

Das Schweigen der Gewalt: Ästhetisierte Gewalt in der Prosa Jung-Wiener Autoren um 1900

Reichart, André

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Reichart, A. (2022). *Das Schweigen der Gewalt: Ästhetisierte Gewalt in der Prosa Jung-Wiener Autoren um 1900*. (Lettre). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839460368>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



André Reichart

DAS SCHWEIGEN DER GEWALT

Ästhetisierte Gewalt in der Prosa
Jung-Wiener Autoren um 1900

[transcript] Lettre

André Reichart
Das Schweigen der Gewalt

Lettre

André Reichart (Magister Artium), geb. 1979, lehrt und forscht an der Universität Fukuoka in Japan. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatursemiotik, Popkultur und Fiktionstheorie.

André Reichart

Das Schweigen der Gewalt

Ästhetisierte Gewalt in der Prosa Jung-Wiener Autoren um 1900

[transcript]

This publication is supported by Fukuoka University Grant for Publication of Doctoral Dissertation.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© André Reichart

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: André Reichart

Lektorat: TIESLED Satz & Service

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6036-4

PDF-ISBN 978-3-8394-6036-8

<https://doi.org/10.14361/9783839460368>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort	7
----------------------	---

Einleitung: Faszinosum Gewalt	11
--	----

I. Theoretisch-methodische Vorüberlegungen

1 Dimensionen der Gewalt	23
1.1 Begriffsbestimmungen	23
1.2 Kodierung von Gewalt	27
2 Moderne Ästhetik und Gewalt	47
2.1 Jung-Wien und die Wiener Moderne	47
2.2 Die Ästhetik der Moderne	74
2.3 Der Ort des Negativ-Ästhetischen	105

II. Literarische Analysen

3 Gewalt und Grenze	139
3.1 Gewalt als veränderndes Ereignis	139
3.2 Arthur Schnitzler: Die Hirtenflöte	142
3.3 Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs	154
3.4 Hermann Bahr: Die gute Schule	162
3.5 Felix Salten: Das Schicksal der Agathe	166
3.6 Gewalt als Transgression	173
4 Gewalt und Welt	177
4.1 Erzählte Welten	177
4.2 Topologisches Denken	179
4.3 Revolte und Ordnung: Die Hirtenflöte	182
4.4 Kriegswelt und ausgebrannte Psyche: Das Schicksal der Agathe	202

4.5	Gewalt als Folge und als Ordnung	213
Exkurs: Gewalt und Heroik		219
1	Schnitzlers Jeanne d’Arc	219
2	Die heilige Jungfrau als fremder Kode	225
5.	Gewalt und Wahrheit	237
5.1	Wahrheit des Narrativs	237
5.2	Künstlerexistenz: Die gute Schule	239
5.3	Tod als Wahrheit: Der Tod Georgs	255
6	Resümee: Die schweigende Gewalt	265

III. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen	273
Literatur	275
Filme	291

Vorwort

Die vorliegende Monographie ist die überarbeitete Version meiner Dissertation, die während meiner Tätigkeit an den verschiedenen Abteilungen der geisteswissenschaftlichen Fakultäten der TU Braunschweig in Deutschland sowie der Kyushu Universität und der Fukuoka Universität in Japan entstand.

Ganz besonders herzlich möchte ich deshalb meiner Doktormutter, Frau Professorin Renate Stauf, für ihr Engagement und ihre Unterstützung danken, die trotz der durch die Entfernung nicht immer einfachen Betreuungssituation unermüdlich nicht nur den Schreibprozess begleitet, sondern auch meinen wissenschaftlichen Werdegang durch ihre Förderung überhaupt erst ermöglicht hat.

Ebenso gilt mein herzlicher Dank meinem Zweitgutachter PD Dr. Cord Berg-hahn, der mich ebenso mit Rat und Hilfe nicht nur bei wissenschaftlichen, sondern auch bei beruflichen Fragen immer wieder beraten und geleitet hat.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Kollegen und Freunden des Oberseminars, die in den vielen Besprechungen und Diskussionen mit anregenden Vorschlägen und hilfreichen Hinweisen mehr als einmal entscheidend zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben.

Zuletzt danke ich allen (den mir wichtigen) Menschen aus meinem privaten Umfeld, auf deren Rücken diese Arbeit ebenso ausgetragen wurde und die mich auf unterschiedlichste Weise unterstützt haben.

Meiner Mutter und meinem Vater

Einleitung: Faszinosum Gewalt

Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetherstrahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte. Hierauf ward es still, und alles entfernte sich. Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellenden Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel.¹

Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili (1807)

The Englishmen remained where they stood, watching the spectacle as it approached. Neither dread nor horror touched them now, just an awe that rooted them to the spot. They knew this was a sight they could never hope to see again; this was the apex—after this there was only common experience. Better to stay then, though every step brought death nearer, better to stay and see the sight while it was still there to be seen. And if it killed them, this monster, then at least they would have glimpsed a miracle, known this terrible majesty for a brief moment. It seemed a fair exchange. Popolac was within two steps of the cottage. They could see the complexities of its structure quite clearly. The faces of the citizens were becoming detailed: white, sweat-wet, and content in their weariness. Some hung dead from their harnesses, their legs swinging back and forth like the hanged. Others, children particularly, had ceased to obey their training, and had relaxed their positions, so that the form of the body was degenerating, beginning to seethe with the boils of rebellious cells. Yet it still walked, each step an incalculable effort of coordination and strength. Boom—The step that trod the cottage came sooner than they thought. Mick saw the leg raised; saw the faces of the people in the shin and ankle and foot—they were as big as he was now—all huge men chosen to take the full weight of this great creation. Many were dead.

1 KLEIST: Sämtliche Werke und Briefe, S. 158.

The bottom of the foot, he could see, was a jigsaw of crushed and bloody bodies, pressed to death under the weight of their fellow citizens.²

Clive Barker: In the hills, the cities (1984)

Zwei Passagen aus zwei Erzählungen, die fast zwei Jahrhunderte auseinanderliegen. Beide sind drastisch in ihren Darstellungen, die durchdrungen sind von Gewalt, und beide lassen den verstörten Leser beunruhigt mit den geschilderten Szenen allein zurück. Erschrocken, angewidert oder fasziniert verfolgen wir die Ausführungen der Grausamkeiten.

Dennoch trennt auf den ersten Blick die beiden Zitate mehr, als sie verbindet. Einzig die Gewalt scheint eine Gemeinsamkeit zu sein. Der erste Text entsteht im deutschsprachigen Raum zu einer Zeit, als die Befreiungskriege gegen Napoleon bevorstehen und er wird lose der Romantik zugerechnet. Der zweite Text ist Teil der aktuellen Popkultur und entsteht vor dem Hintergrund des Kalten Krieges. Heinrich von Kleists Novelle ist bereits seit Langem Teil des literarischen Kanons, Clive Barkers Erzählung wird vielleicht niemals in diesen aufgenommen werden. Während sich in Kleists Erzählung die Eskalation der Gewalt aus der Handlung entwickelt, verkehrt Barkers Erzählung das Verhältnis ins Gegenteil und lässt die Darstellung zum Anlass der Handlung werden: Seine beiden Protagonisten stoßen im damaligen Jugoslawien auf zwei abgelegene Dörfer, in denen ein seltsamer Kult praktiziert wird. In regelmäßigen Zeitabständen kommt es zum Kampf zwischen den beiden Siedlungen, der hochgradig ritualisiert abläuft. Die gesamte Dorfgemeinschaft versucht mithilfe von Seilen und Akrobatik einen Riesen aus menschlichen Körpern zu formen, der dann gegen seinen Kontrahenten aus dem Nachbardorf antritt. Den Hauptteil der Erzählung nimmt die Darstellung des grotesken Kampfes ein. Die Motivation der Handlung, die das Ereignis hervorbringt, ist absurd, die detaillierte Schilderung der Grausamkeiten ihr eigentliches Ziel. Der Gegenstand der Erzählung ist die Faszination des Augenblickes. Das Schauen und Miterleben des Ereignisses ist die zentrale Erfahrung, nach der alles andere verblasst – »after this there was only common experience«. Hierfür riskieren und opfern schließlich die Protagonisten ihr Leben, denn am Ende werden beide von dem Riesen aus menschlichen Körpern zermalmt. Wenn das geschilderte Ereignis überhaupt einen Zweck erfüllt, dann ist es der, den Figuren den Grund zum Verharren und zum Staunen zu geben. Sie sind gebannt von dem Augenblick und der Augenblick wird zur absoluten Erfahrung. Das Grausame zu erblicken ist das Risiko des Todes wert.

Aber auch Kleists Erzählung legt den Blick auf das Absurde frei. Bereits der Ausgangspunkt der gesamten Handlung seiner Erzählung, das Erdbeben, ist angelehnt an jenes Erdbeben von Lissabon, das zum Anlass für die erbitterten Debatten

2 BARKER: Books of Blood. Bd. 1, S. 162.

um das Theodizee-Problem wurde, die sich ebenfalls in den Text mit eingeschrieben haben.³ Kleist illustriert jene Erfahrung, die zum berechtigten Zweifel an der ›besten aller möglichen Welten‹ führt: die als sinnlos empfundene Gewalt. Auf dem Höhepunkt dieser bricht die Handlung ab. Der Held, der mit seiner abschließenden ikonischen Geste auf den Himmel verweist, bleibt zurückgelassen im »namenlosen Schmerz«. *Das Erdbeben in Chili* fasziniert deshalb bis heute durch seine kompromisslose Konsequenz, mit der der Ausgang der Ereignisse in der Absurdität belassen wird. Sie unterläuft auf narrativer Ebene damit die Möglichkeit einer zufriedenstellenden Erklärung der Gewalt für den Handlungsverlauf. Sie sperrt sich, lässt sich nicht einhegen in ein sinnvolles Ganzes.⁴

Kleist unterscheidet in gute und böse Gewalt, denn die Gewalt des Don Fernando, der ein »göttlicher Held« ist und folglich seine Gegner »wetterstrahlte«, ist eine gute, und die Gewalt der »Bluthunde« und der »satanischen Rotte« kann nur eine schlechte sein. Letztere setzt sich jedoch durch: Der Mord an dem Kind ist ungerecht und ziellos, da seine Eltern nicht einmal die sind, auf die sich anfangs die Wut des Mobs richtete. Es ist das Opfer einer blindwütigen Tat, motiviert durch eine Verwechslung, schlimmer noch: durch einen Rausch. Die schlimmste Form der Gewalt aber ist die als sinnlos empfundene Gewalt, jene, die sich jeglicher Erklärung entzieht. Sie ist deshalb die schlimmste Form, weil durch sie hindurchscheint, was der Mensch in einer friedlichen Umgebung nicht wahrhaben möchte, nämlich dass die Gewalt zu jederzeit präsent und dem Menschen inhärent ist; dass sie hervorbrechen kann von einem Moment auf den nächsten. Sie ist kein Ausnahmefall und sie benötigt keine Begründung. Zur Beruhigung rationalisiert man sie, entwickelt Analyseschemata, aber letztlich versagen alle Versuche, sie ganz als Folge einer Ursache erklären zu wollen.⁵ Kulturelle Erklärungsmuster, soziologische Ansätze und politische Strategieerwägungen verschleiern, kaschieren und negieren diesen Aspekt, der, einmal benannt, das Ende des rationalen Zugriffs bedeutet: »Absolute Gewalt bedarf keiner Rechtfertigung. Sie wäre nicht absolut, wenn sie an Gründe gebunden wäre.«⁶ So Wolfgang Sofskys pointierte Aussage in seinem Essay *Traktat über die Gewalt* über jenes Unsagbare, was er für den Urgrund der Gewalt hält.

Auch Barker nähert sich dem Wesen der Gewalt, jedoch aus einer gänzlich anderen Perspektive. Die Gewalt bei Barker ist weder gut noch böse. Gewalt entsteht

3 LIEBRAND: *Das Erdbeben in Chili*, S. 114f. und 118.

4 Wellbery (Semiotische Anmerkungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*, S. 84-87) vergleicht modellhaft drei mögliche Lesarten und zeigt, dass das Wesentliche für alle drei Varianten der radikale Bruch durch die »schiere Gewalt« ist. Dieser Bruch führt zu einer »Problematisierung des Narrativen«.

5 BABEROWSKI: *Gewalt verstehen*, S. 5ff.

6 SOFSKY: *Traktat über die Gewalt*, S. 53.

aus der Notwendigkeit des Rituals heraus.⁷ Die Opfer der Gewalt sind auch Opfer für die Gemeinschaft. Aber der Ausgang des Kampfes der beiden aus Menschen gemachten Riesen hat keinerlei Konsequenzen für die Dörfer. Im gegebenen Wertehorizont der Erzählung ist die Gewalt ganz von einer ethischen Bewertung befreit. Im Zentrum steht das Faszinosum. Seine Beobachter werden vom Anblick in seinen Bann gezogen. Sie wenden sich angesichts der Greul nicht angewidert ab, sondern erhöhen das Gesehene zu einer erhabenen Erfahrung. Der Text thematisiert damit das komplexe Beziehungsverhältnis von Schaulust und Gewalt. Die Ergriffenheit des Beobachters⁸ als ästhetische Empfindung, die das Grausame zum Objekt der Betrachtung werden lässt, enthebt das Dargestellte seiner moralischen und damit auch seiner empathischen Abhängigkeiten. Ohne diese Verschiebung verbleibt das Schauen in einem moralischen Diskurs verhaftet und die Darstellung der Gewalt sowie das Lustgefühl der Rezeption nähert den Betrachter dem Täter an.⁹ Auch Barkers Gewalt fehlt jegliche Rechtfertigung und doch ist der Tenor ein anderer. Nicht Verzweiflung entsteht bei den Protagonisten, zumal sie von der Gewalt nicht affiziert sind, sondern Faszination.

Barkers Erzählung ist als Allegorie auf den Kommunismus nach dem Ende der Tito-Ära im ehemaligen Jugoslawien gelesen worden. Die beiden Riesen stehen in dieser Lesart für den Verlust der Individualität in einem Regime, das darauf ausgerichtet ist, jeden Einzelnen zu einem Teil eines Ganzen zu machen und somit das Allgemeine über das Individuelle zu stellen. Der Kampf dient einzig dem Zweck, die Effizienz des Systems zu beweisen.¹⁰ So schlüssig die Interpretation auch ist, ihr entgeht ein entscheidender Aspekt: Mit der Überführung der Erzählung ins Allegorische wird sie um jenes Element beraubt, was ihre Literarizität ausmacht – ihre Absurdität.

Damit verkommt die Darstellung zum billigen Schock, die Darstellung um der Darstellung willen ist nicht mehr Zweck, sondern leerer Effekt.¹¹ An dieser Sollbruchstelle des ästhetischen Diskurses liegt der Umkipppunkt von Kunst zu Ge-

7 Bezeichnenderweise ist auch das Ende von Kleists Erzählung als ›Sündenbockritual‹ gedeutet worden. – Vgl. LIEBRAND: Das Erdbeben in Chili, S. 118.

8 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

9 SOFSKY: Traktat über die Gewalt, S. 109ff. Gerade in letzter Zeit wieder vermehrt lässt sich dieses Verhältnis an den Diskussionen über Schaulustige (›Gaffer‹) ablesen, die letztlich dazu geführt haben, dass im Mai 2017 ein Gesetzesentwurf im deutschen Bundesrat verabschiedet wurde, der das Filmen und Fotografieren als Straftat wertet, die mit bis zu zwei Jahren Freiheitsentzug geahndet werden kann. [www.bundesrat.de/SharedDocs/drucksachen/2016/0201-0300/226-16\(B\).pdf?__blob=publicationFile&v=5](http://www.bundesrat.de/SharedDocs/drucksachen/2016/0201-0300/226-16(B).pdf?__blob=publicationFile&v=5).

10 GOMEL: »Rotting Time«, S. 403.

11 Dies illustriert S.T. Joshis Literaturkritik (The Modern Weird Tale, S. 119). Indem er Gomels Interpretation folgt, spricht er zugleich Clive Barker ab, eine gelungene Geschichte geschaffen zu haben. Gerade die Unbegreiflichkeit des Horrors wird auch für Joshi zum entscheidenden

waltverherrlichung. Ein schmaler Grat, der den Kern der Problematik vieler Abhandlungen über die Wirkung von medialer Gewalt bildet: die Lust am Zur-Schau-Gestellten, das Partizipieren an der Gewaltausübung und seine stellvertretende Ausführung als Wunschbefriedigung. All diese Dinge berühren die Frage nach einer ästhetischen Gewalt in dem Moment, wo ihr das Ästhetische abgesprochen wird. Barkers Gewalt ist »unnötig« für die Handlung. Entzieht man ihr auch ihren literarischen Wert, tritt das Charakteristische an ihr zutage. Es ist das »Zuwiek der Darstellung. Es ist dieses Verhältnis, das auch Karl Heinz Bohrer herausstellt, wenn er eine Szene in Flauberts *Salambo* beschreibt und anmerkt, dass sich die geschilderten Gewaltszenarien eben nicht mehr allegorisch auflösen lassen: »Die wahrnehmbare Welt ist in dieser semantischen Form reduziert auf sinnliche Vorgänge ohne Sinn außer dem einen, daß sie die ästhetisch-emotionale Imagination evozieren.«¹² Auch bei Kleist wäre für den Handlungsverlauf ausreichend, dass ein kleines Kind getötet wird. Es ist nicht nötig, dass der Körper »zerschmettert« wird und er am Ende am Boden liegt »mit aus dem Hirne vorquellende[m] Mark«.

Es entsteht also eine Kluft, so auch meine Vermutung, zwischen einer narrativen Funktion eines Ereignisses und ihrer Darstellung. Diese Kluft ist Ziel meines Beschreibungsversuches. Aus diesem Abgrund starrt die Sinnlosigkeit der dargebrachten Gewalt uns entgegen, die womöglich in das Ästhetische überführt wird oder aber sogar ihren eigentlichen Kern darstellt. Denn das Ästhetische, wird es als absolut verstanden, konstituiert sich durch seinen Selbstzweck. Seine Begründung ist ausschließlich seine Existenz und hierbei nähert es sich jenem Aspekt der Gewalt an, der wie oben erwähnt aus unserer Kultur ausgeschlossen bleiben soll.

Offensichtlich aber ist Gewalt nicht automatisch ästhetisch, weil sie durch das Medium Text kodiert wird, wie sich im Falle von Barkers Erzählung gezeigt hat. Auch die Einbettung in den Diskurs der Kunst hilft zwar der Rechtfertigung ihres Vorhandenseins, allerdings findet damit die Zuordnung zum Ästhetischen quasi über seinen ästhetischen Kontext statt. Zugegeben, es stellt eine verlockende Möglichkeit der Definition dar, würde man festlegen, dass wenn Gewalt in Literatur vorkommt, sie damit auch ästhetisch kodiert ist. Dies würde aber die Kategorie einer ästhetischen Darstellung obsolet werden lassen, denn dann wäre *per se* alles einmal in diesen Kontext Gestellte ästhetisch. Karl Heinz Bohrer führt deshalb den Aspekt der Sinnverweigerung an. Die Gewalt selbst und nicht die sie umgebende Erzählung verweigert sich einer letztendlich zufriedenstellenden Deutung. Das ist die hinreichende Bedingung für das Ästhetische. An Barkers Text zeigt sich, dass dies zumindest für den Diskurs »Literatur« zutrifft. Der Gewalt in der Erzählung

Bewertungskriterium, die nicht mehr gegeben ist, wenn man die Erzählung als politische Satire versteht.

12 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 27.

wird ihr ästhetischer und literarischer Wert in dem Moment abgesprochen, wo eine Sinngebung stattfindet.

Was bedeutet es aber, wenn ein Textterm sich dem Sinn verweigert? Handelt es sich hierbei nicht vielmehr um eine subjektive Erfahrung des Lesers? Ist dieses Phänomen intersubjektiv überhaupt beschreib-, geschweige denn vermittelbar? Die Frage, die sich deshalb hier anschließt, ist, ob das Dargestellte, die Darstellung und der Ort der Darstellung in ein derartiges Bedingungsverhältnis treten können, dass sich das spezifisch Ästhetische an ihnen zeigen lässt. Das Ästhetische aber, das als Absolutes auf sich selbst gerichtet ist, verweist auf nichts mehr anderes. Um das Ästhetische der Gewalt zu zeigen, müsste plausibel veranschaulicht werden, dass ihre Darstellung nur auf sich selbst gerichtet ist und nichts außerhalb des Werkes symbolisiert. Denn in dem Moment, wo sich die Gewalt ihrer Einhegung in den Diskurs des Nützlichen und Ethischen entzieht, legt sie zugleich ihr Wesen frei und sie ist ganz Kunst.

Natürlich ist der Absolutheitsanspruch, und das soll nicht übergangen werden, ein historischer, der seit Langem schon der Kritik ausgesetzt ist. Auch die Folge der daraus resultierenden Betrachtung – für die Gewalt hier in Bezug auf das Schöne und das Schreckliche – hat keine überzeitliche Gültigkeit, sondern ist im Gegenteil sehr der Gegenwart geschuldet.¹³ Es ist ein modisches Thema und birgt deshalb viele Gefahren, allen voran die der Belanglosigkeit, die vielleicht die größte für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung darstellt. Wenn Michel Wieviorkas Analysen zum Verhältnis der Gewalt in Frankreich stimmen und wenn diese auf den deutschsprachigen Raum übertragbar sind, dann hat sich in den intellektuellen Kreisen ein verändertes Verhältnis zur Gewalt etabliert. Das neue Verhältnis ist ganz entschieden von Ablehnung geprägt. Doch dieses Verhältnis resultiert nicht, wie vielleicht anzunehmen wäre, aus den Erfahrungen zweier Massenvernichtungskriege, das Umdenken setzt später ein. Erst Anfang der 1970er-Jahre ist für Wieviorka wirklich eine Abkehr von der Legitimation der Gewalt als Mittel zum (guten) Zweck zu erkennen. Aber auch sie ist bereits wieder im Verschwinden begriffen, denn durch die extreme Erschütterung der öffentlichen Wahrnehmung bedingt durch den globalen Terror und die gewaltsamen Gegenaktionen ergibt sich erneut eine neu entflammte Diskussion um die Legitimation der Gewalt.¹⁴ Der Terror selbst und seine Gewaltexzesse finden ihren Widerhall in der kontemporären Popliteratur, die mit ihren ästhetischen Mitteln reagiert. Dies führt aber – nach dem Ende der Narration – vor allem zu einer Repräsentation als Tableau, als Archiv, ohne zwangsläufig eine Aussage produzieren zu wollen oder politisch Stellung zu beziehen.¹⁵ Gewalt ist in der Populärkultur allgegenwärtig und durch alle

13 Vgl. GROEBNER: Schock, Abscheu, schickes Thema, S. 72.

14 Vgl. WIEVIORKA: Die Gewalt, S. 61-78.

15 Vgl. WERBER: Der Teppich des Sterbens, S. 65f.

Medien realisiert. Gleichzeitig changiert die Diskussion über Gewalt zwischen den Extrempunkten der absoluten Negation dieser bis hin zur ihrer Überbewertung.¹⁶ Dem gesamten Spektrum liegt zudem häufig die Idee zugrunde, dass die Gewalt ein vormodernes, zivilisationsbedrohendes, menschheitsgeschichtlich konstantes Phänomen ist.¹⁷ Also ist zunächst festzuhalten, dass meine Faszination für die Gewalt nicht vom historischen Material initialisiert worden ist, sondern von der mich umgebenden aktuellen Kultur.¹⁸ Ebenso ist dabei zu beachten, dass meine Vorstellungen und Bewertungen sich nie ganz von diesem Horizont lösen werden können. Dennoch ist es mein Ziel, einen historisch sensibilisierten Beitrag zur Analyse und Bewertung der Ästhetisierung von Gewalt zu leisten. Was ebenfalls in allererster Linie bedeutet, keine moralische Wertung in Bezug auf ihre Darstellung vorzunehmen.

Die Darstellungskultur der Gewalt, wie sie sich heute etabliert hat, resultiert aber aus einer historischen Entwicklungslinie. Wenn *Das Erdbeben in Chili* und *In the hills, the cities* Etappen einer Genealogie sind, dann liegt die Wiener Moderne zeitlich auf halbem Wege zwischen den beiden. Dass Gewalt vollwertiges Element der Kunst und damit ›kunstfähig‹ wird, ist kein trivialer Prozess. Es ist die Moderne, die von der Forschung als Beginn jener Entwicklung angesehen wird, in dessen Verlauf Teile als zur Kunst befähigt hinzugenommen werden, die in davorliegenden Epochen davon ausgeschlossen waren.¹⁹ Das meint nicht, dass Gewalt zuvor nicht Thema der Literatur oder der bildenden Künste war, sondern es bedeutet, dass ihr die Eigenschaft des Schönen oder Erhabenen grundsätzlich abgesprochen wurde. In einem über mehrere Jahrhunderte dauernden Prozess lockert sich die strikte Haltung, respektive weil sich die Begriffe des Schönen und des Erhabenen ebenfalls ändern. Es gilt deshalb, wenigstens ausschnittsweise den Weg nachzuvollziehen, auf dem die Gewalt mit unter die ›schönen Dinge‹ gelangt und der in seinem vorläufigen Extrempunkt, nämlich der selbstreferenziellen Autonomieästhetik, mündet.²⁰ Zudem ist es nötig zu begreifen, welche Konsequenzen daraus für die Darstellung der Gewalt resultieren und wie sie sich am Textmaterial aufzeigen und beschreiben lassen können.

Was die ästhetische Kodierung angeht, erscheint unter den Modernen die Wiener Moderne als besonders prädestiniert. Denn sie ist es, der die ästhetische Überformung der Wirklichkeit bis zum Eskapismus nachgesagt wird, während z.B. die

16 Wobei Alfred Hirsch (Notwendige und unvermeidliche Gewalt?, S. 56) meint, dass es eine Sigle der Moderne sei, dass sich Gewalt angefangen bei Hobbes vom Thema zum Problem wandle.

17 www.bpb.de/apuz/26643/gewalt-in-modernen-gesellschaften-zwischen-ausblendung-und-dramatisierung?p=all#fr-footnodeid1.

18 JÄGER: Der Mensch und die Gewalt, S. 301.

19 KIESEL: Geschichte der literarischen Moderne, S. 102ff.

20 Vgl. FÄHNTERS: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 3.

Berliner Moderne dem Naturalismus nahesteht und für ihre Poetologie über weite Bereiche das Diktum von Arno Holz, Kunst sei Natur weniger X, gilt.²¹ In Wien hingegen bestimmt der Ästhetizismus zeitweilig nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben und Selbstverständnis des Künstlers. Die Idee, dass Kunst auf ihre Art die Natur abbildet, also der Mimesisgedanke, der sich über den Imitationsbegriff zur Nachbildung wandelt, verkehrt sich im Ästhetizismus zumindest teilweise ins Gegenteil.²² Kunst bildet nicht mehr Natur nach, sie verändert, überformt und korrigiert sie. Sie schafft sich ihre eigene Natur, ihre eigene Wirklichkeit – so zumindest formuliert sich der ambitionierte Impetus in vielen poetologischen Reflexionen der Jung-Wiener Autoren. Gewalt aber besitzt wie die Sexualität auch eine enorme existenzielle Kraft, weshalb an ihr, ebenso wie am Tod, eine ästhetische Überformung – möglicherweise permanent – scheitern muss. An diesen Verwerfungslinien offenbaren sich Macht und Ohnmacht der Kultur zugleich.

Aufgrund der Komplexität und Ambivalenz der vorliegenden Literatur können nur exemplarische Einzeluntersuchungen vorgenommen werden, die gar nicht den Anspruch erheben können, ein allgemeingültiges Prinzip innerhalb der Jung-Wiener Literatur, geschweige denn der Wiener Moderne an sich zutage zu fördern. Es wäre auch angesichts der vielen literaturwissenschaftlichen Darstellungen dieser Epoche, die sich trotz ihres Umfangs fortwährend um Differenzierung, statt um Subsumierung bemühen, ein Verkennen des Charakters des Untersuchungsgegenstandes sowie der bisherigen Forschungsergebnisse.²³ Es ist aber auch nicht Ziel, bestehende Forschungsergebnisse in der Hinsicht zu korrigieren, dass das Thema Gewalt in der aktuellen Forschungsliteratur übersehen worden sei, wenngleich es allerdings tatsächlich im Hinblick auf die Wiener Moderne eher unterrepräsentiert ist. Ziel ist es aber, mit der Hinwendung zur Gewaltdarstellung einer Verwerfungslinie zu folgen, der vielleicht damals noch nicht die Relevanz zuteilgeworden ist, wie sie sie in heutiger Zeit besitzt, an deren Repräsentationen aber sich nichtsdestotrotz jene entscheidenden Momente bereits manifestieren, die für unsere heutige Kultur von zentraler Bedeutung sind. Gewalt ist jedoch kein bestimmendes Thema in den kanonischen Erzählungen. Deshalb wähle ich wie schon andere vor mir, die sich mit ähnlichen Schwierigkeiten angesichts der Literatur der Moderne konfrontiert sahen, den Weg der qualitativen Einzeluntersuchung weniger kanonischer Texte kanonischer Autoren in der Hoffnung, vor allem neue Aspekte veranschaulichen zu können und nicht Ergebnisse zu bestätigen. Ein Autor fehlt freilich hier unter den kanonischen Autoren, und das ist Hugo von Hofmannsthal.

21 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 344.

22 Bereits die Romantik hatte den Nachahmungsgedanken fallen gelassen und der Kunst bzw. dem Genie selbstschaffendes Potenzial zuerkannt. Natur wird nicht mehr abgebildet, sondern erweitert. – Vgl. PETERSEN: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, S. 231f.

23 Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 5.

Er fehlt allerdings nicht, weil seine Erzählungen nicht ergiebig für eine Untersuchung der Gewaltdarstellung wären, sondern im Gegenteil, weil sie zu ergiebig sind. Hofmannsthals Gewaltdarstellungen zu analysieren, hätte entweder bedeutet, den Schwerpunkt der Arbeit von einem ausgewogenen Verhältnis unter den Autoren zu einem auf einen Autor fokussierten Verhältnis zu verschieben. Oder es hätte bedeutet, die Komplexität der Gewalt bei Hofmannsthal zugunsten der Balance zu vernachlässigen. Beides empfand ich als unbefriedigend, weshalb ich mich entschieden habe, diesen bewusst auszusparen und mich damit zu begnügen, hier auf ein weiteres Forschungsdesiderat zu verweisen.

Zum Schluss des Beginns gilt es meinerseits jedoch noch einen wichtigen Zweifel zu formulieren. In den vielen Arbeiten, die sich mit Gewalt in ihren unterschiedlichen Formen und Repräsentationen auseinandersetzen, liegt häufig der Fokus auf einem Phänomen im Speziellen – nämlich der sinnlosen Gewalt. Zumindes *in puncto* Ästhetik möchte ich zeigen, dass, wenn man versucht, sich diesem Phänomen zu nähern und es analytisch zu fassen, es sich permanent dem Zugriff entzieht. Es liegt möglicherweise in der Natur des Gegenstandes, der hier analysiert werden soll, oder auch am Zugriff selbst. Doch der Zweifel bleibt, dass es sich bei der sinnlosen Gewalt, die bei der Auseinandersetzung mit ihren Darstellungen eine entscheidende Rolle einnimmt, um ein sinnentleertes Objekt im Zentrum des Diskurses handelt.

I. Theoretisch-methodische Vorüberlegungen

1 Dimensionen der Gewalt

1.1 Begriffsbestimmungen

Gewalt ist ein komplexer Begriff, der in verschiedenen Disziplinen mit unterschiedlichen Definitionen verwendet wird. Dabei legen die jeweiligen Ansätze auf spezifische Gesichtspunkte ihrem Erkenntnisinteresse entsprechend andere Gewichtungen. Für die Analyse literarischer Texte ist es deshalb wichtig, auszuwählen, welche Aspekte von Relevanz sind und welche nicht.

1.1.1 Dimensionen des Gewaltbegriffs

Die Komplexität der Gewalt an sich und das gesteigerte Interesse an ihr als Untersuchungsgegenstand in den letzten Dekaden führen zwangsläufig zu einer Ausdifferenzierung ihrer Beschreibungsmittel, allein schon deshalb, weil unterschiedliche Disziplinen mit unterschiedlichen Fragestellungen die Gewalt zu analysieren versuchen.¹ Aber auch »Gewalt« als Begriff weist selbst bei einer konkreten Beschränkung seiner Bedeutungsdimensionen weitreichende Abhängigkeiten zu unterschiedlichen Aspekten des Lebens auf. Bernhard Waldenfels vergleicht ihn in seiner Komplexität mit Liebe oder Tod. Sie alle stellen gleichermaßen existenzielle und ebenso gesellschaftlich verdrängte Dinge dar, woraus sich zwangsläufig komplizierte Verflechtungen ergeben. Ihnen nachzugehen kann selbst bei einem konkreten Erkenntnisinteresse schnell ins Unüberschaubare führen.²

Aus der Kontingenz des Phänomens resultiert schließlich die ganz unterschiedliche ethische Betrachtungsweise, die die sanktionierte wie die erlaubte oder sogar gewünschte Gewalt kennt.³ Im Deutschen hat das zum Teil auch etwas mit dem Zusammenfall der legitimen und illegitimen Form im Wort selbst zu tun, da es, im Gegensatz zu anderen europäischen Sprachen, beides bezeichnet, was etwa im Lateinischen durch *potestas* und *violentia* unterschieden ist.⁴ Zu einem anderen Teil

1 Vgl. WAHL: Aggression und Gewalt, S. 6.

2 WALDENFELS: Aporien der Gewalt, S. 9.

3 WAHL: Aggression und Gewalt, S. 12.

4 IMBUSCH: Der Gewaltbegriff, S. 29f.

hat es auch mit dem Wandel dessen zu tun, was a) als Gewalt wahrgenommen wird und b) was als legitime/illegitime Gewalt verstanden wird.⁵ Dies betrifft auch die Rezeptionshaltung und es ist denkbar, dass – über die Bewertung ob sanktioniert oder gerechtfertigt hinaus – eine Handlung in einer Erzählung von einem heutigen Leser als Gewalt gedeutet wird, die ein historischer Leser durchaus nicht als solche empfunden haben muss.⁶ Mindestens für den deutschen Kulturraum gilt, dass im öffentlichen Diskurs über die letzten Jahrzehnte eine fortschreitende Stigmatisierung der Gewalt stattgefunden hat. Waren in den 1950er-Jahren noch Ohrfeigen als didaktisches Mittel in der Schule erlaubt, ist heutzutage offiziell das Recht der Kinder auf eine gewaltlose Erziehung bis ins Elternhaus durchgesetzt worden. Die Räume der erlaubten und gerechtfertigten privaten Gewalt werden kleiner. Dies hängt sicherlich mit der ideologischen Hoffnung der Moderne zusammen, dass Gewalt durch den Zivilisationsprozess erodiert; eine Vorstellung, die auf Norbert Elias zurückgeht und längst nicht unkritisiert geblieben ist, sondern schließlich im Angesicht der beiden Weltkriege bis hin zu den aktuellen kriegerischen Konflikten sogar die gegenteilige Position provoziert hat.

Nicht nur deshalb, aber vor allem auch vor diesem Hintergrund ist die verübte Gewalt immer die Gewalt der Anderen.⁷ Sie ist etwas, das einbricht in einen Alltag, in einen kulturellen Raum, in den sie nicht gehört, aus dem sie eigentlich ausgeschlossen sein sollte, da sie vorzivilisatorisch ist, also ein Relikt aus jener Zeit, als der Mensch noch ein Tier war. Dieser Mythos motiviert nicht nur Strategien, um Gewalt zu kaschieren, zu übersehen und zu bagatellisieren, er motiviert auch komplexe Rechtfertigungsstrategien – vor oder nach dem Akt –, sofern man sie selber verüben muss oder will. Darüber hinaus ist Gewalt auch geschlechtlich konnotiert. Sie ist – gestützt durch empirische Ergebnisse – primär männlich.⁸

Diese Stigmatisierung hat weitreichende Folgen auch bei der Betrachtung von Kultur. So stellt etwa die Lust an Gewalt und in ihrer Verlängerung die Lust an Gewaltdarstellungen ein ethisch problematisches Untersuchungsfeld dar.⁹ Wie noch zu zeigen sein wird, kann auch bei einer ästhetischen Betrachtung die ethische Dimension nicht suspendiert werden. Auch diese Arbeit kann sich nicht aus ihrer historischen Verfasstheit lösen, und ihr Verfasser wird mit seiner Folie die einzelnen literarischen Phänomene als Gewalt bewerten müssen. Dabei bleibt er befangen, so sehr er auch Objektivität anstrebt.

5 EBD., S. 51.

6 GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 263.

7 Vgl. RAUCHFLEISCH: Allgegenwart von Gewalt, S. 12.

8 Vgl. ebd., S. 20ff.

9 So kann auch etwa Udo Rauchfleisch (ebd., S. 33) bei seiner Analyse der psychologischen Voraussetzungen nicht umhin die Lust an Gewalt an sich als krankhaft zu bezeichnen, die letztlich hauptsächlich aus »Kompensationen einer zentralen Selbstunsicherheit« resultieren würde.

Gewalt kann (und sollte) als eine spezifische Form der Aggression aufgefasst werden.¹⁰ Mit dieser Unterteilung ließe sich etwa das Problem konkretisieren, ob Gewalt vorgesellschaftlich oder immer schon kulturell determiniert ist. Aggression an sich als inkorporierte Fähigkeit zur Gewalt würde dann die irreduzible Voraussetzung für jene darstellen, wohingegen ihre Manifestation als Gewalt dann nur innerhalb eines kulturellen Kontextes stattfinden kann.

1.1.2 Physische Gewalt

Angesicht der Diversität ist deshalb sicher die Reduktion auf eine konkrete Vorstellung sinnvoller als die Erweiterung des Begriffs zu einem *umbrella term*, denn sonst droht, was Valentin Groebner in diesem Zuge auch für die Begriffe »Bild«, »Körper« und »Raum« konstatiert: »Ein überdehnter Gewaltbegriff dient als griffiges Etikett, unter dem fleißige Doktoranden die klassischen Themen und Texte des eigenen Fachs wiederkäuen.«¹¹ Auch dem möchte ich mit einer konkreten, statt einer ambivalenten Auffassung von Gewalt entgegenwirken.

In der Gewaltforschung existieren zwar eine Vielzahl von divergierenden Begriffen, aber über die Definition der physischen Gewalt herrscht Konsens: »Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen, werden als physische Gewalt bezeichnet.«¹² Diese Minimaldefinition allerdings mündet im Problem, aus der theoretischen Basis eine Überführung in die Beschreibungspraxis zu erreichen, wobei dies vor allem für die Gesellschaftswissenschaften gilt.¹³ Wohlgemerkt, es handelt sich um eine Minimaldefinition. Sobald die Frage erweitert wird zum Versuch der vollständigen Bestimmung des Begriffs, ist kein Konsens mehr zu erzielen. Dies liegt nicht nur an den unterschiedlichen Disziplinen, Fragestellungen und Erkenntnisinteressen, sondern auch an der Wahl der Betrachtungsebenen, die sich von der zwischenmenschlichen konkret-handlungsbasierten bis hin zur systematisch-abstrakten gesellschaftlichen Ebene erstrecken können. Schließlich ist es auch eine Frage, welche Formen der Gewalt man zur Gewalt an sich zählen möchte und welche nicht. Lässt man neben der Beschädigung des Körpers auch verbale Gewalt zu? Ist das Ignorieren, Isolieren und Internieren eines Menschen auch Gewalt? Ebenso der Bereich der seelischen Grausamkeiten oder der Aspekt der Autoaggression, der interessanterweise in den hier angeführten Überblicksdarstellungen nicht genannt wird, wären als relevant zu erachten. Diese Erweiterungen erstrecken

10 EBD., S. 11f.

11 GROEBNER: Schock, Abscheu, schickes Thema. 72.

12 CHRIST/GUDEHAUS: Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme, S. 2.

13 EBD.

sich bis zu den häufig in diesem Zusammenhang auch kritisierten Konzepten von Galtungs ›systematischer‹ und Bourdieus ›symbolischer Gewalt‹.¹⁴

Es wird deutlich, dass der Versuch, allen Formen der Gewalt gerecht zu werden und sie zu beschreiben, in diesem Rahmen nicht möglich ist. Zumal es sich im Falle der Ästhetisierung von Gewalt auch um ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen ethischen und ästhetischen Vorstellungen handelt, auf den ich gesondert und ausführlich eingehen werde. Deshalb eignet sich die physische Gewalt als einfachste und offensichtlichste Form, um, von ihr ausgehend, wenn nötig, elaboriertere und komplexere Formen zu beschreiben. Die Annahme lautet also hier, *dass der narrative Text innerhalb seiner Möglichkeiten eine Vorstellung von ›Welt‹ abbildet, in der ein Ereignis stattfindet, dass der Minimaldefinition von Gewalt genügt*. Die Überführung des Begriffes in die hier notwendige Beschreibungspraxis der artifiziellen, diegetischen Welt sieht sich nicht mit den Schwierigkeiten einer soziologischen oder juristischen Beschreibung konfrontiert. Ihr Material ist kodifiziert, ihre Zeichen in weniger Bewegung als die Teile der realen Welt, die die anderen beiden Richtungen beschreiben müssen. Dies ist etwa von entscheidender Bedeutung bei der Frage der Motivation von Gewalt. Während soziologische und juristische Problemstellungen sich hier mit vielen Unwägbarkeiten auseinandersetzen müssen, ergibt sich für die Literaturwissenschaft eine eventuelle Motivation der Gewalt aus dem Text – oder eben nicht.

Hinsichtlich des Mediums Literatur wäre zu überlegen, ob aufgrund seiner medialen Bedingungen eine Gewaltform als prädestiniert oder besonders affin anzusehen ist. Literatur als Medium, das nicht mit visuellen oder auditiven Mitteln arbeitet, könnte eine Affinität zur Darstellung von Gedankengängen aufweisen und deshalb sich besonders den seelischen Folgen von Gewalt zuwenden.

1.1.3 Literaturwissenschaftlicher Gewaltbegriff

Die Literaturwissenschaft hat gegenüber den anderen Wissenschaften, beruhend auf der Verschiedenheit des Gegenstandes, zwangsläufig zusätzliche Fragestellungen herausgebildet, die auch genuin besser mit den Methoden der Literaturwissenschaft zu beschreiben sind, sofern sie sich vom Erkenntnisinteresse her von anderen Disziplinen unterscheiden. Hania Siebenpfeiffer differenziert als eine erste wichtige Unterteilung die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit Gewalt hinsichtlich ihrer Gewichtung, nämlich ob Gewalt in der Literatur, also als »Sujet, Motiv oder Thema«, oder ob Gewalt der Literatur, also als »sprachästhetische Ge-

14 JÄGER: Der Mensch und die Gewalt, S. 304; WAHL: Aggression und Gewalt, S. 12. Nicht so Imbusch (Der Gewaltbegriff, S. 40), der sich mit der Absicht einer möglichst vollständigen Erfassung dessen, was in einer Gesellschaft als Gewalt gelten kann, für beide Konzepte ausspricht.

staltung« untersucht wird, wobei eine Kombination aus beidem als dritte Option ebenso existiert.¹⁵

Eine andere Unterteilung verfolgt Andrea Geier, wenn sie den Begriff »Gewalt« für die Literatur in einen soziokulturellen und einen ästhetischen Aspekt aufteilt, die sie nicht streng voneinander unterschieden wissen will. Der Gegenbegriff zu »ästhetisch« lautet bei ihr »pragmatisch«. Beide Begriffe hebt sie jedoch zusätzlich von Bohrrers These einer ästhetischen Kategorie der Imagination des Bösen ab. Ihr Erkenntnisinteresse richtet sich hierbei auf die Bewertung des Verhältnisses von empirischer Gewalt zu ihrer Darstellung in Literatur.¹⁶

Den von Siebenpfeiffer als sprachästhetisch charakterisierten Ansätzen – die vor allem eine Eigenheit der literarischen Sprache als »Gewalt« verstehen oder bestimmte Formdestruktion als »gewaltsam« beschreiben –¹⁷ steht Geier kritisch gegenüber. Sie spricht sich gegen eine rein formalästhetische Analyse des Phänomens »Sprachgewalt« aus, die letztlich ihrer Meinung nach immer nur einer zirkulären Argumentation innerhalb des Gegenstandes verfallen kann. Problematisch scheint mir aber weniger die Analyse an sich, sondern das metaphorische Verständnis der Analysekatgorie »Gewalt«. Denn es geht bei dem von Geier Kritisierten nicht um die Gewalt als Dargestelltes, sondern um das »Gewaltsame« der Mittel einer Darstellung. Diese »Formzerschlagung« soll deshalb hier ebenfalls nicht Thema sein und das Bedeutungspotenzial des Wortes »Gewalt« auch nicht eine Anschlussmöglichkeit für eine dekonstruktivistische Betrachtung, zumal bei einer Formzerschlagung vielleicht eher von einer »Verletzung der Sprache« gesprochen werden sollte. Diese zusätzliche Erweiterung des Begriffes, die ihn schließlich zu einem Anlass macht, über die Verwendung von Sprache und Form in der Literatur zu reflektieren, wird aber auch in weiten Teilen der Literaturwissenschaft kritisch gesehen, wie Geier selbst bemerkt und wie die eingangs erwähnte Kritik von Groebner veranschaulicht.¹⁸

1.2 Kodierung von Gewalt

Gewalt in der Literatur weist andere Eigenschaften auf als die empirische Gewalt. Das ist eine Folge des Übertragungs- und Überformungsprozesses, der bei der Realisation in einer Textumgebung stattfindet. Diese spezifischen Unterschiede erweitern und beschränken mögliche Interpretationsansätze in Hinblick auf die

15 SIEBENPFEIFFER: Literaturwissenschaft, S. 340.

16 GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 263.

17 SIEBENPFEIFFER: Literaturwissenschaft, S. 345.

18 GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 263.

Präsentation von Gewalt im sprachlichen Kunstwerk. Es gilt dabei, textinterne wie -externe Abhängigkeiten zu berücksichtigen.

1.2.1 Der Kode des Mediums

Wenn hier von der »Kodierung der Gewalt« die Rede ist, dann muss berücksichtigt werden, dass die Bezeichnung »Kodierung«/»Codierung« verschiedene Ansätze aus verschiedenen Disziplinen subsumiert, weshalb hier ebenfalls eine Konkretisierung angebracht ist. Der Begriff »Kodierung« im semiotischen Sinne muss mindestens von dem der »Codierung« im soziologischen Sinne abgegrenzt werden, was hier auch durch die unterschiedlichen Schreibungen markiert werden soll, wenngleich dies keine einheitliche Regelung darstellt; vielmehr finden sich in der Fachliteratur beide Schreibweisen parallel für beide Begriffsverwendungen.¹⁹

Die Soziologie ist hinsichtlich der Gewaltforschung gerade in letzter Zeit eine der produktivsten Disziplinen.²⁰ Zwar ist bis heute eine umfassende soziologische Theorie zur Gewalt weiterhin Forschungsdesiderat geblieben, aber sie fragt in vielen Einzeluntersuchungen nach den Formen von Gewalt in der empirischen Gesellschaft; sie untersucht ihren Ursprung, ihren Nutzen und ihre Gefahr für diese.²¹ Besonders seit den 1990er-Jahren hat sich die Forschung weg von einer Täter-Opfer-Beziehung sowie deren Ursachen und hin zu einer genuinen Gewaltbetrachtung verlagert.²² Während die Soziologie mit ihrem Codebegriff ein Modell zur Beschreibung der gesellschaftlichen Wirklichkeit erarbeitet, gilt für die Literaturwissenschaft im Speziellen, was für die Kulturwissenschaft allgemein gilt: Gewalt wird hier als eine narrativ strukturierte begriffen, die abhängig von ihrer diskursiven Realisation ist. Die Kulturwissenschaft liefert keine Aggressionstheorien und keine Aussagen über ihre empirischen Ausprägungen, sondern befasst sich mit ihren kulturell-diskursiven Überformungen.²³ Der Rahmen der Literaturwissenschaft wiederum ist nicht so weit gefasst wie der der Kulturwissenschaft. Aber für beide gilt, dass Teil der Analyse dabei immer auch die Darstellungsebene ist, deren Repräsentationsformen in Abhängigkeit zum jeweiligen Medium strukturiert werden.²⁴

19 So benutzt etwa Michael Baum (Kontingenz und Gewalt, S. 31) in seiner semiotisch fundierten Arbeit den Begriff »Code« sowohl für ein zu untersuchendes Zeichenkonstrukt als auch für ein soziales Kommunikationssystem. Helmut Willke (Systemtheorie III, S. 133) hingegen verwendet Kodierung/Codierung als völlig äquivalent und wechselt die Schreibung sogar auf derselben Seite.

20 CHRIST: VI. Disziplinäre Zugänge, S. 371.

21 EBD., S. 372f.; WOLF: Codierung von Gewalt, S. 78.

22 CHRIST: VI. Disziplinäre Zugänge, S. 373.

23 WOLF: Codierung von Gewalt, S. 79.

24 EBD., S. 80.

1.2.2 Lesbarkeit von Kodes/Codes

Zugleich besitzt der soziologische Begriff der Codierung, so wie er sich in der Folge der Arbeiten von Clifford Geertz durchgesetzt hat, aber auch Überschneidungen in seiner Bedeutung zum Semiotischen, denn beide Konzepte gehen von einer ›Lesbarkeit‹ der Gewalt aus.²⁵ Diese Lesbarkeit bezeichnet zwei verschiedene Aspekte: Zum einen ist damit gemeint, dass die Art und Weise, wie Gewalt vollzogen wird, selbst als eine kommunikative Handlung verstanden werden kann. Das heißt, dass bestimmte Formen der Gewaltausübungen und ihre Verletzungen am Opfer eine Botschaft transportieren.²⁶ Der andere Aspekt bezieht sich auf den Zusammenhang von gesellschaftlichen Ideologien, Normen und Werten, die sich in der Bewertung und im literarischen Fall in der Form ihrer Inszenierung widerspiegeln.²⁷

Das in diesem Zusammenhang häufig angesprochene theoretische Problem, ob es eine Existenzform der Gewalt jenseits jeglicher kultureller Überformung gibt oder nicht, ist für eine literaturwissenschaftliche Betrachtung nicht relevant.²⁸ Der Literaturwissenschaftler hat auf den Bereich außerhalb des artifiziellen Textes über seinen Untersuchungsgegenstand hinaus kaum einen Zugriff. An dieser Ausgangslage lässt sich auch der Unterschied zu einer anthropologischen, aber ebenso zu einer biologischen Fragestellung charakterisieren, da beide auf ein vormediales Phänomen ausgerichtet sind.²⁹ Die Literaturwissenschaft und damit auch die Literatursemiotik hingegen besitzt den Luxus, ihre Phänomene zuerst ganz in der Sphäre der Zeichen verorten zu dürfen, womit das Material, an dem sich das Phänomen zeigt, bereits hochgradig konstruiert ist.

Ebenso ob die ausgeführte Gewalt aus einer Codierung resultiert oder ob der Verstehensprozess (nicht der Erfahrungsprozess) nur über eine Codierung stattfinden kann, sind kognitionstheoretische Fragen, die für diese Analyse unentschieden

25 CHRIST: IV. Merkmale, Präventionen und Folgen, S. 190; WOLF: Codierung von Gewalt, S. 74.

26 CHRIST: IV. Merkmale, Präventionen und Folgen, S. 195f. Michaela Christ stellt dar, wie die Massaker während des Genozids in Ruanda 1994 Gewaltformen hervorgebracht haben, die nicht willkürlich ausgewählt wurden, sondern die selbst Vorstellungen der Täter über die Opfer transportierten. Die Wahl der Mittel war somit kommunikativ motiviert, da sie über die Spuren der Gewalt am Opfer eine Aussage für die Überlebenden vermittelten. Darüber hinaus war die Auswahl auch traditionell bedingt und spiegelte alte Hierarchievorstellungen wider.

27 EBD., S. 194f; WOLF: Codierung von Gewalt, S. 74.

28 Vgl. ebd., S. 12. Wolf referiert hier die Problematik, dass, nicht zuletzt auch aus Rivalitäten um die Deutungshoheit einzelner Disziplinen untereinander, sowohl die extreme Position der rein biologisch determinierten wie der rein soziokulturell erworbenen Aggression bzw. Gewalt bestehen würde. Hinsichtlich widerstreitender kulturwissenschaftlicher Ansätze vgl. ebd., S. 81ff.

29 Vgl. MAYE: Codierung und Gewalt in der Phänomenologie, S. 23f.

bleiben dürfen. Diese Fragen würden dann wichtig werden, wenn die entsprechenden Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Analyse einen Rückbezug auf kulturelle Konzepte erfahren sollen und da auch erst, wenn eine Bewertung hinsichtlich tatsächlicher historischer Beeinflussung das Ziel der Interpretation wäre.³⁰

Dafür gibt es einen anderen Aspekt des literarischen Kodes, der bei seiner Analyse unbedingt beachtet werden muss. Der kulturelle Diskurs über die Literatur legt Polyvalenz und Abstraktion als Voraussetzung für eine produktive Rezeption fest. Das geschieht unabhängig davon, ob jeder konkrete Text auch eine Mehrdeutigkeit aufweist. Dies wiederum begünstigt eine distanzierte Haltung beim Leser, der nun beginnt, nach dem ›Sinn‹ jedes einzelnen Elementes zu fragen. Somit ›zwingt‹ ein literarischer Kode in anderer Weise zur Interpretation, als dies eine gesellschaftlich codierte Handlung tut.³¹

1.2.3 Analyseebenen

Welche Aspekte bei einer literaturwissenschaftlichen Analyse von Gewalt zu berücksichtigen sind, soll anhand einer Stelle aus Ferdinand von Schirachs Kurzgeschichtensammlung *Verbrechen* veranschaulicht werden, da alle wesentlichen Elemente sich in diesem Beispiel in konzentrierter Form wiederfinden, obwohl die Szene streng genommen keine Gewaltdarstellung ist, sondern eine Schilderung ihrer Folgen, über die der Ablauf der Gewalttat erschlossen wird:

Seine Freundin fand ihn im Laden, als sie ihn um Heroin anbetteln wollte. Er lag mit dem Gesicht nach unten auf einem der beiden Friseurstühle, die Arme hatte er um den Stuhl gelegt, als wollte er ihn umarmen. Seine Hände waren auf der Unterseite mit Kabelbindern gefesselt, der massige Körper klemmte zwischen den Armlehnen. Pocol war nackt, aus seinem After ragte ein abgebrochener Besenstiel. Der Gerichtsmediziner stellte bei der Obduktion fest, dass die Wucht, mit der das Holz eingeführt worden war, auch die Blase perforiert hatte. Pocols Körper wies am Rücken und Kopf insgesamt 117 Platzwunden auf, die Stahlkugel des Totschlägers hatte vierzehn Knochen gebrochen. Welcher der Schläge ihn am Ende getötet hatte, konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Pocols Tresor war nicht aufgebrochen worden, die beiden Eimer mit den Automatenmünzen standen fast unberührt im Eingang. Eine Münze hatte Pocol im Mund, als er starb, und eine weitere fand man in seiner Speiseröhre.³²

30 WOLF: Codierung von Gewalt, S. 81. Wolf weist darauf hin, dass es für angrenzende Disziplinen nützlich wäre, wenn sie die Ergebnisse der Kulturwissenschaft einbeziehen würden, weil sie ansonsten Gefahr liefen, ganz heterogene gesellschaftliche Verhältnisse zur Gewalt unter einer universalen Theorie zu subsumieren.

31 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 402ff.

32 SCHIRACH: Verbrechen, S. 34f.

Auf der grundlegenden Ebene der Darstellung befindet sich die Realisation im und durch das Zeichensystem, deren Regeln und Abhängigkeiten Voraussetzung für die spezifische Repräsentationsform sind. Welche Begriffe und welche Konzepte damit repräsentiert werden, ist auf dieser Ebene bereits insofern entscheidend, weil bei einer semantischen Analyse die einzelnen Bedeutungsanteile eine Rolle spielen. Ebenso ist hier bereits die Frage der Selektion wichtig, etwa warum »perforiert« und nicht durchstochen verwendet wird und welche Denotationen und Konnotationen damit eigentlich aktualisiert werden. Natürlich kann nie eine Ebene isoliert von der anderen betrachtet werden, sondern ein Befund wird vertikal weitere Auswirkungen haben. Somit bildet die Analyse der ersten Ebene zugleich immer auch die Grundlage für alle folgenden.

Die nächste Stufe fragt nach der Funktion der Gewaltszene im Zusammenhang der Erzählung. Handelt es sich um einen Höhepunkt oder um ein wichtiges Ereignis? Verändert es Figuren oder den Handlungsverlauf oder ist es für den weiteren Hergang irrelevant? Dies beinhaltet die Schwierigkeit, die Relevanz der gegebenen Details zu bewerten und zu fragen, welche Teile wirklich narrativ-strukturell funktionalisiert sind und welche womöglich eine andere Funktion haben.

In der nächsten Ebene überschneiden sich bereits die beiden Konzepte von Codierung/Kodierung, wie sie eingangs referiert wurden, was auch zum Teil der Aktualität der verwendeten Textpassage geschuldet ist, wenn hier die Lesbarkeit von Gewalt dargestellt wird und somit aktuelle soziologische Vorstellungen repräsentiert sind. Innerhalb der diegetischen Welt »lesen« die Polizisten die einzelnen Elemente der Tat und kommen so zu dem (falschen) Schluss, dass es sich um arabische Täter handeln muss. Warum die Ermittler der Meinung sind, die Gewalt als eine soziokulturell markierte deuten zu können, findet sich an anderer Stelle im Text (»besondere Demütigung«). Texte tragen somit immer bereits auch eigene Vorstellungssysteme, Wertigkeiten und Ordnungen mit sich, die sich auch ganz anders konstituieren können als die, die sie in der Kultur umgeben, z.B. wenn ein Text aus einer ganz anderen Epoche stammt und die sich in ihm befindenden Wertesysteme von der aktuellen Kultur vollständig abgelehnt werden. Welche kulturellen Konzepte sich wiederum im Text niedergeschlagen haben und welche möglicherweise nicht, ist Sache der Analyse. Denn auch außerhalb des Textes »liest« der Leser die Repräsentation von Gewalt. Er verbindet sie mit seinen ihn umgebenden Vorstellungen und Diskursen und muss wiederum bewerten, warum etwa im Beispiel hier die Tat »arabisch« gelesen wird und welche Welt- und Wertevorstellungen damit repräsentiert sind.

Zum Schluss lässt sich an diesem Textabschnitt noch der Aspekt der Polyvalenz der Literatur veranschaulichen, denn dem Leser fällt womöglich auf, dass die Münze im Mund unkommentiert bleibt. Es beginnt ein weiterer produktiver Umgang mit Literatur, bei dem der Leser versucht, eine Notwendigkeit für das Detail zu entdecken, und zwar aufgrund der bereits erwähnten Unterstellung, dass jedes

Element von Literatur bedeutungsvoll ist und dass über die reine Narration hinausgehend komplexere Bedeutungen Eingang in den literarischen Text finden.³³ Fast er ihn als Literatur auf, dann unterstellt er vielleicht, dass die Münze innerhalb einer Kollektivsymbolik, wie etwa die Münzen, die Toten auf die Augen gelegt werden, zu deuten ist. Betrachtet man den gesamten Text, aus dem das Zitat stammt, stellt man fest, dass sich tatsächlich innerhalb der ganzen Erzählung keine Begründung für die Notwendigkeit der Münzen in Mund und Hals finden lässt. Das Detail verbleibt, jedenfalls für die Bedeutung innerhalb der Narration, funktionslos. Damit ist das Panorama der Schwierigkeiten der Analyse der Gewalt in literarischen Texten aufgespannt und die einzelnen Aspekte werden im Folgenden noch näher ausgeführt.

1.2.3.1 Ebene der narrativen Funktion

Kode ist in einem ersten, basalen Verständnis eine Folge von geordneten Zeichen, die gelesen werden können. Daraus folgt die Notwendigkeit eines Trägermediums für die Kodifizierung, das zudem im Hinblick auf seine Funktion innerhalb einer Kultur häufig auf Kontinuität ausgelegt ist.³⁴ Aus dieser Abhängigkeit bedingt sich jedoch eine historische Verortbarkeit. Zwar ist der so kodifizierte Zeichensatz zum einen übertragbar, zum anderen aber abhängig von seinem Entstehungsprozess und damit von seinem Träger. Limitierung und Potenzial ergibt sich somit sowohl durch das dem Kode zugrunde liegende Zeichensystem wie durch die Möglichkeiten des Mediums zur Fixierung und Übertragung der Zeichen. Folglich handelt es sich im Rahmen dieser Arbeit bei der Kodierung um eine sprachlich-schriftliche mit ihren jeweiligen Bedingungen und Beschränkungen sowie ihrem Potenzial. Hier sollen aus pragmatischen Gründen zwei grundsätzliche Begriffe zusammengelegt werden, die bei einer erschöpfenden Darstellung des semiotischen Systems streng genommen getrennt bleiben müssten, nämlich der Kode als potenzielle, realisierbare Zeichenfolge und der Kode als bereits realisiertes, fixiertes Produkt.³⁵ Da

33 Die schematische Unterteilung in literarische und nichtliterarische Texte ist an dieser Stelle zugunsten der Veranschaulichung bewusst einfach gehalten. Ausführlicher wird dieser Aspekt in Kap. 2.3 verhandelt.

34 Eco: Zeichen, S. 170f. In dem nun selten gewordenen Fall der rein mündlichen Überlieferung wäre das Gedächtnis das Trägermedium. Hier ist aber nicht beabsichtigt, eine vollständige Darstellung aller denkbaren Codesysteme zu berücksichtigen, sondern sich auf die für eine kulturell relevante Ebene und das heißt eine von Menschen absichtlich produzierte Form eines physischen Kommunikationsträgers zu beschränken.

35 Tatsächlich untergliedert Eco (Einführung in die Semiotik, S. 57-64) den potenziellen Kode in eine syntaktische und eine semantische Ebene, die losgelöst von einander betrachtet werden können. Das syntaktische System, das für ihn die Struktur darstellt, funktioniert ohne eine sinngebende Zuweisung allein anhand der Regeln der Selektion und Kombination. Kode ist in der Regel eine Kombination aus einem syntaktischen und einem semantischen System. Da im Fall der Literatur aber ein sprachlicher Kode vorliegt, kann diese grundlegende Unter-

aber auch in der Analyse das systematische mit dem medialen Potenzial zusammengedacht wird, handelt es sich um keine unzulässige Verkürzung. Damit ist das erste Ziel der Analyse, die sprachliche Verfasstheit der Repräsentation von Gewalt, so wie sie sich aus ihren syntaktischen und semantischen Elementen zusammensetzt, zu beschreiben. Auf dieser Ebene, die ich die Struktur nennen möchte, findet aber auch im Falle eines Romans die narrative Konstruktion statt. Das häufig als Tiefenstruktur bezeichnete Handlungsgefüge arrangiert nicht nur die einzelnen Textsegmente, sondern weist ihnen auch ihre narrative Funktion zu.³⁶

Neben der rein sprachlichen Verfasstheit, bestehend aus ihren Oppositionen und Äquivalenzen, ihren Denotationen und Konnotationen, muss auch die Erzählebene berücksichtigt werden und die Funktion des Phänomens Gewalt in Abhängigkeit zu dieser. Gewalt kann in unterschiedlichster Form in der Literatur präsentiert werden. Genauso komplex wie die Gewalt und ihr Begriff sind, so sind es ihre Repräsentationsformen in der Literatur.³⁷ Die meinerseits vorgenommene Begriffsbestimmung, dass Gewalt eine Handlung sei, die einen anderen Körper destruktiv affiziert, beschränkt die im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchenden Phänomene auf ein handhabbares Maß. Gewalt tritt unter den gemachten Einschränkungen in der Terminologie der Narratologie als *Ereignis* in erzählenden Texten auf. »Ereignis« meint hier die kleinste Einheit, die bei der Beschreibung einer Erzählung bedeutungstragend sein kann.³⁸ Die Analyse des Textes beinhaltet als genuin literaturwissenschaftlichen Aspekt die Frage nach der Funktion der Gewalt im Kontext der Erzählung.³⁹ Während auf einer ersten Ebene vor allem das Wie des Dargestellten im Zentrum steht, ist im folgenden Schritt sein Verhältnis zum Handlungsgefüge und zur diegetischen Welt an sich zu berücksichtigen. Mitunter sind die Ereignisse einer Handlung dabei abhängig von gattungstypologischen Konventionen. Uwe Dursts Kommentar zum Problem des Todes von Emilia Galotti veranschaulicht dies auf prägnante Art und Weise:

scheidung vernachlässigt werden. Auch die Limitierung des Mediums selbst, die durch die Produktions-, Rezeptions- und Vertriebswege entsteht, halte ich für nicht so essenziell für das Erkenntnisinteresse, als dass sie hier in größerem Umfang reflektiert werden müsste.

36 Vgl. VOLLI: Semiotik, S. 94f.

37 GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 263.

38 Vgl. MARTINEZ/SCHFEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 25. Auch hier kommt es gelegentlich zu Konfusionen aufgrund unterschiedlicher Definitionen. Andrea Geier (V. Repräsentationen der Gewalt, S. 266) unterscheidet zwischen Handlung und Ereignis. Ein Ereignis findet statt wie etwa eine Naturkatastrophe und wird nicht von menschlichen Akteuren verübt, womit ihm keine menschliche Intention zugrunde liegt. Es ist aber leicht nachzuvollziehen, dass man sich mit diesem Ansatz die Problematik der soziologischen Fragestellung einhandelt, ob jede Handlung intentional ist. Zudem ist Handlung innerhalb der Narratologie ebenfalls ein entsprechend definierter Begriff.

39 EBD., S. 263.

Die Frage, warum Emilia Galotti stirbt, ist ein bekanntes literaturwissenschaftliches Rätsel. Die möglichen Antworten scheinen zunächst vielfältig. [...] Für die Literaturwissenschaft hingegen ist nur eine einzige Antwort legitim: Weil Lessings Stück eine Tragödie ist. Nur durch eine solch formalistische Betrachtungsweise verkommt das Literarische nicht zur bloßen Illustration nicht-literarischer Disziplinen und Fragestellungen.⁴⁰

Obwohl sein Standpunkt einen entscheidenden Aspekt berührt, muss die Radikalität hier entschärft werden. Über die reine Form hinaus können eben auch ideologische Entwürfe in einer diegetischen Welt sich wiederfinden, und die Logik dieser Welt lässt mögliche Ergebnisse zu und lehnt andere ab.⁴¹ Denn die Frage, die nach der formalen Begründung entsteht, nämlich warum *Emilia Galotti* eine Tragödie und keine Komödie geworden ist, lässt sich ebenso begründet, berechtigt und notwendig anschließen und muss deshalb trotzdem nicht augenblicklich an eine soziologische, historische oder psychologische Disziplin übergeben werden. Die Kausalität eines Ereignisses ergibt sich in der Literatur aber *mitunter* aus den Regeln der Form. Sie muss deshalb nicht gezwungenermaßen aus der Motivation einer Figur, einer Regel der konstruierten Welt oder als Element einer Gesellschaftskritik verstanden werden. Mehr noch: Ein Gewaltakt kann einzig die Funktion haben, die Handlung der Erzählung voranzutreiben. Die Regeln der Form können durch aktuelle Moden oder historische Traditionen bestimmt sein und sie sind ein zusätzliches Element der Strukturierung, das in der empirischen Wirklichkeit der Gesellschaft keinen unmittelbaren Einfluss auf Gewalt hat.⁴²

Ob aber das Ereignis »Gewalt« innerhalb eines Handlungsgefüges eine zentrale oder eine marginale Rolle einnimmt, hat sehr wohl Auswirkung auf die Interpretation der innerhalb des Textes repräsentierten Vorstellung von Welt. So analysiert Michael Müller etwa die Stellung der Gewalt in Cormac McCarthys Roman *No Country for Old Men* und kommt zu dem Ergebnis, dass die Frage nach der Gewalt als handlungsrelevant oder irrelevant im direkten Verhältnis mit der Ideologie der diegetischen Welt steht.⁴³ Eine im Handlungsgefüge als sinnlos gesetzte Gewalttat transportiert somit auf der dialektischen Ebene des Romans eine dezidierte Kritik an bestehenden moralischen Werturteilen der Gesellschaft.

40 DURST: Theorie der phantastischen Literatur, S. 13.

41 GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 264f.

42 Mittelbar ist psychopathologisch wahrscheinlich denkbar, dass eine Gewaltdarstellung aus rein formalen Gründen Nachahmer in der Realität findet. Allerdings wird die Motivation des Täters vermutlich nicht sein, das Leben der Opfer als klassische Tragödie gestalten zu wollen.

43 MÜLLER: Die ganz normale Gewalt, S. 353f.

1.2.3.2 Ebene der Ordnung

In einem anschließenden Schritt muss also auch die Kodifizierung im weiteren Sinne betrachtet werden, d.h., nach welchen historischen und formalen Ideen Gewalt inszeniert wird. Umberto Eco schreibt dazu:

In semantisch, syntaktisch und pragmatisch weiterem Sinn ist er [der Kode] das konventionalisierte System metasprachlicher Regeln, die bestimmten kulturellen Einheiten bestimmte Ausdruckselemente zuordnen, diese Einheiten zu Sememen koordinieren und für jede Zuordnung die restriktiven, kontextuellen und situativen Selektionen festlegen.⁴⁴

Auf dieser Ebene geht es zudem um die schwierige Bewertung der einzelnen kulturellen Konventionen, die die Interpretation der dargebotenen Gewalt beeinflussen und regeln. Eco spricht hier von ›Subcodes‹ oder verschiedenen Lesungen, die der Konvention eines Kodes nicht widersprechen. Während also die Denotation eines Elements in einer Sprechergemeinschaft in der Regel verbindlich verstanden wird, können im Bereich der Konnotation ganz andere Zusammenstellungen erfolgen, und das jeweils situations- und subjektabhängig. Aber auch bei den Denotationen kann es, wohl gemerkt meist bei Beispielen, die aus ihrem textuellen Kontext isoliert werden, zu einer Ambiguität oder Offenheit kommen. Zudem, wie bei der Diskussion des Begriffs »Gewalt« erwähnt, sind historische Veränderungen des Begriffskonzepts möglich. Sowohl im Bereich der Konnotationen als auch der Denotationen sind die jeweiligen Ausprägungen nicht chaotisch, sondern die Komplexität und damit die Ambiguität werden durch die erlaubten Sets an Interpretationsregeln determiniert. Nicht jede Auslegung eines Kodes ist damit zu jeder Zeit gültig.⁴⁵ Dies zusammengenommen bezeichnet die eingangs erwähnte historische Verortbarkeit, aus der auch eine Abhängigkeit beim Verstehensprozess resultiert. Inwieweit nun, und hier soll wieder von Ideologien gesprochen werden,⁴⁶ diese kulturellen Konzepte von Ästhetik mit ihrer möglichen Anbindung historisch auf die Texte gewirkt und einen historischen Leser beeinflusst haben, ist natürlich ein hochgradig virtuelles Konstrukt. Die Analyse kann hier immer nur defizitär bleiben, da sie abhängig ist von der individuellen Sprachkompetenz des Literaturwissenschaftlers als Interpret. Darüber hinaus basieren alle diachronen Annahmen wiederum auf der Rekonstruktion allgemeiner historischer Vorstellungen einer Kulturgemeinschaft. Die Hoffnung besteht also darin, durch die Aussa-

44 Eco: Zeichen, S. 184.

45 Eco: Einführung in die Semiotik. 134-138.

46 Michael Titzmann und Umberto Eco (ebd., S. 168-178) ergänzen sich hier. Mit »Ideologien« sind in diesem Zusammenhang keine politischen Ansichten und Agenden gemeint, sondern im weiteren Sinne umfassende Normen- und Wertesysteme, die das individuelle und das kollektive Handeln strukturieren.

gen einzelner Diskurse eine intersubjektive, aber in ihrer Abstraktion auch leider überindividuelle Heuristik zu präsentieren, wie ein ästhetisches Bewertungskonzept der Moderne ausgesehen haben könnte, gestützt auf verschiedene, bereits erfolgte Rekonstruktionen der Sekundärliteratur.

Nun trägt Literatur seine Konventionen zum Teil mit sich, indem sie durch Opposition und Äquivalenzen, allgemein durch Zuschreibungen und Setzungen im Text, Konnotationen selbstständig formt. Deutungsentscheidungen hinsichtlich z.B. einer positiven oder einer negativen Bewertung von Gewalt werden vom Text so selbst beeinflusst und gelenkt. Diese Textstrategien sind beschreib- und rekonstruierbar. Sie geben damit auch einen Hinweis, an welche übergeordneten Kodes sie anknüpfen. Diese Zuschreibungen, also Semantisierungen, sichtbar zu machen, bildet den Kern meiner Auseinandersetzung mit den Texten.

Trotz dieser enthaltenen Konventionen ist nun gerade das signifikante Merkmal eines literarischen Textes neben der Polyvalenz auch seine tendenzielle Offenheit. Leerstellen und Ambivalenzen, die sich in einem Text intentional und unintentional ergeben, sind die wichtigsten Konnektoren für die die Texte umgebenden übergeordneten Kodes. Es ist deshalb sinnvoll, in diesem Zusammenhang statt von übergeordneten Kodes von Diskursen zu sprechen.⁴⁷ Schließlich stiften sie die Regeln, die Begrenzungen, die Selektionen und Ausschlusspraktiken, die den Leser unter besonderen Umständen zu einer Interpretation anleiten. Das Potenzial der Literatur ist also ihre Unbestimmtheit bzw. Vielbestimmtheit, die den Text anschlussfähig mit textexternen oder intertextuellen Verweisen macht.⁴⁸

1.2.3.3 Ebene der Narrative

Die Verbindung textexterner und damit kultureller Implikationen, die wiederum ihrerseits aus anderen Texten extrapoliert werden müssen, nennt Jahraus »Projektionen«. Sie sind komplexe individuelle Äußerungen über einen Text, die über die Selektion der in Bezug zu setzenden kulturellen Kontexte bereits eine Interpretationsleistung darstellen. Jedoch müssen sie, als Bedingung von ihm formuliert, rückführbar auf die Ebene der Analyse bleiben. Ebenso ist es nötig, den gewählten Kontext zu plausibilisieren.⁴⁹ Die Vielzahl der hierbei möglichen Aussagen ergibt sich durch die nun geschaffene Anbindung an unterschiedliche Kontexte. Aber auch diese müssen begründet sein und gehen von derselben Grundlage der Analyse aus, weshalb auch sie weder unbegrenzt noch beliebig sind:

47 Gemeint ist damit nicht die in der Narrativik verwendete Bedeutung von Diskurs/Discours. Vgl. KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 286ff.; EICHER/WIEMANN: Arbeitsbuch Literaturwissenschaft, S. 89.

48 Vgl. die einführende Problematisierung in: MILLS: Der Diskurs, S. 1-30.

49 JAHRAUS: Analyse und Interpretation, S. 32.

So ist die Interpretation im Sinne der Rückführbarkeit auf die Analyse ausgerichtet, weil über ihr methodisch regelgeleitetes Verfahren der intersubjektive Geltungsanspruch garantiert und eingelöst wird. Aber auch die Analyse ist auf die Interpretation ausgerichtet, weil erst durch sie Bedürfnisse nach Sinnkonstitutionen beim Leser und Interpreten eingelöst werden, die im Umgang mit Texten entstehen, aber durch die Analyse allein nicht befriedigt werden können.⁵⁰

Rückführbarkeit versteht sich vor allem im intersubjektiven Sinne, d.h., dass für andere Leser außer dem Interpreten selbst die postulierte Anschlussfähigkeit zu jeweiligen Kontexten zumindest nachvollziehbar sein muss.

Manfred Titzmann wiederum sieht das kulturelle Wissen in den Propositionen realisiert, d.h. in jenen unausgesprochenen Vorannahmen, die dennoch notwendig sind, um eine Äußerung als ›sinnvoll‹ zu verstehen. Die so abgeleiteten und damit logisch notwendigen Aussagen müssen für Titzmann deshalb nicht mehr weiter begründet werden. Er fasst es unter kulturelles Wissen (kW) einer Sprechergemeinschaft zusammen. Dabei fallen auch Aussagen darunter, die weder vom Autor noch vom Rezipienten wahrgenommen werden. Titzmann trennt hier zwischen einem Rezipienten eines Textes und einem Interpreten.⁵¹ Ersteres bezieht sich vermutlich auf einen ideellen rekonstruierten historischen Leser, der eine Projektionsfläche des Interpreten selbst bildet, womit hier der Übergang zwischen Jahraus' Projektionen und Titzmanns Propositionen fließend ist. Jahraus' Projektionen lassen einen größeren Spielraum zu, weil auch anderes, also jetzzeitiges kulturelles Wissen appliziert werden kann, sofern es sinnvoll begründet ist. Titzmann hingegen reduziert diesen Anteil ausschließlich auf den propositionellen Gehalt einer Aussage und sieht von jeglichen weitergehenden Interpretationsversuchen zugunsten der intersubjektiven Explizierbarkeit ab.

In beiden Konzeptionen ist aber ein Rückbezug auf die Textebene immer möglich und nötig. Festzuhalten ist, dass Kodierung von Gewalt auf einer strukturalen, narrativen und ästhetischen/ideologischen Ebene stattfindet.

1.2.4 Grenzen der Rückführbarkeit

Ein weiterer, kontrovers diskutierter Punkt bei der Analyse von Literatur generell ist die Rückführbarkeit der Ergebnisse in eine gesellschaftliche Realität. Tatsächlich halte ich Rückschlüsse aus einer Gewaltdarstellung auf eine gesellschaftliche Realität von Gewalt für problematisch, wenn man sie zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Analyse machen will. Es gibt keinen Grund zu glauben, dass tatsächliche Gewalt keinen Einfluss auf die Darstellung in Literatur hätte

50 EBD., S. 33.

51 TITZMANN: Zum Verfahren der strukturalen Textanalyse, S. 65.

und *vice versa*; es gibt aber möglicherweise keine Möglichkeit, mit den literaturwissenschaftlichen Mitteln die Übereinstimmungen und Konvergenzen befriedigend nachzuweisen und zu analysieren. Die ›Schwierigkeiten‹ der methodischen Erschließung resultieren aus der Transformation der empirischen Realität in eine mediale Umsetzung mit ihren Prozessen und Regeln – konventionelle wie strukturelle. Der soziologische Ansatz läuft somit Gefahr, Rückschlüsse aus medialen Konzeptionen auf eine soziologische Wirklichkeit zu übertragen und umgekehrt. Im ersten Fall werden textinterne Zusammenhänge und Verweise fälschlicherweise bei ihrer Rückführung auf gesellschaftliche Zusammenhänge ›überstrapaziert‹ und deren eigentlicher Ursprung in einer intertextuellen Ebene übersehen. Im zweiten Fall werden Zusammenhänge und Erkenntnisse aus einer sekundären Abbildung von ›Welt‹ gewonnen, die für sich bereits einen Erklärungsanspruch darstellen. Hier ist also eher eine zirkuläre Argumentation zu befürchten als bei der von Geier kritisierten formalen und ästhetischen Betrachtung von Gewalt. Meine Bedenken lassen sich vielleicht an einem konkreten Beispiel veranschaulichen.⁵²

Arno Heller, der eine Arbeit über die Gewaltrepräsentationen im amerikanischen Roman der 1970er-Jahre schreibt, stellt eine Auswahl verschiedener literaturwissenschaftsfremder Ansätze zur Erklärung von Gewalt zusammen.⁵³ Obwohl er selber die Literatur als einen Container von Ideologien ansieht, überträgt er die zusammengestellten Analysekatoren, um die Ursachen für die Gewalt in der Erzählwelt zu beschreiben.⁵⁴ Rückwirkend möchte er dann wieder die gesellschaftliche Funktion des Mediums einbeziehen und hofft beim Transfer auf die soziale Wirklichkeit auch auf ergänzende Erkenntnisse, d.h. konkret, weitere Ursachen zu entdecken, die in der Literatur als Auslöser der Gewalt dargestellt werden, aber in den soziologischen Disziplinen noch nicht ausreichend Beachtung finden.⁵⁵

Weder erscheint es mir sinnvoll psychologische, biologische oder soziologische Annahmen zur Gewaltursache an einer fiktiven Welt überprüfen zu wollen, noch halte ich es für zielführend, die ideologischen Repräsentationen in einem Text, immerhin strukturiert durch ein Autor-Subjekt, als Ergänzung für soziologische Theorien heranzuziehen. In beiden Fällen handelt es sich um eine Verwechslung des zu untersuchenden Gegenstandes und um eine Reduktion, die die Literatur als eine einfache Simulation einer empirischen Welt missversteht. Natürlich sind Ergebnisse der Literaturwissenschaft anschlussfähig, aber vielleicht in einem et-

52 Das Beispiel ist stellvertretend für viele Ansätze literaturwissenschaftlicher Arbeiten. So versucht auch Christine Abbt in ihrer Arbeit (Der wortlose Suizid, S. 14f.) einen ähnlichen Ansatz für die Ethik zu verfolgen.

53 HELLER: Gewaltphantasien, S. 18.

54 EBD., S. 28ff.

55 EBD., S. 41f.

was bescheideneren Rahmen.⁵⁶ Um es noch einmal zuzuspitzen, kritisiere ich an diesem Vorgehen, dass man mithilfe von Literatur die Struktur einer empirischen Gewalt analysieren will und zu diesem Zweck auch Begriffsinstrumentarien verwendet, die für die Erfassung einer gesellschaftlichen Wirklichkeit gedacht sind, anstatt Literatur als eine diskursive Wirklichkeit zu begreifen, die einerseits zwar über Wünsche und Ängste ebenso wie über die Wahrnehmung von Welt Auskunft gibt, die aber ganz anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt – gerade hinsichtlich dessen, was als ›wahr‹ empfunden wird. Das, was wir als ›wahr‹ empfinden, sind Produkte einer medialen Regelhaftigkeit, die historisch gewachsen ist und die das ›Authentische‹ konstruiert. Jan Mukařovský schildert es wunderbar pointiert in seinem Beispiel der Prager Schauspielerin Hana Kvapilová, die durch Einfühlung in ihre Figur versucht, die Gefühle dieser zu durchleben, aber das Publikum sieht und merkt davon nichts. Erst als sie sich wieder an die Regeln der aktuell praktizierten Schauspielkunst hält, erkennt das Publikum das ›authentische‹ Spiel.⁵⁷ Wenn selbst mit demselben Medium, dem Körper, nicht eine unmittelbare Darstellung gelingt, wie soll dies dann im mittelbaren Medium Text in seiner Sonderform Literatur möglich sein? Auch auf die Gefahr hin, einen Allgemeinplatz unter meine Prämissen aufzunehmen – wobei Hellers Abhandlung zeigt, dass er so allgemein nicht zu sein scheint –, halte ich die Veränderung eines realen Ereignisses durch seine Transformation in seine Repräsentation für fundamental: Die Überführung der Gewalt in das Medium Literatur entkoppelt kognitive individuelle Eindrücke und Vorstellungen und stellt sie in einer Übersetzung – einer Kodierung – intersubjektiv zur Verfügung, und zwar in einer Form, die mit bestimmten strukturellen und medienspezifischen Bedingungen operiert, etwa dass visuelle Eindrücke durch Schrift übermittelt werden, um vielleicht die offensichtlichste zu nennen. Nur so kann sie aber einen polyvalenten Charakter erhalten, der sie letztlich in die Lage versetzt, weitere kulturschaffende Funktionen zu übernehmen, die über eine reine Vermittlung der Historie hinausgehen. Denn Literatur ist eine Repräsentation von Wirklichkeitskonstruktionen, Wünschen und Ängsten und als diese ist sie selbstverständlich relevant für das Individuum und die Gesellschaft. Literaturwissenschaft kann zeigen, von welchen Ideologien und Vorstellungen diese Konstruktionen beeinflusst sind, sofern sie sich durch intertextuelle Bezüge rekonstruieren lassen. Literaturwissenschaft kann sogar zeigen, wie bestimmte Vorstellungen

56 Ottmar Ette (Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft, S. 15) äußert den Verdacht, dass bei solchen Ansätzen einem Reputationsverlust der Geisteswissenschaften versucht wird entgegen zu wirken. Das Bemühen, letztlich mit Interpretationsergebnissen aus Romanen, Comics oder Filmen direkte Aussagen über unsere Gesellschaft zu machen, soll der Germanistik ›lebenspraktischen‹ Nutzen verschaffen.

57 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 79f.

selbst Resultat einer Diskurslogik sind oder aus einer artifiziellen medialen Tradition resultieren, also wie bestimmte medienspezifische Korrelationen die Struktur literarischer Phänomene beeinflussen, ebenso wie es ästhetische, kulturelle oder gesellschaftliche tun. Die Schwierigkeit besteht darin, ihre Relevanz gegenüber den anderen Einflüssen einzuschätzen und abzugrenzen.⁵⁸

Auch wenn der Aktualisierungsprozess selbstverständlich im Rezipienten wieder zu einer Anbindung an einen individuellen, subjektiven und kulturell-intersubjektiven Kontext führt, so reduzieren und potenzieren sich bestimmte Aspekte von Gewalt bei der Transformation und Adaption über das Medium Text im Allgemeinen und über das Medium Literatur im Speziellen und lösen damit die Referenz zur empirischen zugunsten einer literarischen Welt ab. Dabei erreicht die Darstellung von Gewalt natürlich wiederum ihre soziale Wirksamkeit und Relevanz, aber unter ihren ganz eigenen Bedingungen. Groebner, der ebenfalls die Darstellung und das Dargestellte als getrennt verstanden wissen will, erläutert anhand der christlichen Tradition der Märtyrererzählungen, wie komplex und zugleich wie unterschiedlich die Regeln und Vorannahmen des Betrachters von Gewaltdarstellungen sein können, die somit eine andere Beeinflussung zeigen und einer eigenen gesellschaftlich-kommunikativen Handlung unterliegen.⁵⁹ Der mittelalterliche Blick auf die Leidensdarstellungen der Märtyrer war ein anderer als der heutige.

Eine Aufgabe der Literaturwissenschaft kann es also sein, die Logik des Mediums offenzulegen, die bestimmte Darstellungen der Gewalt produziert. Danach ist sehr viel besser zu entscheiden, welche Teile im Medium und welche Teile aus anderen Medien und welche Teile womöglich aus einer empirischen und erlebten Realität eingeflossen sind. Die naive Idee von der Möglichkeit der 1:1-Beeinflussung oder Abbildung der Umwelt durch Medien ist ebenso abwegig wie eine komplette Leugnung dieser. Jedoch welche Wirkung es letztendlich ist, wie sie sich im Individuum zeigt und wie das Individuum sie umsetzt, ist nicht mit literaturwissenschaftlichen Mitteln beschreibbar. Selbst wenn, und dies ist wahrscheinlich, die mediale Repräsentation den Weltentwurf des Individuums und damit direkt seine Wahrnehmung von Welt konstruiert, so ist immer nur das Potenzial durch den Vermittler, hier der Literaturwissenschaftler als Interpret, beschreibbar, nicht seine tatsächliche Realisation.

Wenn nun aber der soziologische Ansatz sich nicht eignet, um Rückschlüsse von der Literatur auf die Gesellschaft zu machen, so liefert er doch vielleicht Beschreibungs- und Erklärungsmuster für das Dargestellte, ungeachtet seiner formalen Abhängigkeit zum Medium.⁶⁰ Zu fragen wäre also, ob es nicht sinnvoll ist,

58 Und folge damit einem Konsens, vgl. GEIER: V. Repräsentationen der Gewalt, S. 263.

59 GROEBNER: Schock, Abscheu, schickes Thema. 75ff.

60 IMBUSCH: Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände, S. 24.

hier interdisziplinär vorzugehen und auf das Analyseinstrumentarium der Soziologie zurückzugreifen, das hinsichtlich des mimetischen Anteils der literarischen Darstellung Relevanz besitzt. Schließlich beschäftigt sich die Soziologie weitaus elaborierter mit den Erscheinungsformen der Gewalt, als dies die Literaturwissenschaft tut. Sofern also die eingangs erwähnte Minimaldefinition der physischen Gewalt für den literarischen Text gelten kann, so können auch weitere Beschreibungsmittel hilfreich sein unter der erwähnten Voraussetzung, dass die diegetische Welt etwas abbildet, das in ihrer Erscheinungsform der empirischen Wirklichkeit ähnlich ist.

Der traditionelle soziologische Ansatz zielt neben einer Analyse der Gewalt-handlung auch auf eine Erklärung und Begründung ihres Ursprungs ab. So nimmt Peter Imbusch eine Unterteilung in die Mikro- und Makrogewalt und die Gliederung ihrer jeweiligen Erscheinungsformen vor. Das wichtigste Differenzierungsmerkmal ist hierbei, ob die ausgeführte Gewalt privat oder kollektiv motiviert wird, was jeweils anderen Rechtfertigungsstrategien unterläge. Imbusch führt hierfür die Gegenpaare *unlegitimiert* und *legitimiert* an und markiert damit den Argumentationsansatz der institutionellen Gewalt gegenüber einer individuell verübten.⁶¹ Zugleich möchte er anhand von sieben Leitfragen eine differenziertere Betrachtung der einzelnen Gewaltereignisse schaffen, um besser die unterschiedlichen Analyseebenen voneinander trennen zu können, um so einer Vermischung von eigentlich unterschiedlichen Ereignissen vorzubeugen.⁶²

Jan Philipp Reemtsma hingegen fragt nach der Motivation für die Handlung, indem er in *lozierende*, *raptive* und *autotelische* Gewalt unterteilt. Während bei Imbusch also entscheidend ist, wer unter welchen Bedingungen Gewalt ausübt, richtet Reemtsma sein Augenmerk darauf, wie ein Körper von der Gewalt zu welchem Zweck affiziert wird. So nennt er »lozierend« jene Gewalt, die den Körper als Hindernis auf dem Weg zum Ziel betrachtet, also sich nicht auf diesen selbst richtet, sondern über ihn als Masse verfügt. Er unterteilt weiter in »dislozierend« und »captiv«, wobei sich im ersten Fall das Ziel der Aggression auf die Beseitigung des Körpers richtet, im zweiten aber auf seine Verwahrung.⁶³ Bei »raptiver« Gewalt handelt es sich hingegen um den Willen, den anderen Körper zu besitzen, meist aus sexuellen Beweggründen.⁶⁴ »Autotelisch« hat die Disintegrität des Körpers zum Ziel und ist somit allein durch die Lust an seiner Beschädigung oder Zerstörung motiviert.⁶⁵

61 IMBUSCH: *Moderne und Gewalt*, S. 30ff.

62 IMBUSCH: *Der Gewaltbegriff*, S. 34-37.

63 REEMTSMA: *Vertrauen und Gewalt*, S. 108.

64 EBD., S. 113.

65 EBD., S. 116.

Hier zeichnet sich bereits ein beobachtungspraktisches Problem der Beschreibungsmodelle von Imbusch und Reemtsma ab, das die Literaturwissenschaft im Gegensatz zur Soziologie nicht betrifft. Ein Text gibt mitunter sehr genau über die Motivation eines Täters oder die Ursache eines Gewaltausbruchs in einer Masse Auskunft. In der empirischen Untersuchung ist dies nicht der Fall. Des Weiteren wären diese Ansätze auf die Analyse der Figureninteraktion beschränkt. Und noch ein weiterer Punkt ist entscheidend: Selbst dort, wo in der Literatur eine Begründung für ein Handeln fehlt, erlangt das Fehlen als Nullposition wieder eine Funktion, was nur durch die Ebene des Textes als Konstruktion der Wirklichkeitsbeschreibung möglich wird. Was in der Soziologie nicht beobachtbar ist, ist in der Literatur Teil einer Konstruktion. Erneut sind wir somit darauf zurückgeworfen, dass die Umsetzung von Gewalt in Literatur anderen Strukturen unterliegt als die tatsächliche gesellschaftliche Gewalt.

Die Grenze der soziologischen Beschreibungsmittel befindet sich genau an diesem Punkt. Die Mittel stellen Instrumentarien zur Beschreibung der Gewalt, ihrer Ursachen und Folgen bei den Tätern und den Opfern bereit. Aber sie schaffen zwangsläufig keine Möglichkeit der Beschreibung ihrer Repräsentation im Text. Ihre Repräsentation kann somit zwar mit den soziologischen Modellen im Hinblick auf die soziale Ordnung, die im Text dargestellt wird, bewertet werden, sie kann aber keine Auskunft über die Struktur ihrer ästhetischen Kodierung geben. Wäre das Ziel der Arbeit die Beschreibung und Analyse der dargestellten fiktiven Gewalt im Verhältnis zur dargestellten fiktiven Gesellschaft, dann würde sich das soziologische Beschreibungsmodell anbieten. Da es sich aber bei meinem Vorhaben um eine ästhetische und damit im weiteren Sinne um eine *poetologische Bewertung* handelt, liefern alle Beschreibungsmethoden, die nach einer Kausalität fragen, die aus sozialen Milieus, gesellschaftlichen Machtstrukturen oder individueller Sozialisation resultiert, keine Antwort. Damit fehlt eine typische soziologische Fragestellung, die den Nutzen solcher Beschreibungsmittel rechtfertigen würde.⁶⁶

Nun gerät aber eben diese Frage nach den Ursachen der Gewalt in den 1990er-Jahren in der Sozialwissenschaft in die Kritik. Imbusch beschreibt dies als die Aufspaltung in Innovateure und Mainstreamer. Die von ihm so betitelten Innovateure stehen der Frage der Kausalität sehr kritisch gegenüber, da sie nach ihrer Auffassung entweder keine weiteren Erkenntnisse zutage fördern, da die Gründe weitestgehend beschrieben seien, oder es sich bei ihr womöglich um eine beschwichtigende Konstruktion handle. Eine Konstruktion, die den Mythos der zivilisatorischen Moderne weiter perpetuieren würde, dass wenn die Ursachen erst gefunden seien, diese auch ausgelöscht, die Gewalt somit beseitigt werden könnte. Sie sehen keine Notwendigkeit der Begründung von Gewalt und verlagern ihre Bemühungen von

66 Vgl. SIEBENPFEIFFER: VI. Disziplinäre Zugänge: 5. Literaturwissenschaft, S. 344f.

der Beschreibung des Warum hin zu dem Wie und Was.⁶⁷ So positioniert sich auch Friedrich Jäger gegen die zivilisatorische Utopie, dass mit fortschreitender Erziehung des Menschen die Gewalt verschwinden würde; und beide Weltkriege sind ihm Beleg, dass dem nicht so ist. Jedoch wehrt er sich auch gegen die Position, die nun aus dieser Resignation heraus die Gewalt zum konstitutiven Moment der Moderne machen möchte.⁶⁸

Anstelle der Ursachenforschung rückt also stattdessen eine Prozessbeschreibung in den Mittelpunkt des Interesses der soziologischen Untersuchungen. Die Gewalt wird in dichter Beschreibung analysiert, der Blick verlagert sich vom Täter als Ursache hin zum Opfer als Folge. Die Beschreibung selber orientiert sich an Verfahren der kulturellen Phänomenologie wie die von Clifford Geertz.⁶⁹ Schließt sich hier womöglich doch wieder der Kreis zu meinem Vorhaben? Die textliche Repräsentation soll in meiner Arbeit dicht beschrieben, ihre Linien zu einer ästhetischen Auffassung und der daraus resultierenden Inszenierung aufgezeigt werden. Wolfgang Sofsky zielt in seinem *Traktat über Gewalt* nicht nur auf die dichte Beschreibung der Gewalt an sich, sondern auch auf ein ›Erlebarmachen‹ der Folgen am Opfer ab:

Die Gewalt trifft den Leib, sie reißt das Fleisch auf, zerschlägt Knochen, verätzt Haut oder Atemwege. [...] Der Mensch erschrickt nicht vor etwas, er schreckt in sich zusammen. Die Hand sucht die schmerzende Stelle und preßt sich auf die Wunde im Bauch, wo es rinnt, wo es wegströmt. Er will sich bewegen, sich zusammenkrümmen, aber es zerreißt ihm die Eingeweide. Was um ihn herum geschieht, ist plötzlich zunichte. [...] Der Schmerz besetzt alle Bahnen des Körpers und überflutet das gesamte Sinnenfeld. Er wird zur ganzen Welt.⁷⁰

Hier zeigt sich, dass das *Movens* der Beschreibung, die von der Ursache auf die Folge die Aufmerksamkeit richten will, auch eine ethische Kritik beinhaltet, und zwar aus dem Grund, dass bisher das Opfer als unterrepräsentiert angesehen wird. So pointiert Sofsky: »Das Bewußtsein der Geschichte ist kein Bewußtsein von den Opfern. Den Mörder will man sehen, nicht die Toten.«⁷¹ Dies reflektiert eine essenzielle Disposition, auch der Ästhetisierung von Gewalt. Der Blick auf das Opfer

67 IMBUSCH: *Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände*, hier S. 27ff.

68 JÄGER: *Der Mensch und die Gewalt*. 301f. – Dies ist ein wichtiger Einwand indirekt auch gegen die literaturwissenschaftliche Bewertung der Moderne, wie es Brittnacher vornimmt, wenn er von einer exklusiven Gewaltexzessivität spricht. Vielleicht ist seine Zuschreibung keine aus dem Textkorpus gewonnene, sondern die *self-fulfilling prophecy* einer geschichtlich bedingten, resignierten Haltung, die eine Entsprechung auf der literarischen Ebene finden will.

69 IMBUSCH: *Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände*, S. 29.

70 SOFSKY: *Traktat über die Gewalt*, S. 73.

71 EBD., S. 63.

sei verstellt durch »eingefahrene Diskurse der Gewalt«. ⁷² Die Sichtbarwerdung des zuvor verschütteten Opfers ist Teil der Beschreibung. Zwar handelt es sich um eine Analyse der Vorgänge, es ist zugleich aber auch eine Repräsentation. Die dichte Beschreibung wird selbst wieder zur Darstellung. Sie evoziert die Bilder, sie analysiert sie nicht. Die Vorlage der hypothetischen empirischen Situation ist selbst nicht real im Sinne, dass sie sich auf einen konkreten Fall bezieht. Das muss sie auch nicht, da sie prototypisch für alle vergleichbaren Fälle steht. Die Analyse der tatsächlich stattgefundenen Ereignisse dient als Matrix, aus der die nun fiktive Situation für die Repräsentation geschaffen wird. Damit ist sie selbst Teil der Imagination von Gewalt. Dieser Zusammenhang ist in der Auseinandersetzung mit Sofsky auch reflektiert worden. ⁷³ Dies ist insofern interessant, weil Sofsky selbst die Imagination als Ursprung der Gewalt erachtet, die gleichsam auch verhindere, dass Gewalt aus dem kollektiven Bewusstsein verschwinden würde. ⁷⁴

Das stellt keinen Widerspruch für Sofsky dar, der zum einen seiner Darstellung nicht die imaginative Kraft zugesteht, die andere Werke haben, und zum anderen basieren seine Analysen auf der Annahme, dass Gewalt im Kern nicht zu überwinden ist:

Gewalt hält sich nicht an die Maßstäbe der jeweiligen Zivilisationen. Stets will sie darüber hinaus. Absolute, grundlose Gewalt wird von Leidenschaften regiert, die sich um historische Umstände nicht scheren. Es ist ein Irrglaube, die Gewalt sei zu Ende, sobald sie irgendeinen Zweck erreicht habe. Und es ist ein Fehlschluß, Gewalt ließe sich für immer beseitigen, wenn man nur ihre vermeintlichen Zwecke mit anderen Mitteln zu erreichen versuchte. ⁷⁵

Erneut zeigt sich bei den Ausführungen, die Motivation beeinflusst die Darstellung. Erfasst ist nicht das Medium, nicht der Text, nicht die Abhängigkeit etwa zur Logik des Handlungsgefüges – kurz: Die Struktur der Repräsentation ist notwendigerweise nicht Teil der soziologischen Analyse. Die Spur weist also in eine andere Richtung, die letztlich auch bei der Bewertung und Analyse des Ereignisses »Gewalt« nicht negiert werden kann. Künstlichkeit bedingt die Verzerrung der Darstellung, ihr Analyseinstrumentarium verbiegt sich mit ihr.

Aber auf einen anderen essenziellen Punkt haben die Ausführungen zur Soziologie ein Licht geworfen. Reemtsma führt zur autotelischen Gewalt aus: »Autotelische Gewalt ist die Gewalt, die [uns] am meisten verstört, die sich dem Verständnis,

72 EBD., S. 67.

73 Vgl. STEINSEIFER: Vom Nutzen und Nachteil der Gewalt, S. 22. Tatsächlich kritisiert er Sofsky hinsichtlich seiner Darstellungsform dermaßen, dass er ihm tendenzielle Unwissenschaftlichkeit vorwirft.

74 Vgl. BABEROWSKI: Gewalt verstehen, S. 6.

75 SOFSKY: Traktat über die Gewalt, S. 61f.

auch dem Erklären weitestgehend zu entziehen scheint.«⁷⁶ Gewalt, deren Ursache wir nicht verstehen, die von Tätern begangen wird, die keine ersichtliche Motivation haben, außer den Willen zur Gewalt, erschüttert uns. Sie beunruhigt uns und der Wunsch, das Unbegreifliche zu begreifen, ist stark, vielleicht stärker als bei anderen Themen, wie Liebe oder Tod. Diese Verunsicherung, dieses Unbehagen evoziert ein literarischer Text gleichermaßen, wenn er Grausamkeiten produziert, die sich einer Interpretation verweigern. Vielleicht ist es deshalb auch nicht verwunderlich, dass die Innovateure mit der Suspendierung der Frage nach dem Grund auch das klassische Beschreibungsinstrumentarium der Soziologie zugunsten eines aus der kulturwissenschaftlichen Disziplin aufgeben. Gewalt um ihrer selbst willen, die keine Funktion hat, keine Aussage transportiert, fordert uns in höchstem Maße heraus und provoziert zur Auseinandersetzung mit ihr. Womöglich schafft auch eine Ästhetik, deren Ideal es ist, dass das Kunstwerk in seiner reinen Form nichts als sich selbst repräsentiert, im Hinblick auf die Gewalt, wenn diese nichts bedeutet, ein Element, das die emotionale Distanz zu ihr als Kunst kontinuierlich aufhebt.

76 REEMTSMA: Vertrauen und Gewalt, S. 117.

2 Moderne Ästhetik und Gewalt

2.1 Jung-Wien und die Wiener Moderne

Das Panorama der Zeit der Wiener Moderne ist weit und vielfältig. Es in seiner Gänze darstellen zu wollen, würde eine andere Zielsetzung der Promotion voraussetzen. Vielmehr geht es um einen Überblick der Motive- und Themenkomplexe der Wiener Moderne, die die Autoren beeinflussen und somit potenzielle Diskurse darstellen, auf die ihre Schriften Bezug nehmen und deren Problemstellung in der Prosa ihren Niederschlag finden. Anhand der Frauenfiguren soll veranschaulicht werden, wie genuin literarische Motive zugleich die kulturellen Aspekte von Zeit widerspiegeln. Des Weiteren spielt Gewalt eine untergeordnete Rolle in der Wiener Moderne, es ist die ästhetische Akzentverschiebung, die es besonders zu berücksichtigen gilt. Die Ringstraße als topologisches Element der sozialen Wirklichkeit der Schriftsteller findet ihre Entsprechung als Transgression und als Inklusion bzw. Eskapismus in Fremd- und Eigenwahrnehmung der Poetologie des Jung-Wiener Kreises.

2.1.1 Im inneren Kreis

Die Wiener Moderne ist eine pulsierende, eruptive und dispersive Epoche. Das haben die vielen Überblicksdarstellungen und Einzeluntersuchungen zu spezifischen Themen über die Jahre deutlich gezeigt. Und bis heute scheint das Potenzial für wissenschaftliche Arbeiten noch nicht ausgeschöpft zu sein, betrachtet man die jüngsten Publikationen der letzten Zeit. Deshalb soll hier auch nicht versucht werden, die Komplexität der Wiener Moderne mit ihren vielen kulturellen Entwicklungen in ihrer Gänze darzustellen, sondern Ziel ist es, die wichtigsten Aspekte zu umreißen, um eine historisch-kulturelle Verortung als Analysebasis zu ermöglichen. Die Darstellung erfüllt dabei zwei Funktionen: Sie dient einerseits zur diachronen Unterscheidung der literarischen Repräsentationsformen zu vorhergehenden Epochen und andererseits zur ästhetisch-theoretischen Fundierung anhand kunstphilosophischer Probleme der Zeit. Da in dieser Arbeit kein diachroner Vergleich der Darstellung von Gewalt aus unterschiedlichen literaturgeschichtlichen Abschnitten

erfolgt, setze ich voraus, dass die gefundenen Besonderheiten an den Repräsentationen in der modernen Literatur zugleich distinguierende Merkmale der Darstellung von Gewalt sind, die sie von Darstellungen anderer Epochen unterscheiden, sofern sie mit den konstitutiven Aspekten der modernen Ästhetik korrespondieren. Das heißt, lassen sich an einer Gewaltdarstellung jene entscheidenden ästhetischen Merkmale finden, die zugleich auch paradigmatisch für die Ästhetik der Moderne sind, dann stellen diese Merkmale auch das Spezifikum der Präsentationsform dar, welches in anderen Epochen entweder nicht vorhanden oder nicht relevant ist. Gerade weil der ästhetische Diskurs und das Schaffen von Kunst in der Wiener Moderne in ein produktives, dynamisches Wechselverhältnis treten, findet die theoretische Reflexion der Zeit fortwährend ihren Niederschlag in der Kunst. Die Kulmination dieses Wechselverhältnisses zeigt sich z.B. an den Frauenfiguren der modernen Literatur, weshalb zum Schluss dieses Abschnittes kurz die Konzentration der verschiedenen Diskurse anhand der *femme fatale* und der *femme fragile* veranschaulicht werden soll. Besonders zur *femme fatale* existieren bereits viele literaturwissenschaftliche Untersuchungen, die die Komplexität der jeweiligen Abstoßungs- und Anziehungskräfte zwischen den gesellschaftlichen Feldern, wie Wissenschaft, Politik und Philosophie, in ihrem Verhältnis zur Kunst herausgearbeitet haben. In konzentrierter Form findet sich hier die reflektorische Funktion der Literatur, die zwischen Gegendiskurs und affirmativem Entwurf changiert, wenn Episteme der anderen Bereiche in ihr verarbeitet, verworfen, idealisiert oder konkretisiert werden. Die Schriftsteller beziehen mit den Mitteln der Kunst Stellung, indem sie mit den Möglichkeiten der Ästhetik Aussagen über die Weltwahrnehmung, ihre Konstruktion und das Verhältnis des Subjekts zu diesen treffen. Was also für die Frauenfiguren gilt, sollte in gewisser Weise auch auf die Repräsentation der Gewalt in Literatur anwendbar sein. Da es sich allerdings somit vor allem um eine ästhetische Fragestellung handelt, wird es in dem folgenden Kapitel doch nötig sein, sich ausführlicher mit ausgewählten Problemen der Ästhetik in Hinblick auf die Wiener Moderne näher zu beschäftigen. Soziologische, medizinische, gesellschaftspolitische Entwicklungen allerdings, die alle unzweifelhaft auch zum Kontext der Literatur gehören und mit denen immer ein Verhältnisgeflecht besteht, werden zugunsten der Konkretisierung weniger gewichtet.

Um zu vermeiden, dass auch in dieser Arbeit erneut eine aufwendige und komplexe Darlegung der Epochenproblematik stattfindet, sei exemplarisch auf die ausführlichen Erörterungen in den jeweiligen Einführungen verwiesen. Die Wiener Moderne kann als Teilepoche der Moderne angesehen werden, deren definitorisches Merkmal vor allem die Verortung in Wien ist. »Wiener Moderne« ist wie »Moderne« selbst ein Containerbegriff (Kimmich und Wilke sprechen vom »Mantelkonzept«) unter den Strömungen, wie *Fin de Siècle*, Dekadenz oder Ästhetik-

zismus subsumiert werden.¹ Diese Begriffe wiederum weisen keine trennscharfe Abgrenzung untereinander auf, sondern überschneiden sich teilweise. Gegenüber den allgemein formulierten Charakteristika der überregionalen Phänomene dieser Strömungen existieren in Wien spezifisch regionale Ausprägungen, die sich teilweise zu den Charakteristika der allgemein bestimmten unterscheiden. Während der Begriff »Wiener Moderne« weiter gefasst ist und Veränderungen auf allen kulturellen Gebieten berücksichtigt, konzentriert sich die Bezeichnung »Jung-Wien« oder »Junges Wien« auf die Kaffeehaus-Dichterkreise um Arthur Schnitzler und Peter Altenberg. Es handelt sich dabei um eine Selbstbezeichnung, die bekanntlich Hermann Bahr populär gemacht hat.² Allerdings findet der Begriff in der neueren Forschungsliteratur immer weniger Anwendung. Jung-Wien, wie es Dagmar Lorenz ausführt, lag eine Auffassung zugrunde, die die Totalität und Komplexität der Wiener Moderne selbst zuerst nicht umfassend erfasst hatte. Vor allem durch die Arbeiten von Jacques Le Rider ist dies im Verlauf der 1980er- und 1990er-Jahre korrigiert worden.³ Die Rückwendung zu dem Begriff »Jung-Wien« geschieht jedoch ganz bewusst und ist der Komplexität des Modernebegriffs geschuldet. Er ist eine notwendige Einschränkung, die nicht die Ganzheit der Wiener Moderne anspricht, sondern sich auf ein Phänomen bezieht, das örtlich und zeitlich weit begrenzter ist und dessen partizipierende Personen gut erfasst sind.⁴ Die beiden Bezeichnungen »Wiener Moderne« und »Jung-Wien« werden damit in ein mikro-makrostrukturelles Verhältnis gesetzt. Wiener Moderne bezeichnet den literarischen Kontext und damit den übergeordneten makrostrukturellen Ideologieraum als Bezugsrahmen, wohingegen Jung-Wien den mikrostrukturellen Rahmen eines Teilsystems bezeichnet, das sich vor allem durch seine Literatur konstituiert.

2.1.2 Metropole Wien

Wien ist um 1900 herum die drittgrößte Stadt Europas und unter damaligen Gesichtspunkten eine wirkliche Metropole. Die verschiedenen Ethnien, die in der Großstadt ihr zu Hause gefunden haben, bieten vielfältige Inspirationen für das künstlerische und intellektuelle Leben.⁵ Dennoch wird Wiens Habitus, im Gegen-

1 Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 9.

2 Vgl. ebd., S. 81; CROW: Art and Architecture 1900 and 2000, S. 158; HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 165.

3 Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 3ff.

4 Den Vorschlag von Dominik Orth und Ingo Irsigler (Einführung in die Literatur der Wiener Moderne, S. 11f.), den Begriff wegen des Attributs »jung« nur für die Frühphase der Wiener Moderne zu verwenden, halte ich für verfehlt, da er das wichtigere Kriterium kassiert, nach dem sich der Begriff nur auf eine bestimmte Literatur und ihren Autorenkreis bezieht, wohingegen die Wiener Moderne noch viel mehr Aspekte des kulturellen Lebens einschließt.

5 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 164.

satz zu dem Berlins oder Paris, als eher konservativ wahrgenommen. Ein Grund für diese Fremd- und Eigenwahrnehmung ist in der beginnenden Konkurrenz zwischen Berlin und Wien zu suchen.⁶ Während dieses vor allem auch in intellektuellen Kreisen ausgetragenen Wettstreits entstehen beiderseits selbstkonstitutive Stereotype. Dass Berlin überhaupt in Konkurrenz mit Wien tritt, liegt wiederum an Berlins Stadtentwicklung, die noch in den 1880er-Jahren im Vergleich zu Wien als eher gemäßigt beschrieben wird, sich jedoch durch ihre abrupte und sprunghafte Expansion zum paradigmatischen Beispiel moderner Prozesse wandelt, vor allem im Hinblick auf eine durch industrielle Entwicklungen bedingte Veränderung.⁷ Wien bleibt zurück. Berlins exponentielles Wachstum seiner Einwohner von 800.000 auf rund 2,5 Millionen in weniger als 30 Jahren, seine rasante räumliche Ausdehnung und die durch Technik verursachte Beschleunigung praktisch aller Alltagsbereiche erzeugen nun auch im deutschsprachigen Kulturkreis eine lebensweltliche Erfahrung, die zuvor schon die Bewohner vor allem in Paris und London machen mussten und literarisch verarbeiteten – die Stadt als Moloch.⁸ Berlins Entwicklung zur Metropole erhält zudem eine politische Dimension, da die Stadt als Reichshauptstadt analog zu Wiens Funktion für Österreich das Deutsche Reich repräsentieren soll.⁹ Dieses Konkurrenzverhältnis spielt ebenfalls in kultureller Hinsicht eine wichtige Rolle und beeinflusst ästhetische, aber auch städtebauliche Prozesse wesentlich. Wien hatte lange vor Berlins Aufstieg mit den typischen Problemen einer Großstadt zu kämpfen und deswegen weitreichende, allerdings ebenso wegweisende bauliche Veränderungen vorgenommen, die darüber hinaus repräsentative Funktionen innehatten und die politische Macht Österreichs symbolisieren sollten. Die Planungs- und Umsetzungsabläufe sind in vielerlei Hinsicht revolutionär und Berlin wird mit verschiedenen Projekten, vor allem seinen Bahnhöfen, versuchen mit diesen zu wetteifern. Ebenfalls aufgrund des Konkurrenzverhältnisses streicht Berlin seine Unterschiede als modern und somit positiv heraus. Wien als historisch gewachsene Großstadt kämpft mit Umstrukturierungsproblemen. Berlin jedoch als neu entstandene Metropole hat keine vergleichbaren Probleme, da die meisten Teile tatsächlich neu entstanden sind. Wiens Manko wird

6 LORENZ: Wiener Moderne, S. 10ff.

7 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 170f; SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 24.

8 Wenn gleich dieses häufig beschworene Thema der Dekadenzliteratur zuvor schon von deutschen und österreichischen Schriftstellern reflektiert und verwendet wurde, manifestiert sich nun erstmals der Prozess der industriellen Metropole als kulturelle Wirklichkeit auch in Deutschland. Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 19; HAUPT: Themen und Motive, S. 151f. Für die deutschsprachige Moderne an sich wird Berlins Entwicklung zur Großstadt sogar als notwendige Voraussetzung gesehen, vgl. ANZ: Thesen zur expressionistischen Moderne, S. 330.

9 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 25.

von Berliner Seite genutzt, indem sie Wien als die Stadt des vergangenen Jahrhunderts stilisiert, während Berlin die Metropole des Fortschritts sei. Allerdings trifft die Charakterisierung auf Wiener Seite nicht zwangsläufig auf Ablehnung; im Gegenteil sind alteingesessene Einwohner Wiens mehr oder minder »schockiert« über die Entwicklung ihrer Heimat hin zur Metropole und zum Zentrum der habsburgischen Monarchie.¹⁰ Sie würden tatsächlich gerne die Stadt im Zustand des letzten Jahrhunderts belassen. Paradigmatisch steht hierfür die Ringstraße, die wie eine Grenze zu einem inneren Kreis die bürgerliche, gut situierte Schicht von den Arbeitern, Eingereisten, Armen und Zugezogenen trennt. Sie ist einer der wenigen Orte, an dem sich in konzentrierter Form der Moderneprozess anhand der Entwicklung der baulichen Maßnahmen ablesen lässt. Gleichzeitig erfährt das Projekt von öffentlicher Seite eine intensive Reflexion, weshalb auch kultur-soziologische Prozesse sich in die Architektur einschreiben und sie gleichermaßen durch Kritik und Begeisterung der Feuilletons zur Chiffre des Wandels der Wiener Gesellschaft um die Jahrhundertwende wird, was sich auch an den vielen Forschungsarbeiten zeigt, die sich bis heute mit ihr beschäftigen.¹¹ Paradigmatisch ist die Ringstraße auch deshalb, weil sich an ihr Mal um Mal die ambivalenten Verwerfungen zeigen, die charakteristisch für die Wiener Moderne sind. So war das bauliche Projekt eigentlich als sowohl architektonische als auch ideologische Öffnung gedacht, die die einzelnen sozialen Schichten zusammenführen sollte. Dafür werden für das Bauprojekt die Reste der alten Befestigungsanlage abgebaut, die den alten Stadtkern von den neueren Stadtteilen trennt, weswegen die Mauerreste auch seiner Zeit schon nicht nur als topologische, sondern auch als soziologische Grenze verstanden werden.¹² Tatsächlich aber bleibt die unsichtbare Grenze bestehen. Stefan Scherer stellt heraus, dass die Bürger sehr wohl die kulturellen Prunkbauten als »Bollwerk gegen die Vorstadt« verstanden haben.¹³ Ebenso bleiben die in ihr liegenden Stadtviertel fast unbeeinflusst von der industriellen Fortentwicklung, die andere Stadtteile formt und verändert. Ihr historisches Bild und ihre traditionelle Integrität, anders als etwa Stadtviertel in Berlin, bleiben konserviert.¹⁴ Giselheid Wagners Analyse von Ferdinand von Saars Wahrnehmung der Ringstraße veranschaulicht diesen Zwiespalt. So beklagt von Saar den Verlust des alten Wiens, in

10 HAUPT/WÜRFEL: Geistige Zentren des Fin de Siècle, S. 167.

11 Allein in den letzten drei Jahren sind rund 15 Monografien veröffentlicht worden, die sich sowohl architekturgeschichtlich als auch kulturwissenschaftlich mit der Ringstraße auseinandersetzen, etwa STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, und BISCHOFF, CÄCILIA/PICHORNER, FRANZ: Der Weg zum vollendeten Museum. Kaiser Franz Joseph I. und das Gesamtkunstwerk an der Wiener Ringstrasse. Wien 2016, um nur zwei Beispiele herauszugreifen.

12 STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, S. 52.

13 SCHERER: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, S. 330.

14 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 331f.

dem die Ursprünglichkeit seiner Kultur und Bewohner gewahrt war. Die neuen baulichen Entwicklungen jedoch bedrohen und beschädigen für ihn diesen kulturellen Kern.¹⁵ Gleichzeitig konstituiert er das alte Wien als Rückzugsort, gerade eben auch abgeschirmt durch die in seinen Worten ›verödete‹ moderne Prachtstraße mit ihren repräsentativen Bauten.¹⁶ Sie ist die topologische Manifestation des als bedrohlich empfundenen Modernisierungsprozesses, der tatsächlich nun an die idealisierte, idyllische Unversehrtheit einer gewachsenen, damit natürlichen und kleinen, zugleich überschaubaren und begreifbaren Lebenswelt heranrückt. Der Bau der Straße und vor allem ihr vorangegangener öffentlicher Wettbewerb von 1858 stellen dennoch nichts Geringeres als einen Meilenstein in der modernen Städteplanung dar, gerade auch weil er öffentlich stattfindet und somit von den Wienern antizipiert und diskutiert werden kann.¹⁷ Hierin offenbart sich überdies die Ambivalenz zwischen Erneuerung und Rückwärtsgewandtheit der Wiener Moderne erneut. Einerseits ist der gesamte Prozess der Planungsfindung, der Ausschreibung und seiner Reflexion ein liberales Massenereignis, das Bürger und Bewohner einbezieht und nicht Maßnahmen schlicht oktroyiert; sein Ergebnis führt allerdings zu einer erneuten kulturellen Abschottung des gehobenen Bürgertums und der Millionäre zu den niedrigeren Schichten. In diesem gutbürgerlichen Milieu bewegen sich die meisten Vertreter des sogenannten Jung-Wiens, deren Texte in dieser Arbeit im Fokus stehen, und sie gehören zu einer Generation, deren familiäres Vermögen ihnen letztlich eine Künstlerexistenz ermöglicht, welches sie zugleich aber immer in dem Gefühl des parasitären Verhältnisses zur Elterngeneration zurücklässt. Wenngleich das nicht auf alle Vertreter der literarischen Bewegung zutrifft, ist es aber vor allem in der medialen Wahrnehmung dieser Gruppe und ihrer Werke immer wieder Gegenstand der Auseinandersetzung.¹⁸ Während von nicht wienerischen, speziell Berliner Intellektuellen, dies kontinuierlich als Anlass zur Kritik genommen wird, da den Schriftstellern als Resultat ihrer finanziellen Unabhängigkeit Lebensferne und Naivität unterstellt wird, sieht die Wiener Seite die soziale Herkunft durchaus positiv und als Grundlage einer fundierten kulturellen Kompetenz mit der nötigen finanziellen Freiheit, sich ganz der Literatur widmen zu können.¹⁹ Aufgrund dieser Herkunft ist es aber auch wenig verwunderlich, dass die literarischen Arbeiten des Wiener Kreises im Vergleich zu den Berliner

15 Vgl. WAGNER: Harmoniezwang und Verstörung, S. 159f.

16 EBD., S. 185f.

17 STÜHLINGER: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße, S. 10f.

18 So kommt Felix Salten aus eher ärmlichen Verhältnissen und mit dem Börsenzusammenbruch von 1873 verliert z.B. Arthur Schnitzlers Familie einen Großteil ihres Vermögens. Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 84.

19 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 227-230.

Arbeiten sich weitaus weniger sozialengagiert ausnehmen. Zwar fehlt hier ebenfalls der Raum, alles *en détail* zu erörtern, aber die Wiener Bürgerschicht, und dies schließt ihre intellektuellen Kreise mit ein, ist sozialistischen Tendenzen gegenüber weitaus skeptischer eingestellt, als das unter den Berliner Intellektuellen der Fall ist.²⁰ Auch deshalb wird Berlin eher dem Naturalismus, Wien eher dem Impressionismus und Symbolismus zugeordnet.²¹ Das bedeutet allerdings nicht, und diese Verallgemeinerung findet häufig statt, dass die Autoren nicht sozialkritisch wären – im Gegenteil: Ihre Analysen legen den Finger in die Wunden und verdrängten Probleme der eigenen Gesellschaft.²² Die Schriftsteller riskieren Skandale und gesellschaftlichen Reputationsverlust, brechen mit der Elterngeneration und erproben neue Lebensentwürfe. Allerdings resultieren daraus selten revolutionäre Ambitionen, die sich auf die gesamte Gesellschaft erstrecken würden.

Analog zum Image Wiens tendiert die Literaturgeschichte ebenso dazu, dem Jung-Wiener Dichterkreis Konservatismus und Eskapismus als subsumierende Charakteristika zuzuordnen. Das hat hinsichtlich einer notwendigen Abstraktion durchaus seine Berechtigung, droht aber im spezifischen individuellen Fall durch eine vorurteilsbehaftete Lesart Interpretationsergebnisse zu verstellen, die dieser Lesart zuwiderlaufen.²³ Ein populäres Beispiel ist Schorskes Diktum des ästhetizistischen Rückzugs aus dem politischen Bereich der Gesellschaft, den er den Schriftstellern der Wiener Moderne attestiert. Dieser Einschätzung folgend, ist lange Zeit Arthur Schnitzler bezüglich seiner Haltung zum Ersten Weltkrieg eine apolitische Einstellung unterstellt worden. Erst die genauere Lektüre seiner Tagebücher hat ergeben, dass dieses Urteil so nicht haltbar ist. Bernard Shaw stellt zudem heraus, dass es mehr Schorskes eigene historische Situation war, die ihn zu dem Ergebnis kommen ließ, als das tatsächliche Material, das er erforschte.

Die Ursache für den Kurzschluss vom Image der Metropole Wiens auf die distinguierenden Charakteristika des Dichterkreises ist aber auch in der Person Hermann Bahrs zu suchen. Bahr behauptet an verschiedenen Stellen seiner autobiografischen Schriften, er habe den Jung-Wiener Kreis praktisch gegründet. Eine These, die auch von der Literaturwissenschaft häufig so weiter kolportiert wurde. Tatsächlich stößt Bahr erst später zu einer bestehenden Gruppe hinzu und auch der Terminus »Junges Wien« bzw. »Junges Österreich« ist bereits vorher von Arthur Schnitzler in seinen Tagebüchern verwendet worden. Der wahre Kern aber

20 Erneut zeigt sich, dass für den Rahmen der Arbeit die Bevorzugung der Bezeichnung Jung-Wien präziser ist, denn während die Jung-Wiener Autoren eher distanziert gegenüber dem politischen Geschehen waren, haben hingegen Intellektuelle wie Karl Kraus sich sehr engagiert. Vgl. GEMMEL: Die Kritische Wiener Moderne, bes. ab S. 131.

21 SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 45.

22 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 159f.

23 LORENZ: Wiener Moderne, S. 8.

des Mythos ist, dass es Bahrs publizistischer Fähigkeit und seinem feuilletonistischen Talent sowie seinem organisatorischen Engagement zu verdanken ist, dass der Dichterkreis um Beer-Hofmann, Schnitzler und Hofmannsthal derartige Bekanntheit erlangt.²⁴ Bahr ist nicht Jung-Wien – das wäre verkürzt dargestellt – er beeinflusst aber zu einem nicht unerheblichen Teil die Außenwahrnehmung des Kreises und damit letztlich auch die kulturellen Schablonen, mit denen sowohl die Ästhetik als auch die Literatur rezipiert wird.²⁵

Darüber hinaus ist Bahrs poetische Konzeption ungeachtet seiner Zuspitzung nicht absolut gegenläufig zur Selbstwahrnehmung der anderen Autoren. Dies wird immer wieder in Texten deutlich, die sich mit den Beziehungen innerhalb der Gruppe und ihrem literarischen Selbstverständnis auseinandersetzen. In diesen Texten zeigt sich auch, dass ein Gefühl der Exklusivität in doppeltem Sinne vorherrscht: zum einen nämlich als vom Puls der Zeit durch das alte Wien abgeschnitten und zum anderen durch diese erzwungene Sonderposition in der Lage, als Bewahrer einer ideellen, weil originären Kultur fungieren zu können.

Bahrs Wechsel nach Wien ist, wie das Sprengel und Streim plausibel veranschaulichen, einer teils reflektierten, teils erst retrospektiv verstandenen Veränderung seiner eigenen ästhetischen Prinzipien geschuldet. Dass die Wahl auf Wien fällt, ist Resultat eines ideologischen Wandels, der, beeinflusst durch persönliche Enttäuschungen, in Bahrs Programm zur Überwindung des Naturalismus mündet.²⁶ Er stößt zu einem Kreis dazu, von dem er der Ansicht ist, seine neue Ästhetik in ihm repräsentiert zu finden bzw. sich gemeinsam mit den Künstlern in diese Richtung entwickeln zu können. Der Kreis, der sich zuerst im Kaffeehaus Griensteidl zusammenfindet und nach dessen Abriss ins Café Central wechselt, ist typisch für intellektuelle und künstlerische Gruppen der Zeit. Die neue Form der gemeinsamen Organisation mit dem Ziel, Kunst zu schaffen, hat sich über einen längeren Zeitraum schrittweise aus der Salonkultur des vorherigen Jahrhunderts entwickelt.²⁷ Die Gründe hierfür sind vielfältig. Der Kunstmarkt ist in Veränderung begriffen, seit Kirche und Adel nicht mehr alleinige, bestimmende Geldgeber sind. Das Bürgertum, das sich ebenfalls ideologisch eher durch Vereine und Gruppen repräsentiert sieht, ist wichtigster Kunde und Produzent von Kunst geworden.²⁸ Im Falle Adolf Loos etwa sind es sogar fast ausschließlich wohlhabende jüdische Wiener, die sich ihre Wohnungen von ihm einrichten lassen.²⁹ Die Künstlerkreise werden zum entscheidenden Nukleus kultureller Prozesse. Gleichzeitig schaffen

24 Vgl. SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne, S. 84ff.

25 SIMONIS: Ästhetizismus, S. 3.

26 Vgl. SPRENGEL/STREIM: Berliner und Wiener Moderne. Vor allem S. 88f., S. 93f. und S. 100.

27 WÜRFEL: Kunst-Kreise, -Gruppen und -Gemeinschaften, S. 196.

28 EBD., S. 197.

29 TIMMS: Die Wiener Kreise, S. 135.

sie mit ihrem häufig als elitär verstandenen Impetus einen Raum, der sie zunehmend von der umliegenden Gesellschaft isoliert. Ein Prozess, der letztlich von beiden Seiten vorangetrieben wird. Sowohl die umgebende Gesellschaft sondert sich aus verschiedenen Gründen von den Künstlern ab, wenngleich sie ihre Produkte gern und ausgiebig rezipiert, als auch andersherum sich die zum inneren Kreis gehörenden als Gemeinschaft verstehen, die sich aufgrund von Ansichten, Lebensweisen und nicht zuletzt intellektuellen Voraussetzungen zwangsläufig von der sie umgebenden Umwelt abgrenzen muss.³⁰ Nicht selten liegt dem auch ein Wille zur Veränderung und Neuformung der Gesellschaft oder aber eine programmatische Abkehr von der Zivilisation zugrunde.³¹ Im Falle der Wiener Kreise betont Edward Timms allerdings, dass obwohl die Kreise nach außen hin isoliert sind, sie dagegen untereinander sich stark vernetzen und austauschen. Dies resultiert zum einen aus der Überschneidung ihrer Teilnehmer und zum anderen durch die persönlichen Beziehungen zentraler Personen der einzelnen Kreise. Nach Timms sind die Gruppierungen der Intellektuellen immer auf eine Schlüsselfigur ausgerichtet, die als sozialer Knotenpunkt wiederum Beziehungen zu anderen Schlüsselfiguren unterhält, und dies teilweise über Interessengebiete hinweg. So führten etwa Karl Kraus und Adolf Loos einen Austausch über ähnliche ästhetische Programme, allerdings einmal auf die Publizistik und einmal auf die Architektur bezogen.³² Für die Wiener Gesellschaft hat Timms deshalb versucht, die kulturelle Interaktion in einem Diagramm von sich überschneidenden Kreisen darzustellen.³³ Ihm ist hierbei wichtig zu betonen, dass die Kreise kein einfaches Modell sind, sondern sich wirklich an bestimmten Orten regelmäßig zusammengefunden haben.³⁴ Erneut ist es die Kreisstruktur, die als Metapher der soziokulturellen Interaktionen ihre Entsprechung auf topologischer Ebene wiederfindet. Was im Makrostrukturellen die Ringstraße ist, ist im Mikrostrukturellen das Kaffeehaus.

2.1.3 Entzauberung und Verzauberung

Fast unnötig zu erwähnen und ohne es hier erschöpfend ausführen zu können, ist der Begriff der Moderne für sich genommen ein *umbrella term*, der in viele unterschiedliche Elemente zerfällt. Moderne ist ein Konglomerat, das man versucht

30 Timms (ebd.) bezeichnet die Situation der Wiener Gruppierungen wie folgt: »Zugespitzt formuliert: Die Wiener Moderne war nie wirklich zu Hause in Wien.« (S. 136)

31 Typische Beispiele sind etwa der George-Kreis oder der Monte Verità. Vgl. WÜRFEL: Kunst-Kreise, Gruppen und -Gemeinschaften, S. 197f.

32 TIMMS: Die Wiener Kreise, S. 132f.

33 Bezeichnenderweise ist die Schlüsselfigur für den Jung-Wiener Kreis Schnitzler und nicht Bahr (ebd., S. 130).

34 EBD., S. 131.

durch Begriffe wie Dekadenz, Avantgarde, Ästhetizismus etc. genauer zu erfassen.³⁵ Was für die Moderne im Allgemeinen gilt, gilt ebenso für die Wiener Moderne im Speziellen.³⁶ Aufgrund der daraus resultierenden Vielfältigkeit und Komplexität der Problemfelder ist es deshalb nicht leicht, spezifische Themen als dominant zu benennen. Dennoch kommt es zu bestimmten Konzentrationen einzelner Motive, die als Diskursobjekte in verschiedenen kulturellen Bereichen fungieren und so mehr als andere wiederholt zum zentralen Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Einer Projektionsfläche gleich schreiben sich in der Auseinandersetzung mit den Diskursobjekten die vielfältigen Aspekte der Moderne in ihre Darstellungen mit hinein. Entscheidend ist hierbei, dass sich in praktisch allen kulturell relevanten Bereichen unvereinbare Antinomien gegenüberstehen, obwohl gleichzeitig die einzelnen Episteme einen Universalitätsanspruch für sich beanspruchen.³⁷ Dieses Phänomen wird auch häufig als »Krise« bezeichnet, und obwohl der Begriff bei der Beschreibung der Moderne einen inflationären Gebrauch erfahren hat, behält er trotz allem seine Berechtigung. Die durchaus schmerzhaften Parameterverschiebungen um 1900, die letztlich eine Verunsicherung in allen Bereichen der Weltkonstitution bedeuten, werden auch von den Menschen der Moderne als belastend und destabilisierend erfahren. Dass vermehrt zur Metapher der Krankheit – und Krise ist diesem Begriffsfeld entlehnt – sowohl in damaligen Reflexionen als auch in heutigen Untersuchungen gegriffen wird, ist der Entwicklung geschuldet, dass durch den Positivismus ein analytischer Zugriff auf wesentliche gesellschaftliche Bereiche erfolgt.

Die technisch-industrielle Revolution verändert *mutatis mutandis* die Weltwahrnehmung selbst.³⁸ Ein Rationalisierungsprozess beginnt, der selbst wiederum auf

35 Fast in jeder Überblicksdarstellung zur Wiener Moderne oder der Moderne an sich findet sich eine ausführliche Problematisierung des Modernebegriffs, weshalb hier auf diese Auseinandersetzung verzichtet wird. Eine der wesentlichen Schwierigkeiten besteht darin, dass in der Diskussion die Grenze zwischen der historischen Fremd- und Selbstbezeichnung, die als Kampfbegriff, Schlagwort und Diffamierung genutzt wurde, und der literaturwissenschaftlichen Definition verwischt. Ein zweites Moment, das die Festlegung des Begriffs erschwert, ist der Impetus der Künstler, die anfangs den Bruch mit der Tradition suchen, aber im Verlauf der modernen Kulturentwicklung einen Bruch mit der eigenen Avantgarde vollziehen, was teilweise wiederum zu einer Hinwendung zu traditionellen Konzepten führt. Was darüber hinaus die Sache verkompliziert, ist, dass der Begriff sowohl kulturell wie auch regional disperse Phänomene zusammenfassen soll. Zudem muss mindestens zwischen einer ästhetischen und einer soziokulturellen Moderne unterschieden werden, die sich in ihren Entwicklungen auseinanderbewegen. Vgl. FÄHNERS: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 1-8.

36 Vgl. LORENZ: *Wiener Moderne*, S. 1-9.

37 WEIS: *Antinomien der Moderne*, S. 53f.

38 ANZ: *Thesen zur expressionistischen Moderne*, S. 337.

eine lange Tradition zurückgreifen kann, und durchdringt alle Bereiche des Lebens. Die damit um 1900 einsetzenden oder sich radikalierenden Prozesse sind die Grundlage auch heutiger Denk- und Wahrnehmungsprozesse, da das Fundament der veränderten sozialen Wirklichkeit mit dem als absolut empfundenen Modernisierungsprozess und den daraus resultierenden Konflikten letztlich in diese Zeit fällt und von der damaligen Kultur reflektiert und verarbeitet wird.³⁹ Die technische Beeinflussung der Lebenswirklichkeit etabliert einen Paradigmenwechsel, der bis in unsere heutige Zeit Relevanz hat. Die fortschreitende Übernahme der Weltdeutungsinstanz und der daraus resultierende Wahrheitsanspruch der Wissenschaften schreiten fort und führen weiter, was im 19. Jahrhundert begonnen hat. Als eine Folge dessen wird der Mensch erfasst, gemessen und funktionalisiert. Es setzt ein tiefgreifender epistemologischer Wandel ein, der zentrale Begriffe der westlichen Philosophie affiziert und damit auch die Bestimmung des Menschen an sich neu ausformuliert. Der Positivismus, der sich sukzessive in den Naturalismus überführt, fügt dem Individuum in seinem Konstitutions- und Erkenntnisprozess dabei die sogenannten metaphysischen Kränkungen zu, die in Max Webers viel zitiertem Satz von der Entzauberung der Welt münden.

Gleichzeitig kommt es zu einer sprunghaften Zunahme von scheinbar vollständig entgegengesetzten, neometaphysischen Diskursen. Die Zeit um 1900 ist auch die Blütezeit des europäischen Okkultismus. Der Einfluss des okkulten Gedankenguts gerade auf Intellektuelle und Künstler der Moderne kann dabei kaum zu gering veranschlagt werden. Zahlreiche Arbeiten setzen sich in letzter Zeit vermehrt mit diesem Aspekt auseinander und haben immer wieder die enge Verflechtung des Okkultismus⁴⁰ mit vielen Bereichen des kulturellen Lebens aufgezeigt.⁴¹ Und obwohl für historisch tradiertere magische Zirkel wie z.B. die Freimaurer wegen der Gesetzesbestimmungen in Österreich es nicht so leicht war, in Wien Fuß zu fassen, florierten dafür neuere Zusammenschlüsse umso mehr.⁴²

39 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 62ff.

40 »Okkultist« ist eine Selbstbezeichnung um 1900 von denjenigen, die sich dieser Denkrichtung verbunden fühlen. So beschreibt Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), eine bedeutende Theosophin jener Zeit, in ihrem posthum ins Deutsche übertragenen Buch *Fremdwörterbuch für Okkultisten und Theosophen* (S. 50) »Okkultismus« gleichbedeutend mit Mystik, Magie, Kabbala und Hermetik und damit vereinbar mit der theosophischen Weltanschauung und nicht etwa als abwertenden Begriff, von dem es sich zu distanzieren gilt. Wie häufig bei diesen Publikationen lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen, ob wirklich Blavatsky die Verfasserin der Schrift ist. Als Beleg ist der Abschnitt dennoch nützlich, da es ein Text innerhalb des Okkultismuskurses ist und sich an die an ihm Partizipierenden richtet. Zur Bedeutung Blavatskys vgl. GOODRICK-CLARKE: *The Western Esoteric Traditions*, S. 225–227; DOERING-MANTEUFFEL: *Das Okkulte*, S. 194–196.

41 Vgl. PYTLIK: *Okkultismus und Moderne*, S. 16–19.

42 SEMRAU: *Erleuchtung und Verblendung*, S. 90ff.

Die Gründe für die Rückkehr bzw. die Wiedererstarkung sind komplex und der Prozess ist langwierig und beginnt spätestens mit der Aufklärung.⁴³ Entscheidend ist aber, dass die sich neu formierenden okkulten Strömungen von einem anderen Selbstverständnis ausgehen als die der Jahrhunderte zuvor. War der okkulte Diskurs im 18. Jahrhundert zuvor noch ein praktischer, alltagsorientierter, wird er zum Anbeginn des 20. Jahrhunderts ein abstrakt-theoretischer und wandelt sich (erneut) zu einem akademischen und intellektuellen Diskurs.⁴⁴ Seine Entwicklung findet zeitgleich mit tiefgreifenden Veränderungen des physikalischen Weltbildes statt, wobei es genau diese Veränderungen sind, die als eine der wesentlichen Ursachen für das Wiedererstarken des Interesses für das Okkulte in akademischen und intellektuellen Kreisen angesehen wird.⁴⁵ Eine Folge davon ist ein weit um sich greifender Relativismus, der die Grenzen zwischen rationaler, harter Wissenschaft und fantastischer Spekulation nicht mehr so trennscharf erscheinen lässt, wie das für Kant noch in seinem Aufsatz *Träume eines Geistersehers* (1766) gegeben war.⁴⁶ Im 19. Jahrhundert ging der Positivismus noch davon aus, dass die Gesetzmäßigkeiten der Natur im Wesentlichen feststünden, aber Entdeckungen Ende des 19. Jahrhunderts, wie etwa die Entdeckung der Röntgenstrahlen, erfordern ein Umdenken und eine Umstrukturierung des bis dato gültigen physikalischen Weltbildes. Die auf Mechanik basierende Theorie wird sukzessive durch die strahlen- und teilchenbasierte erweitert. ›Unsichtbaren‹ Vorgängen muss nun eine weit größere Relevanz und ein viel komplexeres Verhältnis zu den Prozessen der Natur eingeräumt

43 Doering-Manteuffel (Das Okkulte) vertritt in ihrer Arbeit die sehr überzeugende These, dass es just die Aufklärung selbst war, die mit ihren Erfolgen die Macht der Kirche zurückdrängte, gleichzeitig aber damit den alternativen, zuvor als abergläubisch bezeichneten Konzepten den Weg ebnete und zu neuer Blüte verhalf. Diese These wird inzwischen zunehmend auch von anderen Wissenschaftlern übernommen. Monika Neugebauer-Wölk, Renko Geffarth und Markus Meumann resümieren in ihrem 2013 veröffentlichten Sammelband *Aufklärung – Esoterik*, der gleichzeitig auch das Ende des 2004 begonnenen DFG-Forschungsprojektes markiert, dass seit ihrer ersten Tagung 1997 die systematische Erforschung der Esoterik steigenden Zulauf erhält und dass im Zuge dessen auch die These von dem Bedingungsverhältnis von Aufklärung und Esoterik breitere Akzeptanz gewinnt (S. 1f.).

44 Er war es bereits zuvor in der Frühen Neuzeit, ist aber relativ bald aus den Akademien wieder suspendiert worden (vgl. OTTO: Magie, S. 505).

45 Vgl. ПУТЛИК: Okkultismus und Moderne, S. 195f.

46 Die Vorstellung, dass Immaterialität ohne Materialität keinen Bestand hat, was für Kant in seiner Schrift essenziell ist, erfährt eine Revision. Was bis dato als Immaterialität verstanden wurde, ist womöglich keine. Der Relativismus folgt aus der Feststellung, dass es Weltbildverschiebungen geben kann, die eine tiefe Verunsicherung der Wahrnehmung zur Folge haben. Spätestens aber mit Schrödingers Erkenntnis, dass im mikrostrukturellen Bereich Gesetzmäßigkeiten des makrostrukturellen teilweise keine Gültigkeit mehr haben, erstreckt sich die Krise auf alle Bereiche der Wahrheitsfindung. Vgl. SEMRAU: Erleuchtung und Verblendung, S. 111f.

werden als zuvor. Zumal sie zu einem Großteil bis dahin auch unbeobachtbar waren. So sind paradoxerweise gerade die neuen Erkenntnisse in der Naturwissenschaft, insbesondere in der Physik, als hauptverantwortlich dafür anzusehen, dass bestimmte okkulte Konzepte den Weg wieder zurück in den akademischen Betrieb finden.⁴⁷ Der kurzzeitigen Verunsicherung um 1900 herum ist es auch geschuldet, dass Magie nicht mehr als das Abseitige, Abergläubische gilt, sondern vielmehr als das alternativ Gedachte verstanden wird; ein Phänomencontainer, in dem Konzepte weiterverfolgt werden, die – und das ist entscheidend – noch nicht von der Wissenschaft erklärt werden können. Der Okkultismus versteht sich nicht prinzipiell als zur Naturwissenschaft in Opposition, sondern im Gegenteil als ihre notwendige Ergänzung, im Grunde aber unter der Annahme des naturwissenschaftlichen Paradigmas.⁴⁸

Die Auffassung, dass die durch Überlieferung bewahrten ›Beobachtungen‹ von besonders dafür empfänglichen Individuen letztlich sich früher oder später durch die Wissenschaft bestätigt finden werden, ist der signifikante Unterschied zu den vorherigen Epochen.⁴⁹ Das Selbstverständnis der Okkultisten ist, dass ihre Methoden eine Erweiterung der bisherigen naturwissenschaftlichen darstellen, mit deren Hilfe sich die gewonnenen Erkenntnisse nun verstehen und anwenden lassen.⁵⁰ Damit dieses Wissen erhalten bleibt, erforscht und nutzbar gemacht werden kann, äußert Ludwig Staudenmaier 1912 die Hoffnung auf einen Lehrstuhl Magie als experimentelle Naturwissenschaft. Etwas, was zumindest teilweise durch die Gründung der Psychologischen Gesellschaft in Deutschland 1886 durch Albert Freiherr von Schrenck-Notzing und Carl du Prel zu dem Zeitpunkt schon einge-

47 Die Aufsätze im Sammelband von Anna Lux und Sylvia Paetschek untersuchen genau auf diesen Aspekt hin die Institutionalisierung der Parapsychologie in verschiedenen Ländern, womit auch deutlich wird, dass sich das Phänomen nicht auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, sondern Industrienationen generell in der Moderne betrifft: ANNA LUX/SYLIVIA PAETSCHKEK (Hg.): *Okkultismus im Gehäuse. Institutionalisierungen der Parapsychologie im 20. Jahrhundert im internationalen Vergleich*. Berlin u.a. 2016.

48 ПУТЛИК: *Okkultismus und Moderne*, S. 23f.

49 So spricht auch Blavatsky von »okkultur Wissenschaft«, die in der Lage wäre, mehr als die profane, sichtbare Welt zu erkennen (Fremdwörterbuch für Okkultisten und Theosophen [Theosophisches Glossarium], S. 50). Ebenso wird in dem von dem Theosophen Carl Kiesewetter sehr wichtigen Werk *Geschichte des neueren Occultismus* (1891), das großen Einfluss auf die Selbstkonstitution der okkulten Bewegung hat, Okkultismus als Wissenschaft verstanden (vgl. Doering-MANTEUFFEL: *Okkultismus*, S. 20).

50 Vor diesem Hintergrund ist es auch verständlich, warum Romanfiguren wie Van Helsing in Bram Stokers *Dracula* oder in Mary Shelleys *Frankenstein* nicht nur dem Übernatürlichen gegenüber aufgeschlossen sind, sondern es auch nutzbar machen können. Sie sind Magier, die aber mit naturwissenschaftlichen Methoden zu ihren Erkenntnissen gelangt sind (vgl. STOCKHAMMER: *Zaubertexte*, S. 10ff.).

löst war, aber tatsächlich erst in den 1920er-Jahren die direkte Anbindung an die Universitäten erfährt.⁵¹

Parapsychologie, Magnetismus, Hypnose, Psychoanalyse und Strahlentherapie sind alles Disziplinen, die eine Nähe zum magischen Denken in dieser Zeit aufweisen und teilweise mit magischen Erklärungsmodellen operieren. Der Okkultismus um 1900 ist aber weder ein antirationalistischer noch ein modernefeindlicher Diskurs, auch wenn er regressiv Tendenzen besitzt.⁵² Natürlich bleibt das Bestreben der vielen praktizierenden und schreibenden Magier, die »entzauberte« Welt zurückzuverzaubern. Sie tun dies aber nicht, indem sie die Naturwissenschaft schlicht nicht anerkennen, sondern indem sie sie um Konzepte erweitern. Zwar stehen diese Konzepte häufig in Kontradiktion mit bestehenden physikalischen Annahmen, die Hoffnung aber ist, dass am Ende das okkulte Weltbild recht behält, weil die Naturwissenschaft es Zug um Zug anerkennen muss.

2.1.4 Tod und Sexualität

Ein weiteres Indiz dafür, dass ein grundlegender Wandel des Verständnisses von Welt und Subjekt sich vollzieht, ist die im Vergleich zur vorhergehenden Epoche überproportionale Konzentration auf existenzielle Themen. Der Tod spielt deshalb in der Wiener Moderne eine entscheidende, weil zutiefst ambivalente Rolle.⁵³ Tatsächlich scheint er ein derart beherrschendes Thema zu sein, dass Karl Kraus seinen ehemaligen Weggefährten geradezu eine Fixierung auf den Vanitasgedanken vorwirft.⁵⁴ Kraus übersieht dabei, dass Tod nicht nur in der Literatur, sondern vor allem in wissenschaftlichen Diskursen auch ein bestimmendes Thema ist. Denn sowohl die durch technische Errungenschaften urbar gemachte Umwelt als auch die rasanten Erfolge im medizinischen Sektor suggerieren eine Allbeherrschbarkeit der Natur. Unter diesem Eindruck entsteht ein erneuerter Dualismus, der den Menschen aus der Natur löst und sie ihm gegenüberstellt.⁵⁵ Es sind allerdings gerade diese Allmachtsfantasien der Wissenschaft von der vermeintlichen Beherrschbarkeit der Natur und der wenigstens partiellen Überwindung des Todes, die einen Gegendiskurs der Literatur geradezu provozieren.⁵⁶

51 EBD., S. 7ff; PYTLIK: Okkultismus und Moderne, S. 41f.

52 Regressive Tendenz besitzt er, weil er nicht nur an eine »Unsterblichkeit der Seele« glaubt, sondern auch eine Reetablierung der Transzendenz fordert (vgl. PYTLIK: Okkultismus und Moderne, S. 195).

53 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 101f.

54 KRAUS: Die demolierte Literatur, S. 281.

55 Vgl. BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 72f. Bublitz allerdings konzentriert sich weitaus mehr auf die kapitalistischen Marktgesetze und Freuds Kulturanalyse als Begründungsansatz.

56 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 8f.

Denn der Tod wandelt sich unter der vor allem medizinischen Betrachtung zu einem störenden Faktor. Er ist jetzt das Versagen des Apparates, der Zusammenbruch der Maschine Mensch. Tod ist nicht mehr der natürliche Abschluss des Lebens, sondern in einer auf reibungslose Abläufe orientierten Gesellschaft ein Unfall, der die Ordnung gefährdet. Fast noch schlimmer in diesem Zusammenhang wiegt die Krankheit. Während der Tod einen notwendigen Ersatz des Verstorbenen zur Folge hat, ist die Krankheit ein schleichender Prozess, der alle anderen Abläufe in seinem Umfeld lähmt. Familienangehörige des Kranken sind gleichermaßen erfasst wie die ihm zugewiesenen Arbeitsaufgaben. Kuren und Therapien werden nötig. Der Mensch existiert noch, ist aber für die Gesellschaft vollkommen unbrauchbar geworden. Unter den Krankheiten die diffuseste, weil ihre organischen Ursachen zu dieser Zeit kaum erfassbar sind, ist die ›Krankheit der Nerven‹. Dass nun gerade die Sensibilität der Nerven und das übersteigerte Feingefühl, was ebenfalls von Kraus verspottet wird, zum kreativen Habitus nicht nur der Jung-Wiener, sondern auch anderer Künstlerkreise erhoben wird, lässt sich durchaus, ebenfalls wie die Konzentration auf das Thema »Tod«, als subversive Gegenbewegung verstehen.⁵⁷ Während für Peter Altenberg allerdings es weit mehr als nur eine ästhetische Haltung ist, da er relativ jung von einem Arzt die Diagnose erhält, aufgrund seiner nervlichen Konstitution zu keiner Arbeit fähig zu sein, konzentriert Arthur Schnitzler in einer seiner wichtigsten Erzählungen *Sterben* gleich beide Aspekte. Sowohl das lange und kräftezehrende Siechtum, die Auswirkungen auf den Charakter des Menschen und seine Umwelt als auch der Tod selbst sind Thema der Handlung.

Der Sterbeprozess und seine ihn begleitenden Krankheiten selbst ist Objekt medizinischer Erfassung und Dokumentation, woraus wiederum eine weitere Kränkung und Entzauberung der metaphysischen Welt- und Selbstwahrnehmung resultiert.⁵⁸ Das Organische, das ausschließlich im Vordergrund steht und noch im kleinsten biochemischen Prozess verstanden werden soll, bietet keinen Platz mehr für Spekulationen über Geist und Seele, so wie die katalogisierten Vorgänge, die als Beispiel dienen, um sie bei einem ähnlichen Fall wiedererkennen zu können, kaum mehr Raum lassen für einen individuellen Sterbeprozess, ein persönliches Schicksal. Der nur noch auf Verfallsprozesse reduzierte Körper, an dessen Ende jegliche Form der Selbstermächtigung des Subjekts scheitern muss, ist die Herausforderung der Philosophie, an der sich die Intellektuellen vor allem künstlerisch abarbeiten.⁵⁹ Das Motiv des Memento Mori erlebt seine Renaissance,

57 HAUPT: Themen und Motive, S. 144.

58 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 66f.

59 Bublitz (ebd.) sieht im Hinblick auf die rationale Erkenntnistheorie die Aufgabe für die Moderne als gescheitert an: »Der subjektzentrierten Vernunft mißlingt das Unterfangen, die Beschränkungen eines endlichen Erkenntnisvermögens zu transzendieren« (S. 68).

wenn es denn je passé war, aber auch hier unter ganz anderen Vorzeichen. Der tote Körper, der Leichnam, der Kadaver, steht als Schreckbild für das auf die Absurdität der unentrinnbaren Endlichkeit geworfene Individuum.⁶⁰ Der Tod ist nicht mehr letztes Argument, um seinem Dasein eine im Idealfall gottgefällige Sinnhaftigkeit zu geben, er ist das genaue Gegenteil, er ist nun der Sinnentleerer der menschlichen Existenz.⁶¹

Beherrschender ist das Motiv des Todes deshalb als Erschütterung der Ordnung, als Zerstörer der Sicherheit und des Selbstbetrugs. Tod ist auch in der Moderne Objekt der Verdrängung im öffentlichen Raum, wie die Gesellschaftsanalysen von Max Weber und Sigmund Freud eindrucksvoll zeigen.⁶² Ebenso belegen sie, dass die Verdrängung nicht im stärkeren Maße um 1900 beginnt, sondern bereits vorliegt. Aber das gesteigerte Interesse und die neuen Perspektiven auf den Verfallsprozess und die Endlichkeit des Individuums werfen neue Fragen der Sinngebung auf.⁶³ Zwar ist das christliche Heilsversprechen einer besseren Existenz im Jenseits seit Längerem erodiert, die Brisanz einer neuen Sinnhaftigkeit hat aber keineswegs abgenommen, respektive weil eine zufriedenstellende Antwort weiter ausbleibt. So bewegen sich viele Schriften hierzu im Spannungsverhältnis zwischen neospirituellen Ansätzen einerseits, die zuvor bereits unter dem Aspekt des Okkultismus Erwähnung fanden, und der Auseinandersetzung mit der Absurdität der menschlichen Existenz aufgrund ihrer unabwendbaren Vergänglichkeit andererseits. Die Gravität des zwiespältigen Verhältnisses zum Tod wird erneut deutlich, wenn man sich das Verhältnis von dem Ich und seiner Welt zu dieser Zeit verdeutlicht. Die Fixpunkte der Wahrheitsfindung durchlaufen, ausgelöst durch verschiedene Entwicklung, wie ebenfalls bereits im Zusammenhang mit dem Okkultismus erwähnt, eine grundlegende Revision. In dieser scheinbaren Beliebigkeit der Wahrheiten bieten das Bewusstsein und das Ich einen vorläufigen Ankerpunkt,

60 PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 101f. Was nicht bedeutet, dass das Bild des toten Körpers keine ästhetische Überformung erfahren könnte. Im Gegenteil ist spätestens seit Edgar Allen Poe die ›schöne Tote‹ fester Bestandteil des künstlerischen Bildrepertoires. Vgl. SURMANN: Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler, S. 32f.

61 Erneut ist es Schnitzler, der sich, verteilt über seine Schaffenszeit, in drei Erzählungen mit dem Wunsch des Sterbenden beschäftigt, auch nach seinem Tod bzw. über seinen Tod Macht und Einfluss zu behalten. Dies besonders unter dem Aspekt der Subjektkonstitution.

62 Beide allerdings insistieren darauf, dass die Todesverdrängung nicht ein Resultat der Moderne darstellt, sondern eine kulturelle Konstante bildet, vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 24.

63 Wobei im ähnlichen Maße wie bei meinem Thema der Gewalt immer die Gefahr besteht, rekursiv ein gesteigertes Interesse zu unterstellen, das in Wirklichkeit ein jetztzeitiges ist. Pfeiffer (ebd., S. 19) weist in seiner Studie zum Tod in der Literatur der Moderne gleich zu Beginn darauf hin, dass es einen sprunghaften Anstieg der Forschungsliteratur zu diesem Thema seit den 1970er-Jahren gibt.

der über die Selbstvergewisserung des Subjekts wenigstens in der eigenen Welt Sicherheit schafft. Als nun diesem Element auch eine Destabilisierung widerfährt, ist gerade der alles Individuelle bedrohende Tod die letzte, stabile Gewissheit. Das Erlöschen der Existenz und damit das Verschwinden der eigenen Gedankenwelt bzw. das Verschwinden des Anderen bei seinem Tod entziehen sich einer Relativierung, entziehen sich auch einer Überformung durch die Ästhetik und werden somit zur unhintergehbaren Wahrheit.⁶⁴

Neben dem Tod ist ein weiteres bestimmendes Thema, wenn nicht vielleicht sogar das bestimmende Thema, die Sexualität. Wie der Tod durchzieht und vernetzt sie alle anderen Motive und Themenkomplexe der Wiener Moderne. Die Konstitution des Begriffes »Sexualität« selbst schreibt sich in die Moderne ein, durchdringt wesentliche kulturelle Bereiche und verändert die Auffassung von Eros, die teilweise unsere heutige Wahrnehmung weiterhin bestimmt. Dies ist einer der vielen Gründe, warum man in der Forschung vermehrt zu dem Schluss kommt, dass die entsprechenden Diskurse in dieser Zeit und besonders in Wien einen Paradigmenwechsel einleiten, der weiterhin Gültigkeit besitzt.⁶⁵ Verglichen mit den anderen europäischen Zentren, erfährt gerade im Wiener intellektuellen Umfeld die Sexualität eine besondere Aufmerksamkeit.⁶⁶ Ebenso wie beim Thema Tod erfasst das Interesse und die Beschäftigung mit der Thematik alle wesentlichen Bereiche der Kultur.⁶⁷ Vor allem aber im Bereich der Wissenschaften entsteht eine intensive Auseinandersetzung und damit einhergehend eine Vermessung und Neukonstitution des intimen zwischenmenschlichen Kontakts. Naturwissenschaft, Medizin und nicht zuletzt die Psychoanalyse bemächtigen sich diesem Feld und der Begriff »Sexualität« spiegelt die Wandlung weg von der romantischen Liebe und hin zur *scientia sexualis* wider. Besonders der Psychiater Richard von Krafft-Ebing (1840-1902)

64 Damit ist weder der Leichnam noch der Sterbeprozess gemeint, sondern der Umstand des Verschwindens, der Abbruch der Existenz, das Verstummen der Stimme.

65 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 165f. In diesem Zusammenhang erwähnt Franz X. Eder, dass häufig in der literaturwissenschaftlichen Forschung der Anschein erweckt würde, als sei Sexualität eine Konstante der Menschheitsgeschichte, die mal mehr mal weniger unterdrückt und kontrolliert würde und die gerade in der Moderne erste Schritte zur Liberalisierung erfahren würde, dadurch dass jetzt eine wissenschaftliche Erfassung stattfände. Dagegen möchte Eder betonen, dass Sexualität in der Ausprägung, so wie sie in der Moderne etabliert wird und die Interaktionen der Individuen bestimmt, eine Konstruktion aus Verhaltensregeln und Wahrnehmungsrastern ist, die den biologischen Kern letztlich marginalisieren.

66 EBD., S. 167.

67 Spätestens mit Freuds Annahme der sublimierten Triebe wandelt sich die Diskussion über Lust zur künstlerischen Produktivitätsdebatte. Der Frau wird hierbei aufgrund ihres im Vergleich zum Mann andersartigen Verhältnis zur eigenen Libido häufig jegliche Kreativität abgesprochen. Vgl. CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 41f.

und der Philosoph Otto Weininger (1880-1903) werden als Hauptakteure dieses Prozesses angesehen.⁶⁸ War die körperliche Liebe zuvor bestimmt durch die Oppositionen ›rein‹ und ›sündig‹, so bewegt sie sich nun im Feld zwischen ›gesund‹ und ›krank‹ und wird begrenzt und bestimmt durch Verdrängung und Perversion.⁶⁹ Sexualität wird zu großen Teilen pathologisiert. Die mit neuer Deutungshoheit angetretene Wissenschaft drängt den Einfluss von Kirche und Religion endgültig aus dem Bereich der Intimität zurück,⁷⁰ was neue hygienische Ratgeber für den Hausgebrauch eindrucksvoll belegen. Allerdings setzt die neu entstandene Sexualwissenschaft zwar mit anderen Epistemen, aber dennoch im Grunde die tradierte Moralvorstellung um. Nicht ›züchtig‹ oder ›tugendhaft‹, sondern ›natürlich‹ ist jetzt der heterosexuelle Geschlechtsverkehr (in der Ehe), der der Fortpflanzung dient. Alles andere, sei es Masturbation, Homosexualität, Polygamie oder Prostitution, stellt eine Abweichung von der nun naturgegebenen Norm dar und gefährdet die Gesundheit des Individuums.⁷¹ Frauen, Homosexuelle und Juden stehen besonders im Zentrum des analytischen Interesses der Sexualwissenschaft im Wien um 1900. Was als wissenschaftliche Erforschung beginnt, endet in vielen Bereichen in einer noch rigideren Überwachung des Subjekts, die nun jedem Einzelnen die Selbstkontrolle überantwortet zu prüfen, ob er nicht gefährdet, ja vielleicht bereits krank und pervertiert ist.⁷² Der Einfluss des neu entstandenen Forschungszweiges reicht bis in die Rechtswissenschaft, was wiederum zur Bildung neuer kriminologischer Kategorien führt. Aber auch auf kulturtheoretischer Ebene wird die Rede vom ›gesunden Volkskörper‹ diskursbestimmend, der bedroht ist durch Dekadenz, Ausschweifungen und Entartung. Biologismus und Kulturpessimismus verbinden sich zu einer ungunen Melange.⁷³

Andererseits entsteht gerade durch ihre offene Neuthematisierung eine weitere der vielen Ambivalenzen, weshalb auch die literaturwissenschaftliche Forschung in ihrer Bewertung des Verhältnisses der Jung-Wiener zur Sexualität zwischen den Polen Unterdrückung und Befreiung schwankt. Die allgegenwärtige Präsenz von Lust, Ausschweifung und Perversion setzt *volens nolens* eine Diskussion in der Öffentlichkeit in Gang, die die Grundlage sowohl eines Liberalisierungsprozesses als auch Regulierungsprozesses bildet.⁷⁴ Zumal die soziale Wirklichkeit den theore-

68 EDER: Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«, S. 172f.

69 RABELHOFER: Symptom, Sexualität, Trauma, S. 117.

70 Streng genommen verdrängt sie die philosophische Erkenntnistheorie von ihrem absoluten Wahrheitsanspruch. Allerdings gilt das nicht für den Bereich der Sexualität. Vgl. KIMMICH/WILKE: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 36.

71 RABELHOFER: Symptom, Sexualität, Trauma, S. 125f.

72 EBD., S. 127.

73 EBD., S. 122.

74 So setzt sich Magnus Hirschfeld, der als einer der Hauptbegründer der Sexualwissenschaft gilt, nicht nur für eine Entkriminalisierung der Homosexualität, sondern übergreifend für ei-

tischen Reflexionen überhaupt erst den Anlass dazu bietet, über den Verfall der Gesellschaft zu resümieren.⁷⁵ Wenigstens in der gesellschaftlichen Wahrnehmung ist Wien zu einem Ort geworden, der, für die einen zur Sorge, für die anderen zur Freude, die Möglichkeiten bietet, seine Wünsche und Fantasien auszuleben.⁷⁶ Denn die bürgerliche Moral ist seit längerer Zeit unterhöhlt, die intakte Kleinfamilie zwar ein Ideal, das aber faktisch in der Auflösung begriffen ist. Gerade auch damit setzen sich die Schriftsteller Jung-Wiens intensiv auseinander.⁷⁷ Die Effekte sind dispers und deshalb auch schwer zu subsumieren. So hat die Pathologisierung zur Folge, dass die vormals wollüstige Sünderin zur übersexualisierten Nymphomanin umgedeutet wird, was ihr die Eigenverantwortung für ihr Handeln entzieht, da sie nicht anders kann, als ihren Trieben zu folgen. Auch der Homosexuelle sollte nach Krafft-Ebings Einschätzung gerade nicht kriminalisiert werden, sondern mit Verständnis und Fürsorge in die Obhut der Therapie überantwortet werden, damit er geheilt werden kann.⁷⁸ In dieser Debatte entstehen zudem ebenso Positionen, die sich gegen eine grundsätzliche Pathologisierung aussprechen, allen voran Sigmund Freud, der gerade in Bezug auf die Homosexualität diese nicht als Ausnahme verstanden wissen will, sondern als Abweichung, zu der potenziell jeder fähig ist.⁷⁹

2.1.5 Die Moderne ist weiblich

In den Werken der Jung-Wiener konzentrieren sich diese essenziellen Diskursobjekte einem Brennglas gleich in den unterschiedlichen Entwürfen der Frauenfiguren. Das ist kein Zufall, denn das Weibliche erfährt über einen längeren Prozess während der Moderne eine Neukonstitution.⁸⁰ Das Weibliche oder das weiblich Konnotierte etabliert sich im Verlauf des Prozesses mehr und mehr zum ästhetischen Gegendiskurs eines szientistisch geführten Modernediskurses, der überwiegend männliche Zuschreibungen erhält. Das Spektrum der Typen variiert zwischen den beiden extremen Ausprägungen der *femme fatale* oder dem Vamp auf der einen

ne Liberalisierung der Sexualität ein. Vgl. SOHN/WAHRIG: Wissenschaften: Medizin und Biologie, S. 701.

75 Prostitution ist in weiten Teilen bis hin zur Kinderprostitution mindestens geduldet. Die Duldung wird von der Polizei aus durchaus pragmatischen Überlegungen der Kontrolle aufrecht erhalten. Erst mit den öffentlichen Diskussionen setzen Sanktionen und strafrechtliche Verfolgungen ein. Vgl. WINGFIELD: *The World of Prostitution in Late Imperial Austria*, S. 172f.

76 EDER: *Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«*, S. 160.

77 Vor allem Arthur Schnitzler mit seinem Theaterstück *Reigen* trifft den Nerv der Zeit so genau, dass es ihm Erfolg, Aufmerksamkeit und einen Gerichtsprozess einhandelt, der bezeichnenderweise zu seinen Gunsten ausgeht.

78 RABELHOFER: *Symptom, Sexualität, Trauma*, S. 124.

79 EBD., S. 129.

80 BEUTIN: *Deutsche Literaturgeschichte*, S. 363.

und über die *femme enfant*, der Kindfrau, zur *femme fragile* auf der anderen Seite der Skala.⁸¹ Die unterschiedlichen Schattierungen sind dabei so vielfältig, dass zwar von wiederkehrenden Typen, aber nicht von einer einheitlichen Frauendarstellung gesprochen werden kann.⁸² Neben den Genannten führt z.B. Stephanie Catani noch die Mutter, die Ehefrau, die Prostituierte und das süße Mädchen an, die sich ebenfalls durch ein häufig reproduziertes Darstellungsmuster, insbesondere im Hinblick auf ihre Sexualität, zu Typengruppen zusammenfassen lassen. Aufgrund der Vielfältigkeit einerseits und der unterschiedlichen Funktionen der weiblichen Figuren in den Texten andererseits ist es deshalb auch nicht sinnvoll, von einem homogenen Diskurs der Weiblichkeit zu sprechen.⁸³ Vielmehr existiert eine Kontinuität in den Problemfeldern, an denen Weiblichkeit bestimmt und konstruiert wird. In ihren Ausdeutungen zeigt sich jedoch erneut die nun schon mehrfach erwähnte Ambivalenz. Gerade die Literatur fungiert hier häufig einerseits als Gegendiskurs zu den wissenschaftlichen Bestimmungsversuchen des unbekanntes Wesens Frau, wie sie andererseits jedoch auch ihre Ergebnisse als Inspiration und Impuls übernimmt und weiterentwickelt. Das Repertoire, auf das die Künstler, vor allem die bildenden Künstler, zurückgreifen, speist sich aus mythologischen Quellen. Ganz besonders wenn es um das überzeitlich Wesenhafte der Frau geht, werden biblische oder mythologische Figuren wie Judith, Salome oder die Sphinx bemüht, um im aktualisierten Gewand das jeweilige weibliche Prinzip darzustellen.

Die *femme fatale* repräsentiert dabei das wilde Naturwesen, das Unberechenbare, den ungebändigten Trieb, wie er in den Sexualwissenschaften zuvor entworfen wird.⁸⁴ Damit ist sie Projektion der männlichen Lust, die sich stellvertretend im Weiblichen manifestiert. Eine ihrer subversiven Eigenschaften ist, dass sie mit

81 Wenngleich häufig die *Femme fatale* und die *Femme fragile* als Oppositionen und damit als Extrempunkte einer Skala gesehen werden, lassen sich nicht ohne Weiteres alle literarischen Umsetzungen in dieser problemlos einordnen. Denn desto elaborierter die Figuren variiert werden, desto mehr werden der Kindfrau z.B. während des Prozesses Eigenschaften der *Femme fatale* übertragen, wenn gleich sie zuvor eher der *femme fragile* zugeordnet werden konnte. Es findet eine zunehmende Erotisierung statt, die gerade durch den Aspekt der naiven unschuldigen Kindlichkeit ein noch größeres Bedrohungspotenzial erreicht. Um dieser Dynamik Rechnung zu tragen, schlägt Catani vor, statt von Typen von Topoi zu sprechen. Da aber der entsprechende Aspekt der Komplexität der Frauenfiguren ebenfalls im Rahmen dieser Arbeit nicht tiefergehend behandelt werden kann, verbleibe ich bei der weiter verbreiteten Bezeichnung Typ. Vgl. HAUPT: Themen und Motive, S. 145.

82 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 79.

83 EBD., S. 87.

84 Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich bei den literarischen Werken nicht um eine Illustration wissenschaftlicher Ergebnisse handelt. Der literarische Diskurs ist nicht nur von seiner Medialität her verschieden, sondern bezieht auch auf ganz unterschiedliche Weise Position zu den Wahrheitsentwürfen der Wissenschaft. Vgl. ebd., S. 85ff.

ihrem auf Erotik ausgerichteten Verhalten eine Gegenposition zum real-gesellschaftlichen Prozess der ›Hausfrauisierung‹ der guten Töchter der Bürgerschicht bezieht.⁸⁵ Sie ist zugleich motivgeschichtlich gesehen aber auch ein Produkt des sich wandelnden Naturbegriffs in dieser Zeit. Die Natur, die in ihrer romantischen Idealisierung im 18. Jahrhundert den utopischen Gegenpol zum als negativ empfundenen Zivilisationsprozess bildet, entwickelt sich unter biologischen Prämissen im Hinblick auf den Menschen und im Fall der *femme fatale* zum bedrohlichen Trieb. Mit dieser Verschiebung und der gleichzeitigen Pathologisierung der unkontrollierten Natur pervertiert ebenfalls das vormals reine Naturwesen »Weib« des 18. Jahrhunderts konsequent zu einem die Ordnung oder die Existenz bedrohenden Geschöpf.⁸⁶ Der Dämonisierungsprozess, in dem sich jetzt die Männerfantasien bündeln, entzieht ihr aber nicht das fantastische Moment.⁸⁷ Das zeigt sich in den Umsetzungen, in denen sie als bluttrinkender Vampir oder als männerverführende tödliche Wasserfrau, als Udine, Nixe oder Sirene erscheint. Die Künste bedienen sich dabei aus der langen Tradition der Darstellungen der Frau als Monster, wobei die Antike besonders häufig als Bildspender herangezogen wird.⁸⁸ Aber auch die okkulten Strömungen mit ihren antichristlichen, magischen Ausrichtungen überblenden die Inszenierungen der *femme fatale*.⁸⁹ Es gilt dennoch festzuhalten, dass die Vorstellung der Frau als bedrohliches Wesen keine genuine Erscheinung der Moderne ist. Sie tritt im gesteigerten Maße in dieser Epoche auf, da sie eine entscheidende Funktion übernimmt, und zwar die veränderte Sicht auf Natur, Erotik und Weiblichkeit zu konstituieren, zu reflektieren und zu konterkarieren.

Die Frauenfigur, die in der Sekundärliteratur häufig als ihre Opposition angesehen wird, ist die *femme fragile*.⁹⁰ Sie kompensiert geradezu die männlichen Ängste, die sich in der *femme fatale* manifestieren.⁹¹ In Bezug auf die Wiener Moderne ist gerade dieser Typus von entscheidender Wichtigkeit, da die *femme fragile* als kränkelnd und schwach inszeniert wird. Damit korreliert ihre Darstellung mit der Vorstellung der Dekadenz und dem *Fin de Siècle*. Die schwächliche, gebrechliche Frau wird zum Sinnbild einer pervertierten, verfallenden Kultur.⁹² Sie ist schön,

85 BUBLITZ: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 64f.

86 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 71ff.

87 HAUPT: Themen und Motive, S. 146f.

88 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 88.

89 EBD., S. 92. Visuell evident wird das z.B. bei Félicien Rops' Gemälden und Grafiken. Auch wenn er kein Vertreter der Wiener Moderne, sondern Symbolist des *Fin de Siècle* ist, verschränken sich bei ihm okkulte Motive mit dem Tod und der Darstellung der Frau; etwa bei *Calvarie* (1882) oder *Parodie humaine* (ca. 1880).

90 EBD., S. 79.

91 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 364f.

92 CATANI: Das fiktive Geschlecht, S. 104.

beinah ätherisch, aber dem Untergang geweiht. Während die *femme fatale* für ihre Liebhaber immer latent gefährlich bleibt, ist die *femme fragile* die Inkorporation des Widerstandslosen. An ihre Seite tritt häufig zur weiteren Kontrastierung ein Mann, der Stärke und Autorität bis hin zur Gewalt repräsentiert und sie anleiten und beschützen soll.⁹³ Widerstandslosigkeit bezieht sich auch auf ihren Körper, weshalb sie häufig als Sterbende oder Siechende inszeniert wird. Damit vereint sie in sich weitaus mehr als die *femme fatale* den Aspekt des Todes. Auch zeigt sich in ihr *par excellence* der Vorgang der Ästhetisierung. Wie bereits zuvor erwähnt, wird das Abscheuliche des Todes durch die zarte Frauenerscheinung gebannt. Die Überformung erfasst sowohl den Sterbevorgang wie den Tod selbst. Der Leichnam wird in die Nähe der Plastik gerückt, sein Eintritt gleicht der Vollendung der Bestimmung der *femme fragile*.

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Weiblichkeit als Schwäche in ihrer Verschränkung mit einem dekadenten Ästhetizismus als allgemeines Prinzip auch von den männlichen Autoren beansprucht wird. Unabhängig von einem biologischen Geschlecht ist das Weibliche mit Teil der Selbstreflexion der Schriftsteller aus dem Jung-Wiener-Kreis. Die Weiblichkeit, die ihnen anhaftet und die sie sich zu eigen machen, ist Ausdruck von Passivität, gesteigerter Empfindlichkeit und Fixierung auf das Schöne und den Schmuck.

Allerdings repräsentiert die *femme fragile* auch die andere Extremposition des Verhältnisses der Frau zur Sexualität. Ihr wird jegliche Lust abgesprochen, ihre erotische Ausstrahlung resultiert gerade aus der Abwesenheit von Sexualität – oder aus einer noch nicht erwachten Sexualität, die, in dem Moment, wo sie in der *femme fragile* zum Vorschein tritt, entweder ihre Ausstrahlung oder ihren Körper zerstört. Wie bereits zuvor angedeutet, ist durch die Abwesenheit des sexuellen Triebes als notwendige Grundlage der Kreativität die schwächliche Frau zur schöpferischen Passivität verdammt.⁹⁴ Was die *femme fatale* aufgrund ihres Wesens nicht kontrollieren und damit nicht sublimieren kann, fehlt der *femme fragile* von Beginn an. Auch das ist ein Zug, den sich immer wieder die Jung-Wiener Schriftsteller aneignen. Arthur Schnitzler porträtiert in dem kurzen impressionistischen Text *Er wartet auf den vazierenden Gott* (1886) genau jenen Typ von Künstler, der in Fremd- und Eigenwahrnehmung als das prototypische Genie erscheint, selbst allerdings nichts kreiert, sondern seine Eindrücke, Einfälle und Entwürfe im Imaginären belässt. Erneut ist es Peter Altenberg, der den im Potenziellen verbleibenden Künstlertypus zu Lebzeiten verkörpert. Sein Schreibstil, seine kurzen Sätzen über die Beobachtungen seiner Umgebung, die er selbst als ›Skizzen‹ bezeichnet hat, besit-

93 EBD., S. 105.

94 EBD., S. 106.

zen den Gestus des Vorläufigen, des Impressionistischen. Zwar inspirierte er viele, selbst aber blieb er eine schwankende Existenz zwischen Kuriosum und Genie.⁹⁵

An den Frauenfiguren als paradigmatisches Beispiel zeigt sich, wie die hier vorgestellten Themenkomplexe ihre Umsetzung in der Kunst finden. Die literarische Manifestation steht in einem engen Wechselverhältnis zu den Diskursen der Zeit, die sich wiederum durch sie verändern. Im literarischen Narrativ manifestieren sich sowohl ablehnende als auch affirmative Tendenzen. Literatur fungiert als Versuchslabor und Weiterentwicklung der Episteme oder tritt als ihr Gegenentwurf und ihre Kritik auf. In diesem Zusammenhang wird häufig auf einen für die deutschsprachige Moderne insgesamt konstitutiven Text von Eugen Wolff verwiesen.⁹⁶ In seinem Essay *Die Moderne* vollzieht der Literaturwissenschaftler eine Synthese aller wesentlichen kulturellen Denkrichtungen, indem er einer Frau als allegorische Darstellung entsprechende Attribute zuweist.⁹⁷

Im Hinblick gerade auf die Wiener Moderne ist noch eine weitere, entscheidende Wechselwirkung von der Forschung herausgearbeitet worden. Die Fixierung der Autoren auf weibliche Figuren, respektive, weil die beeinflussenden Diskurse sich ebenfalls verstärkt mit Frauen auseinandersetzen, verändert sukzessive auch die Begriffsbildung der Ästhetik.⁹⁸ Das Weibliche durchdringt die Konstituenten der Moderne.⁹⁹ Es wird in diesem Prozess aus dem Konkreten gelöst und erneut in das Abstrakte überführt. Entscheidend ist dabei, dass eine Konkretisierung abstrakter Inhalte mittels Metaphorisierens und Allegorisierens in der Wiener Moderne erfolgt, die in der Komplexität der literarischen Darstellung eine neue abstrakte Ebene schafft. Damit erzeugt die Literatur eine Potenzierung der Abstraktion, deren Impetus aber eigentlich die Konkretisierung war.

Anzunehmen ist, dass die Gewaltdarstellung ebenfalls in ein ähnliches Bedingungs- und Abhängigkeitsverhältnis sowohl zu den Diskursobjekten als auch zu den ästhetischen Rahmenbedingungen eingebunden ist. Das bedeutet aber auch, dass ihr nicht schlicht eine Funktion zugeordnet werden kann, sondern dass sie je nach Einbindung und Inszenierung dem Kontext entsprechend, wie andere Motive und Elemente der Literatur ebenfalls, eine Vielzahl von Funktionen übernimmt. Nicht zielführend wäre es deshalb, würde man versuchen, die eine

95 LORENZ: Wiener Moderne, S. 89ff.

96 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 342.

97 EUGEN WOLFF: Die Moderne. Zur »Revolution« und »Reform« der Litteratur. In: Deutsche academische Zeitschrift für alle geistigen Interessen (Organ der »Deutschen academischen Vereinigung«) 3 (1886), Nr. 33 vom 26. September, Erstes Beiblatt, S. [4] und Zweites Beiblatt, S. [1]-[2]. www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1886_wolff.pdf (überarb. Fassung eines Vortrags über *Die Moderne*, den Wolff am 10. September 1886 in Berlin gehalten hat).

98 HELDUSER: Geschlechterprogramme, S. 258ff.

99 So manifestiert sich für Hannelore Bublitz (Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne, S. 66) die gesamte Krisenerfahrung der Wiener Moderne im Topos des Geschlechterkonflikts.

charakteristische Funktion oder den einen distinguierenden Darstellungsmodus herausarbeiten zu wollen.

2.1.5 Gewalt und die Wiener Moderne

Nach den bisherigen Ausführungen zu den Themenkomplexen, die die Schwerpunkte vor allem auf Sexualität und die damit verbundenen Vorstellungen von Geschlechtern, Psychologie, Mythos und Tod gelegt haben, wirkt auf den ersten Blick die Wiener Moderne womöglich nicht besonders ergiebig für die Analyse von Gewalt und ihrer ästhetischen Kodierung. Auch für die Schriften der Jung-Wiener sieht die Forschung zumindest bei den kanonischen Autoren keine gesonderte Hinwendung zu diesem Thema.¹⁰⁰ Die Autoren der Kaffeehauskultur scheinen sich nicht zwangsläufig im gesteigerten Maße für Gewalt zu interessieren, zumal, wie Hans Brittnacher es in seiner Studie ausführt, eine Hinwendung zur Gewalt augenscheinlich den ästhetischen Programmen der Zeit zuwiderläuft. Allerdings behauptet er an selber Stelle den bisherigen Darstellungen zum Trotz gerade eine Zunahme der Gewaltdarstellungen:

Weder den müden Protagonisten der *décadance* noch den aufgeweckteren Vertreter des Jugendstils bietet sich Gewalt als selbstverständliches oder auch nur naheliegendes Thema an – den einen hätte sie zu beschwerlich, den anderen zu häßlich sein müssen. Daß sich beide dennoch mit fast obsessiver Energie diesem Thema zuwenden, liegt an der Erfahrung der Krise und der Erwartung eines unvermeidlichen Zeitenwechsels, der dem ästhetischen Denken eine chiliastische Prägung aufzwingt: Was zu Ende geht, soll endlich auch ein Ende haben.¹⁰¹

Als Beispiel führt Brittnacher den zentralen Monolog von Hofmannsthals *Elektra* an, bei dem es sich seiner Meinung nach um ein »hysterisches Rachedelirium mit einer in der Literatur bis dahin unbekanntem Dichte an Blut- und Schlachtmetaphern«¹⁰² handele. Tatsächlich scheint, wenn man darüber hinaus auch die Erzählungen *Das Märchen der 672. Nacht* (1894) oder die *Reitergeschichte* (1899) in Betracht zieht, zumindest für den Autor Hofmannsthal eine Hinwendung zur Gewalt erkennbar. Ist also doch die Thematisierung der Gewalt in erhöhtem Maße ebenfalls ein Merkmal der Wiener Moderne, welches sie von vorhergehenden Epochen unterscheidet und die bei der kanonischen Subsumierung der spezifischen Charakteristika bisher fehlt?

100 HAUPT: Themen und Motive, S. 138-158; Kimmich/Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende, S. 84ff.

101 BRITTNACHER: Ermüdung, Gewalt und Opfer, S. 88.

102 BRITTNACHER: Erschöpfung und Gewalt, S. 25.

Auch Arbeiten, die sich auf das intellektuelle Klima der Zeit und ihre Ausprägungen in Philosophie, Soziologie und Politik konzentrieren, kommen vermehrt zu dem Schluss, dass Gewalt durchaus ein alle kulturellen Bereiche bestimmendes Thema sei. Hier darf trotz aller Kritik, die er wegen seines psychoanalytischen Vorgehens geerntet hat, Peter Gays monumentale Studie *Kult der Gewalt*, in der er sich minutiös mit den Verflechtungen der Gewalt in der deutschen Kultur auseinandersetzt, weiterhin als grundlegend angesehen werden.¹⁰³ So umfangreich und detailliert sie auch ausfällt, so paradigmatisch ist sie dabei für die Forschungsliteratur zu dem Thema generell. Sein Schwerpunkt liegt auf Deutschland, mit vielen Querverweisen zu den Vereinigten Staaten und Großbritannien. Österreich hingegen wird eher sporadisch im Vergleich zu den anderen Ländern verhandelt. Auch der Fokus des Erkenntnisinteresses ist repräsentativ für viele Studien, die sich mit der Gewalt der Moderne auseinandersetzen. Denn es geht ihm um den Versuch, die Gründe für die beiden Weltkriege in einer bürgerlichen Kultur der Gewalt zu belegen. Ein aktuellerer Versuch, der von den Erklärungsansätzen weitaus komplexer argumentiert, nichtsdestotrotz ein ähnliches Ziel verfolgt, ist Peter Imbuschs *Moderne und Gewalt*.¹⁰⁴ Die Verflechtungen von Kunst und Gewalt werden deshalb vor allem bei den Avantgarden wie den Expressionisten und Futuristen untersucht.¹⁰⁵

Betrachtet man die übrigen Autoren, wie Schnitzler, Salten oder Beer-Hofmann, findet sich in ihren Schriften keine gehäufte Thematisierung von Gewalt. Sie sind nicht gewaltfrei, sonst wären sie hier auch nicht Thema der Untersuchung, aber von einer Hinwendung mit »obsessiver Energie« kann nicht die Rede sein. In Schnitzlers zentralen Texten wie *Sterben*, *Leutnant Gustl* oder *Traumnovelle* sind gewaltvolle Szenen enthalten, aber sie dominieren weder die Handlung, noch ist ihre Darstellung überaus drastisch. Peter Altenbergs Schreiben zeichnet sich sogar mehr durch eine Abscheu vor der Gewalt als durch eine Faszination für sie aus.

Ebenso lassen die gerade auch in letzter Zeit vermehrt erscheinenden Studien zu anderen Epochen und ihrer Affinität zu Gewaltdarstellungen eine signifikan-

103 GAY: *Kult der Gewalt*.

104 IMBUSCH: *Moderne und Gewalt*.

105 Vgl. hierzu z.B. aus soziologischer Sicht BECKENBACH: *Avantgarde und Gewalt*, S. 3827; THOMAS HECKEN: *Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*. Bielefeld: transcript 2015.

te Zunahme »eklatante[r] Gewaltszenarien« zweifelhaft erscheinen.¹⁰⁶ So stellen Markus Meumann und Dirk Niefanger für das 17. Jahrhundert fest:

Diese medial stilisierte Gewalterfahrung [...] steht in der Rigorosität ihrer Darstellungen den Kriegsbüchern der Klassischen Moderne oder den virtuellen Aggressions->Events der postmodernen Video-Generation in nichts nach.¹⁰⁷

Deshalb ist es vorerst sinnvoll, nicht von einem Anstieg der Gewalt in der Literatur der Wiener Moderne als distinguierendes Merkmal zu anderen Epochen auszugehen. Auch muss der Vermutung, dass die Darstellungen an Brutalität zunehmen würden, kritisch gegenübergestellt werden. Möchte man aber weder mit einer quantitativen Vergleichsanalyse noch einer diachronen Gegenüberstellung von Gewaltschilderungen die beiden genannten Merkmale doch noch belegen, muss ein neues Merkmal in Betracht gezogen werden, das das Spezifische der Gewalt in der Wiener Moderne erfassen kann.

Brittnacher sieht in der Verwendung der Gewaltmetaphorik eine Verschiebung weg von einer sinnstiftenden hin zu einer sinnverweigernden poetischen Funktion. Diese schlägt sich für ihn gerade eben in der exzessiven Neuformulierung der Gewalt als kompensatorisches Moment nieder. Auch Rolf Grimminger spricht in Bezug auf die Tragödie in der Moderne von einer Sinnentleerung der Gewalt, und zwar in der Form, dass das Ereignis des Todes seiner rituellen und mythologischen Komponente beraubt wird. Auch Brittnacher konstatiert dies generell für die Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts und als Folge des Wegbrechens einer Metaphysik.

Grimminger und Brittnacher sind allerdings beide der Ansicht, dass letztlich die Gewalt an eine zwar vom christlichen Kontext teilweise befreite, aber noch ausreichend auf ihn rekurrierende Opfermetaphorik gebunden ist.¹⁰⁸ Dem Opfer kommen als Träger die Konnotationen zu, die die Gewalt nicht mehr besitzt, z.B. das Moment der Sinnstiftung:

Vor diesem Hintergrund der Faszination für Rituale und Sakrales konnte das Modell des Opfers seine hohe Suggestionskraft entfalten: Statt den ordnungsfeindli-

106 Vgl. etwa MARTIN ZIMMERMANN (Hg.): *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*. München: Herbert Utz 2009; BERND SEIDENSTICKER/MARTIN VÖHLER (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin/New York: de Gruyter 2006; JUTTA EMING/CLAUDIA JARZEBOWSKI (Hg.): *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen: V & R Unipress 2008; MAREEN VAN MARWYCK (Hg.): *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: transcript 2010.

107 MEUMANN/NIEFANGER: *Ein Schauplatz herber Angst*, S. 11.

108 Vgl. GRIMMINGER: *Der Tod des Aristoteles*, S. 13; BRITTNACHER: *Ermüdung, Gewalt und Opfer*, S. 87f.

chen, sinnzersetzenden und konflikträchtigen Parametern von Moderne und Rationalität nach Ordnung, Sinn und Einheit zu fahnden, greift das Opfer auf ein archaisches Lösungsmodell zurück [...] um die Desintegrationserfahrung der Moderne zu überwinden.¹⁰⁹

Die Handlung selber, das Ereignis des Gewaltaktes, ist nun aber weder Ritual noch Träger essenzieller Werte. Bei Grimminger folgt daraus zumindest für das Theater ein selbstreferenzieller Akt, der sich letztlich bis in das Medium Film fortsetzt.¹¹⁰

Der Diskurs um Moral, Gesetz und höheren Sinn ist jetzt verstummt, die aggressive Gewalttat aber noch da, phänomenal zumal in ihrer filmischen Visualität, die sich verdichten kann zum möglichst unmittelbaren Schock der verletzten Körperlichkeit, einen Schock um des Schocks dieser Verletzung willen. Selbst wenn er noch zitiert wird – kein Rechtsdiskurs kann ihn am Ende zueilend begründen.¹¹¹

Die hier formulierte Selbstreferenz, aus dem Prozess einer schwierig gewordenen Legitimation resultierend, ist also eine Faszination für das Sensationelle, die in direkter Verbindung mit der Schaulust und damit mit den visuellen Medien steht. Damit ergibt sich die Möglichkeit, dass die frei gewordene negative Ästhetik – wie auch immer sie sich nun etabliert, als Gewalt, als Böses oder als Hässliches – mit ihrer Loslösung von ihrer Funktion als sinnstiftendes Pendant auch die Freiheit erhalten hat, *keine* Funktionen zu übernehmen. Möglicherweise sind dies die beiden Theoreme, mit denen sich die Moderne arrangiert: die Absurdität der Existenz durch den Verlust des sinnstiftenden Konzeptes der Metaphysik auf der einen und die Sinnhaftigkeit der Imagination von Ereignissen um ihrer selbst willen auf der anderen Seite, was im Kern ebenfalls absurd bleibt, aber keiner Rechtfertigung mehr bedarf. Darüber hinaus trifft gerade in der Wiener Moderne beides zusammen: die Möglichkeit von Gewaltdarstellungen abseits einer moralisierenden Funktionalisierung und eine ästhetische Haltung, die alles versucht zu ästhetisieren und es gleichzeitig von einem sinnstiftenden Kontext zu trennen. Vielleicht ist sie aber auch deshalb prädestiniert zu scheitern, nämlich an dem, was nicht ästhetisierbar ist, und vielleicht resultiert hieraus letztlich ein Verstummen, ein Schweigen der Gewalt.

Diese These ist an dieser Stelle vorerst noch schwer nachzuvollziehen, da der nötige Bezugsrahmen fehlt, der verdeutlicht, warum die Form der Ästhetisierung

109 EBD., S. 89.

110 Am Beispiel der Filmfiguren James Bond und Indiana Jones exemplifiziert er jedoch, dass nicht zwingend motivlose Gewalt die bestimmende Form der Funktionalisierung darstellt, sondern viel häufiger die durch »permanente Notwehr« gerechtfertigte als notwendiges Übel zur Verwirklichung eines Ziels der Handlung.

111 GRIMMINGER: Der Tod des Aristoteles, S. 13.

der Gewalt in der Wiener Moderne eine Trennung der literarischen Gewaltdarstellungen von ihrer Funktion zur Folge hat, die damit in einer Sinnentleerung resultiert. Hierzu ist es nötig, über die ästhetischen Diskurse die qualitative Nuancenverschiebung hinsichtlich der Verwendung und Stilisierung von Gewaltdarstellungen zu vorhergehenden Auffassungen zu isolieren. Ohne diesen Schritt bleibt die Bedeutung der These von der funktionslosen, sinnentleerten, schweigenden Gewalt als Teil einer negativen Ästhetik unverständlich, weil ansonsten unklar bleibt, was mit »sinnentleert«, »funktionslos«, »schweigend« und »negativer Ästhetik« gemeint ist.

2.2 Die Ästhetik der Moderne

Das Spezifische der Ästhetik der Moderne muss zugleich auch das Spezifische der Gewaltdarstellung sein und was sie von den Darstellungen der vorherigen Epochen unterscheidet. Einen wichtigen Wendepunkt stellt die Hinzunahme des Nichtschönen unter die ästhetischen Dinge dar. Zudem konzentriert sich die ästhetische Diskussion in ihrem Verlauf letztlich auf die Negativität als das Wesen der absoluten Kunst. Sie bildet das autonomieästhetische Pendant zum Erhabenen und ihre Manifestation ist der sich der Interpretation entziehende Ausdruck.

2.2.1 Metaphern der Gewalt

Man lasse seine Nägel fünfzehn Tage lang wachsen. O! wie süß es ist, ein Kind, dessen Oberlippe noch nichts bedeckt, brutal aus seinem Bett zu reißen und die Augen, weit geöffnet, so zu tun, als lege man ihm sanft die Hand auf die Stirn, um seine schönen Haare nach hinten zu streichen! Dann, plötzlich, im Augenblick, da es am wenigsten darauf gefasst ist, die Nägel tief in seine weiche Brust zu schlagen, doch so, daß es nicht stirbt; denn wenn es stürbe, könnte man es später nicht leiden sehen. Dann, die Wunden ausleckend, trinke man sein Blut; und während dieser Zeit, die so lange dauern müsste wie die Ewigkeit, weint das Kind.¹¹²

Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, der Comte de Lautréamont (i.e. Isidore Lucien Ducasse) – das sind einige der Autoren, deren Werke im Zuge der Charakterisierung der modernen Ästhetik und ihrer Poetologie häufig Erwähnung finden – und sie sind alle Franzosen. Bildgewalt, dichterisches Sujet und Impetus der Aussagen sind paradigmatisch für Zeitgeist und Lebensgefühl der Bohème und ihrer Intellektuellen in Paris. Ihre drastische Bildsprache und ihre radikalen Metaphern

112 LAUTRÉAMONT: Die Gesänge des Maldoror, S. 13f.

werden so kaum im deutschsprachigen Raum erreicht.¹¹³ Lautréamont, eigentlich eine späte und zufällige Wiederentdeckung durch die Surrealisten Louis Aragon, Andre Breton und Philippe Soupault und damit nur retrospektiv repräsentativ, zumal er bereits mit 24 Jahren verstirbt, reiht vordergründig in seinen *Gesängen des Maldoror* Grausamkeit an Grausamkeit. Aber es ist nur der erste Teil seines dialektisch angelegten Werkes. Zur Fertigstellung des zweiten Teils kommt es nicht. Es wird sich nicht klären lassen, ob seine Ankündigung einer Apotheke des Guten lediglich eine strategische Äußerung war, weil er aufgrund seiner abstoßenden Bildsprache keinen Verleger fand, oder ob er wirklich vorhatte, ein Gleichgewicht zu seiner verstörenden Bilderwelt zu schaffen.¹¹⁴ Vermutlich hätte sich erst in der Komplementierung der Gegensätze das volle poetologische Programm von Lautréamont offenbart, denn es geht ihm sicherlich nicht um eine simple Apotheose des Bösen.¹¹⁵

Beim Lesen des Zitates erscheint etwas jedoch intuitiv evident: Die Ausprägung der ästhetischen Mittel hat sich verändert. Dabei geht es nicht nur um eine simple Neuzusammenstellung der Sujets, sondern vielmehr scheint eine seit Langem sich in der europäischen Ästhetik angekündigte Entwicklung einen vorläufigen Zenit zu erreichen. Nur will man ins Detail gehen und den spezifischen Unterschied benennen, der diese Darstellung von ihren vorherigen unterscheidet, ist man auch hier wiederum versucht, in Schlagworte zu verfallen: »Die Zerschlagung aller Formen«, »der Schock, der das Althergebrachte erschüttern soll« und »die Umwertung aller Werte« sind einige der plakativen Wendungen, durch deren Reduktion das Novum der modernen Ästhetik fassbar gemacht werden soll.

Lautréamonts Werk ist ein Zerwürfnis mit der tradierten Poetologie auf vielerlei Ebenen. Die Worte sperren sich durch das Drastische ihrer Darstellung gegen eine Interpretation und damit eine Aneignung durch den Rezipienten. Ihre Schockwirkung drängt die Ausdrucksebene in den Vordergrund, erschwert den Zugang zur Bedeutungsebene. In vielen seiner Sprachbilder lässt sich in der Gewaltigkeit seiner Wortwahl das Ringen um jenes Element erkennen, das Hugo Friedrich in seiner in diesem Zusammenhang immer wieder erwähnten Studie als die »absolute Metapher« bezeichnet hat.¹¹⁶ Friedrich stellt vor allem das Verschwinden des lyrischen Ichs sowie die Tendenzen zu oxymoralen Formulierungen als wesentliche Elemente der modernen Ästhetik heraus.¹¹⁷ Lautréamonts Bilder haben denselben Impetus, wenn er auch mit anderen Mitteln realisiert wird. Mit der Erschütterung, der bereits erwähnten Schockwirkung, ist ihnen damit jenes Element inhärent, das

113 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 13.

114 RIPPEL: Zur Ästhetik von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror*, S. 98.

115 Vgl. ebd.

116 FRIEDRICH: *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 151f.

117 Vgl. COENEN: *Analogie und Metapher*, S. 91f.

Karl Heinz Bohrer bei Kierkegaard beschrieben vorfindet und das er für das entscheidende konstitutive Moment der modernen Poetik überhaupt ansieht.¹¹⁸

Ebenso paradigmatisch sind in Lautréamonts Poesie die geschaffenen Konnotationen für eigentlich positive Tugenden und Eigenschaften. Wenn er sie in monströse Vergleiche zwingt, belässt er ambivalent, wie sich das lyrische Ich zu ihnen stellt.¹¹⁹ Sein ästhetischer Ausdruck oszilliert um die Umwertung der Werte, sowohl im Positiven wie im Negativen. Denn unentschlossen bleibt – besser noch – hat zu bleiben, ob das Wahre und Schöne nicht mehr gut, das Gute und Wahre nicht mehr schön oder das Schöne und Gute nicht mehr wahr ist.

Lautréamonts Poetologie ist eine weitere Eskalationsstufe der ›Ästhetik des Bösen‹, die spätestens mit de Sade begonnen hat.¹²⁰ Sie bildet eine der vielen Grundlagen für jenen Ästhetizismus, der die Jung-Wiener Autoren eine Zeit lang beherrscht.¹²¹ Allerdings liegen zwischen seiner und der Wiener Poetologie noch einige Schritte der Parameterverschiebung. Und auch wenn vielleicht die französische Literatur die drastischeren Ausprägungen hervorgebracht hat, in der deutschsprachigen Ästhetik existiert ebenfalls eine Entwicklungslinie, die sich mit dem Bösen und dem Hässlichen in der Kunst auseinandersetzt und von der Aufklärung ausgehend bis in die Moderne das Verhältnis von Schönheit, Wahrheit und dem Guten beginnt zu hinterfragen.¹²² Die deutsche Ästhetikdiskussion findet besonders über den Symbolismus Stéphane Mallarmés, wenn auch nur durch eine eher populärphilosophische Rezeption, Eingang in den französischen Ästhetizismus.

2.2.2 Die nichtschönen Dinge

Warum aber die ethische Kategorie des Bösen enggeführt wird mit der ästhetischen Kategorie des Hässlichen und diese Paarung zum Kern der Autonomie der

118 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 49f.

119 RIPPEL: Zur Ästhetik von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror*, S. 108.

120 EBD., S. 104.

121 Auch bei der Bezeichnung »Ästhetizismus« handelt es sich um einen inzwischen sehr komplex gewordenen Containerbegriff, der zumindest in literarischer Hinsicht in die Einzelteile »L'art pour l'art«, »Dekadenz« und »Fin de Siècle« aufgegliedert werden kann, wobei aber auch bei diesen es nicht möglich ist, sie trennscharf voneinander abzugrenzen. Das wiederum führt dazu, dass viele Beiträge zu diesem Thema jeweils mit einer Begriffsklarstellung beginnen. Vgl. hierzu den Problemaufriss bei SIMONIS: *Ästhetizismus und Avantgarde*, S. 291ff. Für mein Vorgehen lege ich den von Simonis erarbeiteten, komparatistisch-poetologischen Ansatz zugrunde, der vor allem ästhetische Episteme als epochenübergreifende, genealogische Linien zur konstitutiven Bestimmung herausstellt. Für den hier vorliegenden Kontext ist weniger eine exakte Nachzeichnung der einzelnen Entwicklungslinien von Interesse, sondern mehr eine Konzentration auf die wesentlichen, ästhetischen Prämissen, die in Bezug auf die Wiener Moderne von Relevanz sind.

122 KIESEL: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 100ff.

Kunst erklärt wird, ist kein trivialer Schritt. Es ist deshalb notwendig, sich noch einmal die systematische Entwicklung der Begriffe im Verlauf der Diskussion vor Augen zu führen, zumal es dieser Wandel der Kunstvorstellung ist, der sich direkt auf die Darstellung von Gewalt auswirkt. Denn Gewalt ist wie Sexualität nicht etwas, das ohne Weiteres Eingang in die moderne Kunst finden konnte.¹²³ Gewalt und Ästhetik treten vor allem dann in ein besonders schwieriges Verhältnis, wenn Schönheit auch eine moralische Komponente zugesprochen wird.¹²⁴ Wenn also Gewalt, heute oder damals in der Wiener Moderne, zum Teil der Literatur wird, dann muss immer auch gefragt werden, unter welchen Voraussetzungen dies geschieht.¹²⁵ Auch heute sind ästhetische Betrachtungen nicht jenseits eines moralischen Diskurses, sondern haben weiterhin Berührungspunkte, die häufig zum Ausschluss bestimmter Kunstgegenstände führen oder aber die Zuordnung bestimmter Gegenstände als Artefakte der Kunst verhindern.¹²⁶

Die Aufnahme der nichtschönen Dinge in die moderne ästhetische Systematik als genuin ästhetische Elemente setzt, wie es Herbert Dieckmann prägnant formuliert, ihre vorherige Ausschließung voraus.¹²⁷ Das bedeutet also, dass mindestens

123 Vgl. JAUB: Die nicht mehr schönen Künste: Fünfte Diskussion, S. 613f.; NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 13.

124 Für die griechische Kultur etwa ist der entscheidende Punkt erreicht, als Platon dem Dichter eine moralische Verpflichtung oktroyiert und somit die alte Funktion der Darstellung des Hässlichen nicht mehr akzeptiert, da sie sich auf das Niedere, Weltliche konzentrierte und nicht das Göttliche, Idealistische beherbergt. Vgl. MÜLLER: Bemerkungen zur Rolle des Hässlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums, S. 16.

125 Damit sind zum einen die poetologischen Überlegungen gemeint, die dem Künstler bereitstehen, um verschiedene Elemente für sich nutzbar zu machen, sowie die Traditionslinien und Moden, denen er durch seine Vorbilder und durch Publikumerwartung unterworfen ist. Damit ist zum anderen aber auch ein gesellschaftlicher Diskurs bezeichnet, der die Grenze zwischen skandalös und provokant zieht und der selektiert und beschränkt. Er markiert zudem auch, was in einer Zeit nicht gedacht werden kann – nicht, weil es nicht gedacht werden darf, sondern weil es nicht Teil der öffentlichen Diskussion ist, da es weder eine Problematik erfährt noch von aktuellem Interesse ist. Alles zusammen bildet letztlich die Folie, den kulturellen Hintergrund, vor dem ein angenommener historischer Leser die Gewalt bewertet und sie als ästhetisch oder als abstoßend wahrnimmt. Es ist also nicht die Ästhetik allein, die einen Einfluss auf die Wahrnehmung der Teile der Kunst ausübt. Ihr Wandel ist aber an sich bereits komplex genug, weshalb von der Hinzunahme noch anderer, wichtiger Einflüsse zugunsten der Verständlichkeit Abstand genommen werden soll.

126 Als Beispiel, dass auch heute die Diskussion um Ästhetik nicht ohne die moralischen Aspekte geführt werden kann, wird der Kommentar von Karlheinz Stockhausen anlässlich der Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 angeführt, der für seine Äußerung, die Bilder seien ästhetisch, stark kritisiert wurde. Vgl. REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 21.

127 DIECKMANN: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, S. 271.

in den der Moderne vorhergehenden Epochen die hässlichen Dinge nicht als Teil der Kunst angesehen wurden. Um also auch Gewalt, die in historischen Schönheitskonzepten lange den hässlichen Dingen zugeordnet wurde, zu etwas Ästhetischem werden lassen zu können, sind somit verschiedene Umwertungen nötig.¹²⁸ Sie betreffen sowohl den Begriff »schön« als auch den Begriff »ästhetisch« sowie die Begriffe »gut« und »wahr«.

Der Begriff des Ästhetischen aber und sein Verhältnis zum Schönen, ebenso wie seine exponierte Stellung innerhalb der Kunsttheorie, die letztlich ihn zum Primat erhebt, sind historische Phänomene. Es sind also nicht nur die Kategorie des Schönen und der Kanon der schönen Dinge vom Wandel betroffen, sondern natürlich auch das System der Ästhetik selbst, welches bestrebt ist, beides festzuschreiben. Jenes Paradigma, auf das bisher Bezug genommen wurde, hat seinen Beginn erst im 18. Jahrhundert und trotz diverser Fragestellungen, die sowohl von Platon und Aristoteles herrühren, findet ebenso eine Loslösung von jenen sowie von vorausgehenden mittelalterlichen Konzepten statt.¹²⁹ War zuvor Gott Garant für die Existenz des Schönen, ist es nun nach Baumgartens Schrift die ästhetische Erfahrung.¹³⁰ Dies stellt den eigentlichen paradigmatischen Wechsel des 18. Jahrhunderts dar, der die Schönheit zu einer nicht mehr metaphysischen, sondern zu einer subjektiven Größe erhebt, auch wenn die Hoffnung besteht, dass ein überindividuelles, verbindliches Prinzip zu finden ist.¹³¹

So bleibt etwa auch bei Winckelmann die Schönheit das Geheimnis im Zentrum des Diskurses. Zwar werden von ihm spezifische Aussagen das Wesen der Schönheit betreffend getroffen, es findet aber keine ontologische Bestimmung statt, wenn er schreibt:

Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.¹³²

Schönheit ist durch die reproduzierbare Erfahrbarkeit evident und bedarf keiner Setzung.¹³³ Bei Johann Joachim Winckelmann ist sie zwar noch nicht beliebig, auch

128 EBD., S. 292; NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 137ff.

129 RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 395f.

130 Baumgartens Zugriff auf die Schönheit als Gegebenes ist ein systematischer, woraus aber letztlich eine philosophische Beschreibungsschwierigkeit resultiert, die sich vor allem der deutschsprachige philosophische Diskurs einhandelt, während etwa der französische auf eine derartige Herangehensweise aus epistemologischen Gründen verzichtet und das Schöne im Irrationalen belässt, vgl. RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 398.

131 EBD., S. 395.

132 WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Alterthums, S. 192.

133 Vgl. UEDING: Von der Rhetorik zur Ästhetik, S. 61. Er arbeitet heraus, dass Winckelmanns Schönheitsbegriff durch Baumgarten, aber auch durch die Rhetorik geprägt ist, wobei

wenn sie einen subjektiven Effekt beschreibt, da jeder Kunstverständige dieselben Empfindungen haben wird, aber vor diesem historischen Hintergrund ist die heutige Auffassung, dass Schönheit relativ und vom Subjekt abhängig ist, nicht verwunderlich, sondern Konsequenz einer lang anhaltenden Diskussion.¹³⁴ Aber im Laufe der Auseinandersetzung ist die intuitive Evidenz des Schönen, durch die letztlich seine Existenz als Axiom verbleibt, Grund dafür, dass das Schöne als Bestimmungsmoment sich entwertet und der immer schon mit ihm konkurrierende Begriff des Erhabenen sich langsam durchsetzt.¹³⁵ Dies hat auch zur Folge, dass die Mimesis als abbildendes Prinzip des Naturschönen nicht mehr Primat ist, sondern das formgebende Prinzip und damit die Hinwendung zum Kunstschönen mehr und mehr an Bedeutung gewinnt. Die Gegenüberstellung eines am Schönen *interessierten* (im Gegensatz zum zwecklosen Schönen) und des vom Erhabenen *überwältigten* Rezipienten eröffnet Konzepte, die auf das Absolute der Kunst abzielen, eine mögliche Entwicklungsrichtung.

Wenn allerdings das Hässliche, Widerliche und Unanständige gerade nicht Objekte eines ästhetischen Diskurses sind, heißt das nicht, dass ihnen keinerlei Reflexion widerfahren würde oder sie sogar tabuisiert wären, sondern damit ist lediglich gemeint, dass sie nicht mehr und noch nicht wieder Zentrum der Diskussion um die ästhetischen Dinge bilden. Denn das Hässliche, Widerliche, Eklige und Böse war nie aus der Kunst*betrachtung* ausgeschlossen. So setzt sich niemand anderes als Edmund Burke mit der Faszination und auch dem Wohlgefallen, also der Lust, an der Darstellung von schrecklichen Dingen auseinander und zieht, zwar nicht explizit, aber in der argumentatorischen Konsequenz, Parallelen zwischen dem Hässlichen und dem Erhabenen, indem er dem Erhabenen Charakteristika zuschreibt, die zuvor das Hässliche besessen hatte.¹³⁶ Auch Diderot schließt das Widerliche, Ekelhafte und Schreckliche nicht aus der Kunst aus, sondern gesteht ihm eine essenzielle Wirkung zu, die vergleichbar ist mit der der Schönheit, wenngleich er dennoch nicht so weit geht, beide gleichberechtigt zu akzeptieren.¹³⁷ Man kann deshalb auch nicht in den vormodernen Epochen ohne Weiteres behaupten, dass

Winckelmann das Gewicht der rhetorischen Regeln zugunsten eines Zusammenspiels aus *exempla* und *exercitatio* verschiebt. Entscheidend ist hierbei aber, wie der Schaffende die Schönheit erkennt, nämlich nicht analytisch-deduktiv, sondern intuitiv-induktiv durch die Beschäftigung mit schönen Dingen.

134 Zur Grundlegung einer subjektiven Betrachtung des Schönen durch Francis Hutcheson für den englischsprachigen Raum, der zwölf Jahre nach Baumgarten eine individuelle Schönheitskonzeption bereits stärker betont, vgl. PÖLTNER: Grundkurs Philosophie, S. 72f.

135 RESCHKE: Schön/Schönheit, S. 391f.

136 Vgl. DIECKMANN: Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, S. 296ff.

137 Vgl. ebd., S. 305.

das Hässliche negiert oder tabuisiert wurde. Es ist aber die besondere Funktionalisierung als Mittel zur teleologisch verstandenen Menschwerdung, die die Kunst vor allem in der Zeit der Aufklärung besonders ausgeprägt erfährt und die Themen wie Gewalt oder Sexualität letztlich ihre Kunstfähigkeit abspricht. Zur Zeit der Aufklärung gilt weiterhin die Bedingung, dass das Schöne auch gut sein soll.¹³⁸ Werden Gewalt und die Darstellung ihrer Folgen zu den hässlichen, schrecklichen und widerlichen Dingen gezählt und werden diese wiederum als die Abwesenheit des Guten verstanden, weil die ästhetischen Kategorien als mit den moralischen verbunden gedacht werden, dann kann das Hässliche weder »schön« noch »zweckfrei« auftreten. Das teleologische Weltbild der Aufklärer, das auf eine Vervollkommnung der Menschheit ausgerichtet ist, ein Weltbild also, das ein Fortschreiten zum Guten annimmt (oder zumindest anstrebt), muss allerdings das Schlechte ebenfalls als Teil zu diesem Prozess ansehen. Die Gewalt ist dann immer auch Element eines Werdungsprozesses, an dessen Ende die Vervollkommnung steht. Diese Denkfigur erfasst das Schreckliche als ein zielgerichtetes, als ein nützliches Ereignis. Gewalt kann hier nicht als »schön« auftreten, da dies wiederum der moralischen Ideologie zuwiderlaufen würde, wenn diese mit der Poetologie eng verzahnt wird.¹³⁹ Weder Ausgangs- noch Endpunkt, aber wichtiger Meilenstein in diesem Prozess bilden die Laokoon-Diskussionen, die letztlich bis zu Hegel reichen.¹⁴⁰ Paradigmatisch ist Lessings Zuspitzung in der Laokoon-Diskussion die repräsentativ für eine Setzung steht, die im 19. Jahrhundert revidiert wird. Handelt es sich hier zwar nicht um die Gewalt, sondern um eine ihrer Folgen, nämlich den Schmerz, so ist an der Diskussion dennoch abzulesen, dass die »nichtsönen Dinge« bei Lessing an eine Funktion gebunden werden müssen und zumindest theoretisch bestimmten Regeln unterworfen bleiben:

Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust

138 KIESEL: Geschichte der literarischen Moderne, S. 100f.

139 Vgl. JAUB: Die nicht mehr schönen Künste: Dritte Diskussion, S. 595 u. 567.

140 Auf ihre enorme historische Relevanz ist in der wissenschaftlichen Literatur wiederholt hingewiesen worden. Vgl. SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 30.

erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.¹⁴¹

In dieser berühmten Stelle aus Lessings Traktat kulminiert das Bedingungsverhältnis von Dargestelltem und Darstellungslehre. Zurücknahme und Beschränkung werden von Lessing in der Ausführung gesehen. Schmerz ist Mittel, nicht Teil des Edlen. Es dient als Kontrast, um das Mitleid zu befördern und die gute Seele darzustellen. Natürlich setzt sich Lessing auch an verschiedenen Stellen in seiner Schrift neben Schmerz nicht nur mit Gewalt auseinander, sondern mit den hässlichen Dingen im Allgemeinen und ihrem Verhältnis zur Kunst,¹⁴² aber in seiner empathischen Ästhetik liegt der Schwerpunkt mehr auf den Folgen beim Opfer. Entscheidend bleibt, dass die Funktionalisierung die Mittel heiligt; ihr Fehlen aber würde den dargestellten Schmerz zwecklos machen und ihn damit seinem Sinn berauben – er wäre nutzlos. Das Widerliche und Hässliche hat einen Hilfsstatus als Werkzeug, nicht als essenzielles Element. Als Letzteres ist es bei Lessing nicht vorgesehen, weder als Thema noch als Gegenstand der Kunst.¹⁴³ Und trotz aller tiefgreifenden Wandlungsprozesse, die während der Poetikdiskussionen folgen, behaupten Lessings Schriften ihre Relevanz bis in die Moderne hinein.¹⁴⁴

Aber bereits in der Romantik hinterfragt Friedrich Schlegel die unbedingte Zwangsläufigkeit einer Nützlichkeit der Kunst. Mit seiner Hinwendung zum Interessanten anstelle des bedingungslosen Schönen beginnt jene Verschiebung, die der Kunst ihren Autonomiestatus zugestehen wird, gerade indem sie das zuvor Abseitige zulässt.¹⁴⁵ Mit ihr beginnt sich zudem auch das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu verändern.¹⁴⁶ Allerdings erfährt auch bei Schlegel das Hässli-

141 LESSING: *Laokoon*, S. 20.

142 DIECKMANN: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, S. 310.

143 EBD., S. 311.

144 Manfred Fuhrmann (*Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, S. 250) weist z.B. darauf hin, dass Lessings Urteil zur antiken Literatur unter den Vorzeichen seiner Ästhetik den bis dahin bestehenden Kanon verändert. Größere Teile der bis dato rezipierten lateinischen Dichtung, insbesondere die Tragödien Senecas, fallen in der Nachfolge Lessings aus dem Kanon. Erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ändert sich die philologische Sichtweise auf diese Schriften erneut. Lessings Auswahl ist ein Beispiel für die Beschränkung einer kulturellen Selektion aufgrund poetologischer Entscheidungen.

145 Vgl. KÖSSER: *Erfahrung und Erwartung*, S. 237f.

146 Da hier der Fokus nicht auf dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit liegt, kann der Aspekt nicht in angemessener Weise vertieft werden, aber in der Romantik ist letztlich die Annahme, dass Kunst reine Nachahmung sei, längst überholt. Vgl. PETERSEN: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, S. 232f.

che keine Aufwertung zur ästhetischen Kategorie, sondern ist des »Kriminalkodex« wegen, wie er es formuliert, Bestandteil der Reflexion.¹⁴⁷

2.2.3 Rosenkranz Ästhetik des Hässlichen

Einer ähnlichen Motivation folgend wie Schlegel unternimmt 1853 Karl Rosenkranz, was laut ihm seit dem Beginn der Ästhetik fehlt – den systematischen Versuch einer Erfassung des Hässlichen:

Große Herzenskünstler haben sich in die schauerlichen Abgründe des Bösen vertieft und die furchtbaren Gestalten geschildert, die ihnen aus ihrer Nacht entgegengetreten sind. [...] Die Hölle ist nicht bloß eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Übels, aber auch inmitten des Hässlichen. [...] In diese Hölle des Schönen wollen wir niedersteigen.¹⁴⁸

Das Hässliche gehört für ihn zum festen Repertoire der Kunst. Wie bereits im Eingangsteil erwähnt und wie es auch im ersten Zitat repräsentiert ist, existiert seit dem akademischen Versuch, das Ästhetische zu fassen, eine Spannung zwischen den Begriffen des Erhabenen, des Schönen und des Wahren. Aus dieser Spannung heraus entstehen im Laufe der vielen Diskussionen immer wieder Abwägungen zwischen dem Wahren und damit dem, was dargestellt werden kann, dem Schönen und somit dem, was dargestellt werden darf, und schließlich dem Erhabenen, welches zwischen dem ersten und dem zweiten Begriff changiert. So ist auch für Rosenkranz das Hässliche ein komplexes Phänomen, das nicht in einer einfachen Dichotomie zum Schönen aufgeht. Der Unterschied seiner Haltung, etwa im Vergleich zu Kant, ist, dass Rosenkranz das Hässliche nicht nur als Teil der Kunst versteht, sondern es auch in ihr repräsentiert sehen möchte. Ein Sachverhalt, den Kant noch kategorisch ausschließt.¹⁴⁹ Der Gewalt im größeren Umfang widmet sich Rosenkranz in seinem Abschnitt über das Rohe. Autotelischer Gewalt nach Reemtsma entspricht bei Rosenkranz die »Brutalität«. Sie sei die willkürliche Grausamkeit, die verübt würde, um aus ihr Lust zu schöpfen.¹⁵⁰ Hinsichtlich ihrer ästhetischen Repräsentation, die Rosenkranz für kontinuierlich und epochenübergreifend verwirklicht sieht, gilt weiterhin die Bedingung der Rücknahme. Anhand von Schlachtengemälden führt er aus, dass Grausamkeiten Themen sind, dass der Künstler aber bestimmte, reelle Formen der Gewalt dennoch nicht darstellt.¹⁵¹ Besondere Bedeutung haben die Darstellungen der Grausamkeit für ihn seit Anbeginn der

147 ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 299.

148 ROSENKRANZ: Ästhetik des Hässlichen, S. 11.

149 SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 97.

150 ROSENKRANZ: Ästhetik des Hässlichen, S. 235f.

151 EBD., S. 242.

künstlerischen Verarbeitung christlicher Motive wie der Kreuzigung und des Märtyrertodes. Die strikte Dichotomie zwischen dem guten Opfer und dem schlechten Täter wäre etwas, das der griechischen und römischen Mythologie fremd gewesen sei.¹⁵² An dieser Stelle macht Rosenkranz noch einmal ganz deutlich, dass er eine autonome Darstellung von Brutalität für die Kunst ablehnt:

Ein ästhetischer Gegenstand kann die Brutalität, welche den wehrlosen Heiligen ausgesuchte Leiden bereitet, nur insofern werden, als die Darstellung den Sieg der inneren Freiheit über die äußere Gestalt zur Erscheinung bringt.¹⁵³

Systematisch versucht Rosenkranz dem Hässlichen begrifflich habhaft zu werden und kann es weder mit dem Unvollkommenen noch mit dem Negativen gleichsetzen. Weder muss das Unvollkommene hässlich noch das Vollkommene schön sein. Das Negative entzieht sich sogar ganz der Ästhetik, da es *nicht* ist und somit auch kein Gegenstand einer Anschauung sein kann.¹⁵⁴

Auch das Gute oder Nützliche ist für Rosenkranz nicht zwingend mit dem Schönen verbunden. So würden giftige Blumen bezaubern und töten können. Ebenso ist das Hässliche nicht die Folge des Bösen in der Welt, weder als Symptom noch als Ausdruck, denn auch das Gute ist fähig, in hässlicher Form zu erscheinen. Überdies kann ein hässliches Tier nicht hässlich sein, weil es böse ist, da es selbst zum Bösen gar nicht fähig ist.¹⁵⁵

Aber der Mensch ist zum Bösen fähig, und hier ist es für Rosenkranz doch wichtig, einen Unterschied zu machen. Für ihn ist »der absolute Zweck des Geistes Wahrheit und Schönheit«.¹⁵⁶ Der Mensch ist aus freiem Willen zum Bösen fähig, und diese Deformation, dieses bewusste Handeln gegen die eigentliche Natur des menschlichen Geistes, müsste sich auch in der äußeren Form niederschlagen.¹⁵⁷ Rosenkranz hat also die Bindung vom Guten und Schönen, auch wenn er sie relativiert, noch nicht ganz aufgegeben. Das Böse kann sich, es muss sich nicht in der Veränderung des Schönen zeigen. Wenn es sich jedoch zeigt, dann ist es eine Deformation des zum Schönen fähigen Geistes, dessen Schönheit sich aber erst entfaltet, wenn der Mensch das Gute zulässt. Dass Rosenkranz die entsprechenden Diskussionsschritte, auch wenn er sie knapphält, dennoch anführt, zeigt, dass seinerzeit die Entsprechung, dass das Böse auch hässlich sein muss, doch noch nicht ganz erodiert ist. Besonders deutlich wird dies im Abschnitt, den Rosenkranz

152 EBD., S. 241f.

153 EBD., S. 242.

154 EBD., S. 18f.

155 EBD., S. 31.

156 EBD., S. 32.

157 EBD., S. 35.

dem Bösen selbst widmet. Zwar bekräftigt er noch einmal, dass die Annahme, alles Hässliche sei gleichbedeutend mit dem Bösen, eine unzulässige Ausweitung des Begriffes sei, dennoch ist für Rosenkranz das Böse als das Radikale oder Absurde gleichbedeutend mit dem Hässlichen.¹⁵⁸ Während also das Gute und jenes, das weder gut noch böse ist, zum Hässlichen fähig ist, impliziert er in diesem Abschnitt letztlich doch, dass das Böse sich immer in der Deformation dessen zeigt, was zum Schönen fähig wäre. *Das Böse kann also nicht schön sein.* Rosenkranz überantwortet die Definition des Bösen als ethischen Begriff einer anderen Disziplin und beschränkt sich auf eine konzentrierte Formulierung, nämlich dass das Böse der böse Wille ist, der sich in der willkürlichen Tat, dem Verbrechen, etabliert.¹⁵⁹ In diesem Zusammenhang positioniert er sich explizit gegen Friedrich Schillers Haltung, indem er Schillers Gedanken so wendet, dass das ästhetische Verbrechen zwar formal ästhetisch ist, jedoch kein Ausdruck der Freiheit, sondern gerade ihre Verleugnung darstellt.¹⁶⁰ Durch diese Verleugnung wiederum offenbart sich als Kontrast die Freiheit in der Tat des guten Willens.¹⁶¹

Wie im Falle der Brutalität ist das Böse respektive der böse Wille weiterhin ein Gegenstand der Kontrastierung und nur in dieser Funktion Teil der Kunst. An dieser Grenze des Denkens zeigt sich die Veränderung, die im Fortschreiten der Moderne für viele ästhetische Konzepte entscheidend werden wird. Rosenkranz' epistemologischer Schritt ist dennoch eine wichtige Veränderung für die Verwendung der Gewalt in der Literatur der Moderne: Auch in der ästhetischen Reflexion kann nun das Hässliche als Teil des Kunstwerks erscheinen. Es ist damit nicht mehr zwangsläufig überformt oder zweckgebundenes nötiges Übel, sondern ›an sich‹ und somit ›rein‹. Denn das Bestreben der Kunst sei immer auch die Idee, die Imagination, zu repräsentieren und diese sei für sich an keine Grenze gebunden, sondern frei. Auch könne nicht vor dem Hässlichen haltgemacht werden, wenn die Gesamtheit der Wirklichkeit Gegenstand der Kunst sein soll.¹⁶²

Zwar darf man bei Rosenkranz' Betrachtungen noch nicht so weit gehen, dass ausschließlich das Hässliche ganz Kunst sein kann, denn es ist für ihn nicht zu einer ›ästhetischen Selbstständigkeit‹ fähig, aber es ist in seiner reinen Form als Bestandteil der Kunst akzeptiert.¹⁶³ Ebenso idealisiert für ihn die Kunst auch das

158 EBD., S. 305.

159 EBD., S. 306.

160 Peter-André Alt (Ästhetik des Bösen, S. 177ff.) weist darauf hin, dass Schillers Darstellung des Bösen in *Die Räuber* über eine bloße Kontrastierung des Guten hinaus geht und vielmehr eine tiefgehende Skepsis gegenüber dem aufklärerischen Rationalismus darstellt, weshalb er bei ihm einen dekonstruktiven Ansatz vermutet, wofür Alt Belege in Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* findet.

161 ROSENKRANZ: Ästhetik des Hässlichen, S. 306.

162 EBD., S. 43f.

163 EBD., S. 44.

Hässliche, da alle Gegenstände, die sie behandelt, in der Anschauung auf ihre Idee reduziert werden. Dies geschieht, indem sie von dem Natürlich-Zufälligen befreit werden. Durch diesen Prozess wird das Hässliche in der Kunst wie jeder andere Gegenstand auch ästhetisiert.¹⁶⁴ Die Verwendung in der Kunst gibt dem Hässlichen einen (formalen!) Zweck im Gesamtkunstwerk, ohne den es nicht Bestandteil der Kunst werden kann, aber diese Eingliederung erfolgt als ästhetisches Element.¹⁶⁵ Unter welchen Bedingungen das Hässliche in der Kunst Verwendung finden und welche Formen es dabei annehmen kann, führt Rosenkranz dann in seiner Arbeit auf und systematisiert ihre Repräsentationen. Indem sich Rosenkranz somit von seinem Lehrmeister Hegel entfernt, steht er auf halbem Weg zwischen den radikalen ästhetischen Auffassungen der Avantgarden und den traditionellen aufklärerischen Konzepten des Schönen.¹⁶⁶

Rosenkranz, an der Schwelle der Moderne, versteht das Böse, obwohl er es im ästhetischen Sinne als reine Idee anerkennt, weiterhin nicht als eigenständig, sondern in Abhängigkeit zum Guten. Philosophieästhetisch konsequent allerdings wäre der nächstliegende Schritt, die eigenständige Ästhetik des Bösen zu fordern. Denn Rosenkranz' Argument für die Aufrechterhaltung des Bedingungsverhältnisses ist schwach, wie sich hinsichtlich der Besprechung von Schillers Werk zeigt. So hat er zwar selbst die Fähigkeit des Menschen zum Bösen gerade durch seinen freien Willen begründet und ihn somit vom Tier unterschieden, kassiert aber diese Voraussetzung wieder, indem er das Verbrechen nicht als die Handlung des freien Willens und somit der Freiheit des Menschen anerkennen will. In diesem Widerspruch tritt letztlich die feine Grenze seines Denkens in Erscheinung, wenn er nur die gute Tat als den Ausdruck der Freiheit akzeptiert. Ob Rosenkranz den letzten argumentativen Schritt nicht zu gehen vermag, ihn nicht gehen möchte oder sich nicht zu gehen traut, bleibt natürlich an dieser Stelle Spekulation. Dennoch scheint er weiter an der didaktisch-humanistischen Ideologie der Aufklärung festzuhalten. Rosenkranz' Argumentation und Gedankenführung wird bei der Auseinandersetzung mit Schiller wage und weniger stringent. Das Dilemma, dass Schiller offensichtlich in seinem Text *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* einen bösen Willen porträtiert, und zwar nicht zwangsläufig, um etwas höheres Gutes besser zu akzentuieren, und dennoch ein Werk der hohen Literatur schafft, stellt Rosenkranz vor das Problem, diesem Text Schillers entweder das Ästhetische abzuerkennen

164 EBD., S. 47f.

165 EBD., S. 49.

166 Für Hegel ist die Dichotomie von Schön und Hässlich entscheidend. Er lehnt den romantischen Gedanken vom Zufälligen, Interessanten und Dunklen entschieden ab. Und weil er damit der Kunst jegliche Dynamik entzieht, was ihm bewusst ist, resultiert seine Entscheidung im Ende der Kunst. Vgl. ALT: Ästhetik des Bösen, S. 173ff; ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 305.

oder aber ihm eine Lesart aufzuzwingen, die seiner eigentlichen Aussage zuwiderläuft. Denn Schiller eröffnet in seinem Text die Frage, ob das Böse immer nur einem Nachgeben der niederen Instinkte gleichkommt oder eben nicht doch eine selbstbestimmte und damit freie Entscheidung sei.¹⁶⁷ Eine Tat, die böse ist um der Bosheit willen, ist demnach keine Handlung, die nur ein Bedürfnis wie Rache, Hunger oder Gier befriedigt: Sie ist eine freie Entscheidung zum Bösen und damit Ausdruck des freien Willens. Rosenkranz entscheidet sich letztlich dazu, diese Lesart zu negieren.¹⁶⁸

Es zeigt aber, dass ästhetische Darstellungen von Gewalt in dieser Zeit womöglich genau diesen Konflikt der Ideologien in ihren Repräsentationsformen abbilden. Die Kopplung der ethischen Verpflichtung an das Ästhetische der Kunst und gleichzeitig die Konzentration auf das Recht und die Pflicht der Ausübung des freien Willens schaffen ein Spannungsverhältnis, das die Verwürfnisse der Moderne einleitet.

2.2.4 »Entübelung aller Übel«

Obwohl es Ziel der bisherigen Ausführungen war, die argumentative Konsequenz aufzuzeigen, die zu der Wandlung der ästhetischen Kategorien führt, soll nicht der Anschein entstehen, als sei die Ästhetik der Moderne alleinig ein Ergebnis dieser. Wie bereits eingangs erwähnt, sind diverse Prozesse in einem ständigen Wechselverhältnis und auf verschiedenen Ebenen beteiligt. Auch Rosenkranz' Einbeziehen des Hässlichen als Teil der Ästhetik wird in der Sekundärliteratur unter anderem als Resultat einer Krisenerfahrung der Wirklichkeit gesehen, die nicht nur diese selbst, sondern auch *mutatis mutandis* abstrakte Begriffe als Folge daraus zunehmend als kontingent begreift.¹⁶⁹ Darum stellen auch poetologische Veränderungen häufig genug konstitutive Setzungen und keine rein deduktiven Folgerungen

167 Vgl. LIMBACH: Friedrich Schillers Seelenkunde vom Verbrechen, S. 222f.

168 Zwar ist es etwas verwunderlich, dass Rosenkranz sich gerade an diesem Text von Schiller abarbeitet, gehört er doch nicht zwangsläufig zu den entscheidenden, künstlerischen Werken des Autors, zumal *Die Räuber* formalästhetisch weitaus interessanter hätten sein dürfen. Es zeigt aber erneut die Abhängigkeit Rosenkranz' Denken von der ethischen Konzeption. Während sich Schiller in den Räubern nämlich noch auf den traditionellen Zweck des abschreckenden Beispiels in seiner Vorrede, wenn auch nur noch *pro forma*, als Legitimation für das Dargebotene beruft, ist die Zielsetzung beim *Verbrecher aus verlorener Ehre* eine andere. Der Text hinterfragt grundsätzliche, moralische Werte und eröffnet das Problem der Schuldfähigkeit, wodurch sich Rosenkranz womöglich herausgefordert sieht. Unter dem Aspekt aber einer Ästhetisierung des Bösen wären die Räuber weitaus radikaler einzustufen. Alt bemerkt dazu in *Ästhetik des Bösen*: »In den Räubern ist die Ästhetik des Bösen so massiv präsent, daß man überlegen muß, ob es hinreicht, sie einzig als funktionaler Bestandteil der Abschreckungsprogrammatik zu deuten, die ihr die Vorrede zuweist.« (S. 180)

169 Vgl. SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 96ff.

dar. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die Rezeption von Nietzsches Überlegungen zu einer Ästhetik der Moderne vor Augen führt.¹⁷⁰ In Bezug auf die formalästhetische Diskussion vollzieht Nietzsche zunächst nämlich nur noch diesen letzten Schritt dadurch, dass er dem Bösen seine volle Kunstfähigkeit zuspricht und dem Erhabenen den Schrecken und das Chaos als Tiefenstruktur entgegenstellt.¹⁷¹ Tatsächlich aber muss seine Philosophie noch weitaus mehr leisten.¹⁷² Indem er nämlich das Wahrhaftige der Kunst in ihr Gegenteil verkehrt und das nur Imaginativ-Illusorische an seine Stelle hebt, antwortet er auf jene Kontingenzerfahrung der Moderne mit der Abkehr von der einen Wirklichkeit und der Hinwendung zur anderen – zur künstlichen Wirklichkeit.¹⁷³ Zudem wird rückwirkend exakt jenes Fundament umgedeutet, das zuvor argumentativer Garant für die bisherigen Ästhetiktheorien war – die Kunst der Griechen. Nietzsches Schriften sind Inspiration für die Kulturschaffenden, wie sie zugleich Zeitdiagnose und Vision der Moderne darstellen. Deshalb werden in vielen Abhandlungen, die sich mit der Moderne auseinandersetzen, die Schriften Nietzsches zu Recht als zentral herausgestellt und die Philosophie Nietzsches minutiös referiert. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass in vielen Fällen die Umsetzung in der Kunst sowie die Rezeption in intellektuellen Zirkeln bei Weitem nicht derart elaboriert ablief, wie die Werke Nietzsches das ermöglicht hätten.¹⁷⁴ Gerade im Falle Jung-Wiens ist die Übernahme seiner Ideen eher vermittelt und eklektisch. Hermann Bahr bewundert seine Wortkunst, steht aber dem philosophischen Werk kritisch gegenüber.¹⁷⁵ Selbst Hofmannsthal, der sich im Vergleich zu den anderen Autoren nachweislich intensiver mit den Schriften, allerdings in sehr jungen Jahren, auseinandergesetzt hat, übernimmt nur reduziert einzelne Konzeptelemente seiner

170 Wobei diese Relevanz aus einer sehr komplexen Verflechtung von wegweisenden philosophischen Aussagen Nietzsches einerseits und einem ausufernden Personenkult unter seinen Anhängern andererseits besteht. Vgl. VALK: Friedrich Nietzsche – Musaget der literarischen Moderne, S. 1-20.

171 PLUMPE: Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 36f. Im Sinne Nietzsches spielt die Dichotomie von Gut und Böse letztlich keine Rolle mehr. *De facto* aber setzen auch die Anhänger von seiner Ästhetiktheorie die Dichotomie sowohl im künstlerischen wie im theoretischen Diskurs fort.

172 Gerhard Plumpe (Ästhetische Kommunikation der Moderne, S. 27ff.) pointiert, dass in der Zeit vor Nietzsche die ästhetische Theoriebildung im Grunde stagniert. Nietzsche tritt eben auch deshalb mit seinen Textformen nicht akademisch auf, sondern versucht mit einer Vielzahl von Stilmitteln, seine Ideen zu formulieren. Sein Anspruch ist nichts Geringeres als eine Veränderung der bisherigen Kultur und ihrem zugrunde liegenden Denken. Deshalb sind die Unterschiede in seiner Philosophie tiefergehender, als es auf rein formal-logischer Ebene sich darstellt.

173 ZELLE: Die doppelte Ästhetik der Moderne, S. 330.

174 Vgl. VALK: Friedrich Nietzsche – Musaget der literarischen Moderne, S. 7f.

175 NIEFANGER: Nietzsche-Lektüren in der Wiener Moderne, S. 43.

Ästhetik. Nietzsches Gedankengebäude ist fragmentiert in einzelne Ideen in den öffentlichen, intellektuellen Diskurs eingedrungen, weshalb sich viele Ähnlichkeiten in der Literatur finden lassen.¹⁷⁶ Dabei sind seine Vorstellungen aber häufig genug auf prägnante Sprüche, wie die ›Umwertung aller Werte‹, reduziert. Es ist deshalb durchaus sinnvoll, bei einer generalisierenden Betrachtung der Prozesse, die das Spezifische der modernen Ästhetik herausbilden, auf diesem Niveau der Abstraktion zu bleiben.

Nichtsdestotrotz werden im diskursiven Kollektiv der Avantgarden so entscheidende Prämissen verschoben, die wiederum als kleinster gemeinsamer Konsens sowohl zur Abgrenzung zu den etablierten Kunstvorstellungen dienen als auch als Gegenposition zu den eigenen Bewegungen fungieren. Wobei die individuelle Ausformulierung der einzelnen Autoren zu ihren ganz eigenen, elaborierten Werken führt. Bezüglich der Hinwendung zum Grotesken und Abstoßenden spricht Harry Lehmann deshalb von einer ›Umcodierung‹ der bisherigen Binärschemata, die damit auch die Opposition von schön/hässlich ablöst.¹⁷⁷ Sie beginnt bei Charles Baudelaire vorerst mit einer gleichwertigen Ersetzung von schön und hässlich, die jedoch deshalb keine simple Verkehrung darstelle, weil die Poetik der Moderne zugleich die Setzung einer neuen, absolut gültigen Schönheitsidee ablehne.¹⁷⁸ Das bedeutet, dass entgegen anderer Befunde der Literaturwissenschaft Baudelaire durch die Verweigerung einer neugesetzten Konstante im Bezugsrahmen der Ästhetik zwar die alten Beschränkungen erodiert, jedoch ohne ihr Gegenteil zur neuen Beschränkung werden zu lassen. Vorerst ist der Griff nach dem Abseitigen und Abstoßenden als Erweiterung der schöpferischen Möglichkeiten gedacht, ohne zur neuen Doktrin werden zu sollen.

Auch Odo Marquard bezeichnet das zentrale Moment der Ästhetik der Moderne als die »Entübelung aller Übel«.¹⁷⁹ Es resultiert für ihn aus dem Scheitern der Theologie bei der Lösung des Theodizeeproblems, woraus der Verlust erwächst, dass in der Wirklichkeit eine göttliche Entsprechung im Schönen nicht mehr zu finden ist. Selbst das ›Naturschöne‹ kann nicht mehr als absolut empfunden werden. Konsequenterweise akzeptiere die Kunst nun das Nichtschöne ebenso gut als ihren Gegenstand, da die Letztbegründung des vorherigen Ästhetikideals verloren sei. Dies schaffe zugleich den Ausgangspunkt einer Kunstentwicklung, die sich bis heute fortsetze und die der Kunst eine komplexe kompensatorische Aufgabe überantworte.¹⁸⁰ Nach Marquard übernimmt die Kunst die beiden essenziellen Funktionen der »Re-

176 EBD., S. 49.

177 LEHMANN: Die flüchtige Wahrheit der Kunst, S. 181.

178 EBD.

179 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 14.

180 EBD., S. 12ff.

volutionierung der Wirklichkeit« und der »Ästhetisierung der Wirklichkeit«. ¹⁸¹ Ästhetik muss nun (allein) leisten, was mit der teleologischen Geschichtsauffassung verloren gegangen ist: die Vervollkommnung des Menschen und seiner Welt zum Guten. Daraus folgt aber auch, dass weder die Vergangenheit noch der jetzzeitige Zustand die Vervollkommnung bedeutet; sondern einer künftigen Zeit wird überantwortet, was als defizitär in der Gegenwart empfunden wird. ¹⁸² Dies alles zu einem Moment, wo eigentlich das ›Ende‹ der Kunst proklamiert wurde, was sich allerdings vor allem auf ihre gesellschaftliche Relevanz und Beeinflussungsmöglichkeiten bezieht. ¹⁸³ Für die Intellektuellen bedeutet das zuerst einen Rückgriff auf eine apokalyptische Geschichtsauffassung, die sich am Beginn der Moderne in der Literatur des *Fin de Siècle* und der Dekadenz manifestiert; beides Bewegungen, die ihre gegenwärtige Kultur als eine endzeitige begreifen. ¹⁸⁴

Neben dem Moment der Verschiebung des Ideellen auf das zukünftige Zeitalter wird in der Literaturwissenschaft häufig als Reaktion auf eine mit der Existenz empfundene Krise auch auf eine neue Auffassung der Sensibilität verwiesen. ¹⁸⁵ Das Reizvolle des bereits seit Längerem in die Kritik geratenen Primats der Schönheit soll zugunsten der Reizbarkeit der Nerven überwunden werden. ¹⁸⁶ Ästhetisch ist nicht mehr, was gefällt, sondern was auffällt, und das bezeichnet all jenes, was in der Lage ist, zur abgestumpften und ermattenden Wahrnehmung des reizüberfluteten Menschen der Moderne durchzudringen. ¹⁸⁷ Ein ähnlicher Ansatz liegt auch beim Ästhetizismus der Jung-Wiener vor, weshalb zu dieser Zeit auch der Begriff »Nervenkunst« populär wird. Hierbei handelt es sich aber nicht um eine fehlende Empfänglichkeit, sondern im Gegenteil um eine Hypersensibilität, die der Richtung ihren Namen gibt. ¹⁸⁸ Mit einher geht im französischen Ästhetizismus auch bereits die Forderung nach ständiger Erneuerung, um interessant zu bleiben, die bei den folgenden Avantgarden im ›Überbietungsdruck‹ der Innovation mündet. ¹⁸⁹ Dies alles begünstigt die Zunahme der Gewalt als Mittel der Inszenierung, gerade aufgrund ihrer verstörenden und existenziell bedrohlichen Eigenschaften, wie im vorherigen Kapitel versucht zu illustrieren, die sich nun zum Garant der Schockwirkung wandeln.

181 EBD., S. 16.

182 EBD., S. 18.

183 LIESSMANN: Die Kunst nach dem Ende des Endes der Kunst, S. 211f.

184 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der *Décadence* – eine Poetik der Moderne, S. 170.

185 CRESCENZI: *Moderne und décadence*, S. 319.

186 EBD.

187 EBD.

188 HAUPT: Themen und Motive. 143f.

189 SIMONIS: Ästhetizismus und Avantgarde, S. 296.

2.2.5 Ästhetik des Negativen

2.2.5.1 Das Nichts und das Böse als Freiheit und Imagination

Ungeachtet der komplexen und filigranen Effekte, die diese Verschiebungen in den teilweise diametral ausgerichteten Ideologien, Strömungen und Subkulturen bewirkt, ist das einende Prinzip, dass die Zuversicht in Bezug auf ein stabiles Zentrum verloren gegangen ist. Die sich selbst immer wieder verschiebende Kunst resultiert aus einer Poetik der Negativität. Mit Negativität ist hier gemeint, dass zum strukturbildenden Prinzip, vor allem durch Baudelaire in seinem essenziellen Essay *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1884), ein ›Endzeitgefühl‹ erhoben wird, das zugleich den Anbeginn etwas radikal Neuem zwar postuliert, dieses aber als Leerstelle inszeniert. Maria Moog-Grünwald fasst diesbezüglich zusammen: »Das Neue, Andere scheint poetisch [sic] nicht realisierbar, ist bestenfalls im Momentum ästhetisch erfahrbar: als Aufschein dessen, was nicht ist, noch nicht ist und zugleich nicht mehr ist.«¹⁹⁰ Das Resultat der negativen Ästhetik für das sprachliche Kunstwerk ist die ›Unsagbarkeit‹ als neuer Kern der Literatur.¹⁹¹ Sowohl die Thematisierung des Verlustes der Sprache im *Chandos-Brief* auf Motivebene als auch das Suchen der Literaten nach der absoluten Metapher auf struktureller Ebene sind letztlich Bewegungen, in deren Zentrum die Negativität steht. Wie Moog-Grünwald noch einmal deutlich herausstellt, handelt es sich dabei eben nicht um die Annäherung an eine »erfahrbare Realität«, sondern im Gegenteil soll die Sprache in reine Poesie überführt werden.¹⁹² Sprache, die so artistisch an das Unsagbare heranzureichen soll, ja im Idealfall durch hermetische Bilder selbst zum Unsagbaren oder wenigstens zum Nichtbezeichnenden wird, ist wie das Kunstwerk generell in dieser Ideologieauffassung gerade nicht Repräsentant von Welt, sondern diese selbst bzw. ihr ideelles Substrat. Marquard wiederum weist dabei auf ein entscheidendes Problem dieser Radikalisierung des Absolutheitsanspruchs hin. Kunst geht ihr Gegenüber verloren, das sie zu ihrer Konstitution braucht. Wenn ›Welt‹ nicht mehr relevant ist, fehlt der ›Kunst‹ ihre notwendige Opposition, gegen die sie sich abgrenzen kann.¹⁹³

Gleichzeitig resultiert aus diesem Gedankengang noch ein weiterer Konflikt der modernen Künstler: Zunehmend wird durch die radikalen Absolutheitsansprüche die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben zum zentralen Problem. Das reale Leben, kann es nicht ästhetisch überformt werden, kontaminiert die künstlerische Existenz, die sich wiederum nicht selbst aus dem menschlichen Dasein suspendieren kann. Die Unvereinbarkeit, die im Falle der Dekadenz in ihrer apokalyptischen

190 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 171.

191 EBD.

192 EBD., S. 175.

193 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 11.

Ausprägung mündet und die eine Entwicklung des poetischen Reflexionsprozesses darstellt, widerspricht nicht und wird auch nicht widerlegt von der gegenläufigen Bestrebung der Avantgarden, die Grenze zwischen Welt und Kunst aufzulösen.¹⁹⁴ Sowohl die Dekadenz mit ihrem apokalyptischen, endzeitlichen Impetus als auch die Avantgarden, die sie überwinden wollen und die sich deshalb auf das Jetzt und das Präsente konzentrieren, folgen letztlich demselben Prinzip.¹⁹⁵ Ihr Ziel bleibt eine »oxymorale Semantik«.¹⁹⁶ Im Bestreben, alles zu ästhetisieren, beraubt sich auch die Avantgarde dem notwendigen Nichtästhetischen als konstitutive Opposition.¹⁹⁷ Auch die Darstellung von Gewalt ist von diesen Tendenzen betroffen. Für das Verständnis ihrer spezifischen Darstellung in Abhängigkeit zur Ästhetik nach dem bisher Referierten stellt die Etablierung des Bösen als ästhetische Kategorie die Verschiebung mit der wichtigsten Auswirkung auf die Gewaltrepräsentation in der Literatur dar.

Es ist vor allem Karl Heinz Bohrer für den deutschsprachigen Raum, der sich mit diesem nächsten Schritt der ästhetischen Entwicklung intensiv auseinandergesetzt hat und der radikalisierten Form der Ästhetik des Bösen in zentralen Werken der Moderne nachspürt. Dabei weist er dem Bösen als ästhetische Kategorie die Funktion eines konstitutiven Moments der Moderne zu. Denn für nichts Geringeres hält Bohrer genau diese Veränderung: die Etablierung des Bösen als ontologische und ästhetische Kategorie, die der Gewalt und Brutalität einen neuen Bereich zugesteht, nämlich die Fähigkeit zur Imagination, und zwar ohne ein zweckrationalistisches Programm im Hintergrund zu haben oder eine Konterkariatur eines Schönheitsideals darzustellen, sei die eigentliche Signatur der anbrechenden Moderne das wirkliche Novum der Zeit.¹⁹⁸ Der Beginn hierfür ließe sich auf das Erscheinen der Erzählung *The black cat* von Edgar Allan Poe datieren (1843), in der der Protagonist darüber resümiert, dass das Wohlgefallen des Menschen an der Grausamkeit bisher keine philosophische Reflexion erfahren habe. Bohrer geht mit der Meinung Poes Protagonisten konform und möchte zeigen, dass bis zum Beginn der Moderne, als das Böse in die philosophische oder ästhetische Reflexion eintrat, es nie losgelöst und für sich – wie etwa das Erhabene – betrachtet wurde, sondern immer schon als Gegenpart und zur Abgrenzung, zur Stigmatisierung und zur Illustration eines Anderen, eines Gegenübers. Das *simlose* Böse, jenes, das um

194 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 182f.

195 Zumal nicht übersehen werden darf, dass teilweise Anspruch und tatsächliche Umsetzung der proklamierten Programme auseinandergehen. Mehr noch geht Annette Simonis (Ästhetizismus und Avantgarde, S. 291ff.) davon aus, dass der Einfluss des Ästhetizismus auf die Avantgarden sich nicht mit einer simplen Abwehrhaltung dieser ihm gegenüber subsumieren lässt.

196 MOOG-GRÜNEWALD: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne, S. 175f.

197 MARQUARD: Aesthetica und Anaesthetica, S. 11.

198 BOHRER: Imaginationen des Bösen, S. 12.

seiner selbst willen beschrieben und inszeniert wird, wäre das Fremde des Diskurses. Die idealistische Philosophie, die sich auf Aristoteles oder seine poetologische Tradition berufe, verweigere jedoch der ›schwarzen Literatur‹, die diesen Imaginationsbereich semantisch kodiere, den Stellenwert ästhetisch wertvoller Kunst.¹⁹⁹ Dies ist für Bohrer eine »Unterschlagung des Bösen als ein[e] hermeneutisch[e] Kategorie, die die Gegenwart begreift.«²⁰⁰ Eine Umwertung der Gewalt in etwas Schönes, die ›Umwertung der Werte‹, ist dabei nur die erste Stufe der Entwicklung einer ästhetischen Kategorie des Bösen, denn sie folge letztlich dem Ideal »Schönheit« mit umgekehrten Vorzeichen. Als nächster Schritt würde sich die Vorstellung vom Bösen als »eigentliche Produktivkraft« etablieren, die im letzten Schritt zu einer »semantischen Organisation« führe, die sich der Bewertung von positiv und negativ entzöge.²⁰¹ Für ihn zeigt sich diese neue Form der Ästhetik in der programmatischen Zwecklosigkeit des dargestellten Bösen, was, auf den Gegenstand dieser Untersuchung gewendet, ebenso für die Darstellung von Gewalt zutreffen würde: »Es handelt sich um ein Schweigen der bösen Bilder: um die Strategie kontinuierlicher Sinnverweigerung.«²⁰² Das ist der entscheidende Effekt, durch den sich die Ästhetik des Bösen respektive durch den sich das Böse selbst manifestiert und der deshalb nicht genug betont werden kann: Das Böse als ästhetische Kategorie ist dann durch die Kunst realisiert, wenn die ästhetische Inszenierung von Grausamkeiten und Gewalt rein um ihrer selbst willen, frei von jeglicher didaktischer Intention künstlerisch und damit autonomieästhetisch inszeniert wird. Im Resultat ›schweigen‹ die Bilder, indem sie sich jeder Interpretation entziehen, die wiederum eine Inbesitznahme und Zweckrationalisierung darstellen würde.

Im Kontrast zur aufklärerischen Ästhetik und auch noch im Hinblick auf Rosenkranz' Argumentation wird deutlich, was Bohrer hier als entscheidend herausstreicht. Zumindest für die akademische Ästhetiktheoriediskussion stellt es einen wesentlichen Schritt dar, die ethische Kategorie des Bösen ihre volle, verantwortungslose Kunstfähigkeit zuzusprechen und damit jeglichen humanistischen Prinzipien einer Bildung des Menschen durch Kunst und Kultur zu widersprechen.

Das Sperrige an Bohrers These ist die apodiktische Alleinstellung, die der Moderne in der Reflexion der menschlichen Natur und ihrer bösen Kraft hier zufallen soll, deren Ausgangspunkt zudem noch im Werk des Autors Edgar Allan Poe läge. Problematisch schon deshalb, weil Bohrer explizit zum Teil seines Ansatzes erklärt, dass vor allem der *deutsche* Idealismus das Böse »unterschlagen« hätte.²⁰³ Der Absolutheitsanspruch, mit dem er seine Annahme hier formuliert, ist schwer zu ak-

199 Vgl. ebd., S. 17ff.

200 EBD., S. 13.

201 EBD., S. 29.

202 EBD., S. 28.

203 EBD., S. 31.

zeptieren. Seine These muss vielmehr als Abgrenzung zu direkt vorhergehenden ästhetischen, philosophischen und poetologischen Konzepten gedacht werden, ansonsten ist die These von der bösen Natur des Menschen als eigene ontologische Größe, die erstmalig am und als Beginn der Moderne entdeckt werden würde, schlichtweg nicht haltbar.²⁰⁴ Bezieht man hingegen seine Aussagen ausschließlich auf die philosophieästhetische Diskussion, die erst mit Baumgarten beginnt, mag seine Position stimmen und schlüssig sein. Tatsächlich muss dann die Ästhetisierung auch des Hässlich-Bösen als Erodierung der letzten Bastion des im 18. Jahrhunderts gesetzten Paradigmas angesehen werden.

Poes Erzählung *The Imp of Perverse* (1845) eines Inhaftierten und zum Tode Verurteilten, auf die sich Bohrer hier bezieht, gleicht tatsächlich eher einem Essay, da auf der Ebene der Handlung eigentlich kaum Ereignisse stattfinden. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass Poe das Medium der »Weird Tale« nutzt, um die Beispiele für seine Argumentation aus der Fiktion selbst zu beziehen. Wie auch in *The black cat* ist der Erzähler überzeugt, dass bisherige Betrachtungen der menschlichen Seele einen Antrieb gänzlich außer Acht gelassen haben:

Induction, à posteriori, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call perverseness, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a mobile without motive, a motive not motivirt.²⁰⁵

Diese *prima mobilia* verfolge lediglich einen Zweck: »to do wrong for the wrong's sake«. Illustriert wird dies an drei Gegebenheiten, in der einmal ein Gesprächspartner nicht davon ablassen kann, etwas Beleidigendes zu sagen, obwohl er nicht will. In einem zweiten ist es der Drang, über eine Klippe zu springen, motiviert allein durch die Idee dessen, was die Folge davon wäre, und im letzten Beispiel wird die Abgabe einer Arbeit deshalb nicht eingehalten, weil, wohl wissend, welche Nachteile demjenigen daraus entstehen, er sich nicht vor Fristende dazu durchringen kann zu arbeiten. In allen drei Beispielen hat der Mensch keinen Nutzen, nur Schaden aus seinen eigenen Handlungen. Eine weitere Erläuterung stellen die analeptisch präsentierten Ereignisse des Protagonisten dar, der sich selbst als Opfer dieser Kraft sieht. Sein zuvor perfekt verübter Mord blieb unentdeckt. Aber aus dem reinen Antrieb heraus, sich zu schaden, gesteht er am Ende die Tat. Allerdings

204 Zwar wird als Argument hier immer wieder auf Nietzsches Philosophie und Ästhetik verwiesen, die sich aber meiner Meinung nach gerade auf das archaische Konzept der Vorstellung von einander gleichberechtigten Kräften der Zerstörung und der zum Nützlichen domestizierten Zerstörung beruft (vgl. RUSSEL: Philosophie des Abendlandes, S. 36ff.). Auch in Hinblick auf die direkten Vorläufer und Anfänge der Ästhetik stellen sich Zweifel ein hinsichtlich eines wirklichen Novums der Reflexion der bösen Natur, wie ich es versucht habe im Eingangskapitel zu skizzieren.

205 POE: *The Imp of the Perverse*, S. 354.

wird an dieser Stelle noch einmal deutlich, wie die zuvor dargebrachten Gedanken und Überlegungen zur Charakterisierung und Motivierung des Protagonisten dienen. Bohrer vollzieht somit auch in Hinblick auf *The black cat* eine problematische Gleichsetzung der Reflexionen der Figur mit Poes eigenen Gedanken.

Peter-André Alt sieht in diesem Zusammenhang noch eine andere Bewegung, wnnegleich er auch zum selben Schluss wie Bohrer kommt. Seine These zu seiner Beschäftigung mit der Ästhetik des Bösen lautet, dass es sich um eine »Verlagerung in die Psychologie« handle.²⁰⁶ Diese Bewegung gehe einher mit der Freisetzung des Bösen als ästhetische Kategorie, die möglich wurde durch die sich etablierende Kunstautonomie. Das Böse, was zuvor eingebettet war in einem Rahmen aus Anschauung und moralischer Erziehung, konnte durch den Verlust der Metaphysik frei werden, um neue Funktionen zu übernehmen. Dabei liefert gerade die zuvor erfolgte Anschauungskultur das entsprechende Repertoire, das nun umgedeutet werden kann und dessen Topoi neu besetzt werden. »Der ästhetische Reiz des Bösen verbindet das Moment der Veranschaulichung jedoch mit einer Komponente der Mehrdeutigkeit, die ihm erst durch seine konkrete Erscheinung zufällt: das Böse wird böse und zugleich schön durch seine Sichtbarkeit.«²⁰⁷

Da bereits Baumgarten für das Schöne eine Verlagerung ins Innere des Individuums vorgenommen hat, erscheint es nur konsequent, wenn sich dies im gleichen Zug auch für das Böse ereignen sollte. Aber auch für Alt ist das Schweigen der bösen Bilder in ihrer Abkopplung von jeglicher ethischer Funktionalisierung, ohne eine Umwertung zum vermeintlichen Schönen jener Kern der Moderne, in dessen Bereich sich die neue ästhetische Kategorie bildet. Das Böse und in diesem Fall die Inszenierung der Gewalt greift auf ein Spektrum bereits entwickelter Strategien zurück, die sich nun unter der Kunstautonomie neu besetzen.

Auch Jürgen Nieraad sieht in der Unauflösbarkeit der Bilder von Gewalt jenes Moment der Moderne, wie es von Bohrer und Alt herausgestellt wird. Die Darstellungen der Gewalt, die vor der Moderne womöglich symbolische, metaphorische oder allegorische Funktionen besessen hätten, stehen nun unversöhnlich für sich selbst. Nieraad führt ebenfalls *Die Gesänge des Maldoror* (1874) von Lautréamont an als Beispiel einer Verselbstständigung des Metaphernbereichs. Die deutlich auflösbaren Metaphern der vorangegangenen Epochen, die das Dargebotene mit einem Signifikanten zweiter Ordnung verbunden hätten, bewahrten so eine Ordnung, die der Gewalt ihre Verselbstständigung nahm und sie unter einen rationalen Aspekt stellte. Hier nun löse sich dieses Verhältnis auf, indem sich der Bildspenderbereich vom Bildempfängerbereich entferne. Die Metapher verschiebe sich hin zur absoluten Metapher im Sinne Hugo Friedrichs, die ihre Deutung verweigere.²⁰⁸

206 ALT: Ästhetik des Bösen, S. 12.

207 EBD., S. 16.

208 NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 125f.

Die Bewegung der Loslösung möchte Nieraad mit einem Konzept von Julia Kristeva erklären. Diesem zur Folge bahnt sich in den Bildern der Grausamkeit eine menschliche Triebstruktur über den Bereich des Bezeichneten seinen Weg nach außen, die ansonsten durch das Gebot der Sprachreglung unterdrückt ist. Kristeva wird dabei so verstanden, dass die Sprache in einen symbolischen und einen semiotischen Teil zerfällt. Ersterer ist der Sphäre des Bewusstseins zuzuordnen, die den zweiten Teil des Semiotischen als Ausdruck der menschlichen Triebstruktur zu beherrschen versucht. Der Trieb als die Grundstruktur des menschlichen Wesens schaffe es nun erstmalig im 19. Jahrhundert, sich jenseits von Gut und Böse in der Literatur zu manifestieren.²⁰⁹

Bereits Odo Marquard hat eine ähnliche Betrachtung vorgenommen, indem er das Modell des Unbewussten als notwendige Voraussetzung für den Wandel zu den ›nicht mehr schönen Künsten‹ erachtet.²¹⁰ Anders als Marquard muss Nieraad jedoch einen hohen argumentativen Aufwand betreiben, da er offensichtlich mit seiner Analyse mehrere Aspekte gleichzeitig verfolgt. So soll zum einen die Darstellung der Gewalt, wie versucht zu referieren, in ihrer Darstellung um ihrer Darstellung willen die Zweckbindung für moralisch-ethische Deutungen verhindern. Ihr gelingt dies durch eine hohe Autoreflexivität, da die evozierten Bilder ganz für sich stehen, ohne die Möglichkeit der vollständig befriedigenden, rationalen Auflösung. Die Sprachkunst zeige aber darüber hinaus auch mittels des Bruchs mit der Verständigung das Unvermögen des Subjekts, mithilfe der Sprache sich der Umwelt durch adäquate Abbildung zu ermächtigen.²¹¹ Zugleich soll aber diese »poetische Semiosis« die Rückkehr des Subjekts, hier als Triebobjekt, in den Ort der Sprache möglich machen, weil über die individuelle Sprachverwendung sich das Individuum gegen die Symbolmacht der Sprache in diese einschreibt.²¹² Da nun aber weder das Triebmodell nach Freud noch das Modell nach Lacan dem Subjekt überhaupt eine große individuelle Eigenständigkeit, außer einer zufällig-ontogenetischen, einräumt, muss er Kristevas Ausführungen zuvor in eine Tradition der Subjektheorien stellen, die das Subjekt als weiterhin autark betrachten, um schließlich in ihrer Sprachtheorie ein Schichtenmodell zu erkennen, das bei aller symbolischen Loslösung der Sprache vom Individuum dieses als fest eingeschriebenes Triebobjekt immer an die reine Symbolverwendung koppelt. Kristevas »symbolisch-semiotisches Schichtenmodell« bette das Subjektive in den Kode der Sprache mit ein, sodass das Symbolische nie vollständig alleinig determinierend

209 EBD., S. 119f.

210 Wobei er vorsichtiger von einer Begleiterscheinung spricht, die erst im Verlauf der Veränderungen aus der Romantik heraus konstitutive Elemente beiträgt. – Vgl. MARQUARD: *Aesthetica und Anaesthetica*, S. 45f.

211 NIERAAD: *Die Spur der Gewalt*, S. 120.

212 EBD.

sein könne.²¹³ Die Verwendung der Gewalt und die daraus resultierenden Metaphernkomplexe besonders bei Lautréamont müssen in Nieraads Lesart zu viel leisten. Zum einen ist ihre Verwendung und die Verweigerung der Auflösbarkeit hinsichtlich einer zweckrationalen Deutung Voraussetzung für die absolute Metapher. Hiermit wird sowohl der Sprachzerfall als auch der Ichzerfall diagnostiziert. Dieses Spiel der Worte, die sich in einer hohen Autoreflexion aufeinander beziehen und sich somit vom Referenten abgelöst haben, garantiert ihre Loslösung von einer rein referenziellen Funktion. Da aber Nieraad sowohl Derridas als auch Lacans Haltung der Eigenmacht der Sprache über das Subjekt ablehnt, möchte er mithilfe des Konzeptes von Kristeva das Individuum sich über eine zweite Schicht, und zwar vorsymbolisch, in die Sprache einschreiben lassen.²¹⁴ So garantieren zum anderen die imaginativen Gewaltfantasien das Subjektiv-Individuelle und konservieren das Künstler-Ich über sein vorsymbolisches Triebsubjekt, das sich in die Verwendung der Worte bereits eingeschrieben hat. Damit stehen sich die Verselbstständigungen der Sprachbilder, die sich einer sinnhaften Interpretation verweigern, und das Imaginative, durch das sich das Individuum in den Text einschreibt, kontradiktorisch gegenüber. Selbst wenn in einer Textanalyse, der selbst wieder nur die Sprache zur Beschreibung zur Verfügung steht, sich ein solcher Befund zwar höchstens postulieren, niemals aber veranschaulichen lassen würde, ließe sich dennoch die Kontradiktion von Nieraads eigener Argumentation nie auflösen.

Aber auch Bohrsers Ansatz bereitet hinsichtlich der Verwendung für die Textbeschreibung einige Schwierigkeiten. Bohrer widmet sich im Zuge seiner Ästhetik des Bösen der Gewalt gesondert. Gewalt ist hierbei ein Element in der Literatur, das in einem Bedingungsverhältnis mit der Form steht.²¹⁵ Das formgebende Prinzip, das den poetischen Zweck der Revolte verfolgt und bei dem der Künstler bestrebt ist, seine Wirkung durch die Störung und im besten Fall durch die Zerschlagung des Automatismus zu erreichen, findet seine passende Entsprechung auf bildgebender Ebene in der Gewalt. Sie ist also deshalb vorrangig Teil der Erzählung, weil sie sich aus den formalen Überlegungen zum Stil ergibt. Die Darstellung von Gewalt entspricht auf Inhaltsebene somit dem formgebenden Prinzip der FormzerSchlagung auf der Ebene des Stils:

Gewaltthemen treten deshalb so oft in der Kunst auf, weil ihre formale Expression der dem großen Künstler eingeborenen Affinität zum Stil, der verwundet, entgegenkommt. Es ist also die Stilaffinität als Affinität zum Effekt, der das Gewaltthema erst zur Gewaltphantasie macht.²¹⁶

213 EBD., S. 128.

214 EBD., S. 127f.

215 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 189.

216 EBD., S. 191.

Der Ansatz ist hier ebenfalls ein autonomieästhetischer: Die Gewalt ist im Text, wenn auch nicht ausschließlich, so zumindest vorrangig deshalb, weil sie auf der Ebene der Darstellung das beste Äquivalent zur Ebene des Stils bildet. Stil und Ausdruck harmonieren in diesem Fall besonders gut. Die Gewalt, so allen übrigen Funktionen entbunden, kann nach Bohrer's Verständnis dann ganz ästhetisch sein. Ihr Vorhandensein ist durch die Form, nicht durch den Inhalt begründet. Auf das Problem der textimmanenten Beschreibung gewendet, würde dies bedeuten, dass es also nicht reicht, wenn ›Gewalt‹ von einem Text als ›schön‹ ausgewiesen wird. Die eigentliche Ästhetik entfaltet sich erst bei ihrer Präsentation um ihrer Präsentation willen. Damit wird ihre Funktion im Textgefüge auf ihre bloße Anwesenheit reduziert. Diesen Aspekt, der bei Bohrer hier etwas im Dunkeln verbleibt und nur durch die Hinzunahme anderer Aufsätze von ihm klarer wird, hat Sabine Friedrichs konziser formuliert: Die absolute Metapher, auf die letztlich die Verwendung der Gewalt abzielt, entsteht durch die Repetition und Steigerung des Dargestellten. Der permanente Versuch der Texte, das Dargebotene noch zu überbieten, die Grausamkeiten noch genauer zu beschreiben, führt zu einem »Hyperrealismus« einerseits und einer »phantasmatischen Entgrenzung« andererseits, die letztlich es unmöglich machen, sich die Szenen noch als etwas Konkretes zu denken, sondern sie gehen tatsächlich in eine Welle der reinen Wortgewalt über.²¹⁷ »Die Sprache selbst, die ästhetischen Versprachlichungsmodi des Bösen und die Textstrukturen werden damit zentral.«²¹⁸

Dass dies aber einen eklatanten Paradigmenwechsel darstellen soll, ist nur in Abhängigkeit mit dem ästhetischen Überbau zu verstehen. Ansonsten hat es den Anschein, dass Darstellungsformen unter ein Programm gezwungen werden. Das Spezifische des Bösen, respektive des neuen Ästhetischen, muss absolut sein. Damit widerfährt dem Bösen, was zuvor dem Schönen und Erhabenen widerfahren ist. Sowohl das Böse selbst als auch seine Prädikation als ›absolut‹ sind axiomatisch. Bohrer, Nieraad und Alt etablieren deshalb auch einen Kanon, der Grundlage zur Bestimmung des Bösen wird.²¹⁹ Bei Bohrer ist das absolute und damit ästhetische Böse selbst wiederum nicht als positive Eigenschaft, Proposition oder Aussage vorhanden, sondern zeigt sich negativ durch den Modus einer sinnverweigernden Repräsentation. Nicht das Dargestellte allein, sondern die Art und Weise der Darstellung bilden zusammen notwendige und hinreichende Bedingung. Was ›böse‹ ist, ist hierbei aus sich selbst heraus evident. Die angeführten Beispiele werden nicht hinsichtlich ihrer Eigenschaft, böse zu sein, hinterfragt, sondern gelten als

217 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 13.

218 EBD.

219 So spüren alle drei Autoren bei ähnlichen Werken der Moderne das Böse als konstitutiv auf.

exemplarisch, um den Modus der Repräsentation zu veranschaulichen.²²⁰ Genau so verfährt Winckelmann bei seiner Bestimmung des Schönen. Bohrer konstituiert das Böse durch zwei Pole: Das Böse ist auf sich selbst gerichtet und existiert um seiner selbst willen; es ist nicht das Gegenteil des Guten. Er schließt damit einen funktionalen Nutzen kategorisch aus, damit das Böse selbst ästhetische Kraft werden kann. Bei dieser Setzung verbleibt es und im Fortgang seiner Erörterungen konstituiert sich das Böse vor allem an Beispielen dadurch, wie es sich zeigt und was das Gezeigte nicht ist. Sabine Friedrichs konstatiert deshalb hinsichtlich Bohrers Begriff vom Bösen folgerichtig:

Neben den Schwierigkeiten, das ästhetische Böse jenseits jeder Referentialisierbarkeit tatsächlich angemessen erfassen zu können, liegt das größte Problem wohl darin, daß Bohrers Konzeption des Bösen als plötzliches Erschrecken weder eine detaillierte Beschreibung der spezifischen Textstrukturen ermöglicht, noch Unterscheidungskriterien bereitstellt, die es erlauben würden, das Böse historisch zu differenzieren. Reduziert auf ein inhaltlich nicht faßbares, plötzliches ästhetisches ›Ereignis‹ erscheint das ›Böse‹ letztlich bei so unterschiedlichen Autoren wie Baudelaire, Flaubert, Nietzsche, Kierkegaard und Proust als identisches Phänomen.²²¹

Friedrichs präzise Kritik des plötzlichen Erschreckens halte ich allerdings noch für einen anderen, entscheidenden Effekt in der Haltung des Rezipienten für relevant, auf den im Anschluss auf die folgenden Erörterungen noch einmal gezielt eingegangen werden soll.

2.2.5.2 Die Lust an der Gewalt und das absolute Böse

Bei den bisherigen Autoren spielt die Lust am Schrecklichen und Hässlichen in den besprochenen Ausführungen fast keine Rolle, wenngleich sie bei früheren Ästhetikern wie etwa Edmund Burke den eigentlichen Grund zu seiner Beschäftigung mit dem Phänomen darstellte. Da gerade in den sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzungen dieser Lustgewinn einen ganz wesentlichen Teil der Analysen ausmacht, insbesondere in Bezug auf die Motivation eines Täters, mag es zuerst überraschen, dass in ästhetisch-theoretischen Abhandlungen der Aspekt kaum zum Tragen kommt. Es wird aber dann verständlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass zu den traditionellen ästhetischen Grundannahmen gehört, dass das profane

220 Obwohl Alt (Ästhetik des Bösen, S. 605) selbst in einer Fußnote auf den Aspekt hinweist, dass in Bohrers Schrift ›das Böse‹ als gegeben verbleibt, wird auch von ihm kein klar umrissener Begriff des Bösen verwendet; zur Kritik am Begriff des Bösen bei Alt vgl. WÖRTCHE: Das Böse, ach ..., besonders Abschnitt 10 und 39.

221 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 41f.

Lustgefühl dem Höheren, Ästhetischen im Weg steht. Denn das Lustgefühl interferiert mit dem komplexen Abhängigkeitsverhältnis von ästhetischer Einstellung, ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Werturteil. Seit Kant ist das ›interesselose Wohlgefallen‹ ein entscheidendes Merkmal der ästhetischen Erfahrung bzw. je nach Deutung des ästhetischen Wohlgefallens, welches wiederum mit dem ethischen Erkennen des Guten verschränkt war. Deshalb kann sich z.B. Rosenkranz auch nur zwei Möglichkeiten des Wohlgefallens am Hässlichen vorstellen. Entweder es geschieht ›gesund‹ als Teil des Rezeptionsvorganges des Kunstwerks, indem sich das Hässliche dem Schönen unterordnet und somit aufgelöst wird, oder es geschieht ›krankhaft‹ und ist damit symptomatisch für ein degeneriertes Zeitalter, das den Lustgewinn in der Darstellung des Ekelhaften sucht.

Georges Bataille allerdings, ein weiterer wichtiger Ästhetiker im Hinblick auf das Böse aus dem französischen Sprachraum, setzt sich zwar nicht primär, aber unter anderem auch mit dem Lustgewinn durch Gewaltdarstellungen auseinander. Dies ist zum Teil seiner anders gelagerten Konzeption der negativen Ästhetik geschuldet. Er entwirft ein sehr viel konkreteres Bild von der Schöpfungskraft des Bösen, seinem Zweck und seinem Ursprung, als es die deutschsprachigen Theoretiker vornehmen. Dabei verfolgt er weniger einen systematischen, sondern eher einen kursorischen Zugriff, der an jedem Phänomen des Bösen seine Funktion und Bedeutung spezifisch herausarbeitet.

Anders als die streng formale Position Bohrers vollzieht Bataille eine idealistische Umwertung des Bösen. Er hat einen absoluten Anspruch an die Literatur, den er gleich zu Beginn seiner Abhandlung darlegt und auf den bezogen das Böse eine entscheidende Funktion einnimmt: »Die Literatur ist das Wesentliche, oder sie ist gar nichts. Das Böse – eine akute Form des Bösen –, dessen Ausdruck sie ist, stellt für uns meiner Ansicht nach den souveränen Wert dar.«²²²

Indem Bataille im Bösen einen Kern der Freiheit erkennt, den er auf eine kindliche Komponente des Erwachsenen rückbezieht, schafft er ein Spannungsverhältnis zwischen einer kindlichen Unschuld, die letztlich nur den Regelverstoß sucht, und dem Ringen des Erwachsenen um Souveränität. Die kindliche Unschuld, die der Erwachsene nicht mehr besitzt, besteht in Batailles Konzeption zum Teil aber in der Revolte gegen die Regeln fort, wobei diese Revolte tatsächlich nur die Regelüberschreitung zum Ziel hat. Was das Kind noch in Auflehnung gegen die Erwachsenen geduldet vollziehen darf, ist dem Erwachsenen hinsichtlich der Gesellschaft fast vollständig versagt.²²³ Wenngleich er aber nicht mehr mit derselben Unschuld des Kindes gegen die Regeln revoltieren kann, so beinhaltet jedoch dennoch die Transgression weiterhin im Kern den Akt der Souveränität. Diesen Freiheitsgedanken verfolgt Bataille als roten Faden durch seine unterschiedlichen Betrachtungen

222 BATAILLE: Die Literatur und das Böse, S. 7f.

223 Vgl. ebd., S. 17f.

über die böse Literatur. »Böse« ist die Literatur hierbei wie der Teufel böse ist, der geduldet von Gott Transgression um der Transgression willen vorantreiben darf.²²⁴ Auch der Künstler muss diese Konventionsüberschreitung suchen, will er wirkliche Literatur schaffen. Die Gesellschaft duldet dies im Namen der Kunst.²²⁵

Seit der Romantik, die nach dem Wegfall der Religion Aufgaben dieser der Kunst überantwortet, sieht Bataille zudem eine starke Wesensähnlichkeit von Literatur und mystischer Kontemplation, da sie beide fähig sind, Zustände zu erschaffen, die Derivate der erwünschten Urzustände, wie etwa Kindheit oder Freiheit, darstellen.²²⁶ »Gutes und Böses, Schmerz und Freude. Dieser Standort wird sowohl von einer gewaltsamen Literatur als auch von der Gewalt der mystischen Erfahrung bezeichnet.«²²⁷

Das Böse ist bei Bataille auch dadurch gekennzeichnet, dass es der »geizigen Moral« entgegengesetzt ist.²²⁸ Die »klassische«, konservative Moral ist auf den Fortbestand und die Erhaltung des Menschen ausgelegt, alles, was diesem Ziel zuwiderläuft, ist zugleich ein Verstoß gegen sie. Sich gegen diese schützende Haltung der Gesellschaft zu stellen, die als »gut« deklariert, was dem Menschen im Allgemeinen nützt, bedeutet auch einen Schlag der Befreiung zu führen für das Individuelle, den Einzelnen, der hier ganz nach seinen egoistischen Prinzipien handeln darf. Aber das Böse ist nicht der alleinige Antagonist dieser Moral, sondern wiederum nur die Umkehrung des Prinzips des Heiligen.²²⁹ Auch das Heilige ist gegen eine konservative Moral ausgerichtet, da es den Menschen zugunsten eines höheren Prinzips zu opfern bereit ist. Damit führt Bataille das Böse und das Heilige eng, wenn er sie beide als egoistische Prinzipien der dem Kollektiv dienenden Moral entgegenstellt. Sowohl dem Heiligen als auch dem Bösen liegt seiner Auffassung nach ein radikaler Individuationsprozess zugrunde, der das Subjekt der Gesellschaft entzieht.

Bei seinen Ausführungen zum Marquis de Sade setzt sich nun Bataille intensiv mit dem Lustgewinn durch Gewaltdarstellungen auseinander und kommt zu dem Schluss: De Sades Bücher seien »langweilig«.²³⁰ Das Repetitive seiner obszönen und gewaltsamen Darstellungsexzesse könne den Spannungsbogen nicht aufrechterhalten. Auch die Variation der immer neuen Foltermethoden seiner Figuren sind nach einer gewissen Seitenzahl erschöpft. Der Gewöhnungseffekt bei der Lektüre bleibt unvermeidlich. Dennoch konstatiert Bataille: »Niemand – es sei denn,

224 Vgl. ebd., S. 30f.

225 Vgl. ebd., S. 16ff. und 31.

226 Vgl. ebd., S. 21ff.

227 EBD., S. 24.

228 Vgl. ebd., S. 118.

229 Vgl. ebd., S. 149.

230 Vgl. ebd., S. 96.

er wäre gefühllos – beendet die ›Cent vingt journées‹ ohne Übelkeit: Am Übelsten ist sicher der daran, den diese Lektüre sinnlich erregt.«²³¹

Damit endet seine im Kapitel überwiegend formalästhetische Beschreibung der Werke de Sades mit einem Geschmacksurteil und auf einer moralischen Note. Dieses, im Hinblick auf den zuvor formulierten Freiheitsanspruch des Bösen, doch eher überraschende Ergebnis wird von Bataille an dieser Stelle nicht näher erläutert. Jedoch ist es paradigmatisch, nicht nur für Batailles Verständnis, sondern für jene theoretische Haltung insgesamt, die ich zu Beginn des Abschnitts skizziert habe. Bei Bataille stehen sich Bewusstsein und Leidenschaft unversöhnlich gegenüber. Wollte man den Exzess Sades begreifen, müsste man verstehen, dass die Wahrheit in der erlebten Leidenschaft liegt. Aber Leidenschaft ist für das reflektierende Bewusstsein nicht zugänglich, es wird durch sie blockiert. Sie kann nicht rational erschlossen werden. Man erlebt Leidenschaft oder man erlebt sie nicht.²³² Wird ein ästhetischer Gegenstand vom Rezipienten zur Lustbefriedigung genutzt, kann sich keine ästhetische Lesart einstellen, da dafür ein reflektierender Zugang nötig ist. Die Wahrnehmung der Kunst ist stattdessen besetzt oder ›getränkt‹ von der primären Funktion, Bedürfnisse zu befriedigen, wobei eine ästhetische Erfahrung in diesem Denkmodell nicht als Bedürfnis angesehen wird. Gleiches lässt sich auf den Autor übertragen. Schafft er Gewaltdarstellungen, weil sie ihm Lust bereiten, weil er Freude an der Darstellung von Gewalt empfindet, steht diese primäre Funktion der ästhetischen im Weg.

So sehr diese Argumentation hinsichtlich der philosophieästhetischen Denktradition sicherlich richtig und schlüssig ist, stehe ich einer Überbeanspruchung dieses Ansatzes kritisch gegenüber, da ich bezweifle, dass selbst auf der Ebene der Begriffe sich eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Lust, Freude und ästhetischem Gefühl finden lässt, auch wenn sie logisch zwingend notwendig erscheint. Vielmehr hat es den Anschein, dass dem Theoretiker Bataille der Leser Bataille in die Quere kommt bei dem Versuch, eine persönlich negative Rezeptionserfahrung objektiv zu begründen. Ich halte zudem dieses hier dokumentierte ›Herausfallen‹ für einen ganz wesentlichen Aspekt im Hinblick auf die Auseinandersetzung nicht nur mit der Gewalt, sondern auch z.B. mit dem Ekelhaften. Denn es wird hier versucht, etwas intellektuell zu trennen, was emotional eng verwoben zu sein scheint.

Ebenso zeigt sich hier, dass das schwierige Verhältnis von Ästhetik und Ethik nicht aufgelöst ist, sondern als essenzielles Spannungsverhältnis weiter fortbesteht. Dabei befindet sich der Gestus einer Argumentation, die das Absolute will, häufig im Widerstreit mit den persönlichen oder aber den diskursiven ethischen Ausschlusspraktiken, was dazu führt, das entscheidende Argumente übersehen

231 EBD., S. 101.

232 Vgl. ebd., S. 103ff.

werden. Ausgerechnet in Bohrers Arbeit lässt sich ein anschauliches Beispiel hierfür finden. Er möchte sich ganz auf eine ästhetische Betrachtung verlegen und holt bei seiner Distanzierung zu übrigen Positionen und der seiner Meinung nach in Deutschland stark von der idealistischen Philosophie geprägten Diskussion zu einem Rundumschlag gegen die bisherigen Auseinandersetzungen aus. »Gott« würde lediglich durch »Geist« ersetzt und schließlich sei die Ursache für die »Bigotterien« der Hochschulgermanistik auch in der »kleinbürgerlichen kleinstädtisch-akademischen Struktur der deutschen Intelligenz« zu suchen.²³³ Dabei wird deutlich, dass die ästhetische Betrachtung des Bösen jenseits moralischer Bewertungen auch einen sozialkritischen Impetus besitzt, der möglicherweise nicht ohne Weiteres mit dem theoretischen in Einklang zu bringen ist.

Bohrer kritisiert nun an Batailles Position vor allem zwei Dinge: So sieht er in Batailles Apologetik eine Definition der Gewalt aus sich selbst heraus und nicht, wie Bohrer es fordert, aus ästhetischen Gesichtspunkten.²³⁴ Denn, und dies ist sein zweiter Haupteinwand, indem Bataille eine Verklärung der Gewalt und des Bösen betreibe, bewahre er zugleich auch die Abhängigkeit dieser von ihrer moralischen Betrachtungsweise.²³⁵ Erst aber, wenn man die Gewalt aus diesem Verhältnis löse und sie wie Bohrer nur unter dem formalen Gesichtspunkt berücksichtige, könne sie zu der »hermeneutischen Kategorie, die die Gegenwart begreift«, avancieren.²³⁶ Wenngleich Bohrer in Bezug auf seine Argumentation recht hat, Bataille für seine Verherrlichung zu kritisieren, da sie einen autonomieästhetischen Sinn verfehle, so wichtig ist Batailles vorhin erwähnte Überlegung zur Abhängigkeit dieser Kategorie von ihrem ethischen Ursprung. Denn wenn Bohrer erst in der Loslösung des Bösen von allen ethischen Bezügen die volle Entfaltung der ästhetischen Kategorie sieht, so erodiert er zugleich die Konstituente des Bösen. In dieser Kontrastierung wird erneut der problematische Begriff des Bösen bei Bohrer deutlich, der eine ethische Kategorie in eine ästhetische überführen, aber zugleich aus ihrem ethischen Bedingungsverhältnis entheben möchte und damit den Begriff auch von der ihn konstituierenden Abhängigkeit zum ethischen Diskurs befreien will. Damit hört das Böse auf zu sein, denn wie Bataille ganz richtig feststellt:

Das Böse verbleibt nur so lange das Böse, wie es von dem ihm beschworen, verklärten oder handelnden Subjekt als das Böse empfunden wird. Es hört dann auf das Böse zu sein, wenn es zur Normalität oder zur ehrlichen Leidenschaft wird und damit keine Grenzverletzung mehr darstellt.²³⁷

233 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 44.

234 Vgl. ebd., S. 184.

235 Vgl. ebd., S. 176. Bohrer spricht hierbei von der Überführung in das »Heteronom-Heilige«.

236 EBD., S. 13.

237 Vgl. BATAILLE: *Die Literatur und das Böse*, S. 152 u. 154.

Der Künstler, der die Gewalt seiner stilistischen Eigenschaften wegen einbringt, vollzieht tatsächlich nichts Böses, wenn es ihm nicht mehr um die Grenzüberschreitung, die Provokation oder den Schock geht. Nur in einer polyperspektivischen Betrachtung ist das Böse noch aufrechtzuerhalten. Während der Künstler keine ethischen Bezüge mehr für relevant erachtet, muss es der Leser sehr wohl tun, wenn das Böse weiterhin als das Böse erkannt werden soll. Friedrichs kritisiert an Bohrsers Ansatz ebenso genau dies und gerade an der für Bohrer so wichtigen Stelle aus Flauberts *Salambo* ist für Friedrichs das Schweigen der Gewalt alles andere als evident sowie sie auch ein Böses jenseits der Moral nicht für möglich hält.²³⁸

In den narrativen Inszenierungsverfahren konstituiert sich auf der Grundlage anthropologischer Diskursvorgaben ein neuartiges ästhetisches Böses, das jedoch stets auf das Reizpotential des moralisch Verwerflichen angewiesen bleibt.²³⁹

Diese Kritik betrifft letztlich auch in abgeschwächter Form Alt und Nieraad. Auch diese Autoren haben die Schwierigkeit, das Böse als unabhängig von jeglichen sittlichen Diskursen zu erfassen, ohne die moralische Komponente dabei zu suspendieren. Dennoch bleiben ihre Ergebnisse insofern gültig, als dass das Funktionspektrum des Bösen zum Beginn der Moderne erweitert wird. Es ist eben nicht mehr nur Kontrastmittel, um das Gute oder Moralische deutlicher hervortreten zu lassen, sondern es kann um seiner selbst willen auftreten. Es kann ästhetisch sein – auch trotz oder gerade wegen seiner moralischen Abhängigkeit. Das allein ist vollends hinreichend als Abgrenzung zu historisch früheren Poetologien. Bohrer schießt über das Ziel hinaus, wenn er bei seiner Bestrebung, das Böse in die Autonomieästhetik zu überführen, jenes ganz von seinem ethischen Diskurs lösen zu können glaubt. Dies ist schon allein aus diskurshistorischen Erwägungen nicht möglich, da selbst bei einem Künstler, der zum Ziel hat, das Böse als rein ästhetische Kategorie zu etablieren, im historischen Kontext das bis heute weiterhin immer in Abgrenzung zu einem moralischen Diskurs stattfinden wird. Auch Bohrsers ›Erschrecken‹ wird letztlich zerrieben zwischen der körperlichen Reaktion, die einer distanzierten Betrachtung zuwiderläuft, und der aktiven Loslösung von jedweden moralischen Bewertungen, die diese wiederum voraussetzt.

Deutlich wird die Abhängigkeit noch einmal, wenn Jürgen Nieraad Bataille ebenfalls für seine Gewaltapologie kritisiert, was zudem auch beleuchtet, wieso Nieraad den argumentativ schwierigen Weg über die subversive Etablierung des Subjekts im Unbewussten der Sprache wählt, um die Autonomie des Bösen greifbar zu machen. Weder eine sinnstiftende Funktion noch eine absolute Autonomie will er der Gewalt zugestehen als Resultat der Erlebnisse und Erkenntnisse des

238 FRIEDRICH: Die Imagination des Bösen, S. 37.

239 EBD., S. 38.

Zweiten Weltkrieges.²⁴⁰ Eine Radikalästhetik der absoluten Gewaltdarstellung wäre für de Sade, Lautréamont und Poe noch möglich gewesen, heute hätte aber die Wirklichkeit die Imagination überholt.²⁴¹ Ob sich Nieraad dafür den Vorwurf der »Bigotterie« vonseiten Bohrrers einhandeln würde, bleibt sicherlich unentscheidbar, es illustriert jedoch, dass weder Flaubert noch Bohrer sich außerhalb der historischen Diskursivität bewegen können und nur in der theoretisch-abstrakten ästhetischen Betrachtung das Böse von seinen Abhängigkeiten abzulösen vermögen, wobei der Begriff dann sich entleert. Weder aber lässt sich innerhalb des Textkontextes die semantische Ebene suspendieren noch im Rezeptionskontext ihre referenzielle Funktion negieren. Es ist aber anzunehmen, dass Bohrer sich gegen diese Haltung generell stellt und hofft, die Kunst von ihrer moralischen Abhängigkeit in Gänze zu befreien.

Zwischen Bohrer und Bataille spannen sich die entgegengesetzten Positionen der ästhetischen Betrachtungen von Gewalt auf. Sofern nicht ohnehin im Text als positiv konnotiert, kann die Gewalt mit Bataille in ihrem Schrecken eine Spur der Souveränität sein, weil sie die Grenzverletzung *per se* darstellt. Sinnlose Gewalt, so verstanden, dass sie nicht nützlich, sondern menschenfeindlich ist, ist zugleich das Element des nach Selbstbestimmung greifenden Subjekts, das sich wiederum nur im Refugium der Literatur wirklich entfalten kann (und darf). Während Bataille damit eine Sinngebung vollzieht, belässt Bohrrers Ansatz hingegen den Schrecken der Gewalt als das Unerklärliche, das sich dem Verständnis entzieht und gerade darum autonom und ästhetisch wird. Wenngleich man den Schritt der ethischen Loslösung (aus begriffsanalytischen Gründen) nicht mitgehen darf, bleibt Bohrrers Modell in seiner theoretischen Konsequenz das essenziellere: Wenn die Sigle der Moderne sich durch die Aufwertung des Hässlichen und Bösen konstituiert und zugleich im Ästhetizismus sich mit der Kunstautonomie verbindet, dann muss sie im Hinblick auf die Gewalt die auf sich selbst gerichtete und damit zweckfreie Gewaltdarstellung zur Folge haben, die zudem eine autonomieästhetische Überformung erfährt und damit ganz als vollberechtigter Teil des Kunstwerkes existieren darf. Ihre Erscheinungsform verweigert sich jeglicher Sinngebung und manifestiert sich deshalb als schweigender Textterm.

Allerdings wird nicht nur durch die Kritik von Sabine Friedrichs deutlich, dass die vorgestellten Positionen einen umgekehrten Weg beschreiten und das Benötigte in die literarischen Phänomene legen und deshalb wichtige Einwände, wie etwa die historische Provokation von christlichen Werten, die Schockwirkung oder die Lust am Grauen, zwar erwähnen und für falsch befinden, aber nicht ernstzunehmend entkräften können. Besonders Bohrrers Position, wie Friedrichs zeigt

240 NIERAAD: Die Spur der Gewalt, S. 141f.

241 EBD., S. 144.

hat, versucht sich in ein changierendes Verhältnis zwischen einer Referenzlosigkeit der gewaltsamen Bilder und ihrer Bedingung durch den Stil zu stellen. Nur genau hier bleibt unentscheidbar, ob der Stil die Semantik oder die Semantik den Stil begründet.

Übrig bleibt das Merkmal der Sinnverweigerung – ein hermetischer Textterm also, der sich jeglicher zufriedenstellender Interpretation entzieht. Möchte man an der Idee der negativen Ästhetik als konstitutives Prinzip der modernen Literatur festhalten und möchte man dies auch am Textmaterial sichtbar machen, muss man dieses Merkmal wohl oder übel in eine textanalytische Größe überführen.

Vielleicht deuten Friedrichs' Hinweis auf den »Hyperrealismus« und Batailles Werturteil der »Ermüdung« in die Richtung einer möglichen Lösung: Durch das Repetitive einer Gewaltdarstellung entleert sich ihre Funktion für das Textgefüge, da die Wirkung oder ihr Nutzen mit jeder weiteren Nennung abnehmen muss. Als sinnlos empfunden wird – so meine Annahme –, was als zwecklos oder funktionslos in der Literatur erscheint. Das »Zuviel« der Gewalt ist ein Nebeneffekt der Darstellung um ihrer selbst willen, also einer autonomieästhetischen Repräsentation. Dabei spielen ethische Abhängigkeiten insofern eine untergeordnete Rolle, weil sich auch ihr Spannungsverhältnis in der Repetition verliert. Fraglich bleibt weiterhin, ob sich dies mit der Vorstellung vom »schweigenden Text« verbinden lässt.

2.3 Der Ort des Negativ-Ästhetischen

Die im vorherigen Teil herausgearbeitete Negativität der modernen Ästhetik muss nun eine Überführung in textanalytische Größen erfahren, wenn ein Beleg auf textimmanenter Ebene möglich sein soll. Ebenso steht im Zentrum, wie und wodurch sich das Schweigen eines Textes zeigt. Das berührt allerdings die Frage, ob Elemente in einem Kunstwerk respektive in der Literatur zu finden sind, die den Gegenstand als genuin ästhetisch ausweisen. Da diese Frage aber zu den ungelösten Fragen der Ästhetiktheorie gehört, kann auch hier kein endgültig befriedigendes Ergebnis gefunden werden. Das angestrebte Ziel ist ein pragmatischer Kompromiss.

2.3.1 Das Ästhetische der Kunst

Ging es im vorherigen Kapitel um die Komplexität des Phänomens des Hässlichen und des Bösen in der Literatur, die ideologischen Bedingungen für ihre Aufnahme unter die »schönen Dinge« sowie ihre Bedeutung für die kulturell-ästhetische Entwicklung, so steht als Nächstes im Zentrum, wie eine Beschreibung des Phänomens systematisch und analytisch auf der Ebene des Textes zu leisten sein soll.

Diese Fragestellung wiederum zerfällt in zwei Problembereiche, nämlich wie und wo sich das Ästhetische am Text zeigt und auf welche Weise die so lokalisierte ästhetische Eigenschaft des Textes in Bezug zu den ästhetischen Theorien zu setzen ist. Denn, wie bereits im vorherigen Kapitel angedeutet, führen die elaborierte Ästhetiktheorie und die komplexe Poetologie der Moderne zu einem entscheidenden, analytischen Problem, das ich im Folgenden genauer ausführen möchte: Wenn auch auf textimmanenter und damit auf analytischer Ebene die Negativität der modernen Ästhetik belegbar gemacht werden soll, ist es nötig, die abstrakten ästhetischen Bestimmungen in textanalytische Größen zu überführen. Ansonsten verbleibt das bisherige Ergebnis der ästhetischen Diskussion lediglich auf theoretischer Ebene und findet keine nachweisbare und damit auch keine über den Text intersubjektiv vermittelbare Entsprechung auf der Ebene der realisierten Werke. Negativität an einem Text zu veranschaulichen, scheint zunächst aber zu bedeuten, zu zeigen, dass etwas *nicht* ist.

Wie schon mehrfach erwähnt, muss die Erörterung der Frage, *ob* sich das Ästhetische am konkreten kulturellen Gegenstand zeigt, im Rahmen dieser Arbeit ausgeklammert bleiben. Denn ob Ästhetik etwas im Kern Stabiles und damit Überhistorisches beschreibt oder ob es sich auf etwas vollständig Wandelbares bezieht, ob es Teil des Kunstwerkes ist oder ganz im Auge des Betrachters liegt – das sind Aspekte, die auch in den aktuellen Diskussionen nicht entschieden sind und die es deshalb auch hier nicht zu entscheiden gilt.

Dass es distinguierende Elemente geben muss, wird einem einsichtig, wenn man bedenkt, wie gut wir in der Lage sind, Teile unserer aktuellen Kultur, z.B. Popmusik, Filme oder Mode, bis auf wenige Jahre genau einzuordnen. Dies setzt voraus, dass wir entscheidende Unterschiede in ihrer Gemachtheit feststellen können, die wiederum uns Auskunft darüber geben, welchen historischen Geschmack sie gerade bedienen, seien es nun Elemente der kulturellen Artefakte selbst oder die sie umgebenden Diskursive. Ebenso wären jegliche Epocheneinteilungen obsolet, würde es nicht veränderliche und zugleich historisch spezifische Charakteristika geben, die uns von Strömungen oder Moden sprechen lassen. Diese Charakteristika müssen sich an einem Gegenstand ebenso wie im Gespräch über ihn manifestieren.²⁴²

Kann allerdings die Annahme von spezifischen ästhetischen Charakteristika eines Gegenstandes erklären, warum wir uns auch über Gegenstände, die aus sehr frühen Epochen stammen, hinsichtlich ihrer Schönheit unterhalten können, so ist doch auch der stärkste Einwand gegen diese Annahme, dass offensichtlich nicht nur historische Gegenstände, die mal als schön galten, nun nicht mehr von uns als solche empfunden werden. Mehr noch scheint es, dass gerade auch aktuelle Kulturobjekte einer sehr viel intensiveren Diskussion über ihren ästhetischen Status

242 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 64.

unterliegen als historische, obwohl die Rezipienten hier sogar denselben kulturell-ideologischen Horizont teilen sollten.²⁴³ Lässt man dieses Argument gelten, ist es leicht, zu der Überzeugung zu gelangen, dass letztlich Ästhetik eben nicht evident, sondern ›Verhandlungssache‹, womöglich noch subjektiv und damit absolut beliebig ist. Als Folge daraus besteht im heutigen Verständnis trotz der elaborierten Diskussionen über das Erhabene und das Absolute der vergangenen Jahrhunderte zwischen Schönheit und Ästhetik ein Bedingungsverhältnis.²⁴⁴ Tatsächlich geht Norbert Schneider so weit, anzunehmen, dass ›Ästhetik‹ inzwischen den Begriff des Schönen ersetzt bzw. ihn vollständig absorbiert hat: »Die Kategorie des Ästhetischen ist durch ihren expansiven Gebrauch soweit verallgemeinert worden, daß sie heute wieder auf das angewendet werden kann, was man einst das Naturschöne nannte.«²⁴⁵

Grund dafür eben sei, dass der Begriff des Ästhetischen nun die Überzeugung der nur relativen Gültigkeit von Schönheit transportieren würde, der der gegenwärtigen Auffassung entspräche, dass letztlich der Diskurs über das Schöne als historisch verortet gelten müsse und somit ganz abhängig von der Haltung des Rezipienten zum Kunstwerk sei.²⁴⁶

Wenn man aber den Nutzen einer Textbeschreibung nicht suspendieren möchte – und *ästhetische Kodierung* impliziert eine Anlage im literarischen Text –, dann folgt daraus die Überzeugung, dass sich etwas am Text zeigen lässt. Die Literatur als das sprachliche Kunstwerk textimmanent über seine ästhetische Sprachverwendung zu beschreiben, war und ist ein Kernanliegen der literaturwissenschaftlichen Methodik. Nicht zwangsläufig muss dies jedoch das Ästhetische selbst sein, sondern es könnte sich auch um die textuellen Voraussetzungen handeln, die den Gegenstand in die Lage versetzen, als ästhetisch akzeptiert zu werden.

Deshalb aber lässt sich die Frage nach dem Wie und Wo des Ästhetischen nicht ausklammern, denn wenn der bisherige Befund der Literaturwissenschaft stimmt, dass eine spezifisch neue *ästhetische* Kodierung von dem Hässlichen, konkret der Gewalt, vorläge, die sich in ihrer Art und Weise nun mindestens von der direkt vorhergehenden kulturellen Epoche unterscheiden würde, dann muss sie sich im Text auch benennen lassen. Zwar ist nun klar, dass mit der Übernahme des Begriffs »ästhetisch« man sich auch seine Grundlagenfrage nach der möglichen Autonomie

243 Vgl. ebd., S. 60.

244 »Schön« galt und gilt weiterhin als eine wichtige, vielleicht die wichtigste Eigenschaft von Kunst bzw. von ästhetischen Gegenständen (vgl. ebd., S. 57).

245 SCHNEIDER: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, S. 19.

246 EBD. Vgl. hierzu GOLDMAN: Aesthetic properties, S. 127f.: »Aesthetic properties are response dependent – relations between objective properties and responses of observers – and these responses are relative to different tastes.«

des Kunstwerks sowie dessen Absolutheitsanspruch einhandelt, ich möchte aber dieser Spannung nicht einfach durch eine Suspendierung des Begriffs entgehen.

Damit setzt man allerdings voraus, dass Objekte der Kunst nicht beliebig sein können. Denn wenn alle Werte dem historischen Wandel unterlägen und wenn zudem der Ort der Manifestation des Ästhetischen als reine Empfindung sich im Rezipienten befände, dann läge auch in der Kunstbetrachtung der Zweifel nahe, dass etwas allgemein Konstantes womöglich nicht existiere. Andernfalls aber muss dem Kunstwerk, respektive der Literatur, eine distinguierende Eigenschaft zukommen, die es von anderen Gegenständen unterscheidet. Ansonsten kann jedes Ding (oder jeder Text) zur Kunst erhoben werden. Zu beachten gilt bei dieser Fragestellung allerdings, wie auch schon beim gesteigerten Interesse bezüglich des Themas »Gewalt«, dass es sich um eine aktuelle Diskussion handelt, die vor allem durch Theodor W. Adorno wieder angestoßen wurde und seitdem erneut eine sehr komplexe Ausprägung erfahren hat.²⁴⁷ Es ist deshalb auch hier weder möglich noch sinnvoll, vollständig alle derzeitig hinsichtlich der Fragestellung diskutierten Lösungsansätze vorzustellen. Da diese Arbeit vor allem einen semiotischen Ansatz verfolgt, sind in Bezug auf die Abhandlungen, die von der zeichenbasierten Verfasstheit des Gegenstands aus nach seiner Interaktion mit den Kommunikationskreisen über ihn fragen, in letzter Zeit im deutschsprachigen Raum vielleicht besonders die Überlegungen von Bernd Kleinmann, in seiner Folge Harry Lehmann und Siegfried J. Schmidt hervorzuheben. Letztere bietet sich aufgrund seiner prägnanten Zuspitzung der Problematik am ehesten an, um in der hier gebotenen Kürze einen möglichen Kompromiss zu umreißen. Schmidt lehnt ab, dass jedes beliebige Objekt ästhetisch sein kann, sondern im Medium muss ein »Angebot« einer ästhetischen Bedeutung vorliegen, die aber ebenso der Rezipient lesen können will, was sich je nach historischer Situation ändert. Die ästhetische Eigenschaft selbst ist aber vom historischen Kontext unabhängig beschreibbar:

»Das Ästhetische ist eine Eigenschaft eines Werkes, die sich unter einer ganz bestimmten Perspektive zeigt.« So lautet die These, die im Folgenden expliziert wird. Die Bedingungen dieser Eigenschaft, d.h. die Ästhetizität, muß a-historisch explikabel sein. Die Wertung, Einschätzung dieser Eigenschaften aber unterliegt historisch bedingten Schwankungen. So hängen Kunst und Ästhetisches zusammen.²⁴⁸

Die hier erwähnten Überlegungen sind ebenfalls häufig Teil der Diskussion um die tatsächliche oder vermeintliche objektive Nachweisbarkeit von Literarizität. Die unterschiedlichen Zugänge werden in der Regel durch die Gegenüberstellung

247 Vgl. KLEINMANN: Das ästhetische Weltverhältnis, S. 9ff.

248 SCHMIDT: Ästhetische Prozesse, S. 12 (Hervorhebungen im Orig.).

vom pragmatischen, normativen und deskriptiven Literaturbegriff subsumiert.²⁴⁹ Schmidts Ansatz kombiniert im Grunde alle drei Zugänge, wenn er das Problem löst, indem er annimmt, dass aus dem Angebot ästhetischer Objekte durch die Gesellschaft normativ Objekte ausgewählt werden, die dann als ›Kunst‹ gelten. Ebenso können aber unter diesen ›Kunstobjekten‹ auch nichtästhetische Objekte sein.²⁵⁰ Dies bedeutet, dass pragmatisch als Kunst gilt, was eine Kultur zu ihr erklärt, und dies ungeachtet eventueller akademischer Definitionsversuche.²⁵¹ Zugleich ist der Kunstbegriff, der einige Werke zur Norm erhebt und anhand dieser selektiert, ein normativer, der eventuell einige Objekte herausfallen lässt, die aber später wieder in einen Kanon aufgenommen werden können.²⁵² Ebenso werden (gelegentlich) Objekte ausgewählt, die keine ästhetischen Eigenschaften besitzen, die also unter einer deskriptiven Perspektive keine ästhetischen Objekte sind.

Schmidts Konzept schließt zwar die normative und pragmatische Ebene nicht aus, sondern benutzt sie zur Erklärung bestimmter kultureller Phänomene, reicht die Entscheidungshoheit in wissenschaftlicher Hinsicht jedoch wieder an die deskriptive Ebene zurück, da diese schließlich transparent machen können müsste, wann die kulturelle Selektion irrt, indem sie in der Lage wäre, auch ästhetisches Potenzial in Objekten zu erkennen, die gerade nicht ausgewählt sind und *vice versa*. Wenngleich er ganz konsequent damit die letztliche Begründung des Ästhetischen auf eine mit der Wissenschaftstheorie in Einklang zu bringende Definition zurückführt, unterstellt er im Grunde den vorhergehenden Epochen eine Unfähigkeit zur Objektivität, da sie in ästhetischen Fragen strikt normativ vorgegangen sein müssten. Nicht ästhetische Prinzipien, sondern ausschließlich immer nur ihre konkrete Realisierung wären dann zuvor betrachtet worden, wenn beide Annahmen aufrechterhalten werden sollen: sowohl eine veränderliche Auffassung des Schönen als auch historisch unabhängige Bildungsprinzipien, aus denen bestimmte ausgewählt und bestimmte ausgeschlossen werden. Allerdings wenn man akzeptiert, dass es diese Bildungsprinzipien sind, die unter spezieller Perspektive einen Gegenstand in die Fähigkeit versetzen, als Kunst zu gelten, dann ließen sich die konkreten Ergebnisse der Bildungsprinzipien, die sich im Kunstwerk zeigen, als *ästhetische Merkmale* bezeichnen. Damit ist allerdings nichts über das spezifisch Ästhetische der Merkmale ausgesagt, sondern es wird lediglich konstatiert, dass sie vorhanden sind. Um auch zum Ende dieses Abschnittes konkret das oben angesprochene methodische Problem zuspitzen zu können, ist es deshalb notwendig,

249 BAASNER: Allgemeine Einführung: Grundbegriffe, S. 31.

250 Vgl. SCHMIDT: Ästhetische Prozesse, S. 15ff.

251 »Wissenschaft« ist hierbei natürlich ein Teilsystem der Kultur, aber unterschieden von dem Teilsystem »Kunst«, hat also in diesem System nur bedingt Aussagekraft.

252 Vgl. hierzu auch JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 97f.

sich die wichtigsten Überlegungen zur Existenzweise des Ästhetischen im Gegenstand Literatur noch einmal bewusst zu machen.

2.3.2 Ästhetisch als Medieneigenschaft

Die systematische Frage nach dem Ästhetischen führt also zwangsläufig zur Frage nach dem Literarischen bzw. der Literarizität. Dieser Zusammenhang ist keinesfalls überraschend, da die philosophische Ästhetik letztlich auch das sprachliche Kunstwerk zu definieren bestrebt war und ist, wenngleich auch ihr Einfluss für die derzeitige Literaturwissenschaft mehr und mehr zurückgedrängt wird.²⁵³ Die Fragestellungen der Literaturtheorie hinsichtlich ihres Objektes »Literatur« sind somit aber zum Teil dennoch weiterhin die Weiterführungen der ästhetischen Auseinandersetzung, allerdings auf einem weitaus spezifischeren Gebiet.

›Ästhetisch‹ ist uns zwar offenbar intuitiv einsichtig und ebenso zählen wir die ›Literatur‹, hier als besondere Textform verstanden, sicherlich zu den ›ästhetischen Gegenständen‹, beides jedoch trägt an dieser Stelle wenig zu einer Konkretisierung der Begriffe bei. Die Transformation eines Ereignisses in ein Medium und zudem noch in ein künstlerisches Medium ist ein abstrahierender Akt, der das Ereignis von seinem ursprünglichen Kontext bis zu einem gewissen Grad ablöst. Das Vorhandensein der Gewalt im literarischen Text zwingt sie als Teil immer in Relation zu den anderen Teilen und wir unterstellen als Rezipienten eine planvolle, eine sinnvolle, eine bewusste Entscheidung.²⁵⁴ Die hohe Künstlichkeit des Mediums Literatur als ›ästhetischen Kode‹ *per se* zu verstehen, ist – wie bereits erwähnt – deshalb nicht abwegig.²⁵⁵ Würde man ›ästhetisch‹ so ausschließlich als Medienattribut auffassen wie etwa ›visuell‹, könnte man argumentieren, dass mit der Übersetzung spezifischer Inhalte in das Medium Literatur sie bereits ›ästhetisch kodiert‹ wären, weil alle kanonischen Texte der Literaturwissenschaft per Definition schon ästhetische Gegenstände seien. Wären die Texte in dieser Weise bereits ästhetische Gegenstände, so wären es folglich auch ihre Teile – etwa so, wie alle Elemente eines Bildes zwangsläufig visuell wären. Zwar variieren die dargestellten Ereignisse in ihrer Repräsentation, sie besitzen auch unterschiedliche Funktionen, aber ihr Erscheinungsort markiert sie immer schon als ästhetisch. Auch wie und wofür Gewalt dann dargestellt werden würde, wäre unerheblich für die Frage, ob

253 Vgl. GEISENHANSLÜKE: Einführung in die Literaturtheorie, S. 18; Jahraus: Literaturtheorie, S. 106ff.

254 Marie Reicher (Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 164) erhebt andersherum den intentionalen Akt aufseiten des Senders zum entscheidenden Moment, der das Medium zu einem Kunstobjekt erhebt, sogar auch dann, wenn der Rezipient diese Intention der ästhetischen Kommunikation nicht erkennt.

255 So etwa Michael Baum in seiner Arbeit, der damit die Schwierigkeit der Problematisierung des Ästhetischen am Text umgeht. Vgl. BAUM: Kontingenz und Gewalt, S. 21ff.

es sich um eine ästhetische Kodierung dieser handeln würde. Ein normativer Literaturbegriff verfährt letztlich genau so, indem die Zugehörigkeit eines Textes zur Literatur nicht belegt werden zu braucht, sondern festgelegt wird, im Idealfall von einer dafür ebenfalls ausgewiesenen Autorität. Historisch gesehen war dies der für die Ästhetik empfindsame Mensch, der Kunst ›erkennt‹, wenn er sie sieht, was z.B. die Schriften Winckelmanns durchzieht. Literarizität ist dann immer schon evident und muss nur noch präsentiert, nicht aber belegt werden.

In diesem Sinne argumentiert z.B. Günther Pöltner, wenn er kritisiert, dass analytische Versuche der Erfassung des Gegenstandes immer bereits ein Vorverständnis von ›ästhetisch‹ voraussetzen würden, ohne dieses zu reflektieren.²⁵⁶ Sein Vorschlag für die Erfassung des Ästhetischen ist die Rückbesinnung auf die ursprüngliche Idee von der Erfahrung der Schönheit. Nur indem man sich der Beschreibung der Erfahrung des Schönen zuwende und schließlich am Moment der Bewusstwerdung der Existenz des Schönen ansetzen würde, wäre eine befriedigende Beschäftigung möglich. Der Mensch bilde seine Idee von Schönheit ursprünglich durch die Erfahrung derselben, deshalb sei es notwendig, sich über die Voraussetzungen, die Möglichkeiten und ihre Struktur Klarheit zu verschaffen.²⁵⁷

Mit der Rückbesinnung auf die baumgartensche/winckelmannsche Empfindung allerdings gerät man an die Grenze dessen, was innerhalb der Literaturwissenschaft noch intersubjektiv beschreibbar ist. Die ästhetische Erfahrung wäre somit für den Literaturwissenschaftler seiner Gegenstandssphäre enthoben. Denn am Analyseobjekt ›Literatur‹ lässt sich nicht die individuelle Wahrnehmung belegen. Sie kann zwar festgehalten und vermittelt werden, aber sie stellt letztlich nicht mehr als ein Indiz für das jeweilige ästhetische Phänomen dar. Ob es sich bei einem Textterm um ein ästhetisches Merkmal in formaler Hinsicht handelt, wäre erneut nicht intersubjektiv argumentierbar. Als Garant, dass etwas auf das spezifisch Ästhetische verweist, bleibt nur die subjektive Leseerfahrung als Beglaubigung. Jedes Element, das so isoliert, aufgliedert und von dem behauptet wird, dass es ästhetisch sei, bleibt dann abhängig von der Reproduzierbarkeit der ästhetischen Empfindung im Gegenüber.²⁵⁸ Die Gefahr besteht, hierbei ein subjektives Werturteil mit einem Urteil über die ästhetische Qualität eines Textes zu verwechseln. Was wiederum voraussetzt, dass man einen Unterschied zwischen den beiden Urteilen grundsätzlich akzeptiert.²⁵⁹

Dies wäre aus verschiedenen Gründen eine unbefriedigende Ausgangssituation. Denn Ziel des Abschnittes sollte es ja sein, die spezifisch negativ-ästhetischen

256 PÖLTNER: Grundkurs Philosophie, S. 220.

257 EBD., S. 214f.

258 Vgl. RÜHLING: Fiktionalität und Poetizität, S. 39.

259 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 68f.

Momente der Darstellung von Gewalt sichtbar zu machen. Damit kann nicht eine allgemeine Objekt- bzw. Medieneigenschaft zielführend für das Erkenntnisinteresse sein, sondern ›ästhetisch‹ muss eine besondere und damit von anderen Repräsentationsformen unterscheidbare Inszenierung bezeichnen, weil es um qualitative Nuancen geht, die die einzelnen Phänomene untereinander distinguieren. ›Ästhetische Kodierung‹ meint hier also eine graduelle Unterscheidung zwischen einer ästhetischen Inszenierung und einer reinen »Realitätsreferenz«²⁶⁰, die es gilt anhand der unterschiedlichen Umsetzungen jeglicher Elemente in Literatur zu veranschaulichen.²⁶¹ Die Eigenschaft ›ästhetisch‹ wäre somit nicht nur Merkmal einer Textform, sondern darüber hinaus auch Merkmal eines spezifischen Repräsentationsmodus innerhalb des Textes, der wiederum den Rezipienten in die Lage versetzt, den Text als Literatur zu lesen.

Es darf aber nicht der Fehler begangen werden, die Eigenschaft eines Textes mit einer Rezeptionshaltung gleichzusetzen, oder anders gewendet: Die Verschiebung der Problematik des Ästhetischen in die Rezeptionshaltung des Lesers ist nicht zielführend für eine Beschreibung des Ästhetischen am Text. Denn wenn man die ästhetische Empfindung als Voraussetzung für die Ästhetik des Gegenstandes erhebt, kann rückwirkend jedes Element als ästhetisch bezeichnet werden. Was exakt zu dem zirkulären Schluss führen würde, den ich einleitend erwähnt habe.

2.3.2.1 Ästhetisch als ›Verfasstheit‹

Im besonderen Fall der Literatur findet das Ästhetische statt *durch* oder ist aufgehoben *in* einer materiellen Form. Es handelt sich dabei in der Regel um einen festgesetzten Text, und da es im Rahmen dieser Arbeit nicht nötig ist, grundsätzlich alle möglichen Realisationsformen zu berücksichtigen, dürfen die vorauszusetzenden Annahmen auch insofern defizitär sein, wenn sie wenigstens für literarische Texte Gültigkeit haben.²⁶²

Ein immer schon entscheidendes Kriterium für die Literarizität war in diesem Zusammenhang die planvolle kreative Sprachverwendung. Die Sprache als Material, die in dem Maße arrangiert und zusammengestellt wird, dass sie erkennbar mit Absicht zu einem Werk mit künstlerischer Intention wird, ist die Grundlage der Literatur. Diese charakteristische und häufig originelle Sprachverwendung

260 BOHRER: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?, S. 22.

261 Offensichtlich evident wird dies, wenn man kontrastiv Lyrik und Prosa gegenüberstellt. Vgl. hierzu Moritz Baßler (Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen Barock, S. 125-144), der anhand der Barocklyrik veranschaulicht, in wie vielfältiger und konzeptionell unterschiedlicher Weise die Gräueltaten eines Dreißigjährigen Krieges ihre Verarbeitung in der Literatur gefunden haben.

262 Hier liegt ein entscheidender Unterschied zwischen Literaturwissenschaft und Philosophie, denn im Rahmen der Literaturwissenschaft ist es nicht zwingend nötig, dass auch außerliterarische Phänomene in einem Beschreibungsmodell hinreichend aufgehoben sein müssen.

wurde und wird mit dem Konzept des Stils versucht zu erfassen. ›Stik‹ beinhaltet die intentionelle Verfasstheit, die kreative Sprachverwendung und die individuelle, charakteristische Komponente des Autors.

Manfred Frank sieht aber die semiotischen Beschreibungsverfahren nicht im Stande, den Stil eines Textes zu erfassen. Im Stil jedoch liegt das Individuelle begründet und dies wiederum erst überführt den Text in ein Werk und macht ihn damit zur Literatur.²⁶³ Da das Individuelle allerdings vor allem die Abweichung von der Norm und das Unterlaufen des Konventionellen markiere, kann sie unter den ›szientistischen‹ Prämissen einer strukturalen Textanalyse letztlich nicht sichtbar gemacht werden, da das Bestreben dieser sei, die Vielfalt der entstehenden Textphänomene auf eine handhabbare Menge von Grundprinzipien zu reduzieren.²⁶⁴ Das Individuelle jedoch, das sich dem Allgemeinen entziehe, sei selbst immer »unteilbar und mithin unmittelbar«.²⁶⁵ Wenn aber das Individuelle, das hier durch das Beschreibungsraster fällt, zugleich das Wesentliche der Literatur darstellt, dann ist auch das Ästhetische eines Textes mit semiotischen Verfahren nicht sichtbar zu machen. Da das Individuum bei seiner Sprachverwendung dem Text ein ›Mehr‹ zufügt, das sich durch »Unwiederholbarkeit« und »Unübertragbarkeit« auszeichnet, zerfällt die Interpretation in zwei Teile.²⁶⁶ Der erste beinhaltet die konventionelle Beschreibung einer »symbolischen Ordnung«, der zweite Teil sei der Versuch, »den Akt der ursprünglichen Sinnfindung des Autors diesseits der sprachlichen Konventionen zu erraten«.²⁶⁷ Der Autor ist nie vollständig den Regeln einer Grammatik unterworfen und die neuen »Sinnpotentiale«, die durch die »Kreativität des Sprechenden/schreibenden Individuums« in den Text geschrieben werden, bezeichnet Frank mit Sartres Begriff als »Hermeneutik des Schweigens«.²⁶⁸ Dieses Schweigen sei zwar nur ein »heuristisches und vorübergehendes Moment der Textauslegung«, dennoch bleibt die Kluft zwischen Leser und Autor unüberbrückbar.²⁶⁹ Der Leser ist an dieser Scharnierstelle nun gefordert, seine Freiheit zu ergreifen und dem Text einen Sinn zu geben und damit gleichzeitig auch seine Umwelt wieder infrage zu stellen.²⁷⁰ Das Schweigen des Textes bedeutet also das Einzigartige des Individuums, das mit seiner persönlichen Sprachverwendung eine neue Sinngebung in der Zeichenordnung vornimmt, die von keiner Konvention determiniert ist. Wenn der Leser den Text zum Sprechen bringen will,

263 FRANK: Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen?, S. 177.

264 EBD., S. 171ff.

265 EBD., S. 179.

266 EBD., S. 189.

267 EBD., S. 191.

268 EBD.

269 EBD.

270 EBD., S. 194.

dann kann er nicht anders, als dieser Kombination von Zeichen einen Sinn zu geben, bei der er sich auf keine Regel und keine kollektive Vorgabe verlassen kann.²⁷¹ Damit ist ein Kerngedanke der Hermeneutik *per se* formuliert, die als Ziel gerade das ›Zum-Sprechen-Bringen‹ der stummen Texte hat.²⁷² Hans-Georg Gadamer spricht in diesem Zusammenhang von »Horizontverschmelzung«.²⁷³

»Schweigen« ist hier eine hermeneutische Kategorie der Interpretation. Sie ist jedem literarischen Text inhärent und sie ist der Abstand zum Verfasserindividuum, der im selbstbestimmten Akt der Textaneignung durch das Leserindividuum – wenn auch niemals vollständig – überwunden wird. Gadamer nennt es die »Leerstelle« des Textes, die vom Leser aufgefüllt wird, jedoch ist für ihn auch letztlich die tatsächliche Intention des Autors nicht rekonstruierbar.²⁷⁴

Nun wollen sicherlich weder Gadamer noch Frank Literarizität ausschließlich als einen individuellen Stil verstanden wissen, sondern der literarische Text muss noch mehr Potenzial in sich bergen als nur eine persönliche Sprachverwendung. Zudem ließe sich einwenden, ob die Neuschaffung von Gestaltungsmöglichkeiten der Sprache wirklich unbegrenzt und willkürlich ist. Mukařovský etwa geht von einer fortschreitenden Kumulation aus. Damit wächst auch das Ausdrucksvermögen jeder Sprache, die sukzessive Möglichkeiten der Aussage und damit Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung ansammelt.²⁷⁵ Er geht aber auch davon aus, dass die

271 Nicht übersehen werden darf hierbei, dass diese Kritik ein starkes ideologisches Moment hat. Frank bezieht sich auch deshalb auf Sartres radikalen Freiheitsbegriff, um die persönliche Einzigartigkeit zu betonen, die er durch die naturwissenschaftlichen Bestrebungen, die seiner Meinung nach individuumsfeindlich und allgemein ausgerichtet sind, in Gefahr sieht zu verschwinden. Dieses ideologische Moment begegnet einem immer wieder, so auch beim Aspekt der ästhetischen Erfahrung: Günther Pöltner (Grundkurs Philosophie, S. 223) etwa bringt seine ablehnende Haltung gegenüber dem wissenschaftlichen Ansatz zum Ausdruck in Bezug auf die persönliche ästhetische Empfindung angesichts des Kunstwerks: »Zu den größten Verschließungen gehört gegenwärtig nach wie vor der Szientismus, die Wissenschaftsgläubigkeit. Für den Szientismus ist die wissenschaftliche (= fachwissenschaftliche!) Rationalität die allein maßgebliche Rationalität und dementsprechend die fachwissenschaftlich erfaßte Realität die wahre Realität. Der Szientist ist blind für den methodischen Reduktionismus, dem sich die (Fach-)Wissenschaften verdanken. Er setzt die aller Wissenschaften uneinholbar vorausliegende lebenspraktische Erfahrung zu einer unkritischen, subjektiven Weltsicht herab und verdrängt den Widerspruch, der darin besteht, daß seine Theorie vom eigenen Leben ständig widerlegt wird. Was von allem Anfang an methodisch ausgeklammert wird, kann innerhalb der dadurch gewonnenen Perspektive grundsätzlich nicht mehr vorkommen. Der Szientist läßt seine Theorie gescheiter als seine Erfahrung sein.«

272 Vgl. SEXL: Einführung in die Literaturtheorie, S. 135ff. Hier auch der Hinweis auf Manfred Franks entscheidende Rolle bei der Wiederaneignung der Schriften Schleiermachers durch die postmoderne Hermeneutik.

273 GADAMER: Wahrheit und Methode, S. 29.

274 EBD., S. 32.

275 Vgl. MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 155.

Neuschaffung solcher Gestaltungsprinzipien immer in Abhängigkeit der bereits erfolgten stattfindet und durch diese limitiert wird. Solange kulturelle Praktiken, auch die der Sprache, nicht in Vergessenheit geraten, begrenzt sich die Möglichkeit zur Neuschaffung mit jedem weiteren kreativen Akt. Und letztendlich bildet Sprache das Material, aus dem auch das sprachliche Kunstwerk geschaffen wird. Damit setzen die Möglichkeiten des Materials zugleich das Fundament und auch ihre Grenzen.²⁷⁶ Das bedeutet, dass die Gestaltungsprinzipien, die den Oberflächendiskurs betreffen, sich immer auf den Tiefendiskurs und damit die zugrunde liegenden Bildungsprinzipien der (Schrift-)Sprache zurückführen lassen und epochenunabhängig beschreibbar bleiben.²⁷⁷ Ebenso dürfte Einigkeit darüber herrschen, dass das Ästhetische durch die Bearbeitung der Sprache im Text auftritt.²⁷⁸ Das Ergebnis ist in seiner materiellen Form stabil und damit ist auch das Konstrukt der Zeichen stabil und weder beliebig noch in Bewegung.²⁷⁹ Diesen Sachverhalt meinten die Formalisten und auch die Strukturalisten, als sie von der kristallinen Form ausgegangen sind, in der die Sprache einmal erstarrt ist. Bei allen Schwierigkeiten hinsichtlich der Festsetzung eines Modells von Struktur und Bedeutung kann daher dennoch nicht ignoriert werden, dass auf materieller Seite ein »Gegebenes« existiert. Dass der Semioseprozess deshalb trotzdem nicht zwangsläufig zu eindeutigen, objektiven Ergebnissen führt, bleibt hiervon unberührt. Aber auch dagegen ließe sich einwenden, ob die Neuschaffung von Gestaltungsmöglichkeiten wirklich unbegrenzt und willkürlich ist.

Zudem müssen diese zwei Bereiche auseinandergehalten werden, und das sind zum einen die Beziehungen der Worte untereinander, also die Zeichenstruktur, und zum anderen die Bedeutung bzw. das Verständnis dieser, also die Semiose. Auch wenn es so scheinen mag, dass unter dem Begriffsapparat der Semiotik alles nur in grundlegende Prinzipien atomatisiert wird, so ist dieses Vorgehen – wie bereits erwähnt – lediglich das Hilfsmittel zur Beschreibung des Besonderen am Text *als Abweichung von der Norm*. Auch die bisher zitierten Semiotiker sind sich einig, dass das Literarische des Textes zugleich auch immer seine Exklusivität zu anderen Textsorten, aber auch zu anderen Werken ausmacht. Gérard Genette widerspricht deshalb der hermeneutischen Kritik, da für ihn das Revolutionäre eines Textes erst dann zutage tritt, wenn man es vor der Folie des Konventionellen sieht.

276 Vgl. ebd., S. 149.

277 Das gilt für die zu beschreibenden Gegenstände, nicht für den Standpunkt des Beschreibenden. In seinem Standpunkt manifestiert sich der diachrone Wandel.

278 JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 107.

279 »Kodifiziertheit« der Literatur ist tatsächlich eines der wenigen konsensfähigen Merkmale und wird sowohl in theoretischen Abhandlungen als auch in einführenden Darstellungen immer wieder genannt. Kodifiziertheit darf aber nicht mit »Abgeschlossenheit des Textes« gleichgesetzt oder als notwendige Voraussetzung der Textdefinition verstanden werden, denn schon hier endet der Konsens.

Das bedeutet, dass durch die systematische Betrachtung der konventionellen und damit nichtliterarischen Texte das Individuelle des literarischen Stils zutage tritt.

Ebenfalls ist zu berücksichtigen, dass jeder Text immer vom Rezipienten ›zum Sprechen‹ gebracht werden muss, indem er die kodierten Platzhalter für die Sinn-einheiten in ›seine Sprache übersetzt‹, wie das Gadamer beschreibt.²⁸⁰ Denn die Bedeutung der Zeichen ist nicht in den Zeichen selbst gespeichert, sondern im Rezipienten und im Sender. Die um absolute Eindeutigkeit bemühte Bedienungsanleitung eines Gerätes und das sprachliche Kunstwerk sind in dieser fundamentalen Struktur gleich. Der Semioseprozess ist nur ungleich komplexer im Fall der Literatur.

Frank, Gadamer und respektive auch Bohrer referieren also nicht auf einen grundsätzlichen Semioseprozess, sondern einen für das sprachliche Kunstwerk exklusiven. Damit bleibt trotz aller Ablehnung seitens der Hermeneutik für ein strukturanalytisches Verfahren ungeklärt, was hermeneutisch den Stil und semiotisch die Zeichenstruktur der Literatur so besonders gegenüber anderen Textformen macht, außer dass der Text ein gemachter ist.

2.3.2.2 Ästhetisch als Funktion

Wenn die Verfasstheit als notwendige Voraussetzung für Literatur gelten soll, dann ist weiterhin über das spezifisch Ästhetische nichts ausgesagt. Wäre das Ästhetische eine Funktion innerhalb des Textes, so ließen sich Elemente isolieren, die womöglich nur diese Funktion aufweisen würden. Dieser Ansatz ist spätestens mit Roman Jakobsons poetischer Funktion ausgiebig verfolgt und letztendlich auch verworfen worden – allerdings nur unter dem Aspekt, dass sie als hinreichendes Merkmal für die Unterscheidung von ästhetischen zu nicht ästhetischen Texten dienen könnte. Die poetische Funktion *allein* kann nicht mit dem Ästhetischen gleichgesetzt werden. Jakobsons Ansatz liegt aber die traditionelle ästhetisch-philosophische Auffassung zugrunde, dass die Kunst an sich und damit auch das sprachliche Kunstwerk in erster Linie auf sich selbst verweist.²⁸¹ Konsequenter spricht er deshalb auch von ›der Autonomie der ästhetischen Funktion‹, schränkt aber zugleich ein und will dies nicht auf die gesamte Kunst übertragen wissen.²⁸²

Die Autoreflexivität bleibt ein starkes, tragfähiges Konzept zur Beschreibung der Besonderheit literarischer Texte. Der Text, der zuerst selbstverweisend auf seine diegetische Welt und seine Sprachverwendung gerichtet ist, unterscheidet sich damit von anderen Textsorten, die eine andere kommunikative Funktion über

280 GADAMER: Wahrheit und Methode, S. 33.

281 JAKOBSON: Linguistik und Poetik, S. 92: »Die Einstellung auf die BOTSCHAFT als solche, die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen, stellt die POETISCHE Funktion der Sprache dar.« (Hervorhebungen im Original).

282 JAKOBSON: Was ist Poesie, S. 78.

die selbstreferenzielle Darstellungsfunktion stellen.²⁸³ Jakobsons Ansatz des gespiegelten Prinzips der Äquivalenz auf die Achse der Selektion löst die schwierige Frage nach der Beschaffenheit dieser Selbstreferenzialität, indem ein innersystematischer Grund allein für die Auswahl eines anderen Elements verantwortlich ist, das in anderen kommunikativen Kontexten nicht nach dem Prinzip der Äquivalenz, sondern aus rein semantischen Gründen gewählt werden würde.²⁸⁴ In Jakobsons Beispielen handelt es sich häufig um lautliche Entscheidungen, bei denen der Sprecher einem Wort aus klanglichen Erwägungen heraus einem anderen gegenüber den Vorzug gibt.²⁸⁵ Aber weder haben alle Bestandteile der Dichtung ausschließlich eine poetische Funktion, noch ist die poetische Funktion exklusiv dem Sprachkunstwerk vorbehalten. Sprachliche Mittel der Poesie werden auch in anderen Situationen genutzt, wo sie womöglich allerdings stören, da sie außerhalb ihres kulturell vorgesehenen Rahmens auftreten.²⁸⁶ Diese von Jakobson gemachte wichtige Einschränkung wird häufig bei der Kritik an seinem Ansatz übersehen.²⁸⁷ Er selbst stellt aber wiederholt heraus, dass die poetische Funktion für die Bestimmung der Literarizität eines Textes nur eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung ist.

Ebenso ist die ›Autonomie der poetischen Funktion‹ bei Jakobson nicht in dem Sinne als absolut zu verstehen, dass sie die alleinige Funktion des gesamten Textes darstelle. Für die Sprache der Literatur gilt, was für andere sprachliche Akte ebenfalls gilt: Potenziell sind alle Funktionen einer Mitteilung enthalten, nur in unterschiedlicher Gewichtung.²⁸⁸ Bei literarischen Texten aber überwiegt die poetische. ›Poetische Funktion‹ bedeutet allerdings auch nicht, dass der semantische Teil des Zeichens getilgt wird. Die poetische Funktion lenkt lediglich die Aufmerksamkeit auf das Wort und die Wortverwendung und erfüllt damit eben jene essenzielle, kulturelle Aufgabe der Sprachkunst, einer Automatisierung der Sprache und damit ihrem Entwicklungsstillstand entgegenzuwirken.²⁸⁹

Jakobson betrachtet vor allem die Poesie als Idealform des literarischen Textes. Wie bereits im Kapitel über Kodierung von Gewalt erwähnt, muss aber für die Prosa die Ebene der Narration als essenzielles Strukturmoment ebenso berücksichtigt

283 JAHRAUS: *Literaturtheorie*, S. 133. Damit ist nicht das Merkmal der Fiktionalität gemeint.

284 JAKOBSON: *Linguistik und Poetik*, S. 93f. Vgl. hierzu auch БАВКА: *Formalistisch-strukturalistische Theorien*, S. 166f.

285 JAKOBSON: *Linguistik und Poetik*, S. 93.

286 EBD., S. 92f.

287 So z.B. bei RÜHLING: *Fiktionalität und Poetizität*, S. 43.

288 JAKOBSON: *Linguistik und Poetik*, S. 88f.

289 JAKOBSON: *Was ist Poesie?*, S. 79.

werden.²⁹⁰ Die Erzählstruktur und im makrostrukturellen Bereich die Gattungsstruktur sind allerdings streng genommen bereits innerliterarische Bezugssysteme. Denn durch die Transformation zur Erzählung ist der Bezug zur außertextlichen Realität unterbrochen. Genette geht so weit zu sagen getilgt. Wenn man also die systeminterne Selbstreferenz auch auf narrative Entscheidungen ausweitet und zeigen kann, dass bestimmte Elemente eine feste Funktion im Handlungsgefüge erhalten, die sie vorrangig für das Handlungsgefüge haben, dann treten ihre übrigen Funktionen in den Hintergrund.²⁹¹

Erneut gerät man jedoch so in Versuchung, alle der Narration zugehörigen Elemente *a priori* als selbstreferenziell und damit poetisch bzw. ästhetisch aufzufassen, womit man letzten Endes den gleichen Zirkelschluss begehen würde, wie wenn man eine Medieneigenschaft als ›ästhetisch‹ ausweist. Ein wirkliches Äquivalent zu Jakobsons poetischer Funktion wäre ein Element auf narrativer Ebene, das für die diegetische Konstruktion keine Bedeutung hätte. Aber wie soll im Sinne der Narratologie, einem Beschreibungsapparat, der zwar zwischen der Darstellung und dem Dargestellten unterscheiden kann, eine Unterscheidung in ›der Erzählung zugehörig‹ und ›der Erzählung nicht zugehörig‹ treffen? Verortet sie doch jedes Element des Textes entweder als Darstellendes oder als Dargestelltes.²⁹² Die Beantwortung dieser Frage muss hier vorerst zurückgestellt werden, wird aber im Kapitel 2.3.8 noch einmal zentral.

2.3.2.3 Ästhetisch als Notwendigkeit zur Interpretation

Mit dem Konzept der Selbstreferenzialität hat Jakobson gezeigt, dass sehr wohl in Texten Funktionen beschreibbar sind, die über eine einfache Informationsvermittlung hinausgehen. Sein Ansatz stellt in Bezug auf die Ästhetiktheorie letztlich die Einlösung des Autonomiegedankens im semiotischen Beschreibungssystem dar. Für Jakobson war es genug, dass die selbstreferenzielle Funktion in Texten überwog, um sie ›literarisch‹ zu nennen. Die sich seinem Vorschlag anschließende Diskussion hat wiederum deutlich gemacht, dass Selbstreferenzialität sich nicht

290 So überträgt dann auch Roland Barthes Jakobsons Funktion auf die diegetische Ebene, weshalb ich auf sein Konzept noch einmal in Kap. 2.3.8 eingehen werde, da es für die bisher aufgeworfene Problematik entscheidend wird.

291 Ich hatte bereits zuvor auf Uwe Dursts Beispiel des Todes von Emilia Galotti verwiesen. Wenn gleich seine Argumentation natürlich bewusst provokant ist und sie somit teilweise unterschlägt, dass an einer derartig zentralen Stelle des gesamten Handlungsgefüges auch eine systeminterne Funktion (Tod der Hauptfigur aufgrund der Konventionen der Gattung Tragödie) zwangsläufig eine Interpretation provoziert, die über die Funktion hinausgeht, so lassen sich aber vielleicht für weniger zentrale Stellen genau diese primären handlungsrelevanten Funktionen sicherlich bestimmen.

292 Vgl. FLUDERNIK: Einführung in die Erzähltheorie, S. 17ff.; MARTINEZ/SCHIEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 19ff.

mit Poetizität oder Literarizität gleichsetzen lässt. Jakobson selbst verweist darauf, dass die poetische Funktion den gesamten Text ›färbt‹, und er benutzt hierfür das Bild eines Gewürzes, das den Geschmack der Speise verändert. Damit gebt er sich indirekt zurück in die Rezeptionshaltung des Lesers. Lotman fasst es dann konkret, wenn er konstatiert, dass Literatur nicht der Text allein sei. Denn die bisherigen Bestrebungen, formale Merkmale zu finden, kommen über den Status von notwendigen Bedingungen nicht hinaus, weshalb Titzmann dazu festhält:

Literarische Texte sind eine Teilmenge der sprachlichen Texte: »literarisch« sind jene Texte, die im je gegebenen synchronen System (Epoche, Kultur) für »literarisch« gehalten/als »literarisch« rezipiert werden. Dieser pragmatische Literaturbegriff ist notwendig (und hinreichend), solange keine definitorischen Kriterien für »Literarizität« formuliert werden können. Entsprechende Versuche wurden in den 1970er Jahren – mit dem Eingeständnis des Scheiterns – zumindest vorläufig eingestellt.²⁹³

Während Titzmann eher resignierend eine Vorläufigkeit konstatiert, wendet Jahraus diesen Sachverhalt in ein positives, dynamisches Verhältnis zwischen zwei verschiedenen Dimensionen von ›Text‹, die er als ›Kommunikationssystem Literatur‹ und ›Symbolsystem Literatur‹ auffasst.²⁹⁴ Wie bei Titzmann ist die Zugehörigkeit eines Textes zum Korpus Literatur im Kommunikationssystem eine externe Zuschreibung, die den Gegenstand erst in die Position versetzt, als Literatur rezipiert werden zu können. Dagegen ist das Symbolsystem sowohl textintern als auch intertextuell auf sich bezogen und bildet seine eigene Einheit, vorerst ungeachtet dessen, ob auch die gesellschaftliche Zuschreibung als Literatur vorliegt oder nicht. Diese beiden Systeme sind nicht voneinander isoliert, sondern bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. Das eine resultiert aber nicht zwangsläufig aus dem anderen. Ein System kann deshalb auch nicht dem anderen vorgezogen oder priorisiert werden. Auch hier manifestiert sich erneut das bereits in der philosophisch-ästhetischen Betrachtung aufgekommene Problem, dass nicht entscheidbar ist, ob das genuin Ästhetische rein als internes Element oder nur als externe Zuschreibung existiert. Jahraus hält darüber hinaus und anders als Titzmann die Objektivierbarkeit von Literarizität generell für fraglich. Er kritisiert an der Idee der wissenschaftlichen Objektivierbarkeit von ästhetischem Potenzial, dass die konstitutive Fähigkeit der Kunstobjekte damit übersehen wird: Die Literatur selbst ist in der Lage, das Spektrum der ästhetischen Dinge zu verändern und um bisher unbekannte Gestaltungsprinzipien zu erweitern.

Auch Jahraus hält an dieser Exklusivität des literarischen Textes fest. So beinhaltet Literatur für ihn ein konstitutives Element und damit ein ›Wesen‹, das

293 TITZMANN: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft, S. 3031.

294 JAHRAUS: Literaturtheorie, S. 142 ff.

sich der wissenschaftlichen Objektivierung letztlich immer entzieht; »ein symptomatischer, signifikanter und konstitutiver Rest«²⁹⁵. Dieser »konstitutive Rest« entziehe sich seiner Beschreibbarkeit durch eine intersubjektive Analyse deshalb, da er nicht in ihr abbildbar sei. Zugleich sei er das, was Literatur ausmache. Er ist für Jahraus auch für den bereits referierten Umstand verantwortlich, dass Kunst das Diskursobjekt »Kunst« selbst verändert und somit auch die Maßstäbe verändert, über die sie beschreibbar wird. Konsequenterweise macht sich das sowohl im kulturellen als auch im symbolischen System Literatur bemerkbar. Im kulturellen System ist es die ständige Dynamik der Parameter, nach denen eine Gemeinschaft entscheidet, was Literatur ist. So verändern gerade innovative Texte die Kriterien dadurch, dass bisher unbekannte oder nicht akzeptierte Elemente nun Teil des Katalogs werden können.²⁹⁶

Im Bereich des Symbolsystems bezieht sich der nicht fixierbare Teil auf das Bedeutungspotenzial literarischer Texte.²⁹⁷ Ambiguität, Mehrdeutigkeit und sogar hermetische Passagen sind – hier wiederum auf der Ebene des kulturellen Systems – in der Literatur geduldet und erwünscht, wohingegen sie in anderen Bereichen, wie etwa Sachtexten, nicht zwangsläufig akzeptiert werden. »Polyvalenz« ist ebenfalls ein Merkmal, das zu den traditionellen Eigenschaften des Kunstwerkes in der Ästhetiktheorie gehört.²⁹⁸

Die Aussagefähigkeit der Literatur ist nicht durch exakte Terminologie zu leisten.²⁹⁹ Das wäre aber nur dann problematisch, wenn man die Literaturwissenschaft(en) zum einzig richtigen Umgang mit Literatur erklären wollen würde. Hierzu hatte bereits Michail Bachtin angemerkt:

Der Autor bestimmt, wenn er ein Werk schafft, dieses Werk nicht für die Literaturwissenschaftler, und er setzt kein spezifisches literaturwissenschaftliches Verständnis voraus; er hat nicht ein Kollektiv von Literaturwissenschaftlern im Blick. Er lädt zum Festmahl nicht die Literaturwissenschaftler an seinen Tisch.³⁰⁰

295 EBD., S. 99.

296 EBD.

297 Jahraus versucht in seinem Ansatz immer wieder schwierige Synthesen aus einer Nominal- und einer Realdefinition, wie er auch zwischen Kriterien eines deskriptiven und eines normativen Literaturbegriffs wechseln muss. Hierzu dienen die beiden Systeme, die jeweils einen Bereich des Beschreibungszugriffs darstellen.

298 Im Hinblick auf die Frage, was Literatur sei, wird in vielen Einführungen in die Literaturwissenschaft auf die drei Hauptmerkmale »Fiktionalität«, »Polyvalenz« und »kreative Sprachverwendung« verwiesen, allerdings mit abweichenden Formulierungen.

299 Vgl. diesbezüglich auch Lotman (Die Struktur literarischer Texte, S. 39ff.), der ebenfalls herausstellt, dass in Literatur Vermitteltes nur mit der Sprache der Literatur auch vermittelt werden kann.

300 BACHTIN: Die Ästhetik des Wortes, S. 349.

Literatur als Kommunikat ist auf ein Verstehen ohne wissenschaftliche Methode hin ausgerichtet und bedarf nicht der Literaturwissenschaft als Vermittler. Aber auch von literatursemiotischer Seite wird dieses ›Fehlen‹ des unspezifischen ›Mehr‹ eines Textes in der analytischen Beschreibung immer wieder reflektiert. Lotman z.B. wendet ein, dass es nicht verwundern dürfe, wenn bei der Übersetzung eines polysem ausgerichteten Textes in eine auf Eindeutigkeit bestrebte Sprache es zu Verlusten kommt. Die Literaturwissenschaft, jedenfalls der Teil mit der sich selbst oktroyierten Forderung nach eindeutiger, intersubjektiver Vermittelbarkeit der Ergebnisse, kann die Ambiguität und Mehrdeutigkeit eines literarischen Textes nicht vollständig wiedergeben. Dem anderen Teil der Literaturwissenschaft bleibt allerdings auch nur die Option übrig, sie mit neuen, ähnlich ambiquen Begriffen zu reproduzieren. Der unbeschreibbare ›Rest‹ ist ein potenzieller Mehrwert von Information, also ein Bedeutungspotenzial eines ›mehrschichtigen‹ künstlerischen Textes, der nicht vollständig in ein ›einschichtiges‹ Beschreibungssystem der Literaturwissenschaft übersetzt werden kann. Das Problem relativiert sich aber, wenn die Gesamtheit der Kommentare zu einem literarischen Text betrachtet wird, die darüber hinaus selbst wieder konstitutiven Charakter haben und die den Text erst zum Objekt »Literatur« erklären. Lotman spricht vom spielerischen »Flimmern« des Textes und bezeichnet damit jenes Phänomen, dass dem Leser das Bedeutungspotenzial der Literatur immer bewusst ist. Die für ihn relevante Lesart verhält sich zur Literatur als eine mögliche unter anderen, die nicht nebeneinander bestehen, sondern sich überlagern, und verleiht dem Text die Komplexität, die sich beim Lesen immer wieder entfaltet.³⁰¹ Für Lotman erhält die potenzielle Bedeutungsvielfalt eines sprachlichen Kunstwerks erst durch eine realisierte Koexistenz verschiedener fixierter Lesarten sein kulturell konstitutives Moment.³⁰² Literaturwissenschaft ist deshalb auch ein Teil dieser Lesarten.

2.3.6 Das Vorläufig-Ästhetische

Der Problemkomplex der ›ästhetischen Gewalt‹ zerfällt also für diese Arbeit in eine diskursive und eine systematische Komponente. Aber beide Komponenten sind veränderlich in einem stetigen dynamischen Austausch. Auch das System des Ästhetischen ist ein historisches und es gibt Gründe, warum man z.B. der Überzeugung sein kann, dass dieses System für die heutige Kunst obsolet ist.³⁰³

Wie hoffentlich deutlich geworden ist, führt die Frage, ob das Ästhetische dem Text vorgelagert oder inhärent ist, zu einer methodischen Entscheidung, nämlich

301 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 107.

302 EBD., S. 108.

303 Vgl. JAUB: Die nicht mehr schönen Künste: Siebte Diskussion, S. 634.

ob die Analysekatgorie »ästhetisch« als eine systematische oder als eine pragmatische Eigenschaft beschrieben werden soll. Vorausgesetzt wird, dass es so etwas wie ein ästhetisches Erlebnis im Rezipienten gibt.³⁰⁴ Auslöser aber für diese ästhetischen Empfindungen sind dann Teile oder die Gesamtheit eines Kunstwerkes.

Wie ebenfalls bereits erwähnt, kann im Rahmen der Arbeit nicht entschieden werden: ob *nur* im Werk genuin ästhetische Merkmale vorhanden sind, die eine hinreichende Bedingung darstellen und somit dieses eindeutig als Kunst ausweisen können, indem sie es von anderen kulturellen Objekten unterscheiden. Es war auch nicht Ziel, das Problem der ästhetischen Eigenschaften zu lösen, sondern festzulegen, was für den Geltungsbereich dieser Arbeit unter ästhetisch zu verstehen ist.

Ästhetisch ist im Rahmen der Fragestellung ein Zustand des Mediums, die der aus seiner Verfasstheit, ihren seinen Funktionen und aus seiner kulturellen Einbettung entsteht. Spezifisch literarisch-ästhetisch meint, dass die Verfasstheit im hohen Maße selbstreferenzielle Züge aufweist. Selbstreferenziell bedeutet hier, dass im Text Elemente vorliegen, die Teil einer narrativen Struktur sind und deren hauptsächliche Funktion auf diese gerichtet ist, wenn es sich um einen Erzähltext handelt. Schließlich meint ästhetisch auch, dass der Semioseprozess eine größere Herausforderung darstellt, da aufgrund der Struktur des literarischen Textes sein Bedeutungsgerüst nicht trivial ist, sondern einer intensiveren Form der Interpretation bedarf. Eine ästhetische Kodierung von Gewalt liegt dann vor, wenn die genannten notwendigen Bedingungen gegeben sind.

Es bleiben noch zwei offene Fragen, die im nächsten Schritt zu klären sind. So ist es zunächst noch nötig, das Spezifische der Ästhetik der Moderne in Verbindung mit den hier entworfenen Analysekatgorien zu bringen. Wie ich versucht habe zu illustrieren, ist dabei der Begriff des Schweigens essenziell. Bei diesem wiederum handelt es sich um eine hermeneutische Kategorie, die sich auf die Möglichkeit oder in diesem Fall die Unmöglichkeit bezieht, einen Text zum Sprechen zu bringen, zu verstehen oder zu interpretieren. Sie steht in Bezug zu einer Autonomieauffassung der Kunst, bei der diese als Ideal völlig in der Selbstreferenz aufgeht. Das Werk entzieht sich hierbei permanent einem endgültigen Zugriff des Subjekts und kann so seine Autonomie behaupten. Jedes zum Sprechenbringen, jede Interpretation stellt den Versuch dar, das Kunstwerk begreifbar zu machen und es damit letztlich seiner Autonomie wieder zu berauben. Deshalb muss auch der literarische Text, wenn er denn absolut Kunst ist, sich permanent einer abschließenden Deutung mittels der Selbstreflexivität entziehen.

Wie im vorherigen Kapitel versucht zu veranschaulichen, geht dabei die theoretische Forderung soweit, dass es auch keinen innernarrativen Sinn geben darf,

304 Wollte man dies auch noch definieren, würde man in einen infiniten Regress gelangen (vgl. REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 17ff.).

d.h., dass es nicht genügt, wenn im Falle der Gewalt eine textexterne Referenz getilgt ist, sondern auch eine textinterne Referenz, z.B. in Form einer Begründung als notwendiges Handlungselement würde nur wieder ein Begreifbarmachen und damit Zweckrationalisieren ihrer Existenz darstellen. Die semiotische Entsprechung hierfür wäre eine absolute Funktionslosigkeit der Gewalt. Daraus resultiert das zweite zu lösende Problem, denn bisher war sowohl im Kapitel zur Kodierung von Gewalt sowie in diesem hier von Funktionen die Rede, nicht aber von einer Funktionslosigkeit. Mehr noch ist hoffentlich deutlich geworden, dass eine formal-strukturelle Analyse keine Funktionslosigkeit abbilden kann, wenn sie bestrebt ist, jedes Element in einer Zeichenstruktur zu bestimmen. Auch Selbstreferenzialität ist im semiotischen Sinne eine Funktion.

Um jedoch Missverständnissen vorzubeugen, ist zu erwähnen: Es handelt sich hier um einen Versuch einer Überführung eines abstrakten, wenig definierten hermeneutischen Begriffs, der mehr den Charakter einer beschreibenden Metapher hat, in eine fassbare analytische Größe, die sich am Textmaterial zeigen lässt. Das Ergebnis kann nur ein Kompromiss sein und wird nicht die gesamte philosophische Dimension fassen können, die in den komplexen Überlegungen und Argumentationsfolgen von Bohrer, Frank und anderen entwickelt worden sind. Es ist ein Versuch, dessen Ziel es ist zu entscheiden, ob sich auch systematisch-analytisch Indizien für den von den genannten Autoren angeführten Sachverhalt benennen lassen. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Negativität, dem Schweigen und wie es sich am literarischen Werk zeigen lässt. Denn letztlich liegt dem die Frage zugrunde, welche Relevanz die ästhetisch-theoretischen Überlegungen für die Praxis einer analytischen Textbeschäftigung haben können und wie sich ihre Ergebnisse bei dieser berücksichtigen lassen.

2.3.7 Wie und warum die Literatur von Gewalt ›schweigt‹

Was aber, wenn diese Bilder schweigen und in einem Arrangement ästhetisch verschlossener böser Vorstellungen verharrten, ohne daß ein Sinn, welcher auch immer, vermittelt würde? Wenn letzteres möglich wäre, dann könnte man von dem Bösen im Modus des Kunstwerks sprechen und sagen, das Böse sei eine ästhetische Kategorie in dem Sinne, daß hermeneutisch eine Perspektive auf die Welt freigelegt werde.³⁰⁵

Dies war die These, von der Bohrer und andere Autoren ausgegangen waren und deren Berücksichtigung vorerst zurückgestellt wurde. So soll hier der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Befund immerhin einiger wichtiger philosophieästhetischer Autoren seinen Niederschlag finden kann, dass sich die

305 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 23.

Darstellung des Hässlichen, repräsentiert durch die Darstellung der Gewalt, jeglicher Sinngebung verweigert, um gleichfalls dadurch absolut ästhetisch zu werden. Denn schließlich ist dies nicht nur für Karl Heinz Bohrer nichts Geringeres als der »Grundstein einer Poetologie der Moderne«. ³⁰⁶

Bohrer spricht davon, dass die Bilder ›schweigen‹, dass sie sich also nicht mitteilen, dass sie nichts aussagen. Der Text enthält keine Wertungen und keine Angebote weder hinsichtlich einer kausalen noch metaphysischen Begründung, die zufriedenstellend das Vorhandensein der Gewalt rechtfertigen würden. Die Konsequenz der Gedankenführung ist unbestreitbar. Denn wenn das Ästhetische am Werk das initiale Schweigen ist, das uns zur Auseinandersetzung zwingt, dann kann das absolute Kunstwerk nur jenes sein, das wir nicht zum Sprechen bringen können und uns deshalb ewig mit ihm auseinandersetzen müssen. Auch die Darstellung der Gewalt ist dann erst eine ›ästhetische Kategorie, die hermeneutisch eine Perspektive auf die Welt freilegt‹, wenn sie schweigt. Der undeutbare Kern als Substituens der Wirklichkeit in der Kunst ist das Element, aufgrund dessen erst Kunst zur Kunst wird. Kunst vermag somit, *ex negativo* die Wirklichkeit zu repräsentieren bzw. selbst zur Wirklichkeit zu werden, weil sie durch ihre Provokation zur Auseinandersetzung uns an die Undeutbarkeit und damit Sinnlosigkeit der uns umgebenden Realität erinnert. Kunst besitzt ihr Wesen demnach dort, wo sie absurd bleibt.

Vorausgesetzt, solche Elemente existierten, ergibt sich auch von hermeneutischer Seite her das basale Problem der Beschreibungsmöglichkeit. Es wird – um es zugespitzt zu formulieren – von einem hermeneutischen Verfahren gefordert, die Unmöglichkeit der Interpretation zu veranschaulichen. Um zu illustrieren, wie sich dabei das Interpretationsproblem zum Methodenproblem verschieben kann und so letztlich droht sich in einer zirkulären Argumentationskette zu verlieren, soll stellvertretend Bettine Menkes dekonstruktivistischer Ansatz Bohrers autonomieästhetischem gegenübergestellt werden. Menke setzt sich in ihrer Monografie intensiv mit dem Thema der Stimme und in diesem Zusammenhang auch mit ihrem Verstummen unter verschiedenen Aspekten auseinander. Eines ihrer dabei verhandelten Hauptprobleme ist die Schwierigkeit, eine ›Unlesbarkeit‹ zu erfassen. Unter anderem bei Kafka geht sie der Frage nach, wie ein angemessener Verstehensprozess zu beschreiben ist, bei Werken, die sich dem Verstehen gerade verweigern. In diesem Zuge kritisiert sie die Auslegung von Theodor W. Adorno zu Kafkas posthum veröffentlichter Erzählung *Der Bau* (1923/24, veröffentlicht 1928). Adorno sähe den sich verweigernden Text als Allegorie einer sich dem Begreifen verweigernden Welt. Menke wirft Adornos Lesart vor, dass er im Grunde mit der Festlegung auf die Negativität der Aussage als Verweis auf die Unverstehbarkeit der Welt den Text seiner hermetischen Qualität beraubt. Alternativ bietet sie das

306 EBD., S. 22.

Verfahren der Dekonstruktion zur Texterfassung an. Die Aussage des Interpreten wird hierbei Mal um Mal verschoben, um nicht wieder auf eine einfache Aussage reduziert werden zu können.³⁰⁷

Möchte man dennoch andeutungsweise eine Zusammenfassung angeben, so könnte man formulieren, dass der Text *Der Bau* auf verschiedenen Ebenen einen »negativen Prozess« fordert, der letztlich das Lesen selbst zum Reflexionsmittelpunkt werden lässt, ohne jedoch die Möglichkeit zu bieten, diesem Mittelpunkt eine klare Zuschreibung überantworten zu können.³⁰⁸ Womit dann die Deutung wieder nur auf die Selbstreflexivität des Leseprozesses zurückgeworfen wird.

Bohrer betont aber, dass es sich gerade nicht um eine Dekonstruktion des Sinns handelt, wie sie Derrida beschreibt, da diese das Böse in der Literatur ansonsten nämlich seiner Exklusivität berauben würde, da im Sinne der Dekonstruktion jegliche Bedeutung im Text von diesem Prozess betroffen ist.³⁰⁹ Vielmehr geht es, wie bereits ausgeführt, um ein Bedingungsverhältnis zwischen dem Stil der Moderne und seiner Wahl des Dargestellten. Die Begründung der Anwesenheit des Grausamen ist die Form selbst und damit eine rein ästhetische. Somit wird das mögliche Verweispotenzial der Gewalt rückgebunden auf eine künstlerische Notwendigkeit – sie ist anwesend, weil sie auf der Ebene des Bildgebenden die beste Entsprechung des Formgebenden ist.³¹⁰ Das Zuviel der Darstellung, das Schwelgen in Grausamkeiten und das Phänomen, dass sich diese Bestandteile weder restlos aus der Notwendigkeit einer Handlung noch aus textexternen Begründungen, wie gesellschaftlichen oder biografischen, erklären lassen, resultiert für Bohrer eben daraus, dass die Begründung für das Vorhandensein einzig und allein im Stil zu suchen ist.

›Schweigen‹ aber im semiotischen Sinn widerspricht zunächst einmal dem grundlegenden Zeichenmodell. Semiotik kennt zwar das Prinzip der Leerstelle, aber dieses Prinzip bezeichnet das Fehlen eines für eine Deutung relevanten Elementes. Auch dieses Phänomen ist für die Literatur des Symbolismus und des Ästhetizismus entscheidend, wie es Annette Simonis in ihrer Abhandlung herausstellt. Allerdings pointiert sie dabei zu Recht, dass man das Unsagbare

307 MENKE: *Prosopopoiia*, S. 43ff.

308 EBD., S. 53. Menkes Text setzt im Grunde an die Stelle der Interpretation ein Bündel von Aussagen, die selbst wieder nicht endgültig interpretierbar sind. In ihrer Beschreibung wird also der Effekt nachgeahmt, den sie am Text meint erkennen zu können. Ihr Vorgehen, ihre Aussagen immer wieder einzuschränken und zu überlagern, um sie so einer schlichten Eindeutigkeit zu entziehen, ist möglicherweise das einzige probate Mittel, um sich einem hermetischen Textphänomen zu nähern, allerdings um den Preis, einen weiteren hermetischen Text zu produzieren.

309 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 187.

310 EBD., S. 191.

von dem Ungesagten klar unterscheiden muss.³¹¹ In Bohrer's Fall jedoch wird das Vorhandensein eines Elementes vorausgesetzt, das vom Leser nicht gedeutet werden kann – oder vielleicht präziser: dem Leser kein Angebot für eine Deutung anbietet. Eine Sinnverweigerung dergestalt, dass ein kompetenter Leser zu keiner zufriedenstellenden Interpretation gelangt, müsste einen hermetischen Textterm als Grundlage haben, der entweder durch ein Überangebot gleichwertiger Möglichkeiten eine Unentscheidbarkeit oder durch eine Häufung oxymoroner Merkmale eine Unlesbarkeit schafft und somit sich einer letztendlich zufriedenstellenden Lesart entzieht. Das ist aber das Gegenteil dessen, was der Begriff »Schweigen« impliziert. Denn weiterhin besteht das Problem, dass das eingebrachte Ausdrucksmittel, auch wenn es stilistisch motiviert ist, innerhalb des Symbolkomplexes weder seine Bedeutung noch seine Funktion verliert. Mag das Element auch lediglich Ornament sein, die Abhängigkeit im Bedeutungsgeflecht bleibt bestehen. Der textliche Kontext garantiert bis zu einem gewissen Grad die Stabilität des Signifikanten. Nelson Goodman exemplifiziert das Phänomen in seiner Unterscheidung in intrinsische und extrinsische Qualitäten der Kunst. Obwohl er zuerst von Literatur ausgeht, diskutiert er schließlich anhand von bildender Kunst, vor allem anhand der abstrakten Malerei, die Möglichkeit einer rein, wie er es nennt, »intrinsischen Symbolisierung«³¹². Um sein Argument zu verdeutlichen, schließt er schließlich alle konkreten, bildlichen Darstellungen aus, weil selbst im Falle der Abbildung etwas Nichtexistenten, in Goodmans Beispiel Fabelwesen, schlussendlich etwas symbolisiert würde.³¹³ Auch abstrakte Darstellung, die ein Gefühl, eine Stimmung oder eine Idee darstellen, schließt er aus.³¹⁴ Letztlich behält Goodman nur noch Arrangements von Farben und Formen übrig oder, wie im Fall der Readymade-Kunst, unbearbeitete Objekte oder Aktionen. Doch auch hier fungierten die Bestandteile als »Proben« und symbolisierten erneut extrinsische Eigenschaften, die sie in einen Verweiszusammenhang zwingen.³¹⁵ Schuld daran sei der zeitlich-kulturelle Kontext, der den Gegenstand zur Kunst erhebt und damit alle seine Teile einem Kunstbetrachtungsprozess überantwortet.³¹⁶

Um es noch einmal zu verdeutlichen, weder Bohrer noch Goodman gehen davon aus, dass die Bedeutungsebene des Zeichens getilgt werden kann. Bohrer hält aber einen Zustand für denkbar, indem die Verweisstruktur irrelevant wird und die Darstellung für sich steht. Dagegen wendet Goodman die Stabilität des Zeichensystems ein, aus dem sich mikrostrukturell das Kunstwerk durch seine makro-

311 SIMONIS: Ästhetizismus und Avantgarde, S. 255f.

312 GOODMAN: Weisen der Welterzeugung, S. 77ff.

313 EBD., S. 80.

314 EBD., S. 80f.

315 EBD., S. 81f.

316 EBD., S. 84ff.

strukturelle Abhängigkeit nicht entziehen kann, gerade weil der Kunstgegenstand Kunst ist.

Jan Mukařovský hat sich mit dieser Diskursmacht intensiv auseinandergesetzt, indem er das dynamische Spiel aus Absichtlichem und Unabsichtlichem beschreibt. Die ästhetische Rezeptionshaltung des Betrachters begünstigt zuerst den Wunsch, das Kunstwerk als ein bedeutendes zu nehmen, in dem jedes Teil seinen Sinn und Zweck hat.³¹⁷ Selbst die offensichtliche Zufälligkeit, in Mukařovskýs Beispiel die Beschädigungen des Torsos der Venus von Milo, wird schließlich zum Teil der Wirkung des Werks selbst.³¹⁸ In der Kontemplation ist somit auch jenes Faktum der Zerstörung entscheidend für die Wirkung des Objekts auf den Betrachter. Es ist womöglich gerade wegen dieses Teils, der sich zuerst sperrt, als Teil der Bedeutung des Kunstwerks mit akzeptiert zu werden, Kunst. Erst in dem Moment, wenn der Betrachter irritiert ist, ergriffen ist und einmal mehr entscheiden muss, ob er dieses Element, das stört, zur Kunst dazurechnet und im zweiten Schritt entscheiden muss, welche Bedeutung es für ihn hat, beginnt die oszillierende Auseinandersetzung mit der Kunst selbst.³¹⁹ Die Pointe hierbei ist aber, dass der Rezipient es schlussendlich harmonisiert, selbst das Zufällige. Wenn aber selbst das Zufällige wieder eine Sinngebung erfährt und somit durch den Rezipienten eine Bedeutung zugewiesen bekommt, wird sich ein Gegenstand, der seine Gemachtheit als geordnetes Zeichenkonvolut noch deutlicher zur Schau stellt, ebenfalls nicht entziehen können. Und so wie die Farbe Rot ihr Rotsein nicht verliert, so wird der sprachliche Ausdruck seine Semantik behalten und ist damit dem Semioseprozess preisgegeben. An dieser Stelle muss man sich von dem Gedanken verabschieden, dass Elemente der Kunst absolut intrinsisch sein können.

Würde man allerdings hier stehen bleiben, müsste man entweder wohl oder übel auf die semantische Methode verzichten, da sie an ihre Grenze gestoßen ist, oder Karl Heinz Bohrer und all den anderen Autoren, für die er hier stellvertretend steht, die Richtigkeit seiner Beobachtung absprechen, die er nun mal »das Schweigen der bösen Bilder« genannt hat. Sicherlich besteht die Möglichkeit, dass Bohrer theoretisch zu einer Überzeugung gelangt ist, die er selbst als Erlebnis am Text nicht reproduzieren kann. Zwar wären dann seine Überlegungen im Rahmen der ästhetischen Diskussion logisch zwingend, aber sie würden den Zeichencharakter der Sprache negieren und zudem auf keiner Leseerfahrung gründen. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass der Erfahrung die Theorie folgte. Auch Bataille, der zwar nicht von »Schweigen«, sondern von »Ermüdung« spricht, scheint sich offensichtlich auf etwas Ähnliches zu beziehen.

317 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 35f.

318 EBD., S. 34

319 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 55ff.

Deshalb soll versucht werden, auf anderem Weg diesen Effekt zu begreifen, indem man sich zunächst von der semantischen Bedeutung des Wortes »Schweigen« ein wenig löst, um so womöglich zu einer Synthese zu gelangen, die beide sich jetzt unvereinbar gegenüberstehenden Positionen vereint.

2.3.8 Wirklichkeitseffekt und Abscheu als das Negativ-Ästhetische

Was für die intrinsische und extrinsische Qualität eines Kunstwerkes gilt, gilt *mutatis mutandis* somit auch auf funktional-narrativer Ebene. Ein Gewaltereignis innerhalb eines Handlungsgefüges könnte nur dann als ›sinnlos‹ bezeichnet werden, wenn es für das Gefüge der Geschichte keinerlei Relevanz hätte. Es wäre dann *funktionslos*. Aber wenn ein Ereignis in einem Handlungsverlauf narratologisch erschlossen wird, so zielt gerade das Beschreibungsmodell darauf ab, dass jedem Element auch eine Funktion innerhalb einer Erzählstruktur zugeordnet werden kann. Der Beschreibungsapparat selbst macht somit eine Funktionslosigkeit im Grunde nicht abbildbar.³²⁰ Lediglich über die Zunahme einer neuen Funktion, die etwa ›ästhetisch‹ oder ›poetisch‹ lauten müsste, könnte eine derartige Nullposition innerhalb des Systems markiert werden. Dies ist nun aber bereits im vorhergehenden Teil und unter der Berücksichtigung von Roman Jakobsons Versuch ausgeschlossen worden, da, wenn ›ästhetisch‹ nur als selbstverweisend aufgefasst wird, die Narration schon auf sich selbst und ihre diegetische Welt ausgerichtet ist. Übrig blieben dann erneut nur Versuche, sprachliches Ornament wie Alliterationen oder das vielleicht hierfür bereits überstrapazierte rhetorische Mittel der Metapher zu isolieren. Schlussendlich hätte es so zwar einen dezidiert ästhetischen, aber nicht zwangsläufig einen negativ-ästhetischen Wert. Selbst gesetzt den Fall, man hätte eine absolute Metapher innerhalb der Gewaltdarstellung verwirklicht, umfasst diese wiederum nur einen sehr kleinen Teil des Gesamtphänomens der Gewaltdarstellung. Schließlich enthalten auch die Stellen, die Bohrer, Nieraad oder Bataille als Belege heranziehen, eher weniger Metaphern und werden vielmehr selbst in ihrer Gesamtheit als Metaphern aufgefasst. Allerdings ist damit auch anzunehmen, dass die Belegstellen wegen ihrer Eigenschaft, einen bestimmten Leseindruck zu evozieren, ausgewählt wurden, möchte man nicht eine absolute Beliebigkeit unterstellen. Es ist womöglich dieser Leseindruck, der den Schlüssel für die Lösung des Problems bereithält.

So beschreibt Roland Barthes an einem gänzlich anderen Phänomen, allerdings ebenso wie Bohrer bei Flaubert, wie der ›Beschreibungszwang‹ des französischen Realismus Artefakte produziert, die sich scheinbar in keinen Funktionszusammen-

320 Oder ein solches Element wird als irrelevant bezeichnet und damit seine Funktionslosigkeit bagatellisiert (vgl. BARTHES: Der Wirklichkeitseffekt, S. 164).

hang fügen.³²¹ Daran schließt er die Frage an: »Ist in einer Erzählung alles signifikant, und wenn nicht, wenn in einer Erzählung bedeutungslose Flecken bleiben, wie lautet dann letztlich, wenn man so sagen kann, die Bedeutung dieser Bedeutungslosigkeit?«³²²

Barthes zeigt, dass die Detailversessenheit einer möglichst genauen Wiedergabe einer Szene, die bei dem Prozess der Beschreibung Dinge hinzufügt, die keine Funktion im Handlungsgefüge aufzuweisen scheinen, keinen atmosphärischen Wert und keine charakterisierende Aufgabe für eine Figur der Erzählung haben, dennoch einen Effekt produzieren. Er nennt es den »Wirklichkeitseffekt«.³²³ Diesen Teilen sei allen gemein, dass sie für das »Seiende« stünden und sich wie dieses einer Einhegung unter einen Sinn sperren.³²⁴

Barthes' Vorgehen zeigt andererseits auch, worauf eingangs Bezug genommen wurde, nämlich dass die semiotische Beschreibung schlecht mit funktionslosen Dingen umgehen kann – er schafft eine neue Funktion, um das Phänomen zu erfassen.

Das Kriterium der neuen Funktion ist der niedrige Informationsgehalt der beschriebenen Elemente für die Narration, weil ihre potenziell anderen Funktionen für die Erzählung bereits von anderen Elementen erfüllt worden sind, wie in Barthes' Beispiel etwa die Konstruktion eines Handlungsortes. Die zusätzlichen Informationen sind additive und tragen zu einer Detailschärfe der Szene bei.³²⁵ Sie sind aber in informationstheoretischem Sinne redundant, wobei ihre Redundanz mit jedem hinzugefügten Element steigt. Mit der Reduzierung ihrer Zweckgebundenheit hinsichtlich anderer Funktionen steigt im gleichen Maße die Funktion der Repräsentation, oder anders formuliert: Das Vorhandensein des Elementes wird zu seiner einzigen Funktion.

Betrachtet man unter dem Erörterten erneut die ganz zu Beginn zitierte Stelle aus Kleists *Erdbeben in Chili*, in der der Säugling mit zerschlagenem Schädel auf dem Boden liegt, dann zeigt sich tatsächlich, dass Barthes' Analyse einen Effekt beschreibt, der auch hier Anwendung finden kann. Die Plastizität der Darstellung, die den Leser zwingt zu imaginieren, was er vielleicht nicht imaginieren will, besitzt einen Wirklichkeitseffekt in dem Sinne, dass auch hier die Dinge gegen den Willen des Rezipienten da sind. Das Zuviel der Darstellung verleiht dem Dargestellten den Hauch des Wirklichen. Denn nun ragt etwas in den geschlossenen Raum

321 EBD., S. 164f.

322 EBD., S. 166.

323 EBD., S. 171.

324 EBD., S. 169.

325 Immer vorausgesetzt natürlich, dass keines der beschriebenen Elemente später eine wesentliche Funktion übernimmt oder es sich wie häufig auch in der Literatur Jung-Wiens um ein Seeleninterior handelt und damit die Funktion einer Charakterisierung übernehmen würde.

der Kunst, was auf die chaotische oder als sinnlos empfundene Wirklichkeit verweist, wo Dinge, Gegebenheiten oder Ereignisse nicht zweckgerichtet vorhanden sind und wo ihre Existenz weder selektierbar noch dosierbar ist.

Exakt dies ist es auch, was Sabine Friedrichs mit dem bereits referierten Begriff des Hyperrealismus beschreibt. Durch die stete Wiederholung von Elementen, deren Funktion bereits erfüllt ist, durch die Erhöhung der Detailvielfalt, die den Leser zwingt, zu imaginieren, was er vielleicht nicht imaginieren will, entleert sich einerseits strukturell betrachtet ihre (narrative) Funktion, während andererseits sich der von Barthes beschriebene Wirklichkeitseffekt intensiviert. Zunächst lässt sich also festhalten, dass damit auf textlicher Ebene ein Kriterium gefunden ist, das intersubjektiv beschreibbar ist. Ein Element, das hinsichtlich seiner anderen narrativen Funktionen redundant ist und dadurch hauptsächlich die Funktion der Repräsentation besitzt, ist – zwar nicht funktionslos, aber – *funktionsschwach*. Seine Redundanz und Funktionsschwäche tragen dazu bei, dass die Aufmerksamkeit nur noch auf sein Vorhandensein gelenkt wird.

Bohrer selbst nimmt im Grunde auf diesen Effekt Bezug, wenn er feststellt, dass Kleists Stil womöglich »wehtun« wolle³²⁶ und dass aber gleichzeitig das Publikum der Goethezeit nicht in der Lage sei, seine Exzesse zu »genießen«. ³²⁷ Damit ist eine weitere entscheidende Voraussetzung genannt, die der ästhetischen Konfiguration zuwiderläuft: die Reaktion des Rezipienten. Der Leser wird zum Zuschauer der Gewalt und befindet sich damit in einem ambivalenten Verhältnis, wie es Sofsky skizziert: »Trotz Abscheu und Widerwillen wird der Zuschauer von der Leidenschaft ergriffen.«³²⁸ Das Tableau der möglichen Reaktionen »ergreift« den Wahrnehmenden. Um die Gewalt aber zu »genießen«, ist eine distanzierte Betrachtung nötig, die wiederum in zwei Haltungen zerfallen kann: »Der Gleichgültige isoliert das Ereignis, der interessierte Beobachter isoliert sich selbst.«³²⁹ Je mehr eine Ästhetik das Mittel der Gewalt nutzt und ausdifferenziert, um seine Autonomie zu behaupten, desto eher wirkt sie ihr gleichzeitig entgegen, indem sie die Schockwirkung zum zentralen Gegenstand der Repräsentation werden lässt und damit das Abwenden des Betrachters riskiert.

Neben körperlichen Reaktionen sind es auch ethische Grenzen, die Hans Robert Jauss als Grund für das sich verweigernde Verstehen, den Abbruch des Verstehensprozesses ansetzt:

Wer vermöchte zu sagen, daß er das Unmenschliche von Folter, Inquisition, Erpressung, Vernichtung des Gegners oder Genozid »verstehe«? Es mag sein, daß sich solche Erscheinungen zwar historisch oder psychologisch durchaus

326 BOHRER: *Imaginationen des Bösen*, S. 198.

327 EBD., S. 239f.

328 SOFSKY: *Traktat über die Gewalt*, S. 102.

329 EBD., S. 107.

»erklären« lassen. Doch das besagt dann keineswegs, daß man damit den Folterknecht, den Inquisitor oder Mörder in seinem Handeln auch schon »verstanden« hätte. Auch die poetische Fiktion wahrt diese Grenze: wenn sie – wie im Falle der *Fleurs du Mal* – es sich herausnimmt, das Bewußtsein im Bösen vorstellbar zu machen und damit unser Verstehen zu erweitern, impliziert solches Verstehen keineswegs eine Rechtfertigung des Bösen, sondern fordert unser moralisches Urteil heraus.³³⁰

Verstehen scheitert also hiernach nicht an einer Sinnverweigerung des Textes, sondern daran, dass der *Rezipient* das Verstehen ablehnt. Zwar wird im Zitat nur auf die Motivation fiktiver oder realer Personen Bezug genommen, der Umstand lässt sich aber ohne Weiteres auf das gesamte Gefüge einer Handlung ausdehnen. Somit ist zum vorherigen Verständnis von Schweigen ein weiterer Gesichtspunkt hinzugetreten. Während es zuvor um eine Lesbarkeit im klassisch hermeneutischen Verständnis ging, die sich nicht auf der ersten Ebene der reinen Rekodierung von Signifikanten im Leseprozess abspielt, sondern auf der zweiten, der übergeordneten Ebene der Signifikanten zweiter Ordnung oder der Allegorie im Sinne Benjamins, so geht es Jauß um eine Akzeptanz, ein Nachvollziehen und ein Begreifen der dargebrachten diegetischen Welt.

Oder anders formuliert: In der für den modernen Menschen kein Ordnungswille mehr zu erkennen ist. »Wirklichkeit« bedeutet hier vor allem die emotionale Reaktion, die der Rezipient bei dem Kunstwerk hat, die er doch eigentlich nur bei der Realität haben sollte.³³¹ Mukařovský spricht vom »Ergriffensein« als der Haltung des Betrachters, der gerade nicht in der Lage ist, dieses Phänomen aus einer Distanz zu betrachten – Distanz ist aber bei der ästhetischen Betrachtung eines Gegenstandes als notwendig herausgestellt worden.³³²

Mit Ergriffensein ist nicht gemeint, dass der Rezipient einfach in Anbetracht der Kunst emotional bewegt ist, er mit den Schicksalen von fiktiven Figuren mitleiden kann oder von dem Verhalten einer Figur abgestoßen ist, sondern es ist damit gemeint, dass das mediale Objekt die Grenze von Illusion und Realität verwischt. Das Dargestellte wird nicht mehr als artifiziell wahrgenommen, sondern provoziert wenigstens partiell Reaktionen, die in einer faktualen, empirischen Situation auftreten würden. Etwa wenn Kinder dem Kasper den Ort verraten, wo das Krokodil sich versteckt, Fans einer TV-Serie wütende Briefe an einen Schauspieler schreiben für etwas, das seine Rolle getan hat und die Schreiben auch an diese adressieren oder Zuschauer, die in einem Horrorfilm bei einer sogenannten Jump-Scare-Filmsequenz einen wirklichen Adrenalinausstoß im Körper erfahren und mit

330 JAUß: Wege des Verstehens, S. 21.

331 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 58.

332 REICHER: Einführung in die philosophische Ästhetik, S. 44f.

Schreckreaktion reagieren, in etwa, indem sie versuchen, sich zu verstecken. Das Herausfallen ist auch das, was Bataille anspricht, wenn er von der »Ermüdung« angesichts der Mal um Mal präsentierten Grausamkeiten bei de Sade spricht und ebenso, wenn er von der Lust spricht, die ein Leser empfindet und damit auch aus der ästhetischen Haltung herausfällt. In all diesen Fällen ist das kulturelle Artefakt nicht mehr in seinem Status als künstliches Objekt aufgehoben, sondern verlässt auf kürzere oder längere Zeit den sicheren Ort des Nichtreellen. Ebenfalls wird auch einsichtig, warum ein derartiges Ergriffensein keine ästhetische und damit distanzierte Rezeptionshaltung mehr ermöglicht. Selbes geschieht auch, wenn sich ein ethisches Urteil mit einem ästhetischen vermischt. Das ethisch ablehnende Urteil verhindert zugleich die Möglichkeit, den Gegenstand als Kunst zu akzeptieren, wie im Beispiel von Jauß veranschaulicht.³³³ Bohrsers »Schweigen der bösen Bilder« ist genau an diesem Punkt zu finden. Zunächst ist anzumerken, dass es ein Fehler ist, anzunehmen, dass das ästhetische Empfinden ein grundsätzlich distanzierter ist. Das ist es nicht. Es ist das partielle Herausfallen des ansonsten ästhetisch motivierten Rezipienten, was hier den Kern der autonomieästhetischen Empfindung bildet. Erst wenn der Rezipient nach dem Herausfallen aus einer distanzierteren Haltung den Entschluss fasst, sich weiterhin mit dem Gegenstand ästhetisch auseinanderzusetzen (nicht identifikatorisch und auch nicht ablehnend), dann wird der Gegenstand für ihn persönlich zum Kunstgegenstand.

Wie Mukařovský ausgeführt hat, ist die ästhetische Haltung des Rezipienten geprägt von dem Willen, das Gesamte als Kunst zu begreifen. Selbst die unabsichtlichen Dinge werden unter diesem Willen harmonisiert und somit zum beabsichtigten Kunstwerk. Während dieses Aneignungsprozesses behält aber das Kunstwerk einen Teil, der sich nicht harmonisieren lässt, und die Gründe dafür können unterschiedlich sein, wie bereits ausgeführt. Auch bei einem erneuten Versuch, das Element in das Kunstwerk einzufügen, misslingt das Vorhaben, weil der Rezipient Mal um Mal aus seiner distanzierteren Position herausfällt. Der Verstehensprozess beginnt zu oszillieren, weil der Betrachter nicht harmonisieren kann, was er aber harmonisieren will. Das Element verbleibt Ding und will nicht Kunst werden. Genau jetzt »schweigt« es. Es schweigt innersystematisch, da es für den Rezipienten letztlich nicht Teil der Kunstlogik wird.³³⁴ Folglich kann es auch keine Funktion innerhalb des Werks übernehmen. Bohrsers Schriften sind nicht nur Beleg, sondern auch kongeniale Lösung des Dilemmas, indem er diesen Effekt des sich sperrenden Elements, was ja wiederum individuell unterschiedlich empfunden wird, zum eigentlichen Kern der modernen Autonomieästhetik macht, da es nach seiner Auffassung ein Element rein aus Stilwillen ist und in seiner Sinnverweigerung *par*

333 Reicher (ebd., S. 37f.) erwähnt, dass Wohlgefallen offensichtlich mit moralisch gut assoziiert wird.

334 MUKAŘOVSKÝ: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, S. 50.

excellence die Idealform des Selbstverweises annimmt. So lässt sich auch Jahraus' Problem lösen. Der konstitutive Rest eines Kunstwerks entsteht durch unsere persönliche Ergriffenheit, bei der wir die Position des Analytikers verlassen und nicht mehr zurückfinden.

Der individuelle Eindruck des Rezipienten kann kein Argument für die Existenz der Merkmale einer negativen Ästhetik sein. Er ist zwar intersubjektiv mittelbar, verbleibt jedoch ein subjektives Empfinden. Aber die begünstigenden Faktoren für dieses Erlebnis sind sehr wohl beschreibbar. Diese zwei wesentlichen Faktoren sind Funktionsschwäche und Repetition. Repetition bezieht sich auf den Informationsgehalt einer Darstellung, das bedeutet, dass mit steigender Repetition die Detaildichte zunimmt. Detaildichte begünstigt wiederum Funktionsschwäche. Funktionsschwache Detaildichte ist das, was Barthes als den Wirklichkeitseffekt bezeichnet und was das Herausfallen des Rezipienten begünstigt. Sabine Friedrichs geht hier einen entscheidenden Schritt weiter, indem sie annimmt, dass selbst der Wirklichkeitseffekt irgendwann gesättigt ist und bei anhaltender Repetition – oder vielleicht besser: funktionsschwacher Explikation und Variation der Grausamkeiten – die Darstellung ins Groteske und Absurde kippt. In diesem Fall kann sich wieder eine distanzierte, ästhetische Rezeptionshaltung einstellen. Hiermit eröffnet sich eine weitere Möglichkeit der Beschreibung der negativen Ästhetik: Der Wirklichkeitseffekt wird durch den Hyperrealitätseffekt überwunden. Gerade für aktuelle Gewaltdarstellungen ist Letzteres ein effizientes Beschreibungsinstrument. Sinnvoll ist es in jedem Fall, mit beiden Annahmen zu operieren. Da beide aufeinander aufbauen, liegt es schlussendlich im Auge des Betrachters, die Grenze für den Wechsel vom Wirklichkeitseffekt zum Hyperrealismus zu ziehen.

II. Literarische Analysen

Bisher ging es um die theoretischen Schwierigkeiten bei der Erfassung der Übertragung des autonomieästhetischen Ideals auf das Hässliche und daraus folgend auch auf das Böse. Es galt bisher, die Konzepte der Ästhetiktheorie in die Begrifflichkeiten der semiotischen und narrativen Textbeschreibung zu übersetzen. Ebenso war es Ziel, die einzelnen Reibungspunkte sowohl konzeptorischer als auch theoretischer Grundannahmen offenzulegen und – wo möglich – zu harmonisieren. Der Gang durch diese Konflikte hat hoffentlich deutlich gemacht, dass für das abstrakt formulierte Ideal der autonomieästhetischen Betrachtung moderner Literatur nur ein sehr schmaler Grat für die entsprechende Kodierung von Gewalt übrig bleibt, die allen Anforderungen genügen würde, die von ästhetischer Seite an diese gestellt werden. Vor allem dann, wenn nur Aspekte zugelassen sind, die sich am Textkörper auch veranschaulichen und belegen lassen. Der daraus resultierende Ansatz, Funktionsschwäche und Repetition zumindest als notwendige Merkmale zu definieren, hat sich somit nicht in der Arbeit am Material ergeben, sondern stellt vielmehr die notwendige Forderung auf theoretischer Ebene dar. Deshalb soll in einem zweiten Schritt ein vollständig umgekehrter Ansatz verfolgt werden. In ausgewählten Analysen der Texte der Jung-Wiener Autoren gilt es nun, sukzessive das Panorama der funktionalen Möglichkeiten der Gewalt in der Literatur der Wiener Moderne auszuloten. Dabei soll aber gerade nicht im Vorherein das zuvor erarbeitete theoretische Modell die Analyse beschränken. Damit ist gemeint, dass die folgenden literarischen Abschnitte nicht einzig dahingehend ausgewählt sind, das Theoretische zu bestätigen, sondern die Repräsentationen der Gewalt sollen eigenständig in ihrer Komplexität als Teile der Literatur umfassend beschrieben werden. Natürlich bleiben weiterhin die Annahmen des ersten Teils Leitfaden der Analyse. Ziel ist es aber zu zeigen, dass sich bei der konkreten Textarbeit noch weitere Bedingungen ergeben, die notwendig wären, um das autonomieästhetische Ideal in der Literatur nachweisbar zu machen. Die Suche nach der sinnlosen Gewalt ist also eine negative: Erst wenn die anderen Möglichkeiten der Funktionszugehörigkeit ausgeschlossen sind, kann von einer wirklichen Funktionsschwäche und Repetition gesprochen werden. Damit soll versucht werden, den häufigen Fehler zu umgehen, die literarischen Texte nur auszuwählen, zu interpretieren und letztlich dahingehend verbiegen zu wollen, dass sie sich dem Ansatz und somit der Bestätigung der Hypothese fügen.

3 Gewalt und Grenze

Gewalt bricht in eine bestehende Ordnung ein. Diese grundlegende Eigenschaft findet ihre Abbildung auch in Erzähltexten, wo sie in ihrer basalen Form als Ereignis auftritt. Die folgende Analyse legt den Fokus auf die Funktion des Ereignisses Gewalt für die Handlung einer Erzählung sowie für die Entwicklung der Figuren. Arthur Schnitzlers *Die Hirtenflöte* ist dafür besonders prädestiniert, da Gewalt hier fast ausschließlich grenzüberschreitenden Charakter hat. Aber auch bei Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr und Felix Salten finden sich aufschlussreiche Beispiele, weshalb in diesem Kapitel auch alle für die übrige Analyse relevanten Texte eingeführt werden sollen.

3.1 Gewalt als veränderndes Ereignis

Bataille spricht davon, dass Gewalt ein transgressives, also ein Grenzen überschreitendes Ereignis sei. Sie bricht ihrer Natur nach in ein geordnetes Handlungsgefüge ein und gefährdet die bestehende Ordnung, im schlimmsten Falle hebt sie sie auf.¹ Auch Sofsky und Reemtsma haben auf diesen urtümlichen Aspekt der Gewaltwahrnehmung hingewiesen.² Sie markiert einen Einschnitt und je nach Individuum und nach Situation entscheidet sich, wie tiefgehend dieser Einschnitt ist. Auch Erzähltexte bilden diese erste und offensichtliche Eigenschaft der Gewalt nach. Gewalt dringt ein und verändert den Zustand der Figuren und der Umgebung, in der sie agieren. Auf der Ebene des Sujets und damit des Handlungsverlaufs tritt Gewalt somit zuerst und vor allem als ein *Ereignis* auf. ›Ereignis‹ bezeichnet hier im narratologischen Sinn die kleinste segmentierbare Einheit eines Geschehens.³ Auf dieser ersten Ebene ist zu fragen, welche Bedeutung Gewalt für den Handlungsverlauf hat, welchen Stellenwert sie gegenüber anderen Ereignissen einnimmt und welche Funktion ihr innerhalb der Geschichte zukommt.⁴ Sollte sie,

1 Vgl. BATAILLE: Die Literatur und das Böse, S. 17f.

2 Vgl. REEMTSMA: Vertrauen und Gewalt, S. 113; SOFSKY: Traktat über die Gewalt, S. 109ff.

3 Vgl. MARTINEZ/SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 108.

4 Vgl. Kap. 1.1.2.

wie erwähnt, einen transgressiven Charakter haben, dann ist in diesem Fall ihre Relevanz größer als die anderer Ereignisse, die keine transgressive Funktion besitzen. Im Umkehrschluss wäre eine Gewalthandlung in diesem Zusammenhang dann funktionsschwach, wenn sie keine Zustandsveränderung hervorruft.

Juri Lotman unterteilt Ereignisse genau dahingehend in solche, die einen Zustandswechsel und damit einen Handlungsverlauf zur Folge haben, und solche, die dies nicht tun.⁵ Genauer gesagt spricht Lotman nur im ersteren Fall von einem wirklichen Ereignis. In Anlehnung an Wladimir Propp ist auch für ihn die erste und einfachste Form einer Handlung, dass eine Figur, z.B. im Falle eines Märchens der Held, aus ihrem ihr angestammten Bereich hinausgeht. Das Ereignis, welches den Bereichswechsel verursacht, ist folglich das transgressive Ereignis. In seinem Modell zur Beschreibung von Erzählungen unterteilt er diese deshalb in unterschiedliche ›Räume‹, die zunächst ganz konkrete, topologische Einheiten in der diegetischen Welt bezeichnen. Da aber mit »Raum« ein kulturwissenschaftlicher Begriff berührt wird, der gerade in der neueren Narratologie und vor allem unter dem Einfluss des Spatial Turn eine erhöhte Aufmerksamkeit erfährt, ist angesichts dessen eine Abgrenzung und Konkretisierung des hier verwendeten Begriffs zwingend nötig.⁶ Katrin Dennerlein definiert den ›konkreten Raum‹ wie folgt:

Der Begriff der ›erzählten Welt‹ umfasst die Handlung sowie die Gesamtheit der Figuren, Objekte und räumlichen Gegebenheiten. ›Konkret‹ verstehe ich im Sinne von ›sinnlich, anschaulich gegeben‹, wobei die Anschaulichkeit im narrativen Text als Komponente eines semantischen Konzepts vorliegt, auf das referiert wird. Das Vorhandensein von erzählter Wahrnehmung ist für die Konkretheit keine notwendige Voraussetzung.⁷

Raum in seiner textuellen Beschaffenheit verweist so zunächst auf die Worte, die sich auf eine menschliche Wahrnehmungsfähigkeit von Dimensionalität beziehen.

5 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 339.

6 Dieser, vor allem für die Kulturwissenschaften entscheidende Paradigmenwechsel, fasst den Raum nicht mehr als einfachen Container auf, sondern geht davon aus, dass der Raum eine soziale und kulturelle Größe ist, die sich durch die Beziehungs- und Kommunikationsgeflechte der Menschen, die in ihm leben, bildet. Wie auch schon im Falle des Gewaltbegriffs der Soziologie wird hier von diesem Ansatz Abstand genommen, da seine Analyse Kriterien vor allem zur Beschreibung einer konkreten, faktualen Wirklichkeit gedacht waren. Die Übernahme in den literarischen Bereich stellt insofern eine unzulässige Übertragung dar, weil es sich bei der diegetischen Welt weder um ein simples Abbild noch um eine Simulation der empirischen Realität handelt und somit genuin literarische Komponenten ausgeblendet werden würden. Zur Abgrenzung der Verfahren und Ansätze des Spatial Turns zur Narratologie vgl. DENNERLEIN: Narratologie des Raumes, S. 5ff.

7 DENNERLEIN: Narratologie des Raumes, S. 48.

Deiktische Bezeichnungen wie »hier«, aber auch »Berlin« fallen damit ebenso darunter wie sensorische Referenzen wie »kalt« oder »hell«. ⁸ Zusätzlich unterscheidet sie zwischen Räumen und Orten im engeren Sinn. Letzteres ist für sie eine spezielle Position in einem Raum und wird durch Präpositionen, Präpositionalphrasen und Deiktika genauer bestimmt. ⁹ Hierbei ist das Referenzsystem als Bezugsgröße für die Orientierung im Raum essenziell. Es kann sowohl intrinsisch und damit stabil oder deiktisch und damit abhängig vom Standort des Sprechers sein. ¹⁰ Räume können wiederum durch Toponymika, Eigennamen, Gattungsbezeichnungen, Deiktika und weitere Konkreta angegeben werden, wobei »weitere Konkreta« hier zu einer offenen Liste und damit auch zu einer gewissen Beliebigkeit führen. ¹¹ So sinnvoll also die Unterscheidung von Ort und Raum ist und so aufschlussreich ihre Problematisierungen der einzelnen Bezeichnungsmöglichkeiten sind, wirft sie einen letztlich auf eine strukturelle und damit semiotische Betrachtung der Textkonzeption zurück – was ein Raum ist, legt der Text fest oder es ist präsupponierbar. ¹² Dennerleins Einschränkung diesbezüglich, die sie noch einmal 2011 präzisiert, dass nur zum Raum gehöre, was eine Unterscheidung von innen und außen aufweise und von wenigstens einer Figur betreten werden könne, ¹³ limitiert lediglich die präsupponierten Inhalte, nicht aber die im Text realisierten, denn weiterhin kann der Text auch Begriffe ohne räumliche Bedeutung mit einer räumlichen Bedeutung semantisieren. Für das hier angestrebte Erkenntnisinteresse ist eine tiefergehende Analyse des konkreten Raumes aber nicht zielführend.

Für Lotmans Ansatz ist nämlich lediglich entscheidend, ob Räume mit anderen Räumen in Opposition stehen. Erst dann wird eine Grenze erzeugt und ein transgressives Ereignis oder *Metaereignis* kann stattfinden. ¹⁴ Damit aber Räume in Opposition stehen, reicht es nicht aus, dass sie nur räumlich unterschieden sind, sie müssen auch unterschiedlich semantisiert sein. Die Opposition zweier topologischer Einheiten wie z.B. »Stadt« und »Land« genügt deshalb nicht. Erst wenn diesen Orten auch tatsächlich unterschiedliche Merkmale zugeordnet werden, wie etwa |modern| vs. |primitiv|, |sicher| vs. |gefährlich|, liegt aufgrund ihrer unterschiedlichen *Semantisierung* eine Opposition vor. Lotman spricht in diesem Fall von *semantischen Räumen*. Ein semantischer Raum ist ein Merkmalskomplex, eine Isotopie, d.h. eine Ansammlung von Prädikaten, Normen, Werten oder Eigenschaften,

8 FLUDERNIK: *Fin de siècle*, S. 52f.

9 Vgl. DENNERLEIN: *Narratologie des Raumes*, S. 78f.

10 Vgl. ebd., S. 84.

11 Vgl. ebd., S. 77.

12 Vgl. hierzu ihre eigenen Ausführungen DENNERLEIN: Art. »Raum«, S. 159.

13 Vgl. ebd., S. 158.

14 Hans Kraah (*Einführung in die Literaturwissenschaft*, S. 320) bezeichnet diese Ereignisse, die eine Änderung im semantischen Raum, also eine Zustandsänderung, hervorrufen, als »Metaereignis«.

die sich wiederholt in einem Text finden und zusammenfassen lassen. Ist dieser Merkmalskomplex etabliert, impliziert er auch seine Opposition.¹⁵

Der Regelverstoß bzw. das Verlassen eines semantischen Raums und der Übergang in einen anderen stellt in diesem Modell das entscheidende konstitutive Moment da, ohne das sich eine Handlung, Lotman spricht von Sujet, nicht etabliert. Die Transgression ist das Tiefenereignis, um bei Lotmans Terminologie zu bleiben, das in der Lage ist, die erzählte Welt nachhaltig zu verändern, d.h., sie von einem Zustand A in einen neuen Zustand B zu überführen. Der einfachste Fall ist hierbei, dass eine Figur sich von A nach B bewegt und zugleich eine semantische Raumgrenze passiert. Wenn eine Figur eine Grenze passiert, dann kann das wiederum unterschiedliche Folgen haben. Die Figuren aus dem anderen semantischen Raum könnten im neuen Raum assimiliert werden ($\text{SemR}_a::\text{Fig}_b \rightarrow \text{SemR}_a::\text{Fig}_a$). Die Figuren verändern den semantischen Raum zu ihrem eigenen ($\text{Fig}_b::\text{SemR}_a \rightarrow \text{Fig}_b::\text{SemR}_b$) oder es entsteht ein neuer semantischer Raum ($\text{SemR}_a::\text{Fig}_b \rightarrow \text{SemR}_c::\text{Fig}_c$). Ebenso ist es natürlich möglich, dass die in Opposition stehende Figur bzw. der zu ihr in Opposition stehende Raum getilgt werden – womit letztlich dann auch wieder ein Ausgleich des Konfliktes geschaffen wird ($\text{Fig}_a::\text{SemR}_b \rightarrow \neg\text{Fig}_a::\neg\text{SemR}_b$).

An dieser Stelle lässt sich die zuvor entwickelte notwendige Funktionsschwäche mit den narratologischen Kategorien engführen. Gewalt ist dann ein transgressives Ereignis, wenn sie mit der Umgebung in Konflikt steht und eine Zustandsveränderung der Welt verursacht, die sich direkt auf die Handlung auswirkt. Somit ist sie auf Handlungsebene dann funktionsschwach, wenn sie keinerlei Auswirkungen hat, weder auf den Handlungsverlauf, den Zustand der diegetischen Welt oder die Entwicklung der Figuren.

3.2 Arthur Schnitzler: Die Hirtenflöte

3.2.1 Märchen oder Experiment?

Im Falle Arthur Schnitzlers Erzählung *Die Hirtenflöte* übernimmt das Ereignis Gewalt auffällig häufig die Funktion, die Protagonistin der Handlung von einem semantischen Raum in einen anderen zu überführen. Dies resultiert vor allem aus der außergewöhnlichen Raumkonzeption des Textes, bei der oft topologische Orte und semantische Räume zusammenfallen.

Schnitzler publizierte seine Erzählung erstmalig in der *Neuen Rundschau* (XIX. Jg., 9. Heft) im September 1911. Bis heute ist die Erzählung verhältnismäßig wenig von der Forschungsliteratur berücksichtigt worden, obwohl bereits 1971 Maja

15 EBD., S. 296ff.

D. Reid eine längere Abhandlung über sie veröffentlicht.¹⁶ Dies mag mit der eher mittelmäßigen Aufnahme durch damalige Rezensenten nach einer Lesung in Den Haag zu tun haben, in deren Folge auch Arthur Schnitzler etwas Abstand zu seinem Werk nimmt.¹⁷

Die Erzählung ist in sieben Kapitel unterteilt. Der Verlauf des Weges der Heldin mit dem Namen Dionysia lässt sich wiederum in vier Episoden einteilen, die alle strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen. So endet jede Episode mit dem Wunsch der Protagonistin, nach Hause zurückzukehren. Am Schluss erreicht die Hauptfigur auch tatsächlich ihr altes Zuhause wieder und der Plot erhält dadurch einen zyklischen Aufbau.¹⁸

Erasmus, ein weiser, älterer Mann, der keine Familie oder Verwandte mehr hat, heiratet eine ebenfalls verwaiste, noch junge Frau namens Dionysia und zieht mit ihr in ein Haus mit Turm am Waldesrand, wo er astrologischen Studien nachgeht. Eines Nachts kommt er zu dem Schluss, dass das Wesen seiner Frau ihm und mit großer Sicherheit auch ihr vollständig unbekannt ist, und zweifelt deshalb an ihrer grundlegenden Tugendhaftigkeit. Als Konsequenz schickt er seine Frau in die Welt und gibt ihr die Aufgabe, jeder Versuchung nachzugehen, die sich ihr bietet. Nach einem verhinderten Selbstmordversuch fügt sich Dionysia dem Wunsch ihres Mannes, um gleich darauf mit einem Hirten den ersten wirklichen Ehebruch zu begehen und 100 Tage und 100 Nächte bei ihm zu bleiben. Dieser verliert dadurch seine gesamte Herde und Dionysia verlässt ihn zugunsten eines Gutsherrn, der zufällig vorbeifährt und sie eigentlich zu Erasmus zurückbringen soll. Sie bleibt aber bei ihm und erlebt in seinem industrialisierten Land die Armut der Arbeiter. Trotz der Hilfe Dionysias für die Armen kommt es zu einem Aufstand, der gewaltsam niedergeschlagen wird. Sie verlässt darauf den Gutsherrn, will nach Hause, gerät aber auf ihrem Weg erneut in die Wirren des Aufstands, der nun schon andere Orte ergriffen hat, und wird nach einem Blutbad unter den Revoltierenden gefangen genommen. Ein Graf entdeckt sie im Gefängnis, verliebt sich in sie, befreit sie aus dem Kerker und beide heiraten. Es kommt zum Krieg und Dionysia reitet an seiner Seite in die Schlacht. Sie zeugen während der Schlacht einen Sohn, aber der Graf kommt im Krieg um. Sie erhält wegen ihrer Verdienste in den Schlachten Anerkennung und Ehre, die sie aber verspielt, als sie mit dem Fürsten des Landes eine Affäre anfängt und ihn zwingt, seine eigentliche Frau zu verbannen. Der Unmut gegen Dionysia steigt im Volk und im Adel und sie muss mithilfe des Fürsten eine Schreckensherrschaft etablieren, um sich zu schützen. Beide verkommen moralisch und in einer entscheidenden Nacht will sie sich umbringen, findet aber

16 PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 114; REID: »Die Hirtenflöte«, S. 18-27.

17 Vgl. ROELOFS: »Man weiß eigentlich wenig von einander«, S. 144.

18 Vgl. EICHER: Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 66; GEISLER: Arbeit am literarischen Kanon, S. 124.

ihrem Sohn zuliebe neuen Lebenswillen. Der Fürst soll ihren Sohn adoptieren und zum Nachfolger machen. Dies tut er auch, mit der Konsequenz, dass das Kind ermordet wird. Für den Fürsten stellt Dionysias Anwesenheit nun mehr eine Gefahr dar und er will sich ihr durch ein Todesurteil entledigen. Als sie das bemerkt, flieht sie und kehrt zu Erasmus zurück. Am Ende stehen sich beide gegenüber und sie schlägt sein Angebot aus, das er ihr am Anfang als Versprechen gab, nämlich sie so wieder zu sich zu nehmen, wie sie zurückkommt, als sei es der Tag ihrer Hochzeit. Dionysia verschwindet und Erasmus benennt einen Stern nach ihr, der aber nach seinem Tod nicht mehr auffindbar ist.

Auffällig unter vielen anderen Aspekten ist Dionysias kontinuierlicher sozialer Aufstieg, wobei dieser immer an den Status des Mannes gebunden ist, mit dem sie eine Beziehung eingeht und der von »Hirte« und »Gutsherr« über »Graf« bis hin zu »Fürst« reicht. Während der erste Status entsteht, der zweite sich durch gewährte materielle Güter und Freiheiten äußert, erwirbt sich Dionysia den dritten Status durch heroisches Handeln und erpresst den letzten durch emotionale Manipulation.

Wie bereits erwähnt, befindet sich jeweils am Übergang eines Abschnitts ein Gewaltereignis. Der Übergang findet sowohl auf Handlungsebene statt und ist in den meisten Fällen mit einer räumlichen Veränderung verbunden. Er ist aber auch auf paratextlicher Ebene durch Kapiteleinteilungen markiert. In einer Tabelle zusammengefasst ergibt sich dann folgende Darstellung, wobei nur die Gewaltereignisse aufgeführt sind, die an der besagten Grenze eines neuen Abschnitts liegen. Der Pfeil deutet jeweils an, ob die Grenze zur neuen Episode vor oder hinter dem Ereignis liegt:

Aufbruch	I	Erasmus Turm/Wald	
Dionysias Reise	II	Hirte	← gewaltsamer Liebesakt
	III	Gutsherr	→ Aufstand
	IV	–	→ Niederschlagung des Aufstands
	V	Graf	→ Tod des Grafen
	VI	Fürst	→ Kindsmord
Rückkehr	VII	Wald/Erasmus Turm	

Im Falle des besonderen und im Vergleich zu anderen Erzählungen Schnitzlers eher ungewöhnlichen Aufbaus der *Hirtenflöte* ist eine nähere Betrachtung der Frage nach der Typologie des Textes durchaus angebracht. Die Prosa Arthur Schnitzlers folgt, laut Perlmann, grundsätzlich keinen strengen Gattungsprinzipien, weshalb seine Werke allgemein als Novellen, Novelletten und Erzählungen bezeichnet werden.¹⁹ Szendi zeigt allerdings, dass eine Tendenz zur Novelle spätestens mit *Leutnant Gustl* (1900) von ihm aufgegeben wird, aber davor für die frühen Arbeiten durchaus eine starke Affinität zu traditionellen Formen besteht.²⁰ Als häufig verwendete Leitstrukturen bezeichnet Perlmann darüber hinaus das Experiment und das Rätsel. So sieht sie bei der Erzählung *Die Hirtenflöte* deutliche Ähnlichkeiten zu einer »Versuchsanordnung«. ²¹ Dem folgt Rolf Geißler bei seiner Einschätzung bezüglich des dominierenden Formprinzips.²² Jedoch findet sich bei ihm auch der Hinweis auf die an vielen Stellen aufgegriffene Rekurrenz auf das Märchen, die wiederum Timothy Farley nämlich dazu veranlassen, den Text als »fairy tale« zu klassifizieren.²³ Zu diesen Analogien gehört etwa das Fehlen konkretisierender Angaben zu Zeit und Ort, die somit die Lokalisierung der Ereignisse ambivalent belassen. Hierdurch entfallen Authentifizierungspunkte über den Raum, wie etwa in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs*, wo die Erzählung in Wien und der Umgebung angesiedelt wird, oder die Zeit, etwa durch die Nennung historischer Ereignisse, wie im Fall von Felix Saltens *Das Schicksal der Agathe*. Vielmehr scheinen sogar mehrere historische Epochen durchschritten zu werden. Das am Anfang präsentierte Sujet in Kombination mit der Situierung einer defizitären Ausgangssituation und die Aussendung der Dionysia in Verbindung mit dem Versprechen, das Erasmus ihr gibt, entspricht einigen der Grundkonstellationen, wie sie von Propp als märchentypisch herausgearbeitet wurden.²⁴ Überdies sind im gesamten Text noch weitere formale Elemente enthalten wie etwa die wiederkehrende Zahl Drei und die Zahl Sieben, die auf die europäische Märchentradition verweisen.

Während im ersten Abschnitt das gattungsspezifische Muster des Märchens seine Anwendung sowohl in syntagmatischen Formeln und textinternen Signalen (Etablierung eines Mangels als Ausgangssituation, Wiederholung von Ereignissen in Abwandlung, wiederkehrende Frage-Antwort-Dialoge, Zahlensymbolik) als auch Themenauswahl und Motiven findet, entwickelt sich im Gegensatz zu einer klaren

19 PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 116.

20 »In seinen frühen Novellen (vor 1900) erweist sich Schnitzler noch als traditioneller Erzähler. Es gibt nur wenige Werke, in denen Strukturelemente von denen der klassischen Novellenform abweichen.« (SZENDI: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers, S. 109)

21 PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 113.

22 Vgl. GEIßLER: Arbeit am literarischen Kanon, S. 123.

23 FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen, S. 111.

24 Vgl. PROPP: Morphologie des Märchens, S. 39ff.

Stringenz und einer konsequenten Lösung der Ausgang der Erzählung eher uneindeutig und somit typisch für ein *Kunstmärchen*.²⁵

Gegen die Einordnung als Kunstmärchen wendet Thomas Eicher ein, dass der Erzählung das entscheidende Merkmal, nämlich das Vorhandensein des Wunderbaren, fehle.²⁶ Er folgt dabei dem Konzept von Paul-Wolfgang Wühl, der wiederum das Wunderbare als »formprägend« bezeichnet und es damit zur hinreichenden Bedingung für einen »überaus weitgefaßte[n] Gattungsbegriff« erklärt.²⁷ Das Wunderbare ist tatsächlich nicht als offensichtlich wirkende Kraft oder gar als Personifizierung in der Erzählung situiert, nur die Schicksalshaftigkeit der Ereignisse, die Dionysia widerfahren, und die Allwissenheit über diese vonseiten Erasmus könnten als indirekte Präsenz aufgefasst werden.²⁸ Eicher ist es jedoch wichtig, die auffälligen formalen Bezüge zur Gattung des Märchens zu berücksichtigen, darüber hinaus diese Entsprechungen aber auch in anderen Erzählungen für seine Analyse fruchtbar zu machen, in denen sie nur sporadisch und nicht derart gehäuft wie in *Die Hirtenflöte* vorkommen.

Beide Bewertungen, Märchen und Experiment, gehen von unterschiedlichen Ansätzen aus. Während die Einteilung zu den Märchen aufgrund der vorhandenen Textsignale die naheliegende zu bestehenden Kategorien darstellt, bildet die Bezeichnung »Experiment« den Versuch mithilfe einer Analogie die Diskrepanz zwischen den Merkmalen, die mit dem Märchenhaften sich beschreiben lassen und denen, die sich der Einteilung entziehen, zu harmonisieren. Der importierte Begriff »Experiment« wird hierbei jedoch nicht klar hinsichtlich eines Texttypus definiert. Welche Merkmale von einem Text erfüllt sein müssen, um als Experiment zu gelten, bleibt ebenso vage, wie warum im konkreten Fall von Schnitzlers Text die Ähnlichkeiten zu einer Versuchsanordnung den Text besser erfassen als das Beschreibungskonzept der »Prüfungen«, die der Held im Märchen erfüllen muss.

Die vorliegende formale Struktur der Erzählung zielt darauf ab, mithilfe wesentlicher Textsignale beim Rezipienten eine Erwartungshaltung hinsichtlich einer märchenhaften Geschichte zu provozieren. Die Assoziation und damit mögliche Erwartungshaltung eines Rezipienten hinsichtlich einer naiven Märchenstruktur ist deshalb auch bei den Kunstmärchen entscheidend, da nur so ein Bruch mit der, wie Eicher es nennt, *Teleologie des Märchens* möglich ist.²⁹ Sowohl das Fehlen des Wunderbaren als auch das märchenuntypische Ende im Falle der *Hirtenflöte* sind

25 Vgl. für eine allerdings teilweise verkürzende Gegenüberstellung einzelner entscheidender Aspekte der Übereinstimmungen und Diskrepanzen von Märchen zu Kunstmärchen NEUHAUS: Märchen, S. 7f. und die tabellarische Gegenüberstellung S. 12.

26 Vgl. EICHER: Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 50.

27 WÜHL: Das deutsche Kunstmärchen, S. 16f.

28 Zu Schnitzlers Schicksalsbegriff im Allgemeinen und im Besonderen für *Die Hirtenflöte* vgl. ALLERDISSEN: Arthur Schnitzler, S. 108f.

29 Eicher: Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 52.

wichtige strukturelle Elemente, die auf eine Wirkung abzielen, die nur gelingt, wenn mit der Erwartungshaltung des Rezipienten an ein Märchen gebrochen werden kann.³⁰ Dieser Bruch ändert die Bewertung des Ausgangs der Erzählung, da unter märchenhaften Aspekten und mit der Erwartungshaltung eines moralischen Schlusses sowie einer ›guten‹ Auflösung der Handlungskonflikte das Ende anders zu deuten ist, als wenn man stattdessen einen Experimentaufbau annimmt, der keine Erwartungshaltung auf eine vollständige Konfliktauflösung provoziert und der insgesamt eine eher distanziertere Lesehaltung fördern sollte.³¹

3.2.2 Das Zerschneiden einer Flöte

Der erste zu analysierende Gewaltakt der Erzählung wird dadurch ausgelöst, dass Dionysia absichtlich eine Hirtenflöte zerbricht. Diese scheinbar harmlose Form von leichtem Vandalismus erhält retrospektiv eine bedeutungstragende Funktion, die in Korrespondenz mit der Titelgebung wichtig wird. Allerdings ist bei dem ersten Gewaltereignis in Arthur Schnitzlers *Hirtenflöte* aufgrund einer strukturellen Ambivalenz nicht leicht zu entscheiden, ob es sich um ein Tiefenereignis und damit um ein transgressives handelt oder nicht. Denn es scheint, dass vor allem Erasmus' Entscheidung, seine Frau aus dem Haus zu verbannen, die Tat ist, die im Oberflächendiskurs alle kommenden Handlungen auslöst. Mit dieser Entscheidung, die an die Aussendung des Helden im Märchen erinnert, hat er den Zustand der Welt für Dionysia verändert. Indem sie das Haus mit dem Turm »in stiller Gegend am Waldesrand« – eine weitere (Kunst-)Märchenreminiszenz – verlässt, betritt sie auch topologisch einen neuen Ort, dessen beschriebene Landschaft deutliche intertextuelle Bezüge zum Locus amoenus der Schäferdichtung aufweist: Die neu eingeführte Figur ist ein Hirte, das beherrschende Thema ist die erotische Liebe der beiden Figuren und der Verlauf der Episode ist durch Handlungsarmut geprägt.³² Die Veränderung der Umgebung geht einher mit einer Verschiebung der zuvor geltenden Werte. War Erasmus' Turm ein Ort der Wissenschaft und Vernunft, ist die offene ländliche Ebene dominiert durch Erotik und Unbeschwertheit.

Dionysias erste Begegnung mit dem Hirten endet dann auch konsequent in einem Geschlechtsakt, der durch seine Darstellung jedoch mit Gewalt konnotiert ist. Im Oberflächendiskurs ist dieses Ereignis das einzige des gesamten Textes, das

30 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 311.

31 Wobei dies spekulativ verbleibt, da wie bereits erwähnt aufgrund fehlender definitorischer Schärfe insgesamt unklar bleibt, was genau eine Experimentstruktur eines Textes ausmacht. Zu vermuten ist, dass hier auf einen ähnlichen Aufbau wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* angespielt wird. Das würde aber vollständig ignorieren, dass Goethes Roman diese Analogie zuerst selbst etabliert, bevor er sie strukturell umsetzt.

32 Vgl. HÄNTZSCHEL: »Idylle«, S. 122ff.

sich aus einer Figureninteraktion sukzessive entwickelt. Der Hirte beginnt an dieser Stelle indirekt aggressiv mit der zuschreibenden Äußerung »Warum blickst Du mich so böse an?«³³ Vonseiten Dionysias gibt es allerdings weder intern noch von der Erzählerinstanz her zugeschriebene Anzeichen für Aggressionen. Vielmehr ist im Verlauf des Dialogs, der dem Aufbau strikt folgt, dass Dionysia durch eine Frage eine Antwort provoziert, als einzige Erwähnung ihrer Gefühlslage die Bewertung »fragte bewegt«³⁴ zu finden.

Ganz anders die zur Charakterisierung des emotionalen Zustandes des Hirtenjungen benutzten Adjektive »ärgerlich«, »zornig« (zweifach) und »verächtlich«, aus denen sich die Merkmalsklasse |aggressiv| abstrahieren lässt. Letzteres (verächtlich) erscheint im Zusammenhang mit der von Dionysia als Schmähung empfundenen Aussage verwendet, die von ihrem propositionalen Gehalt her allerdings lediglich weitere Fragen unterbinden soll:

Aber das ist mir wahrlich noch nie vorgekommen, daß in aller Morgenfrühe Damen im Nachtgewand vor mir im Moose stehen und mich um Dinge fragen, die sie nichts kümmern, just wenn ich die Flöte blasen und in die junge Sonne blinzeln will.³⁵

Ob die folgende emotionale Veränderung der Figur schlüssig aus dem Vorhergehenden entwickelt wird, sei dahingestellt; zumal es sich auch hierbei um eine Reminiszenz an die Schäferdichtung handeln könnte. Jedoch zunächst ist Dionysia ihr Verhalten unangenehm, dann aber schlägt ihre Stimmung in Aggression um, was durch das Gedankenzitat »der freche Knabe! Ich möchte seine Flöte zerbrechen« präsentiert wird. Als sie ihren Wunsch in die Tat umsetzt, hat ihre Handlung weitreichende Konsequenzen:

Er sah Dionysia herankommen, runzelte die Brauen und wies die Nahende mit befehlender Gebärde von dannen. Sie aber ließ sich nicht abhalten, schritt gerade auf ihn zu, nahm dem Staunenden die Flöte aus der Hand, brach sie entzwei und schleuderte ihm die Stücke vor die Füße hin. Jetzt erst schien er zur Besinnung zu kommen, packte Dionysia an den Handgelenken und wollte sie zu Boden werfen. Sie wehrte sich, stemmte sich ihm entgegen, seine Augen glühten zornig in die ihren, sein hastender Atem fauchte ihr über die Stirn. Er preßte die Lippen zusammen, sie lachte: plötzlich ließ er ihre Hände frei und umfaßte ihren Leib mit beiden Armen. Heftig wallte es in ihr auf, und sie wollte sich ihm entreißen.

33 In: ARTHUR SCHNITZLER: Das erzählerische Werk. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1977, S. 121 (im Folgenden als »DH« abgekürzt).

34 EBD., S. 122.

35 EBD.

Aber da er sie immer mächtiger an sich heranzog, drängte sie selbst sich ihm entgegen, ermattete, sank aufs Gras und mit ungeahnter Wonne gab sie sich seinen grimmigen Küssen hin.³⁶

Der Geschlechtsakt resultiert somit aus dem Wechselspiel der gegenseitigen, aggressiven Handlungen der Akteure. Der Akt an sich ist ebenfalls mit Gewalt konnotiert. Die Segmente »packte Dionysia an den Handgelenken und wollte sie zu Boden werfen. Sie wehrte sich, stemmte sich ihm entgegen« und die in ihnen verwendeten Sememe positionieren die Handlungen oppositionell zueinander in der Gegenüberstellung der Merkmale |aggressiv| vs. |defensiv| in den Begriffen »packen, zu Boden werfen« und »sich wehren, stemmen«. Der paradigmatische Verstoß der Kombination von »fauchen« mit »Atem« setzt in »Atem« das Sem [-menschlich] dominant. Damit wird »Hirte«, zumindest partiell, als animalisch konnotiert. Die sexuelle Handlung findet keine Erwähnung; ihre Repräsentation ist als Gedankenstrich in der Erzählung umgesetzt. Die zwar textlich resultierende Leerstelle ist faktisch eine eindeutig auffällbare, da sie sich ohne Weiteres semantisch aus dem Vorhergehenden erschließen lässt. Die Sememe »entgegen drängen«, »ermatten«, »ungeahnte Wonne«, »grimmige Küsse« in Kombination mit den geschilderten Handlungen des Erfassens des Leibes und des Hinabsinkens ins Gras lassen keinen großen Spielraum anderweitiger Interpretationen zu.³⁷

Diese Quasivergewaltigung oder *vis haud ingrata*³⁸ ist Teil der Überführung der Hauptfigur vom Ausgangszustand in den Folgezustand. Sie markiert die Grenze und findet somit als Schwellenereignis statt. Auslöser des Gewaltakts wiederum ist das Zerbrechen der Flöte.

Dionysias Transgression beginnt allerdings schon mit dem ersten Hören der Flötentöne, da sie hier aus sich selbst heraus die ihr von Erasmus oktroyierte Regel anwendet. Denn indem sie den Wunsch, der Flöte zu folgen, vor sich selbst formuliert und diesen auch in die Tat umsetzt, akzeptiert sie letztlich, dass die Regel nun für sie selbst auch bindende Gültigkeit hat. »Und es fiel ihr ein, daß sie nicht das Recht hatte nach Hause zurückzukehren, ehe sie diesem Wunsche nachgegeben, und eilends folgte sie den Flötentönen durch den Wald.«³⁹

36 EBD., S. 123.

37 Im Verlauf der Erzählungen werden weitere Geschlechtsakte nicht ausgespart. Darüber hinaus ist auch Schnitzler in anderen Texten expliziter als an dieser Stelle. Möglicherweise ist also die Weglassung erneut eine Reminiszenz an die zitierten Vorbilder.

38 Christine Künzel (Vergewaltigungslektüren, S. 163) findet hierfür den juristischen Begriff *vis haud ingrata* (die nicht unwillkommene Gewalt), um zu signalisieren, dass die Vorstellung, eine Frau müsse zum erotischen Glück gezwungen werden, einer langen kulturellen Tradition entstammt, die in dieser Stelle ihre Anspielung erfährt und nicht untypisch für die Schäferdichtung ist.

39 DH, S. 122.

Signifikant die Verwendung der Phrase ›nicht das Recht haben‹, die ihren Gedankengang damit dem Kontext [Gesetzt] zuordnet und die bindende Kraft in Bezug auf die Heldin signalisiert, wodurch sie schlussendlich die ihr gestellte Aufgabe angenommen hat. Zudem darf davon ausgegangen werden, dass mit diesem Schritt die Fügung der Heldenfigur in die ihr zugeteilte Aufgabe erfolgt ist.

Durch diese Entscheidung wird die Ereigniskette der Erzählung in Gang gesetzt. Somit liegt im Entschluss von Erasmus, seine Frau in die Welt zu schicken, um ihr Wesen zu ergründen, das Tiefenereignis, das den Übergang der Heldin von einem semantischen Raum in einen anderen veranlasst und damit die Grundbedingung der Erzählung darstellt. Dionysias eigene Transgression ist aber erst nach dem erotischen Aufeinandertreffen mit dem Hirten abgeschlossen. Sie ist ab da nicht mehr dem Bereich des Waldhauses zugehörig, sondern ganz Teil der Schäferidylle.

Das Zerschneiden der Flöte hat aber noch weitergehende Konsequenzen:

Die Herde, sonst gewohnt einem Flötenspiel zu folgen, das nun für immer verstummt schien, verlief sich allmählich, und am Ende hüpfte nur mehr ein kleines Lämmchen neben dem Paare einher.⁴⁰

Das bedeutet, dass der Akt auf Handlungsebene nicht nur ein direktes Folgeereignis motiviert, sondern darüber hinaus im Rückbezug weitere Ereignisse ausgelöst hat, die ebenfalls entscheidende Veränderungen der Situation bedingen. War somit für die erste Zustandsveränderung Erasmus verantwortlich, zeigt sich an dieser Stelle, dass für die nächste Zustandsveränderung Dionysia verantwortlich sein wird. Dieses hier etablierte Schema behält die Erzählung bei, denn es sind im Verlauf hauptsächlich ihre Entscheidungen und Handlungen, die die Kette der Ereignisse erzeugen.

Dass Dionysia erzählstrukturell die Funktion als aktiver Verursacher des Handlungsverlaufs zukommt, wird innerhalb der Erzählung von den Figuren reflektiert.

- »Nun möchte ich gerne wieder einmal etwas auf der Flöte spielen hören.«
 »Ich habe keine Flöte mehr«, erwiderte der Hirte. »Du hast sie mir zerbrochen.«
 »Du hättest sie fester halten sollen«, erwiderte Dionysia. Dann sah sie um sich und fragte: »Wo ist denn unser silberwolliges Gefolge?«
 »Es hat sich verlaufen, da es mein Flötenspiel nicht mehr hörte«, antwortete der Jüngling. »Warum hast du nicht besser achtgegeben?«, fragte Dionysia.
 »Ich habe mich um nichts gekümmert als dich«, erwiderte der Jüngling.
 »Heute Morgen sah ich ja noch ein Lämmchen neben uns ruhn.«
 »Das hab ich verkauft, um dir Schuhe, Kleid und Mantel zu bringen.«

40 EBD., S. 123.

»Wärst du mir nicht gehorsam gewesen«, sagte Dionysia ärgerlich, erhob sich und wandte sich ab.⁴¹

Erneut ist hier der strenge Aufbau des Frage-Antwort-Verlaufs umgesetzt, der durch seinen Parallelismus auch eine Ähnlichkeit zur rituellen Formel im Märchen aufweist.

Dionysia nimmt die ihr zugeschriebene Rolle des Verursachers allerdings nicht an, sondern gibt ihrerseits die Schuld dem Hirten. Sie trennt sich daraufhin von ihm und schließt sich einem zufällig vorbeikommenden Gutsherrn an, der sie wieder zurück zu Erasmus bringen soll, und verlässt damit die idyllische Landschaft und die Welt der Schäferdichtung.

Die Erzählung reflektiert hier also indirekt ihre eigene Erzählstruktur, die im Wechselspiel der unterschiedlichen Kausalitäten ihr Fortschreiten produziert. Denn richtig ist, dass der Hirte Dionysias Überführung in den neuen semantischen Raum vornimmt und auch das Zerschneiden der Flöte provoziert, sowie ebenfalls korrekt ist, dass bereits mit dem Zerschneiden der Flöte der weitere Handlungsverlauf festgelegt war. Damit gilt aber auch für die erste Episode in Bezug zu ihren Anleihen bei der Gattung der Schäferdichtung, dass sich im Kleinen vollzieht, was im Großen für die Gattung des Märchens erfolgt. Die bis zu diesem Punkt aufgegriffenen Elemente werden nicht zu einer harmonischen Lösung im Sinne der zitierten Gattung geführt, sondern die Erwartungshaltung wird gebrochen, indem eine Figur das Sujet verlässt und damit jegliche gattungsspezifische Beendigung des Handlungsverlaufs unmöglich wird. Durch das Fehlen der Schäferflöte war also das Sujet der Idylle von Anfang an »gebrochen«. Damit würde aber auch das Zerschneiden der Flöte ein Tiefenereignis darstellen, da es letztlich die Ereignisse verursacht, die zur Änderung – besser gesagt – zur Auflösung der Ordnung des Raumes beitragen, womit die zu Beginn erwähnte Strukturformel (Fig_a::SemR_b → -Fig_a::-SemR_b) zur Anwendung käme.

3.2.3 Das Märchen geht schlecht aus

Wie oben erwähnt, greift *mise en abyme* die erste Episode der genannten Erzählung in Bezug auf Gattungskonventionen und dem Bruch mit diesen voraus, weshalb hier ebenfalls der Analyse etwas vorgegriffen werden soll, indem bereits das Ende der Erzählung im Zusammenhang der Transgression auf seine Funktion hin beschrieben wird.

In der Forschungsliteratur herrscht weitestgehend Konsens darüber, dass die Rückkehr Dionysias für die Aussage des Textes die zentrale Stelle in der Erzählung darstellt. In Bezug auf den Aspekt der Gewalt ist diese Szene insofern wichtig, da

41 EBD., S. 123f.

sie retrospektiv die Bewertungen der Ereignisse durch die Erzählinstanz infrage stellt.

Nachdem die Protagonistin durch ihren wechselvollen Schicksalsweg gegangen ist, steht sie nun vor der Möglichkeit, das Angebot von Erasmus anzunehmen und wieder seine Frau zu werden, womit sie in ihren ursprünglichen Zustand zurückkehren würde. Erasmus bezeichnet sich selbst an dieser Stelle erneut als der Wissende, den nichts unerwartet treffen kann. Aber das ursprüngliche Verhältnis hat sich verkehrt. Die Hierarchie vom Beginn der Geschichte, in der Erasmus die Möglichkeit hatte, mit einer Entscheidung die Lebensumstände von Dionysia zu ändern, existiert nicht mehr. Er, der sich ihr gegenüber wie zu Beginn als »Liebender« und »Weiser« konstituiert, wird von ihr wieder dekonstruiert:

Du ein Weiser? Und hast nicht erkannt, daß jedem menschlichen Dasein nur ein schmaler Strich gegönnt ist, sein Wesen zu verstehen und zu erfüllen? Dort, wo das einzige, mit ihm einmal geborene und niemals wiederkehrende Rätsel seines Wesens im gleichen Bett mit den hohen Gesetzen göttlicher und menschlicher Ordnung läuft? Ein Liebender du? Und bist nicht selbst an jenem fernen Morgen ins Tal hinabgestiegen, eine Flöte zerbrechend, deren Töne der Geliebten Verführung drohten? Dein Herz war müd, Erasmus, darum ließest du mich scheiden, ohne einen Kampf aufzunehmen, der damals noch nicht verloren war; und dein Geist war erwürgt im kalten Krallengriff von Worten darum vermeintest du des Lebens ungeheure Fülle, das Hin- und Widerspiel von Millionen Kräften im hohlen Spiegel einer Formel einzufangen.⁴²

Erneut legt der Text in diesem Zusammenhang eine Emphase auf den Moment, wo die Hirtenflöte zerbrochen wird. Die Protagonistin selbst erklärt somit das Erlebnis im Rückblick zum Umschlagpunkt der Handlung und zum *point of no return*. An dieser Stelle ist ebenfalls interessant, dass sie Erasmus' Aussendung mit der Aussage »darum ließest du mich scheiden, ohne einen Kampf aufzunehmen« die aktive Handlung in eine passive verkehrt, so, als sei es eigentlich Dionysia gewesen, die sich aus dem Haus und in die Welt hätte begeben wollen. Die der Figur Dionysia am Anfang oktroyierte Unabänderlichkeit der Geschehnisse, die wohlge- merkt von der Erzählerinstanz präsentiert worden ist, die die gesamte Erzählung über eine Korrelation zur Figur Erasmus aufweist, wird im Nachhinein von Dionysia selbst relativiert. Der Text ordnet den Geschehnissen und damit dem Schicksal Dionysias einen Transgressionspunkt zu, und zwar in Abhängigkeit dazu, wer die Hirtenflöte zerbrochen hat. In diesem Zusammenhang ist die Namensgebung der Figur von entscheidender Bedeutung. In der Sekundärliteratur ist die Ähnlichkeit zu »dionysisch« und damit zu einem Begriff aus der Philosophie Nietzsches nicht unerwähnt geblieben. Wobei auch immer wieder darauf hingewiesen wird, dass

42 EBD., S. 146.

dies keine konkrete Entsprechung sei. Das wäre auch kaum möglich, denn wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt, ist das Verständnis der Philosophie Nietzsches, und das gilt auch für Arthur Schnitzler, eher ein sekundär vermitteltes. Auch lässt sich streiten, ob im Verhalten der Figur oder in den Erlebnissen, die sie macht, überhaupt Punkte einer ›dionysischen Existenz‹ zu erkennen sind oder nicht. Eine andere offensichtliche Auffälligkeit, die vor allem vom Text impliziert wird, hat bis jetzt noch keine Erwähnung in der Forschungsliteratur gefunden. Dionysia ist metonymisch über den Gott Dionysos auch mit seinem Attribut der Hirtenflöte verbunden. Ihr Schicksal ist von diesem Gegenstand abhängig, weshalb sie von ihr aus der zu vernunftorientierten und damit an der menschlichen Existenz vorbeigehenden Welt des Erasmus herausgezogen wird. Schuld daran hat Erasmus, der mit seiner Hybris, wie sie ihm von Dionysia vorgeworfen wird, meinte besser erkennen zu können, was einen Menschen ausmacht.⁴³ Das transgressive Ereignis der sexualisierten Gewalt schließt die Exposition ab und initialisiert den Rest des Handlungsverlaufs.

Wolfgang Lukas erstellt für die Prosa von Schnitzler ein 3-Phasen-Modell. Hier nach erleide die Hauptfigur eine Krise und begibt sich aus dieser, um in der zweiten Phase die Sinn- und Lebenssuche aufzunehmen. Letztendlich münde der Versuch aber in einer erneuten Destabilisierung. Das Modell trifft auch auf diese Erzählung vollständig zu. Dionysia wird von Lukas als B-Figur klassifiziert. Er trennt hierbei strikt zwei verschiedene semantische Räume, die sich ideologisch scharf voneinander abgrenzen. Die B-Figur sei im Gegensatz zur A-Figur überhaupt in der Lage, von einem in den anderen Raum zu wechseln, während die A-Figur im ideologisch restaurativen Raum verbleibe.⁴⁴

Aber noch ein weiterer Aspekt ist in dieser letzten Szene wichtig. Mit Dionysias Aussage, dass Erasmus sie hätte ziehen lassen, die im Konflikt steht mit der von der Erzählerinstanz präsentierten Handlung, weist der Text auf eine Leerstelle hin. Erzählinstanz und die Figur des Erasmus sind über ihren vermeintlichen Habitus der Allwissenheit verbunden. Alle bisherigen Wertungen der Erzählinstanz stammen aus der Nullfokalisierung, wobei die Figurenperspektive der Dionysia nicht eingenommen wird. Mit ihrer gegenteiligen Darstellung eröffnet sie im letzten Moment eine andere, eine unerzählte Sicht auf die Dinge. Dionysia, die zum Spielball der vermeintlichen Weisheit des Erasmus wird, behauptet zum Schluss ihre Wahrheit gegen die seine und indem sie bereits das erste Ereignis anders deutet, destabilisiert sie zugleich die gesamte Zuverlässigkeit der Erzählinstanz rückwirkend. Damit eröffnet sie das Potenzial auf eine zweite Sicht auf die Ereignisse, allein ihre Sicht verbleibt im Ungesagten. Sie verlässt Erasmus und kehrt nicht wieder zurück.

43 Vgl. hierzu und zum Aspekt des Dionysischen in der Erzählung auch PIKULIK: Der Traum der Vernunft, S. 93f.

44 Vgl. LUKAS: Das Selbst und das Fremde, S. 31ff.

Mit der Flöte zerbricht also offensichtlich mehr als nur ein Instrument. Dionysias Welt zerfällt von hier an und durch die anschließende Vergewaltigung kontinuierlich. Die Gewalt löst damit gleich zu Beginn eine Charakterentwicklung aus, die sich rückblickend als unnötige Vertreibung aus einem mehr oder weniger idealen Zustand lesen lässt. Die Tradition der Schäferdichtung verdeckt in gewissem Sinne die Brisanz der Szene, weshalb die Einstufung des Liebesaktes sicherlich dem aktuellen Blick des Interpreten geschuldet ist, der nach der Einwilligung der Protagonistin fragt. Ein historischer Leser mag sie schlicht als erotische Inszenierung verstanden haben. Schnitzler legt aber auch auf diesen Aspekt sein Augenmerk, wenn er die Idylle in sich zusammenfallen lässt. Ebenso konsequent unterstellt am Ende Dionysia dem allwissenden Märchenweisen Grausamkeit und Unwissenheit. Denn was sich hier bereits andeutet und was sich in den übrigen Episoden noch stärker zeigen wird: Dionysia lassen die Erlebnisse und damit auch die Gewalterfahrungen weder zu einem besseren Menschen werden, noch führt es sie zur Erkenntnis ihres Wesens. Erasmus steht somit stellvertretend für eine allväterliche Haltung, die mit ihren romantisierenden Tendenzen bei der Welt- und Menschenerklärung scheitert. Ihm gegenüber befindet sich das Moderne im Weiblichen, an dem die überkommene Epistemologie zerbricht.

Auf der formalästhetischen Ebene aber lässt sich feststellen, dass in Bezug auf die Gewalt genau gegenläufig zu dem von mir als Forderung formulierten Merkmal sie als Ereignis gerade nicht marginalisiert wird, sondern eine entscheidende Funktion in der Strukturierung der Erzählung übernimmt.

3.3 Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs

3.3.1 Geträumte Welten

Bei Richard Beer-Hofmann findet sich ebenfalls ein interessantes Beispiel, wie Gewalt als Handlungselement eingesetzt wird, um eine Veränderung der Erzählung auszulösen. Jedoch anders als im vorherigen Werk vollzieht sich der Wandel nicht auf der Ebene der Figureninteraktion. Stattdessen überführt sie die Erzählung von einem Zustand in einen anderen, indem sie den gesamten diegetischen Weltzustand verändert. Auch hier besitzt die Gewalt damit eine transgressive Funktion und kann somit ebenfalls als tiefendiskursives Ereignis bezeichnet werden. Ihre transgressive Eigenschaft allerdings erhält sie ausschließlich über den erzählstrukturellen formalen Aufbau, weshalb es nötig ist, auf diesen kurz einzugehen.

Die Erzählung *Der Tod Georgs* (1900) wird von Richard Beer-Hofmann vorab als Fragment 1898 in der Zeitschrift *Pan* veröffentlicht, erscheint dann vollständig in

Buchform 1900 im Verlag von S. Fischer in Berlin.⁴⁵ Es ist Beer-Hofmanns erste Veröffentlichung seit sieben Jahren. Zuvor hatte er zwei Novellen, *Camelias* und *Das Kind*, publizieren lassen.⁴⁶ Die Geschichte handelt von einem Mann namens Paul, der seinen Freund Georg wiedertrifft, als dieser auf der Durchreise von Südtirol nach Heidelberg, wo er einen Ruf als Professor erhalten hat, bei ihm übernachtet. In dieser Nacht stirbt Georg, während Paul eine Episode von einer Frau träumt, mit der er im Traum verheiratet ist, die aber in Wirklichkeit nie existiert hat. Lediglich ein Mädchen, das Paul gelegentlich beim Spazierengehen trifft, hat die Inspiration für die Frau geliefert. Seine Ehefrau im Traum liegt ebenfalls im Sterben, und während Paul sich in einem Nebenzimmer ausruht, schläft er ein und träumt einen Traum im Traum. Im zweiten Traum beobachtet er eine mythische Tempelszene anfangs nur von Ferne, aber im Verlauf wird er in die Geschehnisse hineingezogen. Auf dem Höhepunkt explodiert ein Weihessel, wobei eine der Kultistinnen umkommt. Paul erwacht, aber nur um in der nächsten Traumebene den Tod seiner Ehefrau mitanzusehen zu müssen. Im letzten Teil reflektiert der Protagonist seinen emotionalen Konflikt, der durch das Verhältnis seiner Traumwirklichkeit zur tatsächlichen Realität entstanden ist: Der Tod der nicht existenten Geliebten geht ihm offensichtlich näher als der Verlust seines Freundes.⁴⁷ Dadurch, dass er den Tod Georgs nicht miterleben konnte, erscheint ihm dieser unwirklicher als der Tod der imaginierten Ehefrau. Das Ereignis lässt Paul unversöhnt mit der Absurdität seiner eigenen Existenz zurück. Als Folge daraus ändert er seine Haltung zum Leben grundsätzlich.

Die beiden Traumräume sind in Bezug auf ihre Wirklichkeitsreferenz oppositionell strukturiert. Der fantastisch-abstrakte Raum der syrischen Tempellandschaft steht die vermeintlich realistisch-konkrete Situation des Hauses in Ischl bei Wien gegenüber. Zwar werden beide Orte über deiktische Verweise eingeführt (Syrien, Hierapolis/Ischl, Wien), aber die Tempelwelt ist von Pauls Lektüre der Geschichten von *Tausendundeiner Nacht* inspiriert und damit dem Reich der Fantasie zugeordnet. Der Text benennt sie zudem als eskapistische Abkehr von der unschönen Realität der sterbenden Geliebten. Da aber die zweite Situation ebenfalls ein

45 Die hier verwendete Ausgabe ist BEER-HOFMANN, RICHARD: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main: Fischer 1963. Im Folgenden abgekürzt mit »DTG«.

46 Vgl. PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 71; FLIEDL: Der Tod Georgs, S. 155.

47 Der historische Kontext sowie die zeitliche Nähe zur Traumdeutung legen natürlich nahe, dass Vorstellungskonzepte der freudschen Psychoanalyse in Hinblick auf die Funktion des Traumes berücksichtigt werden sollten. So bezeichnet Fliedl (Der Tod Georgs, S. 156) den Traum auch als »Verschiebung« und soweit es die Konzeption des Traumes als Manifestation eines dem Bewusstsein nicht zugänglichen Wunsches betrifft, mag das auch gelten. Allerdings argumentiert Paetzke (Erzählen in der Wiener Moderne, S. 71f.) eindrucksvoll nachvollziehbar, warum die Traumsequenz eher in der Tradition der romantischen Vorläufer steht, als dass es sich um die Simulation der Wiedergabe von Bewusstseinszuständen handelt.

Traum ist und dies wiederum von der Figur Paul mehrmals nach dem Erwachen zur Selbstvergewisserung wiederholt wird, kippt die Konstruktion von einer konkreten realistischen zu einer abstrakten realistischen Sphäre. Somit sind also in der Erzählung drei unterschiedliche Ebenen realisiert, die sich als realistisch-konkret, realistisch-abstrakt und schließlich fantastisch-abstrakt bezeichnen lassen.⁴⁸ Die Referenz auf eine tatsächliche ›Welt‹ nimmt also von Ebene zu Ebene ab. In ihrer Schachtelung erinnert sie an die Novellentradition, in der etwa Theodor Storms *Der Schimmelreiter* steht. Wenngleich Elemente wie Rahmenhandlung und Binnenerzählung hier durch unterschiedliche Bewusstseins Ebenen einer Figur ersetzt werden, es also weder einen Erzählperspektiven- noch Sprecherwechsel gibt, lässt sich doch feststellen, dass die novellenstrukturellen Elemente überwiegen, allerdings an entscheidenden Stellen zugunsten eines modernen Konzeptes gebrochen werden.

Die Erzählung hat einen Vorläufer, zu dem sie Parallelen aufweist, und zwar *Der Garten der Erkenntnis* (1895) von Leopold Andrian. Nach Paetzke handeln beide von dem »literarhistorischen Typs [des] lebensfernen Ästheten«, der durch »Selbstbezogenheit« einen »Lebensverlust« entwickelt.⁴⁹ Der entscheidende Unterschied sei aber, dass *Der Tod Georgs* sich kritisch gegenüber der unmenschlichen Haltung positioniere, die aus dem Ästhetizismus resultiere, wohingegen *Der Garten der Erkenntnis* eher affirmativ diese Haltung nachzeichne.⁵⁰ Über diese grundsätzliche Ausrichtung der Interpretation des Textes als Ästhetizismuskritik herrscht in der Forschungsliteratur relativer Konsens. So konstatiert Fliedl hierzu: »Den Ästhetizismus des ausgehenden Jahrhunderts maß er [Beer-Hofmann] am Gewicht von Tod, Alter und Hässlichkeit – und befand ihn zu leicht.«

Auch die Benennung zentraler Motive und Themen verläuft relativ homogen. Hierbei werden Tod, Sexualität und Isolation bzw. existenzielle Verunsicherung des Subjekts genannt. Uneinigkeit herrscht hingegen bei konkreten Funktionszuordnungen der einzelnen Teile und Sequenzen der Erzählung und am weitesten divergieren die Meinungen hinsichtlich der Einschätzung des Schlusses.

Bereits die zeitgenössische Rezeption, der die derzeitige Sekundärliteratur durchaus zustimmt, hat darauf hingewiesen, dass konzeptionell das Ende der Erzählung sich von dem übrigen Teil unterscheidet. Der Unterschied liegt weniger auf formaler Ebene, denn der Erzählstil wird weitestgehend beibehalten, sondern in der thematischen, argumentativen und narrativen Struktur. Der vierte Teil wird in Bezug zu den anderen Teilen deshalb als Bruch oder, wie Arthur Schnitzler es formuliert, als »frecher Schwindel« empfunden.⁵¹

48 Vgl. zur Bezeichnung SCHNEIDER: Einführung in die Roman-Analyse, S. 33.

49 PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 71

50 Vgl. ebd., S. 71f.

51 Vgl. SCHERER: Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, S. 45.

3.3.2 Das Zerbrechen einer Glasscheibe

In den Arbeiten zu *Der Tod Georgs* ist immer wieder auf den komplexen Aufbau der Erzählung verwiesen worden. Das Fehlen von überführenden und lenkenden Sätzen zwischen den einzelnen Ebenen des Textes zwingt den Leser mehrmals zum selbstständigen Ergänzen der Auslassungen im Text. So beginnt auch der zweite Abschnitt der Handlung relativ unvermittelt. Analeptisch erfährt der Leser von einer Frau, die nur durch das Personalpronomen »sie« eingeführt wird und im Sterben liegt. Da Figurenkonstellation und Raumkonzeption nicht mit dem Vorhergehenden übereinstimmen und zudem die Figurenbezeichnung »Paul« ausbleibt, kommt es zu einer Kohärenzstörung, die im Verlauf des zweiten Teils zwar abgemildert, aber durch eine scheinbare Diskontinuität in der erzählten Zeit ersetzt wird. Denn auch die männliche Figur im zweiten Teil wird mit dem Personalpronomen »er« erwähnt, aber erst einige Abschnitte später findet eine Verbindung zu den Ereignissen im ersten Teil statt:

Sieben Jahre! Aber daß er sie kannte, war ja länger her; mehr als acht. Eine Augustnacht in Ischl fiel ihm ein; da war sie in der Dunkelheit an ihm vorübergegangen und hatte ihn gestreift. Er erinnerte sich noch daran; eine Mondnacht nach dem Regen, und der Wind hatte den Duft frischen Heus von den Bergen gebracht. Georg war damals, auf dem Wege nach Heidelberg, bei ihm zu Besuch. Wo war nun Georg, jetzt? – Nur wenige Tage später hatte er sie kennengelernt.⁵²

Dass es sich hierbei aber um einen Traum handelt, verbleibt auch für den Rezipienten über weite Strecken zunächst unklar. Strukturell unterstreicht dies die Wahrnehmung des Protagonisten, der das Geschehen als für sich ganz real empfindet. Mehrfach muss er sich nach dem Erwachen vergegenwärtigen, dass die Ereignisse und vor allem die Existenz seiner Ehefrau nur imaginiert waren: »Das war nur ein Traum gewesen; und der war zu Ende; jetzt war er ja wach – ganz wach. – – Er schlief.«⁵³

Retrospektiv ergibt sich aber ein ganz linearer Handlungsverlauf von der Ankunft Georgs bei Paul, über seinen Tod, während Paul schläft und träumt in derselben Nacht, bis zur Beerdigung des Freundes und Pauls eigener Abreise. Der Traum erfährt sogar eine exakte zeitliche Einordnung, womit sich im Nachhinein die Leerstelle zu Beginn des zweiten Teils als auffüllbare ausweist und die erzählte Zeit eine halbe Stunde beträgt.⁵⁴

52 DTC, S. 533.

53 EBD., S. 569.

54 »Dreiviertel eins vorbei. Er erschrak; das war ja nicht möglich! Vierteleins hatte er noch vor dem Einschlafen schlagen gehört, und er war jetzt so wach, so ausgeschlafen!« (Ebd., S. 567)

In dem Kapitel der realistisch-abstrakten Ebene der Traumsequenz des Hauses in Ischl liegt die Wunschfrau des Protagonisten krank im Bett. Diese empfindet aufgrund ihrer Krankheit eine herannahende Kindergruppe als störend und der Text kodiert im Verlauf die Kinder als Bedrohung. Die asymmetrische Äquivalenzsetzung (Kinder = Bedrohung) erfolgt zu Beginn über die Einführung der namenlosen Geliebten, die »mißtrauisch«⁵⁵ die Kinder als Erstes bemerkt. Die Kinder aber treten nicht direkt in Erscheinung, sondern werden über ihre Geräusche durch ein Fenster präsentiert und charakterisiert:

An ihren Augen sah er, daß sie mißtrauisch gegen das Fenster hin horchte, und auch er hörte jetzt wiederum Kinderstimmen. Sie kamen näher; er unterschied ein lautes Weinen. Es war das boshafte, immer neu einsetzende Weinen eines Knaben, der andere damit strafen will. Darüber hin schwirrten andere Stimmen: höhrende und solche, die laut stritten.⁵⁶

Alle aufgeführten Attributierungen der Handlungen oder ihrer verursachten Geräusche ›boshaft‹, ›strafen wollen‹, ›höhnern‹ und ›streiten‹ lassen sich in der Merkmalsklasse |aggressiv/destruktiv| zusammenfassen. Das vorangestellte ›boshaft‹ subsumiert die darauffolgenden Begriffe und begünstigt die Bevorzugung dieses semantischen Aspektes. Die Figur Paul meint diese Bedrohung abwenden zu müssen:

Einen Augenblick lang nur sah er ihre flachgedrückten Züge, verzerrt und unfertig wie die von Ungeborenen; dann hatte er drohend die Faust gegen sie geballt und, vergessend, daß das Glas sie von einander trennte, schlug er gegen sie los. Durch das Klirren der Scherben und das Schreien der Kinder gellte die Stimme der alten Wärterin: »Jesus – die Frau stirbt!« Er stand schweratmend da; seine geballte Faust fühlte er voll schneidender Glassplitter, und heiß rieselte das Blut herab.⁵⁷

Die Wut Pauls gegenüber den Kindern entlädt sich in einem Faustschlag, der dazu führt, dass die Glasscheibe zersplittert und er sich die Hand aufschneidet. Mit dem Zerbersten der Scheibe, dem Schreien der Kinder und dem Ausruf der alten Frau wird der Tod der Namenlosen eingeleitet. Damit korreliert der Text diese Elemente derart, dass eine Kausalität suggeriert wird. Dem Tod der Geliebten wiederum folgt ein abrupter Orts- und Ebenenwechsel, denn der Protagonist Paul erwacht. Somit positioniert sich das Gewaltereignis diesmal vor bzw. am Anfang des Überganges in den nächsten semantischen Raum. Der Text in diesem Fall schafft, wie bereits erwähnt, durch den formalen Aufbau einer dramaturgischen Zuspitzung und den Zusammenfall mehrerer Ereignisse eine schicksalhafte Notwendigkeit der Abläufe.

55 EBD., S. 565.

56 EBD.

57 EBD.

Die Idee, dass die Komposition und damit das Artifizielle das Leben durchdringt und strukturiert, ist für die Erzählung *Der Tod Georgs* insgesamt ein bestimmendes Thema, wie sich auch an der Sterbeszene zeigen lässt.

Der Oberkörper der Kranken war aufgerichtet; ihre Augen starrten weit aufgerissen und entsetzt – [...] Rasch ging der Atem der Sterbenden; nun schien er tiefer und feierlich langsam zu werden; einmal – und noch einmal – dann schob sie die Unterlippe verächtlich vor, und, tief den Atem schöpfend, blies sie ihn über ihre Lippen weg – und sank nach vorne. Ihr Oberkörper glitt über den Bettrand, und überfallen von Haaren, schlug ihr Kopf dumpf auf dem Boden auf.⁵⁸

Das Ereignis folgt seiner ganz eigenen Choreografie. Es enthält einen Spannungsaufbau, retardierende Elemente und schließlich den Höhepunkt, der mit der Katastrophe zusammenfällt. Es ist eine dramatische Sterbeszene, die das Tragische des Sterbens unterstreicht. Diese Auffassung teilt die Sekundärliteratur nicht immer. So ist Christine Weder zwar auch der Auffassung, dass die eigentlich aufgeworfene Frage des Textes die nach dem Wesen des Sterbens sei. Aber die essenzielle Schilderung von Georgs Tod entfele gerade deshalb, weil nicht dargestellt werden könne, was für Paul unvorstellbar bleibe.⁵⁹

Die Figur Paul ist im Traum durchaus in der Lage, sich das Sterben vorzustellen. Beer-Hofmann bringt sich deshalb gerade nicht um die Möglichkeit, auf die Tradition der Todesdarstellungen zu rekurrieren, wie Weder meint, sondern im Gegenteil, nimmt konkret darauf Bezug, aber eben im Bereich des Traumes, nicht in der Wirklichkeit. Der Text folgt damit der Logik der internen Fokalisierung. Die Macht des Erzählers endet an den Grenzen der nicht überformbaren Realität. Im Traum ist eine Dramatisierung der Ereignisse möglich, in der Wirklichkeit lassen die Ereignisse nicht einmal die Möglichkeit zur Umwertung zu, denn Paul hat ihnen nicht beiwohnen können.⁶⁰ Das ist der eigentliche Grund der Auslassung von Georgs Tod. Sie unterstreicht die Profanität des Realen. Im Traum ist das Sterben der Schwere des Ereignisses angemessen. Der Betrachter erfährt durch das Dargebotene den schmerzlichen Verlust. Genau darum wird Paul in der konkreten Welt betrogen. Sein Freund hört auf zu existieren, ganz ohne jegliche Theatralik. Damit bleibt für Paul der Schmerz über den Verlust seltsam abstrakt und er ist um die Möglichkeit beraubt, trauern zu können, da er den Tod des Freundes nicht begreifen kann.

Diese oppositionelle Spannung ist – wie bereits erwähnt – textstrukturierend. Einleitung und gleichsam Auftakt zu dieser Kette ist Pauls nicht intendierter Akt

58 EBD., S. 566.

59 Vgl. WEDER: Das Sterben in einem ›Schwellentext der Moderne‹, S. 442f.

60 Pfeiffer (Tod und Erzählen, S. 139f.) sieht hier nichts Geringeres als ein Kernproblem der Ästhetik angesprochen, das nach der Darstellbarkeit des Unerfahrbaren fragt.

der Autoaggression. Der Wechsel der semantischen Räume ist nicht schlicht ein Wechsel vom Traum- zu Wachzustand, sondern darüber hinaus der Verlust des Vermögens, das tatsächlich Geschehende ästhetisch umformen zu können. Dieser Konflikt bildet sich letztlich bereits heraus, als der Protagonist die Erzählung aus der Sammlung *Tausendundeine Nacht* liest und die dort dargestellten Lebensläufe mit seinen vergleicht:

»Ich hatte ein Mädchen, das ich liebte, zur Frau genommen; nach sieben Jahren ward sie krank und starb.« Das war wohl alles, was er sagen könnte, wenn er wie die in jenem Buch, sein Leben erzählt hätte; nichts Seltsames nichts Ungeheures geschah ihm.⁶¹

Die Monotonie des tatsächlichen Daseins fällt gegen die literarische Existenz ab. In ihr kontrastiert sich für Paul eine schicksalhafte Sinnhaftigkeit eines Lebenslaufs gegen die belanglose Sinnlosigkeit seines eigenen, obwohl die Figur hier noch auf seine Traumexistenz referiert. Es ist die fehlende Ästhetisierung, die im Artifizialen der Literatur verwirklicht werden kann. Dieser Wunsch der Macht über die Ereignisse manifestiert sich aber in der Struktur seines Traumes. Die namenlose Frau greift ebenfalls diesen Sachverhalt auf: Sie lehnt eine Pflegerin ab, die Paul aus Wien kommen lassen hat, und zwar mit dem Vorwurf, dass sie das Leiden der Namenlosen belanglos lassen werden würde:

Sie haßte diese Frau, die an ihrem Bette saß, und deren Geschäft es war, andere sterben zu sehen; wenn sie litt, las sie in ihren ruhigen Augen ein überlegenes: »Das alles kenne ich«; sie verzieh ihr nicht, daß die sie um ihre letzte Eitelkeit betrog und ihrem Sterben das Wichtige und Unerhörte nahm.⁶²

Als Ersatz soll stattdessen eine Frau aus dem Dorf kommen. Da die Sterbende ihre Nachfolgerin, eine alte Bäuerin, die sie seit ihrer Kindheit kennt, als einzige akzeptiert, präsubpositioniert der Text an dieser Stelle, dass der vorherige Zustand damit behoben ist. Die neue Wächterin steht nämlich für eine schicksalhafte Kontinuität, da die alte Bäuerin als Teil ihrer Kindheit Geburt und Tod miteinander verbindet. Der Kreis des Lebens kann sich schließen. Der Tod ist wieder bedeutsam und individuell. Der Austausch der Wächterin ist der Wechsel zum Prinzip der Inszenierung. Der Tod kann somit auch eine Dramatisierung erfahren und der Profanität und Absurdität des Sterbens eine im theatralischen Sinne katastrophale und damit tragische Dimension geben.

61 DTG, S. 532f.

62 EBD., S. 554f.

3.3.3 Ein profanes Ende

An der entscheidenden Schwelle der Erzählung ist die Gewalt als Katalysator der Ereignisse eingesetzt. Sie befindet sich an einer kompositorisch wichtigen Stelle, ohne selbst essenzielles Handlungsmotiv zu sein. Sie dient als imposanter Auftakt zu einer choreografierten Todesszene, die letztlich das Ende der realistisch-abstrakten Ebene einleitet und damit in einen neuen semantischen Raum überführt und durch diese Überführung den grundlegenden Konflikt der gesamten Erzählung veranschaulicht. Was auf der Traumebene noch ästhetisierbar war, ist es auf der realistischen Ebene nicht mehr. Der reale Tod des Freundes entzieht sich der Ästhetik.

Dies ist auf bemerkenswerte Weise umgesetzt worden, denn in der konkret-abstrakten Traumwelt bestimmt die Form den Ablauf der Ereignisse und nicht die Kausalität. Dass der Sterbeprozess in dem Moment einsetzt, in dem einem Paukenschlag gleich Paul die Glasscheibe zertrümmert, hat keine kausale Verbindung. Es sind das Arrangement und die Dynamik, die plausibilisieren, dass die Ereignisse zusammenhängen.

Eine vergleichbare Dramaturgie fehlt aber dem letzten Teil der realistisch-konkreten Ebene. Ihre Ereignisse klingen aus und streben keinem Höhepunkt oder einer Konfliktlösung entgegen, womit der Aufbau hier mit dem Aufbau der vorherigen Episoden bricht.

Sowohl die damaligen Rezensenten als auch die derzeitige Forschung verken- nen leider größtenteils die zwingende Logik, die hinter dem als »Bruch« empfun- den Ende steht.⁶³ Denn der Bruch unterstreicht auf formaler Ebene, was inhaltlich in Pauls Überlegungen verhandelt wird. Da die übrigen Teile der Erzählung drama- turgisch einem Höhepunkt zustreben, erzeugt der Aufbau die Erwartungshaltung im Leser, dass nun auch zum Ende des Textes eine artistische Auflösung in irgend- einer Form stattfinden müsste. Doch genau dies bleibt aus. Der zuvor etablierte Spannungsbogen verläuft im Leeren. Das ist es, was Schnitzler womöglich mit dem »frechen Schwindel« meinte. Vergleicht man seine *Hirtenflöte* mit Beer-Hofmanns *Tod Georgs*, ist auffällig, dass in seinem Text die Konzentration auf dem Ende liegt. Die Erzählung schließt auch von ihrer Inszenierung her konsequent mit der letzten Konfrontation der beiden Hauptfiguren ab und kulminiert so ihre Aussage im letz- ten Dialog. Beer-Hofmann verfolgt denselben Zweck allerdings mit umgekehrten Mitteln. Die negative Steigerung gibt dem Ende genau die undramatische Pro- fanität, die Beer-Hofmann zum radikalen Kontrapunkt des Ästhetizismus erhebt. Pauls Wunsch, dem Leben etwas Bedeutsames zu geben, etwas, das vergleichbar ist mit dem, was er meint in den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* zu erkennen,

63 Wiederum Pfeiffer (Tod und Erzählen, S. 143f.) weist aber auf diese essenzielle Funktion des Bauprinzips hin.

scheitert – formal wie inhaltlich. Es ist nicht zwangsläufig eine radikale Ablehnung des Ästhetizismus, der in der Traumwelt und damit in der Imagination und Illusion seine volle Berechtigung erhält. Es ist jedoch der Einbruch des Realen, an dem der Ästhetizismus zerschellt und mit ihm die Hoffnung, dass das Ästhetische Macht über die Wirklichkeit besäße. Beer-Hofmann greift damit den damaligen Diskurs über den Tod auf, der in Kapitel 2.1.2 versucht wurde zu veranschaulichen, und setzt sich ebenfalls wie Schnitzler mit der Problematik der Entpersonalisierung des eigenen Sterbens auseinander. Gerade an der Entscheidung der Ehefrau, die die Wächterin austauscht, eben damit sich nicht nur einfach ein routinierter Ablauf vollzieht, wird deutlich, dass auch dieser Themenkomplex bei der Verfertigung der Novelle eine Rolle gespielt hat. Das Zerschellen der Scheibe ist fest verankerter Teil der Strategie, zwei Weltwahrnehmungsstrategien gegeneinander abzuwägen.

3.4 Hermann Bahr: Die gute Schule

3.4.1 Liebe ist Schmerz

Hermann Bahr veröffentlicht seinen Roman *Die gute Schule* bereits 1890 mit dem Untertitel *Seelenstände* beim Verlag S. Fischer in Berlin.⁶⁴ Im Roman verarbeitet und reflektiert er seine Eindrücke und Erlebnisse in Paris sowie sein Verhältnis zur damaligen Dekadenz- und Fin-de-Siècle-Kultur.⁶⁵ Die gesamte Handlung ist zugunsten einer elaborierten Beschreibung der Gedanken der beteiligten Figuren sehr reduziert und lässt sich auf wenige entscheidende Ereignisse subsumieren. Ein vermutlich noch junger österreichischer Maler versucht sich zu Beginn des Romans erfolglos eine Existenz in Paris aufzubauen und nimmt an dem Preisausschreiben der Nationalen Galerie teil. Er beginnt eine Affäre mit einer jungen Verkäuferin namens Fifi in der Hoffnung, so seine kreative Stagnation überwinden zu können.⁶⁶ Fifi hingegen geht die Beziehung ein, um ihrer Lebenssituation bei ihrer Cousine zu entfliehen. Letztendlich verlässt sie ihn zum Ende des Romans nach wenigen Monaten wieder, um sich mit einem reichen Schwarzen zu verheiraten, weil sie die Armut des Künstlerdaseins nicht mehr erträgt. Er selbst spielt zu diesem Zeitpunkt aber auch schon seit geraumer Zeit mit dem Gedanken, sich von ihr zu trennen. Einige Zeit später verschafft Fifi dem namenlos bleibenden Maler

64 Die Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe der *ngiyaw eBooks* von Peter Sporer aus dem Jahr 2008, die aber der Originalausgabe von 1890 aus dem Fischer-Verlag folgt. Im Weiteren wird die Sigle »DgS« verwendet.

65 Vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 359; DAVIAU: Der Mann von Übermorgen, S. 72.

66 Der Figur Fifi liegt offensichtlich die damalige Partnerin Bahrs Nini zugrunde (vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 363f.).

die Möglichkeit, ihrem jetzigen Mann einige seiner Bilder zu einem überbeurteilten Preis zu verkaufen, und sichert so kurzfristig seine Existenz.

Der Roman ist in zwölf Kapitel unterteilt. Vorwiegend liegt die Fokalisierung des Erzählers auf der personalen Ebene des Protagonisten. Dennoch ist der Roman polyperspektiv und wechselt im Verlauf zwischen der Sicht des Malers, seiner Geliebten Fifi sowie in sehr viel geringerem Umfang zwischen den Perspektiven der Nebenfiguren, wie dem Freund des Malers und der Cousine Fifis. Hierbei ist dennoch entweder die Perspektive des Malers oder die seiner Geliebten kapitelweise dominant. Ausnahme bilden die Kapitel sechs und acht, wo die Erzählinstanz in Nullfokalisierung verbleibt und die Innenschau aller beteiligten Figuren gleichzeitig präsentiert und bewertet wird. Dabei ist auffällig, dass die Erzählinstanz die Ereignisse anders einschätzt, als sie in den unterschiedlichen Perspektiven der Figuren erscheinen.

Der Roman verhandelt durch die Dominanz der Sicht des Malers vor allem zwei Hauptthemen, und dies sind zum einen ein kontemporäres Künstlerbild, das eine starke Ausprägung des Geniekults aufweist, und zum anderen der Versuch, ein modernes Liebesideal zu konzipieren. Der Roman zeichnet dabei den Findungsprozess der Figur des Malers nach, der zwar vordergründig auf die Liebe konzentriert zu sein scheint, tatsächlich aber auf der Suche nach einer Möglichkeit ist, sich als Künstler am Anbeginn der Moderne konstituieren zu können.⁶⁷ Prägnant ist hierbei allerdings die fast schon narzisstisch anmutende Fixierung des Protagonisten auf seine eigene Selbstwahrnehmung und Selbstbeschreibung, bei der jede Handlung und jede Emotion in Abhängigkeit zu einem zu konstruierenden neuen Selbst in Bezug gesetzt wird.⁶⁸

3.4.2 Lustmord

Gewalt und Schmerz sind im Roman von Hermann Bahr omnipräsent und kommen in verschiedenen Zusammenhängen und mit unterschiedlichen Funktionen vor. Dabei findet eine starke Korrelation zwischen Kunst, Liebe, Schmerz und Gewalt statt, die in den folgenden Kapiteln behandelt wird. Besonders drastisch sind dabei die Schilderungen des sadomasochistischen Verhältnisses zwischen dem Maler und seiner Frau. Paolo Panizzo sieht nicht nur deshalb, sondern auch wegen der grundsätzlichen Fokussierung auf die mit Gewalt durchdrungenen Bildkomplexe des Romans Hermann Bahrs Werk als »deutschsprachiges Gegenstück« zu

67 Barbara Beflich (*Die Leiden des jungen Wien*, S. 35) sieht hier deutliche, wenn auch ironisch gebrochene Parallelen zum Bildungsroman, weshalb sie einen Vergleich mit Goethes *Die Leiden des jungen Werther* durchführt.

68 Vgl. BERGENGRUEN: *Das göttliche Ende der Nerven*, S. 321

Joris-Karl Huysmans' *À Rebours* und weist auch daraufhin, dass Bahr mit seinen Darstellungen an die Grenzen des damals noch Akzeptierten stieß.⁶⁹

Die Szene, um die es im Kontext der Gewalt als transgressives Ereignis geht, fällt insgesamt leicht aus dem übrigen Sujet des Romans heraus. Sexualität und Gewalt sind im Text entweder metaphorische Repräsentationen und Gedankenspiele oder sie bilden einen Bestandteil der Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren. Nicht jedoch so in der folgenden Situation. Fifi hat das Haus ihrer Cousine nach diversen Differenzen verlassen, will aber auf keinen Fall bereits zum Maler in seine Wohnung ziehen, da sie fürchtet, dass ihr dieses Verhalten als schamlos ausgelegt werden würde. Stattdessen bezieht sie eine günstige Wohnung im Rue-de-la-Harpe-Bezirk. Eines Nachts aber muss sie einen Vorfall im Nebenzimmer anhören:

[...] und dann hörte sie nebenan durch die dünne Wand ein Schnauben und Röcheln und Knirschen, schaurig, wie von hungrigen Schakalen, und manchmal von einem heiseren, in die Fistel verschlagenen Hilferuf wie aus tödlicher Mordsangst zerschnitten oder von klatschenden Küssen, welche wie Peitschen schallten, erstickt, bis der stöhnende Krampf aus gedrosseltem Schlund herauf, als ob Stimmbänder zersägt würden, am Ende alles wieder verschlang. Sie fürchtete sich.⁷⁰

Die Reihung der akustischen Repräsentanten »Röcheln«, »Schnauben« und »Knirschen« werden im Kontext über den Vergleich »wie von hungrigen Schakalen« mit |animalisch| semantisiert, obwohl sich »Knirschen« mit seinem Merkmal |–belebt| dazu disjunktiv verhält. Dafür aber herrscht eine Kongruenz im Wort »Schnauben«. Der Begriffsbereich [Schmerz] findet sich in den Segmenten »heiseren«, »zerschnitten«, »klatschend«, »stöhnender Krampf«. Hinzu kommen die mit Gewalt konnotierten Einheiten »Peitschen« und »Stimmbänder zersägen«. Die Zunahme des bildgebenden Begriffs »Schakale« zum Beginn der Passage und die deutliche Attributierung der Geräusche durch »schaurig« evozieren die substitutive Entmenschlichung, indem als angenommene Ursache [Tier] gesetzt wird.

Was aber das Eklatante der Szene ausmacht, ist die Hinzufügung der existenziellen Bedrohung, die mit den Geräuschwahrnehmungen verwoben ist. Im Segment »tödliche Mordsangst« manifestiert sich die Merkmalsklasse |tödlich|, die ihre Wiederaufnahme in »ersticken« und »verschlingen« erfährt und »zerschneiden«, »stöhnender Krampf«, »gedrosselter Schlund« und »zersägen« auf gleiche Weise semantisiert. Dies überführt den ersten Teil des Kompositums »Mordsangst« zur dominanten Isotopie der Szene.

69 PANIZZO: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 76; vgl. hierzu auch DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 369.

70 DgS, S. 138f.

Dass es sich bei dem Dargestellten um einen Geschlechtsakt oder eine Vergewaltigung handelt, ist auf semantischer Ebene auf das Segment »klatschende Küsse« reduziert. Ebenso ist das antropomorphe Element nur noch in »Küsse« und »Hilferuf« sowie »Mordsangst« direkter Teil des Denotats. Der zweite Teil des Kompositums wird somit dominant, sowohl für den Zustand des anzunehmenden Opfers als auch für die Figur Fifi. Die Aussage »Sie fürchtete sich« wirkt in diesem Zusammenhang fast schon redundant.

Die Kodierung des Geschlechtsaktes bzw. der Vergewaltigung weist in seiner Struktur und im resultierenden Ausdruck deutliche Konvergenz mit dem Motiv des *Lustmords* auf, das seit Ende des 19. Jahrhunderts eine hohe Popularität besitzt und für das auch die literaturwissenschaftliche Forschung gerade in letzter Zeit ein gesteigertes Interesse zeigt.⁷¹ Ausgehend von der massenmedialen Überrepräsentanz der Morde von Jack the Ripper seit 1888, setzt zeitgleich der psychologische Diskurs um den Lustmord ein, von denen einer seiner Hauptbegründer erneut Krafft-Ebing mit seiner Abhandlung *Psychopathia sexualis* (1886) ist.⁷² Hoffmann-Curtius weist darauf hin, dass beim Einsetzen des Diskurses noch ein Übergewicht der Figur der lustmordenden Frau oder durch Sexualität bedrohlichen *femme fatale* vorherrscht, was sich dann sukzessive verschiebt.⁷³ Um 1900 ist die Klassifizierung des Triebtäters als Bestie dominant, bis sie sich in den 1920er-Jahren zugunsten komplexerer Einteilungen ausdifferenziert.⁷⁴ Aber nicht nur wegen der medialen Überpräsenz sind die Parallelen nicht abwegig, sondern auch weil Bahr in seinem Theaterstück *Die große Sünde* (1889) ebenfalls einen Lustmord für die Bühne konzipiert. Durch den Bezug der Szene auf die damaligen Diskurse über sexualisierte Gewalt in ihrer extremsten Form wirft sie ein ambivalentes Licht auf die übrigen sadomasochistischen Stellen des Romans. Die Angst, die Fifi empfindet, und das Unbehagen, das im Leser evoziert wird, korrelieren die Idee der »Neuen Liebe«, wie sie von den beiden Hauptfiguren praktiziert wird, mit Verbrechen, Perversion und Tod.

Für den Verlauf der Handlung markiert die belauschte Vergewaltigung den Umschwung der Motivation der Figur Fifi, die hierauf ihre bisherige Bleibe im Hotel als unzumutbar empfindet, worauf sie schneller, als sie das wollte, zu dem Maler in seine Wohnung zieht. Damit kommt dem Ereignis in diesem Fall ebenso wie in den vorherigen Analysen die Funktion der Zustandsveränderung in der Erzählung zu.

Die daraus resultierende Entwicklung der Beziehung der beiden aber endet, wie bereits erwähnt, in einer letztlich zerstörerischen, körperlichen Abhängigkeit. Rückblickend wird damit die erlebte Szene nicht nur zur Voraussetzung für das

71 Vgl. GRADINARI: Genre, Gender und Lustmord, S. 16f.

72 Vgl. SIEBENPFEIFFER: Kreatur und Kalter Killer, S. 109.

73 HOFFMANN-CURTIUS: Constructing the femme fatale, S. 156.

74 SIEBENPFEIFFER: Kreatur und Kalter Killer, S. 111.

Zusammenkommen der Figuren, sondern auch zu ihrer Vorausdeutung. Formal gesehen ist diese Nacht der Umschwung der Handlung, der den Anfang für den folgenden Verlauf der Ereignisse bis zur letzten Eskalation bildet. Unter Einbezug der angedeuteten Vergewaltigung in der Hirtenflöte lässt sich festhalten, dass auch hier das Element der sexualisierten Gewalt als weltveränderndes Ereignis – oder wenigstens als der Auslöser der Veränderung – fungiert. Gleichzeitig steht die negative, weil als existenziell bedrohlich konnotierte Szene im Konflikt mit den noch folgenden Aussagen zur gewaltsamen Beziehung der beiden Hauptfiguren, die als Vorbild des modernen Liebesideals präsentiert wird. Der Widerspruch lässt sich auf zwei Arten auslegen. Zum einen könnte es die Relativierung der Bewertung der sexuellen Gewalt durch den Maler darstellen, der diese durchweg als emphatisch richtig wahrnimmt. Ähnliche Formen der Relativierung durch den Widerspruch innerhalb verschiedener Figurenperspektiven untereinander oder zu der Schilderung der Erzählinstanz durchziehen die gesamte Erzählung. Zum anderen fehlt aber auch vonseiten der Erzählinstanz ein klarer Rückbezug von dem Verhalten der Hauptfiguren auf die erste, singuläre Vergewaltigungsszene. So sehr sie damit zwingend für die narrative Struktur des Romans als Ursprung der Beziehung der beiden Protagonisten ist, so ambivalent losgelöst verhält sie sich zu den ideologischen Aussagen des Textes.

3.5 Felix Salten: Das Schicksal der Agathe

3.5.1 Nichts als Gewalt

Auch in der vierten Erzählung *Das Schicksal der Agathe* von Felix Salten,⁷⁵ die Gegenstand dieser Arbeit ist, wird die transgressive Funktion der Gewalt für den Handlungsverlauf genutzt. Die Erzählung erscheint 1907 und Salten gehört zu dieser Zeit zum Kreis der Jung-Wiener um Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal.

In seiner im Mittelalter angesiedelten Handlung ist Gewalt Fremdkörper und Konstante zugleich. Ulrike, eine noch junge Frau aus einer Familie des Ritteradels, wird mit dem ebenfalls aus dem Ritteradel stammenden Konrad von Auersdorf verheiratet und zieht zu ihm auf sein Schloss. Das Eheglück wehrt nur sehr kurze Zeit, denn das Paar wird von einer Truppe marodierender ungarischer Kumanen in ihrem Zuhause überfallen. Ulrike überlebt als einzige den Angriff, ihr Mann Konrad und alle übrigen Bewohner des Schlosses werden getötet. Ulrike aber wird mehrfach vergewaltigt und als Trossfrau verschleppt. Als sie einige Zeit im Tross

75 In: SALTEN, FELIX: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Die Geliebte des Kaisers. Novellen. Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1929. Im Folgenden mit »SdA« abgekürzt.

mitgezogen ist, werden die ungarischen Kumanen von steiermärkischen Truppen angegriffen und Ulrike wechselt in deren Tross, nachdem die Kumanen vernichtend geschlagen wurden. Dort bringt Ulrike eine Tochter zur Welt, die Agathe genannt wird. Agathe wächst ebenfalls im Tross auf und als sie 13 Jahre alt wird, findet sie eine Freundin namens Johanna unter den Mädchen, die ebenfalls im Heer zur Welt gekommen sind. Johanna erzählt wiederum Agathe von ihren vielen Missbräuchen, die sie erlebt hat, weil sie, anders als Agathe, die von ihrer Mutter beschützt wird, alleine umherzieht. In ihren Schilderungen erwähnt sie auch einen »weißen Ritter«, der daraufhin für Agathe zum Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft wird. Als eines Abends Johanna einen psychischen Zusammenbruch erleidet, sich ins Feuer stürzen will und schließlich an Erschöpfung stirbt, wird von einem zwergenhaften Mönch Agathe prophezeit, dass das Haupt des Kaisers einmal in ihrem Schoß ruhen wird. Als wiederum ihre Mutter Ulrike, als sie nach einer Krankheit im Sterben liegt, unvermittelt im Fieber beginnt, von ihrer eigenen Vergangenheit zu sprechen, missdeutet Agathe dies als erneute Weissagung und verlässt deshalb das Lager. Zuvor schlägt sie noch die Angebote eines Ritters aus, der sich in Agathe verliebt hat und wahrscheinlich sich ihrer annehmen wollte. Als sie das Lager verlässt, wird sie von Reitern angehalten und gezwungen, den Kopf eines Verwundeten in ihren Schoß zu legen. Der Sterbende ist der bereits schon greise Kaiser. Agathe begreift ihren Irrtum und kehrt resigniert ins Lager zurück.

Die Handlung der Erzählung findet im 13. Jahrhundert statt. Die genannten, wenngleich nicht näher erläuterten historischen Ereignisse lassen einen relativ genauen Rückschluss auf den zeitlichen Rahmen der Geschichte zu. So kämpft der Vater Ulrikes in der Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen am 26. August 1278 im Heer von Rudolf I. gegen den böhmischen König Ottokar II. Am Ende der Erzählung findet die Ermordung des (wenn auch historisch nicht korrekt als solchen bezeichneten) Kaisers Albrecht statt. Da dieser zusätzlich durch ein hohes Alter und ein fehlendes Auge charakterisiert ist, kann es sich bei der Figur nur um Albrecht I. von Österreich und Steiermark handeln, der die Krönung zum Kaiser ablehnte und 1308 von seinem Neffen Johann von Schwaben in der Nähe seiner Stammburg im schweizerischen Windisch ermordet wurde. Damit umspannt der relevante Zeitraum für die Erzählung 30 Jahre.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Salten das Schicksal der Figuren an diese historischen Ereignisse knüpft, die während der Handlung gerade keine Rolle spielen. Die Verkehrung der Gewichtung weg von den Gegebenheiten mit historischer Tragweite einerseits und die Hinwendung zum individuellen Leid der in der Geschichtsschreibung Ungenannten enthält einen starken sozialkritischen Impetus. So heißt es dann auch zu Anfang: »Niemand hat jemals von dem furchtbaren Schicksal der Ulrike von Auersdorf Kunde erhalten.«⁷⁶ Aber die zugrunde gelegten

76 SdA, S. 359.

historischen Ereignisse sind Teil des österreichischen Nationalgründungsmythos. Die Erzählung ist in acht Kapitel unterteilt mit jeweils unterschiedlicher Länge, wobei die Kapitel vier, fünf und acht mit circa sechs Seiten die umfangreichsten darstellen. Das erste Kapitel ist mit beinahe drei Seiten das kürzeste. Der Hauptteil der Handlung ereignet sich im Tross des steiermärkischen Heeres (3-7), wobei sich Ulrike ab dem zweiten Kapitel bereits im Tross der ungarischen Kumanen befindet.

Die einzelnen Kapitelüberschriften benennen immer ein entscheidendes Ereignis innerhalb des folgenden Textsegments, das fast ausschließlich im letzten Teil des Segmentes beschrieben wird. Im dritten Kapitel mit der Überschrift »Agathe« bildet der Name gleichzeitig das letzte Wort des Kapitels. Im Prolog der Erzählung findet sich ein Motto, das das Schicksal der Menschen als willkürlich bezeichnet.

Es gibt Menschen, die aus der Niedrigkeit ihrer Herkunft auftauchen, ohne daß sie selber zu ahnen vermöchten, welche Kraft sie zum Licht emporgetragen hat. Andere Menschen aber werden von der Höhe, auf der sie geboren sind, unaufhaltsam zur Tiefe nieder, bis zum dunkelsten Grund des Daseins gerissen, und es bleibt geheimnisvoll, warum eine solche Gewalt des Sturzes in ihnen sich regt, da sie doch an ihrem Untergang ebenso schuldlos sind, wie jene ohne Verdienst an ihrem Aufstieg.⁷⁷

Es suggeriert über dies, dass es einen Fall und einen Aufstieg einer Figur geben könnte, da zur Illustration der Willkürlichkeit beide Bewegungen miteinander argumentativ verknüpft werden. Gottstein spricht deshalb hier von »Vorausdeutungen«. Das trifft zwar für den ersten Teil zu, für den zweiten Teil ist aber wesentlicher Bestandteil der Textstrategie, dass die angebliche Vorausdeutung und die Weissagung des Mönches zuerst scheinbar eine Besserung des Zustandes versprechen, die dann schlussendlich nicht eingelöst wird.⁷⁸

Unter anderem im Hinblick auf die Figur des Mönches sind wie auch schon bei Schnitzler Märchenelemente, Gottstein bezeichnet sie als mythische Elemente, enthalten. Allerdings sind sie in weit geringerem Umfang als in der Hirtenflöte enthalten, weshalb sich auch keine wesentlichen Parallelen zur Gattung des Märchens ergeben.

Ehneß und Gottstein sind sich uneinig bei der formalen Einordnung der Erzählung. Während Ehneß ihr aufgrund des von ihm als komplex empfundenen Aufbaus den Novellencharakter abspricht, führt Gottstein gerade den von ihm als diametral skizzierten Handlungsverlauf und damit die strenge Komposition als Argument für eine Novellenstruktur an.⁷⁹ Tatsächlich weist Saltens Text in sei-

77 EBD.

78 Vgl. GOTSTEIN: Felix Salten, S. 245.

79 Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 175; GOTSTEIN: Felix Salten, S. 243.

ner Konzeption eine Nähe zur Tragödie auf, was die Nähe zur Novelle nahelegen würde. So lassen sich die ersten drei Kapitel bis zu Agathes Geburt als Einleitung verstehen. Vier und fünf bilden den Anstieg des Spannungsverlaufs, der seinen Höhepunkt in der Weissagung des Mönchs hat und seiner Form nach als eine Variante der Anagnorisis angesehen werden kann. Die veränderte Situation, die hieraus resultiert, und die Wandlungen des Umfeldes Agathes ließen sich als Peripetie verstehen und der Umschlagpunkt der Handlung ist die Ablehnung Agathes ihres österreichischen Verehrers, woraus die Flucht aus dem Lager resultiert. Die Weissagung tritt – wie in einer griechischen Tragödie der Orakelspruch – unweigerlich ein und wird wie dieser aufgrund ihrer Ambivalenz von der Heldin falsch ausgelegt. Und wie der tragische Held der Tragödie stürzt die Protagonistin ins Unglück, nachdem sich die Weissagung erfüllt hat, weil ihr als einziger Ausweg die Rückkehr in den Tross bleibt, was für sie einer Katastrophe gleichkommt.

3.5.2 Von der Idylle zum Unheil

Die Handlung beginnt mit der Schilderung der Lebensumstände von Ulrike. Sie heiratet und zieht als stolze Gutsfrau auf ein Gehöft. Wie auch schon bei Schnitzler zeigt dieser anfangs etablierte semantische Raum alle Merkmale einer Idylle, wobei auch hier wieder eine enge Korrelation mit einer konkreten topologischen Einheit besteht.⁸⁰ Das »feste« Schloss liegt »inmitten stiller grüner Wälder«, und als sie das erste Mal darauf zureitet, passiert sie »blühende Äcker« und »duftende Baumschatten«.⁸¹ Die dieser Sphäre zugehörigen Figuren werden mit positiven Werturteilen attribuiert. Ulrikes Vater gilt als »wacker« und ihr Mann hat mit »aufrechter Zuneigung« um sie geworben. Das Wappen des Ehemanns zeigt »im himmelblauen Feld drei goldene Ähren, die aufrecht nebeneinanderstanden und von drei silbernen Sternen überfunktelt« werden.⁸² Ulrikes Mann charakterisiert der Text als »tüchtigen Mann [...] frisch von Gesundheit, geschmeidig und tapfer«.⁸³ Schließlich kulminiert die Exposition des ersten Bereichs in der Beschreibung der Ulrike:

Ulrike aber war prangend in ihrer jungerblühten Fülle und Kraft, fröhlich mit ihren roten Wangen, ihrem lachenden Mund und ihren hellen blauen Augen. Sie konnte die Mutter vieler Kinder werden, was die Gäste beim Hochzeitschmaus schon unter mancherlei Scherzen und mit dem Hinweis auf Ulrikens gesunde Gestalt vorhergesagt haben wollten.⁸⁴

80 Vgl. ebd., S. 240.

81 SdA, S. 360.

82 EBD.

83 EBD., S. 360f.

84 EBD., S. 361.

Die dominanten semantischen Merkmale dieser komprimierten, schon fast prototypischen Konstitution des ersten Raums lassen sich mit den Isotopien [Frieden, Tugend, Leben] zusammenfassen.

Das erste transgressive und damit tiefendiskursive Ereignis tritt dann in der Form des Söldnerüberfalls ein. Das zweite Kapitel ist deshalb auch vorausdeutend mit »Das Unheil« überschrieben. Der erste Gewaltakt in der Erzählung kündigt sich über seine akustischen indexikalischen Zeichen an. Der Einbruch der Gewalt wird zusätzlich durch eine oppositionelle Kontrastierung zum vorherigen Zustand emphasiert. Aufgrund des extremen Kontrastes zum vorhergehenden Szenario treten die Oppositionen der semantischen Merkmale besonders deutlich hervor, denn vor dem Einfall wird erneut die Umgebung des Schlosses als ruhig und friedlich beschrieben.

Ganz still war es im Schloß. Die Reisigen in Küche und Keller verstreut, oder schläfrig in irgendeinem Mauerwinkel hingestreckt. Nur ein paar Knechte rumorten ein wenig im Stall, hoben den Pferden das frische Heu in die Raufen, und es war nichts zu hören, als die hie und da das Aufstampfen eines Hufes, das Klirren einer Kette, bis plötzlich die Hunde anschlugen und von ihrem Herrn fort wie wütend gegen den Torweg liefen.⁸⁵

Trotz des relativ kurzen Textsegments finden sich die zu einander redundanten Aussagen »Ganz still war es« und »es war nichts zu hören«. Die einzigen Schilderungen von Geräuschen (»rumorten«, »Aufstampfen«, »Klirren«) werden durch abschwächende Zusätze (»ein wenig«, »hie und da«) relativiert.

Im selben Augenblick brach auch schon rings um die Burg ein wildes Geschrei aus und fuhr all den Friedlichen, die hier in Kammern und Stuben lebten, mit kaltem Entsetzen ins Herz. Das Rasseln und Schüttern von vielen gepanzerten Männern tönte dazwischen, das tobende Schlagen von Äxten, Spießsen und Schwertern an Mauer und Holzwerk. Konrad von Auersdorf, über den der jähle Lärm wie eine Welle zusammenrauschte, fühlte sich sogleich vom Atem des Unheils angehaucht.⁸⁶

Deutlich ist hier die Isotopie [Lärm] dominant, die in der Rekurrenz der Seme der Begriffe vorherrscht, die die Repräsentanz des aggressiven Aktes darstellen (»wildes Geschrei«, »Rasseln«, »Schüttern«, »tönte«, »tobendes Schlagen«) und zudem in ihrer Nennung kulminiert (»der jähle Lärm«). Neben der Opposition |still vs. laut| stehen sich auch |friedlich vs. aggressiv| oppositionell gegenüber. Direkt ist Gewalt in dem Wort »Schlagen« repräsentiert, aber auch metonymisch über die Nennung der einzelnen Waffenarten wie Äxte, Spieße, Schwerter und die gepanzerten Männer. So ist das Einfallen der Söldner sehr eindrucksvoll als Transgression nicht zu-

85 EBD., S. 363.

86 EBD.

gehöriger Elemente inszeniert. Der narrative Verlauf spiegelt die Empfindungen der Opfer wider, die im Segment »mit kaltem Entsetzen ins Herz« ausgedrückt sind. Damit basiert auch die Dramaturgie auf der deutlichen Kontrastierung der Gegensätze der idyllischen, behüteten Welt, symbolisiert durch das Schloss und die Welt des Krieges, die repräsentiert wird durch die Kumanen, die die Gewalt in den geschützten Bereich hineintragen. Im Verlauf überwiegt zunächst die Schilderung der Gewaltakte über ihre indexikalische Inszenierung als Geräusch, erst später wandelt sie sich sukzessive zu immer deutlicheren Darstellungen der Handlungen.

[Er] sah, wie ein paar Knechte den Anstürmenden sich entgegenwarfen, hörte zeretzte Rufe, Auflachen und Fluchen und sah, eben als er die Treppe erreichte, wie drunten beim Tor einer seiner Knechte getroffen niederfiel.⁸⁷

Motiviert ist die Präsentation durch die Fokalisierung der Erzählinstanz auf die Figurenperspektive des Konrad von Auersdorfs. Sie markiert damit eine Variation im Erzählmodus, da im Beginn der Erzählung die Nullfokalisierung überwiegt. Zudem stellt die Abfolge der Ereignisse eine höhere Detaildichte zu den bisherigen Schilderungen dar und tendiert zu einem partiell nicht gerafften Erzählen. Aber auch beim Wechsel in die Nullfokalisierung zurück (»Vergebens aber war der Widerstand, den Konrad von Auersdorf mit seinen Männern leistete.«)⁸⁸ verbleibt die Konzentration vorerst auf den akustischen Repräsentationen.

Die eigentlichen aggressiven Handlungen sind als Ergebnisse in den Substantivierungen der Folgen dargestellt. »Die nächste Viertelstunde hörte das eiserne Schlagen von Waffen, hörte das Aufschreien und Ächzen der Überwältigten, das Niederstürzen und Röcheln der Strebenden nicht auf.«⁸⁹ Damit entfällt die Schilderung der Tötungsvorgänge, beziehungsweise sie sind auf einzelne Begriffe reduziert, die wiederum den gewaltsamen Akt implizieren, aber nicht abbilden. Erst mit der Erstürmung des Zimmers der Ulrike und damit dem Höhepunkt des zweiten Kapitels und zugleich dem ersten entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Figur selbst kommt es zur Darstellung visueller Eindrücke, und Handlungsverläufe werden durch die Beschreibung der Taten und nicht über indexikalische Geräusche geschildert.

3.5.3 Sexualisierte Gewalt als Schmutz und Schande

Den größeren Raum der Darstellung nimmt die sexualisierte Gewalt ein, die bei der ersten Schilderung der Vergewaltigung der Ulrike drastisch in Szene gesetzt

87 EBD., S. 364.

88 EBD.

89 EBD.

wird und von dort an als Referenz für die folgenden Verweise innerhalb der Erzählung auf Vergewaltigungen dient. Denn das Lagerleben besteht für die Frauen zum großen Teil entweder aus der Erfahrung der Vergewaltigung oder aus dem Versuch, sich dieser zu erwehren. Prototypisch sieht ihm deshalb dieser erste Gewaltakt vor. Über die Figur des Pagen, der auch die Funktion einnimmt, die schwere des Ereignisses zu illustrieren, wird die Vergewaltigung ähnlich einer Teichoskopie präsentiert. »Dort stand er nun und sah den Greuel, den sie an Ulriken verübten, sah, wie ihr weißer Busen entblößt ward, und hörte das schreiende Gelächter, das darüber hinsudelte.«⁹⁰

Anders als in *Die Hirtenflöte* verbleibt die Bewertung der Gewalt nicht ambivalent, sondern im Gegenteil finden sich dezidiert wertende Zuschreibungen in »Greuel« und »hinsudeln« durch die Erzählinstanz. Die Substitution des Zielterms |Schande| durch den Begriff |Schmutz|, der im Sem |verschmutzen| des Begriffs »hinsudeln« vorliegt, terminiert eine der dominanten Isotopien, die wiederholt als Substituens der Folgen der Gewalt im Laufe der Erzählung evoziert werden.

[...] da fand sie sich schon aufgehoben und hinweggezerrt, spürte, daß es gegen die Gewalt, die wie blindlings über sie herfiel, die wild und niedrig und ohne Erbarmen war, keinen Widerstand gab, fühlt sich diesen brüllenden Männern mit schmutzigen Bärten und mit funkelnden Augen wie reißenden Tieren gegenüber, deren Wut man ja auch nicht durch Worte oder Bitten abzuwenden vermag. Ulrike fühlte, daß jeder Griff dieser vielen Hände einen Schmerz und einen Schimpf bedeutete. Sie hatte nur einmal kurz aufgejammert; dann schwieg sie.⁹¹

Ebenfalls in dieser Szene, die der obigen vorausgeht, werden die Aggressoren mit |unrein, animalisch, primitiv| kodiert. Die Personifikation von Gewalt sowie die partikularisierenden (»vielen Hände«, »jeder Griff«) unterstützt die über die Gewalt formulierten Propositionen, die sie als |unkontrolliert, unabwendbar| deklarieren und zusätzlich die Entpersonalisierung der einzelnen Beteiligten bewirken.

Die Kombination der beiden Begriffe »Schmerz« und »Schimpf« deutet bereits an, was der weitere Text konsequent beibehält. »Schmerz« als synekdochisch mit »Gewalt« verbunden und »Schimpf« als Äquivalent für |Schande| weisen »Schande« textspezifisch die zusätzliche, zweite Bedeutung »sexualisierte Gewalt/Vergewaltigung« zu. An anderer Stelle heißt es: »Die Schande, die gleich einer trüben Springflut über sie hingerauscht war, hatte alles in ihr fortgespült, was an die Zartheit und den Glanz ihres einstigen Lebens erinnerte.«⁹² Wie in der vorherigen Umschreibung des Missbrauchs wird dieser mit |Verunreinigung| substituiert; »hinsudeln«, »fortspülen«, »hinwegrauschen« teilen sich das Sem |fließen|, bezeichnen somit

90 EBD., S. 366

91 EBD., S. 365.

92 EBD., S. 367

Varianten desselben Vorganges und können analog auch in der Erzählung für dieselben Handlungen stehen. Mit ihrer anschließenden Verschleppung als Trossweib nimmt Salten Bezug auf ein durchgängig praktiziertes Kriegsverbrechen, das zu der Zeit, zu der die Erzählung spielt, zwar verboten war, aber geduldet wurde.⁹³ Und es ist auch zu Saltens Zeiten weiterhin gängige Praxis, auch wenn das K.-u.-k.-Regime erst im Ersten Weltkrieg offiziell Lagerhuren zulässt, so waren Trossfrauen schon vorher fester Bestandteil der Truppe.⁹⁴ Erneut ist es deshalb nicht abwegig, dass Salten einen sozialen Missstand anprangert, den er nur durch die Rückversetzung ins Mittelalter kaschiert, was aber das dezidiert geschilderte Leid der Frauen nicht relativiert. Im Grunde beschreibt Salten hier den Einbruch der Gewalt mit seinen Folgen der Traumatisierung, wobei dieser Begriff auch schon zu seiner Zeit als psychologischer Terminus verwendet wurde. Die Entwürdigung, die eine Entmenschlichung für die Frauen nach sich zieht, wird mit ihren psychologischen Folgen an der Charakterentwicklung der Figuren in unterschiedlicher Weise nachvollzogen, wie noch in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird. Gewalt ist für Ulrike und damit für den gesamten ersten Teil der Erzählung zustands- und weltverändernd. Sie ist aber auch in Saltens Schilderungen deutlich an eine moralische Verurteilung gebunden, die letztlich ihre Ästhetisierung in den Hintergrund drängt. Von allen bisher analysierten Gewaltdarstellungen erfüllt sie deshalb am wenigsten die geforderten Bedingungen für eine hauptsächlich ästhetische Kodierung. Sie ist dagegen instrumentalisiert und klar konnotiert hinsichtlich einer ethischen Aussage des Textes.

3.6 Gewalt als Transgression

Alle hier analysierten Ereignisse weisen in unterschiedlicher Ausprägung die Umsetzung der ersten und urtümlichen Eigenschaft der Gewalt auf, so wie sie auch Bataille und Sofsky beschrieben haben. Die Gewalt bricht in die bestehende Ordnung ein und verändert hierdurch den Raum, in den sie eintritt. Ihr transgressiver Charakter im literarischen Sinne ist verwirklicht durch ihre Relevanz für den Handlungsverlauf und für die Erzählstruktur. Die Ereignisse finden an exponierten Stellen der Erzählungen statt und verändern die Gegebenheiten für die Figuren. Am konsequentesten umgesetzt findet sich diese Einbindung bei Arthur Schnitzlers Konzeption der *Hirtenflöte*, wo im Grunde an jedem Übergang in einen neuen semantischen Raum ein Gewaltereignis stattfindet. Nicht immer ist Gewalt alleinig verantwortlich für den Handlungsverlauf und häufig genug tritt sie dabei narratologisch in ein Spannungsverhältnis mit anderen Ereignissen. So überführt das

93 DUERR: Obszönität und Gewalt, S. 391f.

94 EBD., S. 406.

Zerbrechen der Hirtenflöte und die Quasivergewaltigung der Dionysia die Figur zwar in den Ort der Schäferidylle, sie ist aber nicht das handlungsverursachende Ereignis. Der Titel des Textes, Dionysias Name, die Einbettung des Gegenstandes und schließlich Dionysias Anklage verschieben aber den Fokus auf das Entwenden und Zerbrechen der Hirtenflöte als den entscheidenden Moment. Wie immer man diese Spannung zwischen Oberflächen- und Tiefendiskurs auch auflösen mag, das Transgressive der Gewalt bleibt erhalten. Sie besiegelt den Zustand und macht eine Umkehr unmöglich. Noch ein weiteres Mal bei der Ermordung von Dionysias Sohn, die noch nicht Bestandteil der Analyse in diesem Teil war, wird in ähnlicher Weise Gewalt funktionalisiert, um das Ende der Erzählung einzuleiten. Aber auch schon im ersten Fall wird deutlich, wie Gewalt hier als Garant für Entscheidung eintritt, denn nach ihr besteht kein Zweifel mehr, dass das Vorherige vorüber ist und das Kommende begonnen hat.

Pauls Selbstverletzung in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* stellt in Bezug auf die für diese Arbeit gewählte Minimaldefinition von Gewalt einen Grenzfall dar. Streng genommen entlädt sich die Gewalt an einem Gegenstand und nicht an einer Person. Hierbei darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Intention der Figur durchaus aggressiv war, da er eigentlich die hinter der Scheibe befindlichen Kinder treffen wollte. Das Entscheidende aber an der Einbettung der Szene ist ihre Dramaturgie, die über die formalen Aspekte sowohl am Theater als auch am Orchester intermedial partizipiert. Denn der dramaturgische Aufbau und die Überführung in den Wachzustand bilden eine erzählerische Choreografie, in die die Gewalt funktionell fest eingebunden ist. Mehr noch als bei Schnitzler tritt hier ihre strukturell-kompositorische Funktion hervor, denn die Zustandsveränderung, die durch sie hervorgerufen wird, ist nicht durch die Logik und Kausalität der Handlung begründet, sondern findet auf der Ebene der Erzählstruktur statt. Ihr veränderndes Potenzial ist damit aus dem Bereich des Erzählten in den Bereich des Erzählenden verschoben worden, womit ihr allerdings eine noch höhere Funktion zukommt als auf der Handlungsebene, da sie den (Traum-)Weltzustand allein in der Komposition zu Ende führt.

Die Szene bei Hermann Bahr wiederum zeigt, wie über einen externen Diskurs und über eine Kollektivmetapher eine Gewaltdarstellung ihr Bedrohungspotenzial steigern kann, ohne dass es zwangsläufig innertextlich vorbereitet wird. Mit der Eröffnung des Motivkomplexes des Lustmordes und die darüber anhängigen, ganz realen Repräsentationen als Berichte, Romane und Illustrationen von Jack the Ripper und anderen Lustmördern entfällt die Notwendigkeit, die Entscheidung der Figur Fifi, zum Maler zu ziehen, noch weiter plausibilisieren zu müssen. Gleichzeitig bewirkt der Einbruch der in diesem Fall außerhalb der Erzählung liegenden Gewaltereignisse diegetisch eine Verfärbung der Gewaltwahrnehmung im innertextlichen Wertesystem, was im fünften Teil noch näher ausgeführt wird. Das Transgressive der Gewalt ist hier ein diskursives, indem die Intertextualität ein

zusätzliches Spannungsverhältnis hervorruft, das in der Erzählung allein so nicht angelegt ist.

Bei Salten schließlich setzt die bedrückende Darstellung eines Kriegsverbrechens, die systematische Vergewaltigung und Verschleppung von Frauen, was nicht nur damals Aktualität besaß, sondern auch heute noch besitzt, das Transgressive der Gewalt absolut. Salten schildert in drastischen Worten einerseits und über eine verletzte Psyche andererseits die Schrecken einer Welt, in der Gewalt zum bestimmenden Prinzip wird. Damit aber verändert die Gewalt narratologisch nicht nur die Erzählwelt, sondern auch die Figur in ihr. Dieser Aspekt ist in den übrigen Beispielen nicht umgesetzt. In Schnitzlers Erzählung erfährt der Leser erst ganz zum Ende hin ein Bruchstück der Innenwelt der Dionysia. Pauls Gewalt hat keinerlei Auswirkungen auf ihn selbst und Fifi wird sogar eine Faszination für eine sadomasochistische Beziehung entwickeln, was die gegenteilige Entwicklung zur Ulrike darstellt. Ihre absolute Transgression zeigt die Gewalt also bei Salten, in dem sie Auswirkungen auf alle Bereiche des Erzählten und des Erzählenden ausübt. Lotmans Konzeption der semantischen Räume ermöglicht hierbei die genaue Beschreibung der strukturellen Verflechtung des Ereignisses Gewalt.

Erstaunlich ist allerdings, dass in drei der vier Erzählungen, obwohl sie in Aufbau, Umsetzung und Thematik sich sehr unterscheiden, eine Vergewaltigung als entscheidendes, erstes Gewaltereignis vorkommt. Ich denke nicht, dass das rein zufällig ist, sondern vielmehr, dass ein Zusammenhang zu den in zweimal ausgeführten Aspekten besteht. Das Weibliche, die Frauenfiguren und der weibliche Körper sind Manifestationspunkte moderner Diskurse für die Jung-Wiener Autoren. Gewalt an Frauen als literarisches Element ist der unausweichliche Peripherieeffekt einer Literatur, die vor allem auch kulturelle Diskurse zu Sexualität und Psyche verarbeitet und gleichzeitig weibliche Figuren bevorzugt.

Es wird jedoch ebenfalls klar deutlich, dass das wesenhafte Merkmal des Transgressiven der Gewalt diametral zur autonomieästhetischen Forderung der ausschließlich intrinsischen Funktion steht. Am ehesten könnte noch die Szene bei Beer-Hofmann als ästhetisch kodiert gelten, da ihre formale Funktionalität die reine Repräsentationsfunktion überwiegt. Da aber auch auf narrativ-struktureller Ebene eine Funktionsschwäche gefordert war, reichen hier die Bedingungen ebenfalls nicht aus. Alle hier gewählten Beispiele zeigen vielmehr, dass der Primat der Gewalterfahrung mit seiner ordnungsbedrohenden Eigenschaft auf allen Ebenen der Erzählung eine Umsetzung findet. Somit muss die Überwindung des Transgressiven der Gewalt die Voraussetzung für eine absolute Ästhetik der Gewalt bilden.

4 Gewalt und Welt

Anders als im vorhergehenden Kapitel kommt in den untersuchten Textstellen dem Ereignis Gewalt nicht die Funktion der Überführung der diegetischen Welt von einem Zustand A in einen Zustand B zu. Gewalt wird als wiederkehrendes Element verwendet, das dazu dient, die Stimmung oder Atmosphäre eines geschaffenen Raumes maßgeblich zu beeinflussen. Gleichzeitig ist entscheidend, in welchem Verhältnis sie zum Wertesystem der Umgebung steht, in der sie eingebettet ist. Es geht also um ihre Teilhabe an der narrativen Welterzeugung und in diesem Zusammenhang um ihre Relevanz für die erzählerische Ordnungsstruktur.

4.1 Erzählte Welten

Jeder Text – zumindest jeder Erzähltext – entwirft Welten. Auch faktuale Texte konstruieren bis zu einem gewissen Grad ›Welt‹ und – da sie dasselbe Medium nutzen wie Literatur – weisen in ihren Generierungsprozessen Analogien auf.¹ Zugleich aber, da es sich bei Romanen, Erzählungen und Dramen eben um fiktionale Texte handelt, existieren ebenso fundamentale Unterschiede.²

›Welt‹ ist im diegetischen Sinn zuerst der Ort, an dem die Handlung stattfindet. Seine Ausgestaltung kann von einer einfachen bis hin zu einer hochgradig komplexen variieren. Im Falle von Jean-Paul Sartres Theaterstück *Die Eingeschlossenen von Altona* (1962) etwa ist der Handlungsort ein einziges Zimmer, wohingegen für z. B. J. R. R. Tolkiens Romantrilogie *Der Herr der Ringe* (1954/55) bereits eine Landkarte zur

-
- 1 Deshalb ist Goodmans Position (Weisen der Welterzeugung, S. 13ff.) hierzu, dass beständig eine Vielzahl an Versionen der Welt in den unterschiedlichsten Bereichen wie Wissenschaft oder Kunst geschaffen wird, die alle Bestand haben und ihre ›Richtigkeit‹ besitzen.
 - 2 Die Komplexität der Unterscheidungsschwierigkeit zwischen fiktional und faktual kann hier nicht im angemessenen Umfang erörtert werden. Zu beachten ist aber, dass es aufseiten des Rezipienten einen grundsätzlichen Unterschied darstellt, ob er einen Text als fiktional und als Narration betrachtet oder nicht. Etwa stellt sich im Falle der akzeptierten Fiktionalität nicht mehr die Frage nach richtig oder falsch bzw. sie ist nur auf die gegebene Welt anwendbar (vgl. RÜHLING: Fiktionalität und Poetizität, S. 31ff.).

Orientierung nötig ist. Der Handlungsort, der wiederum einen bestimmten Raum-begriff zugrunde legt, ist die Grundlage der erzählten Welt.³ ›Welt‹ aber umfasst darüber hinaus die Figuren, ihre Handlungen und Wertesysteme. Dabei muss man zwischen einem konkreten Raum und ihren abstrakten Inhalten unterscheiden.

Mit dem Bezug auf die faktuale räumliche Wahrnehmung suggeriert der Text zudem eine Abgeschlossenheit und damit eine Gegebenheit von unerwähnten Komponenten, die der Leser ergänzen muss, da die menschliche Wahrnehmung von ›Raum‹ und im Anschluss daran auch von ›Welt‹ zur Komplettierung zwingt. Um ein einfaches Beispiel zu nennen, muss in einem Text, der von einem Haus mit einem ersten Stock handelt, eine Treppe nicht erwähnt werden, sobald eine Figur sich oben aufhält. Mit der Konstruktion eines Raumes eröffnet der Text deshalb ein Assoziationsfeld, das nach Abgeschlossenheit strebt. Der Leser erschafft genau dies, wenn er sich beim Leseakt eine »Totalität der erzählten Welt« vorstellt oder erschließt.⁴ Das gilt jedoch nicht nur für konkrete, sondern auch für abstrakte Implikationen. Denn der Leser berücksichtigt über die rein expliziten Ausdrücke hinaus auch pragmatische Implikationen und sein kulturelles Wissen und damit also Dinge, die nicht ausdrücklich im Text erwähnt sind. Diese Annahmen über die erzählte Welt werden mit jedem Schritt der textlichen Explikation komplexer, da sich an sie wiederum eine Vielzahl von Implikationen anschließt.⁵

Zunächst scheint es jedoch, als könnte Gewalt an der Konstruktion von Räumlichkeit nur eine sekundäre Teilhabe haben. Denn Gewalt ist es nicht möglich, zumindest nach den für diese Arbeit gemachten Einschränkungen und Voraussetzungen, einen konkreten Raum zu erzeugen. Lediglich die Folgen dieser könnten sich als indexikalische Elemente abzeichnen, wie etwa Scherben einer zerbrochenen Scheibe oder Blutspuren auf dem Boden. Somit wäre eine indirekte Darstellung der Gewalt als Spur, aber nicht sie selbst als Teil einer Umgebung möglich. Der basale Grund liegt in der Eigenschaft des Ereignisses, das selbst keine deiktische Funktion übernehmen kann, was allerdings notwendig ist für die Konstitution des konkreten Raums.⁶ Gewalt kann jedoch die Ordnung eines Raumes auf einer abstrakten Ebene konstituieren oder verändern und damit die diegetische Weltwahrnehmung beeinflussen. Um diese Wirkung beschreiben zu können, ist es wiederum nötig, die Ordnung der erzählten Welt zu begreifen.

3 »Raum meint in diesem Zusammenhang zunächst die grundlegende Container-Vorstellung, die eine vierdimensionale Ausbreitung beschreibt, in der andere Dinge enthalten sein können.« Zur Komplexität des Begriffes vgl. ORT: Raum, S. 134ff.

4 Vgl. MARTINEZ/SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 123ff.

5 Vgl. zur Limitierung und Ambivalenz der propositionalen Analyse KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 85-98.

6 Vgl. FLUDERNIK: Einführung in die Erzähltheorie, S. 52f.

4.2 Topologisches Denken

Wenn wir eine Geschichte lesen, dann verstehen wir ihre Handlung, wenn wir in ihr eine Ordnung erkennen. Ordnungen einer Geschichte können subtil oder offensichtlich sein. Nicht selten nehmen wir mehr unreflektiert als reflektiert komplexe Ordnungsstrukturen wahr, auf deren Basis wir eine Lesart einer bestimmten Erzählung entwickeln. Bewusst wird es uns vor allem dann, wenn diese Ordnung fehlt. In William S. Burroughs Roman *Naked Lunch* (1959) etwa werden gezielt zusammenhanglos Handlungssegmente aneinandergereiht. Eine wirkliche Struktur ist kaum zu erkennen. Die Versatzstücke existieren – gewollt – unvereinbar nebeneinander. Dies zeigt, dass das Fehlen einer Ordnungsstruktur auch das Entstehen eines Handlungsverlaufs erschwert, vielleicht ihn unmöglich macht. Auch eine interpretatorisch »oktroierte« Struktur kann dies nicht ausgleichen, wenn keine korrespondierenden Elemente zur vorgegebenen Struktur auf erzählinterner Ebene zu finden sind.

Um nun die Ordnungsstruktur einer Erzählung beschreiben zu können, ist es zunächst wichtig, zwischen einer konkreten und einer abstrakten Ebene zu unterscheiden, die zusammenfallen können, aber nicht müssen. Der Raum nimmt dabei eine zentrale Funktion ein, weil in vielen Fällen offensichtlich auch über ihn mehr transportiert wird als eine bloße räumliche Gegebenheit. Die Auseinandersetzung in der Germanistik hierüber ist lang und findet bereits bei Roman Ingarden eine intensive Erörterung. In den Anfängen der Beschäftigung mit der Raumstruktur in Erzählungen wurde zunächst versucht, mit der Unterscheidung atmosphärisch/symbolisch sich der Komplexität der Funktion des Raums analytisch zu nähern, was sich aber als wenig präzise herausgestellt hat.⁷

Hingegen tragen Juri Lotmans Ansatz der semantischen Räume und die Weiterführung durch Karl Renner erheblich zu einer analytischen Präzisierung des Problems bei.⁸ Ein wesentlicher Punkt beider Ansätze ist, zu fragen, wie konkreter Raum, Handlung und Weltordnung der Erzählung zusammenhängen. Bei Lotman verbirgt sich hinter dem »semantischen Raum« eine Isotopie, d.h. eine konkrete Häufung von semantischen Merkmalen, die eine Einschätzung der gegebenen Welt provozieren. Wie auch im vorherigen Kapitel ausgeführt, vollzieht sich eine Bewegung, sofern sie Relevanz besitzt, bei ihm damit nicht nur auf rein topologischer

7 Vgl. TAUBENBÖCK: Die binäre Raumstruktur in der »Gothic novel«, S. 12ff.

8 Dennerlein wendet sich – aus narratologischer Sicht zu Recht – gegen einen metaphorischen Begriff von Raum, wie er natürlich auch bei Lotmans Konzept der semantischen Räume mitschwingt. Da sie aber konsequent die Beschreibung von anderen Elementen außer dimensional ausklammert, bietet ihr Ansatz auch kein Lösungsangebot hinsichtlich der Frage einer Erfassung und Analyse dieser, weshalb hier auf den von ihr kritisierten struktural-semiotischen Zugang zurückgegriffen wird.

Ebene, sondern ist zudem semantisch besetzt.⁹ Lotman geht darüber hinaus davon aus, dass die gesamte topologische Struktur grundsätzlich bedeutungstragend sein kann:

[...] hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes.¹⁰

Er nimmt an, dass Literatur sich dabei einer Technik bedient, die Menschen generell nutzen, um sich abstrakte Begriffe zu veranschaulichen, indem sie diese in einer räumlichen Struktur positionieren. Er verweist auf eine kulturelle Tendenz, abstrakten, oppositionellen Werten räumliche Relationsbeschreibungen zu geben. Ist also von »niedrigen Beweggründen« im Gegensatz zu den »hohen Motiven« die Rede, dann wird über eine räumliche Relation eine ideologische Opposition ausgedrückt.¹¹

Im Kapitel davor war lediglich von semantisierten Räumen die Rede, weil eine Trennung zwischen einer abstrakten und einer konkreten Ebene noch keine Rolle für die Analyse gespielt hat. Tatsächlich aber unterscheidet auch Lotman zwischen konkreten Orten und semantischen Räumen, die – und das ist der entscheidende Punkt – zusammenfallen können, aber nicht müssen. Ebenso ist es weder zwingend nötig, dass eine oppositionelle Raumstruktur in einem Text realisiert ist, noch dass es sich bei einem semantischen Raum um ausschließlich einen Raum handelt, sondern vielmehr sind komplexe Beziehungen von Raumgruppen eher die Regel.¹² Besonders interessant ist hierbei, welche Werte und Normen in dem jeweiligen Raum von Relevanz sind und zu welchen anderen Werten und Normen sie in Opposition stehen.

Der semantische Raum ist also zuerst keine topografische Einheit, sondern eine Häufung von bestimmten Zuschreibungen, eine Ballung von Merkmalen. Es ist eine Zusammenfassung von Isotopien, die in ihren Bedeutungseinheiten anderen Isotopien gegenübergestellt werden und theoretisch auch mehrere konkrete Räume umspannen können.¹³ Die Gesamtheit dieser Äquivalenzen, Oppositionen und Relationen stellen zusammen die »Ordnung der erzählten Welt« dar.¹⁴ Das bedeu-

9 Vgl. hierzu auch MARTINEZ/SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 140ff.

10 LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 330.

11 EBD., S. 313.

12 KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 298.

13 EBD., S. 296f.

14 EBD., S. 290.

tet aber auch, dass die im Text gegebenen Wertigkeiten zuerst in der diegetischen Welt selbst festgeschrieben werden und im jeweiligen semantischen Raum Gültigkeit besitzen, ungeachtet wie der konkrete kulturelle Kontext des Autors und Rezipienten sich zu diesen verhält. Aufgrund der innerdiegetischen Gültigkeit werden sie deshalb in der Literatur wertneutral als »Ideologien« bezeichnet.¹⁵

Diese Wertesysteme eines semantischen Raumes sind über die in ihm befindlichen Figuren repräsentiert. Ihre Handlungen und die Reaktion ihres Umfeldes können sich dabei zu ihrer ideologischen Umgebung regelkonform oder nicht regelkonform verhalten, was wiederum zu entsprechenden Folgehandlungen führen kann. Darüber hinaus besitzt die Literatur die Fähigkeit, in Raumbeschreibungen und ihren Konnotationen eine Äquivalenzsetzung zwischen Wertesystem und konkretem Ort schaffen zu können. So kann die Bedrohung eines Ortes zwar von den in ihr agierenden Figuren ausgehen, zugleich aber spiegelt sich womöglich die Bedrohung bereits in der Beschreibung der Landschaft wider.

Lotmans metaphorische Verwendung von ›Raum‹ und die dadurch durchaus intendierte Assoziation mit einer topografischen Dimension machen das Beschreibungsmodell dort starr, wo keine deutlichen räumlichen Trennungen vorliegen, da der Begriff »semantischer Raum« in diesen Fällen abstrakt und nicht intuitiv gerät.¹⁶ Karl Renner, der das Konzept von Lotman weiterentwickelt, konzentriert sich deshalb auf die Überführung der ideologischen Aspekte in ein Ordnungsschema, das sich durch Regelsätze ausdrücken lässt. Zu diesen Regelsätzen kann sich nun eine Figur affirmativ oder destruktiv verhalten.¹⁷

An dieser Stelle kommt die Gewalt als ordnungsbedrohendes und ordnungsbestimmendes Element wieder ins Spiel. Sie kann nämlich innerhalb eines semantischen Raumes Teil des ideologischen Systems oder ein Fremdkörper sein. Drastisch illustriert bedeutet das Folgendes: Wird eine Erzählung über ein Kriegsgeschehen begonnen, spielt es (tiefendiskursiv) keine Rolle, wie viele Tode innerhalb dieser Sequenz geschildert werden – der Zustand des Krieges ändert sich nicht. Der Krieg und damit das Töten von Menschen bilden die Norm des vorherrschenden Bezugsrahmens einer Erzählung oder einer Sequenz innerhalb dieser Erzählung. Eine erst dieser Norm zuwiderlaufende Handlung ist auffällig und bildet somit eine Opposition und damit die Voraussetzung einer Veränderung.

Damit lässt sich nun der Unterschied zum vorhergehenden Analyseschritt verdeutlichen. Zuvor war das Ereignis Gewalt als ein besonderes angesehen worden, das in eine Ordnung einbricht, in der Gewalt nicht die Regel ist. Dadurch, dass sie eine Ausnahme bildet, besteht eine große Tendenz zur Funktionalisierung als

15 Vgl. MAHLER: Kontextorientierte Theorien, S. 116.

16 Vgl. KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 300.

17 Vgl. ebd., S. 302.

transgressives Ereignis. Im nächsten Schritt steht die gegenteilige Ausgangssituation im Fokus. Gewalt ist konstitutiver Teil der sie umgebenden Welt. Sie ist dadurch marginalisiert, vielleicht sogar banalisiert und erfüllt so womöglich jene Voraussetzungen, die nötig sind, um sie als funktionsschwach beschreiben zu können.

4.3 Revolte und Ordnung: Die Hirtenflöte

4.3.1 Maschinenwelt

Zunächst sollen wieder einige Abschnitte aus Arthur Schnitzlers *Hirtenflöte* Gegenstand der Betrachtungen sein. Die folgenden Szenen schließen sich an die erste analysierte Episode chronologisch an. Im Gegensatz zur Schäferidylle ist ihnen zu eigen, dass sie in weit größerem Umfang Schilderungen von Gewalt enthalten. Die Gewalt tritt dabei in unterschiedlichen Funktionen und Verhältnissen auf. Teilweise wird sie als Bestandteil der dargestellten Welt inszeniert und fügt sich in eine erwartbare Folge der vom Text behaupteten Kausalität. Inszenierung und Einbindung ins Gesamtgeschehen legen jeweils unterschiedliche Aspekte der Gewalt frei, die es im Einzelnen gilt genauer nachzuziehen.

Aus fernen Talmulden ragten Schlote auf; der Wind brachte das Geräusch von Raderschnurren und Hämmer Schlag, und an dunklen Abenden verglühten über den Rauchfängen hastige Funken in den Lüften. Nah ans Schloß gerückt, eng aneinander gedrängt und von ärmlichen Gärtchen umgeben, standen Wohnhäuser in langen Reihen, aber ein dichter Wald hielt auch die nächsten vom Schloße ab. Hinter den letzten Maschinenhäusern strebte Ackerland hügelaufwärts und senkte sich wieder nach unsichtbaren Ebenen, doch verrieten ferne Rauchsäulen, daß auch jenseits der Hügel ein Bezirk der Arbeit sich dehnte. [...]

Zuweilen um die Mittagsstunde oder des Abends begleitete sie [Dionysia] auf ihren Spaziergängen der Gutsherr, und sie erfuhr von ihm, daß noch vor kaum zwei Jahrzehnten dieser Park eine Art von Urwald gewesen, daß an der Stelle des Schlosses ein kleines Haus gestanden und daß unten, wo jetzt hundert Schlote rauchten, unter Bauernhütten eine einzige arme Schmiede Arbeit verrichtet hatte. Aber alles, was seither ringsum entstanden war, sollte nicht mehr zu bedeuten haben als den Anfang größeren Werkes.¹⁸

Der zweite Ort, an den Dionysia gelangt, wird als Maschinenwelt konstituiert. Bereits in der ersten Passage ist unschwer erkennbar, dass es sich um eine beinahe ins Fantastische überzeichnete Vision einer industrialisierten Welt handelt, die durch ihre unheimliche Besetzung dystopische Züge trägt.

18 DH, S. 125f.

Die dominante Isotopie der beschreibenden Passage lässt sich als |maschinell, industriell| zusammenfassen. Diese Merkmalsklasse wird in der partikularisierenden Synekdoche »Schlote« realisiert sowie in an anderer Stelle erwähnten Sememen, unter anderem »Hammerschlag«, »Räderschnurren«, »Rauchfängen« und »Riesenhalle«. ¹⁹ Besondere Funktion erhält hierbei das Kompositum »Maschinenhäuser«, das neben seiner tatsächlichen und später erläuterten Funktion – die Aufbewahrung aller bis jetzt gefertigten Maschinen – die übrigen erwähnten Begriffe durch seinen ersten Teil »Maschinen-« erst in dem Maße semantisiert, dass im Kontext sich die komplexe Isotopie [Industrie] etabliert. ²⁰ Sie erfährt erneut an anderer Stelle ihre Wiederaufnahme in den Sememen »glühende Hämmer«, »schnurrende Räder«, »schlurfende Seile« und »brausende Röhren«, ²¹ weshalb nicht nur durch die Homologie der Formulierungen, sondern auch durch ihre Repetition über die gesamte Episode hinweg eine konstante Dominanz geschaffen wird. Am Ende des Kapitels schließlich beschließen die anthropomorph substituierten »keuchenden Maschinen« diesen Abschnitt.

Ebenfalls auffällig ist die semantische Rekurrenz auf [Feuer], die in der Personifikation »hastige Funken« und den Worten »verglühten«, »Rauchfängen«, »Rauchsäulen« aufzufinden ist, wobei die beiden Letzteren in einem metonymischen Verhältnis stehen. Der Ort selbst wird als weites und damit schwer überschaubares Gebiet beschrieben, indem die Rauchsäulen zum indexikalischen Zeichen werden, die weitere industrielle Stätten lediglich »verraten«.

Innerhalb der so entworfenen Welt werden zudem Bereiche strukturiert, die sich voneinander abgrenzen. »Schloß« steht dem »kleinen Haus« und somit den disjunktiven Merkmalen |(-)geräumig|, |(-)prunkvoll|, |(-)gesellschaftlich höher gestellt| gegenüber. Analog verhält es sich mit »Park« zu »Urwald« und der partikularisierenden Synekdoche »hundert Schlote« zu »einzige arme Schmiede«. Durch die Homologie der Gegenüberstellung findet eine Semantisierung hinsichtlich der Bewertung im Merkmal |(-)kultiviert| statt. Ebenso »Park« zu »Urwald« bildet diesen Kontrast aus dem Denotat ihrer Bedeutungsaspekte |(-)kultiviert|. Die Äquivalenzsetzung über die strukturell ähnliche Anordnung wertet im Rückbezug die Oppositionspaare, die sich eigentlich in |(-)industriell| unterscheiden, als kulturell weiterentwickelt. Die Schilderung des Gutsherrn von der Entwicklung der Region im zweiten Teil des Zitats verweist auf den diskursiven Komplex des Fortschritts. Die Figur wird dadurch als eine die technische bzw. industrielle Veränderung befürwortende Person eingeführt.

19 EBD., S. 125.

20 Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen: »In »Die Hirtenflöte,« there are specific references to the problems of industrialization, management, and labor.« (S. 111)

21 DH, S. 126.

Vor allem aber in der Gegenüberstellung der im Kapitel zuvor beschriebenen idyllischen Landschaft entstehen die Konnotationen einer unnatürlichen und unfreundlichen Welt, was auch durch die vielen Seme mit der Merkmalsklasse |Lärm| transportiert wird, wie »Hammerschlag«, »brausend« etc. Sowohl auf der Ebene der fehlenden Naturbeschreibung als auch der industriellen Geräuschkulisse, anstatt Waldgeräusche wie Tierlaute oder Blätterrauschen, wird eine unnatürliche Umgebung suggeriert und damit eine Lebensfeindlichkeit impliziert.²² Die Szenerie partizipiert somit an den vielen ähnlichen technikskeptischen bis technikfeindlichen Darstellungen einer industrialisierten Gesellschaft in dieser Zeit.²³

Auch die für diese Texte typische Grenzziehung zwischen Arm und Reich ist ebenfalls deutlich ausgearbeitet.²⁴ Die »Wohnhäuser in langen Reihen«, die »eng aneinander gedrängt« stehen, korrelieren mit den »ärmlichen Gärten«, womit genau die Dichotomie zum »Schloß« unterstützt wird, auf die später erneut Bezug genommen wird. Die Grenzziehung ist nicht nur eine gesellschaftliche, sondern auch faktisch konkret durch den Wald, der »auch die nächsten vom Schloß abhält«, eine räumliche. So wird aber bereits in der ersten Beschreibung des Sujets jene als schicksalhaft vom Text deklarierte Abhängigkeit von Armut und Reichtum vorbereitet, die erneut in einer anderen Äußerung des Gutsherrn anklingt.

[...] daß selbst innerhalb der einfachsten, scheinbar gleichmäßigsten Verhältnisse das Schicksal der einzelnen je nach persönlichen Eigenschaften und allerlei Zufälligkeiten sich höchst verschieden zu gestalten pflögte.²⁵

Dies ist die Antwort, die der Gutsherr Dionysia als Erklärung auf ihre Frage gibt, warum unter den Arbeitern Hilfsbedürftige und Notleidende zu finden sind, wo doch alle in Lohn und Brot sein sollten. In der distanziert lakonischen Begründung für die Not unter seiner Bevölkerung schwingt aber bereits auch der Glaube an eine mechanistische Prozesshaftigkeit der sozialen Abläufe mit. Dieser Glaube, der hier noch als Schicksal bezeichnet wird und der sich an verschiedenen anderen Stellen in der Erzählung wiederfindet, stellt einen wesentlichen Ordnungssatz dar,

22 Das Eindringen der industriellen Infrastruktur in den natürlichen Raum und letztlich seine Okkupation ist kein Bild, das exklusiv nur in der Literatur evoziert wird. Im öffentlichen Diskurs um die schädlichen Veränderungen durch die Industrialisierung ist es ebenfalls wiederkehrendes Thema in den Medien und ganz realer Bestandteil der täglichen Erfahrung der Bürger. Vgl. PLUMPE: Technik als Problem des Literarischen Realismus, S. 28.

23 Es wäre falsch, wie das Mikael Hård (Wissenschaften: Technik und Kultur, S. 685f.) herausstellt, von einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der Technik bei den Intellektuellen der Jahrhundertwende zu sprechen. Es existieren viele Befürworter und sogar begeisterte Anhänger. Dennoch gibt es ebenfalls die große Gruppe derer, die häufig sogar durch Nietzsches Philosophie inspiriert der neuen Technik kritisch bis ablehnend gegenüberstehen.

24 Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen, S. 112.

25 DH, S. 127.

gegen den sich Dionysia auflehnen wird. Der Reichtum des Gutsherrn fußt prototypisch kapitalistisch auf der Arbeit seiner Untergebenen. Das Verhältnis der Arbeiter zu den industrialisierten Produktionsbedingungen aber resultiert zwangsläufig in Armut, da durch die absolute Ausrichtung auf die maschinelle Verfertigung keine Alternative einer anderen Existenzsicherung gegeben ist. Die distanzierte und damit empathiearme Schilderung der Gegebenheiten durch den Kapitalbesitzenden vermittelt eine fatalistische Auffassung einer Quasigesetzmäßigkeit, die die Umstände bedingt. Erneut wird die dichte Verschränkung in Schnitzlers Erzählung deutlich, die den konkreten Raum als eine Entsprechung seiner abstrakten Inhalte erscheinen lässt. Die allgegenwärtige Maschine setzt sich bis in die Ideologie der Figuren fort.

Die Armut, die Dionysia bewusst erst durch die Begegnung mit einem kleinen Mädchen wahrnimmt, führt bei ihr allerdings nicht zu einer Akzeptanz der Gegebenheiten und damit zu einer notwendigen Fügung unter die den semantischen Raum bestimmenden Regel, sondern, nach einem ersten impulsiven Akt des Helfens, hat sie den Wunsch, die Bedingung zu ändern:

Dionysia, höchst betroffen, ließ all ihr Geld zurück und eilte nach Hause, [...].²⁶

[...] vielmehr erbat sie die Erlaubnis, auf ihre Art und soweit ihre Kräfte reichten, die Mißstände, unter denen ja nicht die Schuldigen allein litten, aufheben oder wenigstens verbessern zu dürfen.²⁷

Bei den Bemühungen der Protagonistin zeigt sich aber, dass die Armut viel weiterverbreitet ist, als zuerst vom Gutsherrn suggeriert. Und auch die Bevölkerungsgruppen, die nicht verarmt sind, befinden sich zumeist in einer prekären Situation. Sie scheitert, denn ihr Engagement bringt keine Verbesserung. Dionysia realisiert ihre Hilflosigkeit und ist überzeugt, dass sie die »Ordnung des Staates« und die »Gesetze der Welt« ändern müsste.²⁸ Durch die Äquivalenzsetzung dieser beiden Einheiten wird das Ansinnen der Heldin mit dem Versuch gleichgesetzt, sich gegen eine »natürliche Ordnung« zu erheben. Mehrfach greift hierbei die Erzählinstanz wertend ein, denn Dionysia »begreift« ihre Machtlosigkeit, aber sie »vermeint« als einzige die Nöte der Arbeiter zu verstehen. Diese subtil gesetzten Marker konstruieren Mal um Mal die Ordnung der Maschinenwelt, die nun bereits mehrfach vom Text für die Protagonisten als unabänderbar ausgewiesen wurde. Der Text exemplifiziert somit genau jenes Phänomen, das von Lotman als die Ordnung der diegetischen Welt bezeichnet wird.

26 EBD.

27 EBD.

28 EBD.

Dennoch zeigt ihr Eingriff Wirkung, denn in der Arbeiterschaft beginnt sich Widerstand zu regen:

Zu dieser Zeit meldeten Gerüchte eine wachsende Unzufriedenheit der arbeitenden Bevölkerung, und der Gutsherr, ohne ein Wort des Vorwurfs, verhehlte Dionysia nicht, daß gerade sie an solcher in dieser Gegend bisher nicht erhörten Bewegung nicht minder durch ihre früher geübte Wohltätigkeit als durch deren unerwartete Einstellung mitschuldig sein mochte.²⁹

Dionysia scheitert mit ihrem Vorhaben, Gutes zu tun, was wiederum vom Gutsherrn als der eigentliche Auslöser für den Widerstand angesehen wird. Auffällig ist in diesem Zusammenhang das Segment »ohne ein Wort des Vorwurfs«. Es steht im Kontext mit der an anderer Stelle erfolgten indirekten Charakterisierung des Gutsherrn als tugendhaft und besonnen. So etwa stellt er Dionysia bedingungslos Freiraum, Vergünstigungen, kulturelle Unterhaltung und Geld zur Verfügung. Die Erzählinstanz etabliert damit ein Gefälle, das Dionysia im Vergleich zum Gutsherrn als unwissend, irrational und impulsiv erscheinen lässt, weil sie die Notwendigkeit der sozialen Ungerechtigkeit weder verstehen noch akzeptieren kann. Auch im Fortschreiten der Handlung hat es den Anschein, dass weder die tatsächliche Situation der Arbeiter noch das Vorhandensein der Bewegung in den angrenzenden Ländern, sondern dezidiert das erstmalige Eingreifen und dann wieder die Unterlassung der Hilfeleistung vonseiten Dionysias für den Beginn der Revolte verantwortlich ist, die nun sich immer weiter ausbreitet:

Die Unruhe stieg an, wandte sich in Erbitterung, in einzelnen Gebieten wurde die Arbeit unterlassen, bald zwangen die Aufständischen auch dort dazu, wo man bisher noch weiter geschafft hatte; es kam zu Gewalttätigkeiten, der Gutsherr sah sich genötigt, die Regierung um Unterstützung anzugehen, Soldaten rückten herbei, der Grim stieg, und Kämpfe erfolgten, mit Opfern auf beiden Seiten. Bald aber war der Sieg der Staatsgewalt völlig erklärt, einige Führer der Bewegung wurden ins Gefängnis geworfen, andere entlassen, neue Arbeitskräfte, die von überall zuzogen, aufgenommen, und es dauerte nicht lange, so rollten die Räder, rauchten die Schlote und keuchten die Maschinen rings im Gelände wie zuvor.³⁰

In der Schilderung der Gewaltereignisse tritt ein weiteres Mal die Ideologie des Prozesshaften und damit die Indifferenz zu den persönlichen Schicksalen zutage. Der extradiegetische Erzähler verbleibt in Nullfokalisierung. Die Ereignisse werden gerafft geschildert, was sich am offensichtlichsten an der Formulierung »Kämpfe erfolgten« zeigen lässt, wo die Erzählzeit einen eklatanten Unterschied zur erzählten Zeit aufweist.

29 EBD., S. 128.

30 EBD.

Die Segmente »Die Unruhe stieg an, wandte sich in Erbitterung, in einzelnen Gebieten wurde die Arbeit unterlassen« und »der Grim stieg« folgen einem ähnlichen Schema. Durch die Auslassung des über den Kontext zu erschließenden, eigentlich Agierenden – »die Aufständischen« – erfolgt zudem eine partikularisierende Substitution zugunsten einer Personifizierung, die die Gefühlszustände, Ereignisse und Handlungen zu den handelnden Subjekten erhebt. Dies wiederum begünstigt die Abstraktion von den betroffenen Individuen über die Zugehörigkeit einer Gruppe bis zu ihrem Verschwinden und Aufgehen in ihren Gefühlen und Handlungen.

Dieselbe Struktur liegt auch in den Formulierungen vor, die die Verantwortlichkeiten für die Ausschreitungen bezeichnen. Von dem Semem »Gewalttätigkeiten« zu »Kämpfen« ist eine klare Steigerung im Ausmaß der Kampfhandlungen zu erkennen. Sie stehen ebenfalls in einer Teil-Ganzes-Beziehung, denn Gewalttätigkeiten sind Teil der Kämpfe, aber Kämpfe können nicht Teil von Gewalttätigkeiten sein. Zudem ist aber der Kontext entscheidend, der mit dem Begriff »Soldaten« eine Semantisierung der »Kämpfe« hinsichtlich der Merkmale [militärisch, kriegerisch] vollzieht. Sie sind wiederum als Resultat der Beorderung der Soldaten vom Text in einen kausalen Zusammenhang gebracht. Auslöser für den Anstieg der Unruhen ist die Ablehnung der Forderung der Arbeiter, die auch hier als nicht abwendbares Faktum präsentiert wird: »Neue, immer lebhaftere Forderungen wurden erhoben, denen Erfüllung versagt werden mußte.«³¹

Die Erzählung ist auf eine objektive Schilderung angelegt, die die einzelnen Ereignisse nicht als Fehlverhalten der Beteiligten darstellt, sondern als sich bedingende Abläufe in einem Prozess, unter die auch die Tötung von Menschen subsumiert wird (»mit Opfern auf beiden Seiten«) und die auch hier wieder nur als Möglichkeit in der Ausdeutung der Passage und nicht als explizite Äußerung vorkommt, da »Opfer« nicht nur die Getöteten, sondern auch die Verwundeten bezeichnen kann. Außerdem wird eine legitime Gewalt, die die Ordnung wiederherstellt, klar von einer illegitimen Gewalt, die die Ordnung bedroht, unterschieden.

Zudem lässt sich in der Inszenierung Dionysias Wahrnehmungsperspektive, die auf dem Schloss des Gutsherrn dem Geschehen entrückt ist und dieses bestenfalls über Teichoskopie wahrnimmt, aber nicht an ihm partizipiert, noch eine weitere Textstrategie benennen. Die räumliche Distanz der Figur zu den Ereignissen findet ihre Entsprechung in der Präsentation.

In jenen schweren Zeiten hatte Dionysia sich stille verhalten. Sie bangte um den Gutsherrn, der stets im Bannkreis der höchsten Gefahr zu finden war, zugleich

31 EBD.

aber jammerte sie das Los der Schwachen, deren Auflehnung sie besser zu begreifen vermeinte, als irgendwer.³²

Eine der präsubpositionalen Implikationen, wenn der Gutsherr sich »stets im Bannkreis der höchsten Gefahr« befindet, ist, dass sich Dionysia dort nicht befindet, sie somit also isoliert von den Ereignissen bleibt. Dieser räumlichen Isolation tritt eine ideologische gegenüber. Die Heldin fühlt sich als einzige in der Lage, die Aufständischen zu verstehen, hier erneut mit der wertenden Einschränkung »vermeinte« durch die Erzählinstanz referiert. Durch die Verschränkung der räumlichen Positionierung der Figuren des Gutsherrn und der Dionysia und die Korrelation mit ihrer Haltung zu den Schwachen wird eine Gewichtung auf die nicht explizierte Haltung des Gutsherrn zu denselben eröffnet. Aufgrund der diametralen, doppelt arrangierten Isolation Dionysias, die den Ereignissen fern, den Bedürfnissen aber nah ist, ließe sich diese homolog auf den Gutsherren übertragen. So ist auch in den vorherigen direkten Äußerungen deutlich geworden, dass er den Ereignissen zwar nah, aber fern von einem Verständnis für die Bedürfnisse der Arbeiter ist. Daraus resultiert, dass es keinen Ausgang der Kampfhandlungen gibt, der eine adäquate Lösung für Dionysia bedeuten kann. Die Protagonistin folgt der Logik der Textstruktur: »[...] und am Tage der Entscheidung, da der Geliebte als Sieger in sein Schloß zurückgekehrt war, traf er Dionysia nicht mehr an.«³³

In den besprochenen Passagen sind eindeutige Anklänge enthalten an jene gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die unter dem Schlagwort der »sozialen Frage« zusammengefasst wurden. Vor allem der Naturalismus im Deutschen Reich und vielleicht hier als paradigmatisches Werk das Theaterstück *Die Weber* von Gerhart Hauptmann (1892) setzt sich intensiv mit den gesellschaftlichen Spannungen auseinander, die nicht nur, aber zu einem großen Teil auch durch die Industrialisierung hervorgerufen wurden. Ebenso in der Wiener Moderne wird das Thema kontrovers und nicht selten vehement diskutiert. Mit leichter Verspätung erreicht Österreich, vor allem repräsentiert durch die Zeitschrift *Moderne Dichtung*, der Problemkomplex der Berliner und Münchner Moderne, wobei die ab 1890 herausgegebene Zeitschrift bereits ein Jahr später wieder eingestellt wird. Bezeichnenderweise sind anfangs vor allem nicht österreichische Autoren vertreten, und als mehr und mehr österreichische Schriftsteller in der Zeitschrift publizieren, kommt es zu einer Akzentverschiebung, die letztlich das bereits kritische Verhältnis der vor allem Wiener Intellektuellen zum Naturalismus widerspiegelt.³⁴ Dieser Sachverhalt

32 EBD.

33 EBD., S. 125.

34 LORENZ: Wiener Moderne, S. 46ff.

ist von Carl E. Schorske in seiner für die Forschung zur Wiener Moderne einflussreichen Monografie herausgestellt worden, weshalb seitdem Jung-Wien ebenfalls eine unpolitische Haltung anhaftet.³⁵ Auch Arthur Schnitzler ist in Folge dessen lange Zeit eine eher den aktuellen Ereignissen distanzierte Position zugeschrieben worden.³⁶ Die neuere Forschung allerdings hat das pauschale Urteil zugunsten einer differenzierteren Bewertung relativiert. Dennoch behält Schnitzler bis zu seinem Lebensende den politischen Dingen gegenüber eine abneigende Einstellung bei.³⁷ Zugleich kulminiert in der Episode alles, was zuvor auch über die Ringstraße und ihre Symbolik zusammengefasst wurde. Es liegt eine deutliche, räumliche Trennung vor zwischen den unberechenbaren proletarischen und den gebildeten bürgerlichen Schichten. Das Gleichgewicht ist fragil, aber so lange es gewahrt wird, entsteht keine Bedrohung. Erst wenn man diese Grenzen nivelliert, wenn man eine Interaktion zwischen den Orten beginnt, dann kann das Gleichgewicht kippen. Ob dies der Grund dafür ist, dass Dionysias caritativer Einsatz als Unverständnis der sozialen Gegebenheiten und ihrer Abläufe dargestellt wird, sei dahingestellt. Wobei selbst dann dies nicht als Ablehnung von sozialem Engagement verstanden werden darf, sondern als eine Resignation im Hinblick auf ihre Wirksamkeit und ihren Nutzen angesehen werden muss. Richtig ist allerdings, dass an dieser Stelle die für die Interpretation wichtigen Wertungen am Ende der Erzählung dekonstruiert werden, wenn die Autorität der Erzählinstanz infrage gestellt wird.

Diese Diskrepanz greift Farley nicht auf und kommt zu dem Schluss, dass die Schilderung des Aufstands als eine Kritik an den Zuständen der Arbeiter aufgefasst werden kann oder aber auch als Warnung an den österreichischen Staat verstanden werden soll, dringende Reformen nach dem Vorbild Bismarcks zu veranlassen, indem auf die Russische Revolution von 1905 angespielt wird.³⁸ Damit übergeht der Deutungsansatz, dass die Erzählinstanz das moralische Handeln sanktioniert, was besonders dann problematisch ist, wenn man eine märchenhafte Struktur an-

35 FÄHNTERS: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 104.

36 SCHEIBLE: Arthur Schnitzler in *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, S. 95.

37 NEUN: *Unser postmodernes Fin de Siècle*, S. 57f.

38 Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen, S. 113. Allerdings war die Revolution in Russland zumindest teilweise erfolgreich. Das geschilderte Staatswesen muss auch nicht zwangsläufig dem russischen entsprechen. Schließlich scheint in der österreichischen Presse lange Zeit die Französische Revolution von 1848 als Kollektivsymbolik gerade in Bezug auf die eigenen Proteste im Land dominanter, vgl. ANONYMUS: Ein Gespenst von 48. In: *Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ* 53 (1874), S. 7.

nimmt – wie dies auch Farley tut.³⁹ Auch die Annahme, dass es sich eher um eine satirische Verfremdung und damit einer dem Kunstmärchen zuzuordnenden Erzählstrategie handle, würde das Problem nicht lösen. Denn es fehlen weitere satirische Elemente, die eine gegenläufige Lesart der gegebenen Wertung begünstigen könnte. Die Eskalation ist durch ein Verhältnis von Aktion und Reaktion charakterisiert, moralisch bewertet wird nur die Protagonistin, da sie als Auslöser der Revolte gilt. Die Prozesshaftigkeit der Abläufe ist ebenso durch die Distanz der Erzählstimme hervorgehoben wie durch die Entpersonalisierung der Kampfhandlungen. Die als illegitime Gewalt klassifizierte Gewalt der Aufständischen wird der legitimen Gewalt des Staates gegenübergestellt, repräsentiert durch die Aussage »Die natürliche Ordnung«, was, wie bereits referiert, auf die gegebene Struktur des Staates verweist. Dennoch gilt vorerst für diesen Abschnitt und den in ihm entworfenen Raum die Ordnung als prozesshaft, in der Gewalt ebenfalls ein Teil dieser ist. Gewalt tritt zwar als Störfall auf, aber als erwartbarer, der wie eine Fehlfunktion behoben werden muss. Auslöser hierfür war eine falsche Handhabung der Maschine »Gesellschaft« und in diesem Fall in Verkehrung der Logik des Märchens das gute Handeln.

Gewalt ist als Potenzial in der Weltstruktur angelegt, ihr Auftreten stellt lediglich eine zu erwartende Folge dar. Sie ist kein plötzliches Ereignis, sondern ein zwangsläufiger Unfall, ausgelöst durch ein Handeln gegen den Mechanismus der dargestellten Gesellschaft. Hier kristallisiert sich die Angst der bürgerlichen Schicht in Wien heraus, die aus Sorge, einen Prozess in Gang zu setzen, der nicht mehr steuer- oder kontrollierbar ist, den Status quo des inneren Stadtkreises bewahren und konservieren möchte.

4.3.2 Wanderung in die Nacht

Die von Dionysia ausgelöste Eskalation hat bereits mehrere Orte erreicht. Die Situation wird nicht mehr als begrenzte Ausschreitung von Arbeiter gegen Fabrikherr konstruiert, sondern auf weitere Oppositionen ausgeweitet. »Arme« gegen »Begüterte«, »Abhängige« gegen »Freie«, »Bürger« gegen »Adel«.

Nach dem sie den Gutshof verlassen hat, begegnet sie am dritten Tag ihrer Wanderung einer Gruppe von aufständischen Bergleuten, die sowohl geschlechter- als auch generationenübergreifend zusammengesetzt ist. Zwar wird diese »Rotte« von Dionysia als »nicht unbesonnen« eingeschätzt, aber dass sie sich ihr an-

39 Eicher (Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 49) sieht in Bezug auf Farleys Deutungsansatz noch eine andere Schwierigkeit, nämlich die, dass Märchen *per se* jegliche historische Bezugnahme ausschließen. Diesem Einwand wäre mit dem Verweis auf die Gattung Kunstmärchen und ihre Möglichkeit zur karikierenden Darstellung auch gesellschaftlicher Zustände zu begegnen.

schließt, resultiert aus der Angst vor den Konsequenzen, falls sie das Angebot, sich anzuschließen, ausschlagen würde. Denn ein älterer Mann aus der Gruppe weist Dionysia auf die Gefahren hin, die einer allein reisenden jungen Frau drohen würden, zudem sei sie noch »wohlgekleidet« und sie könne sich glücklich schätzen, Leuten begegnet zu sein, bei denen »trotz aller erlittenen Unbill die Sehnsucht nach Rache noch nicht in blindwütige Zerstörungs- und Mordlust ausgeartet wäre«. ⁴⁰ Die so immerhin indirekt ausgesprochene Drohung, dass man ihr ihre Standeszugehörigkeit ansehe und sie somit zu den Feinden zähle, lässt der Protagonistin also nicht wirklich einen Entscheidungsspielraum. Die bedrohliche Atmosphäre setzt sich in der Beschreibung der Aufständischen fort:

Es waren Bergleute, die ihr Leben bis vor wenigen Tagen in der Düsternis und dem Todesatem ungeheurer Gruben verbracht hatten, und die ganze nachtgewohnte Schar, als hätte das Licht des Himmels ihr Blut und Sinne berauscht, war der kühnsten Hoffnungen voll. Sie rechneten alle auf die Niederlage der Mächtigen, denen sie bisher Frondienst geleistet, auf die Einsicht und Bundesbrüderschaft der Vernünftigen und auf das Erstehen eines Reichs der Gleichheit und Gerechtigkeit. ⁴¹

Interessant ist die gegenläufige Korrelation mit »Todesatem« und »Düsternis«, die als Beschreibungen der Herkunft der Gruppe dienen, und die daraus resultierende Bevorzugung der Seme |bedrohlich, lebensfeindlich|, die eine Wiederaufnahme in der »nachtgewohnten Schar« erfahren. Ihr neu gewonnener Zustand der Freiheit durch die entgrenzte Situation, der auf Erzählebene als »berauscht« gesetzt wird, steht ebenfalls in seiner Bedeutung disjunktiv zu »besonnen«. Damit korrigiert die Erzählerinstanz erneut die Einschätzung der Hauptfigur. ⁴² Die Ziele und Motivationen der Gruppe sind zwar mit positiv besetzten Sememen geschildert wie »die Einsicht und Bundesbrüderschaft der Vernünftigen« und »das Erstehen eines Reichs der Gleichheit und Gerechtigkeit«. Dies aber, in kontextuellen Bezug gesetzt zu der im vorherigen Kapitel als natürliche Weltordnung kodierten Klassengesellschaft, deklariert die Positionen und Ambitionen somit als nicht erreichbar und begünstigt im Leser eine negative Erwartungshaltung. ⁴³

40 DH, S. 129.

41 EBD., S. 129f.

42 Vgl. Kap. 3.

43 EBD. So ohne Weiteres lässt sich auch hieraus übrigens keine politisch dezidierte Positionierung Schnitzlers ableiten, denn die Problematik der sich dynamisierenden Revolutionsprozesse, die in Anarchie münden, sind ein gesellschaftstheoretisches Problem sowohl des Liberalismus, des Konservatismus und des Sozialismus. Sie resultieren letztlich aus den Erfahrungen der Französischen Revolution und der Revolution von 1848/49 (vgl. hierzu BERMBACH: Wissenschaften. Theorien der Gesellschaft, S. 640f.).

Sukzessive kündigt sich zusätzlich ein drohendes Unheil sowohl für die Protagonistin als auch für die Gruppe an, denn als man Boten zu anderen Gruppen entsendet und diese nicht mehr zurückkommen, schlägt die euphorische Stimmung langsam um. Der Zusammenbruch der mühsam aufrechterhaltenen Ordnung in der Gemeinschaft vollzieht sich an Dionysia durch eine erneute Quasivergewaltigung, die Symptom des gruppenspezifischen Prozesses ist, der in der Aussage »die Ordnung war aufgelöst« gipfelt: »Die erste Nacht schlief sie *unbehelligt* in dem abgeschiedenen Lager der Frauen und Kinder.«⁴⁴

Ein junger, hagerer Mensch, der sich Dionysia schon auf der Wanderung angeschlossen hatte, näherte sich ihr, zog sie mit sich, und im Gebüsch umschlang er sie mit gierigen Armen. Sie gehörte ihm diese eine Nacht, am Morgen darauf konnte er sie nicht mehr, und auch er verschwand für sie als ein Gleichgültiger in der Menge.⁴⁵

In dem Term »Sie gehörte ihm diese eine Nacht« ist durch ›gehören‹ vor allem ein Besitzanspruch gesetzt, der Dionysia zu einem Eigentum und damit zu einem Objekt substituiert. Es sind keine Schilderungen der Bewertung während des Aktes aufseiten Dionysias gegeben. Die passive Haltung deutet hingegen eine Duldung an. ›Gleichgültigkeit‹ lässt als einziges Semem eine Bewertung des Ereignisses rückwirkend zu, womit keine Aussage über die Verfassung der Figur während des Geschlechtsaktes gemacht wird. Positiv besetzte Ausdrücke bleiben aus, bestenfalls emotionale Ambivalenz wird somit konstatiert. Die sexuelle Handlung wird diesmal gerafft präsentiert und der Akt an sich stellt keine Auslassung dar.

Danach ist die Bedrohung, die durch die Synonyme »das Schlimme« und »das Furchtbare« zusammengefasst wird, konstant präsent. Die Bergleute wandern durch eine verwüstete Landschaft aus ausgebrannten Dörfern und am Horizont sind »Rauchsäulen« zu erkennen, die indexikalisch auf mehr Zerstörung hinweisen. Die Zuspitzung der Ereignisse wird über die Isotopien [Zerstörung] und [Dunkelheit] geleistet. Mit Zunahme der Bedrohung, die als aus der Gruppe heraus inszeniert wird, häufen sich die Begriffe, aus denen die erste der genannten Merkmalsklassen ableitbar ist: »Nacht«, »dunkel«, »schweigende Mauern«, »hüllen«, »dunkle Menge«, »Finsternis«. Zusätzlich eröffnet die Beschreibung des Raumes noch die übrige Merkmalsklasse (»rauchige Gehöfte«, »niedergebrannte Dörfer«, »verwüstetes Land«), die in den ersten Adjektiven gleichermaßen auch die Wiederaufnahme von [Feuer] darstellt.

Eine besonders subtile Textstrategie wird genutzt, um den psychischen Zustand der Beteiligten zu skizzieren, denn es ergibt sich eine eklatante Diskrepanz

44 DH, S. 130 (Hervorhebung des Verf.).

45 EBD.

zwischen der oberflächlichen Beschreibung des erlebten Mangels der Gruppe bezüglich Nahrung und Verpflegung im Verhältnis zur erzählten Zeit. Bis auf einen ambivalenten Abschnitt wird durch die dezidierten und wiederholten zeitlichen Einordnungen eine Emphase auf den zu rekonstruierenden zeitlichen Rahmen gelegt. Die gesamte Episode umfasst demnach einen Zeitraum von sieben Tagen, wobei drei Tage davon auf die Wanderung Dionysias allein entfallen. Dies bedeutet, dass ein Wandel der Gruppe von einer euphorischen zu einer verzweifelten Stimmung innerhalb von zwei Tagen erfolgt, denn bereits am Morgen des fünften Tages »ahnen die Zurückgebliebenen Schlimmes«. Damit entfallen auf die entgrenzende Situation der Verzweiflung angesichts auch der fehlenden Verpflegung, die zur Auflösung der Ordnung führt, lediglich 24 Stunden.

Die Darbietung der Ereignisse, die in ihrer gerafften Weise einen längeren, über Tage andauernden Zeitraum suggerieren könnte, wird durch die regelmäßig erfolgenden Tageszeitangaben »zu Mittag«, »in der Nacht«, »am Morgen darauf«, »der morgige Tag«, »im Morgengrauen« korrigiert. Es fehlt in dieser Abfolge lediglich eine explizite Zeitangabe, nämlich die der Nacht, die aber von der Konzentration der Isotopie [Dunkelheit] ersetzt wird.

Wie bereits erwähnt, verhält sich Dionysias Vergewaltigung homolog zum Schicksal der Gruppe. Der Wegfall der gesellschaftlichen Ordnung trifft im weiteren Geschehen die Übrigen.

Plötzlich aus der Finsternis tönte ein schrilles Lachen, als gälte es das Furchtbare zu durchbrechen, das nicht länger zu ertragen war. Dem Lachen folgte ein wütender Schrei, dem Schrei ersticktes Stöhnen, wehes Heulen und wieder Gelächter. Männer und Frauen hatten sich durcheinander, aneinander gedrängt, jeder nahm, die ihm am nächsten war, keine leistete Widerstand; denn alle wußten mit einem Mal, daß morgen alles zu Ende war.⁴⁶

Der Höhepunkt der entgrenzten Situation wird durch ein »schrilles Lachen« eingeleitet, auf das ein »wütender Schrei« folgt. Diese auffällig partikularisierende Hinwendung zu lediglich akustischen Reizen folgt der Logik der Szenerie, die über die Isotopie bereits als Abwesenheit von Licht konstruiert worden ist. Die Beschränkung auf hörbare Ereignisse ist also konsequent. Ausschweifende Sexualität ist hier gleichgesetzt mit der Aufhebung jeglicher gesellschaftlicher Ordnung und ist eindeutig negativ durch den Text kodiert. Die Begriffe »wütender Schrei«, »ersticktes Stöhnen«, »wehes Heulen«, die alle im Denotat einen negativen Gefühlszustand transportieren, sind zudem durch ihre Adjektive auch dahingehend monosemiert, dass die Emphase ausschließlich auf dem schädigenden, schmerzlichen Aspekt liegt. In Opposition zu den Äußerungen scheinen das »Lachen« und das »Gelächter« zu stehen. Aber wenngleich die synonymen Sememe von ihrer Bedeutung her

46 EBD., S. 130f.

als positive Gefühlsäußerungen interpretiert werden können, so ist hierbei offensichtlich, dass sie zwar strukturell antagonistisch positioniert werden, durch Korrelation der Attributierung »schrill«, die wiederum [schmerzlich, aggressiv] beinhaltet, verbleiben aber auch hier die Äußerungen im Negativen, da ebenso das »Gelächter« als Teil der Reihung unweigerlich diese Semantisierung erfährt.

Die Protagonistin wird von der Gruppendynamik nicht erfasst, sondern im Gegenteil lösen die Ereignisse bei ihr Panik und Verzweiflung aus, weshalb sie versucht, der Situation zu entkommen.

Dionysia wurde von einer ungeheuren Angst erfaßt. Es gelang ihr, zwischen gierig greifenden Händen, heißstrockenen Atemzügen immer weiter hindurchzufliehen und endlich zu entkommen. Die ganze Nacht kauerte sie, in ihren zerrissenen Mantel gehüllt, im Schatten eines Mauervorsprungs, wo das Stöhnen und Schreien und Lachen nur heiser und verhallend zu ihr drang.

Die Aussage »von ungeheurer Angst erfaßt« semantisiert das Folgende und konnotiert mit dem Sem [bedrohlich] die übrigen Merkmale von »gierig greifend« und »heißstrocken«. Angst und Abscheu isolieren somit Dionysia, die nun nicht mehr Teil der Gruppe ist und sich sowohl räumlich als auch akustisch versucht zu isolieren. Sie ist damit nun auch Fremdkörper im in diesem Abschnitt eröffneten semantischen Raum, da sie die Werte der Gruppe nicht mehr teilt und sich somit nicht ordnungskonform verhält. Denn die Raumsemantik war zu Beginn bereits so angelegt, dass zuvor gegebene und textextern referenzielle Maßstäbe von Moral und Sittlichkeit aufgehoben werden. Die Aufständischen verhalten sich somit dem semantischen Raum entsprechend regelkonform, wenn sie den Ausnahmezustand erreichen. In der Textsequenz findet sich eine konsistente Kodierung, die ein zuvor präsupponiertes Wertegerüst tilgt oder verschiebt, da das Bestimmende schon immer das Entgrenzte war, wie es in den ersten Aussagen des älteren Mannes bereits erwähnt wurde. Der erste sexuelle Übergriff, den die Hauptfigur erleidet, ist eine Form der marginalisierten Gewalt. Dieses gewaltvolle Ereignis ist nicht mehr weltverändernd, sondern konstitutiv, und zwar konstitutiv für eine anarchische und verzweifelte Situation der Beteiligten. Auch hier besteht erneut eine Diskrepanz zwischen der Darstellungsform der Erzählinstanz und Dionysias Verhalten. Die Erzählinstanz präsentiert die Ereignisse abermals in einem vorausahnenden Gestus, der den Verlauf der Ereignisse von Anfang des Abschnittes her mit Andeutungen und Wertungen als erwartbar erscheinen lässt.

Dionysia hingegen, die der Gruppe zuerst Vertrauen entgegenbringt, wendet sich zum Ende in Angst und Abscheu von ihr ab. Ihr Verhalten ist damit vergleichbar mit dem Verhalten von Fifi aus Hermann Bahrs Roman. Auch die Ähnlichkeit der verwendeten Beschreibungsmittel der letztlich orgiastischen Szene begünstigen dies in meiner Zusammenstellung. Anders als Fifi hat aber Dionysia an diesem Punkt keine Fluchtmöglichkeit, außer sich zu verstecken. In der Warnung des alten

Mannes ist zu Beginn festgelegt worden, dass für Dionysia alleine weiterreisen ein ebenfalls großes Risiko darstellen würde. In der direkten Gegenüberstellung der beiden Szenen wird deutlich, dass die hier dargestellte Gewalt nicht transgressiv ist, sondern Teil der Weltordnung und damit Grund für die ausweglose Situation der Protagonistin.

Zum Ende des Abschnittes aber erfolgt dann wiederum ein Gewaltereignis, das transgressiv funktionalisiert ist. Die eben beschriebene Szene spielt sich vor den Toren einer verriegelten Stadt ab. Es handelt sich dabei erneut um einen vielsagenden Anachronismus, wenn man bedenkt, dass zur Zeit der Entstehung flächendeckender Fabriklandschaften eine intakte Stadtmauer mit schließbarem Eingangstor eher die Seltenheit darstellte.⁴⁷ Wiederum fällt das Inklusionsmotiv der Wiener Ringstraße auf. Die geordnete und vernünftige Welt liegt hinter den intakten Stadtmauern geschützt und abgeschottet. Als der neue Tag anbricht, öffnen sich die Tore und eine Reiterei greift die Aufständischen an. Damit trifft diese Gewalt die Beteiligten als ein von außerhalb verübter aggressiver Akt:

Plötzlich, im ersten Morgengrauen, sprangen die Tore der Stadt auf: Bewaffnete stürmten hervor, fielen über die Ermatteten, Verwüsteten, Schlaftrunkenen, über Männer und Weiber her, hieben sie zusammen und jagten, was je nach Laune ihr Mordstahl verschonte, in die Stadt hinein.⁴⁸

Die Begriffe »Ermattete«, »Verwüstete« und »Schlaftrunkene« stimmen in |wehrlos| überein, womit die beschriebene Handlung konsequent in einer der wenigen Metaphern des Textes kulminiert. Das Kompositum »Mordstahl«, das mit seinem ersten Teil in Opposition zu dem vorher erwähnten |wehrlos| steht, markiert die Handlung »hieben sie zusammen« nicht nur als kämpferischen Tötungsakt, sondern als ganz ohne Gegenwehr erfolgten Mord. Der zweite partikularisierende Teil, der |Waffe| aus dem Semem »Bewaffnete« übernimmt, stellt in Verbindung mit »Mord-« und über das Tertium Comparationis |töten| beinahe schon eine Paraphrase des Zielworts »Waffe«, »Schwert« oder »Degen« dar. Dies unterstützend setzt das Segment »je nach Laune« das Merkmal |willkürlich| in »Mordstahl« dominant. Durch die ansonsten spärliche Verwendung von Metaphern im gesamten Text kommt dieser eine emphatische Funktion zu, die das Ende der Episode auf drastische Weise beschließt.

Unter Berücksichtigung der bereits genannten dominanten Seme halte ich die komplexe Isotopie [Chaos] für treffend, um den Bildbereich dieses Raums zusammenzufassen. Gleichzeitig wird durch die zuletzt analysierte Stelle deutlich, dass

47 Die Wiener Stadtmauer wird 1864 endgültig abgerissen und ist bereits zuvor in vielen Teilen demontiert und ab dem 18. Jahrhundert zum Erholungsgebiet umfunktioniert worden.

48 DH, S. 131.

erneut zwei unterschiedliche Arten der Gewalt hier gegenübergestellt werden. Isotopisch ist der vorhergehende Zeitraum als Abwesenheit von Licht inszeniert, der Ausbruch der neuen Gewalt fällt mit dem Anbruch des Tages zusammen und korreliert damit mit der Rückkehr des Lichts. Licht in seiner kollektivmetaphorischen Bedeutung als Vernunft legt also den Schluss sehr nahe, dass der zweite Vorfall der Gewalt der gruppeninternen diametral gegenübergestellt wird. Strukturell lässt sich ebenfalls zeigen, wie im ersten Fall die Gewalt keine, im zweiten Fall sie aber durchaus eine weltverändernde Funktion übernimmt. Die Kontrastierung der beiden Gewaltarten durch ihre jeweiligen Isotopien mündet in eine ›schwarze, konstitutive, gruppeninterne Gewalt‹ und in eine ›weiße, destruktive, gruppenexterne Gewalt‹. Mit ›destruktiv‹ ist hier gemeint, dass der zuvor geschaffene semantische Raum durch das Einsetzen der zweiten Gewalt aufgelöst wird. Die Wertung bezieht sich damit ausschließlich auf ihre narrativ-strukturelle Funktion.

Natürlich wird die zweite, weiße Gewalt dann wieder konstitutiv für den sich anschließenden neuen Weltzustand. Allerdings dient sie für diesen als Katalysator und nicht als Stabilisator, da sie im neuen Raum als ordnungschaffendes Mittel nur als *ultima ratio* verstanden wird. Wäre dem nicht so, müsste sie im neuen Weltzustand andauern. Tatsächlich hält die sich anschließende Episode aber keine Gewalterfahrung für Dionysia bis zu einem erneuten Zustandswechsel bereit.

Im Vorherigen aber haben die Unruhen die gesellschaftliche Ordnung aufgehoben. Das Resultat sind Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, die schließlich zu Chaos führen. In der aus den Fugen geratenen Welt zeigt sich die menschliche Natur von ihrer animalischen Seite. Dementsprechend ist auch Gewalt ein Teil dieser, bleibt straflos und marginal, da sie aus dem Fehlen des zivilisatorischen Überbaus hervorgeht. Jenseits jeglicher moralischen Bewertung lässt sich die Logik der Szenerie dahingehend zusammenfassen, dass wer an der fast ausschließlich sexualisierten Gewalt teilnimmt, auch Teil des Raumes und damit Teil seiner Ordnung ist. Die Hauptfigur entzieht sich innerlich durch Ekel und Angst und äußerlich, in dem sie ein Versteck sucht, der Raumordnung und wird – wie bereits erörtert – zum Fremdkörper. Die Logik setzt sich fort, als die Reiterei einfällt und über Unbewaffnete herfällt – gnadenlos, aber gerechtfertigt durch die Notwendigkeit der Reetablierung von nun wieder zivilisatorischer Ordnung, dabei aber Dionysia verschont.

Auch in dieser Passage dürfen bestimmte Diskrepanzen zwischen der Schilderung und der Bewertung der Erzählinstanz nicht übersehen werden. So suggeriert die letzte Szene, in der Gewalt wieder als transgressives Ereignis eingesetzt wird, dass das Einschreiten der Reiterei die chaotische Welt in eine erneut geordnete und reglementierte überführt. Aus den Zeilen spricht jedoch dieselbe seltsame Distanz wie zuvor in der Schilderung der Aufstände. Unklar wird belassen, ob es sich um einen positiven oder einen negativen, einen zu begrüßenden oder einen abzulehnenden Vorgang handelt. Erneut steht im Vordergrund seine Prozesshaftigkeit, die

einen Komplex aus Aktion und Reaktion eröffnet, ohne dass es eine Rolle zu spielen scheint, ob sich das Individuum gegen diese Prozesshaftigkeit stellen sollte bzw. stellen kann. Allerdings wird auch erwähnt, dass Hilflosigkeit und Verzweiflung aus Angst vor den Folgen der gescheiterten Revolution eintreten. Die hier zwar funktional als ordnungsstiftend inszenierte Gewalt ist also streng genommen der wahre Grund für die letztendliche Eskalation zur Orgie, was sich zumindest in den semantischen Konnotationen auch so wiederfindet. Die Ambivalenz der Episode konstituiert sich somit aus der entgegengesetzten Funktionalisierung der Gewalt im Rahmen der Narration zu ihrer semantischen Kodierung auf der Ebene der Präsentation.

Für die Heldin bedeutet der Einfall der Reiterei zunächst eine Rettung vor der fortschreitenden Eskalation. Allerdings wird sie im nächsten Kapitel sogleich ins Gefängnis gesperrt, womit die Handlung zunächst mit der Verkehrung des moralischen Belohnungsprinzips des Märchens fortschreitet: Statt dem zu erwartenden Heil für die gute Tat (Dionysias Einsatz für die unterdrückten Arbeiter) erfolgt eine Vergewaltigung und schließlich, nach einem erlebten Blutbad, die Einkerkelung.

4.3.3 Kindsmord

Ein weiteres Beispiel einer marginalisierten Gewalttat, die konstitutiv für den umgebenden semantischen Raum ist, findet sich im entscheidenden, letzten Kapitel der *Hirtenflöte*. Bereits zu Beginn des Abschnitts enthält der Text überdies sehr indirekte Hinweise, dass es sich um die letzte Episode der Erzählung handelt, da die wesentlichen Entwicklungen im Herbst beginnen und im Winter enden. Tatsächlich wird die erzählte Zeit noch einmal einen Zeitraum von sieben Jahren betragen, was am Alter ihres Kindes abgelesen werden kann, das zu Beginn des Handlungsverlaufs geboren wird.

Dionysia hat in den Abschnitten, die an dem gerade Besprochenen anschließen, einen Grafen kennengelernt, mit dem sie gemeinsam in den Krieg zieht und in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht ihren Sohn zeugt. Der Graf kommt im letzten Gefecht um und Dionysia zeigt zum ersten Mal innerhalb der Erzählung Trauer und damit eine deutliche emotionale Reaktion. In Bezug auf die charakterliche Entwicklung der Figur stellt dieser Moment im Vergleich zu ihren anderen Zuständen den höchsten Grad der Menschlichkeit und Tugendhaftigkeit dar, den sie durch ihre Erfahrungen gewonnen hat. Zu diesem Zeitpunkt sind die expliziten Charakterisierungen Dionysias innerhalb des Textes deshalb durchweg positiv. Dionysia ist die »Heldenwitwe, die selbst eine Heldin war«⁴⁹. Von ihren bisherigen Erlebnissen heißt es: »Das geheimnisvoll Unaufgeklärte ihrer Herkunft lag wie ein

49 EBD., S. 138.

goldener Glanz über ihrer gepriesenen Stirn.«⁵⁰ Ihre Erscheinung wird mit »rätselhafter Anmut«⁵¹ beschrieben. In der Darstellung der Interaktion der Umwelt mit ihr häufen sich ebenfalls positiv attributierte Ausdrücke wie »Ehrfurcht«, »Huldigung«, »Bewunderung« und »Liebe«. Auffällig auch, dass zu Beginn des Abschnitts sich viele Wendungen finden, die sich auf die Legitimität Dionysias Status beziehen. Das Schloss des verstorbenen Grafen gilt als ihr »natürliches Eigentum«, sie selbst ist die »Ausgezeichnete«. Erst mit der Entscheidung, eine Beziehung mit dem verheirateten Fürsten einzugehen, verändert sich die Wahrnehmung ihrer Umgebung. Allerdings ist es der Fürst, der den ersten Schritt vollzieht und dessen Verhalten als leidenschaftlich beschrieben wird:

Und keine Bedenken, denen Geringere unterworfen sein mochten, setzten beider Wünschen sich entgegen, als der Fürst, seines angetrauten Weibes vergessend, Dionysia das glühende Geschenk seiner Liebe bot.⁵²

Im Verlauf der Episode aber verkehrt sich dieser Zustand ähnlich einem novellentypischen Umschlagpunkt in ihr Gegenteil und Dionysia erreicht zugleich den moralisch tiefsten Punkt ihrer persönlichen Entwicklung. Sie entwickelt außerdem im sechsten Kapitel den größtmöglichen Grad negativer und manipulativer Energie. In der Folge wandeln sich die attributierenden Bezeichnungen für die Protagonisten, bis die Fremdzuschreibungen anderer Figuren ihren negativen Höhepunkt in »eine Abenteurerin und Dirne« und »ein ungeheueres Schimpfwort«⁵³ finden. Trotzdem wird ein weiterer sozialer Aufstieg beschrieben, bis die Erzählinstanz sie als »unumschränkte Herrin, wie sie es kaum mit der Krone auf dem Haupt hätte sein können«⁵⁴, beschreibt, womit in Bezug auf Dionysias faktischem, gesellschaftlichem Status der höchstmögliche erreicht ist. Deshalb muss die Entscheidung, mit dem Fürsten des Landes ein Verhältnis einzugehen, als das weltverändernde Ereignis dieser Phase angesehen werden.

Der Fürst ist verheiratet und seine Frau wird zuerst von ihm gedrängt, das Schloss zu verlassen, damit er Dionysia zu sich holen kann. Später wird sie zusätzlich noch in die Verbannung geschickt, da ihr ein Mordkomplott unterstellt wird. Damit beginnt erneut ein sozialer Aufstieg Dionysias, der allerdings wiederum nur durch einen Mann ermöglicht wird:

[G]egen den wachsenden Widerstand erweiterte er [der Fürst] ungebeten Dionysias Machtvollkommenheiten nach allen Seiten, umgab sie mit einer niemals erhörten Pracht, verlieh ihrem fünfjährigen Sohn den Titel eines Prinzen und hefte-

50 EBD.

51 EBD.

52 EBD.

53 EBD., S. 139.

54 EBD., S. 140.

te auf die Kinderbrust einen Orden, der bisher nur Mitgliedern des Fürstenhauses vorbehalten war.⁵⁵

Jedoch überschreitet sie damit eine Ordnungsgrenze im Sinne Renners, bzw. sie wird vom Fürsten über diese überführt; zunächst abermals topologisch, indem er sie auf sein Schloss bringen lässt, und dann auch funktional, indem er ihr Befugnisse und Vermögen zukommen lässt. Da Dionysia diese nicht ausschlägt und der Text überdies suggeriert, dass sie den Fürsten dahingehend manipuliert, eignet sie sich einen Status an, der ihr nicht zusteht. Durch diese Machtaneignung verstößt Dionysia gegen die Ordnung des Raumes. Der Text semantisiert daraufhin auch konsequent ihr Fundament der Macht mit: »dumpfe Scheu«, »Angst« und »Haß«,⁵⁶ da sie ihre Position nur mit rigoroser, teilweise willkürlicher Machtdemonstration aufrechterhalten kann. »Jedes unvorsichtige Wort, jede zweifelhafte Gebärde, die sich gegen Dionysia zu richten schien, wurde mit der furchtbarsten Strenge geahndet.«⁵⁷

Da diese Ordnungsverletzung den essenziellen Konflikt des Abschnittes darstellt, finden sich bezeichnenderweise auch mehr Beschreibungen, die auf soziale Beziehungen und Machtverhältnisse referieren, wodurch die grenzüberschreitende Handlung mit diesen Verhältnissen stärker kontextualisiert ist. Mit der Ernennung ihres Sohnes zum Prinzen beginnen zeitgleich die Intrigen am Hof gefährliche Formen anzunehmen. Jedoch auch die Beziehung zwischen dem Fürsten und Dionysia nimmt einen ungunstigen Verlauf. Beide entfernen sich zunehmend voneinander. Als die Episode ihrem Höhepunkt zustrebt, haben sie inzwischen jeder für sich ein ausschweifendes Leben am Hof etabliert, und es kommt regelmäßig zu orgienartigen Festen:

Ohne Zügel, Rücksicht und Scham trieb das Leben im Schlosse weiter, und bald hieß es im Volke, daß die Riesenfackeln der Festsäle in mancher Nacht wie im Grauen vor dem Übermaß der schmachvollen Lüste verlöschten, in denen Fürst und Geliebte, Buhlen und Buhlerinnen sich berauschten.⁵⁸

Nach einem dieser Feste beschließt Dionysia plötzlich, sich das Leben zu nehmen, doch als sie den Entschluss in die Tat umsetzen will, erinnert sie sich an ihren Sohn und kehrt zurück ins Schloss. Ein letztes Mal möchte sie alles ändern, sich mit dem Fürsten versöhnen und die bisherigen Ausschweifungen beenden. Dafür soll aber der Fürst ihren Sohn zum rechtmäßigen Thronfolger ernennen. Es soll »die letzte Tat der Willkür« sein.⁵⁹ Der Fürst stimmt tatsächlich zu und erfüllt Dionysia

55 EBD., S. 139f.

56 EBD., S. 140.

57 EBD.

58 EBD., S. 141.

59 EBD., S. 142.

den Wunsch. Am Abend der Verkündung ans Volk wird ein Fest gegeben. Als das Volk nach dem Prinzen ruft, will Dionysia ihn holen und findet ihn tot auf: Sie »fand ihn mit gebrochenen Augen, verzerrtem Antlitz, eine tiefe Wunde auf der Stirn, tot auf dem rotdurchfeuchteten Linnen«. ⁶⁰ Sie nimmt das tote Kind und präsentiert es dem Volk, wobei sie »mit dunkel beschwörenden Worten zu furchtbarer Rache« aufruft. ⁶¹

Zunächst hat es den Anschein, dass Dionysias Sohn hier die Funktion eines Opfers übernimmt, so wie das Brittnacher in seinen Arbeiten zur Literatur der Wiener Moderne beschrieben hat. ⁶² Sieht man sich allerdings den Handlungsverlauf an und berücksichtigt man die Reaktionen aus dem Volk, trägt das Modell des Opfermythos nicht ausreißend. Weder kommt es zu einer Stabilisierung der Lage, noch ist Dionysias Schuld getilgt. Es heißt weiter:

Kein Jammerruf antwortete der klagenden Mutter [...] als zweifelte keiner, daß ein von Gott, nicht von übelgestimmten Menschen verhängtes Schicksal hereingebrochen wäre, gegen das jede Auflehnung vergeblich, ja frevelhaft wäre, schweigend, geduckt, wie Zeugen eines längst erwarteten Gerichts schlichen alle die Tausende davon und verschwanden im Dunkel der Nacht. ⁶³

Über den Sememkomplex [frevelhaft, Gericht, Zeugen] in der kotextuellen Abhängigkeit zu Gott ist die Bestimmung des Kindsmords das Gegenteil zu einer Opferfunktion – er wird vom Text als Strafe ausgewiesen. Der Fürst hat nun auch die Gefährlichkeit der Lage für ihn begriffen. Dionysia findet ihn, wie er ein Todesurteil für sie unterzeichnet. Dionysia bleibt nur die Flucht, die der Fürst dennoch letzten Endes für sie arrangiert. Zum Schluss erscheint Dionysia in einem letzten, theatralischen Auftritt »in blutigem Kleid, mit halbgeschlossenen, gerade vor sich hin gerichteten Augen schritt sie dahin« ⁶⁴.

4.3.4 Folgenlose Gewalt

Die Korrelation von Gewalt mit der Hauptfigur, der Heldin Dionysia, ist nicht homogen. Sie wird sowohl als aktive Gewaltverursacherin als auch als passives Opfer von Gewalt inszeniert, und zwar unabhängig zu ihrer Charakterentwicklung und dem Verlauf der Handlung.

60 EBD., S. 143.

61 EBD.

62 Vgl. Kap. 2.1.4.

63 DH, S. 143.

64 EBD., S. 145.

Die zynische Karnevalisierung der Gesetzmäßigkeit des Märchens,⁶⁵ wonach moralisches Handeln sich auszahlen sollte, stellt die metanarrative Dekonstruktion des Genres dar. Sie führt die Teleologie des Märchens *ad absurdum* und ersetzt die überindividuelle schicksalhafte Wahrheit durch individuelle Erkenntnis, aber Destabilisierung der Gewissheit. Gewalt changiert hierbei in ambivalenter Funktion. Sehr wohl einerseits als negativ und lebensfeindlich beschrieben, erhält sie gleichermaßen eine veränderliche Kraft und eine ordnungsschaffende Wirkung. Zugleich ist sie auch essenziell für die narrative Struktur: Teilt man die Erzählung in zwei disjunktive semantische Räume und unterteilt den zweiten in fünf weitere Unterräume, wird nur ein Wechsel zu einem neuen Bereich nicht durch Gewalt ausgelöst. Darüber hinaus bewegt sich die Episode der Wanderung durch die Nacht auf ihren gewalttätigen Höhepunkt zu, und die noch nicht besprochene Kriegsepisode ist vollständig von ihr durchdrungen.

Auch Titzmann geht von zwei semantischen Räumen als disjunktiven Wertesystemen aus. Dies ist zum einen der Bereich um Erasmus herum, der durch eine konservative, allwissende und stoische Erkenntnis sowie die rationale Durchdringung des Menschlichen konstituiert wird. Zum anderen existiert der Bereich, den Dionysia betritt, indem sie seinen Turm verlässt, von wo an sie fortwährend tiefer in menschliche Abgründe hinabsteigt. Im Gegensatz zum Realismus liegt für Titzmann in der Frühen Moderne das Epochenbildende im Umgang mit diesen Grenzen in der Grenztülgung. Während im Realismus noch eine klare Sanktionierung der Normverletzung vorherrsche, vollziehe sich in der Frühen Moderne durch Normverletzung der Normverlust. Gerade die geschilderte Ausnahmesituation, in der sich die Aufständischen befinden, belege dies.⁶⁶ Zwar gilt dieser Befund für den von Titzmann gewählten Abstraktionsgrad und es findet auch nicht immer eine klare Sanktionierung der Normverletzung durch Gewalt statt, aber Gewalt an sich ist zugleich sowohl Normkorrektur als auch Normverletzung. Wie hoffentlich gezeigt werden konnte, handelt es sich keineswegs um eine beständige Grenz- oder Normtilgung. Vielmehr ist abhängig von der jeweiligen Ordnung der semantischen Räume, welche Funktion die Gewalt übernimmt. Titzmanns gewählte Einteilung ist zu grob und vernachlässigt, dass hinsichtlich der Gewalt, über die disjunkte Positionierung zum Bereich Erasmus' hinaus, die anderen Bereiche auch in Teilaspekten ihrer Ordnungsstruktur Oppositionen bilden. Gerade der Kindsmord, der lediglich als Folge präsentiert wird, weist eine auffällige Funktionsschwäche auf. Gewalt übernimmt damit über ihre grenzüberschreitende, nicht grenztülgende

65 Eicher (Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 64f.) spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Volker Klotz sogar von der »Perversion des Märchens« durch Deformation.

66 Vgl. TITZMANN: »Grenzziehung« vs. »Grenztülgung«, S. 208ff.

Funktion hinaus auch konstitutive Aufgaben innerhalb der präsentierten semantischen Räume. Bei Schnitzler ist sie allerdings selten konstitutiv in dem Sinne, dass sie selber Ordnungen erzeugt. Die Ausnahme bildet der Überfall auf die Aufständischen, wobei dieser Einfall der ordnungsschaffenden Macht zugleich eine Tilgung des anderen semantischen Raums zur Folge hat. Gewalt präsentiert sich vielmehr als Ausdruck der jeweiligen Umgebung, als provozierter Effekt. Titzmanns Interpretation behält allerdings insofern ihre Gültigkeit, da sie makrostrukturell auf die gesamte Erzählung den wesentlichen Kern der letzten Konfrontation zwischen Erasmus und Dionysia ins Auge fasst. Denn am Ende löst sich sogar die Autorität der Erzählinstanz als letzte normgebende Stimme auf.

4.4 Kriegswelt und ausgebrannte Psyche: Das Schicksal der Agathe

4.4.1 Das Schloss der Seele

Außer in Schnitzlers Erzählung findet sich auch in Felix Saltens Novelle ein Beispiel für nicht nur eine grenzübergreifende, sondern sogar eine raumauflösende Form der Gewalt.⁶⁷ Dennoch kann auch hier nicht von einer generell für die gesamte Erzählung für sie gültigen transgressiven Funktion gesprochen werden. Im Gegenteil kommt ihr trotz ihrer durchgängig als negativ dargestellten Wirkung im Hauptteil des Textes teilweise auch eine konstitutive Funktion zu, wie in den folgenden Ausführungen veranschaulicht werden soll.

Die Gewalt war in den geschützten Raum der Figur Ulrike eingebrochen und sie ist diesem gewaltsam entrissen und in einen neuen Bereich überführt worden. Die Ordnungsstruktur des neuen semantischen Raums, in dem sie sich fortan befindet, ist durch Gewalt strukturiert und dominiert. Dementsprechend wird Gewalt als Normalität inszeniert, was sich zu Beginn an der Reaktion Ulrikes auf ihre neue Umgebung zeigt:

Sie hörte das Brüllen, Stampfen und Waffenklirren vieler Gefechte, und es bedrängte sie im Anfang mit quälendem Entsetzen, wie das Heraufsteigen irgend-einer dumpfen Erinnerung. Dann aber gewöhnte sie solchen Anblick und nahm ihn gleichgültig hin.⁶⁸

Bereits nach kurzer Zeit tritt bei Ulrike ein Gewöhnungseffekt ein. Die substantivierten Verben bilden die Merkmalsklasse |lautlich|. Gewalt, somit erneut repräsentiert durch akustische Reize, ist nun Teil ihrer neuen Umgebung und umgibt sie. Dies wird durch die Inszenierung als Geräusch ebenso unterstrichen wie auch

67 Vgl. Kap. 3.5.2.

68 SdA, S. 368.

durch die geraffte Darstellung der erzählten Zeit. Weder werden Agierende erwähnt, noch lassen sich die Kampfhandlungen lokalisieren. Stattdessen verbleiben sie im Diffusen und sind überall zugleich anwesend. Gewalt oder zumindest ihre indexikalischen Zeichen sind omnipräsent als Hintergrund des neuen Raums, womit sie sich zum festen Bestandteil seiner Konstruktion wandeln. Gewalt ist zudem auch in der Werteordnung dieser Welt weder in großem Maße reglementiert noch stigmatisiert. Paradigmatisch zeigt sich das in einer Szene, wo Gewalt für eine eigentlich positive Intention als zu bevorzugende Lösungsstrategie markiert wird:

Johanna lief gegen das Feuer zu, um das der zwerghafte Mönch mit seinem Anhang versammelt war, und sie wäre in die Glut gesprungen, hätte sie einer von den Männern nicht zu Boden geschlagen. Da lag sie nun in Zuckungen auf der Erde; sie warfen Decken und Mäntel auf sie hin, sie stießen mit den Füßen nach ihr, um sie zur Besinnung zu bringen [...].⁶⁹

Dadurch, dass der Text hier die Minimaldefinition von physischer Gewalt (»Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen«)⁷⁰ in ihr Gegenteil verkehrt, da hier gerade größerer Schaden abgewendet werden soll, ist in der Ideologie dieser Sphäre Gewalt letztlich absolut gesetzt.

Ulrike aber wird nicht Teil dieser Welt, denn in Saltens Erzählung werden drastischer und konsequenter als bei Schnitzler die Ideologien der semantischen Räume sowohl über die Handlungen als auch vor allem über die Folgen in der Psyche der einzelnen Figuren gegenübergestellt. Wie im vorherigen Kapitel bereits erörtert, ist die Vergewaltigungsszene bei Salten weder ambivalent gehalten noch durch eine Gattungsreferenz wie bei Schnitzler relativiert. Salten entwirft stattdessen ein detailliertes Psychogramm der traumatischen Folgen mit den Mitteln der Literatur. Die sexualisierte Gewalt ist ein transgressives Ereignis, da sie den Charakter Ulrikes grundlegend verändert und zudem die Figur in einen neuen semantischen Raum überführt.

Zuvor war im dritten Kapitel analysiert worden, wie im Einklang mit der als Locus amoenus entworfenen Umgebung auch die psychische und physische Erscheinung der Ulrike positiv semantisiert war. Nach der wiederholten, sexualisierten Gewalterfahrung konstituieren sich Äußeres und Inneres der Figur Ulrike neu. Dabei werden die bereits in der ersten Beschreibung verwendeten Unterkategorien zu ihrem Körper wieder aufgegriffen, was eine gewisse Parallelität schafft, die die Gegenüberstellung und Veränderung noch deutlicher herausstellt. Vorher ließen sich ihre äußeren und inneren Charakterisierungen in der Isotopie [(empha-

69 EBD., S. 381.

70 CHRIST/GUDEHAUS: Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme, S. 2.

tisch)Leben] zusammenfassen. Nach dem transgressiven Ereignis werden einzelne Unterkategorien ihrer Beschreibung umbesetzt, andere werden ausgespart. Die vorherigen Attributierungen der Augen |hell, strahlend, blau| werden in |fremd|⁷¹ und |leer|⁷² abgewandelt. Die körperliche Statur wird in ihren Unterkategorien ›Nacken‹ (gegenüber ›Hals‹) und der neuen Unterkategorie ›Schritt‹ als nicht mehr attraktiv, schön oder lebendig kodiert: »[...] ihr Schritt wurde schwer und plump, ihr stolzer Nacken krumm wie nur der irgendeines andern Weibes aus dem Volk.«⁷³ Auch eine weitaus größere Menge an Aussagen referiert jetzt auf die Beschreibung des inneren Zustandes der Figur. Die Psychologisierung der Ulrike erlangt damit einen höheren Stellenwert als zu Beginn. Die Gewalterfahrung wird als nach innen gerichtete Bewegung substituiert (»Ihr Entsetzen und ihr Abscheu krochen nach innen auf den tiefsten Grund ihrer Seele.«).⁷⁴ Die Rückzugsbewegung der antropomorphisierten Emotionen hat eine Gefühlslosigkeit zur Folge, die fast bis zum Tod der Figur anhält. Entgegen dem ersten Zustand werden auch mehr Vergleiche und Substitutionen benutzt, um ihre neue Verfassung zu kodieren:

Aber sie war nicht mehr Ulrike von Auersdorf, war die junge stolze Edelfrau nicht mehr. Die Schande, die gleich einer trüben Springflut über sie hingerauscht war, hatte alles in ihr fortgespült, was an die Zartheit und den Glanz ihres einstigen Lebens erinnerte. Sie glich dem Schloß, das ausgebrannt und verwüstet dort hinter ihr zurückgeblieben war in dessen Räumen und auf dessen Stufen nur entstellte Leichen noch lagen und das mit seinen zerbrochenen, rauchverschwärzten Fenstern wie mit erloschenen Blicken in die Welt starrte. Auch als Ulrike wieder zu sich kam, war sie noch nicht erwacht, sondern wandelte wie in stumpfer Betäubung einher.⁷⁵

Das Textsegment bevorzugt mit seinen Vergleichen über die rekurrenten Seme in »ausgebrannt«, »verwüstet« und »zerbrochenen« offensichtlich die Isotopie [Zerstörung]. Die Isotopie wiederum bildet die Substitution für die Psyche der Figur. Auch daran lässt der Text keinen Zweifel, sondern vollzieht einen direkten Vergleich mit der Aussage »Sie glich dem Schloß«. Konsequenter findet eine Wiederaufnahme über die konventionalisierte Metapher ›Fenster‹ als Substituens zum Substituenten |Augen| statt, die damit einen Rückgriff auf die zuvor erfolgte Neubesetzung der Unterkategorien darstellt. Ebenso deutlich ist die Bevorzugung des oppositionellen Sems |–hell| (›trüb‹, ›rauchverschwärzt‹, ›erloschen‹), das somit ebenfalls semantisch disjunktiv zum vorherigen Zustand ihrer Psyche steht. Im folgenden Seg-

71 SdA, S. 367.

72 EBD.

73 EBD., S. 368.

74 EBD., S. 365.

75 EBD., S. 367.

ment findet die Wiederaufnahme dieser Opposition statt (›lichte, reine Bilder‹/›helle Gestalt‹). Zusätzlich wird durch die Substitution der »Schande« in die Sememe ›Schmutz‹ und ›Unrat‹ das Sem |–rein| rekurrent und klassifiziert den vorherigen Zustand hierzu erneut disjunktiv. Das ›rein‹ hier polysem in der übertragenen Bedeutung auch als moralische Kategorie fungiert, ergibt sich durch die oppositionelle Struktur der dichotomischen Gegenüberstellung von »Niedrigkeit«/»Elend« vs. ›reine, lichte Bilder‹ im folgenden Segment: »So schwer hatte sich Schmutz und Unrat auf ihre Seele geworfen, so tief war sie in jener Stunde zu Niedrigkeit und Elend hinabgerissen worden, daß ihr Geist nicht mehr bis zu den lichten und reinen Bildern emportauchen konnte, in denen sie selbst als eine helle Gestalt geleuchtet hatte.«⁷⁶ Wie von Lotman beschrieben, werden die abstrakten Gefühlsregungen durch den Gegensatz von ›oben‹ und ›unten‹ veranschaulicht. Ulrike war »hinabgerissen worden« und konnte nicht mehr »emportauchen«.

Ehneß, Gottstein und Procopan sehen in diesem Verhalten einhellig eine Traumatisierung des Charakters. Gottstein jedoch interpretiert das Folgeverhalten als Trossweib als Fügung in ihren Zustand.⁷⁷ Dagegen ist einzuwenden, dass Ulrike bis zu ihrem Tod kaum noch spricht. Ebenfalls legt die Parallelisierung und die dadurch erfolgte Äquivalenzsetzung von Ulrike zu ihrem Schloss einen anderen Schluss nahe. Der idyllische Ort, der durch den Einfall der Söldner zerstört wurde, gleicht der Psyche der Ulrike, die gleichsam mit vernichtet wurde. Auch hier folgt der Text der Logik der semantischen Räume. Ulrike war Teil der Schlosswelt, in der die Erzählerinstanz ihr den angestammten Ort zuweist, wäre ihr Schicksal ein glückliches gewesen. Mit dem Untergang dieser Welt ist Ulrike auch zugehörigkeitslos, denn der neuen Welt gehört sie nicht an. Auch die durch die Gewalt erfolgte Umkodierung überführt sie nicht vollständig in die neue Umgebung. Stattdessen bleibt sie Fremdkörper, was sich auch im nächsten Segment veranschaulichen lässt:

[...] sie hätte nicht sagen können, ob jene Vergangenheit nur ein Träumen gewesen, oder ob sie jetzt, in dieser furchtbaren Gegenwart von einem bösen andauernden Traum befangen sei. Ulrike jedoch erinnerte sich nicht. So schwer hatte sich Schmutz und Unrat auf ihre Seele geworfen, so tief war sie in jener Stunde zu Niedrigkeit und Elend hinabgerissen worden, daß ihr Geist nicht mehr bis zu den lichten und reinen Bildern emportauchen konnte, in denen sie selbst als eine helle Gestalt geleuchtet hatte. Das Vergangene stand vor ihrem Herzen, wie der sonnige Tag vor einem blinden Auge: als Dämmerchein. Und wurde langsam dunkler, und löschte aus.⁷⁸

76 EBD., S. 370.

77 Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 175; GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 245; PROCO-PAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

78 SdA S. 370.

Ulrike wird auf zweifache Weise von ihrer vorherigen Existenz getrennt. Wenn sie sich erinnern könnte, dann würde ihr alles wie ein Traum erscheinen. Aber selbst zu diesem unwirklichen Zustand hat sie keinen Zugang mehr, denn sie kann sich nicht erinnern. Die verheerende Wirkung der Gewalt und damit das Eindringen derer, die der Gewaltwelt angehören, hat den nicht gewalttätigen Raum im Wortsinne getilgt. Er ist nicht mehr existent. Die letzte Person des Sujets, die als Garant für das Vorhandensein der anderen Welt stehen könnte, hat ihre Erinnerungen, die ihr jetzt ohnehin nicht mehr real vorkämen, verloren. Ulrike fügt sich damit gerade nicht in die neue Umgebung, sondern sie bleibt ein ewiger Fremdkörper bis zu ihrem Tod.

Allerdings bezieht sich Gottsteins Interpretation womöglich noch auf einen weiteren Aspekt. Denn mit der Geburt ihrer Tochter Agathe vollzieht sich in Ulrike eine nochmalige Wandlung. Erneut beginnt der Text mit der Neukonfigurierung des Charakters, indem er von den Augen her beschreibt, dass sie jetzt wieder »einen menschlichen Schimmer in ihren leeren Augen« hätte.⁷⁹ Ebenso wird die bisherige Textstrategie erneut aufgegriffen, die den vorherigen Zustand direkt dem neuen Zustand gegenüberstellt.

Sie hatte sich bisher von jeder Hand, die nach ihr sich streckte, greifen lassen, hatte bisher in völliger Stumpfheit die Annäherungen der Männer geduldet, die des Abends oder in nachtschlafender Zeit, oder selbst am hellen Tag sie in Besitz nahmen. Jetzt aber war es nicht gut, Ulriken unversehen nahe zu kommen. Wie von Sinnen warf sie sich dann dem tappenden entgegen und hatte eine wilde, unwiderstehliche Geschicklichkeit, den Männern an die Gurgel zu fahren und sie zu würgen, daß ihnen jählings der Atem schnappte.⁸⁰

Damit hat Ulrike den wichtigsten Ordnungssatz, nämlich dass der semantische Raum durch Gewalt strukturiert ist, übernommen. Zum ersten Mal wird sie in der Erzählung als stark, aggressiv und bedrohlich dargestellt. Ihr Verhalten ist »wie von Sinnen« und ihre Fähigkeit zur Verteidigung wird als »wilde, unwiderstehliche Geschicklichkeit« beschrieben. Sie kann sich nun gegen die Männer wehren, und zwar auch dann, wenn sie im Kräfteverhältnis unterlegen ist. An anderer Stelle, als ein Soldat versucht, sich an ihrer dann bereits 13-jährigen Tochter zu vergehen, heißt es:

Aber noch ehe er Agathe an sich zu ziehen vermochte, war ihm die Mutter schon an die Kehle gesprungen. So wuchtig war ihr Aufprall gewesen, daß sie den schwer Gewappneten überrannte und sich mit ihm am Boden wälzte. Er konnte ihrer auch

79 EBD., S. 371.

80 EBD.

nicht Herr werden, als er, zur Besinnung gelangt, des tobenden Weibes sich erwehren wollte. Blutig, mit zerrauftem Bart und mühsam bewahrten Augen, blieb er im Kreis der lachenden Zuschauer liegen.⁸¹

Das ungleiche Kräfteverhältnis, das sich durch die Beschreibung des Mannes als »schwer Gewappneter« ergibt, weiß Ulrike aufgrund ihrer Taktik zu überwinden. »Zur Besinnung gelangen«, was eine kurzzeitige Bewusstlosigkeit, mindestens aber eine kurzzeitige Verwirrung impliziert, sowie »blutig, mit zerrauftem Bart und mühsam bewahrten Augen liegenbleiben« weisen Ulrike klar als die Überlegene im Kampf aus. Aber dadurch, dass sie sich nun ihrer Umgebung entsprechend regelkonform verhält, erwachsen ihr aus ihrem Verhalten direkte Vorteile:

[...] sonst aber fingen die Kriegsknechte jetzt an, vorsichtiger mit Ulriken zu verfahren, fingen an, ihr zu schmeicheln, ihr zuerst allerlei gute Worte zu geben, ehe sie ihr zu Leibe rückten, und besonders waren sie beflissen, der kleinen Agathe durch Scherze und Liebkosungen Neigung und Harmlosigkeit zu zeigen. Sie kannten alle den Zorn und die Furcht der jungen Mütter im Lager, hatten es wieder und wieder erlebt, daß von den Troßweibern eines, wenn es ein Junges hatte, gleich einer säugenden Wölfin widerspenstig, scheu und bissig wurde.⁸²

Prägnant an dieser Stelle ist auch, wie Ulrike und Agathe über die Sememe »Junges«, »säugende Wölfin«, »widerspenstig«, »scheu« und »bissig« über die Merkmalsklassen |animalisch, -human| dahingehend substituiert werden, dass sie zwar bedrohlich und damit ernstzunehmend sind, ihr Menschsein ihnen aber weiterhin abgesprochen wird. Waren aber zuvor im Zusammenhang mit sexuellen Übergriffen vor allem zum Objekt substituierende Wörter wie »in Besitz nehmen« und »gehören« verwendet worden, so bilden jene zu den hier erwähnten Begriffen immerhin eine Opposition im Sem |belebt|.

4.4.2 Kind der Gewalt

Anders als Ulrike ist Agathe von Anfang an Teil der Kriegswelt, in die sie hineingeboren wurde. Bereits in der äußerlichen Inszenierung markiert der Text sie als klar dem semantischen Raum zugehörig, indem er sie als das Gegenteil von ihrer Mutter konstituiert. War diese mit positiven Attributen und dem ideellen Begriff von Leben und Emotionalität assoziiert, werden bei Agathe disjunktive bis hin zu kontradiktorischen Semen zur Kodierung verwendet.

Sie war ein schmales, mageres Kind mit einem harten Gesicht, mit einem harten kalten Blick und einem kühlen Wesen. [...] Die Jahre vergingen und Agathe wurde

81 EBD., S. 373.

82 EBD., S. 372.

dreizehn, wurde vierzehn. Sie blieb schmal und mager, ihre Augen waren ganz hell, wie der Himmel der ersten Morgenstunde, aber wie dieser waren sie kalt, hart und glanzlos. Doch Agathens Weiblichkeit begann schon zu sprießen, trat in knappen, scharfen Formen an ihrem Leib hervor.⁸³

Die Figur Agathe wird in ihren Zuschreibungen über die Terme ›schmal, ›mager, ›hart, ›kühles Wesen‹ semantisiert. Die »Weiblichkeit« in »scharfen Formen« der Agathe und die ›prangende Fülle‹ der Ulrike schließen sich gegenseitig aus, und das ›kühle Wesen‹ Agathes und das ›glückliche Dämmern‹ Ulrikes verhalten sich in ihren Semen zueinander ebenfalls disjunktiv. Die Wiederholung des Begriffs »hart« legt auf diesen Term eine Emphase. Zusätzlich wird erneut der Vergleich des konventionellen Bildes der Fenster als Substitution für Augen benutzt und damit als Entsprechung für den Charakter bzw. die Seele verwendet. Dieser Vergleich begünstigt damit die Semantisierung der Psyche Agathes mit |emotionslos, empathielos|, was auch später eine Wiederaufnahme erfährt.⁸⁴ Die Repetition dieses Bildes impliziert ein weiteres Mal das für die Ideologie des Textes gültige kausale Entsprechungsverhältnis vom äußerlichen Erscheinungsbild zur inneren Verfassung einer Figur. Dies legt nahe, auch alle weiteren Zuschreibungen zum Äußeren der Agathe als Entsprechung ihrer inneren Konstitution zu lesen. Ihr Gesicht wird als »unbewegt« und mit einem »finsternen Zug« beschrieben. Letzteres Sem |-hell| ist eine weitere deutliche Abgrenzung zu Ulrikes »heller Gestalt«.

Im Text finden sich mehrere Handlungen, die Agathe implizit über ihr Verhalten charakterisieren. So wird zur Motivation der Interaktion der Figuren Agathe und ihrer Freundin Johanna angeführt, dass sie beide nicht kommunikativ sind.

Sie konnte ganz still neben Agathe einhergehen, konnte stumm neben ihr sitzen und ins Weite schauen; deshalb duldete Agathe die Nähe dieser neuen Freundin. Agathe war selber schweigsam, hatte einen finsternen Zug um ihren Mund, und ihr Antlitz war in allen seinen Mienen so unbewegt, als sei sie nicht im Gewühl unzähliger lärmender Menschen, sondern ganz allein auf einsamer Flur.⁸⁵

Ebenfalls auffällig sind die in ihren Bedeutungselementen unvereinbar zueinanderstehenden Terme »dulden« und »Freundin«. Diese semantische Inkongruenz wird im Laufe der Entwicklung der Erzählung verstärkt in der Schilderung der zwischenmenschlichen Interaktion der beiden, vor allem durch die Betonung eines hierarchischen Gefälles der inszenierten Kommunikationssituation.

Ein anderes Mal wieder fiel sie der Freundin ins Wort und herrschte sie an [...]. Und ein anderes Mal wieder war es, daß Agathe ungeduldig wurde [...]. Da wandte sie

83 EBD., S. 372f.

84 Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

85 SdA S. 374.

das Angesicht ganz von ihr ab, schaute mit hartem Blick in die Ferne und befahl:
»Rede ...!«⁸⁶

Zwar findet eine Wiederaufnahme der Beschreibung der Beziehung der Figuren als |freundschaftlich| statt, aber die Verben, die die Kommunikation der Agathe mit Johanna darstellen, stimmen dagegen in den Semen |–freundlich, aggressiv| überein und stehen kontradiktorisch zum Begriff »Freundin«. Der hinzugenommene Zeichenkode der nonverbalen Kommunikation impliziert in seiner Körpersprache ebenfalls junktive Seme zum Redeakt und erweitert diese sogar um |ablehnend|. Da der Text kein alternatives Verhalten der Figuren untereinander präsentiert, gilt das Dargestellte als verallgemeinerbar. Konform hierzu referiert die Erzählerposition nach dem Tod der Johanna keine Aussagen über Reflexionen des Bedauerns oder der Trauer vonseiten der Agathe.

Der Text liefert für die Beschaffenheit des Charakters der Agathe an dieser Stelle, im Gegensatz zu anderen Stellen, keine Begründung. Da aber zuvor die Entwicklung der Ulrike als Reaktion auf ihre neue Umgebung inszeniert wurde, liegt der Analogieschluss nahe, dass auch dies für Agathe als Ursache anzusehen ist. Das ist in diesem Kontext durchaus nicht trivial, denn, wie Gottstein und Ehneß ebenfalls darauf hingewiesen haben, sind mindestens zwei Ansätze zur Erklärung von Prägung und Charakterbildung innerhalb des Textes vorhanden.⁸⁷ So ist es einmal möglich, den Text auf eine naturalistische Weise zu verstehen, was bedeuten würde, dass Agathe durch ihre Sozialisation und aufgrund von Vererbung des Traumas, das Ulrike erlitten hat, die beschriebenen Charaktereigenschaften an den Tag legt.⁸⁸ Die andere Lesart ist eine mythische, wonach Agathe in einer gewissen Schicksalsabhängigkeit zu dem vorherigen Leben ihrer Mutter steht und dadurch, dass sie spürt, dass sie nicht in die Lagerwelt gehört, ein ihrem Stand nicht angemessenes Verhalten an den Tag legt. Denn spätestens nach der Weissagung des Mönches fühlt sie sich als auserwählt.

Agathe ist zudem durch die zynische Tatsache, dass ihr noch kein Missbrauch widerfahren ist, als Außenseiterin klassifiziert. Diese Position und dass sie sich ab der Weissagung als auserwählt betrachtet, sieht Procopan als Analogie zu den Protagonistinnen aus Saltens Erzählungen *Die kleine Veronika* (1903) und *Olga Frohgemuth* (1910).⁸⁹

Gewalt als dominierendes Prinzip zeigt sich in der Verhaltensweise von Agathe, etwa in ihrer aggressiven Form zu kommunizieren. Auch ihre Lösungsstrategien in

86 EBD., S. 376.

87 Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 177; GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 246.

88 Der Naturalismus ging davon aus, dass auch später erworbene charakterliche Dispositionen an die Nachkommen weitervererbt werden konnten, wie dies z.B. Gerhart Hauptmann in seinem Drama *Vor Sonnenaufgang* darstellt.

89 Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 73.

Konfliktsituationen entsprechen den angenommenen Regelsätzen der Lagerwelt, etwa wenn sie sich gegen die Annäherungsversuche eines Verehrers wehrt:

Agathe schritt an ihm vorbei und ließ ihn ohne Antwort. Versperrte er ihr den Weg, dann trat sie ihm dicht unter die Augen, und ihr harter Blick zwang ihn zur Seite. Wenn er aber ja einmal nach ihr griff, dann schrie sie auf. Es war ein kurzer, unheimlich entzweibrechender Schrei, und der Mann ließ entsetzt von ihr ab.⁹⁰

Auch das Mutter-Tochter-Verhältnis ist durch Gewalt bzw. Aggression dominiert.

Als sie gehen, stehen und sprechen konnte, entwand sie sich den Zärtlichkeiten ihrer Mutter so heftig und mit solchem Widerwillen, daß Ulrike es nun nicht mehr wagte, sie zu streicheln oder an sich zu pressen.⁹¹

Die eher psychologisch orientierten Interpretationsansätze der Sekundärliteratur kommen aufgrund der Charakterisierung der Agathe kaum überraschend zu dem Ergebnis, dass sie emotions- und empathielos sei.⁹² Michael Gottstein beispielsweise bezeichnet sie hinsichtlich der Identifikationsfunktion für den Leser als »wenig einnehmend gezeichnete junge Person«⁹³. Dass dies aber im Kontext der gesamten Novelle und vor allem im Wechselspiel von Psyche und Gewalterfahrung eine eher weniger treffende Charakterisierung ist, soll im Folgenden noch weiter vertieft werden.

4.4.3 Welt ohne Ausweg

Trotz der elaborierten Inszenierung der Figurenpsychologie enthält Saltens Text einige Elemente, die mit einer naturalistischen Erzählhaltung brechen. Dazu gehört unter anderem der stark an die Tragödie angelehnte Handlungsablauf, der letztlich auch durch die Kapitelstruktur unterstützt wird. Ebenso gehört dazu, dass Agathe an dem Punkt, wo die Handlung zu ihrer letzten transgressiven Bewegung ansetzt, eine Weissagung von dem »zwerghaften Mönch« erhält, der selbst wieder fantastische Elemente auf sich vereint. Gleich dem schicksalhaften Orakelspruch der Tragödie, prophezeit er ihr, »dass einmal das Haupt des Kaisers in ihrem Schoß ruhen würde«. Mit dieser Weissagung beginnt sich die Figur von ihrem Umfeld zu isolieren und sich nicht mehr als Teil dieses zu verstehen. Das Gefühl der Auserwähltheit liegt konträr zu den Gegebenheiten der bisherigen Welt.⁹⁴ Begünstigt wird dies noch durch eine Episode, die sich während des Sterbeprozesses

90 SdA, S. 377.

91 EBD., S. 372.

92 Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

93 GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 248.

94 Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 73.

ihrer Mutter ereignet, als diese beginnt, sich an ihre längst verdrängte Vergangenheit aus der Zeit ihres Lebens auf dem Gutshof zu erinnern:

Die Wurzel und Fasern dieser Frau lagen bloß, jetzt da das Sterben tief in ihre Seele hineingriff und sie durchwühlte; und da wurde diese ganze versunkene Vergangenheit hervorgeschleudert, brach aus in zerstückten, vom Fieber versengten Worten. Agathe aber baute sich aus ihnen lauter Verheißungen. Sie wußte nicht, daß der sterbende Blick der Mutter nach innen gewendet war und nach rückwärts zu dem Abglanz versunkener Tage. Sie glaubte, die Augen der Mutter sähen jetzt in die Zukunft [...].⁹⁵

Ihren Wunsch auf ein anderes Leben und ihre Hoffnung, der Umgebung entfliehen zu können, projiziert Agathe auf einen jungen Ritter in schillernder Rüstung, dem sie zufällig im Lager begegnet und der schon stereotyp als märchenprinzartige Figur inszeniert wird.⁹⁶ Agathe ist sich sicher, es muss sich um den Kaiser handeln.

Jetzt kam der Ritter auf der leergefegten Straße heran. Ein weißer Mantel wehte ihm um die Schulter, ein silberner Helm strahlte auf seinem Haupt, an seiner Brust sah man den silbernen Harnisch blitzen, und er hatte ein schönes Jünglingsantlitz mit einem feinen Flaumbart.⁹⁷

Bestätigt durch sein Erscheinen, beschließt Agathe, das Lager zu verlassen, und was sie vorfindet, ist tatsächlich, zumindest in ihrer Wahrnehmung, eine hellere, heilere Welt, die sie als »Erwachen«, »in feinem Duft«, »tönende Stille« und »Heiligkeit« erlebt.⁹⁸ Der Grenzübertritt scheint zu gelingen, und sie beschließt für sich selbst: »Sie wird nicht mehr in das Lager zurückkehren [...]«. ⁹⁹ Dadurch, dass sich Agathe keine Schwierigkeiten in den Weg stellen, das Lager zu verlassen, eröffnet der Text eine weitere Dimension der Lagerwelt. Die Inklusion in den Tross ist keine durch Gewalt erzwungene, denn niemand überwacht die Trossweiber, die zu jederzeit vermutlich erfolgreich fliehen könnten. Die Gefangenschaft im Tross wird dadurch zu einer durch Gewalt geschaffenen, da die durch den Missbrauch gehorchenden Frauen und Mädchen nur durch ihre Angst und Perspektivlosigkeit im Tross gehalten werden. Der Text stellt diese Dimension erneut heraus in seiner letzten, großen Handlungswende mit dem Eintreten der Prophezeiung. Die in

95 SdA, S. 389.

96 Ebenfalls sind die Anleihen an der Figur des »weißen Ritters« unübersehbar, der nicht nur in den Ritterromanen der Moderne derart präsent ist, dass ein Verlag für Pfadfinderromane sich so benennt (vgl. *Der weiße Ritter Verlag* gegründet 1919 in Regensburg), sondern die Tradition reicht letztlich bis zu den Artusromanen zurück (vgl. KELLER: *Fantastische Wunderketten*, S. 235).

97 SdA, S. 378.

98 EBD., S. 392.

99 EBD.

ihrer Dynamik und Dramaturgie eingeleitete Szene erinnert durch die homologe Konzeption an den Einfall der ungarischen Kumanen ins Schloss. Im Zusammenhang mit den bisherigen Geschehnissen begünstigt es somit im Rezipienten eine ungute Erwartungshaltung.

Eben wollte sie aufstehen und ihre Wanderungen beginnen, da drang vom Ufer her ein wilder Lärm zu ihr herauf. Sie konnte nicht sehen, was es gab, denn blühendes Buschwerk verdeckte ihr den Ausblick. Aber sie hörte das schnelle, harte Stampfen sich bäumender Rosse, hörte das eiserne Schlagen von Schwertern, das Klirren von Panzern, den Tumult entsetzter Stimmen, einen heisern Wehruf, der in der stillen Luft verflatterte und gleich überdeckt und hinweggerafft wurde von zornigem Geschrei.¹⁰⁰

In der direkten Gegenüberstellung zur Schlosseroberung fällt die Verwendung ähnlicher Textsegmente auf (»jäh[e]r] Lärm« ↔ »wilder Lärm«; »das eiserne Schlagen von Waffen« ↔ »das eiserne Schlagen von Schwertern«; »wildes Geschrei« ↔ »zornige[s] Geschrei«). Auch hier wieder verbleibt auf narrativer Ebene die Fokalisierung der Erzählinstanz auf einer Figur, in diesem Fall Agathe. Die homologe Präsentation und Inszenierung dieser beiden Szenen korrespondiert mit dem homologen Stellenwert der Ereignisse für Ulrike und Agathe. Mit dem Tod des alten Kaisers in ihrem Schoß erfüllt sich zwar die Weissagung, aber eben nicht in der von Agathe erträumten Weise. Agathes Entschluss, aus dem Lager zu entfliehen, und somit ihr Versuch, ihre Umstände zu ändern, fußte aber auf der von ihr imaginierten idealen Zukunft. Mit dem Ende dieser Utopie ist das dynamikverursachende, störende Element in Agathe verloren. Agathes Wunsch und die Hoffnung auf ein anderes Leben, deren Fundament die Prophezeiung war, brechen in sich zusammen in dem Moment, wo die Prophezeiung eingetreten ist. Agathe ist wieder ganz Teil ihres semantischen Raumes, den sie mit dem Austritt aus der Lagerwelt auch noch nicht verlassen hatte, wie der Mord außerhalb der Lagerwelt deutlich macht. Ein Ausweg bietet sich nicht:

Sie strich mit einem halben, zerstückten Erinnern über ihren Schoß, da spürte sie es kühl und feucht an ihren Kleidern, hob die Hände und es war Blut an ihnen. Sie wischte streifend an den Falten ihres Rockes und schüttelte sich. Ihre Augen verdunkelten sich, und ihr Antlitz war wie ausgelöscht. Dann schritt sie in das Lager zurück zu den anderen.¹⁰¹

Der Text spielt hier ganz eindeutig mit der Korrelation von semantischen und topologischen Räumen. Das Verlassen der Lagerwelt suggeriert, dass es Agathe tatsächlich gelungen zu sein scheint, der Gewaltwelt zu entfliehen. Im vollen Sinne

100 Ebd., S. 393f.

101 Ebd., S. 396.

eines tragischen Umschwungs aber werden mit einem Ereignis sowohl diese Entwicklung als auch ihre Hoffnungen zerschlagen. Die Gewaltwelt ist damit nicht nur topologisch als sie umgebender Ort vorhanden, sondern er bildet ebenso die Innenwelt von Agathes Denken. Damit trägt sie die Gewaltwelt in sich und kann ihr nicht entfliehen, selbst wenn sie den Tross, den Ort der ständigen Gewalt, verlässt. Dies ist der bittere Schluss, den Salten am Ende seiner Novelle dem Leser nahelegt.

4.5 Gewalt als Folge und als Ordnung

In der Gegenüberstellung der bisherigen Darstellungen gelingt es mir hoffentlich, anschaulicher auszuführen, wie Gewalt als Ordnungsprinzip zu verstehen ist und welche Wirkungen dadurch hervorgerufen werden.

Die Gewaltdarstellungen der *Hirtenflöte* sind in vielerlei Hinsicht tatsächlich untypisch für das Gesamtwerk Schnitzlers, und zwar sowohl in Form als auch in Funktion. Gewalt an sich, im Gegensatz zu Liebe und Tod, bildet grundsätzlich kein häufiges Motiv in seinem erzählerischen Werk. Wenn sie vorkommt, bricht sie sporadisch ein und steht als singuläres, außerordentliches – auch unerhörtes – Ereignis in der diegetischen Welt. So ist die Selbstopferung der unbekanntenen Frau in der *Traumnovelle* eine Ausnahme, die zudem auch in einem möglicherweise surrealen Kontext verbleibt.¹⁰² In *Leutnant Gustl* ist es sogar gerade das Ausbleiben der Gewalt, was den Protagonisten in Verzweiflung stürzt. Paradigmatisch und zugleich radikalisiert für die typische Funktionalisierung des Ereignisses Gewalt kann ihre Verwendung in der Erzählung *Ein Erfolg* (1932) gelten. Ein zum Straßendienst degradierter Schutzmann hofft, seine Reputation wiederherstellen zu können, indem er einen Erfolg verzeichnen kann bei der Bekämpfung der Kriminalität. In ständiger Erwartungshaltung missdeutet er eine beobachtete Szene: Ein eleganter Herr führt ein Mädchen mit sich, das ihn als Vater anredet, und beklagt sich, dass sie nicht mehr weiterkönnen. Als Erwiderung schlägt ihr der Mann auf den Kopf, sodass sie wie tot liegen bleibt. Der Protagonist der Erzählung hofft einen Mord mitangesehen zu haben und den Mörder gleich in Arrest nehmen zu können. Als er sich jedoch durch den entstandenen Menschentumult seinen Weg bahnt, muss

102 SCHEFFEL: Von der Märchenhaftigkeit des Alltäglichen in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«, S. 124. – Scheffel bezeichnet die beiden Erzählungen *Traumnovelle* und *Hirtenflöte* als »strukturverwandt«. Erst in Abgrenzung zueinander würden die unterschiedlichen Märchenkonzeptionen als positive Variante in *Traumnovelle* und als der pessimistische Gegenpol in *Hirtenflöte* deutlich.

er erkennen, dass er der Werbevorführung eines Bauchredners aufgesessen ist – das vermeintlich erschlagene Mädchen ist eine Puppe.¹⁰³

Die Funktion der Gewalt entblößt zum einen die niederen, egoistischen Motive des Protagonisten, zum anderen verschiebt sie die bis dahin als alltäglich inszenierte Situation für einen kurzen Moment in einen fantastischen Bereich. Anders als in der *Hirtenflöte* führt sie nicht zu einem Raumwechsel und motiviert auch keine Figurenveränderung. Sie ist dennoch störendes Element. Sie ist aber gerade durch ihre Singularität zentrales Element der Handlung. Diese Konzeption der Einbindung des Ereignisses ›Gewalt‹ scheint mir letztlich repräsentativ für das Prosawerk Schnitzlers. Die *Hirtenflöte* bildet in mehrfacher Hinsicht somit eine Ausnahme.

Ebenso findet sich Gewalt als apokalyptische Kulisse, wie sie in der *Hirtenflöte* im Kapitel III verwendet wird, bei Schnitzler nur noch einmal in der Fragment gebliebenen Erzählung *Legende* (1900). In diesem ebenfalls wieder märchenhaft inszenierten Text muss ein junger Prinz in seinem Reich mit ansehen, wie fanatische Gläubige Menschenopfer auf Scheiterhaufen darbringen.¹⁰⁴

In Felix Saltens Fall stellt sich das Verhältnis von Gewalt und Ästhetik noch komplizierter dar. Gerade im Vergleich zu Schnitzlers *Hirtenflöte* wird deutlich, dass Saltens Text in seiner Kodierung im Gros keine Ambiguität zulässt. Die Emphase der Schilderung auf die destruktiven Folgen für die Psyche bei allen seiner Protagonistinnen lässt eine Ästhetisierung kaum zu. Was Dionysia zwar explizit am Ende der Erzählung als Selbstzuschreibung reflektiert, verbleibt bei den Figuren Saltens unbewusst und erfährt seine Deutung über die Erzählerinstanz. Sowohl in Dionysias als auch in Agathes Fall ist eine Rückkehr, respektive ein Ausbruch aus dem durch Gewalt verursachten Zustand nicht mehr möglich. In Agathes Fall jedoch ist es einzig und ausschließlich die Gewalt und als ihre Repräsentanten die derart kodierten Männer. Agathes Scheitern ist dem Verlauf nach tragisch, da sie ihrem Schicksal zuletzt aufgrund ihrer psychischen Motivation und charakterlichen Konstitution nicht entkommen kann.

Dies wird in der Forschungsliteratur durchaus anders bewertet. Michael Gottstein etwa kommt nach einer klassischen Charakterisierung der Figuren und der darauffolgenden Analyse zu einem etwas anderem Schluss: Indem er der Deutung von Jürgen Ehneß widerspricht, geht er davon aus, dass das Schicksal von Agathe nicht unabwendbar gewesen sei, sondern, wenn sie auf das Werben des einen Verehrers eingegangen wäre, sich ein Ausweg geboten hätte.¹⁰⁵ Es sei also Agathes Empathielosigkeit, Egozentrik und Egoismus geschuldet, dass sie am Ende von ihrer Illusion enttäuscht wird. Diese Interpretation impliziert, dass Agathes Verhalten ein Fehlverhalten repräsentieren soll. Wie ich hoffentlich zeigen konnte, ist

103 SCHNITZLER: Das erzählerische Werk 2, S. 198f.

104 EBD., S. 262.

105 GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 247.

das nicht, was der Text nahelegt. Agathe ist ganz Teil der Gewaltwelt. Sie unterliegt ihren Logiken und Regeln, was auch in ihrem Charakter angelegt sein muss, da sie sonst nicht in dem semantischen Raum existieren könnte. Die anderen Figuren, wie Ulrike und Johanna, scheitern schließlich in diesem. Agathes Wandel führt zu einem Abstoßungsprozess, der in ihrem Austritt aus dem Lager topologisch und in ihrer Transgression in einen anderen Raum semantisch mündet. Dieser Wunsch aber wird von Norina Procopan als »Übermut« und »Stolz« gewertet, wobei sich hierbei nicht ganz erschließt, auf welcher Ebene der Erzählung diese Bewertungen Relevanz haben. Zwar mag es vermessen von einer 13-Jährigen sein, sich als auserwählt zu empfinden, dann wiederum wäre es von einer psychologischen Charakterisierung her nicht abwegig. Schließlich kann man an dem Wunsch, dem Trossleben zu entfliehen, ebenfalls nichts Verwerfliches finden. Gottstein kommt darüber hinaus sogar noch zu dem überraschenden Ergebnis, dass er nicht mit Bestimmtheit sagen könne, ob Salten die Zustände des Krieges wirklich kritisieren wolle, vielmehr hätte es den Anschein, als ob sie lediglich als Kulisse für eine ›Abenteurnovelle‹ dienen sollten.¹⁰⁶ Auch dieser Schluss lässt sich nur schwer mit dem Textgegebenen als Bezugsrahmen in Einklang bringen. Zumal es darüber hinaus eher fraglich ist, die an den Frauen verübten und in keiner Weise romantisierend dargestellten Verbrechen als ›Abenteuer‹ zu bezeichnen. Das Tragische, was der Text konsequent erfüllt, ist, dass wie im Falle der Ulrike das Verlassen der eigenen Welt nicht gelingt. Agathe, die den Versuch unternimmt, ihre Gewaltwelt zu verlassen, trifft außerhalb des Lagers nur wieder auf Gewalt. Agathe ist also kein Lehrstück gegen falsches Verhalten, sondern eine tragische Figur im systematischen Sinne.

Dass die bisherigen Interpreten zu derart negativen Wertungen gelangen, in denen sich auch ausdrückt, dass Agathe nicht zu einer Identifikation oder einer mitleidigen Anteilnahme einlädt, mag daran liegen, dass die Erzählung zu sehr hinsichtlich ihrer Epochen- oder Genrezugehörigkeit ausgelegt wurde. Vielleicht ist auch Saltens Bestreben übersehen worden, möglichst genau die Wirkung der Gewalt auf die Psyche eines Mädchens darzustellen, die von dieser ständig umgeben ist. Bei seinem Entwurf, der starke naturalistische Züge aufweist, verzichtet Salten darauf, künstlich Sympathie beim Leser zu erzeugen. Er verlässt sich vielmehr darauf, dass die Schilderung der Umstände in Kombination mit dem Verhalten und der Beschreibung der Psyche Anteilnahme hervorruft.

Der Tenor der *Agathe* lässt keinen Zweifel daran, dass Salten Gewalt kaum eine positive Seite abgewinnen kann. Das deckt sich auch mit seinem sozialen Engagement in Hinblick auf den Antisemitismus und Wien und seine Unterstützung für den Zionismus. Salten hat, anders als Schnitzler, viel mehr die Armut während seiner Kindheit erfahren, als er mit seiner Familie aus finanziellen Gründen nach Währing umsiedeln musste, auch wenn er retrospektiv in seinem Essay *Spaziergang*

106 EBD., S. 244.

in *der Vorstadt* (1909) die Kindheitserinnerungen als sehr positiv schildert. Zudem ist es durchaus möglich, dass die Darstellung der Agathe auf die gesellschaftliche Realität der Kinderprostitution in Wien verweist. Meines Wissens nach ist dahingehend der ihm zugeschriebene Roman *Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* (1906) noch nicht untersucht worden, ob es sich hierbei, wenigstens im Anfangsteil, nicht um mehr als einen bloßen pornografischen Roman handelt.

Der extremen Konsequenz, mit der die Figuren auf die Ordnung der Gewaltwelt reagieren, hat Salten jeglichen Kunstgriff geopfert, der auf eine Mitleidspoetik abzielen könnte. Damit gelingt ihm die Konzeption einer Figur, die, obwohl sie Opfer ihrer Umstände ist, bis zum tragischen Schluss eine innere Revolte aufrechterhält und somit gegen ihre Position als Opfer ankämpft. Agathe ist daher sicherlich eine der interessanteren Mädchenfiguren der Jung-Wiener Prosa.

Hinsichtlich der Gewalt und ihrer Einbettung in die erzählte Welt lässt sich nun zweierlei feststellen. Gewalt in den hier analysierten Beispielen ist entweder Folge der gegebenen Ordnung der dargestellten semantischen Räume oder sie ist selbst konstitutiver Ordnungsansatz. Im ersten Fall der *Hirtenflöte* ist Gewalt Folge der als natürlich deklarierten Weltordnung. Dionysias Eingriff verursacht eine Störung der Balance, die wiederum zu den Ausschreitungen führt. Ebenso in der Ausnahmesituation der umherziehenden Aufständischen, wo es in der letzten Nacht zu sexuellen Übergriffen kommt, sind diese Folge der Aufhebung der vorherigen Ordnung.

Wie bereits bei dem Moment ihrer Heimkehr versucht worden war zu veranschaulichen, operiert der Text aber auf zwei Ebenen. Einmal existiert die wahrheitsbestimmende Erzählinstanz, die das Verhalten Dionysias wertet, die Ordnung der Welt benennt und mit ihrer Erzählweise die Ereignisse marginalisiert. Demgegenüber steht Dionysias Wahrnehmung der Armut und des Leids. Dadurch, dass keine ausführliche Präsentation ihrer Innenperspektive stattfindet, müssen die übrigen Segmente für sich selbst sprechen. Spätestens im Moment der Gewalteskalation unterlaufen die Bilder der Gewalt die Einschätzung der Erzählinstanz. Besonders auffällig tritt dies in der Szene zutage, in der die wehrlose Gruppe von der die Ordnung repräsentierenden Reiterei angegriffen wird. Der bildgebende Bereich mit seinen evozierten Bildern widerspricht der auf Erzählpositionsebene gegebenen Behauptung der Notwendigkeit. Dies scheint in Anbetracht der Inszenierung des letzten Dialogs zwischen Dionysia und Erasmus voll und ganz von Schnitzler intendiert zu sein.

Im Falle der Erzählung Saltens aber ist Gewalt konstitutiv. Sie bestimmt und regelt den Alltag und ist omnipräsent. Erst als Ulrike und in gewisser Weise Agathe Gewalt zur Umsetzung ihrer Ziele nutzen, sind sie erfolgreich. Die Ordnungsstrukturen, ihre Ideologien und Transgressionsprozesse stehen im Konflikt mit dem ersten Satz des der Erzählung vorangestellten Mottos: »Es gibt Menschen,

die aus der Niedrigkeit ihrer Herkunft auftauchen, ohne daß sie selber zu ahnen vermöchten, welche Kraft sie zum Licht emporgetragen hat.«¹⁰⁷ Saltens diegetischer Weltentwurf weist eine hohe Konsistenz in der Umsetzung der diametralen semantischen Räume auf, was besonders für seine Figurencharakterisierung gilt. Adaptionsprozesse der Figuren finden nicht statt. Transgression und der daraufhin auftretende Konflikt enden immer destruktiv. Diese von der Erzählwelt etablierte Gesetzmäßigkeit widerspricht der zuvor zitierten Aussage. Die gezeigten Bewegungs- und Entwicklungsprozesse lassen zwar einen Wandel von einem höheren, besseren Zustand – erneut topologisches Denken – zu einem niedrigeren, schlechteren Zustand zu, aber nicht umgekehrt.

Was bedeutet dies nun in Hinblick auf die Ästhetisierung von Gewalt? Letztlich zeigen sich zwei gegenläufige Entwicklungen in den besprochenen Episoden der Erzählungen. Das wesentliche Merkmal der Gewalt als unerhörtes Ereignis, das in eine bestehende (friedliche) Ordnung einbricht, ist nicht mehr gegeben, wenn die Gewalt konstitutiver Teil der diegetischen Welt ist. Sie ist der Normalfall und die Regel, aber zugleich ist sie marginalisiert, was wiederum eine Funktionsschwäche begünstigt. Wäre da nicht ihr nun konstitutiver Charakter, der ihr Funktionsspektrum zwar nicht auf der Ereignisebene, aber auf der Ordnungsebene erweitert. Dennoch geht das erweiterte Spektrum mit Repetition einher. Das Konstitutive bedingt nun die sich wiederholende Selbstversicherung der Ordnung, die in ihrer Rekurrenz die Marginalisierung trägt. Für den autonomieästhetischen Anspruch genügt somit beides nicht, wobei festzuhalten ist, dass eine Verlagerung der Gewalt von der handlungsstrukturierenden zur weltstrukturierenden Ebene eher ihre Marginalisierung und damit ihre potenzielle Funktionslosigkeit begünstigt.

107 SdA, S. 359.

Exkurs: Gewalt und Heroik

Neben diskursiven Abhängigkeiten strukturieren auch intermediale Bezüge die literarische Kodierung von Gewalt. Ihre Gesamtheit trägt zur Ausbildung von Kollektivsymboliken bei. Textimmanent bedeutet es die Übernahme oder das Eindringen eines fremden Kodes, der nicht ausschließlich im sprachlichen Kunstwerk generiert wird, sondern sich anderer medialer Eigenschaften bedient, indem er über intermediale Verweise auf textexterne Bild- und Bedeutungsbereiche verweist. Da dies in den übrigen Abschnitten zugunsten der Argumentation nicht erschöpfend nachvollzogen werden kann, sollen an einem Kapitel der *Hirtenflöte* exemplarisch die komplexen Verflechtungen der kulturellen Repräsentationsformen aufgezeigt werden.

1 Schnitzlers Jeanne d’Arc

Die Hirtenflöte ist in vielerlei Hinsicht ein eher untypischer Text für das Gesamtwerk Arthur Schnitzlers. Eine Episode allerdings sticht in besonderer Weise heraus. Ihre Handlung ist eingebettet in ein Kriegsgeschehen, was ein außergewöhnlich seltenes Sujet bei Schnitzler darstellt. Zusätzlich zeichnet sie sich durch eine ungewohnt heroische Inszenierung der Hauptfigur aus, die sich so in kaum einer anderen seiner Schriften wiederfindet. Der Grund hierfür liegt in der Übernahme eines medialen Kodes des seinerzeit populären Kollektivsymbols der Jeanne d’Arc.

Die Ereignisse des fünften Kapitels knüpfen an die vorher besprochene Szene an, an deren Ende Dionysia, nachdem die Aufständischen zusammengetrieben wurden, als Gefangene in die nahe gelegene Stadt geführt worden ist. Hinsichtlich ihrer Charakterentwicklung ist bemerkenswert, dass Dionysia das erste Mal versucht, ihr männliches Gegenüber zu manipulieren, indem sie ihre eigene Schilderung der Geschehnisse aus der Nacht des Überfalls dreimal abändert – erneut eine Reminiszenz an das Märchen –, als sie bemerkt, dass der Graf, in dessen Schloss sie nun wohnt, unbedingt wissen möchte, ob sie an den sexuellen Ausschreitungen beteiligt war oder nicht. Dabei reflektiert Dionysia ihr Verhalten, wodurch ihr ihre Fähigkeit zur Manipulation mehr und mehr bewusst wird:

Mit einer ihr selbst erstaunlichen und neuen Freude am Lügen.¹

Sie wiederum, so sehr sie sich auch sehnte von der dunklen und bebenden Stimme des Grafen zärtlichere Worte zu vernehmen, fand soviel Vergnügen an ihrer ihr selbst neuen Verstellungskunst, daß sie wie in überströmender Dankbarkeit des Grafen Hand ergriff und ihn mit Augen anblickte, die sie, wie sie mit Befriedigung merkte, je nach Willen in feuchtem Glanze aufleuchten oder trüb konnte verlöschen lassen.²

So stellt die erste Reflexion lediglich eine Notiznahme der veränderten charakterlichen Disposition dar. Im zweiten Fall ist es bereits die Entdeckung der Möglichkeit zur Manipulation. Die Schilderung des inneren Konflikts belässt allerdings ambivalent, ob das Handeln der Figur ein zielgerichtetes ist oder ob sie lediglich von den neu entdeckten Fähigkeiten fasziniert ist. Es bleibt also offen, ob bereits in der zitierten Passage das Resultat, das sie erzielt, von Anfang an Ziel einer Strategie war. Die wiederholte Korrelation der ›Verstellungskunst‹ mit ›Freude‹ legt tatsächlich eher eine fehlende Intention nahe.³

Beim dritten Mal, als sie direkt nach der ersten Liebesnacht mit dem Grafen erneut die Ereignisse abändert, reflektiert Dionysia zumindest die eigene Motivation als »unbezwinglichen Drang, den Geliebten zu quälen«. ⁴ Sie behauptet diesmal, zwar gewaltsam gezwungen, aber dennoch Teil der Orgie gewesen zu sein, lässt jedoch die Option offen, alles geträumt zu haben. Das Resultat ist, dass der Graf, der seit seinem ersten Auftritt als |devot| attribuiert wird,⁵ ihr nun vollends verfällt:

Der junge Graf fiel in Verzweiflung, von der tiefsten Verzweiflung in neue Lust, von der höchsten Lust in tolle Raserei, schwur, die Geliebte auf der Stelle zu töten, und flehte sie am Ende doch an, ihn nur nicht zu verlassen, da ein Dasein ohne ihren Besitz ihm von dieser Stunde an nutzlos und elend dünkte.⁶

Mit diesem Liebesgeständnis ändert sich auch Dionysias Haltung ihm gegenüber, wobei hier ein gewisser Bruch in der Charakterentwicklung zu verzeichnen ist, weil

1 DH, S. 132.

2 EBD., S. 133.

3 Vgl. GEISSLER: Arbeit am literarischen Kanon: Perspektiven d. Bürgerlichkeit, S. 124. – Geissler sieht das Lustprinzip sogar als Hauptursache sämtlicher Motivationen der Protagonistin, die somit streng der Weisung von Erasmus folgt.

4 DH, S. 134.

5 »[Z]urückhaltende Rolle«, »von Natur so schüchtern«, »neigte das Haupt tief wie zum Zeichen völliger Unterwerfung« (ebd., S. 133).

6 EBD., S. 135.

das zuvor beschriebene Kräfteverhältnis sich jetzt recht unmotiviert ins Gegenteil verkehrt:

Und bald war ihre Seele dem Grafen so völlig hingegeben, daß sie all ihrer Lügen sich zu schämen, ja unter ihnen zu leiden begann und endlich den Wunsch in sich aufsteigen fühlte, dem Geliebten die wahre Geschichte ihres Lebens mitzuteilen, was sie nun aber wieder, in Angst durch dieses späte Geständnis neues Mißtrauen zu erwecken, von einem Tag zum andern hinausshob.⁷

Zu ihrem Geständnis kommt es nicht. Ein Krieg leitet eine weitere Veränderung für Dionysia ein. Dionysia entschließt sich, an der Seite des Grafen in den Krieg zu ziehen. Was als Travestie mit dem Segment »in Männerkleidung in den Krieg ziehen« beginnt, wird im Verlauf des Textes mit »abenteuerlich« und »heldenhaft« sukzessive umgewertet. Die Bezeichnung »Männerkleidung« wechselt zu »kriegerischer Gewandung«, die »Hochachtung« und »Teilnahme« bewirkt. Die passive Haltung der Figur ist in eine aktive als »Kampfgefährte« umgewandelt. Es wird ein neuer semantischer Raum eröffnet, und zwar der des Krieges.

Die beginnenden Ereignisse sind dabei durchaus positiv inszeniert. Die erste Begegnung Dionysias mit den Kampfhandlungen wird als »zerrissene rote Wolke, [die] um ihre weiße Stirn und ihren leuchtenden Degen trieb«, beschrieben.⁸ Damit ist das dominante Merkmal hier |hell|, das seine Rekurrenz in »weiß« und »leuchtend« findet. Zudem ist es in der Grundbedeutung von »Wolke« enthalten, wengleich sie im Kontext anders semantisiert wird. Lediglich »zerrissen« weist einen negativen semantischen Aspekt auf, der mit der Verbindung »rot« die Assoziation von »Blut« zulässt und somit zumindest kotextuell »Degen« mit einbezieht. Dadurch resultiert aus dem sprachlichen Vergleich aber höchstens eine Ambiguität, denn die Substitution von »Gefecht« zu »Wolke« leistet der Kotext der syntagmatischen Reihung, da das Tertium Comparationis ausnehmend klein ist. Interessanterweise wird in Felix Saltens *Das Schicksal der Agathe* mit einer ganz ähnlichen Formulierung die Kampfbereitschaft des Ehemannes von Ulrike beschrieben. Beim Einfall der Kumanen heißt es:

Ein kurzes Staunen über die seltsame Gebärde des stürzenden Mannes durchflog ihn, der Bluttausch des Kampfes umfing wie eine feurige Wolke all seine Sinne, und er griff gierig nach dem Schwerte, das ihm einer seiner Diener schon entblößt bereit hielt.⁹

In der *Hirtenflöte* beginnen die Ereignisse des Kriegsgeschehen mit einer zeitlich gerafften Darstellung und verbleiben in einer vermittelnden narrativen Distanz.

7 EBD.

8 EBD., S. 136.

9 EBD., S. 364.

In wenigen Sätzen wird geschildert, wie Dionysia in den Konflikt eintritt, an mehreren Schlachten über mehrere Tage teilnimmt, verwundet wird und schließlich die Kampfhandlungen aufgrund der Kapitulation des Gegners beendet werden. Zum Ende hin aber verkehrt sich sukzessive das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit. Die unkonkrete temporäre Zuordnung ›manche Tage‹ wechselt schließlich über zu »eines Tages«, und von diesem als Orientierungspunkt aus findet die Ereignisfolge nachvollziehbar innerhalb von 24 Stunden statt. Dennoch verbleibt hier die Erzählung weiterhin in einer gerafften Präsentation, denn die Zeit vom »Vorabend« bis zum nächsten Morgen und dem letzten Angriff wird in einem einzigen längeren Satz zusammengefasst. Während dieser Zeitspanne findet die Protagonistin den Grafen erst wieder, zeugt ein Kind mit ihm und verteidigt sich gegen den erneuten Angriff. Es erfolgt keine Begründung oder Erklärung für die Kampfhandlungen. Es wird weder eine Aussage über die Ursache des Konflikts noch über das Ziel des Krieges gegeben.

Die extreme Dichte der Ereignisse, die teilweise in einem Wort kulminieren (»Sterbende«), erzeugen den Eindruck von einer schnellen Ereignisfolge. Zwangsläufig entfällt somit jegliche kleinschrittige und damit detailreiche Darstellung. Die verwendeten Ausdrücke für die Lexeme »töten« und »getötet werden« sind mit einer Ausnahme euphemistisch: »zu Boden sinken«, »gleichen Anteil an Ehre haben«, »Dasein dahingeben«, »zu Boden geworfen werden«, »die Augen brechen«.

Für den Bedeutungskomplex [Mensch im Krieg] werden in der Schilderung fast ausschließlich nominalisierte Verben verwendet: »Getroffene«, »Stöhnende« oder »Sterbende«. Diese Partikularisierung zugunsten der Betonung lediglich eines Aspektes, zusätzlich zur durchgehenden Verwendung der Mehrzahl, trägt zu einer Distanzierung bei, die die Opfer der kriegerischen Handlungen als Masse und ihre Schicksale als Zustände präsentiert und somit eine konkrete Identifizierung eines Individuums nicht zulässt.

Ebenso tragen die partikularisierenden Synekdochen »wehende Helmbusche« und »funkelnde Degenspitzen«, die zur Beschreibung der Truppe verwendet werden und bei denen das semantische Merkmal |belebt| nicht vorkommt, zur Verdinglichung der Akteure bei. Neben der Objektsubstitution und der Entindividualisierung begleitet die Kriegskodierung noch eine dritte Strategie. Zwar wird das Merkmal |lebensfeindlich| im Semem »Krieg« aktualisiert, etwa in Kombination mit dem Segment »blutig-wechselvoller Gang«¹⁰, Tötungshandlungen beginnen aber innerhalb der Erzählung immer am Anbruch des Tages und erfahren dadurch eine Äquivalenzsetzung mit dem Sonnenaufgang. Die Degen als Tötungswerkzeuge werden häufig mit ›funkelnd‹ und ›glänzend‹ attribuiert und darüber wieder mit [Licht] korreliert.

10 EBD., S. 136.

Dies korrespondiert mit der Inszenierung des Auftritts des zu Hilfe gerufenen Fürsten innerhalb der Kriegsepisode. Seine »leuchtende Nähe«, die im »beruhigten Sonnenglanz« zu spüren ist, semantisiert diesen ebenso zu einer Lichtgestalt, und sein Erscheinen fällt mit dem Mittag zusammen, der Zeit des höchsten Sonnenstandes. Die beiden Wörter »beruhigten« und »Nähe« besitzen darüber hinaus eine positive emotionale Denotation.

Während dieser Bereich also durch die Isotopie [Licht] markiert ist, wird demgegenüber die Zeugung des Kindes als Abwesenheit von Licht inszeniert. Die Segmente »in der Nacht«, »dunkel und schwül«, »doppelte Finsternis« und »sternenloser Himmel« sind rekurrent im Merkmal |–hell| und übertragen diese Bedeutung auf das im mikrostrukturellen Kontext befindliche Segment »faltenschweres Zelt«. Dies wiederum korrespondiert mit dem Erscheinen des Grafen vor der ersten Liebesnacht mit Dionysia: »Am späten Abend, während ein schwül hingezögertes Gewitter mit Hagel, Donner und Blitz endlich niederging, trat so unerwartet als ersehnt der junge Graf ins Zimmer [...]«.«¹¹

In dem Wort »schwül« stimmen sie sogar überein. Gemeinsam ist diesen Szenen der Geschlechtsakt. Bezieht man nun rückwirkend den Ausnahmezustand der Aufständischen ebenfalls mit ein, ergibt sich erneut die Übereinstimmung in der Isotopie [Dunkelheit] und ebenso Dionysias zuvor erfolgte Vergewaltigung findet in der Nacht statt. Somit ist aber nicht nur der moralisch diskreditierte Geschlechtsakt mit »dunkel« korreliert, sondern auch alle übrigen. Zumindest gilt das für alle dargestellten sexuellen Handlungen – die Ausnahme der Hirtenepisode ist zugleich eine Auslassung. Das heißt, obwohl die Umstände der Liebesnacht von Dionysia und dem Grafen ganz andere sind als die der bisher geschilderten, wird dennoch über die partielle Korrelation und Semantisierung eine Verbindung zu jenen unfreiwilligen und gewaltsam erzwungen bzw. moralisch verwerflichen Akten geschaffen.

Hieraus ergibt sich die asymmetrische Opposition, dass der Geschlechtsakt, bis hin zur Zeugung eines Kindes mit [Dunkelheit], die Tötungswerkzeuge und der Beginn kriegerischer Handlung aber mit [Licht] korreliert sind. Das bedeutet weiter fortgeführt, dass in diesen Abschnitten Gewalt positiv, Sexualität aber negativ konnotiert wird.

Konsequent wird auch Dionysia im entscheidenden Finale des fünften Kapitels durch ihre Teilnahme am Krieg und den gewaltvollen Handlungen erhöht. Bei dem verzweifelten Angriff einiger junger Männer, die sich nicht ergeben wollen, wird der Graf tödlich verletzt und stirbt in den Armen von Dionysia. Bei der Beschreibung des Todes des Grafen nähern sich erzählte Zeit und Erzählzeit soweit an, dass zwar keine Gleichzeitigkeit entsteht, aber die Raffung hier am geringsten ausfällt. Die dargestellten Einzelheiten sind detailreich, der Modus des Erzählens ist näher

11 EBD., S. 134.

am Geschehen. Dies wird durch eine auffällige Häufung von Sememen bewirkt, die im weitesten Sinne Teile des Körpers bezeichnen:

Dionysia bettete sein wundes *Haupt* auf ihre *Knie*; und während sein letztes *Blut* über ihre regungslosen *Finger* floß, winkten die weißen Fahnen rings auf den Höhen, Trompetenstöße kündeten die Einstellung der Feindseligkeiten, und als des Geliebten *Augen* brachen, schallte an Dionysias *Ohr* die jauchzende Kunde des endlich errungenen Friedens. In ihrer Nähe aber dämpfte auch der lauteste und froheste Jubel sich ab. Immer weiter von ihr wich der Kreis der Frohen und Glücklichen. Selbst der Fürst, der zur Mittagszeit herbeigeritten kam, grüßte nur aus achtungsvoller Entfernung die Regungslose, die in kriegerischer Rüstung dasaß, doch ohne Helm, und mit gelöstem *Haar*, das über ihres toten Geliebten *Antlitz* dahin floß, wie ein blau-schwarzes Leichentuch.¹²

Zusätzlich laufen Handlungen parallel ab, sodass innerhalb der geschilderten Szene andere Ereignisse dieses kontrastieren.

Auffällig ist ebenfalls die Betonung des Merkmals |unbewegt| im Arrangement der beiden Liebenden durch die Wiederholung in Abwandlung des Wortes »regungslos«. Hinzu kommt die Isolation durch die Distanzierung aller Übrigen, am deutlichsten vielleicht durch das Segment »achtungsvolle Entfernung« markiert, kombiniert mit einer Abnahme der akustischen Referenzen in »lautester Jubel dämpfte sich ab«.

So stehen der dominanten Isotopie [Freude] die ebenfalls dominanten Isotopien [Tod] und [Stille] gegenüber. Letztere wird zugunsten von [Tod] im Verlauf noch getilgt, wenn Dionysia den toten Geliebten in den Sattel bindet, mit ihm durch das besiegte Land reitet, dabei »staunende[s] Grauen«¹³ verbreitet und schließlich in der einsamen Hütte, nachdem sie ihn begraben hat, für drei Tage und Nächte in einen Schlaf fällt. Die Szene kodiert Dionysia als verzichtsvolle Heldin und vollzieht auf darstellender Ebene, was später als gegeben vom Erzähler explizit gemacht wird, wenn sie als »Heldenwitwe, die selbst eine Heldin war«¹⁴, bezeichnet wird.

Der Text erreicht dies zum einen durch das Verhalten anderer Figuren zu Dionysia, denn von Beginn des Eintritts in die Kriegshandlung an ist [Ehrfurcht] dominante Rekurrenz. Darüber hinaus konstituiert die Erzählerinstanz wiederholt einen Rollenwechsel innerhalb des Handlungsverlaufs. Dezidiert stehen hierbei die beiden Begriffe »Weib« und »Kampfgefährte|« in Opposition zueinander: »In der Nacht [...] schlief Dionysia zum ersten Male wieder seit Beginn des Kriegs an der

12 EBD., S. 136 (Hervorhebung des Verf.).

13 Ebd., S. 137.

14 EBD., S. 138.

Seite des jungen Grafen als sein Weib; am Morgen aber traten sie beide als Kampfgefährten ins Freie [...]»¹⁵

Zum anderen lassen sich verschiedene intertextuelle Bezüge zu vorhergehenden Frauenfiguren im Krieg ziehen, wie etwa die Bearbeitung des Johanna-von-Orleans-Mythos von Friedrich Schiller oder die Darstellung der Penthesilea bei Heinrich von Kleist. Zudem erlangt das Motiv der Frau in Rüstung um die Jahrhundertwende in der bildenden Kunst einen erneuten Aufschwung, allerdings vor allem in Deutschland und weniger in Österreich mit einem deutlich nationalen Einschlag.¹⁶

Die resultierende Rekurrenz zu diesen Darstellungen wird aus verschiedenen Gründen begünstigt. Wiederholt wird die »kriegerische Rüstung« Dionysias betont, die aus Panzer, Helm und Degen besteht. Degen wie auch Helmbusch verorten die »Rüstung« eigentlich genauer als Kürass, womit die Tracht eines österreichischen Kürassieroffiziers gemeint sein dürfte. Die spezifische Bezeichnung findet sich aber an keiner Stelle in der Erzählung, sondern lediglich die allgemeinere, wobei Schnitzler als ehemaliger Militärarzt die korrekte Bezeichnung durchaus geläufig gewesen sein dürfte.

Ein weiteres verortendes oder zumindest zeitlich konkretisierendes Element wird ebenfalls konsequent ausgespart: die Schusswaffen. Häufig finden sich Referenzen auf akustische Reize, wie etwa Geschrei, Fanfaren, Trompeten. Aber an keiner Stelle der Erzählung gibt es eine Erwähnung von Kanonen oder Pistolen jeglicher Art. Dies zusammengenommen begünstigt für den Leser eine Assoziation mit einem anachronistischen Erscheinungsbild eines mittelalterlichen Szenarios,¹⁷ in der die Frau in Ritterrüstung in jener idealisierten Form erscheint, die zwar vor allem männliche Figuren um 1900 häufig zeigt, aber eben auch für Frauenfiguren nicht untypisch ist.¹⁸

2 Die heilige Jungfrau als fremder Kode

Dionysias Glorifizierung, die aus den Folgen des Krieges resultiert, findet also teilweise durch die Emulation eines anderen medialen Kodes statt. Nach Wirth wäre

15 EBD., S. 136.

16 Vgl. ROBERTSON: *Women Warriors and the Origin of the State*, S. 70f; BRANDT: *Germania in Armor*, S. 87ff.

17 Konstanze Fliedl (Arthur Schnitzler, S. 163) »missdeutet« die Szene exakt so und spricht von »Ritterzelt«, wenngleich im Text diese Bezeichnung nicht erscheint. Weiter baut sie darauf auch ihre These der Abfolge bestimmter menschheitsgeschichtlicher Abschnitte auf, wobei aber bereits zwei Kapitel vorher ein industrielles Sujet die Grundlage bildet.

18 Der idealisierte Ritter erscheint häufig als Gegenpart zur vermehrt entblößten Frauenfigur, vgl. TEPPEN: *Versuche im Bereich der Kunst*, S. 7.

dies eine »konzeptionelle Aufpfropfung« und damit eine »weiche« Form des intermedialen Bezuges.¹⁹ Gemeint ist damit, dass verschiedene Strukturierungspraktiken eines medialen Systems versucht werden bei der Konzeption eines anderen mit einfließen zu lassen.

Betrachtet man diesbezüglich noch einmal die Sterbeszene des Grafen, fällt etwa die Häufung des Merkmals |–bewegt| auf, sodass bereits auf semantischer Ebene die Unbeweglichkeit, zum Beispiel einer Bildkonzeption, repräsentiert ist. Am Ende des zitierten Abschnittes ist ein Figurenarrangement etabliert, und das Merkmale |bewegt| in »floß« dient ausschließlich zur Darstellung des Haares, wohingegen Dionysia als »die Regungslose« beschrieben wird. Die Einbindung der einzelnen visuellen Repräsentationen weist damit kompositorisch und konzeptionell bildnerische Elemente auf, womit z.B. an die Tradition des *Tableau vivant* angeknüpft wird.

Auf der semantischen Ebene können aber ebenso relationelle Bezüge einzelner Elemente und die für sie spezifische, konventionelle Bedeutung in einem Zeichensystem durch diese konzeptionelle Intermedialität in ein anderes System transferiert werden, indem sie in diesem in Übersetzung wieder repräsentiert werden. Das heißt, dass das Signifikat eines Signifikanten der Signifikant eines anderen Zeichensystems sein kann und somit der Leser das entsprechende Signifikat erschließen muss.²⁰ Unter diesem Aspekt ließe sich die Anordnung der Figuren Graf und Dionysia als Verweis auf die *Pietà* lesen.

Die Begriffe zur Beschreibung der Figuren emulieren das Arrangement einer bildlichen oder figürlichen Darstellung. Die charakteristische Positionierung des Mannes in den Schoß der Frau begünstigt ebenso wie der Umstand, dass der Graf tragisch zu Tode gekommen ist, die Assoziation mit der Jungfrau Maria und Jesus Christus. Die einzelnen Elemente können vom Leser, wenn er sie als Verweis auf eine Gemälde- oder Skulpturensprache auffasst, mit den aus den jeweiligen anderen Kontexten stammenden Bedeutungen gedeutet werden.

Der zweite (Bilder-)Komplex, der aber über diese kompositorische Intermedialität aktiviert wird, ist die Bezugnahme auf das Kollektivsymbol des Heroischen durch die Repräsentationen der »Frau in Rüstung« – etwa als »Heilige Jungfrau von Orleans«. Wie bereits erwähnt, enthält die Episode einen indirekten Anachronismus²¹ durch das Fehlen von Schusswaffen und die Aussparung der spezifischen

19 WIRTH: Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft, S. 42off.

20 Vgl. TITZMANN: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft, S. 3030.

21 Fliedl (Arthur Schnitzler, S. 163f.) konstatiert dieselbe Beobachtung und rekurriert in diesem Zusammenhang sowohl auf »Ritterzelt« als Anachronismus als auch auf »Heldengjungfrau« als Teil mehrerer Weiblichkeitsrepräsentationen, ohne näher zu reflektieren, wie diese beiden Assoziationen motiviert sind, was allerdings auch der Kurzdarstellung im Zusammenhang der Werksüberschau geschuldet ist.

Bezeichnung »Kürass« zugunsten der allgemeineren Bezeichnung »Rüstung«. Der Text bietet also mit dem reduzierten Grad seiner Spezifikation für den Interpretanten die Möglichkeit, die Darstellung mit einem idealisierten ritterlichen Kontext zu verknüpfen. Noch wahrscheinlicher wird dies durch die hohe Präsenz des Komplexes »Frau in Rüstung« in seiner bildlich-medialen Inszenierung um 1900. Vor allem die Überrepräsentanz des Jeanne-d’Arc-Mythos begünstigt die Assoziation Dionysias mit dieser.

Grundsätzlich ist gerade vor und nach der Gründung des Deutschen Reiches (1871) noch eine weitere Assoziation mit einer weit verbreiteten Frau in Waffen in den bildenden Künsten denkbar, nämlich die Personifizierung der deutschen Nation Germania.²² Der gravierendste Unterschied jedoch zur Darstellung der Dionysia ist die Haarfarbe, da die Germania fast ausschließlich blond, wohingegen Jeanne d’Arc in der Regel wie Dionysia mit dunklem Haar porträtiert wird. Eine weitere Schwächung einer interpretatorischen Tendenz, weg von der Germania und hin zu der Johanna, ist die viel kürzere, sowohl schriftliche als auch bildliche Tradition, die Germania zu diesem Zeitpunkt besitzt. Zusätzlich ist sie durch die nationalen Konnotationen für Österreich nicht derart interessant, wie sie es für Deutschland ist.

Noch ein weiteres Indiz weist darauf hin, dass Schnitzler gerade nicht eine historisch akkurate Szene im Kopf hatte, sondern vielmehr bewusst den Kontext als anachronistisch-ambivalent gestaltet hat: Ferdinand Schmutzer erstellte für die Buchausgabe der *Hirtenflöte* von 1912 neun Radierungen. Er interpretiert die Szene als eher an einer historisch kontemporären Wirklichkeit orientiert und behebt den Anachronismus, indem er Dionysia tatsächlich in Offiziersuniform darstellt. Als Schnitzler die Ausgabe erhält, notiert er in sein Tagebuch »Die einzelnen Bilder technisch außerordentlich; aber mit mäßiger Phantasie«²³ und einige Tage später »technisch ersten Ranges; manches real vorzüglich; in der Phantasie nicht ganz ausreichend«²⁴. Auch wenn es nicht explizit von ihm geäußert wird, ist sein zweifacher Hinweis auf den Mangel an Fantasie genau dahingehend zu lesen, dass der Illustrator das Unkonkrete, Ambivalente, also das Fantastische durch seine naturalistische Darstellung getilgt hat.

Deshalb scheint mir hier die Nähe zur »Jungfrau von Orleans« als wahrscheinlich, zu der ebenfalls eine Vielzahl von Gemälden existiert, z.B. von Dante Gabriel Rossetti (*Joan of Arc Kissing the Sword of Deliverance* [1863]), Laure de Châtillon (*Jeanne d’Arc voue ses armes à la Vierge* [1869]), Charles Goldie (*Joan of Arc* [1896]), Gaston Bussiere (*Jeanne d’Arc* [1908]), bis hin zu den propagandistischen Gemälden von Paul Leroy und Franck Craig (beide 1914), um nur einige und bei Weitem nicht alle zu

22 BRANDT: *Germania in Armor*, S. 87ff.

23 Schnitzlers Tagebuch 1912: V 24, S. 329.

24 EBD., S. 330.

nennen. Ferner wären noch die zahlreichen anderen Darstellungsformen gerade auch im Populärkulturellen zu erwähnen und die Faszination insgesamt, die sicherlich ebenso ihre Heiligsprechung 1920 mit motiviert hat. Denn neben den bildenden Künsten ist ebenso die Übernahme aus dem bildgebenden Medium Kinetograf vorstellbar. Tatsächlich existieren relativ früh nach der Etablierung des Films als Attraktion bereits Umsetzungen des Jeanne-d'Arc-Stoffes. 1898 etwa dreht Georges Hatot einen kurzen Film mit dem Titel JEANNE D'ARC, der Teil einer Reihe von Kurzporträts ist mit vorwiegend dokumentarischem Charakter. Georges Méliès inszeniert um 1900 dann eine filmische Umsetzung von insgesamt zehn bis 15 Minuten Länge, in der vermutlich bis zu 500 Schauspieler involviert waren.²⁵ Weiter kann angenommen werden, dass noch einige französische und italienische Umsetzungen folgen.²⁶

Méliès Umsetzung räumt dem Auszug der Truppen und der Schlacht um Compiègne, die zur Gefangennahme der Johanna führt, einen größeren Zeitraum ein. In dieser ist sie in der Darstellung in Ritterrüstung zu Pferd zu sehen; eine vergleichbare Szene wie bei Schnitzler existiert allerdings nicht. Mindestens eine deutsche Umsetzung ist auch verwirklicht worden von Max Skladanowsky mit dem Titel EINE MODERNE JUNGFRAU VON ORLEANS und wurde bereits 1900 fertiggestellt. Die Uraufführung findet aber erst 1914 statt, weshalb sie als direkte Quelle nicht in Betracht kommt, wohl aber als Teil des Diskurses der Kollektivsymbolik.²⁷ Die filmische Bildsprache ist in dieser Zeit im Entstehen, weshalb von einer konsistenten, medieneigenen Sprache streng genommen noch nicht ausgegangen werden darf. Häufig handelt es sich stattdessen um Remedialisierungen bestehender Inszenierungskonzeptionen, z.B. aus der theatralen Inszenierungspraxis.

Was die Bezugnahme zum filmischen Kode dennoch nahelegt, ist die bei Schnitzler, im Gegensatz zu anderen Schriftstellerkollegen wie etwa Hofmannsthal, schon häufig herausgestellte Faszination für das neue Medium des Kinetografen. Wenngleich er sie nicht in seinen Schriften thematisiert, ist er offensichtlich sehr an einem Mitwirken im Filmgeschäft interessiert, auch in der Hoffnung, sich eine neue ästhetische Sprache aneignen zu können, wie zumindest Achim Heimerl vermutet.²⁸ Ab 1913 beginnt Schnitzler an einer Drehbuchskizze für die *Hirtenflöte* zu arbeiten, angeregt durch die Arbeiten an der Verfilmung

25 KRAEMER: Jeanne d'Arc, S. 129. Sie hält auch den Film von George Méliès für verschollen, so wie es ihre Quelle von 1962 vermutlich annimmt. Allerdings lässt sich der Film inzwischen im Internet unter <http://archive.org/details/JeanneDarc> einsehen.

26 Die IMDB verzeichnet noch Umsetzungen von Albert Capellani (1909; www.imdb.com/title/tt0460980), Mario Caserini (1909; www.imdb.com/title/tt0177806) und Ubaldo Maria Del Colle (1913; www.imdb.com/title/tt0177807).

27 Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0000318>; CASTAN: Max Skladanowsky, S. 115.

28 Vgl. HEIMERL: Zeitgenossenschaft.

seines Theaterstücks *Liebelei*. Der Entwurf umfasst 13 Maschinenseiten und stellt insgesamt 103 Bilder dar. Schnitzler betrachtet ihn als vorläufig und stellt selbst fest, dass das Verstehen der Handlung praktisch nur durch die vorherige Lektüre der Erzählung möglich wäre. Bei diesem Entwurf scheint er an seine Grenzen zu stoßen, und die Komplexität des Handlungsstrangs will sich nicht recht in eine filmische Umsetzung bringen lassen. Entsprechendes kritisiert auch Walter Fritz an seinem Entwurf.²⁹ Dennoch ist der Versuch hier insofern von Relevanz, da seitens Schnitzlers offensichtlich von einer tendenziell kinofähigen Visualität ausgegangen wird, wenngleich auch die Problematik der Komplexität aufgrund der Vorzüge des Textmediums dem Vorhaben einen Riegel vorschiebt.

Bei dem Motiv der Frau in Rüstung sind insbesondere die semantischen Konnotationsverschiebungen für den Entwurf der Dionysia und damit für die moderne Frauenfigur an sich entscheidend. Die Rüstung selbst ist in der Malerei um 1900 ein Zeichen für Keuschheit. In der romantisierten Darstellung des tugendhaften Ritters ist sie ein Schutz gegen die Bedrohung durch die Sünde im Speziellen und die Erotik im Allgemeinen. Während aber die weibliche Darstellung mit mindestens gleichbleibender Popularität und Wirkung weitergeschrieben wird, sieht Peter Springer beim männlichen Pendant eine Erstarrung zu einem nicht mehr zeitgemäßen Klischee. Am Werk Lovis Corinths setzt er den Übergang an, wobei seine Gemälde diesbezüglich noch das verändernde Potenzial hätten durch die Kombination des für Springer entscheidenden weiblichen Akts, der letztlich auch zur Zersetzung der männlichen Wehrhaftigkeit beitrüge:

Als Metapher gelesen ist dieser Kontrast des anachronistischen Verbergens und der pointierten Enthüllung tatsächlich ein Indikator des Wandels. [...] Als ambivalentes Zeichen der Verunsicherung wie auch des Sicherheitsbedürfnisses in einer Zeit des rapiden Wandels hat diese Symbolfigur um die Jahrhundertwende Konjunktur. Doch entlarvt sich der Ritter spätestens dort vollends als Anachronismus, wo Banalisierung und Austauschbarkeit seiner angerosteten Reputation den Rest geben.³⁰

Seiner Logik hier folgend, gilt dies jedoch nicht für die weibliche Repräsentation, da diese durch die Zuschreibung der männlichen Eigenschaften – Tugend, Stärke, Aggression – über den Komplex des von ihm entworfenen Signifikanten zweiter Ordnung auf die Frau übergehen, die somit in ihrer Wirkmächtigkeit als Motiv um die Jahrhundertwende enormes Potenzial entfaltet. Wobei Springer hier die ›entfesselte‹ Nacktheit als eigentlichen Katalysator betrachtet.³¹

29 WOLF: Arthur Schnitzler und der Film, S. 120.

30 SPRINGER: Ansichten vom Kunstkörper, S. 31.

31 EBD.

Ebenso sieht Hoffmann-Curtius die ansteigende Popularität ab 1880 der Darstellung des Ritters als Reaktion auf die neuen Konstruktionsansätze von Weiblichkeit, vor allem in ihrer extremen Form der Erfindung der *femme fatale*: »At the same time that the most aggressive images of the femme fatale were emerging in Wilhemian Germany, there was a proliferation of images of the self-denying and solitary knight.«³² Diese Korrelation verändert die Konnotation durch die Übertragung der Attribute auf die Frau. Innerhalb der hier entworfenen kulturellen Logik stellt die Übernahme der männlichen Eigenschaften durch die Frau, die zudem als Schutz vor der weiblichen Bedrohung auf den Begriff »Rüstung« übertragen worden sind, eine Perversion des Rittermotivs in zweifacher Hinsicht dar. Zum einen resultiert diese aus der nun kontradiktorischen Zuschreibung von |männlich=Rüstung=männliche Eigenschaften (Tugend, Stärke, Entsagung)≠Frau| zum anderen aber auch wie bereits bei der *femme fatale* durch den Wechsel von der passiv manipulierenden zur aktiv tötenden Figur, wobei erneut die kulturelle Logik der stereotypen Zuschreibungen dann gelten muss: |aktiv=männlich≠passiv=weiblich|. Dass es sich also nicht zwangsläufig um einen positiven Bildkomplex handeln muss, erarbeitet auch Watanabe-O’Kelly. Ihrer These zufolge ist die »Frau in Rüstung«, vor allem wenn sie tötet, eine Monstrosität. Nur unter bestimmten Bedingungen könne sie ihre Tugendhaftigkeit behalten bzw. zurückgewinnen. Eine Möglichkeit sei die autoritäre Führung durch einen Mann oder in seiner Gefolgschaft durch die Liebe zu ihm.³³ Durch die Überrepräsentanz des Motivs ist es deshalb nicht sonderlich verwunderlich, wenn sich ebenfalls in anderen Erzählungen aus dieser Zeit ähnliche Anleihen wiederfinden.

Tatsächlich wird auch bei einer Frauendarstellung in Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* mit demselben Kode operiert. Die namenlose Frau der realistisch-abstrakten Traumebene wird bei dem ersten zeitlichen Rückbezug mit jener Frauenfigur aus dem ersten Teil verbunden, der Paul bei einem Spaziergang im Park begegnet (»da war sie im Dunkeln an ihm vorübergegangen«³⁴), wo sie ihm schon häufiger aufgefallen war. Dieser Frauenfigur der »namenlosen Geliebten« kommt eine Schlüsselstellung in der Verweisstruktur der Erzählung zu, indem sie die Verbindung der verschiedenen Ebenen und dessen, was sie transportieren, erzeugt. Sie wird zum Knotenpunkt verschiedener semiotischer Beziehungen.

Die Beschreibung des Mädchens aber weist Parallelen zur »Frau in Rüstung« auf:

Wenn ihre schlanke knabenhafte Gestalt, von einem enganliegenden Kleid umschlossen, ruhig dastand, den Kopf leicht zur Seite gewandt, die Hand vor sich

32 HOFFMANN-CURTIUS: Constructing the femme fatale, S. 174.

33 WATANABE-O’KELLY: Wearing the Trousers, S. 30 u. 41.

34 DTG, S. 533.

hingestreckt auf dem zu hohen Griff des Schirmes ruhend, mußte er an Bilder denken, auf denen Erzengel in stählernem goldtauschiertem Panzer ihr Schwert vor sich hin in den Boden stemmten.³⁵

Dem Sem |weiblich|, das das Lexem »Frau« und in diesem Zusammenhang das sich darauf beziehende Personalpronomen »sie« beinhaltet, wird in der darauf erfolgenden Konstruktion ihres Aussehens kontradiktorisch das Sem |männlich| gegenübergestellt. Dieses ist nicht nur im Begriff »Knabe«, der hier im Adjektiv »knabenhaft« repräsentiert ist, vorhanden, sondern auch im Wort »Erzengel«.

Bei der Beschreibung der Farbe ihrer Haare schließen sich weitere Sembündel in den Formulierungen »Weihrauchqualm« und »die Flamme geweihter bunter Kerzen« an,³⁶ die |kirchlich|, |religiös|, |heilig| beinhalten, vor allem im Rückbezug auf »Heilige« und »Erzengel«. Dies hat die Konnotation von »Knabe« über den Kontext |Kirche, Religion| zur Folge, was somit die Bevorzugung der Seme |rein| und |unschuldig| begünstigt, die sich neben |unerwachsen| auch in der darauf anschließenden Passage im Begriff »Kind«, hier im Kompositum »Kinderarme« enthalten, wiederfinden:

Hart und ungefüßig bewegten sich ihre hagern Kinderarme, als hätten sie noch nicht gelernt, umarmend sich um den Hals des Geliebten zu schlingen, und ihre verschlossenen knospenden Formen schienen den Tag zu erwarten, an dem die Liebe schwellen und öffnen würde, was jetzt noch verschüchtert schlief.³⁷

Aber auch hier ist im Begriff »Kind« eine semantische Ambiguität in Bezug auf |weiblich| bewahrt. Diese semantische Inkompatibilität erzeugt Polysemie. Je nachdem, wie stark man die Relativierung durch die Präsenz des Personalpronomen »sie« bewertet, changieren die Deutungsmöglichkeiten hier von homoerotisch und damit semantisch kontradiktorisch und zugunsten der Tilgung des Sems |weiblich| bis hin zur engelsgleichen Heiligen, wobei eine Addition der entsprechenden Seme zum Begriff Frau erfolgt.³⁸

Ganz offensichtlich handelt es sich bei der hier vollzogenen Kodierung von »Frau« um die fast schon prototypische Etablierung des Motivs der *femme fragile*:³⁹ androgyne Züge und ein engelsgleiches, damit keusches, bis hin zum Spröden reichendes Wesen, ganz verortet in den ätherischen Sphären und damit unnahbar, aber bereit zur erotischen, körperlichen Liebe, wenn auch noch nichts wissend,

35 EBD., S. 525.

36 EBD., S. 526.

37 EBD.

38 Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 130.

39 Vgl. PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 72.

höchstens ahnend, wartend, auf den Erfahrenen, der sie einweist und diese Liebe in ihr zum Erblühen bringt.⁴⁰

Gleichzeitig zeigt aber die Aufschlüsselung der einzelnen sich ergänzenden und widerstrebenden Bedeutungsteile, dass ebenfalls ein homoerotischer und ein geschlechtsloser Kontext mitgedacht werden kann, der sich nicht ohne Weiteres über das Motiv der *femme fragile* erschließt. Der Fehler der Sekundärliteratur liegt darin, die Kombination von weiblichen und explizit ›knabenhaften‹ Attributen routiniert als ›unschuldig, keusch‹ auszudeuten. Denn die nicht vollständig aufzulösende Diskrepanz zwischen männlich, weiblich oder beidem zwingt zu einer Reflexion des zugrunde gelegten Schönheitsideals, nämlich ob dem Männlichen, dem Weiblichen oder dem Androgynen der Vorzug zu geben ist. Im Grunde zeigt sich hier dieselbe »Perversion des Motivs«, wie das Watanabe-O’Kelly für das Rittermotiv herausgearbeitet hat, gerade durch die Übertragung der männlichen Attribute.

Durch die hier beschriebene, erneut vollständig eigenständige Neukonzeption der Figur Dionysia im fünften Kapitel wird ein weiteres Mal ihre Komplexität deutlich. Nicht zuletzt entsteht diese Komplexität durch die Konvergenzen und Diskrepanzen in ihren Zuschreibungen, die die Protagonistin in einer ständigen Ambivalenz belassen. Wie ich in Kapitel 2.1.5 dieser Arbeit versucht habe zu verdeutlichen, zeigt sich auch bei der Frauenfigur Dionysia die Tendenz zur Moderne, diese als eine Projektionsfläche für kulturelle Diskurse zu konzipieren. Deshalb bleibt trotz der vielen Erfahrungen, die die Heldin durchlebt, ihr Charakter letztlich vage und unbestimmt. Eine der wesentlichen Diskrepanzen für diesen Abschnitt ist die ausbleibende Legitimation des Krieges innerhalb der Erzählung. Der Krieg ereignet sich, ohne dass im Wesentlichen seine Ursache oder sein Auslöser beschrieben werden. Auch Dionysias Entschluss, in den Krieg zu ziehen, ist einzig durch die Liebe zum Grafen motiviert. Jedoch, wie ich vorher bereits versucht habe zu erläutern, würde die konventionelle Konzeption eines ›guten‹ Helden eine moralische Legitimation des Krieges und damit auch der vom Helden verübten Gewalt fordern. Dass die Episode am Konzept des Heroischen partizipiert, findet sich explizit als textimmanente Zuschreibung, die Dionysia nach ihrer Bewährung als ›Heldin‹ semantisiert. Hinsichtlich der Diskrepanz in Bezug auf die Legitimation ließe sich zur Kontrastierung etwa Friedrich Schillers Konstitution der heiligen Jungfrau gegenüberstellen. Entscheidend für das Heroische seiner Figur ist gerade ihre altruistische Opferbereitschaft für ein uneigennütziges Ziel.⁴¹

Wie Watanabe-O’Kelly illustriert, ist diese Legitimation entscheidend dafür, ob der Tabubruch der Travestie durch die Frau und dazu noch ihre Gewaltanwendung als Aspekt des Heroischen akzeptiert werden oder nicht. Anhand Emil Tauberts Umsetzung (1889) der historischen Figur Eleonore Prochaska (1785–1813) aus den

40 Vgl. 2.1.2.

41 Vgl. KOLLMANN: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 112.

Napoleonischen Kriegen zeigt sie, dass selbst bei einer Legitimation des Handelns der Frau die Normverletzung überwiegen kann und der Frauenfigur so das Heroische abgesprochen wird. Tauberts Text nämlich erhält trotz einer heroischen Legitimation die Grenzüberschreitung von der passiven zur aktiv tötenden Frau als unversöhnlich und deshalb suspekt aufrecht.⁴² Es scheint so, als stünden zwei wesentliche Diskurs hier im Widerstreit. Der Diskurs des Weiblichen untersagt der Frau jegliche männliche Form von Gewalt. Verübt sie diese dennoch, dann eignet sie sich damit ein nicht weibliches Element an und verhält sich im damaligen Sinne des Wortes als ›pervers‹.⁴³ Einzig die Rechtfertigung durch das Heroische kann sie vor dieser Einschätzung bewahren.

Ein deshalb weiteres häufig eingeführtes Element innerhalb des Wertesystems lautet |sexuell aktiv/-aktiv| (›keusch‹, ›jungfräulich‹ etc.).⁴⁴ Schillers Jungfrau erwächst ein großer Teil ihrer Reputation und Authentizität eben aus dem Sachverhalt, dass sie keusch bleibt. Die Überwindung der ›menschlichen Schwäche‹ eines profanen Zuneigungsgefühls sichert ihr erst die Rückkehr in den erweiterten Heldenstatus. Die textuell konstruierte Gratifikation ist die Tilgung der historischen Wahrheit zugunsten eines Heldentods, da Schiller Johanna gerade nicht auf dem Scheiterhaufen, sondern während der Entscheidungsschlacht gegen die Engländer sterben lässt.⁴⁵

Eine Figur, die beide bisherigen Aspekte auf sich vereint, ist Auguste Leubeling in Conrad Ferdinand Meyers Erzählung *Gustav Adolfs Page* (1882). Sie wird vor allem aufgrund ihrer Keuschheit und der daraus resultierenden Integrität für ihre Travestie rehabilitiert, indem im Moment ihres Todes ihr die Männlichkeit zugesprochen wird, was in der etablierten Logik des Textes zu einer Erhebung der Figur ins Heroische führt.⁴⁶ Erneut muss also die Normverletzung der männlichen Gewalt durch Keuschheit ausgeglichen werden; hier sogar bis zu dem Grad, dass die Figur ihre Geschlechtszuschreibung wechselt. Aber auch der Aspekt der sexuellen Enthaltksamkeit trifft auf Dionysia nicht zu, denn innerhalb der Kriegsszene zeugt sie mit dem Grafen ein Kind. Womöglich aber ist es die motivische Abhängigkeit zu dem Keuschheitsaspekt, die letztlich die düstere Konnotation motiviert hat.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in dieser Episode der Erzählung *Die Hirtenflöte* Elemente des Heroischen verwendet wurden, zum einen auf textimmanenter Ebene durch die entsprechenden Zuschreibungen, zum anderen

42 Vgl. WATANABE-O'KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 34.

43 Vgl. Kap. 2.1.4.

44 Vgl. WATANABE-O'KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 41; KOLLMANN: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 114.

45 EBD., S. 123.

46 Vgl. WATANABE-O'KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 38.

auf intermedialer Ebene über die deutliche Referenz auf die visuellen Darstellungskodes der damaligen Visualisierungen des Mythos, über die ein breiterer kollektiv-kultureller Aspekt mit eingebunden wird. Zugleich erreicht die Figur Dionysia in ihrer Charakterentwicklung im Vergleich zu ihren übrigen Zuständen den höchsten Grad idealer Vervollkommnung. Allerdings verbleibt auch am Höhepunkt der Entwicklung der Charakter ambivalent und fragmentarisch. Der Text erreicht dies durch den kontinuierlichen Bruch mit den konventionellen Erwartungen an das Heroische – ähnlich wie zuvor bei der Repräsentation der Schäferidylle. Dazu gehört, dass Dionysia selbst wesentliche Merkmale des heroischen Helden nicht erfüllt und deshalb die Normverletzung hinsichtlich des Weiblichkeitsdiskurses unverzöhnt bleibt.

Dennoch ist dieser Abschnitt der *Hirtenflöte* durch seine Nähe zum Diskurs des Heroischen der Teil, in dem der Text einer Gewaltverherrlichung und damit auch eine Ästhetisierung der Gewalt am nächsten kommt. Wobei gerade durch die weiter anhaltende Ambivalenz und Distanz der Erzählstimme genau das schwer entscheidbar bleibt, nämlich ob die Haltung zur Gewalt nicht doch eher eine indifferente ist.

Hinsichtlich der Poetologie Schnitzlers und vor allem unter dem speziellen Aspekt, ob und wenn ja, wie Gewalt, Krieg und Tod als Gegenstand der Kunst aufzufassen sind, halten seine ohnehin eher seltenen poetologischen Äußerung wenig bereit.⁴⁷ Die 16 Jahre später erscheinende Sammlung *Werk und Widerhall* setzt sich vor allem mit der grundlegenden Frage nach der Bewertung eines Werkes als Kunst oder Nichtkunst auseinander. Es ist nur insofern interessant, als dass Schnitzler die Wirkung eines Textes an seiner Fähigkeit zur Beförderung von Assoziationen im Leser bemisst und nicht anhand seiner Illusionswirkung:

Was wir also als Eindruck eines Kunstwerks empfinden, das ist das Resultat aus einer Summe von Ideenassoziationen in ihrer eigentümlichen Intensität, eigentümlichen Reihenfolge, eigentümlichen Ablaufgeschwindigkeit, die durch das Kunstwerk in uns ausgelöst wurde. Und dieser Eindruck hängt in keiner Weise ab von dem Grad der Täuschung, in die wir durch das Kunstwerk versetzt worden sind; kann davon gar nicht abhängen, weil bei vollsinnigen Menschen eine solche Täuschung nie und nimmer entstehen kann.⁴⁸

Mit der Unmöglichkeit der Täuschung ist gemeint, dass ein Kunstwerk nur dann von einem Menschen als Kunst rezipiert werden kann, wenn er es vollständig als Kunstwerk wahrnimmt und sich nicht identifikatorisch damit auseinandersetzt. Der Rezipient überschreitet in diesem Modell nicht die Grenze zwischen Illusionswirkung und ästhetischer Wahrnehmung.

47 Vgl. PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 182.

48 Aphorismen und Betrachtungen, S. 98.

Im Kunstwerk ist folglich auch etwas existenziell Bedrohliches wie der Tod zuerst neutral und nicht schon durch seine bloße Erwähnung tragisch. Erst die Einbettung in einen Kontext und seine Funktionalisierung innerhalb einer Konzeption bedingen die entsprechende Reaktion beim Antizipierenden.⁴⁹

Deshalb kann es aber auch so etwas wie »sittliche Entrüstung« in Bezug auf ein Kunstwerk nicht geben. Sittliche Entrüstung würde eine tatsächlich moralisch verwerfliche Tat implizieren, die aus den vorher angeführten Gründen durch z. B. Literatur nie etabliert werden kann, da sie in einem virtuellen Raum eine Versuchsanordnung darstellt, die höchstens zur Erprobung bestimmter Konstellationen und Ideale dienen kann.⁵⁰

Eine weitere diesbezüglich aufschlussreiche Stelle ist die Bevorzugung des Humors vor der Satire, dem Witz und der Ironie. Der Humor hat eine Reinheit (»göttliches Kind«), die den anderen fehlt, wodurch er befähigt ist, alle Thematiken (auch Tod und Elend) in seinen Besitz nehmen zu dürfen, ohne dass es als geschmacklos empfunden wird.⁵¹

Die Vermutung liegt also nahe, dass auch die Phase der heiligen Jungfrau eine Erprobungsphase des Charakters bleibt, wie es von Erasmus am Anfang ausgelegt worden ist. Dionysia durchläuft ein weiteres Wirklichkeitskonzept und eine neue Lebensphilosophie, in die eingebettet das Potenzial der Gewalt ist. Dieses Potenzial ist auf die makrostrukturellen Beziehungen der Erzählung betrachtet wertneutral, aber auf die mikrostrukturellen Beziehungen in dem spezifischen Weltentwurf des Kapitels gewendet ein essenzielles Element. In dieser Welt ist dann auch die Glorifizierung der Gewalt Teil des Ausdrucks ihrer Funktion: Im Krieg bewährt sich Dionysia als Mensch, noch genauer als Held. Im Wertekomplex ausschließlich dieser Sphäre erreicht sie damit charakterliche Vervollkommnung. Allerdings ist dieser Wertekomplex weder generell auf die gesamte Erzählung übertragbar, noch ist er Teil einer genuin zu vermutenden Aussage desselben. Das Wertesystem entfaltet seine Funktion und Relevanz nur für das jeweilige Segment der diegetischen Welt und ist deshalb nicht zwangsläufig auch Teil einer übergeordneten Wahrheit. Das darf nicht übersehen werden, wenn man die Darstellung der kriegerischen Frau in Bezug zum auch stark propagandistischen Diskurs der Johanna von Orleans setzt. Die Faszination für die Ästhetisierung der Frauenfigur ist eine formale, keine ideologische. Ebenso ist auch die Ästhetisierung der Gewalt eine formal-logische und keine ideologisch-konsequente. Wobei dieses Mal die Formationsregeln der Darstellung aus den komplexeren und übergeordneten Diskursen des Heroischen entlehnt sind. Deshalb verzichtet Schnitzler auf eine Rechtfertigung der Gewalt. Das Heroische ist Rechtfertigung genug. Das notwendige Merkmal der Legitimation

49 EBD., S. 112.

50 EBD., S. 121.

51 EBD., S. 105.

in Bezug auf die heroische Gewalt wird als *quasi a priori* gedacht und die Argumentationskette damit verkehrt. Die Gewalt ist nicht heroisch, weil sie moralisch gerechtfertigt ist, sondern die Gewalt ist gerechtfertigt, weil sie heroisch ist. Im Hinblick auf eine autonomieästhetische Inszenierung der Gewalt lässt sich zweierlei feststellen:

1. Die formale Logik der Ästhetik zeigt sich insbesondere dort, wo an einem intermedialen Darstellungskode partizipiert wird. Die Notwendigkeit der Inszenierungsform ergibt sich somit zu einem großen Teil aus dem übergeordneten Sujet – in diesem Fall des Heroischen – und weniger aus der originären, diegetischen Welt des Textes.

2. Selbstreferenz kann nicht als Ausschluss intertextueller und intermedialer Bezüge verstanden werden. Im Gegenteil ist gerade der Bezug auf andere ästhetische Kodierungen das, was die singuläre Inszenierung von ihrer ständigen Rechtfertigung als Kunst befreit – das Zitat und der Bezug auf einen Darstellungskode sichern zugleich eine gewisse Befreiung vom Bezug auf eine empirische Realität, weil der Verweis auf eine andere ästhetische Repräsentation einmal mehr das Kunstwerk als Kunst ausweist. Denn dadurch, dass das Kunstwerk im Zitat seine Abhängigkeit zum ästhetischen Diskurs der Darstellung offenlegt, schwächt es zugleich seine Verantwortung gegenüber dem Dargestellten und seinem möglichen Realitätsbezug.

5. Gewalt und Wahrheit

5.1 Wahrheit des Narrativs

In einer letzten Analyse soll nun der Schritt in die den Texten übergeordnete Ebene vollzogen werden. Denn neben den Ordnungsstrukturen der semantischen Räume transportieren Erzählungen auch Wahrheiten über ihr Narrativ. Aussagen über Gewalt und Aussagen mit Gewalt können Teil dieser Wahrheiten sein, zu denen ein Leser sich im Verhältnis zu seiner Wirklichkeit positionieren muss.

Beim Semioseprozess ist der Rezipient auf sein Weltwissen angewiesen. Sowohl ganz basale Begriffe als auch komplexe und abstrakte Sachverhalte verknüpft er dabei über den Text mit seiner Umwelt. Aber auch dem Text selbst ist eine Logik inhärent. Sie kann sich wie im Abschnitt davor auf Regeln, Ordnungen und Gegebenheiten beziehen, die den diegetischen Raum und seine Gesetzmäßigkeiten festlegen. Komplexer und subtiler als diese sind aber Wahrheiten, die eine Erzählung oder ein Roman über sein Narrativ transportiert.¹ Mit Wahrheit ist in diesem Zusammenhang gemeint, dass Literatur im geschlossenen Rahmen seines sprachlichen Kunstwerks Urteile über Aussagen fällt und sie damit für ihren Kontext je nach dem als richtig, falsch oder nicht richtig und nicht falsch ausweist.² Sie sind nicht wie die Ordnungsschemata Teil der Dramaturgie und nur auf spezifische, semantische Räume beschränkt, sondern sie umspannen den gesamten Kosmos einer Erzählung und besitzen allgemeine Gültigkeit. Diese Wahrheiten können sich in der zum Schluss entworfenen zentralen Aussage eines Textes bündeln, sie können aber auch einer Folie gleich als unhinterfragte Voraussetzungen existieren. Die in Schnitzlers *Hirtenflöte* verfremdete Teleologie des Märchens ist eins von vielen Beispielen dafür. In der prototypischen Märchenkonzeption wäre die unaus-

1 Vgl. ASSMANN: Legitimität der Fiktion, S. 106f.

2 Je intensiver ein Text sich mit dem Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit auseinandersetzt, desto komplexer werden die transportierten Aussagen. Es kann deshalb nicht pauschal angenommen werden, dass ein Text eine oder mehrere Wahrheiten präsentiert, sondern es ist ebenso möglich, dass er bestimmte Wahrheiten als unzulänglich oder inkonsistent markiert, ohne eine Alternative anzubieten. Gerade für die moderne Literatur ist Letzteres eher Regel als Ausnahme.

gesprochene, aber durch den Text immer wieder exemplifizierte Wahrheit, dass gute Taten sich auszahlen.³ Schnitzlers Text, wie bereits erörtert, unterläuft diese Wahrheit und konterkariert sie, indem sie sich teilweise in ihr Gegenteil verkehrt. Im prototypischen Märchen hingegen ist es irrelevant, wie viele semantische Räume mit unterschiedlichen Ordnungsschemata der Held durchläuft – am Ende gilt, dass sein tugendhaftes und moralisches Handeln zum Erfolg führt. Der Text trifft damit zuerst und vor allem eine Aussage über seine eigene diegetische Welt, jedoch verweist sie auf die den Rezipienten umgebende Wirklichkeit.⁴

Der Grund dafür, dass Literatur Aussagen über Wirklichkeit produziert, liegt darin begründet, dass Literatur ein Modell von ›Welt‹ entwirft.⁵ Wie bereits erwähnt, strukturiert sich die erzählte Welt als geschlossenes Kontinuum und proklamiert somit einen universellen Wahrheitsanspruch für seinen gegebenen Entwurf. Die Abgeschlossenheit und den Universalitätsanspruch erhebt aber auch das Subjekt in seiner eigenen Umgebung. Dieser Aspekt ist jener, der zur intensiven Auseinandersetzung mit Literatur provoziert. Dabei findet eine ständige Übertragung und ein Abgleich mit den eigenen Erfahrungen, Vorstellungen und Überzeugungen statt, die sich das Subjekt über seine Existenz bildet und gebildet hat.⁶ Dem Leser ist es nun anheimgestellt, ob er die Aussagen der Literatur in seine eigene Umwelt überträgt oder nicht. Es ist das Moment, an dem der Rezipient sich und seine Umgebung beginnt kritisch zu reflektieren und gegebenenfalls seine Annahmen über seine Welt zu verändern. Dies wird umso brisanter, wenn der absolute Wahrheitsanspruch der materiellen Lebenswelt erodiert.⁷

Da die Wahrheit des Narrativs sich aus der Gesamtheit des Textes generiert, wird sie mit unterschiedlichen Textstrategien konstituiert und transportiert. Alle bisher beschriebenen Verfahren von der Grenzüberschreitung bis hin zur Weltfestschreibung dienen damit auch diesem Zweck. Im Folgenden soll aber ein Aspekt besondere Berücksichtigung finden, der bisher immer nur am Rande erwähnt werden konnte, und das ist die Korrelation der metaphorischen Verwendung von Gewalt mit Aussagen, die die diegetische Weltwahrheit betreffen.

3 Die Bezeichnung »prototypische Märchenkonzeption« umgeht ein Terminologieproblem. Es ist sicherlich richtiger, von prototypischen Volksmärchen zu sprechen. Allerdings ist dieser Begriff selbst problematisch. Entscheidend für den Zusammenhang hier ist die Erwartungshaltung des Lesers, dass ein gutes Handeln mit einem positiven Ausgang der Geschichte belohnt wird und die für eine bestimmte Gruppe von Märchentexten gültig ist (vgl. PÖGE-ALDER: Märchenforschung, S. 31f.; NEUHAUS: Märchen, S. 7f.).

4 Auf diesen Aspekt legt Goodman seinen Schwerpunkt, wenn er der Kunst einen äquivalenten Stellenwert als Erkenntnismittel der Welt zuweist, vgl. GOODMAN: Weisen der Welterzeugung, S. 128ff.

5 Vgl. LOTMAN: Vorlesung, S. 22f.

6 Vgl. ebd., S. 27f.

7 ASSMANN: Legitimität der Fiktion, S. 109.

5.2 Künstlerexistenz: Die gute Schule

5.2.1 Der Ekel des Dilettanten

In einem viel umfangreicheren Maß als die übrigen hier besprochenen Erzählungen bedient sich Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890) am Bildbereich der Gewalt. Sowohl bei der Erzeugung von Atmosphäre und bei der Präsentation von Emotionen als auch bei der Emphase wichtiger ideologischer Aussagen greift der Text auf Darstellungen der Gewalt zurück. Dabei liegt, wie bereits bei der Darlegung des Inhalts des Romans im dritten Kapitel angedeutet, der Fokus die gesamte Handlung über auf der emotionalen Konstitution des Protagonisten. Seine Weltwahrnehmung, die durch seine Gefühlslage bestimmt wird, sowie die Veränderungen dieser beiden in gegenseitiger Abhängigkeit ist durchgehendes Motiv des Romans. Seine Beschreibungen, die er für seine Emotionen entwirft, werden von der Erzählinstanz aufgegriffen und wiederholt in einen generellen Bezug zur diegetischen Welt gesetzt.

Bereits zu Beginn wird dekadenttypisch bei der Hauptfigur des Malers der Ekel – der *ennui* – inszeniert, der zugleich den Impuls für den weiteren Handlungsverlauf darstellt:

Er ermüdete und wie das Gewühl wuchs, wurde er ungeduldig. Und dann ärgerte er sich, so verdrossen zu sein und sich selber wieder die Freude zu vergällen. Und dann ärgerte er sich der dummen Laune, überhaupt das Atelier verlassen zu haben. Er wollte zurück. Aber da er nun einmal da war, war es am Ende doch eigentlich gescheiter ... so schwankte sein Wille, so schwankte sein Weg. Vor dem Brunnen auf dem Platze des heiligen Michael starrte er aufs schwere, schwarze Wasser, das ächzend schwoll. Er war sehr mißmutig und in kurzen, hastigen, abgerissenen, spitzigen und schrillen Pfiffen zerhackte er seinen Verdruß unwirsch vor sich hin. Er wußte es, daß er unnützlich und in Ärger seine Zeit verthat, wenn er nicht heim kehrte; aber wenn er heim kehrte, dann war ihm sicher erst recht der ganze Abend verdorben. Er kannte sich, es war ja nicht das erste Mal. Und er war sich wieder sehr zuwider.⁸

In der kurzen Szene ist die Dominanz der Isotopie [Ekel] deutlich in den vielen mit ihr assoziierbaren Begriffen wie »ermüden«, »Gewühl«, »ungeduldig«, »ärgern«, »verdrossen«, »mißmutig« etc. zu erkennen. Der Charakter der Figur wird damit in die Tradition der dandyhaften Weltverweigerer gestellt, wie sie typisch für die damalige künstlerische Selbst-, aber auch Fremdwahrnehmung war. Gerade die Hin-

8 DgS, S. 7.

wendung zum Ekel als eigentliches Movens der gesamten Handlung lässt sich in vielen ähnlichen Schriften der Zeit wiederfinden.⁹

Durch seine momentane Unfähigkeit, Kunst zu schaffen, verweist der Maler ebenfalls auf die Figur des modernen Dilettanten und der entsprechenden Kunstdiskussion der Zeit.¹⁰ Der Maler überformt die Wahrnehmung seiner Umgebung auffällig negativ, wenn er »aufs schwere, schwarze Wasser, das ächzend schwall, starrt. Vor allem die Antropomorphisierung des Wassers durch »ächzend« (|+hum, anstrebend|) in der kontextuellen Abhängigkeit zu dem Semem von »schwarz, schwer« stellt letztlich eine Übertragung des inneren Zustandes der Figur auf seine Umwelt dar. Diese subjektive Wahrnehmung wird ebenfalls von Anfang an als ständig wechselnd dargestellt. Denn bereits nur wenige Seiten später kehrt der Maler noch einmal zum selben Brunnen zurück und beschreibt ihn diesmal aufgrund seiner veränderten emotionalen Verfasstheit ganz anders: »Er war nun aber wieder, das zweite Mal, auf dem Platze von Sankt Michael, vor dem großen Brunnen, dessen lustige Sprünge plätscherten.«¹¹

Ebenfalls in der Eröffnung des Sujets wird die Motivation benannt, die letztlich zur Beziehung zu seiner Geliebten Fifi führt und die den eigentlichen Hauptbestandteil der eher ereignisarmen Handlung ausmacht:

Er ging wieder zurück, wieder hinauf, einem Mädchen nach. Sie gefiel ihm, und da auf einmal fuhr es durch ihn, daß er eine Mätresse haben müsse. Eine Mätresse, ja, wie die anderen, gegen die Einsamkeit. Bescheiden, billig, gar nichts Besonderes, nur daß er nicht mehr mit sich allein wäre. Nur daß sie ihm die schwarzen Schmetterlinge weg singe, die schwarzen Schmetterlinge seiner Grillen und Launen.¹²

Es zeigt sich hier bereits die narzisstische Grundkonstruktion der Figur. Nicht nur referiert er auf eine potenzielle Geliebte mit dem abwertenden Begriff »Mätresse«, sondern sie wird auch durch ihre Zweckgebundenheit als Zeitvertreib gegen die negativen Launen instrumentalisiert. Als Mittel zum Zweck ist es auch nicht nötig, dass sie spezielle Qualitäten mitbringt. Doch bereits einige Absätze später wird er die Idee verwerfen, dass sie nicht besonders zu sein braucht, denn im

9 Dandytum und Dekadenz sind nicht ursprünglich verbunden, sondern es findet eine Aneignung des Dandys durch die dekadente Strömung statt, vor allem bei Baudelaire aufgrund der Affinität zu denselben habituellen Mustern, vgl. TIETENBERG: Der Dandy als Grenzgänger der Moderne, S. 177ff.

10 So hat sich wohl auch Thomas Mann von Bahrs Darstellung in *Die gute Schule* hinsichtlich der Auffassung über den Dilettantismus inspirieren lassen, vgl. PANIZZO: Ästhetizismus und Demagogie, S. 72ff.

11 DgS, S. 10.

12 EBD., S. 8.

Gegenteil ist eine große Leidenschaft nötig.¹³ Es verbleibt aber bei einer Zweckgerichtetheit und damit bei einer vollständigen Objektivierung der Frauen. Denn es ist kein wirkliches Sicheinlassen auf den anderen gemeint, sondern es geht um einen emotionalen Zustand, der die Stagnation im Schaffensprozess überwinden soll. Beinahe schon stereotyp wird das Leiden zur Inspirationsquelle für die eigene Kunst erhoben.

Im weiteren Verlauf wird der Charakter kontinuierlich als wechselhaft charakterisiert, da er fortwährend zwischen der Suche nach einer großen Leidenschaft und einer simplen Betäubung der Sinne schwankt. Alles aber ist immer auf seinen persönlichen Nutzen ausgerichtet:

So verzweifelte er in seiner einsamen Folterkammer daheim und verzweifelte, wenn er sich flüchtete, im Gewühle der Straße und unter den Fröhlichen, wenn er zu Freunden ging, verzweifelte er erst recht und Grimm und Haß und Neid und Schmerz und Sehnsucht, wild durcheinander, fraßen an ihm und es half nichts, als daß er es eben einmal versuchte und irgendein Weib nahm, nur sich zu beschäftigen und zu betäuben, damit er das Denken vertriebe. Das alles mit der großen Leidenschaft, das war ja dumm. Ein lustiges, frisches und vergnügliches Weibchen – wenn sie nur lachte und lärmte. [...]

Ein Weib gegen die einsame Qual, wie man Cigaretten nimmt gegen Zahnschmerz oder Opium, wenn der Schlaf zaudert; irgend ein beliebiges Weib, welche Sorte ihm just der Zufall zuwarf – es konnte ihm ja nicht fehlen im Quartier, es gab ihrer wahrhaftig gerade genug.¹⁴

In dieser relativ langen Passage wandelt der Maler erneut seinen Wunsch nach überwältigenden Gefühlen in das Verlangen nach einer bloßen Ablenkung um. Die Frau, die durch den Begriff »Weib« und sein herabsetzendes Diminutiv »Weibchen« repräsentiert ist, wird im Zitat über eine längere Begriffskette mit der Isotopie [Betäubung(-smittel)] gleichgesetzt, die sich in der Rekurrenz der Sememe von »Cigaretten« und »Opium« findet. Auch hier vollzieht sich im Sembereich die bereits zuvor skizzierte Objektivierung dadurch, dass die zur Überschneidung gebrachte Isotopie das semantische Merkmal | -hum | enthält.

Nicht in der forcierten Objektivierung, wohl aber in der egozentrischen Selbstkonstitution durch das Gegenüber sieht Beßlich zu Recht eine auffällige Ähnlichkeit zur Figur des Werthers und spricht in diesem Zusammenhang von einer »narrzisstische[n] Selbstbespiegelung«, die beiden Figuren inhärent sei.¹⁵ In einer der wenigen Passagen, wo die Erzählung in Nullfokalisierung verbleibt, wird allerdings

13 EBD., S. 9.

14 EBD., S. 35f.

15 BEßLICH: Die Leiden des jungen Wien, S. 37.

auch der Unterschied zum *Werther* deutlich, denn seine Geliebte ist reziprok ebenfalls nicht wirklich zur ernsthaften Teilnahme an Bahrs Protagonisten in der Lage:

Sie begriffen sich nicht. Sie waren sich so fremd und waren doch eins in dem anderen. Sie konnten nicht verwachsen und hingen doch zusammen. Sie wollten jedes in das andere hinüber, bis von dem eigenen nichts mehr übrig wäre, aber sie fanden nur immer wieder sich selbst. Das andere konnten sie nicht gewinnen, weil sie sich nicht verlieren konnten, und blieben entfernt, wenn sie sich berührten.¹⁶

In für den Roman eher zurückhaltenden Worten wird die Unvereinbarkeit zweier Individuen gezeichnet, die nicht mehr dem Ideal einer romantischen Liebesidee entsprechen, wo die Verschmelzung bei gleichzeitiger Souveränität des Subjekts als vollkommener Zustand angestrebt wird. Beide sind gefangen in ihrer ichzentrierten Isolation, die sie unfähig macht, den anderen in seiner Individualität zu erkennen.

In wenigen, aber deshalb umso bedeutsameren Perspektivenwechseln dekonstruiert der Roman vor allem die Weltsicht der Figur des Künstlers. Im direkten Anschluss an eine Szene, wo der Künstler vor seinen Freunden mit der errungenen, vermeintlichen Liebe prahlt, beleuchtet der Text die Motive der Frau, die vor allem aus emotionaler Not heraus handelt, weil die Situation in ihrem Haus unerträglich geworden ist. Während sie die Sachen zur Flucht zusammensucht, geht sie durch seine Briefe, aber weder das Material, auf dem er schreibt, noch seine Worte werden von ihr positiv dargestellt. Nichts an seinem Schreibstil erachtet Fifi als bewundernswert, künstlerisch oder eloquent:

Zunächst seine Briefe [...] in einem wilden, fieberischen, tropischen Stil, der nichts mit dem gebräuchlichen Namen in der üblichen Wendung hieß, sondern sich um unerhörte, dunkle, seltsame Wortneuerungen in sonderbarer und gewaltsamer Fügung peinigete, von ungestümer, zügelloser, trotziger Begehrlichkeit, die sich nicht genug thun konnte, die alles heraus sagte und noch etwas mehr, die schnaubte und raste, mit einer lechzenden und schwindsüchtigen Empfindsamkeit vermischt, die Hälfte Baudelaire und die andere Künstlerwälsch, richtige »Decadence«, Preisschriften der Akademie Goncourt, [...].¹⁷

Der Isotopie [Krankheit] durch die Häufung entsprechender Merkmale in »fieberischen« und »schwindsüchtigen« wird [Tier], repräsentiert durch »schnauben« und »lechzenden«, zur Seite gestellt, um das »Künstlerwälsch« zu charakterisieren, das den Worten Gewalt antut, wenn es sie in »gewaltsamer Fügung« »peinigt«. Und anders als von ihm unterstellt, weiß sie sehr wohl die künstlerischen Vorbilder wie

16 DgS, S. 145f.

17 EBD., S. 132f.

Baudelaire und *décadence* zu benennen. Mit der Demontage seiner schriftstellerischen Fähigkeiten aber erodiert sie, ohne dass er es erfährt, eine seiner Grundfesten der Selbstfestschreibung. Als sie ein Bild von ihm in österreichischer Soldatenuniform findet, gipfelt ihre Beschreibung im Ausspruch: »der Feind, der geschworene Erbfeind!«¹⁸

Auf den ersten Blick scheint es deshalb, als ob die dargebrachte Perspektive des Künstlers allein nicht für die Wahrheitsbestimmung der diegetischen Welt ausreicht. Mehr noch wirkt gerade die Gegenüberstellung der Selbstwahrnehmung des Malers mit der Fremdwahrnehmung durch seine Geliebte in ihrem Konterkarieren zutiefst ironisch. Dem widerspricht aber eine Aussage von Hermann Bahr selbst, die er als Vorwort zur zweiten Auflage seines Romans verfasst: »Als ich dieser Tage um die Korrekturen zu machen, die ›gute Schule‹ wieder las, ist es mir seltsam ergangen. Das soll ich einmal gewesen sein?« und etwas weiter unten heißt es: »Könnte ich denn das heute noch erleben? Erleben, ja! // [...] Nur jene Sprache habe ich verlernt.«¹⁹ Viele Möglichkeiten der Stellungnahme wären denkbar. Jedoch ist es Bahr wichtig (aus strategischen Erwägungen oder nicht), sich nicht vom Inhalt, sondern nur von seiner Präsentation zu distanzieren – allerdings ohne Angabe von Gründen. Es gilt also zunächst festzuhalten, dass, wenn auch vielleicht nicht in der Figurenperspektive allein, der Autor eine Aussage in den Text legen wollte, die er zu irgendeinem Zeitpunkt für sich als wahr erachtet hat.

5.2.2 Gefühl und Kunst als Verwundung

Was ebenfalls in den bisherigen Zitaten auffällig zutage tritt, ist die Verschränkung der emotionalen Selbstwahrnehmung mit Begriffen, die fast ausschließlich mit Schmerz assoziiert sind. Die Hauptfigur möchte seiner »Folterkammer« entkommen, der »Schmerz« selbst »frisst« neben »Grimm«, »Neid« und »Haß« an ihm.

Genauso häufig werden Emotionen, sofern sie für die Figuren von Bedeutung sind, mit dem Bildbereich [Gewalt] konnotiert. So sieht etwa der Maler diese als ein Mittel, um aus der beschriebenen Situation der pathologischen Selbstreflexion auszubrechen:

Ja, dieses: durch fremde Gewalt und Erschütterung von außen die Trägheit und den Bann von der Seele zu schütteln, in welchen es schlief, das Unsäglichke, drinnen, unten, tief auf dem Grunde – er fühlte es ja so laut, so stürmisch, wie es rauschte und schwoll, hämmerte und pochte, wuchs und rang.²⁰

18 EBD., S. 133.

19 BAHR: Zur zweiten Auflage, S. 3.

20 DgS, S. 10.

Die Verwendung des bildgebenden Bereichs [Gewalt] ist nicht auf seine Figurenperspektive beschränkt. Bei der weiblichen Figur, die den zweitgrößten Textanteil für die Reflexion ihrer Gedanken hat, findet er sich auch zur Illustration ihrer Lebenssituation:

Kampf, hartnäckig und unverdrossen, heimlichen, meuchlerischen, listig schleichenden Kampf, alle Tage, vom Morgen zum Abend, Kampf um die Freude! Aber es dauerte nicht lange, da ward ihr der Kampf selbst eine Freude, unverhofft und von seltsamem Reize aller Sinne, aller Nerven, und gierig, wie einen herben tropischen Geruch, schmeckte sie die Wollust, wehe zu thun und Wunden zu stechen, mit tückischen, verstohlenen Griffen, hinterrücks, während die Lippen Freundschaft grinsten.²¹

»Kampf« substituiert das über den Textkontext erschließbare Zielwort »Demütigung« und referiert auf das Zusammenleben der Cousine und Fifi. Die Cousine teilt im Übrigen die Feindschaft der Figur Fifi nicht, denn an anderer Stelle spricht sie von ihr als »im Grunde gutes Kind«²², sodass es sich nur um eine einseitig aggressive Zuschreibung handelt. Für Fifi bildet der empfundene Konflikt die Motivation dafür, das Haus der Cousine zu verlassen. Dadurch, dass aber erneut eine Figurenwahrnehmung demontiert worden ist, wird wiederum dem Rezipienten die Bewertung der Glaubwürdigkeit überlassen, denn ab dem Absatz konnotiert das Semem »Freude« die darauffolgenden Wörter positiv. Der »Kampf« selbst wird über die dominante Isotopie [Wahrnehmung] in »Reize«, »Nerven« und »Sinne« und über die synästhetische Substitution (»Geruch« → »schmecken«) mit »Wollust« korreliert. Die Paraphrase von »Kampf« schließt sich direkt an die Substitution an (»wehe zu thun«/»Wunden zu stechen« etc.). Somit semantisiert »Wollust« »Kampf« rekursiv mit dem Merkmal |erotisch|. Tiefendiskursiv ließe sich also die Korrelation als [Gewalt korr Lust] charakterisieren. Auch diese Textstrategie ist wiederum eine dominante und ist an diversen Stellen innerhalb des Romans nachweisbar. Hier entscheidend ist aber, dass es sich bei der von Fifi behaupteten Notwendigkeit wohl eher um einen willkommenen Anlass handelt, der ihrerseits ebenfalls genutzt wird, um eine Eskalation voranzutreiben, damit der nächste Schritt der Flucht vor sich selbst gerechtfertigt bleibt.

Aber nicht nur Lebenssituation und Gefühlslage erfahren eine Engführung mit Gewalt, sondern auch die Idee der Kunst und ihr Wesen werden an zentralen Stellen mit Begriffen aus demselben Assoziationsbereich beschrieben. Die folgende längere Passage ist gleich unter mehreren Aspekten interessant, denn sie verschränkt sowohl auf der Ebene des Verhältnisses zur Kunst als auch auf der Ebene der künstlerischen Darstellung alles mit Gewalt:

21 EBD., S. 124f.

22 EBD., S. 128.

Jetzt malte er Geringes und Rasches nur noch, das im ersten Taumel geraten mochte, bevor das Fieber wieder verrauchte, damit es ihm nur den Glauben wenigstens versichere, den Glauben an die eigene Kraft, der wankte, und die Zweifel erwürge, die ihm die Seele fraßen. Jetzt malte er nicht mehr Salambo mit der Schlange, von Negerinnen im Bade bedient, mit der Sicht zwischen korinthischen Säulen hinaus auf das weiß besonnte Karthago; noch im Blute der Albigenser den wilden Simon von Montfort, dampfend, verzerrt, glasiger Augen, schnaubend vor Mordlust und lechzend nach Rache, in den aufgewühlten Eingeweiden sich zu sättigen; noch die ewigen Toreadoren in ungeheuren Arenen, Pikadoren, Banderilleros und Eskapaden zugleich in phantastischen Szenen, gegen zwanzig Stiere auf einmal, in erster Wildheit und schon verblutete und wie der Degen gerade aus der Muleta blitzt. Jetzt malte er nur noch in engem Rahmen bescheidene Farbenprobleme, ganz einfache und schülerhafte: Die Sonne über der hohen Wiese, welche der Wind bauscht, oder *femmes de brasserie*, zwei Brüste im gelben, qualmigen Lichte und den flackernden Schatten dahinter auf der schmierigen Wand, im Dampfe der Cigaretten. So im Kleinen und Geringen suchte er jetzt Größe und Gewalt.²³

Zwei gegenläufige Bewegungen lassen sich hier ausmachen. Zuerst ist, wie bereits in den vorherigen Beispielen, »Emotion« vor allem durch Begriffe wie »Seele fressen« und »erwürgen« repräsentiert, die sich unter ihren semantischen Merkmalen die Einheit |gewaltvoll| teilen. Zugleich eröffnet die Passage eine Gegenüberstellung von zwei Kunstsubjets. Die zuvor bevorzugten Motive des Künstlers zeichnen sich auf ihrer Darstellungsebene durch die Brutalität ihrer Thematik aus. Der Häufung der rekurrenten Seme hin zur offensichtlichen Isotopie [Gewalt] ist deutlich. Karthago im »Blute der Albigenser«, Simon von Montfort »schnaubend vor Mordlust und lechzend nach Rache, in den aufgewühlten Eingeweiden sich zu sättigen« und schließlich die Szene eines Stierkampfes. In all diesen Bildern wird das Gewaltvolle des Sujets als künstlerisch postuliert. Im Fortschreiten unternimmt aber der Text eine asymmetrische Äquivalenzsetzung, wenn er die gegenwärtige Kunst des Malers mit Termen wie »gering«, »einfach«, »bescheiden« und »klein« semantisiert. Aus allen lässt sich die Konnotation |wertlos| ableiten, die vor allem durch die hier gegebene Einbettung begünstigt wird. Das »Geringe«, das zweimal erscheint und die Passage rahmt, wird im letzten Satz in ein kontradiktorisches Verhältnis gestellt, denn die jeweils den Begriffen »Geringen« und »Gewalt« beigeordneten Worte »Klein« und »Groß« bilden Gegensätze zueinander. Die vermeintliche Gleichsetzung stellt somit eine tatsächliche Opposition dar und wenn auch nicht explizit, so ist über die Kontextualisierung und ihrer Konnotationen eindeutig die Aussage ableitbar, dass die jetzige Kunst des Malers verglichen zu seinen früheren

23 EBD., S. 14f.

Werken minderwertig ist. Damit nimmt der Textterm aber eine weitere entscheidende Äquivalenzsetzung vor: Gewalt = Kunst.

Nicht nur das Dargestellte der Kunst, sondern auch der Produktionsprozess selbst werden vom Text als notwendig gewaltvoll oder schmerzhaft markiert. An folgender Stelle reagiert der Protagonist auf die für ihn zuerst schockierende Nachricht, dass ein anderer bekannter Künstler den Preis der Akademie gewonnen hat, und reflektiert deshalb über sein eigenes künstlerisches Schaffen:

Einen Riesenbohrer mit sengender Schraube hätte er sich ins Fleisch wälzen mögen, mit ächzenden Furchen durch die knarrenden Rippen, tief, ganz tief, bis ein großes Loch würde, in die Abgründe der Seele hinein, ein ungeheures Triumphtor seiner Kunst, durch welches die Eingeweide sie herausspeien könnten.²⁴

Was im Tiefendiskurs als Substitution des Merkmalfeldes (Kunst-)[Produktion] durch [Verwundung] beschrieben werden kann, wird im Oberflächendiskurs komplex kodiert, indem das Substitutum die weitere Konstitution des Vorgangs [Produktion] strukturiert. Während eine andere dominante Isotopie [Körper] in den Semen der Begriffe »Fleisch«, »Rippen« und »Eingeweide« rekurrent ist, lassen sich »Riesenbohrer« und »Schraube« in der Semklasse |maschinell| zusammenfassen. Dies wiederum semantisiert die Segmente »wälzen«, »ächzen« und »knarren« über den textuellen Kontext ebenfalls als |maschinell|. Somit korrespondieren die übrigen Segmente mit dem ursprünglichen Substituens [Produktion], während die Isotopie [Körper] dem Substitutum folgt. Ähnlich wie bei Lautréamont werden letztlich entgegen konventioneller Konnotationen zwei Bereiche disjunktiv verbunden (»Triumphtor« vs. »herausspeien«). Der künstlerische Schaffensprozess, der, wenn er auch beschwerlich ist und deshalb konventionell mit einer Geburt gleichgesetzt wird, erhält hier den Charakter einer Selbstverwundung, die als Ergebnis auch physisch ein Loch im eignen Körper zurücklässt. Unschwer sind hier die Tendenzen der Pariser Ästhetik zu erkennen, die auf der Suche nach einer neuen Bildsprache das Repertoire um das Grausame und Hässliche erweitert. Paradigmatisch ist ebenfalls, dass die Passage einen künstlerischen Prozess beschreibt. Es ist die Erkenntnis des Künstlers, die aus seinem Scheitern folgt. Der neue Prozess der Kunstschaffung muss die beschriebene Handlung der Verwundung sein, seine alte Haltung war der neuen Zeit nicht mehr angemessen. An dieser Stelle wird ein weiteres Mal illustriert, was den gesamten Verlauf der Erzählung über den Künstler motiviert. Er ist auf der Suche nach dem Innovativen, sowohl in der Kunst als auch in der Liebe, welches in Form und Ausdruck der von ihm als radikal neu empfundenen Zeit der Dekadenz entsprechen soll und hinter die es gedanklich keinen Schritt zurück mehr geben kann.²⁵ Bahrs Schrift partizipiert hierbei

24 EBD., S. 162.

25 Vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 367f.

an einem Schöpfungsdiskurs, der spätestens seit Nietzsche das Leiden und den Schmerz als Notwendigkeit und Voraussetzung mit dem kreativen Schöpfungsprozess engführt.²⁶ Auffällig allerdings ist auch, dass über das Kunstobjekt selbst nichts ausgesagt wird. Es ist womöglich ganz im Sinne einer negativen Ästhetik nur das Loch, das am Ende zum Objekt der neuen Kunst wird. Der Kunstprozess ist Garant für das Kunstwerk, nicht mehr seine formalen Merkmale.

5.2.3 Die neue Liebe

Wie auch für den vorhergehenden Befund gilt für den folgenden: Er ist für das gesamte Textkonstrukt zwar nicht absolut gültig, aber seine Häufigkeit und Elaboration sind auffällig. Die Konnotation von körperlicher Liebe oder dem Begehren allgemein mit Schmerz oder Verwundung sind durchgängig im Text und in weit größerem Umfang vertreten als andere Formen der Kombination. Schlussendlich, wie in Kapitel 3.4 erwähnt, wird sich auch die Beziehung des Künstlers und seiner Geliebten in ein sadomasochistisches und damit auf Gewalt basierendes Verhältnis wandeln. An verschiedenen Momenten kündigt sich, bereits bevor sie und er zusammenkommen, in den Gedankengängen des Malers die Entwicklung an.

Nachdem der Maler sich schon einige Male mit Fifi getroffen hat, möchte er auch eine Liebesnacht mit ihr verbringen. Sie lässt es aber noch nicht zu und er fühlt sich hingehalten. Tatsächlich vergeht aber zwischen dem ersten Kennenlernen und der ersten Liebesnacht nur ein Monat. In dieser Zeit handeln diverse Textsegmente von seiner vor allem körperlich empfundenen Sehnsucht. Die folgende Darstellung ist einer seiner offensiveren Annäherungsversuche ihr gegenüber: »Er stürmte auf sie mit taumelnder, fletschender, heulender Brunst. Irres Lallen toller Krämpfe, Röcheln aus geschnürter Kehle, und sein Atem sengte.«²⁷

Der einen dominanten Isotopie [Tier], die in dem rekurrenten Sem [animalisch] in den Wörtern ›fletschen‹, ›heulen‹ und »Brunst« etabliert wird, steht die weitere Isotopie [Schmerz] in den Sememen »Krämpfe« und ›sengen‹ zur Seite, die wiederum »Röcheln« und das Segment ›geschnürte Kehle‹ mit [schmerzlich] semantisiert. Grundsätzlich ließe sich zunächst annehmen, dass die Schilderung damit in der langen literarischen Tradition der Darstellung der Liebe als Kampf stünde.²⁸ Vergleicht man aber dieses Segment mit der in Kapitel 3.4.2 vorgestellten mutmaßlichen Vergewaltigung im Nebenzimmer seiner Geliebten, fallen einige Parallelen auf. In beiden Szenen sind die beiden Isotopien [Schmerz] und [Tier] dominant. Ebenso wiederholt sich das Semem »Röcheln« und auch die Kehle ist in

26 Vgl. MEYER: Homo dolorosus, S. 272f.

27 DgS, S. 100.

28 DUERR: Obszönität und Gewalt, S. 236f.

der Szene im Apartment metonymisch präsent. Damit wird der Maler über mehrere Aspekte mit dem Unbekannten im Nebenzimmer korreliert.

Überdies findet sich auch in einigen Zeilen, die dem Zitat vorausgehen, die Anmerkung, dass er die Option, Fifi mit Gewalt zu nehmen, tatsächlich durchdenkt:

Ja, er hätte sie bezechen können mit gemischtem Weine – es gab dienstbare Wirte – bis daß ihr Widerstand taumelte und stürzte, und dann im Winkel über sie her; oder wenn sie im Wagen fuhren, hinterrücks auf sie, und mit Knebeln und Zwicken und Kratzen.²⁹

Das Einzige, was ihn abhält, ist: dass es »die Seele war, was er begehrte, was sie verwehrte«.³⁰ Da aber ansonsten keinerlei Bedenken seinerseits im Hinblick auf eine Quasivergewaltigung geäußert werden, nähert er sich dem Unbekannten aus der ersten Szene weiter an.

Makrostrukturell über die Homologie in den beiden Szenen und mikrostrukturell über seine Gedankenzitate wird der Figur damit ein latentes Gewaltpotenzial zugeschrieben, das schließlich die Grundlage für seine sadistischen Ausschreitungen gegenüber seiner Geliebten bildet. Konsequenterweise erlangt in der folgenden Passage seine Sehnsucht einen lebensfeindlichen Aspekt:

Was in heißen Nächten oft, wenn er sich wälzte, an schaurigem Spuk das Fieber der Begierde aus ihm brütete, was an schwarzen Dämpfen aus seiner kochenden Geilheit tauchte, und die wilde Unzucht verirrter Dichtungen, die ihn beschwichtigen sollten, braute und verschmolz er zu einem brennenden Gifte, daß es ihr die Kraft auszehre und die Adern verpeste.³¹

Die teilweise synonyme Reihung »Begierde« | »Geilheit« | »Unzucht« konnotiert mindestens über »Unzucht« »Begierde« als negativ. Dem hinzugefügt ist die Äquivalenzsetzung seiner Lust mit »Gift« sowie die negative Wirkung, die es auf die junge Frau haben soll, repräsentiert durch die Segmente »Kraft auszehren« und »Adern verpesten«. Zudem werden in diesem Zusammenhang kulturelle Assoziationen zu Zaubertränken und Alchemie begünstigt. »Schwarze Dämpfe«, »kochen«, »brauen« und »verschmelzen« partizipieren mit ihrer Isotopie [Herstellung] an diesem Begriffsfeld. »Schauriger Spuk« semantisiert das Feld mit [unheimlich] und begünstigt somit zusätzlich die Assoziation mit einer fantastischen Szenerie. Gleichzeitig wird sowohl »Gift« als auch »Begierde« mit der Kunst verbunden, denn bei dem erwähnten Gift handelt es sich ja um seine Dichtung, die er, inspiriert durch seine Qual, ihr geben möchte, um sie zu verführen.

29 DgS, S. 98f.

30 EBD., S. 99.

31 EBD., S. 100.

Die Konnotationen und Zuschreibungen wandeln sich auch nicht, als Fifi tatsächlich – notgedrungen – bei dem Künstler einzieht. Obwohl von ihr beim Einzug ein in Anbetracht ihrer Figurenperspektive eher fragwürdiges Liebesgeständnis erfolgt, findet erneut eine ähnlich drastische Kodierung statt:

Da heulte er auf wie ein hungriges Raubtier, endlich über der Beute, und riß sie an sich und warf sich auf sie und wälzte sich mit ihr, jauchzend in kurzen, schrillen, heiseren Pfiffen, und verwundete sie mit bissigen Küssen.³²

Wiederum ist [Tier] in den Worten ›heulen‹, ›Raubtier‹ und ›bissig‹ dominant. Semantisierend wirkt sich das auf ›Beute‹ aus, da es ›Raubtier‹ zugehörig ist. Dadurch findet eine Substitution der Figur von |menschlich| zu |tierisch| statt. Hinzu tritt der Komplex ›verwundete sie mit bissigen Küssen‹. Die Zuschreibung des Merkmals |verwendend| erfolgt über das Tertium Comparationis Mund/Maul, auf das auch durch |bissig| als demselben Begriffsbereich zugehörig verwiesen wird. Statt sanfter Zuneigungsbekundung werden seine Zärtlichkeiten als verletzende Geste inszeniert, wobei hier wie zuvor auch die Strategie der Verbindung von Schmerz und starker Emotion aufgegriffen wird.

Obwohl bisher durchweg erotische Gefühle mit Schmerz und Gewalt konnotiert und sie als animalisch bis hin zu bedrohlich beschrieben wurden, beginnt die Beziehung zwischen der jungen Frau und dem Künstler zunächst harmonisch. Sie machen einen Ausflug und bewundern die Natur. Die Schönheit der Landschaft hinterlässt bei beiden einen intensiven Eindruck und auch der Umgang der Figuren miteinander trägt Züge empfindsamer Liebesszenen:

Er warf gegen den Atem des Abends den Mantel über sie, und sie hüllten sich eines in das andere und verwachsen Leib in Leib. Er hatte den Arm um ihren Nacken und fühlte die warmen Knospen ihrer Brust. Und was sie sagte, jedes Wort klang ihm wie himmlische Musik von frohen Engeln, und er war sehr verwundert, es zum ersten Male zu gewahren, was der Frühling ist. Auf dem Steine hätte er bleiben mögen und sterben.³³

Und entgegen den bisher vom Text etablierten Erwartungen entfällt sogar die Schilderung der ersten Liebesnacht, sie muss vom Leser zwischen zwei Zeilen gedanklich ergänzt werden. »Dann, als wären sie es lange gewohnt, gingen sie zu Bett. Und das war mit einem jähen Überfall von Schreck und fast Entsetzen, wie er es gewährte, daß er eine Jungfrau umarmt hatte.«³⁴

Doch bereits bei harmlosen Spielen untereinander kommt das Gewaltpotenzial wieder zum Vorschein:

32 EBD., S. 105.

33 EBD., S. 109.

34 EBD., S. 110.

Da schreckte sie sein Träumen durch einen rieselnden Guß, kalt über das ganze Gesicht, daß es plätscherte. Und er im ersten Schauer gleich heraus und auf sie los, welche im Becken Busen und Nacken badete, und von hinten über sie her, zu rächen, und schleifte sie, wie sie auch mit Seifenschäum um sich schlug. Und sie rangen und stießen und würgten und zwickten und kitzelten und bissen sich, unter Jauchzen und Knirschen und Gellen.³⁵

Die das Unbehagen auslösende Ambivalenz der Szene wird durch die Kombination von widerstreitenden Merkmalen erzeugt, die damit eigentlich unvereinbare Signale zur Interpretation des Vorgangs senden. Die reine Handlung ihrerseits, das Nassspritzen mit Wasser, hat eindeutig spielerischen Charakter, der in seiner nicht aggressiven Natur durch die Konnotation des Semem »plätscherte« unterstützt wird. Ebenso so hat »baden« das semantisierbare Merkmal |–aggressiv| in sich. Ebenso die Verben »zwicken«, »kitzeln«, »jauchzen« und in ihrer abgeschwächten Form auch »ringen« und »stoßen« sind mit dem Assoziationsfeld »Spiel« vereinbar. Dem hingegen stehen »schleifen«, »würgen«, »beißen« in ihrer Merkmalsklasse |aggressiv| disjunktiv gegenüber. Durch diese Kontradiktion in den Semen erzeugt die Sequenz eine Brechung mit der dominanten Isotopie [Spiel], die letztlich zu einer Doppelbindung bzw. Doppelbotschaft führt.

Im achten Kapitel kommt es dann zu der folgenschweren Begebenheit zwischen den beiden, die aber bereits im verhältnismäßig langen siebten Kapitel durch detaillierte Reflexionen vorbereitet wird. Im Protagonisten manifestiert sich vorerst bei dem Versuch der Durchdringung der semantischen Dimension von Liebe und seiner Konsequenz für seine Existenz ein Wunsch:

Anderes Mal wieder, gleich darauf, ohne Vermittlung, wandelte es ihn an, sie zu würgen, zu peitschen, zu zerfleischen, mit wühlenden Griffen durch ihr verhaßtes Fleisch, bis sie weg wäre, ausgetilgt, vor Wut, Grimm und Ekel; und er hätte den Grund nicht sagen können, gar keinen Grund, sondern es kam nur so, wußte nicht, woher, es kam nur so in Aufruhr über ihn und bestürzte ihn unwiderstehlich, wenn er sie bloß ansah, unversehens, manchmal, in das beste Glück hinein.³⁶

Offen formulierte, aggressive Sachverhalte werden ausgedrückt mit kaum verfremdenden oder überformenden Mitteln. Die dominante Isotopie ist eindeutig [Gewalt], rekurrent in »würgen«, »peitschen«, »zerfleischen«, »verhaßt«, »Wut«, »Grimm« (und »Ekel« semantisiert). Die Reihung der Handlungsbegriffe »würgen«, »peitschen« und »zerfleischen« bilden in ihrem Aspekt |verletzend| eine sich steigernde Reihe. Die Aussagen bezüglich der Ursache, die der Charakter trifft, lassen sich als »*der Figur nicht zugänglich*« paraphrasieren. Hierbei erzeugen

35 EBD., S. 144.

36 EBD., S. 182.

»bestürzen« und »unwiderstehlich« eine Ambivalenz innerhalb des emotionalen Bewertungsversuchs der Figur durch das konjunktive Sem |unintentional| aber der diametralen negativen und positiven Konnotation.

Nach einer vorausgegangenen Eifersuchtsszene setzt der Maler den Wunsch in die Tat um:

Da schlug er sie mit der geballten Faust ins Gesicht. Weil sie sich nicht anders wehren konnte, spuckte sie auf ihn. Die Kleider herunter in Fetzen, bog sie über und mit seiner Hundspeitsche. Er wollte sie ganz verwüsten und entfleischen, bis gar keine Spur mehr übrig und er befreit wäre. Sonst wußte er nichts, als nur diese unnachgiebige Begierde, daß er nicht früher aufhören könnte. Nur Blut, Blut. Da wurde ihm erst gut, wie es herunter striemte. Da zwang er sie dann zur Liebe und züchtigte sie mit Küssen, während sie stieß, speichelte und fletschte. Bis ihnen die Sinne vergingen, wie in den Tod hinein.³⁷

Der Pleonasmus im Segment ›geballte Faust‹ legt eine Emphase auf das Merkmal |verletzend| in »schlagen« und betont zugleich die Gewalttätigkeit der dargestellten Handlung. Das ›nicht anders wehren können‹ markiert die Frau als unterlegen. Der elliptisch konstruierte dritte Satz erzeugt Dynamik in der Abfolge der stattfindenden Ereignisse, was mit der Aussage »Sonst wußte er nichts« korrespondiert, die wiederum die aussetzende Reflexion innerhalb der Figurenperspektive ausdrückt. »Verwüsten« stellt im Kontext von »entfleischen« die inzwischen historische Katachrese für |(schwer) verletzen| dar, dennoch ist das substitutive Sem |–menschlich| noch präsent. Das ist deshalb relevant, weil auch zum Ende der zitierten Passage die Substitution von |menschlich| → |tierisch| vorgenommen wird im Semem »fletschen«. Erneut findet sich die Dichotomie der kontradiktorischen Seme |(-)aggressiv| in den Segmenten »zur Liebe zwingen« und »mit Küssen züchtigen«, die eine strukturelle Analogie zur Konstruktion »mit Küssen verwunden« aufweist. In Bezug auf die Proposition ist entscheidend, dass der Protagonist für sich als Ergebnis des Gewaltakts seine Befreiung postuliert (›bis er befreit wäre‹). Das Verursachen von Schmerzen führt zur Befreiung des Verursachers. Der Gewaltakt bewirkt eine Veränderung des Verhältnisses der Figuren zueinander für den Fortgang des Romans und wird nun bestimmend für die weiteren Intimitäten:

Von diesem Tage an wandelte sich ihr Bund im Zeichen der Peitsche. Ihre Liebeskosen wurden Mißhandlungen, und jeder Kuß, wie Hieb von Dornen, grub heiße Wunden, von welchen sich ihr Leib vereiterte, wie durch einen Aussatz ihrer Schande. Es war eine grausame und ruchlose Folter von unersättlicher Gier, die

37 EBD., S. 230.

wachsend wütiger brandete jedes neue Mal, erfinderisch in Gräueln, eine verirrte Wollust in den Wahnsinn hinein.³⁸

In der Anführung der Segmente »Ausatz ihrer Schande«, »grausame und ruchlose Folter«, »Gräueln«, »verirrte Wollust« und »Wahnsinn« wird für den diegetischen Wertehorizont die neue Form der sexuellen Intimität als moralisch verwerflich stigmatisiert. Die größere Distanz im Modus der Präsentation verortet die Wertung auf der Ebene der Erzählinstanz, womit ihr ein höherer Wahrheitswert zukommt, als wenn es sich um die Einschätzung einer Figur handeln würde. Allerdings legt die am Anfang geschilderte Erfahrung der Vergewaltigungsszene in ihrer bedrohlichen Kodierung aufseiten der weiblichen Hauptfigur eine ähnliche Bewertung der an ihr verübten Gewalttaten nahe. Tatsächlich aber fällt zumindest ihre emotionale Positionierung bereits zu Beginn des ersten Gewaltakts widerstreitend aus: »Er ließ sie nicht los, den ganzen Weg nicht, sondern schleifte sie wie ein störrisches Kalb. Sie wagte kein Wort und nicht laut zu weinen. Sie hatte große Angst und empfand viele Liebe, weil er stark war.«³⁹

Auch im vorletzten Kapitel, das eine Retrospektive der Beziehung ihrerseits darstellt und in der viele seiner Sichtweisen und Bewertungen von Ereignissen im Nachhinein relativiert werden, bleibt die gesetzte Kausalität konstant: »Oder er prügelte sie. Das hatte sie noch am liebsten. Es geschah wenigstens etwas auf den Sinnen und sie merkte, daß sie ihn noch immer liebte; das war doch komisch.«⁴⁰

Der Garant für ihre Zuneigung sind die ihr durch ihn zugefügten Schmerzen. Auch nach dem im letzten Kapitel einige Zeit vergangen ist, verbleibt sie trotz neuer Beziehung bei der Einschätzung, dass sie ihn eigentlich noch immer lieben würde. Anstatt dass also aus der zuvor nahegelegten Haltung Fifis zur sexualisierten Gewalt eine Abwendung und Distanzierung erfolgt, fühlt sie sich im Gegenteil zum Schluss nur noch durch diese zu ihm hingezogen – in der Erinnerung an die Schmerzen. Wie Maximilian Bergengruen ausführlich erörtert, manifestiert sich in dem hier dargestellten Beziehungsverhältnis eine sadomasochistische Perversion, die sehr exakt den Beschreibungen folgt, wie sie in der damaligen Sexualwissenschaft entworfen werden.⁴¹ Vor allem die Unterscheidung in das männliche, sadistische und das weibliche, masochistische Prinzip entspricht dem vorherrschenden dichotomischen Denken im Hinblick auf die damaligen Geschlechterkonzeptionen.⁴² Bergengruen sieht hierin eine direkte Umsetzung der neurowissenschaftlichen Diskurse der damaligen Zeit. Während Fifi an »Hysterie und Suggestibilität« leide, zeigten sich beim Maler deutliche Züge von »Neurasthenie und Nervosi-

38 EBD., S. 232.

39 EBD., S. 229.

40 EBD., S. 280.

41 BERGENGRUEN: Das göttliche Ende der Nerven, S. 329ff.

42 Vgl. Kap. 2.1.2.

tät«. ⁴³ Diese Dispositionen der Hauptfiguren bereiteten letztlich den Ausgang und die Eskalation der Beziehung in ein zum Schluss rein körperlich, sadomasochistisches Verhältnis vor. ⁴⁴

5.2.4 Schmerz ist Wahrheit

Das Textgefüge baut durch die Homologie der Korrelation und Äquivalenzsetzung von [Schmerz] eine eigene Argumentation auf, die vor allem über die Reflexionen der Figur des Malers geleistet wird. Diese Ex- und Implikationen lassen sich in Aussagesätze paraphrasieren, weshalb ich hier von der ›Logik‹ der Erzählung sprechen möchte. Bezeichnenderweise verwendet der Protagonist selbst, wenn er auf seine Reflexionsprozesse referiert, den Begriff ›Logik‹. ⁴⁵

Dadurch, dass an diversen Stellen im Text sowohl eine Äquivalenzsetzung von ›Wahrheit‹ ⁴⁶ und ›Kunst‹ als auch eine Substitution der beiden Begriffe stattfindet, lässt sich hieraus die Aussage bilden a) ›Kunst ist genau dann Kunst, wenn sie wahr ist.‹ An verschiedenen Stellen, für die die oben unter 5.2.2. angeführte exemplarisch steht, ist der (Kunst-)[Prozess] als schmerzlich kodiert. Wahre Kunst ist nur durch eine schmerzhaft Schöpfung möglich, wodurch sich ergäbe b) ›Das Schaffen von Kunst verursacht Schmerzen.‹ Aus a) und b) ließe sich nun aber zumindest inhaltlich ableiten c) ›Wenn ein Prozess Schmerzen verursacht, ist sein Ergebnis wahr.‹ Somit ist es von dem Protagonisten nur konsequent, wenn er über die von ihm an seiner Geliebten praktizierten Form von gewalttätiger körperlicher Liebe bereits bei der Manifestation des Wunsches die Einschätzung fällt:

Es war ganz wie mit der Kunst. Er hatte sie alle beide, die Liebe und die Kunst. Aber er vermochte sie nicht zu gestalten.

Und da fand er eines Tages die Formel, die alles erklärte, ganz genau: es handelte sich um die neue Liebe. ⁴⁷

43 Vgl. BERGENGRUEN: Das göttliche Ende der Nerven, S. 321.

44 Vgl. ebd., S. 329.

45 Der Begriff wird vom Protagonisten insgesamt im Roman sechsmal verwendet und immer im Zusammenhang mit dem Versuch, seine Reflexionen zu ordnen.

46 »Wahrheit« hat innerhalb des Romans keine absolute metaphysische Stabilität, auf Seite 187 heißt es: »Wahrheit! Wahrheit! Aber Wahrheit war bloß, sich irgend etwas einzubilden, was es sein mochte, nach zufälliger Laune; Wahrheit war bloß, sich gründlich anzulügen.« Diese Skepsis ist aber im Roman einmalig. An allen anderen Stellen herrscht die Bedeutung eines stabilen und konstanten unabänderlichen Zustandes vor (etwa S. 17ff., 79f., 149ff., 161f., 174f., 177 und 180).

47 DgS, S. 199.

Die neue Liebe müßte ungeheuer sein, gewaltsam, roh, jäh, furchtbar, maßlos – gotisch muß sie sein, wie die Zeit.⁴⁸

Gewalt und damit sich selbst und anderen Schmerzen zufügen wird innerhalb des Romans als Garant der Wahrheit kodiert. Der schmerzliche Schöpfungsprozess ist die Notwendigkeit, um das Neue und damit das Authentische und Absolute zu finden oder zu schaffen. Ausschließlich dieses hat in der Welt der Figur des Malers Daseinsberechtigung, alles andere ist falsch. Im Tiefendiskurs etabliert sich so die asymmetrische Opposition von GLÜCK |schmerzlos| → |falsch| :: LEID |schmerzvoll| → |wahr|. Dieses Wertesystem ist nicht das alleinige innerhalb des Romans, aber das dominante aufgrund seiner Häufigkeit und seiner Ausführung. Ein konkurrierendes Wertesystem wird über die Figurenperspektive seiner Geliebten konstituiert, welches auf materiellen Werten und Existenzsicherung beruht und das letztlich die Motivation für Fifi zum Abbruch der Beziehung darstellt. Im letzten Kapitel des Romans verschiebt sich das Wertesystem des Protagonisten zugunsten des Wertesystems von Fifi. Er adaptiert ihres, ohne dies zu reflektieren, sondern präsentiert nur kurz und knapp die entscheidenden Ziele und Ansprüche, die nun den ihrigen entsprechen. Damit liegt eine vergleichbare Wandlung des Charakters vor wie bei der Figur in Charles Baudelaires Werk *La Fanfarlo* (1847), in dem der dandyhafte Künstler sich selbst in eine bürgerliche Existenz überführt, allerdings ohne Verlust der eigentlichen Künstlertätigkeit.⁴⁹

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Bergengruen in seiner Abhandlung, der besonders die Abhängigkeit dieses Gedankenganges mit der christlichen Heilslehre und ihrer Idee des Märtyrertums betont. Für Bergengruen stilisiert sich die Figur des Malers in seinen eigenen Worten zum »neuen Adam«, der durch den Prozess des Leidens, vor allem repräsentiert durch die destruktive Liebe zu Fifi, die einzig zuerst den Zweck einer pragmatischen »Beruhigung der Nerven« hatte, zu einem neuen und damit modernen Selbst findet.⁵⁰ Dieser Aspekt ergänzt insofern das hier Erarbeitete, dass auch die christliche Heilslehre eine offensichtliche Affinität im Bereich der Figur des Märtyrers aufweist, die eine Gleichsetzung bis hin zu einer Ersetzung von »Schmerz« und »Wahrheit« betreibt.

Es lässt sich letztlich nicht mit endgültiger Sicherheit entscheiden, ob die in der Perspektive des Malers entwickelte Logik für die gesamte diegetische Welt Gültigkeit besitzt. Das liegt erneut an zwei gegenläufigen Textstrategien. Konzentriert man sich ausschließlich auf den Verlauf der Handlung und in diesem Zusammenhang auf die Schlüsse, die der Maler in unterschiedlichen Situationen zieht, liegt die Lesart nahe, dass es sich ausschließlich um Rechtfertigungen des Künstlers für

48 EBD., S. 203.

49 Vgl. GARELICK: *Rising Star*, S. 34f.

50 BERGENGUEN: *Das göttliche Ende der Nerven*, S. 334ff.

sein eigenes Verhalten handelt. Darauf deuten eine Vielzahl von Formulierungen hin. Anders gewendet etabliert der Text auch zwei Wege, um die Figurenperspektive zu korrigieren. Das ist zum einen die sehr sporadisch wertende Erzählinstanz und zum anderen in weit größerem Maße die Figurenperspektive Fifis. Stellt man diese beiden Positionen gegenüber, sind ihre Wertesysteme und die gegenseitige Wahrnehmung des anderen genau konträr. Einzig in der Abhängigkeit der Liebe von Schmerz als Garant der Wahrhaftigkeit stimmen beide überein. Beflich spricht in diesem Zusammenhang von der »Ästhetik der Grausamkeit«, in der sich die Suche nach der neuen Liebe und die Suche nach der neuen Kunst entsprechen, die zugleich aber für das Wahre steht.⁵¹ Allerdings relativiert die Abhängigkeit von der offensichtlich unzuverlässigen Wahrnehmung des Malers ihre Allgemeingültigkeit. Auch verbleiben Bahrs eigene Äußerungen im Vorwort ambivalent, da schließlich unentscheidbar bleibt, ob er den Aussagen seiner Künstlerfigur oder den Aussagen seines Romans zustimmt. Denn der letzte Schritt des Malers, schlussendlich ein monitär-materialistisches Wertesystem anzunehmen, kann durchaus als Kompromittierung der wahren Kunst aufgefasst werden – zumal am Ende kein vergleichbares emphatisches Modell als neue Ordnung etabliert wird. Betrachtet man aber die intertextuellen Bezüge innerhalb des Jung-Wiener Kreises, handelt es sich dennoch um ein essenzielles Epistem. Ein Epistem jedoch, das kontinuierlich kontrovers verhandelt wird. Im Folgenden sollen deshalb noch einmal Passagen aus *Der Tod Georgs* mit diesem Epistem in Bezug gesetzt werden.

5.3 Tod als Wahrheit: Der Tod Georgs

In der Erzählung von Beer-Hofmann ist zunächst auffällig, dass auch hier eine Frau – wenn auch eine imaginierte – als Objekt und Werkzeug künstlerischer bzw. ästhetischer Vorstellungen benutzt wird. Ebenso wie in *Die gute Schule* wählt der männliche Protagonist sie aus Gründen einer ästhetischen Weltanschauung als Partnerin: »Schön war sie ja eigentlich nicht, aber etwas in ihr erinnerte an vieles Schöne; ein schwacher Schein von entfernter und fremder Schönheit schien über sie zu gleiten.«⁵²

Er fuhr auf. Liebte er sie? Nein; er kannte sie ja nicht, und es waren Tage und Wochen vergangen, in denen er sie nicht sah, und kein Verlangen, sie zu sehen, war ihm gekommen. Nur jetzt, wie sie in der Nacht im Vorübergehen ihn streifte, hatte sie wieder Gedanken an Dinge wachgerufen, die ihm lieb waren; nicht sie liebte er – nur das, woran sie ihn erinnerte.⁵³

51 BEBLICH: *Die Leiden des jungen Wien*, S. 32.

52 DTG, S. 525.

53 EBD., S. 526.

In beiden Stellen wird deutlich, dass sie für den Protagonisten lediglich Stellvertreter ist. Sie ist der Signifikant, der auf einen anderen Bereich verweist. Die Ausformulierung dieser Verweisstruktur nimmt einen umfangreichen und zentralen Platz innerhalb der Erzählung in Anspruch. Sie ist zugleich eng verbunden mit der diegetischen Welt- und Wahrheitsvorstellung, weshalb auf sie hier detaillierter eingegangen werden soll.

In der gerafften Darstellung der Ereignisse vor und nach der Hochzeit übernimmt die Figur Paul, nachdem sowohl Vater und Mutter der Ehefrau gestorben sind, die Funktion der einzigen finanziellen und emotionalen Bezugsperson für die Frau.⁵⁴ Obwohl nun die gesamte Aufmerksamkeit und Hingabe seiner Gattin sich auf den Protagonisten konzentriert, ist dieser weiterhin unbefriedigt: »Aber es quälte ihn, daß er sie so anders wußte, als er selbst war.«⁵⁵ Im nächsten Schritt versucht Paul deshalb seine Frau nach seinen Vorstellungen zu beeinflussen. Dabei geht er ähnlich manipulativ vor wie der Künstler in Bahrs Roman. Paul verunsichert seine Frau in ihren existenziellen Grundlagen, indem er ihr die Letztbegründung ihres Daseins tilgt: »Er nahm ihr den Glauben an einen gütigen Gott, der ihr Schicksal lenkte, und ließ ihr nichts als verzehrende Sehnsucht nach Glauben«.⁵⁶ Das zuvor schon charakterisierte Abhängigkeitsverhältnis wird dadurch nur vergrößert: »Aber je mehr er ihr nahm, desto mehr ward sie sein.«⁵⁷

In der Formulierung liegt bereits eine Semantisierung der Frau vor, die sie von einer Person zu einem Besitz wandelt. An entscheidender Stelle, die auch wieder eine Substitution zum Objekt aufweist, fasst die Figur Paul den Vorgang der Umbesetzung seiner Frau zusammen:

Leer und haltlos war sie ihm zugesunken, als hätte er die Kraft und Tugend aller Dinge geerbt, die er ihr getötet und die schwächer gewesen als sein Wort. Sie sehnte sich nach Inhalt und Fülle; und wie sonnenzerklüfteter verdorrter Boden gierig ausgegossenen Opferwein trinkt, sog sie durstig in sich, was an Worten über seine Lippen kam.⁵⁸

Die Begriffe »leer« und anschließend »Inhalt«, »Fülle« und »Opferwein« sind metonymisch mit »Gefäß« verbunden. Somit wird sie als Gefäß semantisiert. Auch die zusätzliche Semantisierung als »Boden« hat gemein, dass sie mit »Gefäß« die

54 Ebd., S. 535.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 551 – Dass es sich um eine Raffung handelt, ließe sich über die zeitliche Dimension argumentieren, die eröffnet wird in Verbindung zur Entsprechung der Formulierung vom Anfang des zweiten Teils: »Leer und haltlos sank sie ihm zu« (ebd., S. 535).

Merkmalsklasse |unbelebt| in Opposition zur »Frau« und somit |belebt| bildet. Sie ist jetzt ganz Gegenstand.⁵⁹

Diese Befüllung mit neuen Inhalten, die sich vor allem als neue Form der ästhetischen Zuschreibung und weniger als tatsächlich daseinsbegründende Natur darstellen, manifestieren sich in der Frau dann als Veränderung ihres Habitus und ihres Erscheinungsbildes. Es ist das Resultat eines explizit als »unbewußt« benannten Prozesses: »Von den Bildern von Frauen, deren große Schönheit fast quälende Unruhe gab, war unbewußt auf ihre Lippen das fremde Lächeln jener geglitten.«⁶⁰

Er schenkt seiner Geliebten zusätzlich diverse Gegenstände, die zur gewünschten Ausstaffierung und somit Veränderung des Erscheinungsbildes beitragen. Darunter befinden sich auch Ohrringe mit phosphoreszierenden Edelsteinen.⁶¹

Die Figur Paul gestaltet seine Frau so um, dass sie auf einen für ihn idealen Daseinszustand verweist. Auch bei Beer-Hofmann ist der Zweck somit ein rein egoistischer: »Und er fühlte, daß er weniger litt, erst seitdem sie neben ihm lebte.«⁶² Paul »leidet« an der Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die er stellvertretend an seiner Frau umzuformen versucht. Die eigentlich ideale Existenz ist für ihn nur in der Welt der Kunst möglich, hier im Besonderen repräsentiert durch die Lektüre der orientalischen Erzählungen von *Tausendundeiner Nacht*.⁶³

Diese Welt bedeutet für ihn ein alternatives Dasein. In der Aussage »Ihm lebte es«⁶⁴ kulminiert der Erzähler das Erlebnis des Lesens. Paul gleitet in die orientalische Idealwelt über, indem er die Handlungen der Figuren seiner Lektüre beschreibt, ihnen folgt und sie schließlich nicht nur nach-, sondern *miterlebt*. »Mit arkadischen Hirten trieb er die Herden zu Tal, auf schwerbeladenen bauchigen Galeeren horchte er des Nachts milesischen Märchen, und er betete in Tempeln, die niemand ihm zerstört.«⁶⁵

So beginnt die ausgedehnte Beschreibung von syrischen Tempel- und Kultstätten und den Riten, die Sexualität als Gottesdienst konstituieren. Die Beschreibung entfaltet eine komplexe Detailverliebtheit in der Wiedergabe der einzelnen Abläufe und Requisiten der religiösen Handlungen. Formal bemerkenswert ist der ornamentale Stil des Textes, der eine intermediale Dimension in seiner Art und Weise

59 Das betrifft auch die andere Frauenfigur in Pauls realer Welt. Seine Betrachtungen verbinden beide miteinander. Die Verdinglichung stellt den Versuch der Konservierung dar. Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 130.

60 Die Formulierung wird in Abwandlung wiederholt: »Von Frauenbildnissen, deren große Schönheit fast quälte« (DTG, S. 563).

61 »[D]ie tagsüber das Licht der Sonne tranken und von ihm erstrahlten, wenn nachts der Glanz anderer Juwelen schlummernd erlosch« (ebd., S. 552).

62 EBD., S. 551.

63 Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 136f.

64 DTG, S. 538.

65 EBD.

der Beschreibungen entfaltet, die die dekorationslastigen Darstellungen des Jugendstils nachbildet.⁶⁶ Allerdings nicht allein im bildgebenden Bereich, sondern auch in der Struktur des Textaufbaus selbst. Signifikant wird dies bei der häufigen Wiederholung von Formulierungen in leichter Abwandlung, die teilweise sogar symmetrisch arrangiert sind.

In anderer Menschen Gedächtnis lag das Wissen von diesen Dingen wie das Korn in trockenen Speichern; wie in tiefgepflühtes feuchtes Erdreich war es in ihn gefallen und sog, aufwuchernd, alle Kraft aus ihm.⁶⁷

Denn wenn in anderen das Wissen wie Korn in trockenen Speichern lag – in ihn war es wie in tiefgepflühtes feuchtes Erdreich gefallen; aufwuchernd sog es alle Kraft aus ihm.⁶⁸

Der Tempel als Sitz der Gottheit und Zentrum des Kultes wird dichotomisch zu den einfachen aus Lehm gebauten Hütten durch seine äußerliche Erscheinung überhöht:

Mit Gold waren seine Säulen umkleidet, und trugen ein Dach von purem Gold – die Spende vieler Jungfrauen und Knaben, die in den heiligen Hainen der Küste, fromm der Göttin dienend, fremden ans Land gestiegenen Männern Lust gegeben.⁶⁹

Diese äußerliche Überhöhung im Glanz korrespondiert mit dem zugrunde gelegten Konzept von Wertigkeit und Macht. Denn direkt an diese Stelle schließt sich der Vergleich mit einer anderen Religion an: »[N]ichts hatte er gemein mit den ärmlichen Göttern, die, aus dem Holz der Feige und Buche dürftig geschnitzt, im Staube schmaler Karrenwege fast bettelnd standen, mühsam ihr Gottum fristend [...]«. ⁷⁰ Über die Worte »mühsam«, »dürftig« und »ärmlich« wird ein Wertegefälle suggeriert zugunsten des davor geschilderten syrischen Kultes, demgegenüber der zweite Glaube defizitär erscheint. Wenngleich an dieser Stelle nicht explizit auf das Christentum verwiesen wird, liegt eine Assoziation diesbezüglich nahe, da die

66 FLIEDL: Der Tod Georgs, S. 157: »Deshalb gilt ›Der Tod Georgs‹ auch als das eindrucksvollste Beispiel für erzählten Jugendstil in der deutschsprachigen Literatur: Seine Motive erinnern oft an rankenhafte Ornamente oder florale Arrangements.« Joachim Pfeiffer (Tod und Erzählen, S. 121) weist allerdings überdies darauf hin, dass sich verschiedene Stilelemente in Beer-Hofmanns Erzählung mischen und sie sich deshalb nicht ausschließlich einem Stil zuordnen lässt.

67 DTG, S. 538.

68 EBD., S. 550.

69 EBD., S. 540f.

70 EBD., S. 540.

Beschreibung der Gottesstätten am Wegesrand der Feldarbeiter eine eindeutige Anspielung auf die Herrgottswinkel darstellt.

Ein weiterer Aspekt der Darstellung des Tempeldaches zeigt die Strategie der Erzählung, mögliche vorhandene präsupponierte Werte umzuwerten. Die verschränkte Opposition der Begriffe »Jungfrau« und »Knabe«, aus denen sich die Merkmalsklasse |jung| ableiten lässt, gegenüber dem Begriff »Mann«, der eine direkte Opposition zu dem Begriff »Knabe« in den Merkmalen |erwachsen| ≠ |nicht erwachsen| bildet, lässt die heutige Grundbedeutung der »Jungfrau« als Frau, die noch nicht sexuell aktiv ist, zugunsten der einfachen kompositorischen Bedeutung |junge Frau| schwinden. Dass es sich um eine sexuelle Handlung handelt, ist durch das Segment »Lust gegeben« belegt. Somit fußt die Pracht der Tempelkuppel, die im Anschluss an die Stelle als signalhaft charakterisiert wird (»Weithin sandte das Dach seinen Glanz«),⁷¹ auf der im Christentum tabuisierten Prostitution von Minderjährigen. Diese wird aber durch die Segmente »fromm der Göttin dienend« und »in den heiligen Hainen« gegenteilig semantisiert.⁷²

Diese Strategie der Semantisierung durch moralisch ins Gegenteil verkehrte Vorzeichen im Hinblick auf die Folie einer christlichen Religion, die sexuelle Praktiken als Handlung des Gottesdienstes ausschließt und sanktioniert und in Abwandlung auch die moralische Folie der auf diesen Prämissen beruhenden Gesellschaft liefert, durchzieht die gesamte Beschreibung des Frühlingfestes. Es ist dieses Moment, das letztlich auch die Gewalterfahrung umwertet. Der hier eröffnete topologische Raum ist zugleich der semantische Raum der Utopie und deshalb in seiner Merkmals- und Ordnungsstruktur diametral zu den ihn umgebenden Räumen gestaltet. Der besondere Witz der Erzählung *Der Tod Georgs* liegt darin, dass auch die vermeintliche wirkliche Existenz des Protagonisten zu diesem Zeitpunkt der Erzählung sich später als Traum entlarven wird.⁷³

Das imaginierte Tempelfest findet seinen Höhepunkt in einer mehrere Stunden andauernden Orgie. Sie beginnt zuerst mit der Schilderung aus einer Figurenperspektive, die dann aber aufgelöst und von kollektiven Eindrücken abgelöst wird:

Ein Weib schrie auf. Auf dem weichen selten zerwühlten Lager ihres Gemachs hatte sie mit gepreßten Knien von ihm geträumt, und bei festlichen Mahlen an ihn

71 EBD., S. 541.

72 Damit eröffnet sich eine weitere Konvergenz zu Saltens Darstellung. Es wird offensichtlich, dass mit der Hinwendung zu der modernetypischen Frauenfigur der Kindfrau ein problematisches, erotisches Feld eröffnet wird. Leider fehlt an dieser Stelle die Möglichkeit, das Problem vertiefend zu erörtern.

73 VGL. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 121, der vor allem das Eindringen des Todes als das Element herausstellt, das letztlich auch die mythische Welt als idealtypische verwirft.

gedacht, wenn sie den schalrieselnden Worten von Weisheitslehren lächelnd zu horchen schien [...].⁷⁴

Am Beginn der Steigerung der kollektiven Lusterfahrung, markiert durch den Aufschrei einer Frau, erscheint im Text das gesperrt geschriebene Personalpronomen »ihm«. Dieses »ihm«, dem offensichtlich eine bevorzugte Bedeutung zukommt, ist durch den fehlenden Bezug nicht klar ausgewiesen. Es ist aber sehr wahrscheinlich, wenngleich es keine weiteren Hinweise im Text gibt, dass die bereits in den Hintergrund getretene Figur Paul sich hier in die orgiastische Szene mit einschreibt. Die Textstruktur legt dies nahe, denn es handelt sich weiterhin um die ungebrochene personale Perspektive, in der die Schilderung der Traumszenarie verortet ist.

Die Zunahme der Gewalt dient am Beginn der Ereignisse zur Einleitung und Hinführung auf den Höhepunkt der ekstatischen Ausschreitungen. So schließt an das eben Zitierte die Handlung an: »[U]nd sie schrie auf und wühlte sich mit kralenden Fingern den Weg zu ihm.«⁷⁵ Damit wird durch diesen Vorfall eine neue Kette von Ereignissen eröffnet, die dann stringent in die Orgie führt und auch nicht mehr unterbrochen wird. Den Höhepunkt der Hinführung wiederum markiert das Zerbersten eines Kruges, der vor Hitze auf einem der Scheiterhaufen explodiert und heißes Öl in die Menge schleudert. Die so ausgelöste Fluchtbewegung fordert Tote:

Vom Wiesenrand gellten verzweifelte Schreie; die Äußersten hatte das Drängen über die Brustwehr in den Abgrund gestürzt, und angstvoll sich wehrend stemmten sich die anderen den Weichenden entgegen. Und es brach los.⁷⁶

Ab da beginnt die eigentliche Orgie, missverständlich durch die Aussage repräsentiert »Und es brach los«⁷⁷, denn der Text legt zunächst durch die Ereignisfolge eine Massenpanik nahe.⁷⁸ Aber die darauffolgende Stelle im Anschluss korrigiert die zu erwartende Folgerung: »Nicht mehr die Angst schrie aus ihnen«, sondern die »wild[e] Stärke.«⁷⁹

Im Folgenden vollzieht sich auch ein perspektivischer Wechsel der Fokussierung vom unpersönlichen Individuum (ein Weib) zum unpersönlichen Kollektiv:

74 DTG, S. 548.

75 EBD.

76 EBD., S. 548f.

77 EBD.

78 Brittnacher (Opferphantasien in der Literatur der Wiener Moderne, S. 495) unterläuft diese Fehlinterpretation, die eindeutig im Konflikt mit den nachfolgenden Darstellungen steht. Er spricht allerdings auch sonderbarerweise von Kastrationsszenen, die sich aber in der gesamten Erzählung nicht finden lassen.

79 DTG, S. 549.

Sie fanden sich im Gewühl und umschlangen sich aufrecht und glitten matt mit bebenden Knien zu Boden – ein wogendes Bett für anderer Umarmung. Über sie hin sank verschlungen ein Knäuel, vielarmig und vielköpfig, löste sich und wirrte sich von neuem, ungesättigt mit fangenden Armen Leiber an sich heranziehend.⁸⁰

Die Begriffe »Gewühl« und »Knäuel« stehen zu den partikularisierend synekdochisch verwendeten Bezeichnungen von »Leib«, »bebende Knie« und »fangende Arme« in Opposition durch die Merkmale $|\text{unbelebt}| \neq |\text{belebt}|$. Zugleich durch den kontextuellen Bezug auf diese und die ergänzenden Worte »vielarmig« und »vielköpfig« wird das Individuum im Kollektiv unentwirrbar aufgelöst.⁸¹

In der entscheidenden Passage für die Tempelsequenz werden die Begriffsfelder Gewalt und Sexualität zusammengeführt:

Und sie standen auf, und brachen zusammen, und erhoben sich wiederum, und schritten über die Liegenden und setzten auf keuchende Kehlen erstickend ihren Fuß, erschauernd in der Wollust des Wehetuns. Aber ihre nackten Sohlen fühlten lüstern das glühend schwellende Fleisch und die weich sich kräuselnden Vliese, und in neuer Gier warf sich einer hin über die so wirr Verflochtenen, daß er nicht sah, daß es einer anderen Leib war, der ihn umschlang, und einer anderen Lippen, an denen sein Mund sog. Während lustbebende Hüften sich ihm entgegenhoben und gierig den heißen Strom des neuen Lebens tranken, fühlte er nicht, *daß unter seinen Küssen halboffene Lippen langsam erkalteten und – nicht in Wollust – gebrochene Augen starr nach oben sahen.*⁸²

Die hier hervorgehobene Stelle markiert eine weitere Diskrepanz zur angenommen gesellschaftlichen Wertevorstellung. Die beiden indexikalisch benutzten Schilderungen »erkaltete Lippen« und unter Verwendung der konventionalisierten Metapher im attributiven Adjektiv »gebrochene Augen« wird der Tod einer Kultistin während der Orgie beschrieben. Die Aussage »fühlte er nicht« macht klar, dass die männliche Figur nicht bemerkt, dass er soeben Geschlechtsverkehr mit einer Toten hat.

Gewalt, die hier am höchsten Punkt der Lust passiert, die nicht intendiert vollzogen wird, sondern aus der Gegebenheit der Situation entsteht, ist Garant für die Authentizität der uneingeschränkten wirklichen Wollust und damit des reinen Lebens an sich. Sie dient nicht zur Illustration eines abartigen oder perversen Kultes, sondern wird von der Erzählinstanz Paul als Ausbruchversuch aus der Monotonie

80 EBD.

81 Zum Beispiel sieht Scherer (Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne, S. 254) in dieser Szene die Erlösung vom Individuationsprinzip für den Protagonisten Paul.

82 DTG, S. 549 (Hervorhebung des Verf.).

des Daseins gewertet und somit mit seiner selbst als defizitär eingestuften Lebenssituation korreliert:

Fühlen wollten sie – endlich ihr Leben fühlen; den Kreis gleichverrinnender Tage, in den es gebannt, sprengen, und – wie sie die eingeborenen tiefen Schauer vor dem Tode kannten – die schlummernde Lust des Lebendigseins jubelnd wecken.⁸³

Gewalt geschieht zwecklos, aber nicht unbemerkt und ihre Auswirkung bleibt nicht unreflektiert (»erschauernd in der Wollust des Wehetuns«). Durch dieses Zusammenspiel wird die Gewalt, wird der Tod, wie alles in dieser Sequenz mit Sexualität korreliert, aber positiv konnotiert. In der Engführung aber von Gewalt und Wahrheit zeigen sich die Parallelen zu Bahrs *Guter Schule*. Gerade in der Banalität des Tötens und in der Banalität der Nekrophilie liegt das Absolute des Zwecklosen. Diese Szene ist nur ein minimales Fragment. Sie wird auch in der Sekundärliteratur kaum mehr als referierend besprochen und doch liegt hier tatsächlich eine Spur dessen, was den Ansprüchen einer zweckbefreiten und damit der absoluten Gewalt genügt. Ihre Funktion ist der Garant des Wahrhaftigen. Aber die Bewusstmachung des Geschehenden führt in die Spirale von Ablehnung und Abneigung. Dieses Detail der Ereignisse ist überflüssig und essenziell zugleich. Es kommt damit jenem »Zuviele« der Darstellung von allen hier präsentierten Ereignissen am nächsten. Wenn das Moment des Absoluten sich in der Selbstreferenz zeigt, die zugleich das Wahre beherbergt, ist diese Gewalt ihre Entsprechung im Dargestellten.

Wie Paetzke herausstellt, handelt es sich bei der Beschreibung der Tempelszene um eine zeitgenössische Position. Sie repräsentiere ein Lebenskonzept, als Gegenentwurf zur Alltagswelt, das die Schlagworte der Nietzsche-Rezeption verkürzt reproduziere und seine Philosophie banalisiere. Ihrer Meinung nach führt Beer-Hofmann dieses Konzept hier an, um es zu kritisieren.⁸⁴ Ebenso erwähnt Reto Sorg die für das *Fin de Siècle* und die Dekadenz typische Hinwendung zu einer alles auflösenden Lebenserfahrung und der Idee, dass das wirkliche Wesen des Daseins nur sich flüchtig im Traum oder der Vision offenbare.⁸⁵

Meiner Meinung nach kritisiert Beer-Hofmann weder das Lebenskonzept noch die ästhetische Einstellung. Er verschiebt sie in den Traum und weist ihr somit den seiner Auffassung nach einzig möglichen Ort zu, an dem sie existieren kann. Nichtsdestotrotz behauptet das Episteme als Wunsch, Ideal und Imagination seine Berechtigung. Wie ich bereits in Kapitel 3.3.3 versucht habe zu erläutern, erachtet Beer-Hofmann es für unmöglich, dass dieses Ideal in der Realität verwirklicht

83 EBD., S. 548.

84 Vgl. PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 82f.

85 SORG: Kurze Prosa, S. 377f.

werden kann. Es ist als Lebenskonzept unbrauchbar. Das nimmt ihm aber nicht seinen Wert als Idee.

6 Resümee: Die schweigende Gewalt

Am Anfang stand das Phänomen der Gewaltdarstellung in der Kunst und Kultur der Gegenwart, die Reaktion des Rezipienten auf diese und der Verdacht, dass die Art und Weise, wie Gewalt repräsentiert wird, eine Genealogie des Kodes besitzt, die in der Moderne ihren Ursprung hat. Die Moderne stellt den Ausgangspunkt der ästhetischen Entwicklung dar, mit der die hässlichen Dinge nun auch kunstfähig werden, was zugleich das Fundament bildet für unsere heutigen Rezeptionsgewohnheiten. Die ästhetiktheoretische Diskussion, die dieser Entwicklung zugrunde liegt, ist entsprechend komplex, da unter anderem das Bedingungsverhältnis des Guten, des Schönen und des Erhabenen überwunden werden muss. Ausgangspunkt war auch der alltagssprachliche Begriff der »sinnlosen Gewalt«, auf den man häufig bei der Beschäftigung mit Gewalt in den Medien stößt. Dieser metaphorische Sprachgebrauch spiegelt im Grunde das entscheidende Rezeptionserlebnis wider, um das die Problematik der Ästhetisierung von Gewalt oszilliert. Kunst, die nach einem autonomieästhetischen Ideal strebt, symbolisiert nichts außer sich selbst. Eine autonomieästhetische Gewaltdarstellung weist dann ebenfalls exakt diese Diskrepanz in Darstellung und Funktion auf. Das Dargestellte geht nicht in seinem extrinsischen Symbolgehalt auf, sondern verbleibt lediglich als intrinsisches Element. Eine so geartete Gewaltrepräsentation wird dann zwangsläufig entweder als sinnlos oder als ästhetisch aufgefasst. Auch die Soziologie bedient sich dem Beschreibungsmodell der auf sich selbst gerichteten Gewalt und weist somit in ihrer Unterscheidung Ähnlichkeiten zur Autonomieästhetik auf. Gewalt um ihrer selbst willen ist die Form der Gewalt, die uns am meisten in unserer Existenz erschüttert, weil sie nicht kausal erklärbar und sich somit nicht aus sozialen Bedingungen ableiten lässt. Damit ist sie weder verhinder- noch vorhersehbar. Zugleich ist es die reine Form der Gewalt, die in dieser essenziellen Daseinsform auch keine Begründung benötigt. So scheint Gewalt geradezu prädestiniert, um das Ideal der negativen Ästhetik der Moderne zu verwirklichen. Denn genau dann, wenn Gewalt um ihrer selbst willen dargestellt wird, verhindert zugleich ihr Wesen, dass sie nur teilnahmslos betrachtet wird. Sie wird den Betrachter immer zwingen, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Und wenn sie sich Mal um Mal der Einhegung unter einen Sinn entzöge, wenn sie im Kern unbegreiflich bliebe und kein Angebot zu einer

versöhnenden und beruhigenden Interpretation böte, dann könnte man sie als die schweigende Gewalt bezeichnen. Meine Frage lautete also, ob es eine Möglichkeit gibt, dieses Phänomen mit semiotischen Mitteln der Analyse am Text sichtbar zu machen. Die Phänomenbeschreibung aber, die ihren Ursprung in der hermeneutischen Tradition der Kunstbeschäftigung hat, stellt den semiotischen Ansatz – wenig überraschend – vor einige axiomatische Schwierigkeiten. Die Sprache schweigt nicht. So zwingend aus ästhetisch-theoretischer Sicht es scheinen mag, dass das Kunstwerk dann Kunst ist, wenn es sich selbst symbolisiert, so unmöglich scheint es mit einem Zeichenbegriff als Grundlage des Sprach- und Textverständnisses in Einklang gebracht werden zu können, der sich durch die Definition von Bedeutendem und Bedeutetem konstituiert. Sicherlich wäre es ein Leichtes gewesen, an dieser Stelle den ästhetiktheoretischen Standpunkt fallen zu lassen und ihn als nicht kompatibel oder unbegründet abzutun. Dennoch ist die Auseinandersetzung mit den Standpunkten, die aus eigener Überzeugung zunächst als unplausibel erscheinen, fruchtbarer als die bloße Repetition der eigenen Prämissen. Und noch ein weiterer Punkt war entscheidend, mich mit dieser genuin hermeneutischen Position auseinanderzusetzen. Der Blick auf die aktuelle Kultur zeigt deutlich die grundsätzliche Richtigkeit der Annahme, dass die Verwendung der Gewalt sich verändert haben muss, und zwar über einen langen Weg aus der didaktischen Ästhetik der Aufklärung heraus. Auch der Effekt, dass Gewaltdarstellungen uns verstören, wir sie aber dennoch als Teil eines Kunstwerkes wahrnehmen können, ist evident in der Auseinandersetzung mit der tagtäglichen Repräsentation der Gewalt. Die Diskussion, ob eine Gewaltdarstellung für den Schockeffekt, aus Schaulust, unmotiviert oder eben künstlerisch fungiert, ist dabei entscheidend, aber häufig genug findet sie ohne eine Darlegung der Grundlagen statt. Deshalb war es mir wichtig, weder ›ästhetisch‹ noch ›schweigend‹ als gegeben aufzufassen, sondern den langen theoretischen Weg zu gehen, sie in analytische Begriffe zu überführen.

Gleichsam bin ich der Meinung, dass das Gefühl der als abstoßend empfundenen ›sinnlosen Gewalt‹ und der als ästhetisch gewerteten ›schweigenden Gewalt‹ die gleiche Rezeptionserfahrung als Ursprung haben. Es kann verschiedene Gründe geben, warum ich an eine Darstellung von Gewalt gerate, die ich nicht harmonisieren kann, von der ich abgestoßen, erregt oder verwirrt werde. All dies wird mich aus meiner ästhetischen Rezeptionshaltung hinauswerfen, und es ist sicherlich auch ein Effekt, der von Autoren nicht selten genauso intendiert ist. Dass wir bestrebt sind, ebenso das Störende als Element des Kunstwerks verstehen zu können, liegt wiederum in der Auffassung, dass jedes Teil eines Werkes auch bedeutungsvoll ist. Auch Literatur macht durch den reinen Umstand, dass sie Literatur ist, ebenfalls alle ihre Bestandteile bedeutungsvoll. Jener Teil, der uns im besonderen Maße zur Auseinandersetzung zwingt, liefert den Anlass für unser anschließendes, ästhetisches Werturteil. Bei der Gewaltdarstellung, die als störend und, wenn sie in gesteigertem Maße vorkommt, als überflüssig empfunden wird, steht

also die Literarizität infrage. Damit ist weder etwas über das Wesen des Ästhetischen gesagt, noch ist damit gemeint, dass nur diese Rezeptionserfahrung zu einem ästhetischen Werturteil führen kann. Lediglich ist damit die textstrukturelle Verfassung benannt, die den Auslöser für den notwendigen Rezeptionsprozess darstellt, der zu einem spezifischen Werturteil führen kann. Dieses spezifische Werturteil wiederum leitet sich aus der Auffassung der Negativität des Kunstwerkes ab. Diese Negativität ergibt sich durch die konsequente Weiterführung eines Autonomiegedankens der Kunst. Die schweigende Gewalt ist die Verlängerung der sich der endgültigen Deutung entziehenden Kunst, die sich gerade dadurch vor jeglicher Instrumentalisierung bewahrt und deren Wesensmerkmal in der ständigen Herausforderung zur Auseinandersetzung mit ihr liegt. Das war hier unter ›ästhetisch‹ und ›schweigend‹ zu verstehen. Dies ist insofern genuin modern, als dass es in der Moderne erst denkbar wird, dass Kunst als eigene Existenzform nur Kunst ist und nicht dem Seienden bei- oder untergeordnet ist. Erst das Ende ihrer Existenz als Imitatio macht sie frei für ihre Zustandsform als Wahrhaftiges. Aber nicht für alle modernen Strömungen der Literaturkultur ist dieser Aspekt der Ästhetik bedeutend. Die Jung-Wiener Autoren jedoch setzen sich sehr genau und eingehend mit der Frage des Verhältnisses von Kunst und Leben im Hinblick auf die Autonomieästhetik auseinander, weshalb der Verdacht auch hier nahelag, dass am ehesten unter diesen Texten – im deutschsprachigen Raum – sich die Tendenzen des Paradigmas erkennen lassen, das bis heute andauert. Weil aber Gewalt gerade nicht zentraler Schauplatz der literarischen Auseinandersetzung der Autoren mit ihrer Zeit darstellt, habe ich auf hauptsächlich nicht kanonische Texte zurückgegriffen. Dabei hat sich auch gezeigt, dass trotz der Intensität der Gewaltdarstellungen im Allgemeinen sie bei Weitem noch nicht das Maß erreichen, was wir an Darstellungen heutzutage gewohnt sind. Das ist auch auf unsere veränderten Gewohnheiten zurückzuführen, denn mindestens im Fall von Hermann Bahr ließ sich nachvollziehen, dass seine Darstellung für damalige Verhältnisse in der Wirkung mit heutigen Darstellungen vergleichbar ist. Die historische Differenz ist dennoch ein Vorteil, weil so noch ein weiterer Aspekt offensichtlich wird, der bei der Betrachtung kontemporärer Gewaltrepräsentationen die Analyse vernebelt. Gelingt es der Gewalt, eine Illusionswirkung zu erzielen, die ihren Illusionscharakter überwindet, verlässt der Rezipient zugleich die ästhetische Rezeptionshaltung ganz. Das Buch wird weggelegt, man ist empört, entsetzt, verstört oder, wie es Bataille fasst, im schlimmsten Fall erregt. Wenn jedoch Gewalt in der Kunst subjektiv als abstoßend empfunden wird, sei es, weil der Rezipient sie moralisch ablehnt, oder sei es, weil die Gewalt zu wirklichkeitsnah inszeniert ist, dann bedeutet es für die Analyse noch nicht objektiv, dass sie auch die Bedingungen erfüllt, die ich als ›schweigend‹ benannt habe. Der zeitliche Abstand begünstigt also eine objektivere Einstellung dem Dargestellten gegenüber. Damit einhergehend war es mir wichtig, einen weiteren Fehlschluss zu umgehen: Das Wesen der Gewalt legt nahe, dass

jede Form der literarischen Gewalt *per se* die Bedingung erfüllt, als störend empfunden zu werden, weil sie das Potenzial besitzt, den Leser abzustößen. Wiederum wäre man dann auf das Werturteil zurückgeworfen, was keinerlei Unterscheidung auf analytischer Ebene der einzelnen Repräsentationen zuließe. Stattdessen galt es, den Widerspruch aufzulösen, wie ein Element innerhalb der Literatur, die alles als bedeutungsvoll erscheinen lässt, zugleich die Voraussetzungen mitbringen kann, um als bedeutungslos beschrieben zu werden. Absolute Bedeutungslosigkeit ist jedoch grundsätzlich ausgeschlossen, weil der Leser ansonsten den betreffenden Textteil überhaupt nicht als sprachliche Äußerung auffassen kann. Der einzig sinnvolle Weg, eine extrinsische wie intrinsische Bedeutungslosigkeit beschreiben zu wollen, ist deshalb, der Gewaltdarstellung eine Funktionsschwäche auf allen Ebenen nachzuweisen. Denn jedes Element eines Textes hat eine Funktion, solange es als Teil des Textes gelesen wird. ›Schweigend‹ im semiotischen Sinn kann deshalb ausschließlich bedeuten, in der Funktion eine reduzierte Signifikanz aufzuweisen. Die einzige Möglichkeit, die sprachliche Äußerungen haben, die Funktion ihrer Elemente zu schwächen, ist Redundanz. Literatur kann also nur dadurch Elemente als objektiv störend oder überflüssig erscheinen lassen, wenn die Funktionen des Elementes bereits von anderen Teilen übernommen wurden bzw. wenn sich die Funktion auf viele ähnliche Elemente verteilt, die sich repetitiv wiederholen.

Existiert sie aber dann? Die schweigende Gewalt unter den hier festgelegten Bedingungen?

Der Durchgang durch die einzelnen Erzählungen hat vor allem eines gezeigt: Gewalt ist auf komplexe Weise in das Gefüge der Textstrukturen eingebettet, und zwar sowohl auf semantischer, narrativer sowie intertextueller Ebene. Wie zu erwarten war, ist dabei die Fokussierung auf den rein autonomieästhetischen Aspekt nicht ohne Weiteres möglich und auch nicht ratsam. Es ist überdies nicht besonders verwunderlich, dass ein Phänomen wie Gewalt, das genauso wie Tod und Sexualität an die Grundfesten der menschlichen Existenz reicht, somit auch die Kultur mit ihren adernartigen Verästelungen durchdringt, im Widerspiegel der Literatur gleichfalls komplexe und dispersive Reflexionen erfährt. Aber die Zielsetzung der Arbeit war es nicht, unter allen Umständen in den Texten der Jung-Wiener die ästhetisch-kodierte Gewalt nachzuweisen. Die Analyse des zweiten Teils versteht sich als Probe der Hypothesen des ersten Teils auf umgekehrtem Weg. Erst wenn es gelingt, die Funktionen der Gewalt in den Erzählungen erschöpfend zu beschreiben und sich auf diesem Weg dennoch eine Darstellung finden lässt, bei der von einer Funktionsschwäche gesprochen werden kann, wäre das eine ausreichende Bestätigung der Hypothese.

Mir war es deshalb wichtig, mich bei der Auswahl und Beschreibung der Gewaltdarstellungen nicht ausschließlich nur durch mein Erkenntnisziel leiten zu lassen. Vielmehr wollte ich die Komplexität, mit der das Moment der Gewalt in der Prosa Jung-Wiens auftritt, nachzeichnen. In dieser Komplexität bildet sich das

Diskursspektrum der Moderne ab, weshalb die Gewalt gerade nicht auf nur einen Aspekt beschränkt bleibt. Gewalt ist (noch) nicht *per se* negativ und deshalb auch unter verschiedenen moralischen Perspektiven realisiert. In den hier beschriebenen Stellen ist Gewalt aber auch nicht ausschließlich sensationell, weshalb sie kaum als bloße Provokation mit erhoffter Schockwirkung eingesetzt wird.

Wenig überraschend hingegen ist, dass das Erschauern vor der Gewalt sehr wohl einen wichtigen Bestandteil ihrer Repräsentationen ausmacht, was wahrscheinlich am eindrucksvollsten durch die Figur des Kammerjungen in *Das Schicksal der Agathe* umgesetzt ist. Gewalt wird problematisiert, allerdings ist die Motivation der Gewaltausübenden nicht Bestandteil der Problematisierung. Gewalt generiert sich ebenso als unausweichliche Folge bestimmter Handlungen und Taten aus einer zwingenden Kausalität der Umstände heraus, wie sie als narratives Strukturierungselement zur Umsetzung der Textdramaturgie eingesetzt wird.

Während der Textanalyse hat sich ebenfalls gezeigt, dass neben den axiomatischen Bedingungen bei der praktischen Umsetzung noch weitere Bedingungen erfüllt sein müssen, wenn die Gewalt in ihren Funktionen geschwächt werden soll. So darf sie in ihrer Wesenhaftigkeit als Einbruch in eine bestehende Ordnung weder auf erzählerischer Ebene noch auf erzählter Ebene umgesetzt werden. Beides verleiht ihr innerhalb des Textes ansonsten wieder eine hohe, funktionelle Wertigkeit. Sie muss im Gegenteil marginalisiert werden und viel mehr Teil der bestehenden Ordnung der erzählten Welt sein. Erst wenn sie nicht den Ausnahmefall, sondern die Regel bildet und wenn ihr Auftreten nicht ideologisch stigmatisiert ist, kann sie marginalisiert werden, was eine weitere Voraussetzung für eine Funktionsschwächung bildet. Ebenso hat sich gezeigt, dass nicht nur innertextliche Strukturen, sondern auch intertextuelle Prozesse dazu beitragen können, das genuin Transgressive, das der Gewalt so inhärent ist, zu schwächen. Die grundlose Gewalt im Text kann unbegründet erscheinen, wenn ihre Begründung ausgelagert ist, wenn also durch den Hinweis auf einen textexternen Begründungsdiskurs wie etwa das Heroische die Begründungsnotwendigkeit verkehrt wird. Gewalt ist dann wie bei Schnitzlers *Jeanne d'Arc* Voraussetzung und nicht Ergebnis oder Ereignis. Vielleicht noch mehr als diese Auslagerung des Begründungsdiskurses kann der Hinweis auf einen textexternen Kode die geforderte Bedingung erfüllen. In der Einbettung der Gewalt als Zitat und Verweis auf einen außertextlichen Bildkomplex wandelt sich die Begründung der Gewalt zu einer formalen Notwendigkeit. Dadurch zeigt sich aber auch, dass eine Funktionsschwächung ebenfalls durch extrinsische Verweise erfolgen kann, weswegen die konservative Beschränkung auf rein innertextliche Abhängigkeiten aufgegeben werden kann.

Ein Fall, bei dem viele dieser Bedingungen zusammentreffen, ist der Moment, wo die Gewalt zum Garant des Wahrhaftigen wird. Gewalt ist in dieser Form nicht das unerhörte Ereignis, sondern Teil der bestehenden diegetischen Weltordnung. Sie ist zudem notwendige Begründung, um das Dargestellte als ›wahr‹ und ›rich-

tig auszuweisen. Die Argumentation allerdings, dass nur Gewalt als dieser Garant fungieren kann, ist ausgelagert in den entsprechenden epistemischen Diskurs der damaligen Zeit. Gewalt als Wahrhaftigkeitsgarant ist letztlich eine Form des von Barthes beschriebenen Wirklichkeitseffekts, der allerdings nicht auf einem emulativen, sondern auf einem epistemischen Fundament fußt. Während also in Barthes' Beispielen Dinge um der Simulation der Realität wegen vorhanden sind, so wäre in diesem Fall die Gewalt um der Wahrheit willen vorhanden. Gäbe es nun in den untersuchten Texten diese Repräsentationsform in großer Häufigkeit, wären vielleicht alle hier geforderten Bedingungen erfüllt gewesen.

Am Ende hat die Analyse nicht viele Phänomene aufzeigen können, die meinen selbst gesetzten Kriterien entsprechen. Die Erzähltexte der Jung-Wiener Moderne erfüllen zwar die einzelnen Voraussetzungen, aber nicht singular in einer Repräsentation, sondern auf mehrere Texte von verschiedenen Autoren verstreut. Ist damit also die Hypothese widerlegt und der Ansatz gescheitert? Keineswegs. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass erst die Bündelungen dieser Formen schließlich in die Form der Gewaltdarstellung überführen kann, die in der derzeitigen Kultur uns veranlasst, eine Gewaltdarstellung als sinnlos zu bezeichnen. Ebenso kann ich begründet zusammenfassen, dass unsere heutigen Darstellungsgewohnheiten nicht die ausreichenden Voraussetzungen in den Texten der Jung-Wiener Autoren vorfinden würden, um in gleicherweise eine Funktionsschwäche der dargestellten Gewalt zu erfahren. Die Bündelung der einzelnen, an den Erzählungen herausgearbeiteten Aspekte ist aber weder abwegig noch unmöglich. Der Text von Richard Beer-Hofmann weist bereits deutlich in die entsprechende Richtung. Somit werden die Grundlagen des ästhetischen Kodes der Gegenwart um 1900 gelegt. Zu vermuten ist, dass die Zeit der beiden Weltkriege aber dieser Entwicklung zunächst einen Riegel vorschoben wird und dass sie erst sehr viel später wieder aufgenommen wird.

Ebenso ist der Ansatz anschlussfähig an Sabine Friedrichs Überlegungen zur Hyperrealität und der Verkehrung der Darstellung ins Grotteske. Die Kombination von Wirklichkeitseffekt und fortschreitender Repetition wird schließlich in das münden, was sie als den Hyperrealitätseffekt bezeichnet. Mit der Steigerung des Detailreichtums und der Häufigkeit seines Auftretens entleert sich durch Redundanz die Funktionalität des Dargestellten. Je weiter diese Redundanz vorangetrieben wird, desto überzeichneter erscheint schließlich die Repräsentation. Die Jung-Wiener Moderne besitzt die entsprechenden Züge der Vorläufer, aber nicht deren vollständige Ausprägung. Es wäre nun interessant zu prüfen, ob andere Literatur der Moderne die entsprechenden Darstellungsformen der Gewalt schon aufweist oder ob die Ästhetiktheorie womöglich hier einer Entwicklung vorgegriffen hat, die zu dieser Zeit zwar begonnen hat, aber noch nicht ausreichend entfaltet war, somit also möglicherweise etwas in vergangene Texte gelegt wurde, was erst in der Gegenwart Relevanz besitzt.

III. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Bahr, Hermann: Die gute Schule. Seelenzustände. Hg. von Peter M. Sporer. Vezensy (Ungarn); ngiyaw 2008. <https://ngiyaw-ebooks.org/ngiyaw/bahr/schule/schule.htm> [DgS].
- Beer-Hofmann, Richard: Der Tod Georgs [1900]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main: Fischer 1963, S. 523–624 [DTG].
- Salten, Felix: Das Schicksal der Agathe. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Die Geliebte des Kaisers. Novellen. Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1929, S. 359–396 [SdA].
- Schnitzler, Arthur: Die Hirtenflöte [1911]. In: Ders.: Das erzählerische Werk. Bd. 3: Doktor Gräsler, Badearzt, und andere Erzählungen. Frankfurt am Main: Fischer 1977, S. 117–147 [DH].

Literatur

- Abbt, Christine: Der wortlose Suizid. Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik. München: Fink 2007.
- Allkemper, Alo: »Tod und Leben«. Zum Todesmotiv bei Richard Beer-Hofmann. Hg. von Norbert Otto Eke und Günter Helmes. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 34-56.
- Allerdissen, Rolf: Arthur Schnitzler. Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen. Bonn: Bouvier 1985.
- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München: Beck 2010.
- Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik; mit einem Glossar zu literarischen, linguistischen und philosophischen Grundbegriffen. 4., vollst. neu bearb. und aktual. Aufl. Bern: Haupt 2009.
- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis mit einer Einführung in die Textsemiotik. Bern: Haupt 1996.
- Anz, Thomas: Thesen zur expressionistischen Moderne. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 329-346.
- Asholt, Wolfgang: Fin de Siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays. Stuttgart: Reclam 2000.
- Assman, Aleida: Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. München: Fink 1980.
- Baasner, Rainer: Allgemeine Einführung: Grundbegriffe. In: Baasner, Rainer/Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft: eine Einführung. 2., überarb. und erw. Aufl. Berlin: Schmidt 2001, S. 11-42.
- Baberowski, Jörg: Gewalt verstehen. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 5 (2008), H. 1, S. 5-17. <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1881>.
- Babka, Anna: Formalistisch-strukturalistische Theorien. In: Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV Facultas 2004, S. 161-190.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

- Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Weimar: VDG 2004.
- Bahr, Hermann: Studien zur Kritik der Moderne. Weimar: VDG 2005.
- Bahr, Hermann: Bildung. Essays. Weimar: VDG 2010.
- Bahr, Hermann: Zur zweiten Auflage. In: Guth, Maria (Hg.): Die gute Schule. Vollständige Neuaufl. Berlin: Contumax 2016, S. 3-5.
- Barthes, Roland: Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kimmich, Dorothee (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Durchges. und aktual. Ausg. 2003 [Nachdr.] Stuttgart: Reclam 2004, S. 215-223.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. Aus: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 164-173.
- Barker, Clive: Books of Blood. Bd. 1-3. New York: Penguin 1998 [EA 1984/85].
- Baßler, Moritz: Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen Barock. In: Meumann, Markus/Niefanger, Dirk: Ein Schauplatz herber Angst: Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 1997, S. 125-144.
- Bataille, Georges: Die Literatur und das Böse: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. Aus dem Franz. übers. von Cornelia Langendorf. München: Matthes & Seitz 1987.
- Baum, Michael: Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Beckenbach, Niels: Avantgarde und Gewalt. Über ein Schwellenphänomen der Moderne. Bericht der Ad-hoc-Gruppe. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Teilbd. 1 u. 2. Frankfurt am Main: Campus 2008, S. 3827-3839.
- Beutin, Wolfgang et al.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
- Bergengruen, Maximilian: Das göttliche Ende der Nerven. Hermann Bahrs *Die gute Schule* zwischen Psychopathologie und Mystik. In: Dauss, Markus/Haekel, Ralf (Hg.): Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 317-338.
- Bernbach, Udo: Wissenschaften. Theorien der Gesellschaft. In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Kröner 2008, S. 640-661.
- Beßlich, Barbara: Die Leiden des jungen Wien. Hermann Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890) und Goethes *Werther*. In: Sprachkunst 33 (2002), H. 1, S. 23-40.
- Blavatsky, H[elena] P[etrovna]: Fremdwörterbuch für Okkultisten und Theosophen. (Theosophisches Glossarium). Paderborn: Sarastro 2011 [Nachdr. des Orig. Leipzig: Altman 1910].

- Boehm, Gottfried: Ungesicherte Äquivalente. Formen der Modernität am Jahrhundertende. In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried (Hg.): *Fin de Siècle*. München: Fink 2002, S. 9-26.
- Bohrer, Karl Heinz: Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel? In: auf der Horst, Christoph (Hg.): *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*. Göttingen: V & R Unipress 2013, S. 21-39.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München: Hanser 2004.
- Brandt, Bettina: *Germania in Armor. The Female Representation of an Endangered German Nation*. In: Colvin, Sarah/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hg.): *Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination Since 1500*. Rochester (NY): Camden House 2009, S. 86-126.
- Brandstätter, Christian (Hg.): *Wien um 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.
- Brittnacher, Hans Richard: Ermüdung, Gewalt und Opfer. Signaturen der Literatur um 1900. In: *Zeitschrift für Germanistik* 10 (2000), H. 1, S. 77-95.
- Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de Siècle*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001.
- Bublitz, Hannelore: Der verdrängte Tod im Diskurs der Moderne. In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S. 62-79.
- Castan, Joachim: *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*. [Stuttgart:] Füsslin 1995.
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Christ, Michaela: IV. Merkmale, Präventionen und Folgen: 3. Codierung. In: Dies. (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 190-196.
- Christ, Michaela: VI. Disziplinäre Zugänge: Soziologie. In: Dies./Gudehaus, Christian (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 371-378.
- Christ, Michaela/Gudehaus, Christian (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013.
- Christ, Michaela/Gudehaus, Christian (Hg.): *Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme*. In: Dies. (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 1-17.
- Colvin, Sarah/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hg.): *Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination Since 1500*. Rochester (NY): Camden House 2009.

- Corbineau-Hoffmann, Angelika (Hg.): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim u.a.: Olms 2000.
- Crescenzi, Luka: *Moderne und *décadence**. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth: *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 317-327.
- Crow, Douglas: *Art and Architecture 1900 and 2000*. In: Grabovszki, Ernst/Hardin, James N. (Hg.): *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries. Continuities and Discontinuities Around 1900 and 2000*. Rochester (NY): Camden House 2003, S. 155-178.
- Dabag, Mihran/Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Fink 2000.
- Daigger, Annette: *Ein Wiener »badaud« in Paris. Hermann Bahr und das französische Fin de siècle*. In: Benay, Jeanne/Pfabigan, Alfred: *Hermann Bahr – für eine andere Moderne*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2004.
- Daviau, Donald G.: *Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: de Gruyter 2009.
- Dennerlein, Katrin: *Art. »Raum«*. In: Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 158-165.
- Dickel, Manfred: *»Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein«*. Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne. Heidelberg: Winter 2007.
- Dieckmann, Herbert: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink 1991, S. 271-317.
- Dittberner, Hugo (Hg.): *Arthur Schnitzler*. München: Edition Text + Kritik 1998.
- Doering-Manteuffel, Sabine: *Das Okkulte. Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung. Von Gutenberg bis zum World Wide Web*. München: Siedler 2008.
- Dubois, Jacques et al.: *Allgemeine Rhetorik*. München: Fink 1974.
- Duerr, Hans Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Münster: LIT 2010.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Paderborn u.a.: Fink 2002.
- Eco, Umberto: *Zeichen. Eine Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Eder, Franz X.: *»Diese Theorie ist sehr delikat ...«*. Zur Sexualisierung der »Wiener Moderne«. In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 159-178.
- Ehneß, Jürgen: *Felix Saltens erzählerisches Werk. Beschreibung und Deutung*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002.
- Eicher, Thomas: *»In Spiralen hinaufgeringelt [...], hinabzustürzen ins Leere«*. Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler. In: Ders. (Hg.): *Mär-*

- chen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: LIT 1996, S. 49-68.
- Eicher, Thomas/Wiemann, Volker: Arbeitsbuch. Literaturwissenschaft. 3. vollst. überarb. Aufl. Paderborn: Schöningh 2001.
- Ette, Ottmar: Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahre der Geisteswissenschaften. In: Asholt, Wolfgang (Hg.): Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven. Tübingen: Narr 2010, S. 11-38.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Lehrbuch Germanistik. 2., akt. und erweit. Aufl. [Stuttgart:] Springer [Metzler] 2010.
- Farley, Timothy: Arthur Schnitzler's Sociopolitical »Märchen«. In: Tax, Petrus W./Lawson, Richard H. (Hg.): Arthur Schnitzler and his Age. Intellectual and Artistic Currents. Bonn: Bouvier 1984.
- Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien. 1862-1931. München: Beck 1999.
- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005.
- Fludernik, Monika: Fin de Siècle. Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier 2002.
- Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: WBG 2006.
- Frank, Manfred: Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen? Aus: Ders.: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erw. Neuausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 [EA 1989], S. 121-195.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956.
- Friedrich, Sabine: Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert. Tübingen: Narr 1998.
- Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Fink 1991, S. 23-66.
- Gadamar, Hans-Georg: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr Siebeck 2010 [EA 1960].
- Garelick, Rhonda K.: Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle. Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1998.
- Gammel, Mirko: Die Kritische Wiener Moderne. Ethik und Ästhetik. Karl Kraus, Adolf Loos, Ludwig Wittgenstein. Berlin: Parerga 2005.
- Geier, Andrea: V. Repräsentationen der Gewalt: 1. Literatur. In: Christ, Michaela/Gudehaus, Christian (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 263-268.
- Geisenhanslüke, Achim: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft. 5., gegenüber der 4. unveränd. Aufl. Darmstadt: WBG 2010.

- Geissler, Rolf: Arbeit am literarischen Kanon. Perspektiven der Bürgerlichkeit. Paderborn u.a.: Schöningh 1982.
- Goldman, Alan H.: Aesthetic properties. In: Davies, Stephen et al. (Hg.): *A companion to aesthetics*. 2. Aufl. Malden (MA) u.a.: Wiley-Blackwell 2009, S. 124-127.
- Gomel, Elana: »Rotting Time.« Genre Fiction and the Avant-Garde. In: Bray, Joe/Gibbons, Alison/McHale, Brian (Hg.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. New York: Routledge 2012, S. 393-407.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Goodrick-Clarke, Nicholas: *The Western Esoteric Traditions. A Historical Introduction*. New York: Oxford University Press 2008.
- Gottstein, Michael: Felix Salten. (1869-1945). Ein Schriftsteller der Wiener Moderne. Würzburg: Ergon 2007.
- Gradinari, Irina: Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa. Bielefeld: transcript 2011.
- Grimminger, Rolf (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Fink 2000.
- Grimminger, Rolf: Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: Ders. (Hg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Fink 2000, S. 9-23.
- Groebner, Valentin: Schock, Abscheu, schickes Thema. Die Kulturwissenschaften und die Gewalt. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), H. 3, S. 70-83.
- Haubl, Rolf/Caysa, Volker: Hass und Gewaltbereitschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Kröner 2008.
- Haupt, Sabine: Themen und Motive. In: Dies./Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 138-158.
- Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo: Geistige Zentren des Fin de Siècle. Paris, Wien, Berlin, München, London, Prag, Petersburg. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Kröner 2008 S. 159-194.
- Hård, Mikael: Wissenschaften: Technik und Kultur. In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de Siècle*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 680-693.
- Hecken, Thomas: Avantgarde und Terrorismus: Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF. Bielefeld: transcript 2015.
- Heimerl, Achim: Arthur Schnitzler. Zeitgenossenschaft der Zwischenwelt. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2012.
- Helduser, Urte: »Himmelbett des aufgeschlitzten Mädchens«. Darstellungen sexueller Gewalt in der Literatur der Weimarer Republik. In: *Der Deutschunterricht* 52 (2000), H. 6, S. 43-56.

- Helduser, Urte: *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.
- Heller, Arno: *Gewaltphantasien. Untersuchungen zu einem Phänomen des amerikanischen Gegenwartsromans*. Tübingen: Narr 1990.
- Hirsch, Alfred: *Notwendige und unvermeidliche Gewalt? Zur Rechtfertigung von Gewalt im philosophischen Denken der Moderne*. In: Dabag, Mihran/Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München: Fink 2000, S. 55-80.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne*. In: *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*. Hg. von Frank J. Robertz und Alexandra Thomas. München: belleville 2003, S. 282-300.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Constructing the Femme Fatale. A Dialogue between Sexology and The Visual Arts around 1900*. In: Fronius, Helen/Linton, Anna (Hg.): *Women and Death. Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500-2000*. Rochester (NY): Camden House 2008, S. 157-185.
- Imbusch, Peter: *Gewalt – Stochern in unübersichtlichem Gelände*. In: *Mittelweg* 36/9 (2000), H. 2, S. 24-40.
- Imbusch, Peter: *Der Gewaltbegriff*. In: Heitmeyer, Wilhelm/Hagan, John (Hg.): *Internationales Handbuch der Gewaltforschung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 26-57.
- Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
- Irsigler, Ingo/Orth, Dominik: *Einführung in die Literatur der Wiener Moderne*. Darmstadt: WBG 2015.
- Jäger, Friedrich: *Der Mensch und die Gewalt. Perspektiven der historischen Forschung*. In: Ders./Straub, Jürgen (Hg.): *Was ist der Mensch, was Geschichte? Annäherungen an eine kulturwissenschaftliche Anthropologie*. Jörn Rösen zum 65. Geburtstag. Bielefeld: transcript 2005, S. 301-323.
- Jahraus, Oliver: *Analyse und Interpretation. Zu Grenzen und Grenzüberschreitungen im strukturaliteraturwissenschaftlichen Theorienkonzept*. In: *IASL* 19 (1994), H. 2, S. 1-51.
- Jahraus, Oliver: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Basel/Tübingen: Francke 2004.
- Jakobson, Roman: *Was ist Poesie?* In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 67-82.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 83-121.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. 3., unveränd. Nachdr. München: Fink 1991.
- Jauß, Hans Robert: *Wege des Verstehens*. München: Fink 1994.

- Joshi, S.T.: *The Modern Weird Tale. A Critique of Horror Fiction*. Jefferson: McFarland 2001.
- Keller, Johannes: *Fantastische Wunderketten*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*. Tübingen: Niemayer 2003, S. 225-248.
- Keller, Ursula: *Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers*. Frankfurt am Main: Fischer 2000.
- Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. 2., aktual. Aufl.* Darmstadt: WBG 2011.
- Kiesel, Helmuth: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Beck 2004.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2*. Hg. von Helmut Sembdner. München: dtv 2001.
- Kleinmann, Bernd: *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*. München: Fink 2002.
- Kösser, Uta: *Erfahrung und Erwartung. Zum Wandel ästhetischer Begriffe*. In: Sachs, Melanie/Sander, Sabine (Hg.): *Die Permanenz des Ästhetischen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 231-244.
- Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter 2004.
- Kraemer, Doris: *Jeanne d'Arc. Ein Mythos im Film*. In: Tepe, Peter et al. (Hg.): *Mythos No. 1. Mythen in der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.
- Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt am Main u.a.: Campus 2003.
- Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror. Dichtungen (Poésies)/Briefe. Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- Lehmann, Harry: *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*. München: Fink 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Liebrand, Claudia: »Das Erdbeben in Chili«. In: Breuer, Ingo (Hg.): *Kleinst-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2016, S. 114-120.
- Liell, Christoph: *Gewalt in modernen Gesellschaften – zwischen Ausblendung und Dramatisierung*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte B44 vom 4. November 2002: Gewalt in der Gesellschaft*, S. 6-13. www.bpb.de/system/files/pdf/P8CUER.pdf.
- Ließmann, Konrad Paul: *Die Kunst nach dem Ende des Endes der Kunst. Reflexionen über ästhetische Heilserwartungen*. In: Ley, Michael/Kaiser, Leander (Hg.): *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*. München: Fink 2004, S. 209-221.

- Limbach, Jutta: Friedrich Schillers Seelenkunde vom Verbrechen. In: Hinderer, Walter (Hg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 221-226.
- Link, Jürgen: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis. München: Fink 1996.
- Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. 2., aktual. und überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007.
- Lotman, Jurij M.: Vorlesung zu einer strukturalen Poetik. Einführung, Theorie des Verses. München: Fink 1972.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1981.
- Lukas, Wolfgang: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1996.
- Mahler, Andreas: Kontextorientierte Theorien. In: Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 115-125.
- Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: transcript 2010.
- Marquard, Odo: Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen. München: Fink 2003.
- Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2002.
- Masumoto, Hiroko: Ästhetik der Dinge – Diskurse der Gewalt. München: Iudicium 2013.
- Matthias, Bettina: Masken des Lebens – Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers. Würzburg 1999.
- Maye, Harun: Codierung und Gewalt in der Phänomenologie. Zur Einführung eines Problems und zum Problem der »Einführung« in die Philosophie. In: Dies. (Hg.): Phänomenologie und Gewalt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 23-44.
- Menke, Bettine: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink 2000.
- Meumann, Markus/Niefanger, Dirk: Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein 1997.
- Meyer, Anne-Rose: Homo dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik. München: Fink 2011.
- Mills, Sara: Der Diskurs. Tübingen: Francke 2007.

- Moog-Grünewald, Maria: Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne. In: Warning, Rainer/Wehle, Winfried: *Fin de Siècle*. München: Fink 2002, S. 165-194.
- Müller, Burkhard: Killing Time. Arthur Schnitzlers Tagebücher. In: *Merkur* 58 (2004), H. 659, S. 199-210.
- Müller, Gerhard: Bemerkungen zur Rolle des Hässlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink 1991, S. 13-21.
- Müller, Michael: Die ganz normale Gewalt. Zur De-Semiotisierung von Gewalt in Cormac McCarthy's Roman *No Country for Old Men*. In: *Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics* 32 (2009), H. 3-4: KODIKAS/CODE, S. 345-355.
- Müller-Seidel, Walter: Wissenschaftssprache, Verwissenschaftlichung der Sprache, Sprachkultur. Vorüberlegungen zu einer Diskussion. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989), S. 429-433.
- Mukařovský, Jan: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. München: Hanser 1974.
- Neugebauer-Wölk, Monika/Meumann, Markus: Aufklärung – Esoterik – Moderne. Konzeptionelle Überlegungen zur Einführung. In: Dies./Geffarth, Renko/Ders. (Hg.): *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 1-33,
- Neuhaus, Stefan: *Märchen*. Tübingen: Francke 2005.
- Neun, Oliver: *Unser postmodernes Fin de Siècle. Untersuchungen zu Arthur Schnitzlers »Anatol«-Zyklus*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Niefanger, Dirk: Nietzsche-Lektüren in der Wiener Moderne. In: Valk, Thorsten (Hg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 41-54.
- Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg: Zu Klampen 1994.
- Ort, Michaela: Art. »Raum«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 113-148.
- Otto, Bernd-Christian: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*. Berlin/New York: de Gruyter 2011.
- Paetzke, Iris: *Erzählen in der Wiener Moderne*. Tübingen: Francke 1992.
- Panizzo, Paolo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Perlmann, Michaela L.: *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987.
- Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. Münschen: Fink 2000.
- Pfeiffer, Joachim: *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*. Tübingen: Niemayer 1997.

- Pikulik, Lothar: Der Traum der Vernunft. Die andere Aufklärung. Über ein romantisches Modell und seine Variationen in der Moderne. In: Schmiedt, Helmut/Schneider, Helmut J. (Hg.): Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 80-105.
- Plett, Heinrich F.: Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen. München: Fink 2000.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Bd. 2: Von Nietzsche bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Springer 1993.
- Plumpe, Gerhard: Technik als Problem des Literarischen Realismus. In: Salewski, Michael/Stölken-Fitschen, Ilona (Hg.): Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner 1994, S. 25-42.
- Poe, Edgar Allan: The Imp of the Perverse. In: Ders.: The Works of the late Edgar Allan Poe with Notices of his Life and Genius. Hg. von Nathaniel Parker Willis, James Russel Lowell und Rufus Wilmot Griswold. 2 Bde. New York: Redfield 1850, Bd. 1: Tales, S. 353-359. <http://eapoe.org/works/tales/impc.htm>.
- Pöge-Alder, Kathrin: Märchenforschung: Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen: Narr 2011.
- Pöltner, Günther: Grundkurs Philosophie. Bd. 16: Philosophische Ästhetik. Stuttgart: Kohlhammer 2008.
- Procopan, Norina: »... wie ein kleiner lichter Fleck auf den nachtschwarzen Wellen«. Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit in Saltens Erzählungen »Die kleine Veronika«, »Olga Frohgemuth« und »Das Schicksal der Agathe«. In: Seibert, Ernst/Blumesberger, Susanne (Hg.): Felix Salten. Der bekannte Unbekannte. Wien: Praesens 2006, S. 73-84.
- Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Pytlík, Priska: Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900. Paderborn/München: Schöningh 2005.
- Rabelhofer, Bettina: Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Rauchfleisch, Udo: Allgegenwart von Gewalt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992.
- Reemtsma, Jan Philipp: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. Hamburg: Hamburger Edition 2008.
- Reicher, Maria E.: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt: WBG 2010.
- Reid, Maja D.: Die Hirtenflöte. In: Modern Austrian Literature 4 (1971), H. 2, S. 18-27.

- Reschke, Renate: Schön/Schönheit. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5: Postmoderne bis Synästhesie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 391-436.
- Rippel, Philipp: »Oh Krake mit dem seidenen Blick«. Zur Ästhetik von Lautréamonts Gesängen des Maldoror. In: Held, Gerd/Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): *Unter Argusaugen. Zu einer Ästhetik des Unsichtbaren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 95-112.
- Robertson: *Women Warriors and the Origin of the State*. Zacharias Werner's *Wanda* and Heinrich von Kleist's *Penthesilea*.
- Roelofs, Hans: »Man weiß eigentlich wenig von einander«. Arthur Schnitzler und die Niederlande 1895-1940. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1989.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart: Reclam 2007.
- Roßbach, Nikola: *Gewalt in Literatur und Lebenswelt: eine Auswahlbibliografie*. In: *Der Deutschunterricht* 52 (2000), H. 6, S. 88-91.
- Rühling, Lutz: *Fiktionalität und Poetizität*. In: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv 1996, S. 25-51.
- Russel, Bertrand: *Philosophie des Abendlandes*. Wien: Europa 2001.
- Salten, Felix: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Die Geliebte des Kaisers. Novellen*. Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1929.
- Scheffel, Michael: »Ich will dir alles erzählen.« Von der Märchenhaftigkeit des Alltäglichen in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: Colvin, Sarah/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hg.): *Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination Since 1500*. Rochester (NY): Camden House 2009, S. 123-137.
- Scheible, Hartmut: *Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976.
- Scherer, Stefan: *Richard Beer-Hofmann und die Wiener Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Schirach, Ferdinand von: *Verbrechen*. München: Piper 2009.
- Schmidt, Siegfried J.: *Ästhetische Prozesse*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1971.
- Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt: WBG 2003.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Schneider, Uwe: *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Schnitzler, Arthur: *Das erzählerische Werk*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer 1977.
- Schnitzler, Arthur: *Das erzählerische Werk*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer 1977.
- Schulz, Petra Maria: *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004.

- Semrau, Eugen: Erleuchtung und Verblendung. Einflüsse esoterischer Gedanken-
guts auf die Entwicklung der Wiener Moderne. Innsbruck/Wien/Bozen: Studi-
enverlag 2012.
- Sexl, Martin (Hg.): Einführung in die Literaturtheorie. Wien: WUV Facultas 2004.
- Siebenpfeiffer, Hania: Kreatur und Kalter Killer. Der Lustmörder als Paradig-
ma männlicher Gewalt in der Moderne. In: Ehrlicher, Hanno/Dies. (Hg.):
Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert.
Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2002, S. 109-131.
- Siebenpfeiffer, Hania: »Böse Lust«. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer
Republik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005.
- Siebenpfeiffer, Hania: VI. Disziplinäre Zugänge: 5. Literaturwissenschaft. In:
Christ, Michaela/Gudehaus, Christian (Hg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres
Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 340-347.
- Seibert, Ernst: Felix Salten – der unbekannte Bekannte. Wien: Praesens 2006.
- Siebenpfeiffer, Hania: Re-writing Jack the Ripper. Zur Semiotik des Lustmords in
Frank Wedekinds »Monstertagödie« (1894) und Gustav Pabsts »Die Büchse der
Pandora« (1929). In: Komfort-Hein, Susanne/Scholz, Susanne (Hg.): Lustmord.
Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus:
Ulrike Helmer 2007, S. 55-72.
- Simonis, Annette: Ästhetizismus und Avantgarde. Genese, wirkungsgeschichtli-
cher und systematischer Zusammenhang. In: Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth
(Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin/New York: de Gru-
yter 2007, S. 291-316.
- Sofsky, Wolfgang: Traktat über die Gewalt. Frankfurt am Main: Fischer 2005.
- Sohn, Werner/Wahrig, Bettina: Wissenschaften: Medizin und Biologie. In: Haupt,
Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Kröner
2008, S. 694-711
- Sorg, Reto: Kurze Prosa. In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch
Fin de Siècle. Stuttgart: Kröner 2008, S. 369-414.
- Sprengel, Peter/Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und
Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau
1998.
- Springer, Peter: Ansichten vom Kunstkörper. Zur Inszenierung des weiblichen Kör-
pers um die Jahrhundertwende. In: Tebben, Karin (Hg.): Frauen – Körper –
Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen: Vanden-
hoeck & Ruprecht 2000, S. 28-52.
- Steck-Meier, Esther: Richard Beer-Hofmann. »Der Tod Georgs« (1900). In: Tarot,
Rolf (Hg.): Erzählkunst der Vormoderne. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996, S.
399-415.

- Steinseifer, Martin: Vom Nutzen und Nachteil der Gewalt. In: Vogel, Christine (Hg.): Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert. Frankfurt am Main/New York: Campus 2006, S. 15-37.
- Stierhof-May, Freia: Untersuchungen zur Funktion literarischer Motive bei Arthur Schnitzler im Kontext der Philosophie Friedrich Nietzsches. Berlin: Logos 2004.
- Stockhammer, Robert: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880–1945. Berlin: Akademie 2000,
- Stühlinger, Harald: Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße. Entstehung, Projekte, Auswirkungen. Basel: Birkhäuser 2015.
- Surmann, Elke: »Ein dichtes Gitter dunkler Herzen«. Tod und Liebe bei Richard Beer-Hofmann und Arthur Schnitzler. Untersuchung zur Geschlechterdifferenz und der Mortifikation der »Anderen«. Oldenburg: Igel 2002.
- Szendi, Zoltán: Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers. In: Csúri, Károly/Horváth, Géza (Hg.): Erzählstrukturen II. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Szeged: Jate 1999, S. 94-109.
- Taubenböck, Andrea: Die binäre Raumstruktur in der »Gothic novel«. 18.-20. Jahrhundert. München: Fink 2002.
- Teppen, Karin: Versuche im Bereich der Kunst. Zum Bildrepertoire des weiblichen Körpers im Fin de Siècle. In: Dies. (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 7-27.
- Tietenberg, Anne Kristin: Der Dandy als Grenzgänger der Moderne. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Münster: LIT 2013.
- Timms, Edward: Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne. In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993, S. 128-143.
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München: Fink 1977.
- Titzmann, Michael: Zum Verfahren der strukturalen Textanalyse – am Beispiel eines diskursiven Textes. In: Analyse und Kritik 3 (1981), H. 1, S. 64-92.
- Titzmann, Michael: »Grenzziehung« vs. »Grenztilgung«. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme »Realismus« und »Frühe Moderne«. In: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Hg. von Hans Krahl und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig 2002, S. 181-210.
- Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland u.a. (Hg.): Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin/New York: de Gruyter 2003, Bd. 3, 3028-3103.
- Tyradellis, Daniel (Hg.): Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2007.

- Ueding, Gert: Von der Rhetorik zur Ästhetik. Winckelmanns Begriff des Schönen. In: Raulet, Gérard (Hg.): Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert. Rennes: Centre de Recherche Philia 1995, S. 41-66.
- Valk, Thorsten: Friedrich Nietzsche – Musaget der literarischen Moderne. In: Ders. (Hg.): Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin u.a.: de Gruyter 2009, S. 1-20.
- Vellusig, Robert: Texte zum Sprechen bringen. Über philologische und ästhetische Erkenntnis. In: Knaller, Susanne/Pichler, Doris (Hg.): Literaturwissenschaft heute. Gegenstand, Positionen, Relevanz. Göttingen: V & R Unipress 2013, S. 239-266.
- Volli, Ugo: Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen/Basel: Francke 2002.
- Wagner, Giselheid: Harmoniezwang und Verstörung. Voyeurismus, Weiblichkeit und Stadt bei Ferdinand von Saar. Tübingen: Niemeyer 2005.
- Wahl, Klaus: Aggression und Gewalt. Ein biologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Überblick. Heidelberg: Springer 2009
- Waldenfels, Bernhard: Aporien der Gewalt. In: Dabag, Mihran et al. (Hg.): Gewalt. Strukturen, Formen Repräsentationen. München: Fink 2000, S. 9-24.
- Watanabe-O’Kelly, Helen: Wearing the Trousers. The Woman Warrior as Cross-dresser in German Literature. In: Colvin, Sarah/Watanabe-O’Kelly, Helen (Hg.): Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination Since 1500. Rochester (NY): Camden House 2009, S. 28-44.
- Weder, Christina: Das Sterben als Grenzmarke in einem ›Schwellentext der Moderne‹. Zu Richard Beer-Hofmanns »Der Tod Georgs«. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Bd. 6. Hg. v. P. Wiesinger. Bern u.a. 2002, S. 439-446.
- Weiß, Johannes: Antinomien der Moderne. In: Nautz, Jürgen/Vahrenkamp, Richard: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. 2., unveränd. Aufl. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1996, S. 51-61.
- Wellbery, David E.: Semiotische Anmerkungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*. In: Ders. (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*. 2., durchges. Aufl. München: Beck 1987, S. 69-87.
- Werber, Niels: Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neusten Popliteratur. In: Weimarer Beiträge 49 (2003), H. 1, S. 55-70.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt: ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt am Main: Athenäum 1986.
- Wieviorka, Michel: Die Gewalt. Hamburg: Hamburger Edition 2006.

- Willke, Helmut: Systemtheorie III. Steuerungstheorie. Grundzüge einer Theorie der Steuerung komplexer Sozialsysteme. Konstanz/München: UVK 2014.
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums. Bd. 1. Dresden, 1764. www.deutschestextarchiv.de/winckelmann_kunstgeschichte01_1764.
- Wingfield, Nancy M.: The World of Prostitution in Late Imperial Austria. Oxford: Oxford University Press 2017.
- Wirth, Uwe: Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft. In: Grenzen der Germanistik. Beiträge d. 26. Germanistischen Symposiums. Hg. v. Walter Erhart. Stuttgart u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 410-430.
- Wolf, Burkhardt: Codierung von Gewalt. In: Maye, Harun/Scholz, Leander (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft. München: Fink 2011, S. 73-94.
- Wolf, Claudia: Schnitzler und der Film: Bedeutung, Wahrnehmung, Beziehung, Umsetzung. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2006.
- Wörtche, Thomas: Das Böse, ach ... [Rezension über Peter-André Alt: Ästhetik des Bösen. München 2010]. In: IASLonline vom 20.09.2011. www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=3362.
- Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg: Quelle und Meyer 1984.
- Würffel, Stefan Bodo: Kunst-Kreise, -Gruppen und -Gemeinschaften. In: Haupt, Sabine/Ders. (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Kröner 2008, S. 195-217.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Bibliograf. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam 2000.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995.

Filme

Die Jungfrau von Orleans (1900). R.: Max Skladanowsky. <https://www.imdb.com/title/tt0000318>.

Giovanna d'Arco (1913). R.: Ubaldo Maria Del Colle. <https://www.imdb.com/title/tt0177807>.

Jeanne d'Arc (1900). R.: Georgews Méliès. <http://archive.org/details/JeanneDarc>.

La vie de Jeanne d'Arc (1909). R.: Albert Capellani. <https://www.imdb.com/title/tt0460980>.

Vita di Giovanna d'Arco (1909). R.: Mario Caseini. <https://www.imdb.com/title/tt0177806>.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

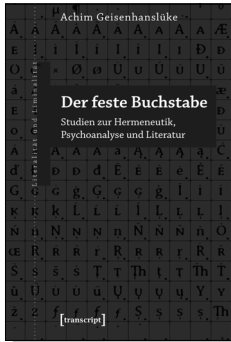
2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

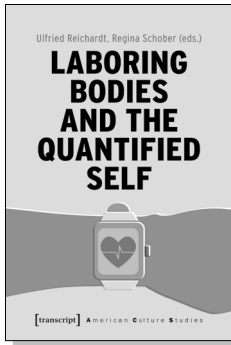
Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen

12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

