In Österreich herrschte eine eher idealisierende Spielart der Neuen Sachlichkeit vor, die in Anlehnung an die programmatische Schrift von Franz Roh auch als ‚Magischer Realismus‘ bezeichnet wird.“ ²⁰⁰

Höchstwahrscheinlich hat Leopoldine Elisabeth ihrem flüchtigen Otto nicht nur die Scheidungsurkunde sondern auch die Post (sie ist in der gemeinsamen Wohnung geblieben) über diesen publizistischen Erfolg vorenthalten. „Der Jagdgenosse“ ist die einzige Geschichte der beiden Auflagen Dahnckes, die auf der Rückseite des Titelblatts keine bibliographischen Angaben aufweist, dieser Text wurde auch weiterhin sowohl vom Autor als auch von den Herausgebern seiner Werke übergangen.

Wahrscheinlich begann Alscher die Arbeit an seinem utopischen Roman *Zwei Mörder in der Wildnis* ²⁰¹ anschließend. Der Luchs zeigt sich nun als Spielgefährte des prächtig gedeihenden „Purschi“ alias Edgar, der 1924 im Wald zur Welt kam. Die Liebe zu seiner Familie bewegt den Protagonisten dazu, in die Zivilisation zurückzukehren, um seine Schuld bezüglich eines vermeintlichen Mordes aus Wut wegen eines Geldbetrugs, abzubüßen und in einem nächsten Schritt seine Geliebte zu heiraten. Sein Luchs-Totem, „Ausdruck einer urzeitlichen Wildheit“, ²⁰² stellt die natürliche Ethik über die gesellschaftliche Konvention und hält ein pantheistisches „Ichfühlen“ ²⁰³ wach. In der elften und letzten Folge bestätigt die gesamte beseelte Natur die Richtigkeit der eingeschlagenen Richtung aus der Zivilisation zurück in die Wildnis. Nach einem Sturm, „[d]ie Fernen waren verschleiert“, ²⁰⁴ ein „Getöse“, ²⁰⁵ das „Rauschen des stundenlangen Gusses“ ²⁰⁶ ist der Protagonist mit sich im Reinen: „Bläue umflöß selbst die Sonne.“ ²⁰⁷ Die darauf folgende Nacht ist eine Feier des Einsseins mit der Natur:

Unten im Walde war es schon ganz Nacht, geballte, undurchsichtige und doch mit warmem Schutz alles Lebende weich umhüllende Nacht der Wildnis. Hubert aber ließ sich in diese Wildnis sinken, wie ein Schwimmer in einem See, der für seine Kraft keine Grenzen besitzt.²⁰⁸

Im atavistischen Glauben an einen instinktiven Familienzusammenhalt, zu dem der Luchs gehört, teilt Alscher die Feindschaft mit der Wildkatze. Auf der ersten Seite des Fortsetzungsromans stellt er sich als Jäger und Künstler unter dem Titel „Von mir über mich“ mit einer Wildkatze²⁰⁹ als Jagdtrophäe vor. „Katzen sind immer noch die Weiber“,²¹⁰ hat sich Otto wohl von Nietzsche sagen lassen, und an Else gedacht.

Der Luchs ist stets ein gutes Omen: „Unter dem Vrapsoni soll sich ein Luchs aufhalten“, meinte Helmut, der jüngste der drei, „dem will ich morgen nachspüren.“²¹¹ 1926, zum Zeitpunkt der Publikation der Erzählung *Der wandernde Totenschädel*²¹² haben die Kinder aus erster Ehe, Helmut und Helga, das Banat bereits verlassen und waren mit ihrer Mutter nach Österreich gezogen. Alscher überbrückt die Trennung literarisch, das Totem des Alscher-Klans soll nun die innere Verbundenheit über weite Strecken erhalten und erzieherisch gegen Verantwortungslosigkeit und jugendliche Unbesonnenheit wirken. Wiederum bezieht Alscher Anregungen aus der Historienmalerei und verknüpft die Motive eines Wanderpfads mit Einblicken in eine gespenstisch wunderbare Welt. Die Geschichte wird zu einem Lehrstück innerhalb des Luchsreviers mit folgenden, seinen Kindern wohlbekannten, Stationen: die Kordonhütte, die Wiese Lazu Popii, die Höhe des Cornet, „wo der Hochwald begann“,²¹³ der Metschelep und die Bregeda.

Helmut steckt einen Schädel pietätlos in den Rucksack, da er ihn als Zierde für seinen Schreibtisch zu verwenden gedenkt. (Wahrscheinlich ein Hinweis des Vaters auf die kleinbürgerliche Ornamenten-Gier der Mutter.) Mit diesem Mitbringsel begibt sich die ganze Gesellschaft auf eine Brücke zwischen Diesseits und Jenseits und beschwört ein einstiges Schlachtfeld herauf. „Und dieser trübe Hauch schien sich um das Gebüsch zu sammeln, in welchem der Totenschädel gelegen war.“²¹⁴ Am Metschelep kommt mit einem Sturm ein schauriges Licht auf. Der Krieg war kein Ausflug, wie ihn die Medien (einschließlich Alschers Artikel in den ersten Wochen nach Kriegsausbruch) seinerzeit darstellten. Das Lagerfeuer „war halb verlöscht, es flammte nicht mehr, und den Gluthaufen überflogen immer wieder graublaue Schleier.“²¹⁵ Während die Gesellschaft nach beruhigenden sachlichen Erklärungen sucht: „Das Holz in dem Totenschädel, durch den Regen feucht geworden, hat zu leuchten begonnen“,²¹⁶ hat sie Merkur mit der phosphoreszierend grünen Lichtquelle des Hades erfasst. Alscher könnte hier an das Gemälde *Die Seelen am Acheron* von Adolf Hirémy Hirschl, einem in Temeswar geborenen Maler, angeknüpft haben. Nach dem Gewitter ist der Totenkopf verschwunden, auf ihrem Rückweg finden ihn die Wanderer an dem Platz, den Wölfe im Winter zu umkreisen pflegen, als wachten sie über die Ruhe des allzu jung Verstorbenen. Hinter Vergänglichkeit und Verfall zeigt sich eine höhere Ordnung, die der ältere der Wanderer alias Alscher als Offenbarung der unsichtbaren, von Tieren gewitterten „Lebensenergie“²¹⁷ eines Gefallenen des Ersten Weltkriegs deutet.

Die Veränderung der Welt, wie sie sich die Künstler der Avantgarde erhofft hatten, war nicht eingetreten. Neben dieser moralischen Bankrotterklärung waren es die rasante Technisierung der Welt, der Fortschritt und die mit ihm eingehenden Veränderungen in Form von Verstädterung und Geschwindigkeit zuwachs, die den Menschen belasteten. Die während des Krieges erlebte Entwertung des Menschenlebens als solche und – „als Grabenschwein“ – seine Erfahrungen der Enge schürten sein Bedürfnis nach Abstand, Sauberkeit und Distanz und führten zu einem Aufblühen des Okkultismus und einem allgemeinen Bedürfnis nach Übersinnlichem.²¹⁸

Der schaurige Kern des wandernden Totenschädels spielt auch vor dem Hintergrund des Klimt'schen Beethovenfrieses. Es ist, als hätte das Ungeheuer Typhoeus weit ausgeholt und den Totenkopf aus seiner Pranke durch die Wälder geschleudert. Die allegorischen Bilder zeigen sich hinter einem vordergründigen Realismus in weiteren Geschichten des nun entstehenden Bandes *Tier und Mensch*.²¹⁹ Das Wildtier, sowohl reale Gestalt als auch Projektion einer Innerlichkeit, führt den Leser durch Räume der Freiheit, in einem harmonischen Ganzen. Alscher betont seine monistische Sicht auf eine intakte Landschaft, in der archetypische Zeichen, durch gesellschaftliche Konventionen verschüttet, aus tiefsten Bewusstseinsschichten hervorberechnen und mit dem Selbst der Protagonisten kommunizieren. Die Schlagzeile auf dem Buchumschlag verspricht die „Erlösung vom Menschen durch das Tier“.²²⁰

In der Erzählung *Die schwarze Viper*²²¹ wird die Giftschlange aus dem Umfeld der Alschers in ihr angestammtes, universalmythisches Muster der dämonischen Schicksalsmacht gestellt, dabei behält der einstige Gast der Secession Typhoeus' schlangenartigen Leib im Blick und erkennt Zeichen für den drohenden Tod und die lustvollen Instinkte zugleich.

Die Schlange ist nicht Gegenstand eines Verwandlungszieles als vielmehr ein symbolischer Katalysator bestimmter Verwandlungsprozesse, weil sie selbst so wandelbar ist. Sie wird in ihrer natürlichen Existenzweise nicht so sehr zum Sinnbild als zum Vorbild, zum imaginativen Auslöser für „Windungen“, Inversionen der verschiedensten Art.²²²

Den Beobachtungen Hagenbecks widerspricht Alschers Text zum Teil, denn durch „unästhetische Fressleistungen“²²³ tut sich seine Mutation einer Viper gewiss nicht hervor. Einverstanden wäre er jedoch mit Hagenbecks Feststellung, dass Reptilien mit „Wut und Ausdauer um eine Beute kämpfen“.²²⁴

Die Protagonistin verschließt sich vor den Ansprüchen der „Tierheit in uns“ und unterbricht den unterschwellig Prozess ihrer Persönlichkeitsentwicklung. Ein dunkles Muster schlängelt sich durchs Unterholz als Sinnbild eines Mysteriums des Verborgenen. Die unreife Olga verletzt die dunkle Schlange mit einem Stock. Dazu prophezeit die alte Köchin: „[D]as war gewiß eine Moroia.... nun wird sie dich verfolgen, wird nachts dir auflauern, so lang, bis sie dich gebissen hat, denn sie lebt nur vom Blute der Menschen, weil sie selbst aus dem Blute eines Getöteten entstanden ist.“²²⁵ In der Folklore ist die Mora ein Doppelgänger,²²⁶ eine Begegnung mit dem eigenen Tod. Das böse Omen der primitiven Vorstellung wird von einem Arzt sachlich beschrieben:

Unsere Viper, eigentlich Sandotter, ist lehmfarben bis gelbbraun, hat dunkelbraune bis schwarze Kreuzzeichnung, fast genau so wie die Kreuzotter, die seltener auch bei uns vorkommt. Dann haben wir noch die Balkanviper, die ist dunkel, schieferfarben bis schwarz, hat aber nicht das Horn auf der Nase.²²⁷

Erfolglos bleibt die Jagd auf die Feindin, die Olga mit ihrem Vetter unternimmt. Der Vetter, der die unbezwingbare archetypische Kraft gerne für das „Naturalienkabinett seines Gymnasiums“²²⁸ eingefangen hätte, belehrt seine Kusine: „Alles hat sein Recht auf Leben und schafft und erhält sich sein Recht, ob wir damit einverstanden sind oder nicht.“²²⁹

Erfolglos bleibt auch der Fangversuch des „versoffenen Heinrich“,²³⁰ der ein Reptiliengeschäft im „bekannten Badeort“²³¹ betreibt. Die rätselhaften Tiere in einem Dunstglas eingefangen, werden auf der Hauptstraße in Herkulesbad feilgeboten, der originelle Händler ist zuversichtlich: „Mir schadet sie nichts, auch wenn sie mich beißt, hab zuviel Sprit in mir als Gegengift.“²³²

Die Viper sticht Olga in den Fuß, wie es sich herausstellen sollte, in die Hauptschlagader. Weder medizinische Künste, noch das Gegengift Schnaps kommen gegen ihre Hybris an. Der Arzt bestätigt den Trauernden den tieferen Sinn abergläubischer Vorstellungen:

Wir können nur auf Grund des anatomischen Befundes die Reichweite ihrer anatomischen Funktionen bestimmen. Doch das sind alles Annahmen, denn unser Beobachten nehmen wir doch nur mit unseren stumpfen, menschlichen Sinnen vor. Wir wissen gar nichts vom Seelenleben einer Schlange. Es entsteht noch immer viel Unheil daraus, dass wir das Tier für unvernünftig halten.²³³

Die Gestalt des Ungeheuers Typhoeus mit lückenhaftem Gebiss und trübem Blick wie aus Perlmutteraugen wandelt sich in einer nächsten Geschichte zu einem hilflosen alten Bären. In *Die Alten*²³⁴ erfährt ein betagter Einsiedler eine existenzielle Bestätigung durch ein alternes Raubtier. Anfangs fühlt er sich von einem Bären, der in sein Gehöft einkehrt, belästigt, doch beim Anblick des altersschwachen Eindringlings schlägt die Stimmung des Menschen um: „Du musst auch leben. Musst ja Honig und Zwetschgen fressen, denn du kannst kein Wild mehr fangen, kannst nichts mehr beißen. Schwer ist dein Leben, Alter!“²³⁵ Ein heiterer Glaube an ein maßvolles Miteinander einer elitären Mensch-Tier-Bruderschaft, beendet den zweiten Band Tiergeschichten, der ins Holländische²³⁶ übersetzt wurde.

Eine unergründliche Femme Fatale „manifestiert sich in Tiergestalt“²³⁷ in der sagenhaften Metamorphose-Geschichte *Wieselchen*.²³⁸ Sie verwirrt zwei Herren, die das Phänomen sprachlos beobachten. In den Almascher Bergen wurde Erdöl entdeckt, die Ingenieure Basil und Höschl fühlen sich fehl am Platz und suchen eine Erklärung für die Verschlossenheit

der Wesen ringsum. Höschl wird abergläubisch, vermutet hinter einem Mädchen und einem Wieselchen dieselbe Identität. Er fängt das Tier, sperrt es in einen Käfig und das Mädchen zeigt sich nie wieder. Wahrscheinlich ist die Geschichte ein Reflex auf die Lektüre der Völsungensaga, die Alscher wegen der Wolfsverwandlung interessiert haben müsste. Das Wiesel der Sage heilt „mit einem lebensspendenden Kraut einen toten Artgenossen“, ²³⁹ während in Alschers Geschichte der Mensch den Zauber der Natur zerstört:

Den Käfig hatte Höschl in einem dunklen Winkel seines Wohnzimmers untergebracht. Die ganze Nacht hörte er das Gefangene toben, oft lange keckern, dann wieder wütend fauchen. Am Morgen gab Höschl einen gefangenen Sperling zu dem Wiesel. Rasend stürzte dieses darüber her, zerriss den Vogel in Fetzen, aber es fraß nichts davon. / Am Nachmittag ging Höschl um das Mädchen zu treffen, wie sie ihm versprochen hatte. Doch sie kam nicht. Er wartete lange, stapfte dann durch den Wald sie suchend – fand sie aber nirgends, dies stimmte ihn nachdenklich. ²⁴⁰

Der Band *Tier und Mensch* ist der letzte finanzielle Bucherfolg, Alscher streicht sein Haus und schickt einen Teil des Honorars nach Wien. Zukünftige Herausgeber von Sammelbänden mit Tiergeschichten sehen thematische Zusammenhänge zwischen diesem Band und Jack Londons Werk, Alschers *Die gebrochene Zehe* ²⁴¹ und Londons *Das Feuer im Schnee*, Alschers *Verfolger* ²⁴² sowie Londons *Wenn die Natur ruft*; Alschers *Der Furchtbare* ²⁴³ und Londons *Der Ruf ertönt*.

In der Geschichte *Unhold*, ²⁴⁴ Alschers Beitrag zur Anthologie *Hunde und Katzen* kommt der Mensch – wenn auch spät zur Einsicht, dass er ein eingefangenes Wildtier in die Freiheit entlassen muss. Auf die menschliche Unreife weist der Name Unhold für eine Wildkatze. Die Bezeichnung ist so unbrauchbar wie ein Raubtier im Haushalt. Kein einziges Mal blickt das befreite Tier zu dem Menschen zurück, der es durch Fürsorge und Liebe bezwingen wollte. „Nur Leere, nur Leere“ ²⁴⁵ klafft zwischen den beiden Fronten.

Alscher bezieht in seinen Tiergeschichten ab 1930, entgegen der allgemeinen Meinung, ausdrücklich Position für das Individualbewusstsein des Tiers, mit dem er zu kommunizieren gelernt hat. Die heitersten Tiergeschichten zeugen von einer inneren Wandlung des Erzählers im Wald, eine Haltung, die Alscher mit seinem *Gogan* programmiert hatte und nun unter widrigsten sozialen und finanziellen Bedingungen verwirklichen wird. So widerlegt er in den nächsten Tiergeschichten Heideggers Standpunkt aus der Vorlesung des Wintersemesters 1929/30 „Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt-Endlichkeit-Einsamkeit“. ²⁴⁶ „Weil das Tier aufgrund seiner Benommenheit und aufgrund des Ganzen seiner Befähigungen innerhalb einer Triebmannigfaltigkeit umgetrieben ist, hat es grundsätzlich nicht die Möglichkeit, auf das Seiende, das es nicht ist, sowie auf das Seiende, das es selbst ist, sich einzulassen.“ ²⁴⁷

Die Fähigkeit, sich auf sich selbst und auf das Seiende einzulassen, besitzen Alschers Über-Mütter: Dachs, Bärin und Wölfin. Sie sorgen für ihre Brut unter allen Umständen und kommunizieren mit der Umwelt auf erstaunliche Weise. *Der Ratel gräbt* ²⁴⁸ ist die Geschichte einer Dachsmutter, die während ihrer Suche nach Nahrung eine Naturkatastrophe wittert. Sie eilt zu ihrem Bau, in den bereits Wasser eindringt und der sich zu einem „Kessel“ gewandelt hat. Eine telepathische Kommunikation mit dem Element bestimmt ihr Vorgehen, bis zum Schluss hat sie jedes einzelne der Brut geborgen. Wasser und Instinkt werden zu kommunizierenden Röhren:

Sie hätte nun dieses Junge auf der ersten, trocknen Stolle ablegen sollen, um sogleich das letzte herauszuretten. Aber so weit reichte ihre Voraussicht nicht, die ihr nur befahl, das Junge, das sie im Fang hatte, gänzlich außer Bereich der Gefahr zu bringen. Als sie darum zum drittenmal in den Gang fuhr, um auch das Letzte den Übrigen zuzugesellen, stieß sie auf die schlammige Flut, welche den Kessel schon voll ausgefüllt hatte. [...] Da aber stieß ihre Nase gegen etwas Weiches, Warmes, das hilflos herantrieb. Sie fasste zu und hielt das Kleinste, das Jüngste im Fang. ²⁴⁹

Die Parabel *Die Wasser ziehen* ²⁵⁰ stellt das Element des Unbewussten und die Quelle des Lebendigen vor. Der jüngere Büffel eines Gespanns wittert in den überfluteten Auen der Donau das einstige Dasein als Sumpftier, dabei regt sich sein animalisch-archaisches Gedächtnis. Er erlebt das freie Leben seiner Rasse, doch die wache Instinktsteuerung macht ihn als Zugtier unzuverlässig: Vom Wasser herüber kommt kühle feuchte Frische. Dieser

Lufthauch bettet wie endloses, menschenleeres Land die Büffel ein, trägt die Rufe der Wasservögel heran und lässt erahnen, dass auch sie an das Wiedererwachen der Natur gebunden sind.²⁵¹ Der schlafende, träge Kutscher sowie das gezähmte Tier beweisen, dass „ein Uebermass der Historie dem Lebendigen schade“.²⁵² Alscher verblendet das schwindende Lebendige im Selbst des Kutschers mit dem einströmenden Leben im Selbst des Tiers nach den Gesetzen der Tiefenpsychologie C.G. Jungs: Es ist die Welt des Wassers, in der alles Lebendige suspendiert schwebt, wo das Reich des ‚Sympathikus‘, der Seele alles Lebendigen, beginnt, wo ich untrennbar dieses und jenes bin, wo ich den anderen in mir erlebe und der andere als Ich mich erlebt. [...] Wäre die Bewegtheit und das Schillern der Seele nicht, der Mensch würde in seiner größten Leidenschaft, der Trägheit zum Stillstand kommen.²⁵³

Die Geschichte *Der Tanzbär und sein Führer*.²⁵⁴ setzt mit dem Bild einer bedrohlichen, farblosen Pfütze ein: „In den tiefen Gleisspuren des Karrenweges rinnt schwarzes Wasser.“²⁵⁵ Der Tanz ist zu einem bösen Spiel verkommen, der Bär hat dabei sein historisches Empfinden verloren, das Unnatürliche des Wassers müsste ihn entsetzen, doch er ist nicht mehr bei allen Sinnen. In dem Moment, als sich sein Nasenring lockert, löst ihn die Angst vor einer Wiederholung der Qualen aus der Tanzbären-Rolle. Die Erinnerung an erlittene Grausamkeiten führt ihn seiner wahren Bestimmung zu; die Folter des Führers hat den inneren, tierischen Kern nicht zerstört, er findet in die Wildnis als freies Wesen zurück. Die Geschichte veranschaulicht Alschers Kunst und Leben in Zeiten der Unfreiheit. Mit seinen Tiergeschichten besinnt er sich tiefliegender Instinkte und Kräfte, die über jedes Gefangensein und jede gesellschaftliche Tücke erhaben sind. Ob Alscher 1933 eine Parabel auf Hitlers Machtergreifung beabsichtigte oder ob sein unbedingter, anarchischer Freiheitsanspruch diese Geschichte generierte, bleibt offen, dem gleichgeschalteten Buchwesen wird Alscher auf alle Fälle suspekt.

Langen/Müller (München), der staatlich geförderte ‚Verlag der Auslandsdeutschen‘ änderte seine positive Einstellung Alscher gegenüber [...] Bedenken wurden nunmehr zum Roman *Zwei Mörder in der Wildnis* geäußert, den Alscher in der Zeitspanne 1929–1934 geschrieben und abgekürzt in Fortsetzungen veröffentlicht hatte. [...] im Erscheinungsplan und -bericht für 1937 angeführt, ist [der Roman] jedoch in keiner Bibliothek aufzutreiben. Die Berliner „Deutsche Staatsbibliothek“ folgert daraus, dass das Werk wahrscheinlich ausgedruckt, aber noch vor dem Vertrieb wegen seiner unüberhörbaren Absage ans Naziregime zurückgezogen wurde.²⁵⁶

Diese Annahme bestätigt Wilhelm Schneiders Eintrag in *Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit*²⁵⁷: „Alscher hat sich mit dem Grundgedanken des Romans *Zwei Mörder in der Wildnis* außerhalb der bürgerlichen Gemeinschaft gestellt. Seine Stellung ‚jenseits von Gut und Böse‘ und sein ‚Wille zur Macht‘ sind zweifellos durch Nietzsches Philosophie bestimmt, die hier eine merkwürdige Verbindung mit dem Sonderleben des Urwaldjägers eingegangen sind.“²⁵⁸

Weiterhin kritisiert der Literaturhistoriker das Rasse-Motiv in *Gogan und das Tier* und die nicht systemkonforme Interpretation Nietzsches:

„Alscher, der ja schon als junger Mann sich um die Erkenntnis der Menschenrasen bemüht hat, [hat] die Frage der Rassenvermischung künstlerisch gestaltet, eine Frage, der wir in der auslanddeutschen Dichtung ja schon einige Male begegnet sind. Leider ist das Thema nicht von der Seite behandelt, die uns Deutsche am meisten angeht, Alscher hat vielmehr das Wesen des Sohnes einer Magyarin und eines Zigeuners zu deuten versucht. Dem Seelenzwiespalt, der ihn reizte, war allerdings nicht von einem deutschbanater Halbblut aus beizukommen. Obwohl die Handlung im Banat und in Siebenbürgen spielt, fallen für die Deutschen nur gelegentliche Bemerkungen ab, daß sie bessere und ordentlichere Arbeiter seien und dergleichen.“²⁵⁹

Anschließend unternimmt der Kritiker den Versuch, den wichtigsten Teil aus Alschers Werk zu retten:

Otto Alscher nimmt unter den Banater Schriftstellern eine Sonderstellung ein, die der Emil Wittings unter den Siebenbürgern entspricht. Nicht die Welt ihrer deutschen Heimatgenossen ist in ihren Büchern gestaltet, sondern das Leben der Tiere und der tiernahen Menschen einer primitiven Kultur in ihrem Wohnraum, bei Wittig der rumänischen Hirten, bei Alscher der Zigeuner.²⁶⁰

Schneider appelliert möglicherweise an die Eitelkeit der NS-Propaganda, ein originelles Genre der deutschen Literatur zu tolerieren.

Nicht in der epischen Verwirklichung dieser einzelgängerischen Lebensanschauung liegt Alschers Bedeutung, sondern im Erfühlen des fremdartigen Wesens des Zigeuners und der Tierseele. Alscher ist einer der besten Tierschilderer der gesamten Literatur. Seine Tiergeschichten füllen eine Lücke in der deutschen Literatur, die an gehaltvollen Tiergeschichten so arm ist, daß es dem Dänen Svend Fleuron nicht schwer wurde, Heimatrecht bei uns zu erwerben. Die nach innen gerichtete Schau hat in der deutschen Tierdichtung keine Vorbilder. Auch der Siebenbürger Witting reicht nicht an ihn heran, ganz abgesehen von seiner verkrampften Sprache. Alschers Sprache dagegen ist schlicht, strebt nicht nach ‚Schönheit‘, sondern nach Sachlichkeit. Aber hinter der Sachlichkeit ist das erregte Pochen der Jagd- und Naturleidenschaft zu spüren.²⁶¹

Schneiders Plädoyer bleibt wirkungslos. 1937, als „entartete Kunst“ aus den Museen entfernt wird, versucht Albert Langen, den Band *Tier und Mensch* „an eine Großbuchhandlung abzustoßen“, um nicht verramschen zu müssen. In dem Brief vom Juli 1937 wird Alscher auf eine „Verordnung der Reichsschrifttumskammer Vorräte von älteren Werken, die ohne Aussicht auf nennenswerten Absatz auf den Lagern liegen, einzustampfen, um so der Papierfabrikation Rohstoffe zu liefern“,²⁶² verwiesen.

Trotz existenzieller Sorgen entwickelt Alscher seine literarische Technik, die Erzähler- und Tierperspektive im Horizont vereint. Gehörs-, Gesichts-, Geruchs- und Tastempfindungen fließen in die „blauende Tiefe“²⁶³ und die „blaue Unendlichkeit“.²⁶⁴ Mit Marder, Fuchs und Otter entgeht auch der Erzähler den Fallen der Menschen, mit Geschwindigkeit und Geschicklichkeit, kommt er in der Natur zu sich. Gewandt sind die Bewegungen der Raubtiere und intensiv ihr „Weltfühlen“,²⁶⁵ über die Gemeinheit des „weltarmen“ Menschen triumphieren sie auf ihrem Parcours, im instinktiven Rhythmus. Im Offenen beheimatet, ist dies eine Daseins bejahende und ästhetische Leistung. Es ist diesen Helden nachzufühlen, wie sie ihr unbegrenztes Element zu genießen wissen. Nicht sie leiden unter „Weltarmut“,²⁶⁶ wie Heidegger behauptet, sondern ihre Gegenspieler, Menschen ohne Freiheit und Horizont. Mit der Landschaft, in der sich die Ferne spiegelt, verständigt sich ein Otter in der Kurzgeschichte „Der Schatten“.²⁶⁷ In einem erhellenden Augenblick, als Mondstrahlen auf die Reuse fallen, wird das geschmeidige Raubtier über einen menschlichen Schatten informiert und wittert eine Falle. „Wie den Schein des Mondes mit ganzem Leib einfangend, schießt der Otter durch die Flut, neuer Jagdfreude entgegen.“²⁶⁸ Alscher lässt seinen Otter einen Freudensprung vollbringen: „mit starkem Plumps in das Wasser zurück, mit der Absicht, den tückisch Lauernenden zu erschrecken“,²⁶⁹ in dem tierischen Verhalten ist keine Spur von einer „ekelhaften Gier“.²⁷⁰ Die Virtuosität und das Tempo im rauschenden Bach verleihen der Nacht den Zauber. Im Wasser spiegeln sich Seele und Licht, wer hinter einem Heuschöber zurückbleibt, das ist der plumpe Fallensteller, zu einem „Schatten“ seiner selbst verkommen.

In *Der gestürzte Adler*²⁷¹ überwindet der Raubvogel das „Bewusstsein einer rettungslosen Gefangenschaft“.²⁷² Im „Gezweig [...] Gestrüpp [...] „Gesperre“²⁷³ erinnert er sich an die verlorene Vogelperspektive: „Denn trotz der Tiefe, die ihn von der Erde schied, war diese immer gleich offen für ihn.“²⁷⁴ Die angeschossene Schwinge heilt und mit ihr „die tragende Kraft“ des tierischen Selbst; in dem Augenblick, als er seine Welt wieder hergestellt hat, ist er sich der Erneuerung seiner Kraft bewusst: „Der Adler stieß einen Schrei aus, als rief er die Weite heran, die grenzenlos vor ihm lag.“²⁷⁵

Die Verständigung zwischen Seele und Licht hat auch eine praktische Funktion, sie lenkt den Fuchs aus der Geschichte *Belebte Nacht*,²⁷⁶ dem Bauern auflauern: „Mitten durch den taghell vom Mond beschienen Schneehang schnürt der Fuchs. Er fühlt sich ganz sicher in all dem Leuchten, obwohl er kein Freund offener Flächen ist“.²⁷⁷ Nachdem das Raubtier der Falle entgangen ist, reflektiert es über sein Abenteuer: „Im Mond sich spiegelnd, blitzen die Seher des Fuchses grün und voll lustigen Triumphes auf.“

Das Gespann Luchs-Wildkatze verleitet Alscher stets zu Projektionen, in denen er sich im edlen Luchs wiederfindet und die Wildkatze mit ihrem verschlagenen Charakter den Kampf ums Dasein verlieren lässt. In der Geschichte *Der Einbruch*²⁷⁸ feiert sein Doppelgänger einen rauschhaften Sieg, als er den Eindringling in seinem Revier zur Strecke gebracht hat.

Alscher reagiert als Einzelgänger literarisch und intuitiv auf die Bedrohung, der er sich mit seiner Familie ausgesetzt fühlt, dabei bleibt der Jugendstil eine Konstante seiner Kunst.

„Habe Einblicke getan, an denen ich lange werde zehren können“,²⁷⁹ schrieb er an Meschen-
 dörfer am 8. Dezember 1910 aus Wien. Zu diesen Einblicken gehört wohl die 1907 eingeweihte
 Jugendstilkirche Am Steinhof mit dem einströmenden Morgen- und Abendlicht durch die
 östlichen und westlichen Glasfenster und mit dem lebendigen Wasser Charles Rennie Mac-
 intoshs zu beiden Seiten des Altars. In diesem „Lebensbrunnen“ – geschwungene Fontänen,
 stilisierte Blumen und acht „Tierchen“: zwei Eidechsen, zwei Hasen, zwei Vögel, zwei Eich-
 hörnchen – imaginiert Alscher in der Geschichte *Am Wildwasser*²⁸⁰ ein Schwarzstorchen-
 paar.

Die dunklen Libellen, die durch die Sonnenflecken über dem Wasser schwirrten,
 schimmerten genau so grüngolden wie die Rückenfedern des Schwarzstorches.
 Wenn dieser einen langsamen Schritt über die Steine machte, durch den glitzern-
 den Widerschein der Bachwellen, leuchteten die tiefroten Ständer, der lange Stech-
 schnabel wie eine warme Blüte und blitzten metallenen die langen, schmalen Federn
 von Rücken und Hals.²⁸¹

Ein „Talkessel“²⁸² bildet die zeichenhafte Grenze zwischen destruktiver Zivilisation und dem
 „Individuelle[n] und Wirkliche[n]“²⁸³ eines Paares, das während der Brutzeit durch vordrin-
 gende Menschenmassen bedroht ist. „Er brauchte nicht lange zu fliegen, da sah er schon,
 wie eine ganze Anzahl Menschen sich langsam durch den Wald fraß, hinter sich einen kah-
 len Streifen zurücklassend.“²⁸⁴ Das Weibchen gibt die Hoffnung auf und vernachlässigt die
 Jungen, das Männchen versorgt den Nachwuchs allein. Diesmal ist es das Männchen, dessen
 innere Ressourcen nicht versiegen; es entdeckt mit dem Wildwasser eine verborgene Sicher-
 heit und geleitet seine Partnerin dorthin.

In der Tonalität *Die Waldnacht*²⁸⁵ klingt die Geschäftigkeit der Tiere mit, die ihr bevor-
 stehendes Leben im Schnee sichern und vorbereiten. Von der „wahren Schönheit im reinsten
 Ausdruck des Bedürfnisses“²⁸⁶ erzählt auch Alschers Text *Das Lebensgesetz*.²⁸⁷ In dieser
 Geschichte trifft ein junger Bär eine sinnvolle und gründliche Vorbereitung für seinen Win-
 terschlaf.

Doch dann, als ihm jenes Gefühl der Tiere für eine Änderung des Wetters sagte, dass star-
 ker Schneefall bevorstand und damit der Einzug des eigentlichen Winters, wartete er die ers-
 ten, fallenden Flocken ab, die seine Spur sogleich zudecken würden, wechselte wie von unge-
 fähr an dem Windbruch vorbei, eine Strecke darüber hinaus, kehrte dann in seinen Trittsie-
 geln zurück, schlug einen Haken und warf sich mit hohem Sprung in den vorragenden Wipfel
 eines entwurzelten Baumes, turnte über Stämme und Äste hinweg, um keine Spur auf dem
 Boden zu hinterlassen, bis zum Einschlupf.²⁸⁸

In der Sicherung des Lagers beobachtet Alscher kausale Strukturgesetze, denen er eine
 ähnliche Bedeutung zuerkennt wie Hermann Bahr dem Werk des Architekten der Secession,
 Olbrich: „[...] eine [Bedeutung] für uns selbst, als die Entwicklung unserer Potenzen zum
 Höchsten, und eine andere im großen Spiel des Schicksals, als eine bloße Rolle in seinem
 Ensemble.“²⁸⁹

Mit der Erzählung *Die Dogge*²⁹⁰ leistet sich Alscher ein Urteil über den Krieg: unendliche
 Trauer und keine Spur von Heldentum. In der unbedingten Freundschaft zum Menschen
 hat der Hund die Sehnsucht des wilden Tiers nach Freiheit eingeübt und das Gefühl der
 Treue entwickelt. Aus seiner Perspektive hat der Krieg den liebsten Menschen in der Erde
 verschwinden lassen. Die Dogge wacht am Grab ihres Herrn, ihre Hoffnung und ihr Lebens-
 wille schwinden. Freunde des Gefallenen locken sie in ein Auto und bringen sie zu dessen
 Familie. In der Leere, die in dieses Haus eingezogen ist, entdeckt der Hund ein verwaistes
 Wesen, das seiner bedarf. Die Fürsorge um das Kind des Gefallenen gibt der Dogge einen
 neuen Lebenssinn. Dieser Text wird nur noch auf Alschers eigene Kosten erscheinen.

Fürsorglich verhält sich auch ein einstiger Jagdgefährte, als er den gesellschaftlich isolier-
 ten Autor besucht. Der Uhu Walter, dem der Erzähler die Freiheit geschenkt hat, ist nicht
 wieder gekommen, um gefüttert zu werden, sondern um sich mit dem alten Freund über
 sein neues Dasein zu verständigen und Erinnerungen auszutauschen, „seine großen gelben
 Augen sind klar und offen, als erwarte er etwas“.²⁹¹ Das Tier besitzt ein Gedächtnis und sucht
 nach harmonischen Bindungen. Walter bleibt so lange zu Besuch, bis sein Freund den Sinn
 seines Auftauchens verstanden hat. Verbundenheit spricht aus seinem ruhenden Blick und
 seiner Haltung, keineswegs das enge Kalkül einer möglichen Bewirtung. Der feine Vogel fliegt
 davon, als die Welt des Menschen wieder in Ordnung ist und er die Signale der Wildnis ver-
 standen hat: „Um eine frohe Erfahrung bin ich reicher. Bindungen bestehen zwischen Tier

und Mensch, die wir noch lange nicht alle geklärt haben.“²⁹² Am 17. Juli 1942 druckt die *Fuldaer Zeitung*²⁹³ die Geschichte *Mein Freund, Walter, der Uhu*, ein letzter Auftritt vor einer größeren Leserschaft. Wie jedoch der Text den Weg aus den Südkarpaten nach Hessen gefunden hat, ist nicht mehr nachzuvollziehen.

Auch Alschers Stelle als Kunstwart eröffnet keine Buch-Publikationsmöglichkeiten im gleichgeschalteten Verlagswesen. Nach dem Tod der Schwester 1942 hat er das Foto-Atelier in Or[219?]ova geerbt. 1943, ein Jahr vor seinem Tod, trifft er eine Auswahl aus seinen Tiergeschichten und finanziert die Herausgabe des Bandes: *Die Bärin. Besinnliche Tiergeschichten*. Der Untertitel betont die Eingebungen im Blickfeld des Tiers und die Besinnung auf humane Wandlungsmöglichkeiten, im Widerspruch zu Nietzsches Auffassung: „Wahrhaftig, es ist eine schwere Strafe, dergestalt als Thier unter Hunger und Begierde zu leben und doch über dies Leben zu gar keiner Besonnenheit zu kommen.“²⁹⁴ Für Nietzsche wäre das Tier als philosophischer Begleiter ungeeignet, doch Alscher beobachtet immer wieder, wie es die Empathiefähigkeit des Menschen entwickelt und die Metamorphose seines Gegenübers begleitet. Im seelischen Grenzgebiet übernehmen Tiere die Fürsorge für verwaiste Menschen. In der Titelgeschichte *Die Bärin*²⁹⁵ bewirkt die Tiermutter eine tiefe Wandlung in der Seele eines Knaben, der ihr Junges gestohlen hat. Matz legt einen Teil des Wegs in einem Bach zurück, doch das Wasser wird seine Spuren nicht verwischen. Die Bärin erreicht ihn und fordert mit beharrlichen Blicken ihr Junges zurück. Dabei weckt sie in ihm ein Gefühl für das „Tierchen“,²⁹⁶ das er ihr behutsam reicht. Von Selbstzweifeln und Angst getrieben, hat er seine Wanderung angetreten, „durch die sinkende Dämmerung“,²⁹⁷ und in der Natur gut aufgehoben, tritt er den Heimweg an. Das verwahrloste Menschenkind hat die warme Seite seiner Persönlichkeit wahrgenommen, der Heranwachsende handelt menschlich und seine Selbstachtung stellt sich ein, auf eine ganz andere Weise als geplant. Die Weite der Berglandschaft, die „zärtliche“²⁹⁸ Bindung zwischen kleinem und großem Bären bestätigen ihn in seiner Entscheidung, zu der ihn die Tiermutter geführt hat. In Matz' innerem Monolog definiert Alscher seine lebensphilosophische Erkenntnis: „Tier und Mensch, es ist alles eins.“²⁹⁹ In Resonanz steht nun ein instinktives Verständnis „von Tierischem im Menschen und Menschlichem im Tier, im wechselseitigem Erkennen einer Identität alles Lebendigen“.³⁰⁰

Die finanzielle Knappheit ist dem knappen 78 Seiten starken Bändchen anzusehen, doch damit gibt Alscher sein „Lebensgesetz“ im Einklang mit den originellen Spielregeln der Natur und die literarische Evolution seiner „ökologischen Ethik“ – damals noch kein geläufiger Begriff – an die nächsten Generationen weiter.

Die Lektionen des atavistischen und primitiven Daseins würde der Biologe Bordmann, eine fiktive Gestalt aus Hampes Naturphilosophie als komplex und zuverlässig einschätzen:

Früher konnten die Menschen den Tieren, auch denen, die sie verspeisten, noch ins Auge sehen. Der Blick zwischen Mensch und Tier ist verschwunden von der Welt. Der Jäger versuchte seine Beute zu verstehen. Er bewunderte sie, wenn sie geschickt auswich. Er beschwor sie in Riten. Er bedankte sich, wenn er Mitglied eines sogenannten ‚Naturvolkes‘ war, bei der Gattung, sofern er ein Exemplar von ihr erlegen konnte, indem er ein Lied auf das tote Tier sang.³⁰¹

Auch der zeitgenössische Autor und Anthrozoologe Hal Herzog beklagt in seinem Buch *Some We Love, Some We Hate, Some We Eat* „grausame Bedingungen“³⁰² der Massentierhaltung sowie das unaufhaltbare Artensterben: „[D]ie Rate, mit der Tierarten aussterben, ist so hoch, wie sie es seit der Zeit der Dinosaurier nicht mehr war“.³⁰³ Angesichts dieser Tatsachen ist unsere Tierliebe unwesentlich, denn: „Wir setzen uns für Tiere ein, die schön anzuschauen sind“³⁰⁴ und projizieren unsere innere Wirklichkeit auf sie: „Katzen sind keine Vegetarier und sie töten gerne andere Tiere. Ich bin zwar kein Vegetarier, aber ich habe eine Katze und das bereitet mir manchmal Schuldgefühle“, sagt Herzog in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung*. „Unser moralisches Empfinden hängt mehr von Intuition und Gefühlen ab als von logischem Denken und Widerspruchsfreiheit.“³⁰⁵

„Some We Hunt“, so könnte Herzogs Titel mit Blick auf Alscher ergänzt werden. In Luchsnähe wird der Autor parteilich und lässt die Wildkatze den Kampf ums Dasein allzu oft verlieren. Sie töte kleine Singvögel,³⁰⁶ sagte er und ein Gedanke an Else schleicht sich an sein Bewusstsein heran, Wut und Ohnmacht gegen die angetraute Ehefrau, die in die Scheidung nicht einwilligte und Projektionen gesellschaftlicher Grausamkeiten, dafür muss die Katze erhalten. Von der einst grandiosen und freien „Wildkatze“ oder dem überlegenen „Unhold“

fühlt sich Alscher nun bedroht: „[G]ehässig und grün funkeln mich zwei Augen an“, so der Nachlass-Text „Fernab ein Tag“.³⁰⁷

Aus Alschers erstem Tiergeschichtenband wählt Hesse *Die Hunde* und nicht *Die Wildkatze*, denn „Dichtung ist immer Liebe“.³⁰⁸ *Die Hunde* bewegen den Leser dazu, sich von einer oberflächlichen Einstellung abzuwenden, sich der tieferen Schichten seines Selbst zu besinnen und ein Leben „ohne sokratische Trennung [...] zwischen den natürlichen Tatsachen und dem Handeln“³⁰⁹ anzustreben.

Eine Lebensform ohne diese Trennung, in der alles, was es gibt, belebt oder unbelebt, als eine eigenständige Wirklichkeit aufgefasst wird, die unabhängig von unsren Wünschen nach Ressourcen existiert und mit der wir zurechtkommen haben wie mit Personen, deren eigene Zwecke wir zu respektieren versuchen, muss uns heute als „primitiv“ und „animistisch“ erscheinen³¹⁰

„Die Kluft“ zwischen Mensch und Natur hat sich vertieft, doch bietet das metaphorische Abenteuer der Alscher'schen Tiergeschichten auch heute noch die Möglichkeit, sich in die Landschaft hineinzusetzen, sich mit ihr zu vernetzen und das Glück der Naturnähe und Tierliebe zu empfinden. Die besten Geschichten haben die Metamorphosefähigkeit der Kreatur im Blick. Unverwechselbare Tiergestalten weisen, scheu und zuverlässig, auf das Offene. Der Leser erlebt „das Einmalige der Natur“³¹¹ mit, auch wenn das romantische Gefühl des Einsseins mit dem All und die Gewissheit eines monistischen Ganzen heute umstritten sind. In Michael Hampes *Tunguska oder Das Ende der Natur* heißt es: „Die Natur überhaupt ist ja kein möglicher Gegenstand der Erfahrung. Deshalb sind alle Aussagen über die Natur als Ganze rein spekulativ, ungültige Schlüsse von Teilen auf eine bloß vorgestellte Ganzheit.“³¹²

„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“; in Alschers Meisterwerken verschmilzt das primitive Dasein in der Wildnis mit der kakanischen Dekadenz zu einem stimmigen Ganzen.

What speaks to us today, especially from his later stories, is a blend of intimacy with the natural world and a sense of wonder calculated to counter the anthropocentrism and materialism of modern society.³¹³

Lexika³¹⁴ tragen Alscher als „deutschen Dichter Ungarns“, „österreichischen“ oder „rumänien-deutschen Schriftsteller“ ein und in jeder Rubrik steckt eine geschichtliche Wahrheit.

Am 23. August 1944 trat Rumänien auf die Seite der Alliierten, die Rote Armee besetzte das Land, reichsdeutsche Staatsbürger und Amtsträger der deutschen Volksgruppe wurden verhaftet. Alscher starb am 29. Dezember 1944 im Internierungslager Tirgu Jiu. Kein Tier hat Alscher begleitet. Keine seiner Gestalten musste in einem Gefängnis sterben.

„Könnte nicht das im Tode geschärfte Bewusstsein in unbekannte Tiefen eines Momentes eindringen, die den Sterbenden überraschen in ihrer Komplexität?“³¹⁵ Die Schilderung *Begegnungen mit sterbenden Tieren*³¹⁶ könnte eine Vorahnung gewesen sein, denn „kein Mensch hat eine Natur unabhängig von den menschlichen Erkenntnis- und Handlungsinteressen je wahrgenommen“.³¹⁷ Alscher erlebte im Alter von 47 Jahren den Moment, in dem der Tod das Leben ablöst. Nach diesen letzten Begegnungen mit einem Dachs, einem Wolf und einem Adler in „einer wilden Eisnacht“ kam er zu folgender Erkenntnis:

Denn nie steht der Mensch mit seiner Erkenntnis ohnmächtiger dem Tiere gegenüber, als wenn dieses vor dem Eingange in sein Nichts, aber auch am Ziele seines Erdendaseins steht ... Die Augen bleiben offen. Grenzenlose Wildnis ist in ihnen, etwas so Fremdes, so Mächtiges für den Menschen, dass dieser es nie wird wegräumen können. Klein steht der Mensch vor dem sterbenden Urwaldtier, geduckt vor der großartigen Unfassbarkeit eines hemmungslosen Lebenswillens. Nacht und Winterstarre und Einsamkeit machen ihn doppelt hilflos, da ein Tier stirbt, das nicht verlöscht, sondern alles Wilde in sich sammelnd, mit der harten, unbarmherzigen Urwaldnacht sich eint.

Einen würdevollen Abschied von der Welt nimmt ein Adler, der sein Leben im Kampf um ein Weibchen verloren hat:

Er öffnet die Schwingen, ein Flügelschlag, zwei und von der Wand weg schwebt er hinaus über Wald und Tiefe. Waagrecht, breit und mächtig zieht er über das Tal hinaus, [...] unaufhaltsam in seinem Adlerflug. / Erstaunt blicke ich ihm nach. Der sterbende Adler, er herrscht wieder über der Tiefe – unbegreiflich ist mir das! Rasch wird der Entschwebende kleiner. / Da plötzlich bricht das Schweben ab. Der Adler kippt über, leicht wirbelnd sinkt er tot in die Tiefe.

Helga Korodi, geb. 1954, studierte Anglistik und Germanistik in Temesvar; 1979 Übersetzerprüfung für Rumänisch und Deutsch in Bukarest. Sie arbeitete als Lehrerin, Literaturrezensentin, veröffentlichte diverse Reportagen und Artikel sowie Essays und trat als Herausgeberin von Literatur auf.

Anmerkungen

- 1 Alscher, Otto: Die Hunde: In: Hesse, Hermann (Hg.): Strömungen. Bern: Verl. der Bücherzentrale deutsche Kriegsgefangene 1918, pp. 80-88.
- 2 Hesse, Hermann/Woltereck, Richard: Geleitwort. In: Hesse 1918, p. 7.
- 3 Alscher 1989, pp. 80-88.
- 4 Alscher, Otto: Von mir über mich. In: Ders.: Vorwort. Zwei Mörder in der Wildnis. In: Daheim Nr. 15-25 (1933), p. 4.
- 5 Ders.: Rubrik. In: Die Karpathen 2 (1908) [Kronstadt].
- 6 Graphische Sammlung, Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, I. Section: Lehranstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren, Wien XIV, Mag. Klaus Walder.
- 7 Wien XIV, Leysenstr. 6.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. In: Wunberg, Gotthart: Die Wiener Moderne. Stuttgart: Reclam 2000, pp. 197-199.
- 13 Koja, Stephan: Gustav Klimt Landscapes. Absolutely engulfed in the Beauty of Illusion. München: Prestel 2006, pp. 31-47, hier p. 33.
- 14 Heiratsurkunde, Archiv der kath. Kirche aus Schwechat.
- 15 Ibid.
- 16 Alscher, Otto. Erzählungen. Hg. v. der Landsmannschaft der Banater Schwaben. Redaktion: Horst Fassel. München: Herstellung: ADZ Verlag Bukarest 1995, pp. 293-296, hier: p. 296; Bibliografie: Unser Fest. In: Redaktion Scherer 2/7 (1904), 1. Osterheft, p. 5.
- 17 Ibid.
- 18 Aushang: Ausstellung: Gustav Klimt: Die Zeichnungen. Wien: Albertina, 1. Stock, 14.03–10.06.2012.
- 19 Rychlik, Otmar: Palais Dumba 1896–1899. In: Haag, Sabine (Hg.): Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Gustav Klimt. 14.02.–06.05.2012, pp. 53-61, hier p. 56.
- 20 Wagner, Anselm: Klimt's Landscapes and the Telescope. In: Koja 2006, p. 165-167.
- 21 Ausstellung: Impressionismus. In: Wien: Albertina, Untergeschoss, 14.03–10.06.2012.
- 22 Cf. Pócs, Éva: Nature and Culture – The Raw and the Cooked In: Blécourt, de Willem/Tuczay, Christa Agnes (Hg.): Tierverwandlungen. Codierungen und Diskurse. Tübingen: Francke 2011, pp. 99-134, hier p. 102.
- 23 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I. Die Reden Zarathustra's. Von den Verächtern des Leibes. In: Digitale Krit. Ges.ausg., veröffentlichte Werke: Chemnitz: Ernst Schmeitzner, 1883, <http://www.nietzsche-source.org/texts/eKGWB/>
- 24 Alscher, Otto: Die Augen. In: Karpathen 1/21 (1908), pp. 642-658.
- 25 Ders.: Böcklin und das Meer. In: Karpathen 2/1 (1908), pp. 47-49.
- 26 Ders.: Die Augen. In: Mühselige und Beladene, Berlin: Egon Fleischer & Co. 1910, pp. 1-44, hier p. 4.
- 27 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I. Die Reden Zarathustra's. Von den Verächtern des Leibes. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/>
- 28 Alscher 1908, p. 16.
- 29 Pócs 2011, p. 114.
- 30 Alscher 1908, p. 42.
- 31 Alscher, Otto: Böcklin und das Meer. In: Die Karpathen 2 (1908), p. 47.
- 32 Alscher 1908, p. 49.
- 33 Rychlik 2012, p. 29.
- 34 Ibid., p. 36: der Kitharaspieler, „der Sänger von der traurigen Gestalt“, Erstfassung *Musik* von 1895, *Erlösung in der Poesie* im Beethovenfries von 1902.
- 35 Nebehay, Christian M. (Hg): Ver Sacrum 1898–1903: München: dtv 1979, pp. 39-40.
- 36 Alscher, Otto: Mühselige und Beladene. Novellen, Berlin: Egon Fleischer & Co. 1910, pp. 77-105.
- 37 Nietzsche: Unzeitgemässe Betrachtungen II, Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Digitale Krit. Ges.ausg., veröff. Werke. Leipzig: E.W. Fritsch, 1874, <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/>, p. 1.
- 38 Nietzsche, Friedrich: Venedig. In: Texte, Themen und Strukturen, Deutschbuch für die Oberstufe. Berlin: Cornelsen 2009, p. 395. Zit.n.: Ecce homo. Wie man wird, was man ist. Frankfurt/M.: Insel 1977, p. 67.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 Alscher 1910, p. 97.
- 42 Ibid., p. 96.
- 43 Nietzsche, Friedrich: Die Reden Zarathustra's. Also sprach Zarathustra I. Die Reden Zarathustra's. Von den Verächtern des Leibes. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/>, 1883
- 44 Andro, L.: Ich bin ein Flüchtling. Roman von Otto Alscher. In: Neue Freie Presse v. 14.11.09, p. 37.

- 45 Alscher, 14. 01.11, pp. 1-3.
- 46 Alscher, Otto: Die Hunde. In: Die Kluft. Rufe von Menschen und Tieren. München: Albert Langen 1917 pp. 7-18, hier p. 7f.
- 47 Ver Sacrum Mai/Juni (1898), p. 25. In: Rychlik 2012: Ill. Palais Dumba 1896-1899, pp. 53-60, hier p. 56.
- 48 Ibid.
- 49 Bahr, Hermann: Colour Music. In: Wunberg 2000, pp. 232-234.
- 50 Alscher 1917, p.12.
- 51 Ibid.
- 52 Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/>, 1874, p.1.
- 53 Haeckel, Ernst: Die Welträthsel. Stuttgart: Alfred Kröner 1899, p. 43f.
- 54 Alscher, Otto: Gogan und das Tier. Berlin: S. Fischer 1912.
- 55 Tuczay, Christa Agnes: Die wilde Lust am Wolfsleben. In: Blécourt/Tuczay 2011, pp. 35-60, hier p. 35.
- 56 Rychlik 2012, p. 49.
- 57 Alscher 1912.
- 58 Ibid., p. 205.
- 59 Ibid.
- 60 Ibid.
- 61 Rank, Otto: Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie. Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925, p. 111.
- 62 Tuczay 2011, p. 35.
- 63 Bahr, Hermann: Symbolisten. In: Wunberg 2000, pp. 248-254, hier: p. 250.
- 64 Unterkirchner, Anton: Otto Alschers Beziehung zum *Scherer*, *Sturmbock* und *Brenner*. In: Banatica. Beiträge zur Deutschen Kultur. Hg. v. Hans Weresch u. Horst Fassel. 11/4 (1994), pp. 5-14, hier p. 11.
- 65 Das 26. Jahr. Die Bücher des Jahres. Berlin: S. Fischer 1912.
- 66 Ibid., p. 2.
- 67 Ibid.
- 68 Ibid., pp. 268-342.
- 69 Ibid., p. 34.
- 70 Tuczay 2011, p. 36.
- 71 Ibid.
- 72 Braun, Felix: Ein Roman des Blutes. In: Neue Rundschau 23/7 (Juli 1912), pp. 1037-1039, Quelle: Archiv des S. Fischer Verlags, Herr Wolfgang Kloft.
- 73 Braun 1912, p. 1037.
- 74 Ibid., p. 1038.
- 75 Alscher, Otto: Freundinnen. Novelle. In: Die neue Rundschau 14/10 (Oktober 1913), pp. 1417-1427.
- 76 Ders.: Zigeuner. Novellen. München: Albert Langen 1914.
- 77 Ders.: Widmung [im Besitz der Verfasserin].
- 78 Unterkirchner 11/4 1994, Quellenangabe: p. 14 .
- 79 Ibid., B[renner],II, 12/1911, pp. 382-389.
- 80 Ibid., B III, 17/1913, pp. 767-775.
- 81 Ibid., B IV 14/15 /1914, pp. 642-665.
- 82 Alscher, Otto: Zigeuner. In: Athena 7 (s.a.) [veröff. unter Zulassung Nr. 64 der Militärregierung], pp. 42-44 und p. 49.
- 83 Alscher 1914, pp. 151-163.
- 84 Ibid., p. 151.
- 85 Ibid., p. 161.
- 86 Pócs 2011, p. 111.
- 87 Alscher, 1914, pp. 44-80.
- 88 Alscher, Otto: Mehadia. In: Karpathen 7/19 (Juli 1914), pp. 598-601.
- 89 Nebehay, Christian M.: Ver Sacrum 1898-1903. München: dtv 1979, p. 51, Beilage der *Ver Sacrum* Gründerausgabe 2 (1899), Rudolf Jettmar: Römische Ruine. Original-Radierung 22:18 cm auf 55:50 cm.
- 90 Ibid., p. 598.
- 91 Tafel, befestigt an der Klimt-Brücke. Wien: Kunsthistorisches Museum 2012.
- 92 Nebehay 1979, p. 599.
- 93 Motzan, Peter (Hg.): Rainer Maria Rilke. Lyrik und Prosa. Bukarest: Kriterion 1976, pp. 55-70), p. 66.
- 94 Rychlik 2012, p. 48.
- 95 Rilke 1976, p. 66.
- 96 Pócs 2011, p. 119.
- 97 Ibid., p. 121.
- 98 Alscher 1995: Unruhige Nacht, pp. 114-119. Bibliographie: In: Wie wir leben und lebten. Temesvar 1915.
- 99 Aushang: Kunsthistorisches Museum, Wien.
- 100 Klee, Alexander: Attitüde und Geste als Abbild des Geschlechterverständnisses, In: Egon Schiele, Katalog, pp. 31-46, hier p. 35f.
- 101 Ibid.
- 102 Alscher 1914, p. 600.
- 103 Ibid., p. 601.
- 104 Pócs 2011, p. 106.
- 105 Klimt-Brücke 2012.
- 106 Aushang: Kunsthistorisches Museum, Wien: Statuen und Horus-Stelen mit magischen Texten sollten Schutz vor Schlangen- und Skorpiongift sowie vor wilden Tieren bieten.

- 107 Jung, Carl Gustav: Sigmund Freud als kulturhistorische Erscheinung (1932) In: Ders./Jung, Lorenz (Hg.): *Wirklichkeit der Seele*. 2. Aufl. München: dtv 1992, pp. 59-66, hier p. 59.
- 108 Korodi, Helga: Hypothesen um Rodnaer Katakomben. Archäologen haben das letzte Wort. In: *Karpatenrundschau* 38/22 (September 1978); Stephani, Cluas (Hg.): *Das Goldene Horn. Sächsische Sagen und Ortsgeschichten aus dem Nösnerland*. Bukarest: Ion Creanga 1982, p. 212f.
- 109 *Budapester Tagblatt* v. 05.09.1913, pp.1-3, Quelle: Széchényi Bibliothek, Budapest.
- 110 *Ibid.*
- 111 *Ibid.*
- 112 *Ibid.*
- 113 Fassel 1995. Bibliographie: *Die Wildkatze*. In: März 8 (1914) Bd.1, pp. 229-234.
- 114 Rilke, Rainer Maria: *Das Stundenbuch. Von der Armut und vom Tode*. Köln: Anaconda Verlag 2007, p. 112.
- 115 Ausstellung im Belvedere, Wien: Josef Danhauser, Februar (2011).
- 116 Rilke 1976, p. 58.
- 117 *Ibid.*
- 118 *Ibid.*
- 119 *Ibid.*
- 120 Alscher, Otto: *Die Wildkatze*. In: *Die Kluff. Rufe von Menschen und Tieren*. München: Albert Langen 1917, pp. 97-108, hier p. 108.
- 121 Rilke 1976, p. 68f.
- 122 Bruder Tier. *Das Hausbuch der Tierfreunde. Mit 60 Grossen Bildtafeln*. 3. Aufl. Berlin: Mensch & Tier 1930.
- 123 Herzfeld, Marie: *Fin-de-siècle*. In: *Wunberg* 2000, pp. 260-265, hier p. 261.
- 124 Alscher 1995.
- 125 *Ibid.*, p. 114.
- 126 Tuczay 2011, p. 35.
- 127 Pócs 2011, p. 104.
- 128 Alscher 1995, p. 117.
- 129 *Ibid.*
- 130 *Ibid.*, p.119.
- 131 Alscher, Otto: *Die Kunst zu sterben*. In: *Budapester Tageblatt* v. 21.04.1915, pp. 1-2, hier p. 1f.
- 132 Nietzsche, Friedrich: *Die Reden Zarathustra's. Also sprach Zarathustra I. Die Reden Zarathustra's. Vom freien Tode*. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/> (1883).
- 133 Rilke 1976, p. 46.
- 134 Alscher 21.04.1915, p. 1.
- 135 *Ibid.* p. 2.
- 136 *Ibid.*
- 137 *Ibid.*
- 138 *Ibid.*
- 139 Tuczay 2011, p. 36.
- 140 *Ibid.*, p. 41.
- 141 Alscher, Otto: *Macht oder Recht*. In: Stănescu, Heinz (Hg.): *Marksteine. Literaturschaffende des Banats. Timișoara: Facla* 1974, pp. 312-317.
- 142 *Ibid.*, p. 317.
- 143 Alscher, Otto: *Ich und die Wölfe*. In: *Wieland* 3 (Juni, 1917/ 1918): Aus dem Osten, pp. 2-6, hier: p. 6.
- 144 Tuczay 2011, p. 35.
- 145 Alscher 1917/1918, p. 2.
- 146 *Ibid.*
- 147 Pócs 2011, p. 106
- 148 Alscher 1917/1918, p. 6.
- 149 Brief an den Verlag Albert Langen v. 16. August 1916. In: Stănescu 1974, p. 149.
- 150 Alscher, Otto: *Die Kluff. Rufe von Menschen und Tieren*. München: Albert Langen 1917.
- 151 *Ibid.*, pp. 19-34.
- 152 *Ibid.*, pp. 109-117.
- 153 *Ibid.*, pp. 81-97.
- 154 Pócs 2011, p. 102.
- 155 Übers. aus: Pócs 2011, p. 101.
- 156 Heinz, Franz (Hg.): *Otto Alscher. Belebte Nacht. Tier- und Jagdgeschichten*. Bukarest: Kriterion 1986, Anm. des Hgs.: Nachlass-Manuskript, p. 537
- 157 Alscher 1986, p. 172.
- 158 *Ibid.*, p. 177.
- 159 Heinz, Franz (Hg.): *Otto Alscher: Der Löwentöter. Ein Urweltroman*. Bukarest: Kriterion 1972.
- 160 Alscher 1972, pp. 5-26.
- 161 Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Frankfurt/M.: Fischer 1991, p. 33; Der Begriff bezeichnet den „anachronistischen und irrationalen Charakter der Herrschaft“.
- 162 Alscher 1972, p. 88.
- 163 *Ibid.*, p. 167f.
- 164 Stănescu 1974, p. 366.
- 165 Die Fortsetzungen befinden sich in der Budapester Széchényi-Bibliothek, dem Hermannstädter Brukenthal-Archiv und in den Temeswarer Staatsarchiven.
- 166 Alscher, Otto: *Kämpfer. Roman von Otto Alscher*. In: *Banater Tagblatt [Temeswar]* 09.09.1919–03.04.1920, 70 Folgen.

- 167 Alscher 1920, Folge 34.
 168 Alscher 1920, Folge 63.
 169 Alscher 1920, Folge 64.
 170 Alscher 1920, Folge 70.
 171 Mann, Thomas: Politische Schriften und Reden. Ironie und Radikalismus. Frankfurt/M.: Fischer Bücherei 1968, pp. 423-439, hier p. 438.
 172 Alscher, Otto. Hans. In: Ostland. Jahrbuch Für das Jahr 1921. Hg. von der Modernen Bücherei Hermannstadt, Verlegt Bei W. Kraft, Hermannstadt. pp. 1-10.
 173 Tuczay 2011, p. 45.
 174 Alscher 1921, p. 4.
 175 Ibid., p. 10.
 176 Pócs 2011, p. 114.
 177 Tuczay 2011, p. 47.
 178 Ibid.
 179 Alscher, Otto: Der Einsame der Wälder. In: Heinz 1986, pp. 95-98, hier: p. 98, Anm. des Hg.: Nachlass-Manuskript.
 180 Alscher, Otto: Der Jagdgenosse. In: Dahncke, Friedrich W. (Hg): Tiergeschichten aus fernen Ländern. Mit Federzeichnungen v. Paul Haase. Hamburg: Gebr. Enoch Verlag 1925, pp. 115-156.
 181 Dahncke 1925, p. 7.
 182 Ibid.
 183 Alscher 1925, p. 126.
 184 Ibid.
 185 Ibid.
 186 Ibid., p. 128.
 187 Ibid., p. 130.
 188 Ibid., p. 132.
 189 Ibid., p. 154.
 190 Ibid., p. 156.
 191 Hofmannsthal, Hugo v.: Gabriele D'Annunzio. In: Wunberg 2000, pp. 340-343, hier p. 343.
 192 Alscher 1925, p. 115.
 193 Ibid.
 194 Ibid., p. 120.
 195 Rilke 1976, p. 81.
 196 Stauf von der March, Ottokar: Die Neurotischen. In: Wunberg 2000, pp. 239-247, hier: p. 246.
 197 Ibid.
 198 Laback, Birgit: Neue Sachlichkeit Und Österreich. In: Zwischen Den Kriegen. Österreichische Künstler 1918-1938 v. 21.09 2007-28.01.2008, Leopold Museum, Katalog, p. 157.
 199 Ibid., p. 56.
 200 Aushang: Leopold Museum (2011).
 201 Alscher, Otto: Zwei Mörder in der Wildnis. In: Daheim [Berlin] 70/15-25 (1933/34), Quelle: Die deutsche Bibliothek, Leipzig.
 202 Alscher 1933/34. Nr. 25, p. 10.
 203 Ibid.
 204 Ibid.
 205 Ibid.
 206 Ibid.
 207 Ibid.
 208 Ibid.
 209 Alscher 1933/34, p. 4.
 210 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I. Die Reden Zarathustra's. Vom Freunde. In: <http://www.nietzsche-source.org/texts/eKGWB/> (1883).
 211 Alscher, Otto: Der wandernde Totenschädel. In: Kronstädter Zeitung 90/60 v. 04.03.1926, p. 1f.
 212 Ibid., pp. 397-407
 213 Alscher v. 04.03.1926, p. 2 / 1986, p. 397.
 214 Ibid.
 215 Alscher 1986, p. 403.
 216 Ibid.
 217 Alscher v. 04.03.1926, p. 2 / 1986, p. 399.
 218 Laback, Birgit 2008, p. 56.
 219 Alscher, Otto: Tier und Mensch. München: Albert Langen 1928.
 220 Ibid.
 221 Alscher 1928, pp. 64-76.
 222 Frenschkowski, Marco: Verführung als Erleuchtung. In: Tuczay / de Blécourt 2011, p. 29.
 223 Hagenbeck, Carl: Schlangengeschichten. Erlebnisse und Beobachtungen. In: Dahncke 1925, pp.191-223, hier p. 213.
 224 Ibid., p. 209.
 225 Alscher 1928, p. 67.
 226 Cf. Pócs 2011, p. 102f.
 227 Alscher 1928, p. 66.
 228 Ibid., p. 68.
 229 Ibid., p. 70.

- 230 Ibid., p. 72.
 231 Ibid.
 232 Ibid., p. 74.
 233 Ibid., p. 76.
 234 Alscher 1928, pp. 125-136.
 235 Ibid., p. 136.
 236 Alscher, Otto: Dier En Mensch. In: (wortwörtlich): Dier En Mensch. Schetsen van Otto Alscher. Vertaald Door „Lampe“, A.E.E. Kluwer. Deventer, 1930.
 237 Tuczay 2011, p. 35.
 238 Alscher, Otto: Das Wieselchen. In: Kronstädter Zeitung 93/288 (1929), p. 4.
 239 Tuczay 2011, p. 49.
 240 Alscher 93/288 (1929), p. 4.
 241 Alscher, Otto: Die gebrochene Zehe. In: Mühr, Alfred (Hg.): Kamerad Hund. Ein Buch für Tierfreunde. Berlin: Safari 1930, 2. Aufl. 1940.
 242 Alscher, Otto: Verfolger. In: Chronos – Tierreihe. Die Wolfsschlucht. Berlin: Gustav Spielberg Chronos 1949, pp. 3-13.
 243 Alscher, Otto: Der Furchtbare. In: Die schönsten Tiergeschichten der Welt. 3. Aufl. Wiesbaden: Emil Vollmer in Zus.arbeit mit Kriterion Bukarest, auf Grund einer von Alfred Margul Sperber besorgten Ausgabe 1958, pp.166-177.
 244 Alscher, Otto: Unhold. In: Hunde und Katzen. Berlin: Frundsberg 1930, pp. 29-42.
 245 Alscher 1930, p. 42.
 246 Agamben, Giorgio: Das Offene: Der Mensch und das Tier. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
 247 Zit. n. Agamben 2003, p. 62.
 248 Alscher, Otto: Der Ratel gräbt. In: Kronstädter Zeitung 09.11.1919, p. 7.
 249 Ibid.
 250 Alscher 1986, pp. 423-427.
 251 Ibid., p. 424.
 252 Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/1874>, p. 2.
 253 Ibid., p. 24, p. 29.
 254 Alscher, Otto: Der Tanzbär und sein Führer. Temesvarer Zeitung v. 25.12.1933. In: Schneider, Eduard (Hg.): Literatur in der *Temesvarer Zeitung* 1918–1949, München: IKG 2003, pp. 114-117.
 255 Alscher 2003, p. 114.
 256 Stănescu, Heinz (Hg.): Otto Alscher. Die Straße der Menschen. und andere Erzählungen. Bukarest: Literaturverlag 1968, pp. 361-362.
 257 Schneider, Wilhelm: Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1936, insbes. pp. 205-243.
 258 Ibid., p. 240.
 259 Ibid., p. 236.
 260 Ibid., p. 233.
 261 Ibid., p. 240f.
 262 Quelle: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung.
 263 Alscher, Otto: Der gestürzte Adler. In: Die Bärin. Besinnliche Tiergeschichten. Temeschburg: Banater Buchverlag. H. Anwender & Sohn 1943, pp. 66-69, hier p. 68.
 264 Ibid., p. 69.
 265 Alscher 1933: letzte Fortsetzung.
 266 Zit. n. Agamben 2003, p. 69.
 267 Alscher 1943, pp. 70-73.
 268 Ibid., p. 73.
 269 Ibid.
 270 Nietzsche, Friedrich: Schopenhauer als Erzieher. Unzeitgemässe Betrachtungen III. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/1874>, p. 5.
 271 Alscher 1943, pp. 66-69.
 272 Ibid., p. 68.
 273 Ibid.
 274 Ibid., p. 66.
 275 Ibid., p. 69.
 276 Alscher 1943, pp. 61-65.
 277 Ibid., p. 61.
 278 Alscher 1943, pp. 47-52.
 279 Schuller Anger, Horst: Briefe von Alscher an Meschendorf. In: Neue Literatur 6 (1977), p. 84 .
 280 Alscher, Otto: Am Wildwasser. Temeswar: Banater Deutsche Zeitung (18.09.1940), p. 5.
 281 Ibid.
 282 Ibid.
 283 Nietzsche, Friedrich: Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Digitale Krit. Ges.ausg. Nachgelassene Schriften, <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/>, p.1.
 284 Alscher 18.09.1940, p. 5.
 285 Alscher 1943, pp. 32-34.
 286 Nietzsche, Friedrich: Schopenhauer als Erzieher. Unzeitgemässe Betrachtungen III. In: <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/1874>, p. 5.
 287 Alscher 1943. pp. 74-78.

- 288 Ibid., p. 77.
 289 Bahr, Hermann: Meister Olbrich. In: Wunberg 2000, pp. 509-514, hier p. 513.
 290 Alscher 1943, pp. 40-46.
 291 Alscher 1943, p. 21.
 292 Ibid., p. 22.
 293 Alscher 1995, Bibliographie p. 403.
 294 Nietzsche, Friedrich: Schopenhauer als Erzieher. Unzeitgemässe Betrachtungen III. In: [http://www.nietzsche-source.org/texts/eKGWB/ \(1874\)](http://www.nietzsche-source.org/texts/eKGWB/(1874)).
 295 Alscher 1943, pp. 5-15.
 296 Ibid. p. 12.
 297 Ibid. p. 13.
 298 Ibid.
 299 Ibid.
 300 Engel, Walter/Hodjak, Franz/Lauer, Heinrich/Markel, Michael/Motzan, Peter/Tontsch, Brigitte: Deutsche Literatur. Lehrbuch für die 12. Klasse. Bukarest: Editura didactica si pedagogica 1979, p. 283.
 301 Hampe, Michael: Tunguska oder Das Ende der Natur. München: Carl Hanser 2011, p. 108.
 302 Streicheln und aufessen. In den Topf oder aufs Sofa. Der Anthrozoologe Hal Herzog über das seltsame Verhältnis, das Menschen zu Tieren pflegen. In: Süddeutsche Zeitung v. 29.02.2012, p. 16.
 303 Ibid.
 304 Ibid.
 305 Ibid.
 306 Lt: Tochter Edith
 307 Alscher 1986, p. 8.
 308 Hesse 1918, p. 7
 309 Hampe 2011, p. 288
 310 Ibid.
 311 Ibid., p. 298.
 312 Ibid., p. 300.
 313 Goodbody, Axel: A Life Among Gypsies And Wolves: Otto Alscher's Quest For An Alternative To Modern Civilisation. In: Wallace, Ian (Hg.): Fractured Biographies. Amsterdam, New York: Rodopi 2003, pp. 181-208, hier p. 204.
 314 Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bd. 8, Nachträge zum 1.-8. Bd. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1913; Castle, Eduard (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Bd. 4. 1890-1918, p. 1460
 315 Hampe 2011, p. 267.
 316 Alscher, Otto: Begegnungen mit sterbenden Tieren. In: Kronstädter Zeitung v. 28.07.1927, p. 1.
 317 Hampe 2011, p. 230.

