

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXXI – 1/2021

Herausgeberkollegium

Claudia Stockinger (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)
Mark-Georg Dehrmann (Berlin)
Alexander Košenina (Hannover)
Ulrike Vedder (Berlin)

Gastherausgeberinnen

Annika Bartsch (Jena)
Jill Thielsen (Kiel)

SONDERDRUCK



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

PETER BRAUN

Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Ethnologin, Dichterin. Ein Porträt. Wallstein Verlag, Göttingen 2019, 284 S.

PETER BRAUNS Buch ist der Höhepunkt einer kleinen, erfreulichen Forschungskonjunktur zum Werk Ilse Schneider-Lengyels, die seit einiger Zeit zu beobachten ist und an der der Autor bereits partizipiert hat.¹ Kanonisiert war Ilse Schneider-Lengyel zuvor nur als berühmteste Gastgeberin der frühen bundesrepublikanischen Literaturgeschichte. In ihrem Haus am Bannwaldsee bei Füssen hatte 1947 eine Schriftstellerzusammenkunft stattgefunden, die sich später als das Gründungstreffen der Gruppe 47 herausstellte. Vermutlich wäre ihr Name und auch ihr vielfältiges, in mancher Hinsicht symptomatisches Werk vergessen, hätte es dieses Treffen nicht gegeben, konstatiert Braun (S. 140). So aber hat sich ein Teilnachlass der 1972 in einer psychiatrischen Klinik in Konstanz verstorbenen Autorin, Fotografin, Ethnologin erhalten, der dem hier vorgelegten „Porträt“ zugrunde liegt. Peter Braun will sein Verfahren – einem Dokumentarfilmer gleich – als ein „Erzählen nach Dokumenten“ (S. 12) verstanden wissen. Zu groß seien die Lücken im Nachlass, um dem Anspruch einer Werk-Biographie gerecht zu werden. Das erzählende Ich des Porträtisten ist dabei relativ präsent, aber auf eine bescheidene, gleichsam erzählethische Weise, vor allem um zu markieren, wo Leerstellen innerhalb des Porträts spekulativ überbrückt werden oder weiterer Kontext mobilisiert werden muss, um die Fragmente dieses Teilnachlasses sprechend zu machen.

Das Bild von Ilse Schneider-Lengyel, das auf diese Weise zustande kommt, erweist sich als ausgesprochen facettenreich. 1903 geboren, entstammt sie einer wohlhabenden Münchner Familie, die nicht nur über Seenbesitz im Allgäu verfügt, sondern auch der Tochter in den 1920er Jahren ein Studium der Malerei in Paris, der Kunstgeschichte in München (bei Wilhelm Pinder) und Ethnologie in Berlin ermöglicht. In der renommierten Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins in Berlin absolviert sie überdies eine Lehre als Fotografin, die sie mit dem Bauhaus und Laszlo Moholy-Nagy in Verbindung bringt. In Berlin lernt Ilse Schneider auch den ungarischen Juden und Bauhaus-Schüler Laszlo

Lengyel kennen, den sie 1933 heiratet. Im selben Jahr eröffnet sie in München ein eigenes Studio für Gebrauchsgraphik, dessen Typo klar den Bauhauseinfluss verrät. Von sich reden macht sie aber zunächst mit einer opulenten Buchpublikation, die 1934 im Münchner Piper Verlag erscheint: *Die Welt der Maske*. Das Buch gestaltet sie vollkommen eigenständig, fotografiert Masken unterschiedlicher Kulturen und Zeiten, schreibt einen ethnologischen Essay über die Bedeutung der Masken im Ritual und übersetzt die Begleittexte der Bilder ins Französische und Englische: ein Buch als Gesamtkunstwerk, die Summe ihrer Begabungen im Medienverbund. Die Art, wie sie die Masken fotografisch ins Szene setzt, zeigt ersichtlich den Einfluss von Moholy-Nagys Porträt- und Walter Heges Kunstfotografie. Eng sind die Masken kadriert, stoßen an den Bildrand, sind keine starren, sondern kinetisch-dynamische Gegenstände. Braun erkennt darin die bildkünstlerische Entsprechung für das, was Carl Einstein in seiner Schrift zur *Negerplastik* (1915) die „fixierte Ekstase“ der Maske genannt hatte. Wilhelm Hausenstein lobt das Buch in der *Frankfurter Zeitung*, aber auch der Verriss im *Völkischen Beobachter* lässt nicht lange auf sich warten: Die Autorin sei dem „natürlichen Pathos des gefühlsbedingt Primitiven“ erlegen und ihr Buch eine „Verneinung der urgegebenen Qualitätsunterschiede von Persönlichkeiten, Völkern und Rassen.“ Im selben Jahr 1934 geht Ilse Schneider-Lengyel mit ihrem jüdischen Mann nach Paris ins Exil. Es gehört zu den Ambivalenzen eines Exilschicksals, dass sie die Existenz des Paares in Paris u. a. mit Fotobüchern im Münchner Traditionsverlag Bruckmann sichert, dessen Verleger schon in den 1920er Jahren zu den Förderern von Adolf Hitler gehört hatte. Ihr Buch *Das Gesicht des deutschen Mittelalters* von 1935 zeigt ‚deutsche Köpfe‘ von Romanik bis Spätgotik, die sich auf Doppelseiten gegenüberstehen, ungewöhnlich randabfällig gedruckt sind und dadurch in bildrhythmischen, fast szenischen Dialog zueinander treten. Einerseits sind die Bildunterschriften nun in der NS-konformen Fraktur gehalten, andererseits wecken die fein abgestuften

Grautöne der Objekte und die Lichtführung von Ilse Schneider-Lengyels Fotografie nun Assoziationen an das französische Kino des poetischen Realismus. Im Bruckmann Verlag erscheint noch ein weiteres Buch mit Fotos griechischer Terrakotten. Danach darf Ilse Schneider-Lengyel „auf Grund ihrer Verhehlung mit einem jüdischen Mann“ dort nicht länger publizieren. Dafür veröffentlicht sie jetzt auch im Umkreis der Pariser Surrealistenszene, erhält sogar einen Fotopreis in Frankreich, geht andererseits für den Phaidon Verlag in Wien nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs auf Reisen durch Frankreich und nach Italien, fotografiert Rodin, Donatello und Michelangelo und veröffentlicht zwischen 1939 und 1941 insgesamt fünf Bände mit kunstreproduzierender Fotografie auf dem reichsdeutschen Buchmarkt. Unterdessen hat die deutsche Wehrmacht längst Paris besetzt. Braun zeigt sich indigniert, dass der Nachlass eine Publikation entbirgt, die Schneider-Lengyel, deren jüdische Verwandte in Ungarn bald schon Opfer des Holocaust werden sollten, in Gesellschaft von Erna Lendvai-Dirksen, einer der berühmtesten Fotografinnen während des ‚Dritten Reiches‘, zeigt. Eine Fotostrecke in dem illustrierten Wehrmachts-Frontmagazin *Luftflotte West* stellt Schneider-Lengyels Mittelalter-Köpfe Lendvai-Dirksens Porträts realer bäuerlicher Menschen gegenüber („Tochter aus friesisch-niedersächsischem Blut“) – nebst vaterländischen Ernst-Moritz-Arndt-Zitaten und einem propagandistischen Text von Wolf von Niebelschütz. Braun fragt nicht ohne Vorwurf, wie es dazu kommen konnte und warum Schneider-Lengyel dieses kompromittierende Dokument überhaupt aufbewahrt hat. Hier hätte man sich – in diesem ansonsten überaus empathischen Porträt – ein wenig mehr Ambivalenztoleranz gegenüber einem Exilschicksal gewünscht. Unter den prekären Umständen einer Existenz ohne reguläre Arbeitserlaubnis ließ sich im besetzten Paris das gewünschte Publikationsumfeld gewiss nicht immer garantieren. Wovon das Paar bis zur Befreiung von Paris durch die Amerikaner im August 1944 überhaupt lebte, gibt der Teilnachlass nicht zweifelsfrei zu erkennen. Wohl aber, dass sich Ilse Schneider-Lengyel in dieser Zeit einer für sie neuen Kunstform zuwandte: der Lyrik. Im Nachlass hat sich eine Vielzahl von Gedichten erhalten, die ab 1942 datieren und von ihr selbst bereits unter dem Titel *Capriole. Phantastische Verse. Ein surrealistisches Brevier* zusammengestellt

wurden. Interessant, dass hier bereits in der initialen Selbstbeschreibung der lyrischen Tätigkeit jener Surrealismus-Bezug aufscheint, der später – nachdem sie bei der Gruppe 47 gelesen hatte und ihr Gedichtband *september-phase* in Alfred Andersch renommierter Buchreihe *studio frankfurt* erschien – mit ihrer Lyrik immer wieder identifiziert wurde. Braun führt diesen Einfluss plausibel auf das Pariser Exilumfeld zurück. Während die Fotografin Schneider-Lengyel den reichsdeutschen Buchmarkt mit Kunstfotografie beliefert, erfindet sie sich als Dichterin im Umfeld von *Verve* und *Minotaure*, von Breton, Malraux und der *poésie pure* Valerys, dessen Vorlesungen in der Ecole du Louvre sie begeistert besucht. Die Tatsache, dass sie in Paris verbleibt und Zeugin eines befreiten Kulturlebens wird, dass sie den Aufstieg Sartres und der existentialistischen Bewegung miterlebt und die Erneuerung des Surrealismus durch Bretons ethnographische Erfahrungen bei den Hopi und auf Haiti, macht sie nach Kriegsende auch in Deutschland interessant für die vom NS befreite Nachkriegspresse. Ab Ende 1946 schreibt Schneider-Lengyel Paris-Feuilletons für die *Süddeutsche Zeitung*. Das macht Andersch und Hans Werner Richter auf sie aufmerksam, die in ihr eine der für den *Ruf* und das Projekt einer Erneuerung Europas durch die junge Generation dringend benötigten Kulturvermittlerinnen erkennen (zudem eine mit französischen Sprachkenntnissen, über welche die gerade aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten Sartre-Fans Richter und Andersch seinerzeit nicht verfügten)². Braun zitiert den Brief Richters an Ilse Schneider-Lengyel, in dem er ihr im Februar 47 eine ständige Mitarbeit beim *Ruf* anbietet: „Dem Rufkreis fehlen noch ein paar gut schreibende Frauen, die keine sein wollen.“ (S. 123) Das junge Europa soll sein Gesicht formen, das Geschlecht aber verleugnen (sofern es weiblich ist): Frauen beim *Ruf* müssen schon echte Kerle sein.³

Als die Zeitschrift dann unter alliierten Zensurstress gerät und das Gruppe-47-Projekt sich abzeichnet, ist Ilse Schneider-Lengyel immer noch dabei. Ihr Haus am Bannwaldsee bietet sich an für ein konstituierendes Treffen. Es gehört zu den Höhepunkten in Brauns Porträt, wie er dieses Gründungstreffen beschreibt: einer Erniedrigung durch Hans Werner Richters Gruppengeschichtsschreibung, die Ilse Schneider-Lengyel auf ihre Rolle als tüchtige Gastgeberin und Köchin reduziert

(„Gell, Ilse, du bist jeden Morgen um vier auf den See gefahren und hast gefischt“, sagt Richter 1965 im TV, und bis zum Umschnitt darf sie nur noch sagen: „Ja“ – und dass es Krebse und Zander gab...), stellt Braun eine Überhöhung durch den geistesaristokratischen Richter-Verächter Nikolaus Sombart gegenüber, der Schneider-Lengyel als geheimnisvolle, undinnehafte „Zauberin“ erkennt, die einer fremden „kosmopolitischen Kultursphäre“ angehört habe und „aus dem Anderswo“ in das verwüstete Nachkriegsdeutschland verpflanzt worden sei. (S. 149). Über ihre surrealen Gedichte, die sie während dieses ersten Treffens vorlas und die zu der Prosa Wolfdietrich Schnurres und Walter Kolbenhoffs einen irritierenden Kontrapunkt abgeben haben müssen, sagen beide bezeichnenderweise kein Wort. Welche ihrer Gedichte sie auswählte, lässt sich aus den Quellen nicht mehr rekonstruieren, lediglich ein Satz aus den Tagebuchaufzeichnungen von Freia von Wühlisch ist überliefert: „Frau Schneiders surrealistische Dichtung stieß auf Zweifel und Unverständnis, keiner konnte sich aber einer gewissen dichterischen Kraft und Schönheit verschließen.“ (S. 144) Es gehört zu den Vorzügen von Brauns Darstellung, dass sie über den Fall Schneider-Lengyels hinaus Einblick gibt in das frühe Urteilsregime der Gruppe 47 und darüber, welche Art von Literatur vielleicht gerade deswegen begünstigt wurde, weil sie sich besser bereden ließ, weil sie der Gruppe unter der verabredeten Spontaneitätsumutung instantaner mündlicher Kritik mehr Angebote machte. Vom dritten Treffen der Gruppe 47 in Altenbeuren sind sowohl die *setlist* der von Ilse Schneider-Lengyel vorgelesenen Gedichte überliefert (von *Und Gott lachte* bis hin zu dem später titelgebenden Text ihres ersten Gedichtbandes *september-phase*) als auch ihre Notizen zu den (dürren) Reaktionen aus der Gruppe: „Kritik: Französisch gedacht – nur für einen kleinen Kreis – französisch vorgelesen, mit der Hebung der Stimme am Ende // Begriffen: von Soehring, Brenner u. Görtz / Gegner: Kolbenhoff, Eich, Müller, Richter und sämtl. Übrigen“) (S. 151). Und wieder eine subtile Verleugnung, Zurückweisung in dem Moment, als man denkt, Schneider-Lengyel habe es als Autorin nun wirklich geschafft: Als Andersch ihrem ersten Gedichtband 1952 einen Auftritt in seiner nachmals legendären *studio frankfurt*-Buchreihe verschafft – im Umkreis von Texten wie von Böll,

Ernst Schnabel oder Ruth Landshoff-Yorck, auch Arno Schmidt und die Bachmann wurden hier publiziert – lehnt Andersch ihre Idee für eine Titelfotografie ab. Schneider-Lengyel wollte in der Tradition surrealistischer Zeitschriften wie *Minotaure* ihre Gedichte als Kommentare zu ethnologischen Objekten verstanden wissen. Statt diese für das Verständnis ihres Werks gewiss nicht unmaßgebliche Peritextidee der Autorin aufzugreifen, lässt Andersch das Buchcover lieber von seiner Frau Gisela entwerfen – wie im Übrigen alle Titel der Reihe *studio frankfurt*. Nur bei Ilse Schneider-Lengyel ist der Autorinnenvorname weggestaltet: „schneider-lengyel / september-phase“. Wer ihren ersten Gedichtband in der Buchauslage sah, konnte nicht erkennen, ob er von einem Mann oder einer Frau geschrieben war: Peritext-Mikropolitik als Indiz frühbundesdeutscher Geschlechterordnungen.

Neuland der Forschung betritt Brauns Buch dort, wo es aus dem Teilnachlass Schneider-Lengyels immense literarische Produktivität auch jenseits der surrealistischen Nachkriegslyrik dokumentiert: Sie kann – lange vor Hubert Fichte – als eine Pionierin der Ethnopoese gelten, die dem Hanser-Verlag bereits 1956 anhand ethnolinguistischer Quellen angefertigte Übersetzungen oraler Literaturen aus aller Welt anbot. Weil sie ihre Arbeitsweise nicht offenlegt (die dafür minutiös von Braun rekonstruiert wird), stoßen ihre Texte, die explizit keine Nachdichtungen sein wollen, sondern sich einem ethnologischen Ethos verpflichtet wissen, auf Unverständnis. Sie partizipiert an der ‚Kampf-dem-Atomtod‘-Kampagne bundesdeutscher Schriftsteller und Intellektueller mit einem apokalyptisch-avantgardistischen Drama *Hier Welle Nullpunkt*, das den Untertitel „Achtung Stickstoff. Ein Atomdrama“ trägt und von ihr als „magisches Tonrelief mit Elektronenmusik“ bezeichnet wird. Kein Sprechtheater, sondern ein „kultisches Theater früherer Kulturen“ schwebt ihr vor, in dem die „sechs Phasen“ zwischen dem Abschluss einer Atombombe und der Zerstörung der Erde dargestellt werden. Sie liest daraus auf dem Treffen der Gruppen 47 in Ulm, wo passenderweise die radiophonen Formen der Literatur im Zentrum stehen. Das Atomthema indes hatte dort schon seinen zeitaktuellen Zenit überschritten, als der Nato-Rat der BRD die schon vom Bundestag beschlossene Atomaufrüstung einfach verbot. Es sollte Ilse Schneider-Lengyels

letzter Auftritt bei der Gruppe 47 werden. Das Stück bleibt ungedruckt und unaufgeführt. In den sechziger Jahren kommt Ilse Schneider-Lengyel in große finanzielle Schwierigkeiten. Von ihrem Mann Laszlo ist sie längst geschieden. Sie muss ihren geliebten Bannwaldsee, an den sie nach der Rückkehr aus Paris zurückgezogen ist, verkaufen. Wohnrecht im oberen Stock ihres Hauses bleibt ihr gewährt, das Untergeschoss wird zur Ferienwohnung. Umgeben ist sie von da ab von einem riesigen Campingplatz, der auch heute noch den Bannwaldsee prägt. In dieser Atmosphäre entsteht 1964 noch das Manuskript eines „experimentellen Kurzromans“ *Der Gartenzweig* (242 S.), der die surreale Begegnung eines Gartenzwerges mit der Pygmäenkultur schildert. Darin erweist sie einer spekulativen Theorie der frühen deutschen Ethnologie erzählerische Referenz, die in den Pygmäen die menschliche Ur-Kultur zu erkennen vermeinte. In der Prosa Schneider-Lengyels ist es dann ein Pygmäen-Publizist, der nach dem Muster von Montesquieus *Persischen Briefen* eine Ethnographie der bundesdeutschen Kultur der 1960er Jahre schreibt: „Alle Männer sind gleich gekleidet /mit ausgestopften Schultern und ganz ohne Farbe /ein ganz klappriger wird ein breitschultriger Riese /und ein kugeldicker sieht schlank aus wie ein Strich /das sind die Künste der berühmten Schneider / es kann aber manchmal zu Enttäuschung unter den Frauen führen“ (S. 237). Wolfgang Weyrauch, der Lektor des Rowohlt Verlages, lehnt das Manuskript ab, weil es für ein „Epos in freier rhythmischer Prosa“ keinen Markt gebe. 1969 wird Ilse Schneider-Lengyel verwirrt in Konstanz aufgegriffen und in die dortige Landespsychiatrie verbracht, wo sie drei Jahre später stirbt. In der Zwischenzeit werden ihre Bibliothek und die Kunstschatze in ihrer Wohnung am Bannwaldsee geplündert (ein Picasso-Original soll darunter gewesen sein). Braun reist sogar in das Archiv der Psychiatrie, um ihre Krankenakte einzusehen: vergeblich. Auch diese Akte ist verschwunden (nach der zuvor nur der Allgäuer Schriftsteller Gerhard Köpf, ein später Vertrauter und selbst ernannter ‚Schüler‘ Schneider-Lengyels, gesucht haben soll...)⁴

Insgesamt zeichnet das Buch das anrührende Bild einer beschädigten, unvollendeten Produktivität (das ist die Kunst des Werkbiographen und Porträtisten Peter Braun): als ethnologische Fotografin

von den Nazis zurückgepiffen, als Kunstfotografin heimatlos zwischen reichsdeutschem Büchermarkt und Pariser Avantgarde, als surrealistische Lyrikerin zur falschen Zeit am falschen Ort (im Männerbund der bundesdeutschen Spontankritik), als Vorreiterin der Ethnopoese gescheitert und enttäuscht aus der Gruppe 47 ausgeschieden, kurz bevor sie 1964 in Sigtuna in Hubert Fichte auf einen ersten wirklichen Vertrauten innerhalb der Gruppe hätte stoßen können. Kultisches Atom-Theater in einer Zeit, als auf bundesdeutschen Bühnen eher die Biedermänner Brände stifteten. Zuletzt eine ersichtlich verbitterte Gartenzweig-Prosa als (vergebliches) Spiegelgefecht mit den Zeitläuften und dem ihrer Produktivität gegenüber akkumulierten Unverständnis. Brauns Buch legt nahe, dass es heute anders sein könnte. Man wünschte sich jetzt eine kleine, gediegene Werkedition, in dem die verstreut publizierten und die aus dem Teil-Nachlass gehobenen Werkbestandteile zusammengeführt und kommentiert würden (am besten von Peter Braun).

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ulrike Leuschner: Ilse Schneider-Lengyel, die Frau „aus dem Anderswo“. In: *Treibhaus* 6 (2010), S. 125–157; Peter Braun: „Die kleine gebliebene Hoffnung ist ein Anfang“. Hans Werner Richter und Ilse Schneider-Lengyel. In: C. Gansel, W. Nell (Hrsg.): „Es sind alles Geschichten aus meinem Leben“. Hans Werner Richter als Erzähler und Zeitzeuge, Netzwerker und Autor. Berlin 2011, S. 211–223; Felix Thürlemann: *Erkenntnisse des Auges*. Ilse Schneider-Lengyel und Ludwig Goldscheider verwandeln Michelangelos Skulpturen in ein Buch. In: C. Hirschi, C. Spoerhase (Hrsg.): *Bleiwüste und Bilderflut*. Geschichten über das geisteswissenschaftliche Buch. Wiesbaden 2015, S. 161–182; Alfons Maria Arns, Heike Drummer: *Ich bin als Rebell geboren*. Ilse Schneider-Lengyel. Fotografin, Kunsthistorikerin, Ethnologin, Dichterin ... und die Gruppe 47 in Schwangau. Hrsg. v. der Gemeinde Schwangau 2017; Kay Wolfinger: *september-phase surreal*. Thesen zur Lyrik Ilse Schneider-Lengyels. In: *Treibhaus* 13 (2017), S. 137–151; Wiebke Lundius: *Die Frauen in der Gruppe 47*. Berlin 2017, darin: S. 135–152.
- 2 Vgl. Jörg Döring: *Westdeutscher Nachkriegsexistenzialismus im Frühwerk von Alfred Andersch*. In: S. Braese, R. Vogel-Klein (Hrsg.): *Zwischen Kahlschlag*

- und Rive gauche. Deutsch-französische Kulturbeziehungen 1945–1960, Würzburg 2015, S. 125–152.
- 3 Alfred Andersch: Das junge Europa formt sein Gesicht. In: Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation, 1. Jg. (1946/47), H. 1 (15.8.1946).
- 4 Vgl. Gerhard Köpf: Eine Asphodele. Über Ilse Schneider-Lengyel. In: Literatur für Leser 1 (1996), S. 32–45.

Jörg Döring

Universität Siegen
Germanistisches Seminar
Hölderlinstr. 3
D-57068 Siegen
<doering@germanistik.uni-siegen.de>

AXEL DIELMANN, STEFAN SCHÖTTLER (Hrsg.)

Victor Otto Stomps als Schriftsteller. [Gesamt-Ausgabe]. Bd. 1: Prosa; Bd. 2: Romane; Bd. 3: Gedichte und Dramen; Bd. 4: Essays und Portraits. Axel Dielmann Verlag, Frankfurt a. M. 2020, 376, 320, 352, 640 S.

Unter Verlegern war er ein rückwärtsgewandter Avantgardist und unter Literaten ein bekannter Unbekannter: VICTOR OTTO STOMPS (1897–1970), nach seinen Initialen allgemein VauO genannt, stand noch lange an seinen Handpressen, als der Offsetdruck schon längst den Bleisatz abgelöst hatte. Handwerklich gediegen verlegte er so Adorno, Eich, Huchel, Kolmar, Loerke, Wohmann, Zech und viele andere, anfangs noch unbekannte Autorinnen und Autoren. Eigene Texte, die seine Freunde jetzt zum 50. Todestag in vier umfangreichen – mit Bibliographie und Register versehenen – Bänden edierten, wollte er hingegen nur selten selbst herausbringen. Denn erstens hatte er sich der Entdeckung und Förderung junger Talente verschrieben, wozu er sich selbst nicht mehr rechnen durfte; und zweitens wusste er als Verleger, „daß es keinem Schriftsteller nützt, wenn man merkt, daß hinter dem Anlaß, ihn zu bringen, anderes steckt als die Bewertung seines Manuskriptes.“ (IV, S. 535) In einem alphabetischen *Poesie-Album für Verleger* (1965) heißt es dazu unter dem Buchstaben V: „Sei als Verleger vielerlei, / verantwortungsverbissen, / von Vorurteilen völlig frei, / gewohnt, dich zu verpissen. / Sinnst ein Verfasser wie ein Vieh, / dann sag dir selbst, ihm vis à vis: / friß Vogel oder stirb.“ (III, S. 171)

Entsprechend existiert Stomps in der öffentlichen Wahrnehmung – gespiegelt etwa in Walther Killys *Literaturlexikon* – nur noch als Verlegerpersönlichkeit. Mit der 1926 in Berlin am *Spittelmarkt* – so Günter Eich im gleichnamigen Gedicht – gegründeten Rabenpresse eröffnete er ein neues Forum der Literaturszene. Der Verlagsname verdankt sich den beim nächtlichen

Drucken rabenflügelartig erscheinenden Hebeln von Stomps Handpresse. Die Zeitschrift *Der Fischzug* (1926), in der auch Texte von Benn und Brecht erschienen, führte den programmatischen Untertitel „Monatsblätter zur Förderung werdender Literatur“. Und *Der weiße Rabe. Zeitschrift für Vers und Prosa* brachte zwischen 1932 und 1934 Beiträge von Werner Bergengruen, Max Hermann-Neiße, Peter Huchel, Gertrud Kolmar oder Paul Zech. Auch die 1949 in Frankfurt gegründete Eremiten-Presse, die 1954 nach Stierstadt im Taunus ins „Schloss Sanssouris“ umzog („ohne Mäuse“ wohl im Sinne schmaler Mittel), sowie die Neue Rabenpresse ab 1967 in Westberlin verschrieben sich dem gleichen Ziel – sie brachten junge Autoren wie Dieter Hoffmann, Christoph Meckel, Ernst Meister, Hans Neuenfels, Klaus Staeck oder Guntram Vesper in die Öffentlichkeit.

Als Stomps 1965 den Fontane-Preis der Stadt Berlin erhielt – unmittelbar nach Arno Schmidt und vor Walter Höllerer – wunderte sich ein Kritiker über das kaum sichtbare, relativ schmale literarische Werk. Tatsächlich waren da neben zwei Erzählbänden, Fabeln und Gedichten in Kleinstauflagen kaum mehr als zwei längere Prosatexte erschienen. In der ziemlich eigenwilligen „poetischen Biographie“ *Gelechter* (1962), die sich auch „Roman“ nennt, spielt die dialogische Auseinandersetzung mit Peter Lech, einer Art Alter Ego, die Hauptrolle. Dieser „Kerl, der mich seit Jahren in meinen Träumen verfolgte“ (II, S. 15), trägt passend zum Titel *Gelechter* Namen wie Lechler, Lechlein, Lechze, Lechelmyer, Lechini, Slechszgodda. Stomps setzt seine Wegbegleiter und Freunde zu diesem facettenreichen Traumgesicht