

Biografie von Tótila Albert (1892-1967)

Mit einer Einführung von Claudio Naranjo

Die Geburt aus dem Ich
Epos

Band I - Leben

Herausgegeben von Claudio Naranjo
und Sebastian Elsaesser

Einführung zu Tótila Alberts “Die Geburt aus dem Ich”

Es ist für mich eine große Befriedigung, einen Teil von Tótila Alberts poetischer Arbeit zu veröffentlichen.

Tótila war, was die Römer einen »vates« nannten, ein Seher, der sich durch Dichtung ausdrückt. Seinen Zeitgenossen war er hauptsächlich als Bildhauer bekannt, aber er pflegte von sich zu sagen, dass die Bildhauerei zwar sein Beruf war, die Poesie jedoch seine Berufung und mir scheint es, dass er hauptsächlich ein Prophet war, besonders gegen Ende seines Lebens, als es ihn mehr interessierte, Menschen wachzurütteln, sie auf die Verirrungen des kollektiven Lebens aufmerksam zu machen und ihnen eine Ahnung von dem Leben in einer wirklich gesunden Gesellschaft zu vermitteln.

Tótila Albert war der Erste, der sich gegen das Patriarchat aussprach, aber seine Vision einer gesunden Gesellschaft entsprach nicht einer einfachen Rückkehr zu matristischen Werten. Er suchte eine Gesellschaft, in der ein Gleichgewicht besteht zwischen dem Väterlichen, dem Mütterlichen, und dem Kindlichen (was er das »Dreimal Unser« nannte).

Die Voraussetzung jedoch für den sozialen und politischen Ausdruck dieses Gleichgewichts, meinte er, sei die innere Harmonie zwischen den drei Prinzipien in uns: Drei Aspekten unseres Seins, von denen er sagte, dass das Christentum sie falsch interpretiert habe, indem es das Mysterium der Drei-Einigkeit in eine patriarchalische Kultur positionierte, die die göttliche Mutterschaft nicht akzeptieren kann.

Mehr als jeder anderer ist Tótila für mich ein geistiger Vater gewesen, obwohl er dem Alter nach mein Großvater hätte sein können, und nie hat er zwischen uns eine andere Beziehung akzeptiert als die von Brüdern.

Dem Tode nah, verabschiedete er sich eines Tages von mir mit den Worten »Nun wirst du Tótila sein. Ich gehe.« Auf meine Antwort, dass ich doch kaum seine »Botschaft der Drei« verstanden hätte und bis jetzt jenen Tod und jene Wiedergeburt, wovon er mir berichtete, nicht erlebt hätte, antwortete er, dass es mir nur an Zeit fehlte. Ohne Zweifel fühlte er, dass sein Samen in mir gepflanzt und auf fruchtbaren Boden gefallen war, und die folgenden Jahrzehnte bewiesen, dass er Recht hatte.

Da er mich als seinen nächsten Freund und seinen wichtigsten geistigen Erben ansah, entschied er, mich auch zum Erben seiner Dichtung zu machen und trug mir auf, einen Rechtsanwalt zu rufen, um diesem Wunsch eine rechtsgültige Form zu geben. Ich bat einen Bekannten um diesen Dienst. Nachdem Tótila uns empfangen hatte – es war schon in seinem letzten Lebensjahr – erklärte er uns, dass er sich gefragt habe, warum er noch am Leben sei, nachdem er seine Arbeit doch schon mit 72 beendet habe. Er sagte jedoch auch, dass ihm noch etwas zu tun übrig bleibe und zwar: die Bekanntmachung seines Werkes sicher zu stellen. Er sagte, Beethoven konnte sich erlauben, von seinem Werk zu behaupten, »dass es auf sich selbst Acht gibt«, da dieser sehr wohl wusste, wie tief seine Musik in die Welt gedrungen war. Er hatte Recht behalten, denn sein Begräbnis glich dem eines Kaisers.

Tótila hingegen fand es wichtig, sich der Zukunft seines Werks anzunehmen, das nicht nur bis dahin unbekannt war, sondern auch viele Jahre unbekannt bleiben sollte. Er hatte sogar mit dem Gedanken gespielt, das zu tun, was Goethe mit seinem Faust II zu tun gedacht hatte: sein Manuskript

einzuwickeln und das Paket mit einer Notiz zu versehen: »Zu öffnen 100 Jahre nach meinem Tod.« Denn auch Tótila erwartete nicht, genau wie Goethe, vor dieser Zeit verstanden zu werden.

Anscheinend sind die 100 Jahre in Tótilas Fall eher bildlich als wörtlich zu verstehen, da nur 47 Jahre vergangen sind zwischen seinem Tod (1967) und dieser Veröffentlichung (2014).

Ich habe mich nicht beeilt, Tótilas Werk bekannt zu machen, aus dem Gefühl heraus, dass ich wissen würde, wann die rechte Zeit gekommen sei.

Während der ersten drei Jahre nach Tótilas Tod war der Moment einer Veröffentlichung noch nicht eingetreten, da mich Arbeit und Familie voll in Anspruch nahmen.

Dieser Phase folgte eine Pilgerzeit, in der alles dem geistigen Leben untergeordnet war. Danach durchlebte ich viele Jahre hindurch das, was ich meine persönliche Odyssee nennen könnte, die nach dem Beginn eines neuen Lebens weiterging in den stürmischen Gewässern des eigenen Verwandlungsprozesses.

Schließlich hat mich eine intensive Lehrtätigkeit, die mit der Reifung der Frucht meines Lebens zusammenfiel, von der Aufgabe abgehalten.

Inzwischen habe ich jedoch besser Deutsch gelernt und durch meine eigene geistige Reifung Tótila besser zu verstehen gelernt. Das zeigt sich auch in meinen Büchern, in denen ich über Tótila gesprochen und so den Weg zu der eventuellen Veröffentlichung seines Werkes bereitet habe. Zuerst erklärte ich seine Sozialphilosophie in »Das Ende des Patriarchats« (Via Nova), und später habe ich auch über das »Ich-Epos« in »Gesänge der Erleichterung« (Hugendubel) geschrieben.

Schon während der späten 70er-Jahre dachte ich, mit Hilfe von Frau Dr. Lola Hoffmann und Lama Govinda, an die Veröffentlichung einer Anthologie von Tótila mit ausgewählten Gesängen des Epos zu gehen. Dieses Vorhaben wäre entgegen dem ausdrücklichen Wunsch Tótilas gewesen, der schon zu Lebzeiten ein Auseinandernehmen seines Werkes in einzelne Fragmente abgelehnt hatte. Die von mir angedachte Anthologie wurde jedoch nie veröffentlicht und ich bin froh darüber. Später interessierte mein Freund Sebastian Elsaesser sich für das Projekt und bot sich an, mir zu helfen, aber nach einiger Zeit entwickelte er ernsthafte Gesundheitsprobleme. Erst 20 Jahre später beauftragte er Christina Riedel, seine Sekretärin in Deutschland, mit der digitalen Aufbereitung des Epos. Und erst vor Kurzem hat er die Rechtschreibfehler und die Zeichensetzung der zwei maschinengeschriebenen Fassungen durchgesehen, die den zweiten Weltkrieg überlebt haben – eine in meinen Händen und die andere an der Universität von Basel.

Wir leben in einer stürmischen Zeit, und man pflegt während eines Sturms keine Poesie zu lesen.

Man wird daher verstehen, dass es mir scheint, während ich der Welt Tótilas Vermächtnis übergebe, als ob ich einen zerbrechlichen Korb in einen Fluss setze, in dem Vertrauen darauf, dass die Vorsehung es in gute Hände gelangen lässt.

Trotzdem empfinde ich, dass die Zeit gekommen ist, die Aufgabe zu vollenden, nicht nur weil ich der organischen Entwicklung der Dinge vertraue, sondern weil ich fühle, dass die Verantwortung, die ich eines Tages als Erbe des poetischen Werkes von Tótila übernahm, so etwas wie das greifbare Echo einer größeren und subtileren Verantwortung seiner Mission gegenüber ist. Dies fällt außerdem zeitlich zusammen mit meinem starken, wenn auch weniger greifbaren Engagement für das Voranbringen sozialer Veränderungen durch Impulsgebungen im Bildungswesen.

Ich kann nicht umhin, meinen Freund mit dem König Tótila der Ostgoten zu vergleichen, dessen Heere sich begeistert in den Kampf stürzten und einen entscheidenden Krieg gewinnen konnten, als sie ihren König aufrecht auf seinem Streitross während der Schlacht sahen, obgleich jener, der da

zwischen ihnen galoppierte, bereits tot war .

So hoffe ich, dass Tótila, immer gegenwärtig in seinem Werk, uns inspiriert, den Krieg gegen das Patriarchat zu gewinnen, obwohl er selbst sich zu seiner Zeit sozial eher nutzlos fühlte, da er von seinen chilenischen Zeitgenossen nie Anerkennung für sein Verstehen des Patriarchats und der Natur einer gesunden Gesellschaft erhielt.

Ich beende diese Einführung mit dem Wunsch, dass die Magie des Lebens all denen »Die Geburt aus dem Ich« nahebringen kann, die offen sind für Tótilas geistiges Vermächtnis, damit es in die jetzige Welt mit ihren kritischen Veränderungen dringen und auch zukünftige Generationen beeinflussen kann.

Claudio Naranjo

Tótila Albert – sein Leben und sein Werk

Tótila wurde am 30. Nov. 1892 in Santiago geboren. Sein Vater – Don Federico Albert – wurde in Deutschland geboren und war der Sohn des Hofmusikers Max Albert, ein Halbbruder von Ludwig II. von Bayern.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wollte die chilenische Regierung die Entwicklung des Landes voranbringen, indem sie verschiedene bekannte Persönlichkeiten aus Europa einlud, deren Namen heute noch bekannt sind: Gay, der viele lokale Tierarten beschrieb, Philippi, bekannt durch sein Buch über Vögel in Chile, und Poenisch, dessen Bücher über Algebra immer noch benutzt wurden, als ich im Gymnasium war.

»Don Federico«, wie er respektvoll genannt wurde, war Direktor des vor kurzem eröffneten Museums für Naturgeschichte. Er war dafür verantwortlich, dass die Forelle in Südamerika eingeführt wurde, und verbrachte viel Zeit damit zu erforschen, wie er Bäume aus allen möglichen Ländern der Welt in den verschiedensten klimatischen Zonen unseres lang ausgestreckte Landes anbauen könnte. Er war, ähnlich wie Humboldt, in allen Naturwissenschaften zu Hause, ein Typus, der heute verschwunden ist auf Grund der zunehmenden Komplexität der Spezialisierung und der Tendenz der Wissenschaft, sich in unendlich viele Bereiche aufzuspalten. Er war eher ein Mann der Tat, der die Dünen bepflanzte, um die Erosion zu stoppen, der neue Gesetze entwarf, um Wälder und verschiedene Tierarten zu schützen und der Zuchtstätten für Austern baute. Im allgemeinen kann man sagen, dass er ein aktiver Ökologe und seiner Zeit weit voraus war – Wegbereiter für eine Einstellung, die man heute immer öfter antrifft.

Ich erinnere mich, wie mir Tótila von den Ausflügen als Kind mit seinem Vater in die unberührten Wälder des Südens erzählte. Und eines der charakteristischsten Bilder, die ich von Don Federico habe, ist, wie er mit seinem zehnjährigen Sohn angeblich auf einen Geysir stieß, der in rhythmischen Schüben salziges Wasser ausspuckte. Er war der Meinung, dass das Wasser, von dem er festgestellt hatte, dass es kalt und salzig war, durch die Brandung der nahe liegenden Küste in Bewegung gesetzt und durch einen unterirdischen Tunnel kanalisiert wurde.

Er erforschte also die Küste und nachdem er die erwartete Höhle entdeckt hatte, entschied er sich für eine letzte Probe: Bald sah Tótila, der auf Anweisung seines Vaters neben dem sporadisch hervorsprudelnden Wasser sitzen geblieben war, seinen Vater in einem der Ausbrüche aus dem »Geysir« in die Höhe fliegen.

Don Federico muss genau und mit großer Selbstsicherheit ausgerechnet haben, dass er seinen Atem so lange anhalten könne, wie es dauern würde, durch den Tunnel geschleust zu werden, und er war offensichtlich bereit, einiges zu riskieren, um dieses abenteuerliche Experiment durchzuführen.

Ein weiteres Bild, das in Tótilas Erinnerung eine große Rolle spielte, war Don Federico nachts an seinem Schreibtisch sitzend. Tótila hat mehrmals diese bekannte Szene erwähnt, wie sein Vater schrieb, nachdem er selbst ins Bett geschickt worden war. Aus seinen Schilderungen konnte man den liebevollen Respekt für diesen unermüdlichen und idealistischen Arbeiter spüren. Vor allem aber erinnere ich mich, wie er voll Kummer darüber sprach, dass unser idiotisches Land nicht fähig

gewesen war, von den Bemühungen seines Vaters zu profitieren und dass die Früchte seiner Arbeit nach seinem Tod vergeudet worden sind. Die Abteilung für Fisch und Wild, die er damals geschaffen hatte, wurde zu einem Ministerium, das dem Spiel politischer Interessen unterworfen war, und so wurden nun unaufhörlich Wälder abgebrannt, um Platz für Rinderherden zu schaffen, ohne Rücksicht auf die Schönheit der Natur oder die ökologischen Konsequenzen, während die Flüsse, die von den Anden zum Pazifischen Ozean fließen und selten als Energiequelle genutzt werden, immer mehr Erde von unserem schmalen Streifen Land in das Meer tragen.

Tótilas Mutter – Teresa Schneider – war die Cousine seines Vaters. Beide Elternpaare waren gegen eine Heirat, da eine solche damals als inzestuös galt. Deshalb lief Teresa als Jugendliche von zu Hause weg, um sich mit ihrem zukünftigen Mann auf dem Segelboot, das sie nach Chile bringen sollte, zu treffen.

Man kann vermuten, dass sie die Liebe ihres Mannes für die Natur teilte, da sie Schlangen und Frösche als Haustiere hielt (sie wurde deswegen der Hexerei verdächtigt). Was aber eher charakteristisch für sie war, waren ihre künstlerischen Neigungen, die ihr Sohn ebenfalls teilte. Tótila war dankbar, dass er mit ihrem Klavierspiel aufwachsen durfte, und das schon, bevor er überhaupt geboren war und er erinnerte sich, dass er, bevor er überhaupt lesen konnte, die Bücher seiner Mutter mit den schmalen unregelmäßig langen Zeilen den Büchern seines Vaters vorzog, in denen die Zeilen immer gleich lang waren und die ganze Seite füllten.

Während der Pubertät bemerkte Tótila die Kritik seiner Mutter an dem idealistischen Dienst seines Vaters für Chile. Sie verlangte, dass er lieber für sich und seine Familie arbeiten solle. Der Konflikt der Eltern verursachte eine Spaltung in der Psyche des Kindes und dies belastete später in seinem Leben die innere Alchemie, durch die Vater und Mutter in der Seele vereinigt werden – erst als intrapsychische Personen und später als universelle Prinzipien.

Tótila wurde auf Grund eines Schocks frühzeitig geboren. Ein Einbrecher war nachts in das Haus eingedrungen und seine Mutter war geistesgegenwärtig genug gewesen, so zu tun, als habe sie eine Pistole in der Hand, was den Mann in die Flucht schlug. Sie reagierte jedoch darauf mit so heftiger Angst, dass die Wehen einsetzten.

In der poetischen Autobiografie, die Tótila mit 37 schrieb, sagt er: sein Hunger, als er auf die Welt kam, sei so enorm gewesen, dass er insgesamt 13 Ammen gebraucht habe, um ihn zu stillen. Von den frühen Erinnerungen aus der Kindheit, die er während des psychologischen Prozesses des Schreibens wieder erlebte, ragen drei als besonders angsterregend heraus: als die neben ihrem Haus stehende Kerzenfabrik Feuer fing und er von einem Dienstmädchen davor gerettet wurde, von den Pferden eines Feuerwehrwagens zertrampelt zu werden; die Male, die er über das Feuer gehalten wurde zur Strafe dafür, dass er ins Bett gemacht hatte, und die Begebenheit, als seine Mitschüler aus der Grundschule ihn am Boden festhielten und drohten, ihn zu kastrieren, bis ein Lehrer erschien und so die Gruppe schnellstens auseinanderlief. Zu den glücklichsten Erinnerungen aus der Kindheit gehören jene, in denen er mit seinen Eltern in einem Zither-Trio spielte.

Die Zither zu spielen war eine Familientradition, denn die Konzertzither war eine Erfindung von Federicos Vater, Max Albert (dieser Max Albert war ein Halbbruder von Ludwig II. von Bayern und war Hofmusiker). Er hatte sie aus dem traditionellen Instrument heraus weiterentwickelt und für sie viele Stücke komponiert.

(Diese Werke hatte Tótila in seinem Studio in Berlin zurückgelassen, als er kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs Hals über Kopf nach Chile abreiste. Ich weiß nicht, ob andere Kopien »überlebt« haben.)

Schon früh lernte Tótila das Instrument und er spielte oft mit seinen Eltern zusammen, entweder zu Hause oder bei privaten Aufführungen. Diese Situation, in der er mit seinen Eltern im Trio sang und spielte, wies bereits darauf hin, dass er später in seinem Leben ein »Botschafter der Dreifaltigkeit« werden würde, ebenso waren seine frühen musikalischen Erfahrungen Vorläufer für eine ganz andere, neue und sehr innige Beschäftigung mit der Musik in seinen reifen Jahren: Später in seinem Leben »sang« er seine Gedichte zu der Musik großer deutscher Romantiker.

Tótila hatte eine Schwester, Tusnela. Auf dem Sterbebett, als ihre Kinder bereits junge Erwachsene waren, bat ihre Mutter »Tussi«, ihrem Bruder wie eine Mutter zu sein. Diesen letzten Wunsch erfüllte sie hingebungsvoll. Nach Tótilas Tod im Alter von 76 Jahren ging die alte Frau bis ans Ende ihres Lebens immer noch täglich an sein Grab.

Tótila war 11, als seine Eltern sich trennten und er mit seiner Schwester und seiner Mutter nach Deutschland reiste. Das Schiff, mit dem sie reisten, lief in der Nähe von Feuerland auf Grund und die Schiffsschraube brach. Als das Wasser das Deck erreichte, wurden die Passagiere auf eine unbewohnte Insel evakuiert, wo sie von Muscheln lebten. Dort – bei elend kaltem Wetter – bekam Tótila Typhus und verlor seine Haare. Obwohl das meiste Haar wieder nachwuchs, blieb ihm eine kahle Stelle, in Form einer Tonsur.

Tiefer als der Eindruck, den der Unfall auf ihn gemacht hatte, war für Tótila jedoch die Trennung: Es war nicht nur eine Trennung von seinem Vater und seiner Heimat, sondern – wie es sich später zeigte – auch eine Trennung von beiden Eltern und der Verlust von allem, was er als Zuhause hätte bezeichnen können.

Wenn man Tótilas Bericht über seine ersten 36 Jahre liest, scheint es, dass seine Eltern (zumindest der Vater) keine endgültige Trennung beabsichtigt hatten. Seine Mutter sprach mit Sehnsucht von einer Rückkehr nach Deutschland, obwohl ihr Heimweh eher ausdrückte, wie unglücklich sie in ihrer Ehe war. Mit der Zeit stellte sich dies immer deutlicher heraus. Auf dieser Reise wurde Tótila der Konflikt zwischen seinen Eltern bewusst, und dies trug viel dazu bei, dass er aus dem Paradies der Kindheit vertrieben wurde. Es sieht so aus, als sei es beabsichtigt gewesen, dass Tótila bei seiner Mutter bleiben sollte, aber dieser Plan wurde nicht Wirklichkeit.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin, wo Mutter und Kinder bei Tótilas Verwandten blieben, fuhren sie weiter nach München. Hier, in ihrer Heimatstadt und von der Familie ihres Mannes entfernt, (wo man annehmen kann, dass sie sich kritisiert gefühlt hatte), hatte Teresa anscheinend vor, mit Tótila und Tusnela zu leben, aber nach einer Weile verlangten die Briefe ihres Mannes aus Chile, dass sie nach Berlin zurückkehren sollten, damit Tótila dort zur Schule gehen könne. Die Folge davon war, dass die Mutter, die nicht mit der Familie ihres Mannes leben wollte, weiter mit ihrer Tochter in München lebte, während Tótila zu seinem Onkel geschickt wurde. Onkel Otto litt an einer Krankheit, die Auswirkung auf sein Bein hatte und ihn daran hinderte zu gehen. So verbrachte Tótila viel Zeit an seinem Bett und versorgte ihn. Onkel Georg arbeitete tagsüber an der Börse. Nach einiger Zeit heiratete Georg und so kam Tante Ida ins Haus. (*Zur strengen Frau, die nicht versteht, / was einer Mutter Herz bewegt, / gab Onkel Georg des Bruders Sohn ...*, S. 101) Gegen Ende des Jahres kam Tótilas Vater sie besuchen, und auch Mutter und Schwester schlossen sich ihnen für einige Tage an. Hier ist ein Bild, das Tótila uns von einem dieser Tage hinterlassen hat (in Canto 18 vom Band I - Leben, S. 82).

Bald war Weihnachten. An dem Tag geschah etwas, was als Andeutung von sowohl Tótilas artistischem Talent als auch des Vaters Haltung demgegenüber interessant ist. Ich zitiere ein Fragment

des 29. Canto (S. 104) aus Tótilas autobiografischem Werk.

*Der Knabe steht am Fenster und
Rollt warmes Wachs zu dünnen Platten,
Die Kirche baut er noch einmal,
Die Mauern öffnen Fensterreihen,
Der Turm ragt auf, sich Gott zu weihen,
Schmalseits erhebt sich das Portal.
Das warme Messer schmilzt die glatten
Getrennten Teile in ein Rund.*

*Der Vater öffnet stumm die Türe
Und steht im Lichte eines Baums.
»Was tust du hier?« Der Knabe leuchtet
Mit seiner Kirche vor ihm auf.
»Für dich, mein Vater!« Bald darauf
War beider Blick von Tau umfeuchtet.
Gestaltung eines fernen Traums
Erstarrt zur Mahnung: »Sohn, verliere*

*Dich nicht in Träumen, Künstler nicht,
Sonst alles werde! Selbst mein Vater
Der Künstler war, verbot es mir.
Du sollst nicht arm und ruhmlos enden!«
»Wer mag das Schicksal von sich wenden!
Geliebter Vater!« dachte hier
Bei sich der Sohn »Du, mein Berater,
Erkanntest selbst die höh're Pflicht!«*

Als nächstes kam eine Zeit, in der er, der bisher gewohnt war, alleine zu sein, in eine Klasse mit 60 Mitschülern kam und wo, wie man sich leicht vorstellen kann, »So gewaltsam alle Lust erstickte.« Tótila sagt uns (Canto 31, Band I - Leben, S. 108) dass er, »wie scheu zuinnerst blickte und zum geheimen Wesen floh;« und doch fügt er hinzu:

*Doch wunderbar floss alles Lärmen
Um ihn, der inseleinsam saß-
Er stand im Schutz der eignen Seele ...*

Innerhalb weniger Monate begann der nach innen gerichtete Träumer, Ausdruck in der Dichtung zu finden. Eine bemerkenswerte Leistung, wenn man bedenkt, dass er erst ein Jahr, bevor er nach Europa kam, begonnen hatte, die Sprache seiner Mutter zu lernen.

Es gibt ein Familienfoto, auf dem Tótila (etwa 4 Jahre alt) eine Rolle Papier in der Hand hält.

Er hat mir einmal die Geschichte, die dahinter steckt, erzählt: Der Fotograf, der bereits unter dem Tuch war, das man damals benutzte, um das Licht hinter der Kamera abzuschirmen, hatte alle an den gewünschten Platz gestellt, aber Tótila weinte und keiner konnte ihn dazu bringen aufzuhören. Daraufhin hatte der Fotograf plötzlich eine Idee: Er legte dem Jungen eine Rolle Papier in die Hand und das schien diesen glücklich zu stimmen. Tótila sah dieses Bild als eine Prophezeiung für seine zukünftige Widmung der Dichtung und es ist nicht unwahrscheinlich, dass schon für den Vierjährigen die Rolle Papier – verbunden mit dem Schreiben des Vaters und dem Lesen der Mutter – eine Bedeutung hatte.

Obwohl Tótila als Kind wahrscheinlich mehr als nur ein Gedicht geschrieben hatte (er erzählt davon, dass er seiner Mutter mal eins als Geschenk geschrieben habe, als sie aus der Kirche zurückkamen), war der Ausbruch an Kreativität in Berlin anscheinend mit einem neuen Einfluss verbunden, den er dankbar in seinem poetischen Bericht (Canto 32, S. 110) über sein Leben, damals war er 13 Jahre alt, eingesteht: dem von Johanna, einer ungefähr 40-jährigen Frau.

*Johanna war in diesem Jahr
da unser Knabe dreizehn zählte
Wohl nahe vierzig. Unvermählt
Und keusch auch starb sie. »Zu mir steige,
Verehrtes Bild, wie sonst verschweige!
Die Sehnsucht, die den Mut behält,
Zu wissen, was sie gern erwählte.
So fein ist auch dein Silberhaar!«*

Anscheinend fand Tótila Zuflucht in der Poesie, lange bevor er seine eigene Dichtung schrieb, denn ich erinnere mich, wie er mir erzählte, dass er Lenan und andere unter der Bank las, ohne dass der Lehrer es merkte. Es ist anzunehmen, dass dieses »Zuflucht-in-der-Dichtung-Finden« mit dem wachsenden Tumult in seinem Leben, als der Konflikt zwischen den Eltern sich verstärkte, zunahm.

Nach viel Drängen auf Seiten des Vaters reiste Tótilas Mutter mit Tusnelde nach Chile, nur um endgültig festzustellen, dass sie dort nicht mehr glücklich sein konnte.

Sie kehrte nach Bayern zurück, nicht ohne von ihrem Mann und seinen Verwandten verurteilt zu werden. Im 38. Canto vom Leben (S. 122) schreibt Tótila:

*So vieles Leid verwirrte alle,
Die im Dunkeln stießen, suchten sich
Die Hände, aber nur vergebens,
Sie blieben ewig unversöhnt.
Der Sohn, der seine Mutter höhnt,
Zerriss die Briefe ihres Lebens.
Die Reue, die ihn bald beschlich,
fühlt er am Herzen noch als Krallen.*

Mit der Qual seiner Familiensituation verstärkte sich Tótilas Gefühl der Einsamkeit in der Menge, bis es so weit kam, dass er voller Wut explodierte und später im Canto 38 äußert er, dass die Schule

nichts von Seelen weiß:

*Die Schule weiß nichts von den Seelen
Verfrachtet auf dem Klassengleis
Die Leistung aus dem Verstande
Die Lehrer setzen Reisefrist,
Vergessen, dass du Seele bist
Und Sehnsucht hast in andre Lande,
Erkennen willig deinen Fleiß
Und auch ihr Recht, dir Zeit zu stehen.*

Um alles noch zu verschlimmern, verlor er die Freundschaft seiner alten Klassenkameraden, als er von ihnen getrennt wurde, aufgrund des Verlustes eines halben Jahres, um in die letzte Klasse zu gehen.

Unter dem Einfluss eines Anfalls von Wut und Rachsucht warf Tótila seine Gedichte in den Papierkorb. Der Neunzehnjährige blieb bei seinem Entschluss bis zum Tode seines Vaters, fast 20 Jahre später, als es ihn in etwas stieß, das er als Wiederkehr bezeichnete: in einen Bereich, der wie ein Leben »auf einer höheren Oktave sei« oder das Leben, wenn man gestorben ist. Nach seinem Abitur kehrte Tótila nach Chile zurück, um – aus Gehorsamkeit zu seinem Vater – Landwirtschaft zu studieren.

Don Federico erwartete, dass Tótila sein Nachfolger würde: und Tótila, der später im Leben ein Kritiker von Staat und Kirche war und bekannt dafür, sich selbst treu zu bleiben, träumte als Jugendlicher nicht mal davon, die Autorität seines Vaters in Frage zu stellen und noch weniger, sein Leben in die eigene Hand zu nehmen.

Aber wichtiger noch als die Universität war für Tótila, mit seinem Vater durch die friedliche Üppigkeit der unberührten Wälder Süd-Chiles zu wandern. Oder mit seinem Vater die Zither vor Leuten zu spielen, mit denen er häufigen Umgang hatte: die meisten waren Gutsbesitzer, die seinen Rat suchten. Bei einer dieser Aufführungen – im Haus des Don Eliodoro Yáñez – (heute trägt eine der wichtigen Straßen unserer Hauptstadt seinen Namen) erlebte Tótila seine erste romantische Erregung – als, während er spielte und sang, die Tochter des Gastgebers ohnmächtig wurde. (Die gegenseitige Anziehung der Jugendlichen kam nicht zur Sprache oder zu einer weiteren Entwicklung und so war es erst Jahre später, als er wieder in Berlin war, dass er zum ersten Mal ein Mädchen küsste.) Es war auch zu dieser Zeit, in der Tótila sein erstes eigenes Geld verdiente – er lehrte andere Mädchen die Zither spielen (möglicherweise durch seinen Vater arrangiert), mit nicht geringer außergewöhnlich musikalischer Faszination. Auf einem Ausflug (1914) kam Don Federico und Tótila ein Reiter mit einem Telegramm für sie entgegen: Teresa in München war todkrank.

»Ich wollte, ich könnte ihr sagen, dass ich ihr vergebe«, sagte der Vater. Bei dieser Gelegenheit hatte Tótila den Mut, sich ihm zu stellen, indem er ihn bat, nichts anderes zu tun, als nur seine Liebe auszudrücken. »Vielleicht habe auch sie Grund, ihm zu verzeihen.« »Der Vater kam zu neuer Lesung«, schrieb Tótila – »und war ein Klang von Kopf zu Fuß.« Sie eilten zum nächsten Dorf zurück und erhielten kurz darauf die Nachricht von Teresas Tod.

Später in Berlin gab seine Schwester Tótila die letzte Mitteilung, die ihre Mutter ihr auf dem Sterbebett gegeben hatte: »Sag Tótila, dass er ein Dichter ist und kein Bauer.«

Ich weiß nicht, ob Don Federico davon wusste, bevor Tótila nach Deutschland zurückkehrte, sein Verhalten von der Mitteilung beeinflusst war und er ihm darum anbot, ihn zurückzuschicken. Ich glaube eher nicht, denn sonst hätte Tótila die Abschiedsbotschaft seiner Mutter zu dem Zeitpunkt ebenfalls erhalten. Ich denke, dass Don Federico von ganz alleine dazu kam, sein bis dahin völlig fragloses Projekt, aus dem Sohn eine Version von sich selber zu machen, in Frage zu stellen.

Tótila hatte schon lange beschlossen, sich für den Willen des Vaters zu opfern – jedoch nicht ohne psychologische Folgen. Erstmals ertrug er zwei Jahre lang eine Ausbildung, die ihn nicht interessierte. Und außerdem muss er unter den Mitschülern gelitten haben, die ihn als Sonderling ansahen und verspotteten (vor allem auf Grund des großen Mitgefühls, das er für Tiere empfand, denen man durch Kastration und Brandmarken Schmerzen zufügte, und wegen seines Vorschlags, dass man diesen Schmerz durch Narkose lindern solle).

Die Ahnung, dass er nicht auf dem Weg der eigenen Selbstverwirklichung war, ließ ihn sicherlich leer und machte ihn zum Opfer neurotischer Gefühle und Gedanken, die solch eine Leere erzeugen. In seinen späteren Schriften beschrieb er, wie er sich darüber ärgerte, dass sein Vater in den Augen aller der »großartige Mann« war, während er im Schatten blieb; und wie er den Wunsch hegte, seinen Vater zu übertreffen.

Eine wichtige Fantasie, von der er in seiner Autobiografie berichtet, integriert diesen »Ödipus«-Impuls des Konkurrenzkampfes mit seinem Vater durch liebende Bewunderung: In ihr sieht er sich als ein Bildhauer, der ein Fries schafft, das die Ausbeutung seines Vaters darstellt.

Das Ereignis, das Tótilas Karrierewechsel veranlasste, ereignete sich, als Tótilas Kindheitsfreund Ismael Valdés Alfonso (später in Santiago als »Der Naturist« bekannt, der erste und für Jahrzehnte einzige Besitzer eines Naturkostladens und -restaurants) mit einer Ladung Gips ankam. Die beiden jungen Leute spielten den ganzen Tag damit und schließlich machte Tótila Nachbildungen von dem Kopf des Zeus und von Rodins »Der Kuss«. Don Federico muss beeindruckt gewesen sein, denn seine Haltung war dieses Mal genau gegensätzlich zu der, die er frühere Male gezeigt hatte.

Jene Weihnachten schenkte ihm sein Sohn eine Kirche aus Wachs und nach einigen Tagen präsentierte der Vater ihm ganz feierlich eine Alternative: »Möchtest du ein Künstler werden?« Tótila hatte keinen Zweifel, aber sein Vater hatte noch einige Bedenken. »Was wäre, wenn du zu Lebzeiten keinen Erfolg haben solltest und so sowohl auf Annehmlichkeiten als auch auf ein Familienleben verzichten müsstest? Würdest du auch dann noch ein Künstler werden wollen?« Tótila sagte ja und so bot Don Federico Tótila an, ihn wieder nach Berlin zu schicken, um dort eine angemessene Ausbildung zu erhalten.

Die Zeitungen veröffentlichten den Zwischenfall in Sarajevo (17. Januar 1914) zur Zeit, in der Tótila seine Gips-Skulpturen schuf. Als sein Vater ihm anbot, ihn nach Deutschland zu schicken, war der Erste Weltkrieg bereits ausgebrochen und Tusnelda konnte nicht wieder in ihre Heimat zurückkehren. Nun zog Tótila zu ihr in das Haus des kurz zuvor verwitweten Onkels. Während der Abwesenheit Tótilas von Berlin war auch Onkel Otto gestorben und die Schwester hatte sich, wie er fand, zu einer anziehenden jungen Frau entwickelt.

Don Federicos Dominanz sollte Tótila unscheinbar, auf eine subtile Weise folgen, sogar während der ersten zwei Jahre in Deutschland, in der Zeit, als er sich am dankbarsten für seine Freiheit fühlte. Obwohl der Vater durch die Skulpturen seines Sohnes berührt worden war und sein Talent erkannt hatte, bestimmte er, dass Tótila Malerei studieren sollte! Vielleicht sah er darin einen Beruf, der den Sohn eher zu weltlichem Erfolg führen sollte; vielleicht schätzte er die Malerei als eine wichtigere

Form der Kunst ein; was immer auch der Grund war, Tótila akzeptierte das Ziel der Ausbildung, das sein Vater für ihn gesetzt hatte, und nahm die Bildhauerei nur dann auf, wenn einige Professoren ihn dazu anwiesen, um zum Beispiel ein besseres Gefühl für Formen zu bekommen.

Tótilas Ausbildungszeit war wieder einmal ziemlich bitter: Sowohl die Lehrer als auch die uniformierten Studenten, die zum Unterricht an der Schule gingen, sahen ihn wütend als »Parasiten« an: ein Ausländer, der nie an die Tafel gerufen wurde.

Obwohl scheinbar keiner seiner Lehrer einen großen Einfluss auf ihn gehabt hatte, machten ihn natürlich drei Jahre beaufsichtigter Arbeit gewandt. Danach arbeitete er kurz im Studio von Anton Metzner als Assistent und Lehrling und verließ die Stelle, da er sich von der groben Art, mit der ihn Metzner berichtigt hatte, gekränkt fühlte. Sein Vater, der in jener Zeit gekommen war, um seine Familie zu besuchen, rettete ihn, indem er ihm ein eigenes Studio einrichtete, worin alles vorhanden war, was er brauchte, um anzufangen zu arbeiten.

Gegen Ende 1917 schuf Tótila sein wahres Opus 1: Die Hügelfrauen. Im vierten Gesang vom Epos des »El Tres Veces Nuestro« (Das Dreimal Unser), welches er fast dreißig Jahre später geschrieben hat, beschreibt er den Prozess, wie die fünf Skulpturen entworfen wurden.

Der Zeitpunkt war sicherlich nicht irrelevant: Es war der letzte Winter des Ersten Weltkrieges, als »man vor Hunger und Kälte und an einem ungeheuren Tod litt« und »Leben zum Luxus wurde«. Während er in seinem Studio saß, mit seinem Kopf zwischen den Händen nach innen schauend, fühlte er seinen ganzen Körper vibrieren und er sah, wie »die Grenzen des Leidens« um ihn herum kreisten – d.h. die Umrisse der ersten Figur. Er fühlte sich dazu gedrängt, die gleiche Haltung einzunehmen, indem er seine Knie an sein Gesicht heranzog und einen Schrei von sich gab, der wie ein Strom von Tränen in Richtung der Füße zu fließen schien.

Tótila schrieb: »Zum ersten Mal fühlte ich meinen wellenartigen Rhythmus singen.« Die Spontaneität, Kraft und »Andersartigkeit« dieser Inspiration sind mit einer »Besessenheit« verwandt und, allgemeiner ausgedrückt, einer schamanistischen Erfahrung. Diese Art von Erfahrung wiederholte sich, solange er als Bildhauer und Dichter arbeitete. Der Prozess entwickelte sich weiter und es war ihm, als versinke er in einen tiefen Schlaf und wache auf mit dem Gedanken: Der Schmerz war verschwunden und an seiner Stelle war »ein einziger großer Gedanke«, eine Erfahrung, der Tótila in seiner zweiten Figur Form gegeben hat. Die anderen drei wurden anscheinend entworfen, nachdem er die ersten zwei fertiggestellt hatte. Zu dieser Zeit lag Tótila mit hohem Fieber und einem Diphtherieanfall im Bett und wurde von seinem Vater gesundgepflegt.

Don Federico war dem Modernismus gegenüber, der nach einigen Jahren der Erscheinung des Kubismus voranschritt, nicht aufgeschlossen, und er riet seinem Sohn, dem griechischen Vorbild zu folgen. Doch als die fünf Figuren fertig waren, war er wiederum fähig, seine konventionellen Grenzen zu überschreiten. Tief gerührt umarmte er Tótila und sagte zu ihm, was dieser nie vergessen würde: »Dies, mein Sohn, ist neu und ewig. Ich bin dein erster Eingeweihter.«

Tótila hat mir wiederholt gesagt, dass die Hügelfrauen die »fünf Schritte in der Meditation« ausdrücken, die jede Religion kennt. Ich habe jedoch nie genauere Angaben von ihm darüber erhalten, worauf sich diese Schritte konkret in irgendeiner Religion beziehen, noch bin ich in den vielen Jahren religiöser Forschung dem Ausdruck »fünf Schritte der Meditation« begegnet. Die Aufeinanderfolge von Leiden durch Verstehen und dann das Streben nach Vollkommenheit ist jedoch in den »edlen Wahrheiten« des Buddhismus enthalten. Das fünffache Mandala findet einen Widerklang, sowohl

in der buddhistischen als auch der christlichen Linie. Die Schritte, die er beschreibt und denen er Form gegeben hat, drücken eine natürliche Entwicklung aus: dem Leiden entspringt das Denken; dem Denken Streben; dem Streben die kreative Handlung (der kreative Ausdruck) – gekrönt durch Vollkommenheit.

Die »Fünffaltigkeit« der Hügelfrauen zu Beginn seiner Karriere als Bildhauer lässt die »Fünffaltigkeit« des Epos ahnen, mit dem er zehn Jahre später seine dichterische Arbeit begonnen hat. Ich bin sicher, dass er dies nicht absichtlich getan hat, es war eher der Ausdruck einer archetypischen Inspiration: ein kreativer Prozess, der sich nach bestimmten Gesetzen und Strukturen entfaltet von dem er – kaum »ein Autor« – ein verehrender Zeuge war. (Wieder und wieder hörte ich von seiner Ehrfurcht dem Wunder des »Musik-Diktates« gegenüber – nach Innen ein spontanes Sakrament und nach außen eine neue künstlerische Form, mit der er noch bis spät in sein Leben beschäftigt sein würde.)

Es bleibt nur noch zu sagen, dass der Name des Monuments sich auf eine Idee bezieht, die nicht verwirklicht werden konnte. Die Landeskronen von Görlitz wurde sein Gönner: die fünf Figuren sollten in monumentaler Proportion geschaffen werden – die vier sitzenden Figuren am Fuß des Gebirges einer sehr regelmäßig gestalteten Landzunge, die Tótila in seiner Umgebung ausgesucht hatte, und die fünfte auf der Bergspitze. Die Figuren sollten hohl sein, jede ein »Tempel« für eine unterschiedliche Tätigkeit – »Leiden« – eine Musikhalle; die zweite – »Denken« – eine Vorlesungshalle – und so weiter bis zur »Vollkommenheit« in der Mitte, dem Tanz gewidmet. Das Angebot des Wohltäters galt jedoch nur unter der Bedingung, dass es nicht zum Krieg kommen dürfe. Eine Bedingung, die nicht erfüllt werden konnte. Tótila fand nie mehr eine Gelegenheit, dieses Monument zu verwirklichen. Für ihn stellten sie die Pyramiden der westlichen Welt dar, »mikrokosmische« Pyramiden – im Gegensatz zu den »makrokosmischen« geometrischen aus dem Altertum. (Ohne einen Sponsor blieb das Werk, so wie es seine Hände geschaffen hatten, in einem fünffachen Ausbruch von Eingebung – und ich fürchte, dass die zentrale Figur nur noch als Foto existiert.)

Die Hügelfrauen eröffneten Tótila mehr Möglichkeiten. Zuerst kam berufliche Anerkennung – noch bevor ihm die Gipsabdrücke von seinen originalen Figuren aus Ton geschickt wurden: der Kunsthandwerker, der diese Arbeit ausgeführt hatte, hatte an diesem Morgen zufällig damit in Lederers Studio vorbeigeschaut, bevor er zu Tótilas Studio ging. Lederer, zu der Zeit ein sehr angesehener und einflussreicher Bildhauer, war sehr beeindruckt. Er besuchte Tótila und bot ihm kurz darauf ganz zwanglos die eine Auszeichnung von Preußen an (die er nicht annehmen konnte, da er Chilene war).

Die Hügelfrauen eröffneten Tótila nicht nur den Weg als Bildhauer in die Kreise der Berufsbildhauer: sie brachten ihn auch in Kontakt mit seinen ersten deutschen Freunden; Leute, die ihn bewunderten und die er ebenfalls bewunderte. Ab diesem Zeitpunkt hatte er einen »Kreis«. Wahrscheinlich war seine Freundschaft zu Arnold Nadel die engste – Sänger, Dirigent, Komponist und Dichter, durch den er Li-Tai-Pe und andere chinesische Dichter kennenlernte, die später in irgendeinem Nazi-Hochofen verschwanden. Ich glaube, Tótila lernte auch viel von Franz Evers, obwohl große Diskrepanzen zwischen den beiden herrschten. Evers interessierte das Okkulte sehr. Aus dem »Kreis« waren auch: Gerhard Conitzer, der dem Konzentrationslager entfliehen konnte und nach Bolivien ausgewandert ist und Franz Hartmann. Noch eine wichtige Freundschaft (obwohl sie nicht lange dauerte) hatte er zu Theodor Däubler, den Tótila als Dichter noch höher schätzte als Rilke und der wiederum, als er die Hügelfrauen sah, gesagt haben soll: »Das geht weit über Barlach.« Tótila wurde

später so wütend auf Däubler, dass er ein Portrait zerstörte, das er gerade von ihm gemacht hatte.

In den nächsten zehn Jahren nach der Schaffung der Hügelfrauen, war Tótila als Bildhauer sehr produktiv. Er stellte in der Secession und der Juryfrei nicht weniger als zwanzig Werke pro Jahr aus. Man kann Bilder von einigen dieser Werke in einem Buch von Julius Bart sehen, das in Berlin veröffentlicht wurde: die Büste von Metzner, »Erdgebet«, »Io« (Zeus als unsichtbare Wolke umarmend), die Serie von Dantes Basreliefs und, ganz wichtig (nach Tótilas Meinung), »das große Paar«, das er später im Spanischen »Ritmo Eterno« (ewiger Rhythmus) nannte.

In »El Tres Veces Nuestro« spricht er von seinem Erlebnis, als er diese enorme Repräsentation von zwei riesigen sich vereinigenden Körpern schuf, in der er eher eine Naturkraft andeutete als eine menschliche Erfahrung, durch ihre in die Länge gestreckten Körper »acht sich nach vorne drängende, in einem Liebeslied verwobene Glieder«.

*Der Körper ist so vollständig wie das Wort Gottes.
Der Künstler so ehrlich wie seine Liebe stark.
Liebe wird geerbt. Ich bin geboren, lebe und sterbe in ihr.
Deshalb ist die Arbeit mit einem Meißel heilig.*

Nach Beendigung seiner Arbeit hörte er, dass einige meinten, es gäbe eine gewisse Resonanz zu dem Bild der paarenden »Palotes« (ein Insekt, das wie ein Stock aussieht und sich normalerweise kaum regt), das er als Kind mit seinem Vater im chilenischen Urwald gesehen hatte.

Besonders bemerkenswert ist die große Anzahl erotischer Werke unter Tótilas Skulpturen. Wie bei den tantrischen Skulpturen aus dem uralten Indien scheint ihre Schönheit in einer höchst unschuldigen Anerkennung zu ruhen, geleert von Lust, wo die Sexualität wie eine heilige Kraft hineinfließt. Man könnte etwas Ähnliches über Tótilas spätere sexuelle Dichtung sagen. Diese war sicherlich ein Ausdruck seiner inneren Welt, wo Unschuld über eher konventionelle Gefühle herrschte, ähnlich wie bei William Blake zur Zeit seiner *Lieder der Unschuld und Erfahrung*. Jegliche Gefühle der Schuld oder der Scham, die während seiner Kindheit in einer puritanischen Atmosphäre in sein Gemüt gesickert sein könnten und völlig unwissend in dem, was die Sexualität angeht, scheint es, dass alle Ängste und Schuldgefühle bezüglich Sex sich in Nichts aufgelöst hatten, als er älter wurde, und er war diesbezüglich sogar noch vor den Jahren seiner spirituellen Inkubation und Verwirklichung ungewöhnlich frei.

Es gab in dieser Zeit keine große romantische Liebe in seinem Leben und doch viele sexuelle Freundschaften, die, neben der Bildhauerei, wahrlich der wichtigste Aspekt seines Lebens waren. Jahre später, als die Reise »ans andere Ufer« spontan für ihn begann, und seine Erfahrungen in seiner Dichtung ein Echo fanden, wurde sein erotisches Leben noch intensiver und ausgiebiger, und es ist bemerkenswert, wie die gemeinsame Hingabe der Liebhaber zu ihm sie als Freunde zusammenbrachte, so dass sie sich absprachen, um an verschiedenen Tagen der Woche abwechselnd bei ihm zu sein.

Obwohl Tótila in den Augen anderer Künstler und der Kritiker erfolgreich war, hatte er doch keinen kommerziellen Erfolg, was erklärt, warum seine großen Skulpturen nur aus Gips waren. Einige überlebten glücklicherweise die Bombardierungen Berlins, als sie unter dem Schutz des Ibero-Amerikanischen Institutes standen. Einige, so wie »Das Große Paar« (Ritmo Eterno) und die

fünfte der Hügelfrauen (»Vollendung«), sind anscheinend zerstört worden. Mit der Zeit fand Tótila in Dr. Reitz aus Stuttgart einen Förderer, der seine Arbeit bewunderte und sie sich leisten konnte; er war ein häufiger Klient, der ihm manchmal besondere Stücke in Auftrag gab. (Ich habe gehört, dass er nicht mehr lebt, dass jedoch die Skulpturen, die er besitzt – einige sind aus Metall – sich in Stuttgart befinden.)

Tótila, muss man dazu sagen, war niemals fähig, weder zu diesem Zeitpunkt noch vorher, seinen Unterhalt zu verdienen und dies, obwohl er sehr bekannt war. Ich glaube, es hatte nichts mit der Art seiner Skulpturen zu tun, sondern vielmehr damit, dass er nicht von dieser Welt war. Dies drückte sich in seiner Geringschätzung für Geschäfte aus und in der Ablehnung, materielle Vorteile zu suchen. Ich glaube nicht, dass er diese Jahre in Berlin ohne die Unterstützung seines Vaters, seiner Schwester und seiner Freunde (unter denen sich sein Verwandter, der Kronprinz, befand) überlebt hätte.

Im Sommer 1921 kam Arturo Valdés Vergara, Tótilas Jugendfreund, der sein Schicksal so sehr durch ein Geschenk beeinflusst hatte, in Berlin an und richtete sich ein Malerstudio ein. Kurz darauf starb er ganz unerwartet an einer Darmkrankheit. Tótila erbt sein Studio, das viel geräumiger war als sein eigenes und ihm erlaubte, größere Werke in Angriff zu nehmen; darin gab es auch ein Zimmer, in dem er schlafen konnte, und so lebte er bis 1939 dort, statt bei seinem Onkel und seiner Schwester. Kurz darauf erhielt er einen Brief von der Mutter seines verstorbenen Freundes mit der Einladung, nach Santiago zu kommen. Der Platz, der in ihrem Herzen leer geblieben war, sei nun für Tótila offen, sagte sie; und Tótila freute sich über die Gelegenheit, seinen Vater wiederzusehen. Don Federico war Ende des Krieges aus gesundheitlichen Gründen nach Chile zurückgekehrt, kurz nachdem er Zeuge von Tótilas künstlerischen Anfängen gewesen war und ihm geholfen hatte, ein Modell für die Hügelfrauen zu machen, da sie eigentlich auf ihren Hügel gestellt werden sollten.

So segelte Tótila mit einem Fahrschein 3. Klasse noch einmal nach Chile. Diesmal hatte er einige seiner Werke dabei, um sie dort auszustellen. In Santiago angekommen, blieb er bei der Valdés-Familie – die aus der Mutter und den sieben Brüdern seines verstorbenen Freundes bestand. »*Nun bin ich du in ihrer Mitte*«, sagt er zu Arturo in Gedanken, während er an Einsamkeit leidet. Er hatte noch mehr Gründe, traurig zu sein: die begrenzten Umstände, unter denen sein Vater gelebt hatte, weil er seinem Bruder George, der noch in Berlin an Hunger litt, so viel Hilfe wie möglich zukommen lassen wollte. George hatte in der Zwischenzeit alles aufgrund der Inflation verloren.

Als Tótila seine Ausstellung eröffnete, nannten die Zeitungen ihn einen Riesen (»klein nach außen, ein Vulkan nach innen«); trotzdem begegnete Tótila hier seinen ersten Feinden. So wie er in Deutschland zum Gegenstand der Feindschaft derer geworden war, die in ihm den »Ausländer« gesehen hatten, so begegnete er nun sogar noch größerer Feindschaft bei den Mitgliedern eines Künstlerkreises (»Montparnasse«), die französische Kunst hoch schätzten und die Deutschen hassten. Ihre Opposition würde sich in Verbindung mit einem Projekt spürbar machen (und auf die Dauer auch erfolgreich sein), welches Tótilas ganze Kraft während seines Aufenthalts in Anspruch nahm – der deshalb noch verlängert werden musste: ein Denkmal für den chilenischen Dichter Manuel Magallanes Moure.

Hier die Schilderung, wie das Projekt entstanden ist und sich entwickelte: Manuel Magallanes hatte seinen Wunsch ausgedrückt, Tótila kennenzulernen und seine Werke zu sehen; er kündigte seinen Besuch für einen bestimmten Tag an. Er kam von auswärts, erschien jedoch nicht zu seiner

Verabredung: er war plötzlich gestorben, als er zum Haus seines Bruder in Santiago ging. Tótila kam dorthin, um seinen Körper zu sehen und erwies ihm die Ehre einer Totenmaske. Als alle später um den Sarg standen, drückte der Bruder des Dichters den Wunsch der Familie und der Freunde aus, ein Denkmal für ihn aufstellen zu wollen, und wegen der »seltenen Fügung«, dass Tótila ebenfalls Chilene sei und der Dichter ihn im Sinne gehabt hatte. Um die Ehre zu erweisen, wollten sie, fast als sein letzter Wunsch, dass Tótila das Denkmal bauen solle. Sie seien arm, erklärte der Bruder, aber sie würden eine Sammlung für das Material machen und baten ihn dringend, seine Arbeit umsonst beizusteuern. Tótila nahm den Auftrag an.

Tótila baute eine hölzerne Armatur im Garten der Valdés. Er stellte sich das Denkmal als eine von einem Dom überdeckte zylinderförmige Struktur vor, die aus einem Brunnen hervorragt, mit Szenen aus dem Leben und Werk des Dichters rund um die Oberfläche.

In der Zeit, in der er an der sechseinhalb Meter hohen Struktur arbeitete, fing die Montparnasse-Gruppe mit ihrer Kritik an, während andere die Verteidigung aufnahmen. Tótila vertiefte sich in das Leben und die Dichtung von Manuel Magallanes. Gleichzeitig ergänzte er die Arbeit aus Holz – das Denkmal aus Ton war bereits fertig –, mit sieben Figuren, die den Dichter in seinem Leben und in seiner dichterischen Verwirklichung darstellten. Anschließend wurde es in Gips angefertigt, während die Streitigkeiten weitergingen. Pedro Prado – der Dichter, der als das Haupt »der Zehn« (eine intellektuelle Gruppe, zu der auch Manuel Magallanes gehörte) anerkannt wurde, gehörte ebenfalls zu der Montparnasse-Gruppe. Prado wandte sich gegen Tótila, als dieser dagegen war, das Denkmal aus weißem Marmor zu meißeln. (So heftig war seine erste Reaktion, als er das Werk vollendet sah. »Freunde von Manuel Magallanes, was wird für uns übrigbleiben?«, fügte er ihnen zugewandt hinzu. Tótila vergab ihm nie seinen Scherz über die Möglichkeit, den Kopf entfernenbar und austauschbar zu machen, dass man ihn dann mit seinem Kopf oder dem Kopf derer, die später sterben würden, ersetzen könnte.) Einmal machte er die Bemerkung, dass das Denkmal einem Phallus gleiche. Worauf Tótila zufrieden zustimmte: Sei dies nicht ein natürliches Symbol für eine kreative Tätigkeit? Prado war außer sich vor Wut. Sein Einfluss war groß und als er erst einmal zum Gegner wurde, wurde es bald deutlich, dass das Denkmal nicht in seiner ursprünglichen Form ausgeführt werden würde. So beschloss Tótila, nach Europa zurückzukehren und die Gipsausführung der Skulptur im Garten zu lassen, wo er sie geschaffen hatte.

Nach einem Aufenthalt in Buenos Aires, wo er seine Werke mit sehr außergewöhnlichem Erfolg ausstellte, und in Paris, wo er Notre Dame und das Grab Chopins besuchte, kehrte er nach Berlin zurück. 1928 (eine Umstellung seines Geburtsjahres 1892) ließ er von seinem Gipsmeister eine Maske (nun in meinem Besitz) von seinem Gesicht machen.

Um diese Zeit herum erhielt er Nachricht über die sich verschlechternde Gesundheit seines Vaters und kurz darauf von seinem plötzlichen Tod. Sechs Monate später überbrachte man ihm die Nachricht, dass man sein Denkmal zerstört habe. Jetzt, wo Don Federico nicht mehr seinen Einfluss ausübte, war es einigen Fanatikern möglich, mit Hämmern nachts in den Garten zu dringen.

Tótilas Schmerz wurde durch diese Nachricht noch größer und warf ihn in einen Zustand tiefster Trauer. Irgendwann um diese Zeit passierte etwas, was Tótila als eine Verdunkelung der Welt und ein Sich-Öffnen des Ohres beschrieb.

Ich erinnere mich, wie Tótila davon sprach, dass das Sonnenlicht zu Mondlicht wurde. Nur erinnere ich mich nicht genau, ob dies zu der Zeit war, als er den Brief bekam, der die unglückliche Nachricht brachte, oder als er die Totenmaske seines Vaters erhielt. Als er die Totenmaske sah, sei ihm das erste Gedicht gekommen.

Dies war die »Öffnung seines Ohres«, der dichterischen Inspiration, der inneren Führung und spirituellen Intuition.

Nach der »Öffnung des Ohres« und nachdem er die Totenmaske seines Vaters erhalten hatte, machte Tótila eine von intensiven Visionen geprägte Zeit durch, in der ihn, diesen Eindruck hatte er, eine kosmische Inspiration ergriff, die sich nicht nur in seinen Gedichten ausdrückte, sondern auch in einem geführten inneren Vorgang, und so schien es ihm, als lebe er simultan zwei Leben: das gewöhnliche und das einer Person, die in ihrem irdischen Selbst gestorben war und in einer neuen Dimension umherwanderte.

Ganz von Anfang an war sein grüblerisches Leben eng mit seinem dichterischen Leben verbunden. In den folgenden Seiten seines Gedichtbandes, den er ganz einfach LYRIK genannt hatte, kann man dies beobachten. Er enthält vor allem Verse, aber auch einige Seiten Prosa sowie Beschreibungen von Träumen.

Das umfangreiche Werk Tótilas beginnt mit einem der wenigen Gedichte, die einen Titel haben: »Arabisches Lehrgedicht«. Es beschreibt, wie unsere Seele beim Einschlafen zurück zu Allah geht, was wir beim Aufwachen wieder vergessen. Es endet in einem humorvollen Ton mit der Bitte um die Gnade eines tiefen Schlafes.

Ich habe über Tótilas Werk in meinem Buch »Songs of Enlightenment« (Lieder der Erleuchtung) geschrieben. Statt nun diese Aufgabe erneut anzugehen, werde ich als nächstes ein Fragment dessen, was ich dort unter dem Titel »Selbstgeburt in fünf Büchern« gesagt habe, wiedergeben (Canto 1, S. 48).

*Wie war doch Mutter die Geburt
Der ich das heilige Leben danke?
Verzeih dem Sohne der dich ruft
Denn dreimal zehn und sieben Jahre
Ringt er vereinzelt um das Wahre
Beruf dich nie und aus der Gruft
Herauf beschwört dich sein Gedanke
Weil Not ihn fesselt wie ein Gurt.*

So beginnt der erste Canto des Lebens (S. 48). Er ist wie jeder der 120 Cantos des ersten Bandes – aus je 12 Stanzas mit je 8 Versen (im Spiegelreim abcdcb). Diese 12 Stanzas sind symmetrisch gruppiert (6 auf jeder Seite) auf gegenüberliegenden Seiten, die der Dichter als Abbildung der linken und der rechten Seite seines eigenen Körpers erlebte. Es ist seine Mutter, die in der zweiten Gruppe aus sechs Stanzas in diesem Canto (S. 49) und folglich in der letzten spricht:

*Erfahre nun was ich erfubr:
Der Himmel ließ auf mich sich nieder
Ich bog mich ihm mit offenem Schoß
Mein Wille war ins All erweitert
Und mit der Kraft die Sterne schleudert
Ließ ich geliebter Sohn dich los
Gehören wirst du einst mir wiederholt
Doch eile nicht und schaffe nur*

Mir kommt es so vor, als sei der Verlust des Vaters für Tótila nicht nur eine Erfahrung tiefster Trauer gewesen, sondern dass er in ihm auch eine Wiederverbindung zu seiner verstorbenen Mutter zur Folge hatte – eine Erfahrung, in der er viel tiefer um sie trauerte, als es ihm zur Zeit ihres Verscheidens als noch junger Mann möglich war, der, nach der Trennung seiner Eltern, in der Welt seines Vaters geblieben war.

Tótila hatte oft gesagt, dass unsere Eltern hier auf Erden sowohl das Instrument als auch das Hindernis zu unserer Beziehung mit unseren kosmischen Eltern seien, und seine epischen Gedichte stellten ein einzigartiges Dokument dieser Transfiguration dar.

Nachdem es mit der Geburt des Dichters beginnt, führt uns Band I durch sein Leben, bis zum Alter von 37 Jahren, als er zu schreiben begann.

Ähnlich wie bei Proust ist es autobiografisch, denn ein Wiedererleben der Vergangenheit ergibt ein Echo. Erlebnisse aus dem Unbewussten werden gerettet, eine Destillation seiner Essenz und vor allem die Transformation einer Erfahrung im Lichte einer höheren Perspektive – ein Betrachten der Ereignisse seines Lebens *sub-specie aeternitatis*.

So wie *Leben* mit der Geburt beginnt, endet es mit dem »Sterben vor dem Sterben«: eine Erfahrung, die er sehr prägnant ganz zum Schluss seines letzten Cantos wiedergibt. Genauer gesagt beschreibt der Dichter, in der vorletzten Stanza des Canto 120 (S. 287), sein Fallen – als ein beflügeltes Wesen – in die Pupille eines kosmischen Auges, in der er aufgeht.

*Die Liebe weist uns unser Ziel
Ein Auge das nicht zu noch offen
Nur ewig in die Schöpfung blickt
Empfängt uns kommende von ferne
Das lichte Blut von unserem Sterne
Weil es lebendig ist erschrickt
Wie ich befreit von meinen Stoffen
Ins Auge aller Zeugung fiel.*

*Ich sage »Ich« aus letzter Not
Weil die Pupille meinen Namen
Den sie nicht braucht wie Schrift verwischt
Ich weiß nicht ob ich wiederkehre
Wenn ich im Wesen mich verzehre
Wie auch die Endlichkeit erlischt
Wie war's denn dort woher wir kamen?
Ein Licht im Dunkel war der Tod.*

Band II - Wiederkehr

Genauso wie der Vorgang, eines Lebens bewusst zu werden, das halb-bewusst »verschwendet« worden war (»versäumt« wie Tótila zu sagen pflegte), das Ergebnis, sich vom Leben distanziert zu haben, indem er seinen geliebten Eltern in den Tod folgte, wurde der Vorgang, sein Leben der Dichtung zu widmen, der Ausgangspunkt für die umfassendere Aufgabe, einem tiefsinnigeren und

höheren Bereich als dem des Lebens an sich Ausdruck zu verleihen; so folgte auf *Erinnerung an Vergangenes* eine zweite Ebene der Autobiografie im Band II: das Leben dessen, der sein Leben schreibt.

Nicht nur wusste Tótila nicht, wie lang sein autobiografisches Gedicht werden würde, sondern es kam auch unerwartet für ihn – kurz nachdem er *Leben* angefangen hatte, fühlte er sich inspiriert, einen zweiten Band zu beginnen. Ab diesem Moment arbeitete er gleichzeitig an beiden.

Wiederkehr – wie er seine zweite Reihe von 120 Cantos nannte – hätte auch genauso »Tod« heißen können, denn ich entsinne mich, wie Tótila mir sagte, dass er *Leben* »im Grabe«, während er verrottete, geschrieben habe. Dass Band II *Wiederkehr* heißt, bedeutet einerseits das Zurückkehren zur Quelle und andererseits die Wiederkehr aus dem Bereich des Todes in den des Lebens.

»Ich weiß nicht, ob ich wiederkehre« (S. 287), hallt es am Ende von Band I wider, und die Stanze, mit der er beginnt, ist eine eindeutige Fortsetzung dessen:

*Ein Licht im Dunklen war der Tod
Und es erlöscht nicht mehr im Innern
Als in der Nacht der Tag erlischt.*

Band I und II geben fast gleichzeitige Aspekte von Tótilas Erfahrung wieder – der eine stellt den Inhalt dar (die bewusste Rückkehr zur Vergangenheit, um ein neues Dasein im Angesicht des Todes zu formen) und der andere den Kontext der Erfahrungen dieses Prozesses: ein unermesslicher Abstand dessen, sozusagen, der dem Leben entfliegen ist. Der Zusammenhang beim Schreiben von Leben war jedoch nicht nur der des Abstandes (d.h. gestorben zu sein), sondern eine besinnliche Erfahrung: ein visionäres Leben, das sich vorwiegend mit dem kreativen Prozess beschäftigt, der in beiden sowohl im Gegensatz zu als auch als Fortsetzung von den Aufzeichnungen der Vergangenheit steht. Darum geht es in Band I, worin die Fortsetzung dieses spirituellen Tagebuches in den Gedichten, die dem Epos vorangehen, enthalten ist.

Unter den Umständen, die im Band II, *Die Geburt aus dem Ich*, zum Ausdruck kommen, gibt es einen, den man sicherlich als den im Mittelpunkt stehenden ansehen kann. Tótila hat sich in seiner späteren Dichtung oft auf ihn berufen – ähnlich wie Monet, der immer wieder seinen Teich mit Wasserlilien malte. Dies erzeugte eine Vertiefung der Erfahrung, die das Ende seines »ersten Lebens« gekennzeichnet hat und die ich vom Ende seines autobiografischen Bandes zitierte.

*Ich bin der Vogel Wiederkehr
Entbunden von den Hügeln
Und fliege vor den Winden her
Mit Vatermutterflügeln*

Während Jung sagen würde, dass er vom gleichen Archetypus wieder ergriffen wurde, meine ich, dass der neue Beginn am Ende von *Leben* erst der Anfang des Beginns war, und dass erst jetzt die Samen-Erfahrung zur vollen Blüte kommt.

Im Canto 21 von *Wiederkehr* erfahren wir, dass er vorher am selben Tag, an dem er ihn geschrieben hatte, mit dem Canto 21 von *Leben* beschäftigt gewesen war und dass er den Schmerz der Trennung von seinem Vater und seiner Heimat (als er elf Jahre alt war), während er mit seiner Mutter und

Schwester nach Deutschland reiste, noch einmal durchlebt hatte. Später am selben Tag, bei einem Klavierkonzert bei einem Freund, tauchte er wieder in den Schmerz der frühen Trennung ein, ausgelöst durch den Stimulus der Musik. Dies löste anscheinend eine Explosion aus und ein Voninnen-nach-außen-gewendet-Werden seines Körpers, begleitet von dem Gefühl, aus ihm (dem Körper) heraus zu fliegen. Wie zuvor erlebte sich Tótila als ein beflügeltes Wesen, das seine Mutter und seinen Vater jeweils auf dem rechten und dem linken Flügel trug. Aber während wir in Band I kaum wissen, dass das Fallen durch die Pupille eines riesigen Auges eine Erleuchtung mit sich bringt (*»Ein Licht im Dunkel war der Tod«*), handelt es sich beim zweiten Erleben nicht nur um das dramatische Mitwirken des Körpers, sondern auch um eine Verlängerung der visionären Reise und am Ende eine tiefere Selbstvernichtung. Der Höhepunkt dieser nach innen gehenden *»Reise in den Tod«* fand nicht in der Konzerthalle statt, sondern später zu Hause, als er die visionären Erfahrungen wieder erlebte.

Im Canto 23 erfahren wir, wie Tótila von der Erhabenheit des fliegenden Körpers und dem fernen Auge zutiefst gerührt war. Er ist über den erhabenen Willen seiner eigenen Hand überrascht. Der Finger, der das Himmelswort drückt, leuchtet, und das ist es, was das Auge sichtbar macht. Er besitzt vom Tod gegebene Flügel (*»Flügel aus dem Tod«*) und er hielt nicht vor dem Auge an, auch wenn es ihn verbrennen würde.

Er spricht es an: *»Empfange du mich wie du willst«*. Dann nimmt das Auge ihn mit aller Kraft auf und ihn überkommt der Wunsch, die Pupille mit seiner leuchtenden Hand zu durchdringen – bis er *»erloschen«* fällt.

Die besinnliche Reise geht im Canto 24 weiter. Es ist dunkel und er fürchtet, dass das Auge geschlossen sein könnte. Er fragt sich, ob er noch *»ist«*. Er muss *»in tauben Sinnen schwimmen«* und er fürchtet, dass das Auge sich nicht mehr erinnert, wo er ist. Dann kommt *»ein Fluss ineinanderfließender Formen, die so aussehen als seien es Wasser, Luft und geschmolzenes Glas.«*

An diesem Punkt kommt ihm die Erscheinung des Baumes. Oder vielmehr, er wird zu einem Baum mit *»zwei Kronen«*: die, welche Früchte und Blätter trägt, und die symmetrische Verzweigung der Wurzeln. Für ihn wird dies das Symbol der Wiederkehr.

»Feuer der Wurzeln trieb mich ebenfalls, sodass ich Feuer fangen konnte – Krone jenseits des finsternen Reiches der Wurzeln«: sein Stamm wuchs aus der Dunkelheit in eine andere Nacht hinein. Die Sonne saugte des Baumes Energie nach oben, bis er in das dunkle Auge fiel – wo es weder Sonne noch Mond gibt. Er denkt, dass vielleicht der Mutterleib ebenfalls ein Auge gewesen sei, durch das er in die Welt gedrungen sei.

Eine tiefe Ebene einer totalen Vernichtung – **excessus mentis** – wird uns durch die Tatsache übermittelt, dass sich Tótila im Canto 25 mit dem Füller in der Hand vor einem beschriebenen Blatt befindet und sich fragt, ob er noch lebe.

In seinem späteren Leben drückte er diese Erfahrungen in einer Skulptur in Basrelief aus, die vor nicht allzu langer Zeit während der chilenischen Diktatur zerstört wurde. Obwohl er im ursprünglichen Erleben das Gefühl hatte, sich in einen Raubvogel zu verwandeln, so stellt er sich in der skulpturellen Übersetzung dieser Erfahrung als von einem Condor getragen dar, der ihn mit dem Schnabel, den er hoch über dem Kopf hält, in der Taille ergriffen hat. Jenseits Tótilas erlebten Gefühles, sich in einen Raubvogel zu verwandeln, während die beflügelte Körpererfahrung reifte, schien es ihm, dass sich Hände in Krallen verwandelten. Die Trennung zwischen Vogel und Mensch

war in der Skulptur auch sinnbildlich für Tótilas Gemüt: ein aufsteigender spiritueller Körper, der sich von dem gestorbenen physischen ernährt.

So kann man wie in seiner Vision auch in der Skulptur (siehe Anfang des Bandes II) seinen Vater sehen, der auf der rechten Seite in Richtung Himmel zeigt, während die Mutter auf der linken Seite in Richtung Erde (und auf ihren Sohn) zeigt, und dieser zeigt mit seinem Zeigefinger nach vorne und hält die andere Hand auf seinem Herzen, indessen deuten seine zickzackenden Arme Blitze an.

Tótila kehrte nicht nur in seinen Skulpturen, sondern auch in seiner Dichtung zu dem Bild »Der Vogel der Wiederkehr« zurück, vor allem am Anfang eines Zyklus von hundert Gedichten unter dem gleichen Titel, die man sehr wohl als einen andauernden Triolog im Raum beschreiben kann.

Im letzten Canto des Bandes II (S. 244) gelangen wir dahin, was für Tótila »*der hellste Tag der Wiederkehr ist*«: es ist eine Zeit der Vollendung im Bereich der Nacht – eine Vollendung – könnte man sagen – den Erfahrungen mit dem Tod und dem Nichts entnommen. Eine sehr liebende Vollendung hinterlässt ihn in der Verfassung, seinen Mitmenschen zu dienen. Obwohl der kreative Prozess, um den sein Leben sich dreht – »*in den Tod gehen*« und »*singend erwachen*« (wie er es in der achten Stanze beschreibt) – schon die ganze Zeit eine Tat der Liebe gewesen war; eine Opferdarbietung der Nacht in seinem Herzen und seines Herzens selbst.

Ich kann mir vorstellen, dass Tótila sich der Beschreibung Dantes bewusst war, als er an das Firmament der unbeweglichen Sterne kam und die Konstellation vor Augen fand, die bei seiner Geburt dominierte – Zwillinge. Es steigt ebenfalls eine Konstellation auf – und geht Mitte der letzten Seite des Bandes II unter: Sternbild Mensch – als sollte es bedeuten, dass die Voraussetzung für wahre Menschheit erlangt worden sei und dass das Leben »hier unten« unter einer sternhellen Perspektive, die sich ihm öffnet, wieder in seinen Zusammenhang gebracht worden ist.

Der letzte Vers von Band II ist dem ersten am Anfang von Band I ein Echo. Als wolle er uns übertragen, dass Leben und Wiederkehr Spiegelbilder voneinander sind, wird ebenfalls ein Abschluss durch den Inhalt der letzten Stanze bewirkt. Am Anfang der zweiten Seite des Canto hat uns der Dichter geschildert, dass er die sternhelle Nacht über sich sieht und unter sich ein nebliges Tal, von dem wir wissen, dass es seine erste Zeit auf Erden darstellt; dann sahen wir, wie er seinen Blick erhob und das »Sternbild Mensch« fand; nun wendet er sich dem nebligen Tal unter sich zu und bringt (so kommt es uns vor) das abendliche Licht in sein Gesicht (und wieder zurück aus der Vergangenheit), welches durch seine Begegnung mit dem Tod scheint.

Band III - Sternbild Mensch

Der Name, den Tótila der dritten Gruppe von 120 Cantos gab, ist *Sternbild Mensch*. Er spricht hier zu uns von einer Verschiebung von einer persönlichen zu einer planetarischen Identität, welche nun zu der Welt von Vater – Mutter – Kind wird.

Das Reich des Mondes, der Sonne und der Sterne wird hinzugefügt und allgemeiner ein Betrachten des materiellen Universums *sub-specie aeternitatis*.

Ich erinnere mich selber, dass Tótila das Buch *Sternbild Mensch* genannt hatte, allerdings habe ich vor Kurzem gesehen, dass der Titel (von ihm selbst handgeschrieben auf der ersten Seite des maschinengeschriebenen Schriftstückes, das in der Bücherei der Universität von Basel seit den Tagen vor dem Zweiten Weltkrieg aufbewahrt wurde) ganz einfach »Stern« heißt.

Manchmal sprach Tótila von dem *Sternbild Mensch* wie eine »*Reise durch die Wissenschaft*« insofern als es eine Betrachtung des materiellen Universums durch die Linse wissenschaftlicher Erkenntnisse

einschloss. Weit davon entfernt, eine in Versform gebrachte Wissenschaft einzusetzen, so wie es Lucretius versuchte, bringt es eine Betrachtung mit sich, in der die Muster des Universums und dessen Gesetzmäßigkeiten eine Metapher für erfahrbare Wahrheit werden.

Es ist eine Reise durch in Mythos verwandelte Kosmologie, wie bei Dante, und eine Erforschung materieller Tatsachen, durchdrungen von Aussagekraft, wie solche, auf die einige Wissenschaftler (der Übereinstimmung von zeitlosen mystischen Einblicken und der Beschreibung der Realität durch die neue Physik bewusst) in den letzten Jahren aufmerksam geworden sind. Er musste nicht tief in die fachspezifische wissenschaftliche Literatur eindringen, um bedeutungsvolle Tatsachen herauszufinden. Man muss auch verstehen, dass es vieles für ihn in der Wissenschaft gab, was für uns moderne Menschen selbstverständlich ist. Im Canto 91, zum Beispiel, betrachtet er die dynamische Struktur von Materie – dass sie aus einem »Mückentanz« von sub-atomischen-Partikeln besteht (etwas, was Dante nicht zur Verfügung stand zur Unterstützung für mystische Bedeutungen) und dass sie die gegenseitige Entstehung der Radiation (Leichtigkeit) und der Schwerkraft (Schwere) wie eine Aussage, die auch unsere Erfahrung betrifft, nämlich wie Bewegung Trägheit Kraft gibt, während das Gravitieren auf das Nichts hin die Quelle großer Lebensenergie bedeutet. Gegen Ende des Gedichtes entwickelt er die Idee, dass Materie möglicherweise von Gott durchdrungen ist: wenn Materie durch Liebe die Form des Gesichts Gottes annimmt (z.B. wenn es eine Person wird), wird der Mensch geboren. Wir stoßen hier auf das mythische Thema vom »Aufsteigen« in wissenschaftlichem Gewand. Oder ist es nicht so, dass mit dem Aufsteigen auf die unmittelbarste Weise umgegangen wird, ohne dass künstlich geschaffene Symbole gebraucht würden? Der Dichter vergegenwärtigt sich, wie die Materie alle Schwere verlieren kann (z.B. »de-materialize« aus dem Englischen: unsichtbar werden, verschwinden), wenn sie sich ihrer transzendenten, endgültigen Natur bewusst wird. Im nächsten Canto geht es wiederum um die Betrachtung der materiellen Existenz und wiederum in der Gestalt eines Steins.

Hier liegt jedoch der Schwerpunkt in der mitfühlenden Umarmung der Materie und der Dunkelheit des Dichters, indem er über dessen Opfer, das Gewicht der Welt zu tragen, weint. Der gesamte Canto drückt eine Teilnahme an der nächtlichen *mater* aus.

Hätte Tótila Band II »Tod« genannt, so wäre es angemessen gewesen, den Band III »Wiederkehr« zu nennen, denn in ihm kommt eine Vertiefung der Wiederkehr sowohl zum Himmlischen als auch zum Irdischen zum Ausdruck – zu dem kosmischen Boden, der wie ein Tod ist, woher wir kommen und auch zum immanenten Hier und Jetzt, was unser Leben ist. Einiges im Band III beinhaltet manchmal eine Widerspiegelung des kreativen Prozesses in der Gegenwart. So reflektiert Canto 17 (S. 38) z.B. Tótilas Überlegung, ob er in Reimform schreiben sollte oder nicht.

*Also gut, ich soll nicht reimen
Denn der beste Reim verbiegt
Das lebendig wahre Keimen
Das im Samen liegt*

*Wart, ich suche schnell nach Reimen
Die es noch aufreimen gibt
Ach ich finde nur noch leimen
Ich, der Reime liebt!*

*Hat er also recht behalten?
Hat das Reimen keinen Sinn?
Warum reimten denn die Alten?
Ist mein Glaube hin?*

*Reimen – keimen -reimen –leimen
Weiß der Kuckuck! Bin ich toll?
Was geleimt wird, kann nicht keimen
Reimt sich nicht was soll?*

*Und ich fange an zu schreiben
Ende mit dem Worte Keim
Warte, wo die Silben bleiben
Kommt die Silbe Reim!*

*Ach, ich hatte ganz vergessen
Dass ich lassen will vom Reim
Und ich renne wie besessen
Wieder auf den Leim*

*Ich besinne mich auf Lehren
Und befolge, was ich kann
Will den Reimen mutig wehren
Bin doch schließlich Mann!*

*Dass ich Mann sag, ist ein Segen
Sag ich Mensch vielleicht und find
Keinen Reim bin ich verlegen
Schlimmer als ein Kind*

*Denn das Kind vermag zu träumen
Ohne Bindung an das Wort
Spielt im Schatten von den Bäumen
Müde geht es fort*

*Schläft und wächst von Spiel zu Spielen
Traumhinein von Bild zu Bild
Wie sie samend in es fielen
Und sein Auge schwillt*

*Wie ein Boden voll von Keimen
Der beim ersten Strahle birst
Traum und Leben werden reimen
Wenn du Wachstum wirst*

*Also lass mich weiter reimen
Denn der echte Reim verbiegt
Nicht das kerzengrade Keimen
Das im Samen liegt*

Am Wesentlichsten ist in Band III, abgesehen von der Betrachtung materieller Existenz, das Ausmaß von Tótilas Prozess in die Gegenwart und in die Welt zurückzukehren, wie man im ersten Canto (S. 6) zur Eröffnung gleich sehen kann.

*Also gut, ich bleibe hier
Bei den armen Leuten
Die nicht wissen was ein Tier
Oder ein Baum bedeuten*

Wie in Dantes irdischem Paradies eine innere Heilung ihm erlaubte, die Erkrankung der Welt zu sehen, so auch hier; er ist sich dem Zustand des Unverbesserlichen allzu sehr bewusst:

*Aber wollte Gott sie sähn
Sich nur einmal richtig
Ihrer hohler Spiegel blähn
Auch noch auf was nichtig*

*Ihre Herzen werden hart
Schlagen in Maschinen
Um der teuren Gegenwart
Eilig noch zu dienen*

Auf der letzten Seite dieses Bandes III (S. 245) benutzt Tótila das Bildnis eines »Mückentanzes«, welches er vorher auf sub-atomische Partikel bezogen hatte, als Hinweis auf eine volle Beteiligung an der Menschheit. Die letzten beiden Verse deuten darauf hin, dass sich die Individualität in der kosmischen Tiefe einer Nacht, die allein ist, auflöst. Dies erinnert mich an Einsteins Antwort auf die Frage, welche die wichtigste Frage sei, die ein Wissenschaftler stellen könne. »Ob das Universum wohlwollend sei«, war seine Antwort. Tótila antwortet zustimmend – insofern er uns die »Nacht« als die äußerste Sphäre der Liebe erkennen lässt.

*Er atmet Liebe ein
Und Liebe aus
Die Nacht ist ganz allein
Im Sternenhaus.*

Band IV - Die Sonne im Vater

Sobald Tótila den hundertzwanzigsten Canto von Band III fertig geschrieben hatte, fühlte er sich angespornt, einen vierten Band zu beginnen; und trotzdem, dies wissen wir, da er seine Gedichte mit Datum versah, gab es eine Pause von ungefähr acht Monaten zwischen dem dritten und dem vierten Canto *Die Sonne im Vater*.

Der Grund dafür war, dass er entschloss, nachdem er die ersten drei geschrieben hatte, dass er tiefer in den neuen Bereich der Erfahrungen eintauchen sollte, sonst würde er Band II niemals beenden können. Die Entscheidung zu Band II zurückzukehren und den vierten Band nicht weiterzuschreiben, bedeutete, so hat er es mir mehrere Male versichert, den größten Aufwand von Willen in seinem Leben. Es lief darauf hinaus, der Arbeit zuliebe in der Unterwelt zu bleiben, zu einem Zeitpunkt, in dem er sich vor den Toren des Himmels befand.

Tótila beschrieb mir, das Erlebnis von Band IV sei, wie in der Sonne zu verbrennen. Da seine Reise von Anfang an eine der Selbstvernichtung gewesen war, können wir, wenn er sagt, dass der »dreidimensionale Körper« weggebrannt wird, es in diesem Bereich nur so deuten, dass es um eine tiefere Art von Vernichtung geht (und dementsprechend eine tiefere und endgültigere Ebene der Transzendenz). Beim Durchlesen seines Werkes in den letzten Jahren habe ich mich oft gefragt, warum er meinte, dass das spirituelle Erlebnis für ihn erst mit dem Band IV begann – wo doch das spirituelle Erleben in seiner Dichtung von Anfang an so gegenwärtig ist. Trotzdem müssen wir ihn ernst nehmen, wenn er sagt, dass wohl alles Vorherige eine Vorbereitung für eine echte spirituelle Erfahrung war.

So wie der Inhalt von Band III Wissenschaft ist, so ist der Inhalt von *Die Sonne im Vater* Religion. Tatsächlich sprach er manchmal informell davon als »eine Reise durch die Religionen«. Von einem anderen Standpunkt aus gesehen könnte man auch sagen, dass der Bereich, in den er nun trat, einer ist, den die christliche Tradition »die Gemeinschaft der Heiligen« nennt: der zum Kern des Bewusstseins gelangend von den Erleuchteten aller Zeiten geteilt wird.

Unter der Aufstellung individueller und kultureller Präsenzen, die ihm in Band IV begegnet sind – von der alten babylonischen zu der früh amerikanischen Zivilisation hin zu den letzten Jahrzehnten – ist es Buddha, der zuerst in der ersten Hälfte des Canto 17 (S. 38) vor Tótilas geistigem Auge erscheint.

*Weiß und fleckenlos
Wie der Lotos und der weiße
Elefant im Mutterschoß*

Der Buddha ist absolut rein wie die Seerose, die auf dem Schlamm schwimmt, von dem sie sich ernährt, und wie der weiße Elefant, der in ihrem Traum zu Königin Maya während ihrer jungfräulichen Empfängnis in ihren Körper hineinkam. *Du warst einer, den ich Sonne nannte*, sagt Tótila zum historischen Buddha Gautama, nun, wo er erfahren hat, worum geht es beim »die Sonne gebären« und »wie das Feuer werden«.

Der Canto erreicht seinen Höhepunkt mit der sinnlichen Betrachtung der Verbrennung des Buddha – ein lebendiges Symbol seines explosiven Auslöschens im inneren Licht. Doch aus der Härte der Auslöschung »wachsen Seerosen, Elefanten, und Tempel – und noch mehr Feuer!«: die üppige Fülle des kulturellen Ausdrucks des indischen Buddhismus.

*Leib in Flammen stand
Asche dem Zerstreuer
Lotos Elefant
Tempel gab und Feuer*

Die zweite Hälfte ist dem historischen Jesus gewidmet, sodass das Ganze eine Art zweisäuligen

Eingang zur verbleibenden »Reise durch die Religionen« bildet. Hier ist eine Stanze (S. 39):

*Liebe war das Wort
Gottes den er brachte
Als sein Sohn und fort
Ging er - litt und wachte*

Canto 40 (S. 84) ist Osiris gewidmet.

*Heilig der Leib
Und lebendige Sarg
Der den erwachenden
Gott in sich barg*

»Heilig der Leib« zur Eröffnung scheint eine sehr zutreffende Einleitung in die ägyptische Vision zu sein. »Lebendige Sarg«, mit indirektem Bezug auf den Sarkophag, welcher die Ahnung eines anscheinend lebenden Körpers wiedergibt. Ein Transportmittel des Lebens, das an sich mechanisch ist – absolut mechanisch – und doch ein Fahrzeug des Gottes der Erweckung. Es endet damit, dass Osiris aus dem Schiff der Tagesreise in das Boot der »leuchtenden Nachtreise« steigt, »worin der Strahlende still ist.« Um das Boot herum hallt das Lied der Toten wider, den Sohn, der ins Leben zurückkehrt, versöhnend.

*Und der Gott aus dem Boot
Seiner Tagesfahrt steigt
In das Boot heller Nachtfahrt
Wo der Leuchtendes schweigt*

*Um die Barke Gesang
Von den Toten ertönt
Wiederkehrende Sonne
Mit dem Leben versöhnt*

Während seiner Betrachtungen der Religionen begegnete Tótila verschiedenen mythologischen Ausdrücken der Reise ins Innere. Er fühlte große Empathie zu der Legende von Perseus, Pegasus und der Medusa. Für ihn war Pegasus ein »beflügelter Körper« der Befreiung, im Gegensatz zu den Verkörperungen der wachsenden Patriarchie (Perseus) und Matriarchie (Gorgone).

Zu Anfang des Canto 74 (S. 152) spricht er von dem Blut, das sich vom Rumpf der geköpften Gorgone ergießt (»Wohin, Blut der Bahn beraubt«) und das Gedicht endet mit dem Bildnis von Pegasus, wie er von Perseus wegfliegt und dabei mit einem seiner Hufe den Felsen auf Berg Helicon umstößt, und wie Wasser aus dem Felsen hervorströmt – der Ursprung des Brunnens der Poeten – Hipocren.

Tótila räumt dem Islam (Canto 81–83) mehr Raum ein als anderen Religionen, abgesehen vom Buddhismus. Er drückt jedoch sowohl hier als auch im Fall der traditionellen Religionen nicht nur

Gemeinschaft und Huldigung aus. Es ist auch Beileid und Kritik der dogmatischen und autoritären Religiosität gegenüber dabei.

Ebenso wie der Widerspruch der spirituellen Durchdrungenheit verbunden mit der Entartung/Verirrung – nur im Zusammenhang mit den weisen und gleichzeitig monströsen Azteken bei ihrem maßlosen kannibalistischen Opfer, welcher von Tótila erörtert wird. Im Canto 80 (S. 164) schreibt er ironisch:

*Mit Feuer und mit Schwert
Verbreite sich die Lehre
Die Vielgestalt bekehrt
Dass man die Einheit ehre*

Genauso wie wir im ganzen Band IV Anerkennung finden, in welchem Maß Verdunkelung mit Erleuchtung in der Entwicklung der Religionen verwoben sind, so erfahren wir auch von Menschen, deren spiritueller Durchbruch psychologische Komplikationen mit sich brachten. So empfand Tótila die höchste Wertschätzung Nietzsches gegenüber, in dem er einen Urfeind der patriarchischen Ordnung sah – aber er sah sich gezwungen, dessen Unausgewogenheit anzusprechen, zu sehr wie eine brennende Sonne am Zenit. Ihm lag auch Hölderlin sehr nah am Herzen und er feierte ihn so wie er um ihn trauerte, als Opfer eines spirituellen Unfalls.

Im Canto 72 (S. 148) spricht er von Goethe und man hat das Gefühl, dass er Goethe, den Höfling, anspricht, den allzu vorsichtigen und konventionellen Geheimrat, der trotz seines

Genies und seiner Fähigkeit, durch Mephistopheles zu sprechen, nicht fähig gewesen war, bis zur letzten Konsequenz zu gehen, indem er die Welt und die verkörperte Individualität verheiligte.

*Im Namen dessen der sich selbst erschuf
Ich bringe dir ein Gleichnis
Ich trage einen Pferdehuf
Er ist mir göttliches Ereignis*

*Dich schaudert vor den Hörnern im Gesicht
Durch sie bin ich ein Neuer
Durch sie gewann ich dieses Licht
Durch sie verbrenn ich nicht im Feuer*

Band V - Die Nacht in der Mutter

Der Titel des fünften Bandes von Tótila Alberts Epos der Selbstgeburt heißt *Die Nacht in der Mutter* und gehört zu einem experimentellen Bereich, den Tótila als ein In-die-kosmische-Nacht-Fallen beschreibt, nachdem man durch die Sonne gegangen ist. Nicht mehr die »planetarische« Nacht, die sich mit dem Tag abwechselt, sondern ein dunkler interstellarer Raum, aus dem die Sonnen geboren werden.

Ebenso wie in den vorherigen Bänden spiegelt der eigentliche Inhalt des fünften Bandes einen weiteren Bereich des Bewusstseins wider. Manchmal sprach er von den fünf Sphären von Erfahrungen, durch die er gereist sei wie durch »fünf Stufen der Meditation«, wie verschiedene Körper oder Arten

»durchlittener Themen« – in Übereinstimmung mit den Eigenschaften der fünf Sinne.

So, wie er das sah, liegt in diesem fünften Band das Allerneueste seines Epos, abgesehen davon, dass es sich um einen *Ich-Epos* handelte (ein Epos des Ablaufs der individuellen Transformation wird in erster Person statt durch einen literarischen Charakter in der dritten Person dargelegt.) Er meinte, weiter gegangen zu sein als in seinen früheren Versuchen, Ausdruck für die große Mutter Nacht zu finden.

Dante habe Recht gehabt, erklärte Tótila, als er sagte, dass keinerlei Sprache jenseits der Sphäre des Feuers möglich sei. So stimmt er auch mit ihm überein, dass dies nicht möglich gewesen sei, bevor uns die Wissenschaft die Kenntnis von einem Prozess gab, dessen Form die genaue »mikrokosmische« Nachbildung dieses Bereiches ist. In der Entwicklung des Embryos in der Gebärmutter sah er eine Wiederholung in der Größeren Gebärmutter.

So wird das Epos im Mutter-Bereich des Bandes V das Epos des Embryos ab der Empfängnis und die »Taten«, von denen das Gedicht singt, sind so wie die drei Schichten, aus denen die verschiedenen Organsysteme hervorspringen, die genaue Entwicklung unseres Nervensystems durch unsere Mitte, unser Herz, unsere Augen, Leber und so weiter – auf solch eine Weise, dass jede Aussage (so pflegte Tótila es auszudrücken) sowohl »mikrokosmisch« als auch »makrokosmisch« oder mystisch ist: embryologisch exakt und auf eine spirituelle Erfahrung anspielend.

Obwohl die endgültige Geburt, so wie sie Tótila erlebte, erst gegen Ende des Band V geschehen sollte, hatte dies, schon bevor er von dem Erlebnis der beflügelten liebenden Dreifaltigkeit im Raum angefangen hatte zu schreiben, einen neuen Anfang gekennzeichnet. So hat sich die Erleuchtung des Band IV (Tótilas Paradise) mit der Geburt in einen höheren Bereich hinein überdeckt. Wieder hat eine Geburt hier in dem Übergang vom Bereich des Band IV in den des Band V stattgefunden (S. 6):

*Öffne Tür und Fenster
Deiner Trauer
Tote sind Gespenster
Auf die Dauer
Dichte deine helle Zeit
In die dunkle Ewigkeit*

Hier vollzieht sich der letzte Schritt des Dichters, sich von seinen Geliebten aus der Kindheit zu lösen – eine Trennung, die sich während seiner leidenschaftlichen Teilnahme an dem Prozess der Trauer immer mehr vertieft hat.

Im Band III hatte er bereits einen Sprung hin zur Loslösung gemacht, einen Sprung weg von dem Persönlichen hinein in das »planetarisch« Trans-Person-Gebundene: die Betrachtung dieses physischen Körper-Gottes, den Tótila in Gesprächen manchmal Mater nannte, das lateinische Wort für Materie und Mutter. Der Tod des psycho-dynamisch-persönlichen Bereiches des Vaters und der Mutter wurde von Tótila durch das Weglassen zweier Verse in Band III angedeutet: während die Stanzas im zweiten Band aus sechs Versen bestehen, sind die im Band III nur Vierzeiler.

Ein weiterer Sprung in Richtung Ablösung war das Wegbrennen in der Sphäre des Feuers – der Erfahrungshintergrund von Band IV.

Wenn »aus dem Körper zu fliegen« der Kern der visionären Erlebnisses war, mit der Tótilas spirituelles Leben auf einer höheren Ebene begann, so wurde die Loslösung vom Körper so stark von ihm empfunden, dass ihm die »Reinigung durch das Feuer« wie ein Wegbrennen der dreidimensionalen

Welt von Mater / Energie in Raum / Zeit erschien. Die übermenschliche Qualität des Erlebnisses darin – eine Begegnung und ein Verschmelzen mit dem liebenden solaren Vater – wird wohl besser als göttlich statt nur menschlich gekennzeichnet, so wie dies der Fall im *Sternbild Mensch* war.

Sogar die vertiefte Rückkehr in die Welt der Mutter und der Materie in der »Gestalt« eines neuen Körpers (in Band V) geschieht im Hintergrund der extremsten Loslösung einer »intergalaktischen Nacht,« das Nichts, das sich weiter als »die Sonne« und »der Mond« ausbreitet.

Ich sehe im Band V, *Die Geburt aus dem Ich*, den Ausdruck des Nirmanakaya-Stadiums und Ebene der Entwicklung wie sie im Vajrayana-Buddhismus erkannt wird – und was gleichzeitig das Thema des letzten bardo im *Tibetanischen Buch der Toten* ist: nämlich des Wieder-Eintretens, oder der Wiedergeburt. Es ist ein Stadium der Vervollkommnung, in dem die Reise in den Tod ihren Höhepunkt erreicht, und hier vollendet der Tod die Geburt eines neuen Lebens.

Hier zitiere ich die erste Stanza (S. 6) nochmals:

*Öffne Tür und Fenster
Deiner Trauer
Tote sind Gespenster
Auf die Dauer
Dichte deine helle Zeit
In die dunkle Ewigkeit*

Die doppelte Bedeutung des Verbes »dichten« erlaubt Tótila ganz treffend, sowohl die Kontraktion als auch die poetische Erschaffung anzusprechen – die Essenz, die für ihn eine Destillation des Wesentlichen bedeutete. (Ganz begeistert zitierte er Novalis, der Dichtern riet, nicht zu beschreiben.) Ich verstehe »Helle Zeit« als die Zeit unter den Lebenden. Das Bildnis bezieht sich jedoch auch auf den Fund, von dem in den dreißiger Jahren berichtet wurde, nämlich, dass bei der Befruchtung des Eis Lichtstrahlung zu sehen ist.

Wir spüren in diesem ersten Canto ein vollendetes Ende der Trauer zu der Zeit einer liebenden Wiedervereinigung mit einer weiblichen kosmischen Gegenwart.

Dies liegt auch in der Natur einer Inkubation und ich sehe darin einen Bezug auf die Transformation des Körpers. Es ist ein Zustand höchsten Friedens und höchster Fülle.

*Beten macht die Seele krank
Wenn sie reif ist für den Dank*

Obwohl regressive embryonische Stille des Gemüts noch nicht mit den Tätigkeiten in dieser Welt vereinbar ist, wird es eines Tages so sein – genauso wie man beim Fortschreiten in der Meditation zu dem Erleben der Wahrheit des Erlöschens mitten im Leben kommen wird, ein In-dieser-Welt-Sein aber nicht Von - ihr.

*Von der Stille scheiden
Mich die Taten
Und ich will die beiden
Gut geraten*

Der paradiesische Zustand im Mutterleib bedingt eine Reinheit, die im Gegensatz zu der

Verunreinigung steht, der wir in der Welt nach der Geburt ausgesetzt sind.

Tótila sieht dies als einen Zustand, in dem der Staub der Erde durch die Sinne dringt.

Aber Erde staubt dafür

Durch das Fenster und die Tür

Obwohl das Thema der »Todes / Wiedergeburt«-Reise als ein Sinken in den Zustand des Embryos im Mutterleib sicherlich in der Eingebung der Taoisten, Alchimisten und anderer gegenwärtig war, glaubte Tótila, dass der Verlauf der Inkubation eines transzendenten spirituellen Körpers nicht richtig ausgedrückt werden konnte, bevor uns die Wissenschaft genaue biologische Information über den Ursprung (die Entstehung) des Embryos übermittelte. Die Ähnlichkeit des »makrokosmischen« interstellaren Raums und des »mikrokosmischen« Mutterleibs liegt im »Reim« oder dem Muster des Universums und war nicht nur noch eine weitere Metapher. Eine Metapher, ja, aber nicht eine künstlich erfundene: ein natürliches Symbol und ein Ausdruck – nochmals – dessen, von dem er versicherte: »Ich schaffe keine Symbole, ich *bin* Symbol.«

Ebenso wie wir sagen könnten, dass das gesamte Epos sowohl eine Reise durch die Nacht als auch eine Wiederkehr gewesen ist, so ist die gesamte verwandelnde Reise die Schwangerschaft eines neuen Wesens im Mutterleib des Nichts. Canto 20 in Band V betrachtet die Analogie der fünf Stadien und Bereiche mit den fünf Teilen des primitiven Embryos: während Band V mit der embryonalen Plakette Ähnlichkeit hat, reflektiert Band IV die Chorionzotten (und die spätere Placenta) eines höheren Körpers – welcher »seine Verbindung zum Makrokosmos« bildet. Band III entspricht der Nabelschnur, die das neue Wesen mit dem Jenseits verbindet, während Band II – »die Gewässer der Wiederkehr« – dem Amnion entspricht und im ersten Band (*Leben*) sah Tótila das Äquivalent zum Dottersack, der vor dem Embryo entsteht und von dem sich das neue Wesen am Anfang seiner unabhängigen Existenz ernährt. Er stellt fest, dass biografisches Material nur in Band I bis III vorkommt.

Tótila machte eine überraschende Entdeckung bei der Betrachtung der Embryonalentwicklung *sub-specie aeternitatis* (die den Überlegungen zu den traditionellen Religionen und mythologischen Symbolismen folgte), nämlich, dass ein Zusammenhang zwischen den drei Schichten, aus denen der primitive Embryo geschaffen ist und den universellen Vater, Mutter, Kind-Naturgesetzen besteht. Im Ektoderm (woraus unser Nervensystem und unsere Sinnesorgane gebildet werden) sah er eine Verbindung zum »Makrokosmos«; wogegen er im Endoderm (Ursprung der abdominalen Eingeweide und der Lunge) unsere Verbindung zur Erde sah, und im Mesoderm (woraus die Organe zur Stütze und Tätigkeit sowie auch die Geschlechtsorgane entstanden sind) sah Tótila den Ausdruck des Kind-Naturgesetzes – die versöhnende Natur wird von der strukturellen Tatsache widerspiegelt, dass das ursprüngliche Mesoderm aus zwei Schichten gebildet ist: die eine grenzt an das Ektoderm und die andere an das Endoderm.

Ein Aspekt der Embryonalentwicklung, den Tótila als einmaligen Ausdruck des sich Umdrehens in unserer inneren Metamorphose sah, ist der der Stülpung. Bei diesem Prozess wurde der hohle Raum (die Keimblase), der wir einst waren, zu einer zweischichtigen Struktur (worin sich wiederum das Mesoderm entwickelt).

Der Moment der Stülpung fand für Tótila in der Zeit seines Zusammenbruchs in einen inneren Abgrund statt, als sein Körper sich von Kopf bis Fuß in zwei aufgespalten hatte und sein Inneres in

der Form von (mit den Eltern zusammenhängenden) Flügeln in die Luft flog.

Es geht ebenfalls um *Stülpung* in der Art und Weise, wie das Nervensystem gebildet wird – als Furche unseren Rücken entlang, ein Stab werdend, in Richtung der Mitte unseres embryonischen Körpers wandernd. Es handelte sich auch um eine *Stülpung* in Tótilas Erleben, als er, sobald er begonnen hatte, Band IV zu schreiben, ein physisches Sich-Umdrehen seines Schädels spürte: eine klare Empfindung, dass das, was sich im vorderen Teil des Schädels befand, danach im Okzipitalbereich (Hinterkopfbereich) war und umgekehrt. Ich glaube, er hätte mich darin unterstützt, wenn ich sage, dass die Nach-Außen / Nach-Innen-Bewegung der *Stülpung* – wie Tod / Wiedergeburt auch – eine wesentliche Strukturform in unserem Prozess der Transformation war.

Wenn das Leben im Mutterleib ein Transportmittel für den Ausdruck (wie im ganzen Band V) der Schwangerschaft sein kann, der einer spirituellen Geburt vorausgeht, so sind die Wehen – das letzte Übergangsstadium in unserer Existenz vor der Geburt – Ausdruck für ein mühsames, nach innen gerichtetes Ereignis, das der Vollendung direkt vorausgeht.

Von dem, was mir Tótila persönlich berichtet hat, kann ich sagen, dass dieses Ereignis mit Schmerzen in der Leistengegend verbunden war und ich bin davon überzeugt, dass dies durch eine ungewöhnlich plötzliche Erschlaffung der körperlichen Verpanzerung im Sakralplexus verursacht wurde – da das Eindringen von *Prana* von oben nach unten in seinen Körper abgeschlossen war. Dies ist das Thema von Canto 109.

Ebenso wie den Schmerzen und der relativen Hilflosigkeit, die Frauen erfahren, durch die Hilfe der Hebammen begegnet wird, so empfand Tótila, dass ihm in der Zeit des Überganges von unsichtbaren Gegenwarten geholfen wurde, und ich bin sicher, dass er dort, wo er »Geburtshelfer« schreibt, inbegriffen Dante und besonders Milton meint.

Ich zitiere die erste Stanze vom Canto 109 (S. 222), in der die Metrik eine schnelle Vorwärtsbewegung stark andeutet.

*Meinst du es könne geschehen
Ich glaube das sind schon die Wehen
Wählende Wissende stellet euch ein
Wir kommen und wollen Geburtshelfer sein
Stützt mir das Kreuz und die Lenden
Wie soll es wie soll es noch enden*

Das Wort Wehen ist im Deutschen sehr schön, da es sich auf den Wehenschmerz bezieht und auf das Wehen des Windes – ein Nebeneinanderstellen von Bedeutungen, mit denen Tótila hier spielt, um eine wirbelwindartige Vorwärtsbewegung im Geburtskanal anzudeuten.

Die Eigenschaften der Nacht haben sich in diesem Canto verändert, denn nun ist es nicht mehr die ruhige und beruhigende Nacht des Mutterleibs:

»Treibende drängende dringende Nacht«

oder

»Pressende rückende lückende Nacht.«

Oder, wie sie im Moment der eigentlichen Geburt genannt wird (am Ende der ersten Seite):

»Flutende blutende glutende Nacht«,”

wird ihr, vielleicht, sowohl vom Kind als auch von den Hebammen gesagt, und der Dichter sagt durch sie:

»Wir heißen dich glücklich der Sprung ist erbracht«

Dantes Metapher am Ende der Göttlichen Komödie, den Kreis eckig zu machen, in Verbindung mit dem Versuch, das Menschliche mit dem Göttlichen zusammenzupassen, findet sein Echo in Versen, die sich darauf beziehen, wie der runde Schädel seinen »eckigen« Beckenrahmen rund macht, während er ihn erweitert.

*Randet es eckig im Kreise
Das Becken vollendet sich leise*

In der vorletzten Stanze sehen wir zuerst Schultern, Arme und Becken, bis dann der ganze Körper, »Vom Scheitel bis zur Fußsohle« heraus ist. Am Ende wird dem Neugeborenen auferlegt, die himmlischen Kräfte zu wahren und »das Licht in seinen Nächten zu erkennen«. Indem Tótila die alliterative und metrische Form umwandelt und die Nacht im ersten Vers, den er dem Neugeborenen widmet, personifiziert, betrachten wir die Vollendung einer Umwandlung der Nacht ins Licht. Es ist, als sei die Energie der Gebärmutter auf das Kind übergegangen. Die Helfer sprechen den »springenden, schwingenden, singenden Schrei« an, dass er nun ist, und sie sagen ihm, dass sie an seiner Seite leben, zittern und atmen und sie enden mit dem Ausruf: »Lass nun die Gebärmutter in ihren alten Zustand versetzt und das Kind von der Mutter getrennt werden.«

Der letzte Canto – Nummer 120 (S. 244) – hat eine Resonanz mit den ersten Versen der Eröffnung des Bandes. Die Zeit paradiesischen Daseins im Mutterleib ist vorbei und man wird in die Welt geboren, von Kräften der Täuschung geplagt, die dem individuellen Leben »du und ich« schaden.

*Schließe Tür und Fenster
Deiner Freude
Heute sind Gespenster
Im Gebäude
Der Eine du und ich
Die Mütter fürchten sich*

Mütter haben guten Grund, sich zu fürchten, da sie neues Leben in eine gefallene Welt der Patriarchie hineinragen (wenn ich die Worte gebrauchen darf, die Tótila Jahre nach seinem Epos verwendete).

In diesem Canto spricht er, ganz richtig, sein höheres Selbst als Kind und Meister an – denn es ist ein Leben, dem er das Leben gegeben hat und zur gleichen Zeit ist es ein sich selbst gebärendes Leben, das ihn geführt hat. Es wird deutlich, dass er sein Kind in ihm, in dem Bild des beflügelten Körpers, hervorruft, in dieser Vision, die seinem neuen Leben voranging und die einen inbegriffenen

Hintergrund für viele seiner Gedichte darstellte. Er ist geboren und

*Fünf gesunde Finger
Sind ein Stern
Botschaftüberbringer
Ihrem Herrn
Wir luden ihn zu Gast
Weil du die Wohnung hast*

Das Vehikel ist nun bereit für den für es bestimmten Besitzer.

*Geistig weht die Freude
Um das Haus
Kennt sich im Gebäude
Ein und aus
Und geht und kommt zurück
Im Unheil und im Glück*

Tótilas Epos der Selbst-Geburt hat ihn in einen Bereich gebracht, den er »der Musische Raum« nannte (Buddhisten würden ihn wiederum Dharmadatu nennen). Ich würde sagen, obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits den gesamten Epos gehört hatte (und sogar als Lied mit einer Melodie), war er am Ende eine Stufe höher auf der Inspirationsleiter. Bald würde er eine andere Qualität von Inspiration erleben, in der die Erscheinungen dieser so eindrucksvoll waren, dass er glaubte, dass das, was er schrieb, nicht sein eigenes Werk sei. Es fing damit an, dass er Musik von Beethoven hörte (eines seiner späteren Quartette), ein Geschenk, das ihm Ruth gebracht hatte, die später seine Frau wurde. Tótila war so sehr mit Bachs Sprache verbunden, dass er Beethoven nicht richtig in seine innere Welt hineinlassen konnte, bis er verspätet begeistert herausfand, dass er in Beethoven einen Seelenbruder hatte.

Bald würde seine intime Vertrautheit mit Beethovens Erleben – eine Art spiritueller Osmose, die logische Folge seiner eigenen spirituellen Abenteuer – Tótila die Idee für das Projekt einer poetischen Übersetzung des Inhaltes geben, der in Beethovens Musik verkörpert ist. Auf diese Weise würde er Beethoven ein Denkmal schaffen und er schrieb mehrere Cantos in diesem Sinn, die der Anfang eines neuen Gedichtbandes wurden, den er *Das Aufbewahrte Du* nannte, eine spirituelle Biografie von Beethoven, die er durch die chronologische Entschlüsselung seines Werkes erhalten hat. Nach diesen ersten Cantos begann Tótila jedoch, Worte in der Musik zu hören und sah sie nicht mehr als sein eigenes Werk. Dies war der Anfang von dem, was er »Musik-Diktat« nannte. Zuerst machte er nur »poetische Übersetzungen« von der Exposition (in der Musik, die in »Sonatensatzform« geschrieben wird, gibt es am Anfang einen Abschnitt, der die Themen vorstellt: Exposition, daraufhin folgt die »Durchführung«, die »Reprise« und am Ende die »Coda«) der Sonaten von Beethoven, Konzerte für Quartett oder Symphonien, aber seit der »Eroica« begann er mit dem »Abhören« der gesamten Komposition – und schrieb Gedichte, die auf die Musik passten, eine Silbe pro Note. Tótilas Bemühungen in Berlin kamen jedoch zu einem abrupten Ende, als seine Schwester, die in der chilenischen Botschaft arbeitete, ihm berichtete, dass am nächsten Tag Krieg erklärt würde.

Er reiste innerhalb weniger Stunden mit dem letzten Transatlantiker, der die Küste Deutschlands verließ, ab; er ging mit leeren Händen weg («mit seinen Händen in den Hosentaschen», sagte er mir mal) und hinterließ sogar sein Epos – obwohl ein auf Schreibmaschine gedrucktes Manuskript seines wertvollen Werkes und nun verlorenen Manuskripts der Universität von Basel in den späten dreißiger Jahren übergeben worden war.

Nachdem Tótila aus Deutschland zurückkehrte, war er als Bildhauer sofort berühmt, doch im Laufe der Zeit geriet er immer mehr in Vergessenheit – denn obwohl er ziemlich bekannt wegen der Denkmäler war, die er im Laufe der vorhergehenden Jahre geschaffen hatte, gelang es ihm nicht, mit der Kunst für seinen Unterhalt aufzukommen.

Zuerst ehrte man ihn mit der Würde und den Privilegien eines »Professor Extraordinario« – ein Titel, den die Universität von Chile noch niemals verliehen hatte – dies bedeutete, dass ihm ein Atelier im hinteren Teil des Gebäudes des Museums für Schöne Künste, in dem sich auch die Kunstschule befand, zustand.

Später schaffte er sich jedoch Feindschaften und so wurde ihm dieser Raum wieder weggenommen. Ich habe den Eindruck, dass dies aufgrund seiner Beziehungen zu Kollegen geschah, vor allem, wenn es darum ging, die Leistungen der Studenten zu beurteilen.

Tótila war nicht diplomatisch, hatte klare Ideen und frustrierte die Erwartungen einiger, die meinten, dass er ihre Vorzugsstellung auf liebenswürdige Weise unterstützen würde. Ich nehme an, dass sie ihn mit der Zeit als eine Art »Wilden« empfunden haben müssen, denn er verkörperte zu viel Wahrheit, um sozial akzeptabel zu sein; so wie Sokrates eine persönliche Abneigung erweckt haben muss, die jenseits der dazu angegebenen Gründe lag. Tótila war jedoch weder aggressiv noch feindselig, sondern ganz im Gegenteil sehr gutherzig. Wie sollte er jedoch, da er eine klare Sicht hatte, die Mittelmäßigkeit um ihn herum nicht sehen, ohne durch seine bloße Anwesenheit Unbequemlichkeit zu erzeugen? Ungefähr zwei Jahre, nachdem man ihm das Atelier gegeben hatte, taten sich nachts Kollegen zusammen und warfen seine großen Werke aus Gips über die Treppengeländer vom dritten Stock in den Innenhof. Vielleicht war dies ihre Reaktion darauf, dass er ihren Wunsch, er solle sich fortmachen, nicht beachtet hatte. Man hatte ihm nie gesagt, dass die Benutzung des Ateliers nur vorübergehend sein würde und sogar ganz im Gegenteil hatte er fest geglaubt, dass man ihm das Atelier auf Dauer gegeben hatte. Jedoch wurde ihm nie klar erzählt, was geschehen war. Der Direktor der Schule, den er persönlich kannte, der allerdings mitbeteiligt gewesen war, gab an, den Zeugenaussagen der Angestellten, die Professoren heimlich in ihren weißen Kitteln gesehen hatten, nicht zu glauben.

Tótila hatte teilweise durch private und teilweise durch öffentliche Aufträge für seinen Unterhalt gesorgt – z.B. durch Denkmäler – und er hat wahrscheinlich angenommen, dass er weiterhin von den Behörden gut angesehen sein würde, da sie ihn anfangs als den bemerkenswertesten Bildhauer Chiles erachteten. Was jedoch die öffentlichen Denkmäler betrifft, verlor er nach seinen ersten Arbeiten an Gunst. Vor allem sein Denkmal an Rodó – ein sozialbewusster Denker, bekannt für sein Buch »Prosperos Observatorium« – trug zu dieser Gesinnungsänderung bei, denn einige waren nicht damit einverstanden, dass er, statt Rodó darzustellen, Shakespeares »Ariel und Caliban« geformt hatte.

Außerdem hatte die Nacktheit von Caliban etwas an sich, das bei einigen wütenden Konservativen für Anstoß sorgte, die daraufhin Drohungen, die riesige Skulptur zu sprengen, veröffentlichten. Die Polemik darüber ging noch jahrelang in den Zeitungen weiter.

Als nächstes ging man auf Tótila wegen eines Denkmals für Victorino Lastarria zu, worauf er mit der Darstellung von Jacobs Ringen mit dem Engel antwortete.

Man hatte Tótila erklärt, dass, obwohl das Komitee, das für das Denkmal verantwortlich war, ihm diesen Auftrag geben wollte, es offiziell notwendig sei, noch andere Künstler zu einem offenen Wettbewerb einzuladen. Er war damit einverstanden, und so wurden alle eingereichten Stücke im zentralen Innenhof der Universität von Chile ausgestellt, damit die Öffentlichkeit sie sehen könnte. Tótilas Skulptur stellte einen nach innen schauenden Jakob dar, der versucht, einen Engel zu greifen, welcher sich knapp über ihm befindet, mit vor Sehnsucht verkrallten Händen, die durch seinen Körper gehen, als ob er nicht aus Materie sei. Der Engel wird durch sein Bein, das er auf Jacobs Hüfte hat, mitten in der Luft gestützt. Ich nehme an, dass die Meinung einiger der Kritiker von den Zeitungen, durch die Teilnehmer am Wettbewerb beeinflusst worden waren. Das könnte erklären, dass trotz der großen Begeisterung, mit der Tótilas Skulptur aufgenommen wurde, getuschelt wurde, dass in der Figur ein verkleideter homosexueller Versuch einer Umarmung zweier nackter Figuren lag.

Vielleicht lag es daran, dass die Öffentlichkeit nicht daran gewohnt war, sich die Personen biblischer Szenen nackt vorzustellen und sicherlich auch daran, dass Tótila an der Freude Michelangelos teilnahm, menschliche Körper nackt darzustellen, dass somit einige Leute schockiert waren und so wurden die Gerüchte immer hörbarer. Vielleicht waren die, die im Auswahl-Komitee waren, zu politisch, um darauf nicht zu achten, oder vielleicht beeinträchtigte sie etwas anderes und der Tratsch war nur ein Vorwand. Auf jeden Fall wurde ihm der Preis dieses Mal nicht gegeben und dies verbitterte ihn sehr.

Die Figuren stehen nun im Keller des Museums für moderne Kunst in Santiago zusammen mit anderen Stücken, die restauriert werden müssten. Seit vielen Jahren biete ich dem Museum an, einen Abguss davon machen zu lassen, aber die Bürokratie in Chile ist die tödlichste Instanz der kreativen Initiativen, die ich je gekannt habe und so habe ich nie eine schriftliche Antwort auf mein Angebot erhalten.

Eine weitere Komposition, die er in Chile geschaffen hat, hatte ihren Ursprung in seiner Reaktion auf einen Wettbewerb – diesmal ging es um ein Denkmal zu Ehren von Rubén Darío. Es wurde nie in seiner vollen Größe fertiggestellt, da die Auszeichnung wieder einmal einem Rivalen gegeben wurde. Es gibt heute allerdings eine Bronzekopie von Tótilas Stück dank Herman Scherchen, der später das Nationale Symphonie-Orchester leitete und die Initiative ergriffen hatte, einen Abguss in Bronze davon machen zu lassen. So hat dieses Stück zum Glück überlebt, während viele andere, die aus Gips waren, während der Erdbeben zerstört wurden. Es stellt einen Mann und eine Frau dar, die aufeinander zugehen, jeder mit einem Arm nach vorne und einen nach hinten ausgestreckt, sie drücken aus, dass sie gekommen sind, einander zu begegnen und gleichzeitig die Vergangenheit hinter sich lassen – und so auch die Idee eines andauernden Kommens und Verabschiedens. Es scheint, als hielten sie etwas Unsichtbares zwischen ihren nach vorne ausgestreckten und einander fast berührenden Händen, eine Anspielung auf eine Rose in Daríos Gedicht, von der sich Tótila inspirieren ließ. Von diesem Gedicht kann man sagen, dass die letzte Zeile »Lasst uns auf den Tod zugehen durch die Liebe« das Thema der Komposition ist.

Obwohl er jemand war, dessen Name fast allen wohlbekannt war und trotz der großen Achtung, die Tótila in Santiago umgab – ganz zu schweigen von der Vorzüglichkeit seines Werkes – war er

immer weniger erfolgreich als Brotverdiener und ich bin selber Zeuge gewesen, wie seine Frau Ruth ihm dies übel genommen und es als sein Versagen interpretiert hat.

Aus einem Gefühl großer Verzweiflung seit der Ankunft in Chile hatte Tótila Ruth eingeladen, zu ihm zu ziehen und ich stelle mir vor, dass er sie bat, ihn zu heiraten, mit dem Gefühl, dass dies das Mindeste sei, was er für sie tun könnte, da er sie bat, England zu verlassen, wo sie sich seit Mitte der dreißiger Jahre erfolgreich niedergelassen hatte. Zweifellos liebten sie einander sehr in den ersten Jahren in Chile und ihr Familienleben wurde weiter durch die Geburt ihrer Tochter Luz Iris erheitert, für die Tótila ein sehr mütterlicher Vater wurde, der Windeln wechselte und ihr seine Zeit schenkte.

Ruth Ehrman wurde bald eine erfolgreiche Lehrerin an der besten Privatschule für Mädchen in der Stadt, dem Santiago College. Später hatte sie den Ruf, die bekannteste Englischlehrerin zu sein von der manche, wie auch ich selber, mit großem Vergnügen Deutsch gelernt haben. (Sie lehrte durch Gespräche, während sie gleichzeitig intelligente Vermerke für die Schüler zu Vokabeln und Grammatik machte.) Dann interessierte sie sich für Kinderpsychologie und wurde eine sehr erfolgreiche und begabte Ratgeberin für Eltern mit schwierigen Kindern – und so wurde sie wiederum noch erfolgreicher als zuvor. Dies wäre für Tótila ein ideales Nest gewesen – er hatte sich immer nach einem Mäzen geseht – wenn man ihn in seinem freien schöpferischen Ausdruck unterstützt hätte; aber das war nicht der Fall, denn Ruth nahm es ihm übel, dass der Beitrag zum Lebensunterhalt von beiden nicht ausgewogen war. Letztendlich bot sie ihm eine Lösung an: eine private Akademie zu schaffen.

Ihr Anteil an diesem Schritt war das Mieten eines Ortes und ihre weitreichenden Beziehungen. Tótila nahm die Gelegenheit wahr, um einen Ort zu haben, wo er als Bildhauer tätig sein könnte, und interessierte Schüler etwas von ihm lernen könnten. (An dieser privaten Akademie wurde auch Malerei gelehrt, der erste Lehrer dafür war Malakowsky und später Kurt Herdan, der kurz zuvor aus Israel gekommen war und der später Dekan für Schöne Künste an der Universität von Chile wurde.) Tótila führte seine Schüler mit der Aufgabe ein, Beethovens Totenmaske nachzumachen und dann die von Nietzsche. Daraufhin regte er sie an, mit kreativerer Arbeit weiterzumachen. Es war jedoch eindeutig, dass die, die zu ihm kamen, nicht vorhatten, professionelle Bildhauer zu werden – denn an der Universität wurde eine vollständigere künstlerische Ausbildung und Beglaubigung angeboten. Ich habe den Eindruck, dass diejenigen, die in dieser Zeit seine Schüler wurden, nicht unbedingt wegen der Bildhauerei kamen: sie schätzten eher die Gelegenheit, mit Tótila zusammenzusein, und achteten, was ihnen durch das Zusammensein mit ihm ins Gemüt und in ihre Leben kam. Sie fühlten sich nicht nur inspiriert, sondern auch geheilt.

Dank der Akademie haben wir heute noch einige Stücke aus Tótilas Herbst des Lebens, einschließlich des Basreliefs »Die Erde« und »Luft« und der dreidimensionalen Version von »Die Erde«. Dieses letztere Stück hatte, trotz meiner wiederholten Angebote, es in Bronze gießen zu lassen, viele Jahre dort verbracht. Als der italienische Botschafter in Chile eingriff, wurde mein Angebot endlich angenommen. So steht nun eine Bronzeversion von »Die Erde« in einem kleinen Saal im Regierungssitz »El Palacio de la Moneda« in Santiago.

Ein weiterer Aspekt von Tótilas Biografie und eine andere Dimension seiner Arbeit waren schon in den späten Dreißigerjahren offensichtlich geworden, nachdem er Deutschland verlassen hatte und

während des Zweiten Weltkrieges – als er anfang, politische Gedichte zu schreiben. Es ist eindeutig, dass die Zunahme des Nationalsozialismus ihn aus seinem inneren alchemistischen Laboratorium herausgeschüttelt hat, worin er sich isoliert hatte, ein Ort der persönlichen Inkubation und beschaulichen Bemühungen.

Erst später begann er sich für die Anklage gegen die Patriarchie und in einer informellen Militanz, die er die »*Dreimal Unser*« zu nennen pflegte, zu engagieren. Es war während der letzten Jahre in Berlin, in denen er dem anfänglichen Schock unterlag, aus seinem »Elfenbeinturm« hinausschauen zu müssen, und nicht nur die Tragik der Verworrenheit der Menschheit und die auf sie zukommende Gefahr begreifen musste, sondern auch die Natur sozialen Wahnsinns – der innere Aspekt der Weltkatastrophe.

Die Wahrnehmung dieser psychospirituellen Erkrankung (Verwirrung) hinter dem äußeren Wahnsinn der Welt drückte er zuerst in drei Briefen aus, mit einer intimen Art von Adresse und doch an archetypische Wesen statt Personen gerichtet: die Mutter, den Vater und das Kind. Die Briefe spiegeln Tótilas frühen Einblick in die Universalität und die Zentralität der Patriarchie wider. Er wollte, dass man sie drucke und per Flugzeug über die Stadt verteile.

Nachdem Tótila sich in Chile wieder niedergelassen und genug Seelenfrieden gefunden hatte, um wieder Gedichte zu schreiben, schrieb er eine Reihe von »Hymnen«, wie er sie nannte, von denen er mir sagte, dass er sie so wie »Wort-Plakate« sah, Aussagen mit der Absicht, die Aufmerksamkeit der Leser anzuziehen, so wie ein Plakat an der Wand, mit seinen hellen Farben, welches Passanten anzieht. Obwohl ich sie politische Poesie genannt habe, könnte man sie vielleicht eher als den Ausdruck eines »mystisch-politischen« Geistes sehen, denn sie sind nicht nur zutiefst gefühlte Beschimpfungen gegen die patriarchische Ordnung, sondern auch das Singen einer prophetischen Vision: eine gesunde Gesellschaft, die aus der dreifaltig liebenden Umarmung des Vaters, der Mutter und des Kindes untereinander in der Familie hervorgeht. Sie sind allen gegenwärtig und in den sittlichen Werten der Kultur und der Institutionen verkörpert.

In einem verzweifelten Versuch, von den Chilenen, die kein Deutsch lesen konnten, oder den Deutschen, die sich in ihrem Patriotismus dem Nazi-Staat und dessen Krieg angeschlossen hatten, verstanden zu werden, begann Tótila als nächstes, auf Spanisch zu schreiben, obwohl dies, wie er wohl wusste, die Sprache eines Elfjährigen war, da er sie selten gesprochen hatte, seit er Chile in diesem Alter verlassen hatte. Wer sein spanisches Epos von »*Tres Veces Nuestro*« (*Dreimal Unser*) in 120 Cantos liest, fühlt unvermeidlich, dass er altertümliche spanische Dichtung las, in der die Bedeutung einiger Worte und die Metrik unbekannt sind.

So wie wir dazu neigen, der Kunst gegenüber, mit der wir nicht vertraut sind, aufgeschlossen zu sein, ist es nötig, dass wir dies auch für Tótilas Dichtung gelten lassen, denn auch hier ist die Metrik ungewöhnlich und die Worte können verschiedene Bedeutungen haben. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, dass ein moderner Leser so tolerant mit den Eigentümlichkeiten eines zeitgenössischen Dichters ist, wie wenn er altertümliches Spanisch lesen würde, und ich glaube, dass gerade dies die Aufnahme des Inhaltes ziemlich schwerwiegend beeinträchtigt.

Tótila bekam keine positive Reaktion von seinen Freunden, denen er sein Manuskript gezeigt hatte. Was auch immer der literarische Wert seines Buches sein möge, kann man es als Ausdruck einer Vision des patriarchischen Wahnsinns und des erwachten spirituellen Lebens, ein liebevolles Zusammenspiel der »Inneren Drei«, sehen.

Dennoch sehe ich Tótila nicht als Dichter, wenn er versucht, den Irrsinn der Welt zu zeigen und

wenn er uns für seine Vision einer besseren Alternative zu interessieren versucht: ich sehe ihn eher als Propheten – jemanden mit einer erleuchteten sozialen Botschaft und Mission. Dies war ein Aspekt seines Lebens, der nicht dem Schreiben gewidmet war, denn er war immer bereit, anderen sowohl die weltweite Erkrankung wie auch unser menschliches Potenzial zu vergegenwärtigen. Ich würde sogar sagen, dass seine Sorge als Bodhisattva um unser allgemeines Wohlergehen eine beständige Eigentümlichkeit seines Gemüts war – obwohl er auch in ganz seltenen Momenten (nach dem Lesen seiner Morgenzeitung zum Beispiel) ein Gefühl von etwas Tragischem vermitteln konnte. Es gibt niemanden, mit dem ich Tótila besser vergleichen könnte als Jeremiah, obwohl Tótilas Lieblingsbuch sicherlich »Tao-Te Ching« von Lao Tse war.

Ich lernte Tótila durch meine Mutter kennen und wurde sein Freund, trotz des großen Altersunterschieds – er war fast sechzig und ich war ein bisschen über 20 –, und da ich ihn als jemanden mit der Weisheit sah, nach der ich mich sehnte, fragte ich ihn aus und beobachtete ihn auf eine Weise, vergleichbar mit der, die Plato bezüglich des Lernens von Sokrates beschrieben hat: jedes Wort, jede Tat und jede Geste.

Eine Seite, die er zum Anfang von Beethovens Eroica geschrieben hatte und mir kurz nachdem wir Freunde geworden waren und bevor ich Deutsch gelernt hatte, zeigte, machte einen großen Eindruck auf mich. Mir schien, dass normalerweise die Musik einen Hintergrund für Dichtung darstellte, dass es in Tótilas Dichtung jedoch ganz anders war, wo jede Silbe zu einer Note gehörte, und obwohl ich nicht einmal die Sprache sprach, konnte ich doch hören, wie ein O, I oder U mit der Musik auf eine Weise zusammenhing, dass man meinen konnte, durch genaues Zuhören die Buchstaben herauszuhören. Das Musik-Diktat lässt einem auf gewisse Weise die Struktur der Musik sichtbar werden. Für diejenigen, die Deutsch verstehen, ist die Stimmigkeit zwischen Musik und Worten noch größer als bei Musik mit Text, wo der Verlauf genau umgekehrt ist, da der Komponist die Musik zu den Worten schreibt. Obwohl ich schon sehr früh Musik spielte, half mir nichts mehr als Tótilas Musik-Diktat, um mir die kontemplative Dimension der Musik zu eröffnen, und so wurde mein musikalisches Einfühlungsvermögen erheblich vertieft.

Ich glaube, Tótila war nicht nur für mich sehr wichtig in meinem Leben, sondern ich war auch wichtig in seinem – denn anscheinend war es unsere Freundschaft, die ihn dazu brachte, dem Musik-Diktat wieder näher zu kommen. Es war ihm wie eine Abtreibung vorgekommen, als er plötzlich in seinem beschaulichen Leben gestört wurde, als er sich mit Beethovens zweitem Rasumowsky Quartett beschäftigte.

Vielleicht war es, weil Beethovens »Abtreibung« immer noch mit Trauern beladen war, weil viele Jahre vergangen waren oder wegen seines Alters, dass er sich der titanischen Größe von Beethovens Projekt nicht gewachsen fühlte und statt Beethoven Schubert seine Aufmerksamkeit schenkte.

Er erinnert sich, Schuberts »Unvollendete« in Berlin, während seiner »Beethoven-Zeit«, gehört zu haben und wie er beim ersten Satz eine archaische mexikanische Zeremonie vor Augen hatte, in der ein Jugendlicher, der seit seiner Geburt zum Selbstopfer erzogen worden war, die Tempeltreppen hinauf bis zur Spitze stieg, um sein Herz der Sonne zu opfern. Für ihn war Schubert jemand, der heroisch seinen Unterhalt und sogar seine Ehe der musikalischen Berufung geopfert hatte. Als er Schubert wieder mit fünfzig hörte, nahm er es nicht nur als einen Ausdruck eines Sich-selbst-Darbietens wahr, sondern er sah Schubert auch als einen Priester der Schönheit und am Ende sah er die »Unvollendete« als einen Ausdruck von »Tod vor dem Sterben«, was er persönlich als den Anfang der Regeneration erfahren hatte. So wie Beethoven unter seiner Gehörlosigkeit gelitten hatte, hatte

Schubert unter der Unsicherheit eines Lebens, der Kunst gewidmet, gelitten. Statt das Angebot seines Vaters anzunehmen, wie dieser ein Lehrer zu werden, hatte er es auf sich genommen, seiner Berufung mutig treu zu sein. Aber so wie Beethoven durch seine Gehörlosigkeit erweckt worden war, so Schubert durch die Ahnung seines frühen Todes: denn Syphilis war damals vergleichbar mit AIDS heute.

Mit dem Musik-Diktat von Schubert endete Tótilas Annahme, dass das Musik-Diktat ausschließlich mit Beethoven verbunden war und nachdem er die »Unvollendete« und Schuberts »Neunte Symphonie in C-Dur« abgehört hatte, fragte sich Tótila, wer, nach Beethoven und Schubert, der inneren Tod-und-Wiedergeburt-Reise des Erwachens musikalischen Ausdruck gegeben hatte. Oder, um es anders auszudrücken: An wen war, nach Schubert, die Fackel der Transmission, der, wie er es sah, musikalischen Abstammung vom Bewusstsein, weitergereicht worden?

Es war ganz natürlich, dass er sich für Schumann interessierte, durch den vor allem Schubert bekannt geworden war. Könnte es sein, dass, indem er Schumann abhörte, ihn dies auch mit dem Musik-Diktat verbinden würde?

Da mir ein Mitschüler vom Gymnasium ein paar alte Schallplatten gegeben hatte, unter denen sich auch Schumanns Vierte Symphonie befand, brachte ich sie natürlich Tótila, als ich ihn kurz besuchte, vor meiner wöchentlichen Deutschstunde mit seiner Frau. Schon bei meinem Abschied zeigte er mir die erste Stanze, die »ihm gekommen« war – und man konnte schon an dieser ersten Seite erkennen, dass Schumann etwas anderes in ihm erweckt hatte. Im Nachhinein kann man sagen, dass es ganz deutlich das einzige Mal war, wo in Tótilas Musik-Diktat ein traditionelles mythologisches Symbol erscheint: Luzifer – der gefallene Engel – der Prototyp für das Sich-Abwenden und die mögliche Rückkehr der Menschen zur Göttlichen Quelle.

Nach Schumann kam Brahms, den Schumann so großzügig unterstützt hatte, indem er ihn eine Art musikalischen Messias genannt hatte (»Der, auf den wir gewartet haben«).

Tótila hatte Brahms als »Epigone« verachtet, bis es ihn zu jener Zeit an die Pforte von Brahms zog. Nun kam es so weit, dass er ihn als verborgenen Heiligen sah, dessen Erleuchtung zum Teil durch den Tod (sowohl von Schumann als auch seiner Mutter) aber vor allem dank des riesigen Glücks einer harmonischen Familie erfolgt war. Tótila kam es so vor, dass, während Beethoven um seinen spirituellen Sieg schwer ringen musste, es Brahms gegeben worden war, nicht so weit vom Paradies abzufallen. Es scheint, dass die Erfahrung mit dem Tod ausreichend war, um ihn zu erwecken.

Tótila fand ein Echo in Brahms mehr als in irgendeinem anderen Musiker und sah Brahms sinnbildlich für »das Gleichgewicht zwischen den Inneren Drei«. Er sah ihn auch eher als einen Mitbürger eines späteren Zeitalters, welcher der Welt, in der wir heute leben, näher als Beethoven war. Er hörte, dass seine Musik von demselben Geist durchdrungen war, der durch Beethovens »Neunte« in die Musik gekommen war: Das Gefühl von WIR oder Menschheit.

Noch im hohen Alter erforschte Tótila einige von Beethovens späten Quartetten – er begann mit dem letzten Opus 135 – in dem Beethoven über die ersten drei Noten des letzten Satzes die Worte »muss es sein« geschrieben hatte. Tótilas Text zu dieser langsamen Einführung zeigt uns eine Situation, in der jemand dem Tod widersteht, bis er ihn akzeptieren kann – gerade im Allegro – das mit der Umkehrung des Themas und den Worten »es muss sein!« beginnt. Anschließend erforschte Tótila viele weitere Werke der Komponisten, die ich oben erwähnt habe, und schenkte dann Bachs sechsstimmigem Ricercare seine Aufmerksamkeit am Ende der musikalischen Opfergabe und auch Bachs Orgel Toccata in D Moll und etwas Mozart, bis seine Arbeit an einem Mozart-Konzert auf

halbem Weg durch einen Herzanfall unterbrochen wurde.

Zu dieser Zeit schloss Tótila die Akademie und hörte auf zu skulptieren, schrieb aber weiter, und vielleicht war in der Verschlechterung seiner Gesundheit ein Geschenk der (heiligen) Vorsehung enthalten, da er aufhören durfte, Geld zu verdienen und es ihm so erlaubt war, sich mehr auf seine wichtigere Arbeit zu konzentrieren. Er widmete sich nicht nur dem Musik-Diktat, sondern auch anderen Werken: eine Reihe von Gedicht-Zyklen einschließlich der Gedichte mit sechs Vierzeilern, die ich hier aufführe.

Den letzten dieser Gedicht-Zyklen nannte er Gottes Schreiber. Hier bezog er sich natürlich auf den Kern seiner kreativen Erfahrung. Ich zitiere hier dessen einleitende Seite.

Gottes Schreiber hasst die Finte

Ich glaube, dass, während Tótila in Deutschland war, er sich als Medium in Bezug auf sein Musik-Diktat empfunden hat – eine Art unsichtbarer Überlieferung von Beethoven an ihn – und es gibt wenig Zweifel daran, dass Beethoven für ihn etwas Ähnliches war wie Virgil für Dante in seiner Göttlichen Komödie. Tótila pflegte zu sagen, dass Beethoven sein Lehrer gewesen sei, und dass sein Verdienst nur darin bestanden habe, vorbereitet genug gewesen zu sein, »Beethovens Sekretär« zu werden.

Jedoch meinte er später in seinem Leben, nachdem er zu der Musik von mehreren Komponisten geschrieben hatte, dass er *melos in logos* übersetze, was hieß, dass in der Struktur der Musik ein objektiver Inhalt verschlüsselt enthalten sei. Er empfand seine eigene Arbeit verwandt mit der eines Tauchers – er sei nämlich jemand mit der Gabe, das an die Oberfläche des Bewusstseins zu bringen, was der normale Zuhörer nur unbewusst wahrnimmt. Nach dieser Interpretation scheint es mir so, dass es sich bei diesem Phänomen nicht um eine Übertragung des Bewusstseins zwischen zwei Gemütern handelt, sondern viel mehr, was Beethoven meinte, als er sagte, dass seine Musik ihren Ursprung im Herzen fand und an die Herzen anderer gerichtet sei – und, was grandiose Musik im Allgemeinen ist – nur in einem volleren und tieferen Maß, so dass der, welcher die tiefe erfahrene Kenntnis dessen hat, was der Komponist »sagt«, in einer privilegierten Lage ist, da er den Abdruck des subtilen Gemütes des Komponisten lesen kann. Ich habe keinen Zweifel daran, dass jenseits dessen, was man aus dem Verständnis seiner persönlichen Reise schließen kann, in Tótila eine wundervolle Inspiration arbeitete, von der ich ganz einfach glaube, dass sie ihren Ursprung in einer einzigen Quelle fand – handle es sich um die Hügel-Frauen, die lyrische oder epische Dichtung oder das Musik-Diktat von Beethoven, Brahms und anderen deutschen Komponisten. In seiner Sprache ausgedrückt würde ich sagen, es war eine Inspiration, die seine Verbindung und zunehmende Anteilnahme am »Raum der Musen« widerspiegelte.

Einige Jahre nach seinem Herzinfarkt hatte er einen Schlaganfall, der seinen rechten Arm lähmte und dem Schreiben ein Ende setzte. Er hat sich nicht mehr davon erholt, er konnte weder seinen rechten Arm benutzen, noch ohne Probleme gehen, und die Fähigkeiten, rückwärts zu zählen oder Rechenaufgaben zu lösen, hatte er verloren; trotzdem erinnere ich mich an seine Ironie nach einem Termin beim Neurologen, wo er meinte, dass er sich trotz solcher Verschlechterung manchmal in Kontakt mit Mozart oder Alexander dem Großen fühlte und er versicherte mir, dass sein Gemüt sich weiterhin entwickelte.

Später musste er wegen eines Mesenterialinfarktes ins Krankenhaus eingeliefert werden und kam

nicht mehr nach Hause zurück.

Ich habe ihn mehrere Male im Krankenhaus der »Universidad Catolica« besucht, als er da mit Röhren versehen lag. Ich staunte, dass er in so einem Zustand noch daran interessiert war, von mir zu hören. Er fragte, wovon ich ihm erzählen würde, fragte nach meiner Mutter und schickte ihr Grüße.

Die letzte Person, die ihn sah, war seine Tochter Luz, die seine letzten Worte vernahm, als sie gerade das Zimmer verlassen wollte, als Antwort auf ihr »Wir sehen uns morgen«:

»Wie komisch!« Sie hatte das Krankenhaus noch nicht verlassen, als man ihr mitteilte, dass er gestorben war.

Es scheint sehr passend, dass Tótila Albert Schneider, Dichter der Dreifaltigkeit und der dreifachen Geburt, dessen Leben sinnbildlich für die Integration der Inneren Drei stand, durch einen dreifachen Tod erlegt werden sollte: aufeinanderfolgende Schlaganfälle des Herzens, des Gehirns und des Darms.

Seine Reste liegen im Santiago Metropolitano Friedhof. Er wollte auf seinem Grab die unten angeführten Worte, ohne Namen und ohne Datum. Ich nehme an, dass seiner Familie am Ende seine Exzentrizität im Gegensatz zu ihrem eigenen Wunsch stand, ein Andenken an ihn zu erhalten, deshalb kann der Besucher folgende Aufschrift lesen: *Tótila Albert 1882–1967* und die entsprechende Stelle vom Ende seines Textes zum 2. Satz des Klarinettenquintetts von Brahms:

Die Geburt aus dem Ich ist der Anfang der Liebe

Foto



Don Federico Albert, Tótilas Vater



Teresa Schneider, Töttilas Mutter



Tótila Albert



Tusnelda Albert, Tótilas Schwester