

# Studia austriaca XXII

Ödön von Horváth • Rainer Maria Rilke • Alois Hotschnig  
Robert Musil • Elisabeth Reichart • Melitta Breznik  
Alexander Lernet-Holenia • Arthur Schnitzler  
Hugo von Hofmannsthal • Elfriede Jelinek  
Theodor Däubler • Joseph Roth

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

***Studia austriaca***

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature  
Published annually in the spring

***ISSN 2385-2925***

Vol. XXII

Year 2014

Editor: Fausto Cercignani

Editorial Board:

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1992

Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)

On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated  
from the first page of a manuscript by Peter Handke  
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”  
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner  
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Studia austriaca  
Vol. XXII – Year 2014

Table of Contents

Evelyne Polt-Heinzl – <i>Ödön von Horváth's «Jugend ohne Gott». Neue Blicke auf einen bekannten Text</i>	p. 5
Nicholas Reynolds – <i>A Vessel to Navigate a Terrifying World. Rilke's «Stunden-Buch»</i>	p. 17
Friederike Gösweiner – <i>Täter- und Opfergeschichten. Schuld in Alois Hotschnigs Prosaerwerken «Aus», «Leonardos Hände» und «Ludwigs Zimmer»</i>	p. 39
Alessio Musio – <i>The crisis of substance and the difficulty of decision. Musil's subject</i>	p. 61
Elin Nesje Vestli – <i>Teleskopische Generationsnarrative. Elisabeth Reicharts «Die Voest-Kinder» und Melitta Breznik's «Der Sommer hat lange auf sich warten lassen»</i>	p. 73
Maurizio Pirro – <i>Visualità e intermedialità in Hugo von Hofmannsthal</i>	p. 93
Florian Auerochs – <i>Vom gläsernen Sarg zum «Glaspalast des Männlichen». Volksmärchen und feministische Philosophiekritik in Elfriede Jelinek's Schneewittchen-Adaption «Der Tod und das Mädchen I»</i>	p. 105
Marina Bressan – <i>L'esperienza futurista di Theodor Däubler a Firenze</i>	p. 125
Torsten Voß – <i>Kakanische Repräsentanten des melancholischen Untergangs. Offiziere, soldatische Zivilisten, Ikonen und maskulin aufgeladene Dingsymbole in Joseph Roths «Radetzkymarsch» (1932) und Alexander Lernet-Holenias «Die Standarte» (1934)</i>	p. 139
Ester Saletta – <i>Arthur Schnitzler: immaginare il femminile. Esempi letterari e cinematografici</i>	p. 161
Call for papers	p. 191



Evelyne Polt-Heinzl  
(Hirschwang, AT)

*Ödön von Horváth's «Jugend ohne Gott»  
Neue Blicke auf einen bekannten Text*

Abstract

In spite of its title, the main viewpoint in Horváth's well-known novel *Jugend ohne Gott* (1937, *Youth without God*) belongs to the figure of the teacher, who struggles with God and with his own conscience. This essay raises some apparently unorthodox questions, which might, however, open the way for new interpretations of the novel.

Horváth's Roman ist als Schullektüre beliebt. Wenige Romane lassen sich so lustvoll mit didaktischen Diagrammen, Motivkreisen und Listen von Gegensatzpaaren darstellen. Doch das Buch gibt bis heute auch Rätsel auf, das beginnt beim Titel: Er kündigt einen Roman über die Jugend an, die den Glauben an Gott verloren habe bzw. der statt religiöser Erziehung Propagandaparen und paramilitärischer Drill geboten werden. Die Perspektive des Romans gehört jedoch dem Lehrer, der mit Gott oder eigentlich mit seinem eigenen Gewissen ringt. Im Folgenden sollen einige Fragen angeschnitten werden, die auf den ersten Blick unorthodox wirken mögen, aber damit vielleicht neue Interpretationsräume erschließen.

## *1. Datierungsfragen*

*Jugend ohne Gott* ist ein schmales Buch, gegliedert in 44 Kapitel. Den Auftakt macht eine Zeitangabe, die einzig konkrete des Romans, der daher einige Bedeutung zukommt. Es ist der 25. März, der Lehrer hat Geburtstag, es ist sein 34., und er verbessert Hausaufgaben<sup>1</sup>; am Tag zuvor war der Schüler W erkrankt, weil er sich am Sonntag am Fußballplatz erkältet hatte.

---

<sup>1</sup> Ödön von Horváth: *Jugend ohne Gott*. Hg.: Traugott Krischke, Susanna Foral-Krischke. Frankfurt/M: Suhrkamp 1983 (Gesammelte Werke. 13), S. 11. Alle Seitenangaben aus diesem Band im Folgenden im Fließtext.

Der 25. März müsste also ein Dienstag sein. Am nächsten Tag gibt der Lehrer die Hefte zurück und merkt dem Schüler N gegenüber an, dass auch Neger Menschen seien. Am Tag darauf kommt der Vater des N und beschwert sich deshalb. Zwei Tage später, es ist ein Samstag, wird der Lehrer in dieser Causa zum Direktor zitiert, was die kurze Reaktionszeit zwischen Denunziation und – durchaus amikaler – Maßregelung durch den Direktor zeigt. Am Abend betrinkt sich der Lehrer. Als er am Sonntagmorgen heimkommt, erwartet ihn der Vater des erkrankten W, der im Sterben liegt. Da, wie es im Roman heißt, die aktuellen Verordnungen für den Schulunterricht seit drei Jahren in Kraft sind (S. 29), ist als Handlungsjahr 1936 am wahrscheinlichsten. Der 25. März war 1936 ein Mittwoch.

Dass Horváth entgegen der von ihm aufgebauten Logik der Wochentage den Roman nicht mit Dienstag dem 24., sondern Mittwoch dem 25. beginnen lässt, dürfte mit dem Namenspatron zu tun haben. Unauffällig spielt er so mit den ersten Worten des Romans das Thema von Bekehrung und Vergebung ein, denn der 25. März ist der Tag des Heiligen Dismas, des rechten Schächers, der sich in der Kreuzigungsszene reuig zu Christus bekehrt. Außer in Kreuzigungsdarstellungen erscheint Dismas unter den ersten Erlösten der «Vorhölle» neben Johannes dem Täufer und Adam und Eva. Dismas gilt als Patron der zum Tode Verurteilten. Vielleicht ist dieser Zusammenhang bislang nicht aufgefallen, weil der Roman ansonsten die Entschlüsselung seiner vielfältigen Bezüge und Praetexte verhältnismäßig leicht zu machen scheint.

## 2. *Zeitgeschichte im Text*

Was die politische Aussage betrifft, wurde immer wieder die prinzipielle Frage gestellt, in wie weit *Jugend ohne Gott* als antifaschistischer Roman gelesen werden kann. Der Entwicklungsprozess des Lehrers wird eindeutig nicht an einer politischen Handlung festgemacht, und in der Darstellung des faschistischen Repressionsapparats bleibe der Roman «hinter der zeitgenössischen Realität in Deutschland zurück»<sup>2</sup>. Für eine Lektüre als «fiktives Modell»<sup>3</sup> des Zusammenstoßes von Individuum und totalitärer Gesellschaftsordnung wiederum sind die konkreten Verweise auf die NS-Diktatur doch zu deutlich.

<sup>2</sup> Wolf Kaiser: «Jugend ohne Gott» – ein antifaschistischer Roman? In: Traugott Krischke (Hg.): *Horváths Jugend ohne Gott*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 48–68, hier S. 54.

<sup>3</sup> Wolfgang Müller-Funk: Faschismus und freier Wille. Horváths Roman «Jugend ohne Gott» zwischen Zeitbilanz und Theodizee. In: Krischke 1984, S. 157–179, hier S. 160.

«Alle Neger sind hinterlistig, feig und faul» (S. 13), schreibt Schüler N in seinem Aufsatz über die Kolonien, und der Lehrer erinnert sich gerade noch rechtzeitig, eine ähnliche Phrase im Radio gehört zu haben. Hier wäre wohl eher die Form «Der Neger ist ...» zu hören gewesen; die «simplizistische Zusammendrängung im Singular»<sup>4</sup> (der Jude, der Slawe) hat Viktor Klemperer als markantes Muster rassistischer Propagandaphraseologie analysiert. Und häufiger als Ausfälle gegen die Neger waren im NS-Radio natürlich jene gegen Juden, die in den Nürnberger Rassengesetzen vom 15. September 1935 einen vorläufigen Höhepunkt fanden. Wie massiv die NS-Propaganda das junge Medium Rundfunk nutzte, hat Horváth während seines Aufenthalts in Deutschland vom Juli 1934 bis September 1935 erlebt. Im August 1933 war der auf Initiative des Propagandaministeriums entwickelte, äußerst preiswerte «Volksempfänger» präsentiert worden, Ende des Jahres waren bereits 500.000 Geräte ausgeliefert.

Horváth verwendet das Radio den ganzen Roman hindurch als Bild für die flächendeckende Hetze des Regimes (S. 19, 82), und er baut Begriffe der NS-Propaganda ein wie «Sippschaft» (S. 19), «Gesundung» (S. 76) – mit Gesetz vom 28. Juni 1935 konnten Verstöße gegen das «gesunde Volksempfinden» strafrechtlich verfolgt werden – oder «Volksgenossen», die bei Ansprachen, Appellen und Gesetzestexten gebräuchliche NS-Formel, die «Fremdstämmige» ausschließt. «Es ist Unkraut und gehört vertilgt» (S. 37), sagt der Bauer über Evas Jugendbande in Anspielung auf die NS-Terminologie vom «lebensunwerten» Leben; durch die Wiederholung des Ausdrucks im ursprünglichen Bedeutungskontext – «Ich gehe durch das Unterholz. Hier steht das Unkraut und gedeiht» (S. 38) – unterläuft Horváth ohne Kommentar den tendenziösen Sprachgebrauch, ebenso wie mit der affirmativen Verwendung der Phrase – «Es ist alles Unkraut» (S. 113) – in der Szene im Prostituiertenmilieu rund um Julius Caesar.

Das zentrale Motiv des Romans ist die biblische Sintflut; sie wird über Bibelzitate direkt eingeführt, ist mit den Regen-Szenen verbunden und mit dem Motiv der Erbsünde – zumal in Horváth's falscher Schreibweise «Sündflut», volksetymologisch abgeleitet von Sünde, statt Sintflut, von mittelhochdeutsch «sint», für immerwährend. Dass Horváth den Metaphernbogen der Sintflut über den gesamten Roman spannt, setzt die totalitäre Machtübernahme analog mit einer Naturkatastrophe als göttlicher Strafe. Auch das Bild der Pest verwendet Horváth dafür, und zwar als Kapitelüber-

---

<sup>4</sup> Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen. Berlin: Aufbau 1947, S. 209.



schrift, also nicht auf Ebene der Figurenrede. Auch die faschistische Propaganda verwendete gerne Bilder aus dem Bereich der Biologie, um gesellschaftliche Zusammenhänge vom Historischen ins Naturgegebene zu ent-rücken. Dass auch Horváth diese Sprachbilder einsetzt, zeigt das flächen-deckende Eindringen der NS-Phraseologie in die Alltagssprache; «der Na-zismus», so Viktor Klemperer, «glitt in Fleisch und Blut der Menge über die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen, die er ihr in millionen-fachen Wiederholungen aufzwang und die mechanisch und unbewußt über-nommen wurden»<sup>5</sup>.

Auch das Zeltlager als solches ist Teil der NS-Kulturpolitik, wiewohl das Prinzip körperlicher Ertüchtigung mit militaristischen Untertönen schon in der Weimarer Republik mit Erlass vom 25. November 1932 implementiert wurde. Das erste Massen-Zeltlager der Hitler-Jugend (HJ) mit 5.000 Ju-gendlichen fand im Sommer 1933 in der Wahner Heide statt. Als reale Vor-bilder für das Zeltlager des Romans wurden die beiden südbayerischen Orte Herzogstand am Walchensee<sup>6</sup> oder Aidling bei Murnau<sup>7</sup> genannt. An beiden Orten fanden «Hochlandlager» der HJ statt mit jeweils mehreren Tausend Jugendlichen. Das Zeltlager in Horváths Roman ist jedoch bei den 25 Bu-ben wie den 20 Mädchen im nahen Schloss auf den jeweiligen Klassenver-band beschränkt. Das ergibt eine völlig andere Gruppendynamik als das Massenerlebnis in den Hochlandlagern. Stillschweigend wurde bisher in den Kommentaren von einer Verortung der Schule wie des Zeltlagers in Bayern ausgegangen, als Textzeugen für die NS-Schulgesetze wurden daher meist jene von Bayern zitiert. Die im Roman beschriebene sechseinhalbstündige Anreise mit dem Autobus spricht jedoch eher dagegen, beides, Schule wie Zeltlager, in Bayern zu verorten.

Was in das historische Tableau des Jahres 1936 nicht passt, ist das still-gelegte Sägewerk und die hohe Arbeitslosigkeit. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten reduzierten sich die Arbeitslosenzahlen durch Aus-bau der Rüstungsindustrie und massive Investitionen im Straßenbau dra-stisch. Darauf wird auch zu Beginn des Romans verwiesen, wenn der Schü-ler Franz Bauer die Notwendigkeit von Kolonien mit dem Rohstoffbedarf

---

<sup>5</sup> Klemperer 1947, S. 21.

<sup>6</sup> Alexander Fuhrmann: Der historische Hintergrund: Schule – Kirche – Staat. In: Kruschke 1984, S. 129–146, hier S. 140.

<sup>7</sup> Elisabeth Tworek: Kommentar. In: Ödön von Horváth: Jugend ohne Gott. Roman. Mit einem Kommentar von Elisabeth Tworek. Frankfurt/Main: Suhrkamp BasisBiblio-thek 1999, S. 145–195, hier S. 159f.



der Industrie begründet; denn ohne Rohstoffe würde «der heimische Arbeitsmann wieder arbeitslos werden», was der Lehrer mit «Sehr richtig, lieber Bauer» (S. 8) kommentiert. Gerade die drastische Senkung der Arbeitslosenzahlen sicherte den Nationalsozialisten Zulauf auch von Teilen der Arbeiterschaft, die rasche Konsolidierung der NS-Herrschaft ist ohne dieses Faktum kaum erklärbar.

### *3. Die beiden Hälften des Romans*

Ein Grundproblem scheint in der überraschend rigiden Zweiteilung des Romans zu liegen. Während im ersten Teil der Lehrer mit der Denunziation des Bäckers und der – wenn auch lustlos exekutierten – Rüge des Direktors direkt mit den Machtstrukturen der Diktatur konfrontiert wird, spielt das autoritäre Regime im zweiten Teil mit der Gerichtsverhandlung und der Entlarvung des wirklichen Täters kaum mehr eine Rolle. Allerdings ist schon im ersten Teil der Bäcker der einzige Erwachsene, der sich überzeugt regimetreu gibt. Die Lehrerin der Mädchengruppe bleibt für eine gesicherte Aussage zu schemenhaft. Der Ausdruck Führerin lässt zwar an BDM-Führerin denken. Dass sie heimlich weint – das erzählen die beiden Mädchen, die der Lehrer belauscht –, könnte darauf hinweisen, dass ihre fanatische Rede mehr eine Schutzmaßnahme ist, für den Fall, der ihr unbekanntes Lehrer wäre regimetreu. «Unsere Blicke treffen sich. Verstehen wir uns?» (S. 107), denkt der Lehrer beim ersten Besuch des B vom Schülerklub. Das zeigt die Bedeutung nonverbaler Kommunikation in diktatorischen Systemen: Die richtige Einschätzung über Nähe oder Distanz des Gegenüber zum Regime kann existentielle Bedeutung haben.

Im Justizmilieu aber vertritt keiner der Akteure Sprache und Mentalität des autoritären Regimes. Der Präsident sieht den Bäcker «missbilligend an», als er seine Geschichte mit den Negern erzählt, wagt «es aber nicht, ihn zu unterbrechen» (S. 89). Auch der Gerichtspräsident steht also dem System zumindest distanziert gegenüber. Das reduziert die Kritik an der herrschenden «Weltanschauung» im zweiten Teil des Romans auf eine Medienschelte. Denn nur in den zitierten Zeitungsberichten rund um den Prozess werden Vokabular und Diktion des Regimes verwendet und vom Autor lustvoll mit besonderer sprachlicher Unbeholfenheit gepaart. Spott als Grundhaltung und Ausdruck des Degagements – das wirft der Lehrer der «jungen Generation» zu Beginn des Romans vor, als hätte er damit seine eigene Generation im Auge. In einer *Autobiographischen Notiz* beschreibt Horváth sein eigenes Heranwachsen im Krieg so:

Aus der Tatsache, daß unsere Väter im Felde fielen oder sich drückten, daß sie zu Krüppeln zerfetzt wurden oder wucherten, folgte die öffentliche Meinung, wir Kriegslümmel würden Verbrecher werden. [...] Wir waren verroht, fühlten weder Mitleid noch Ehrfurcht. Wir hatten weder Sinn für Museen noch die Unsterblichkeit der Seele – und als die Erwachsenen zusammenbrachen blieben wir unversehrt. In uns ist nichts zusammengebrochen, denn wir hatten nichts. Wir hatten bislang nur zur Kenntnis genommen.<sup>8</sup>

Dass in die Tage nach dem Prozess der Geburtstag des «Oberplebejers» fällt – er ist von der Romanlogik her vom April in den Herbst verlegt –, berührt die Handlung selbst insofern kaum, als wir von keiner erwachsenen Figur der Handlung erfahren, dass sie daran teilnimmt. Allenfalls der Bäcker und seine Gattin wären begeisterte Mitmarschierer, was nach dem Tod ihres Sohnes aber auch fraglich scheint. Alle anderen, inklusive des Schuldirektors, beschränken sich wohl wie der Lehrer auf das pflichtgemäße Beflaggen, um Schwierigkeiten zu vermeiden. Selbst die Hausfrau des Lehrers nimmt nicht einmal als Zuschauerin an den Aufmärschen teil, sondern bleibt zu Hause. Das ist bemerkenswert, denn als Zimmervermieterin scheint sie eine der Modernisierungsverliererin zu sein, die für NS-Propaganda besonders anfällig waren. Zimmervermieterinnen waren häufig durch die gezeichneten Kriegsanzahl verarmte, verwitwete Frauen aus einst abgesicherten bürgerlichen Verhältnissen, die der soziale Abstieg zwang, Teile ihres privaten Wohnumfelds zu vermieten. Auf ihren sozialen Abstieg deutet im Roman der wiederholt erwähnte Salon hin, in dem ein Piano steht; ein Gatte der Hausfrau wird nicht erwähnt. Ihre mütterliche Fürsorge, die sich im Blumenstrauß zum Geburtstag des Lehrers ausdrückt, könnte auch auf allfällig im Krieg verlorene Söhne hinweisen. Prinzipiell stellt die «brave Hausfrau» (S. 7, 138) als Zimmervermieterin auch eine Instanz der Sozialkontrolle dar, die der Lehrer durchaus akzeptiert; als er über Nacht ausgeblieben ist, fühlt er sich bemüßigt, zu erklären, dass er bei Bekannten übernachtet habe. Wäre sie eine überzeugte Anhängerin des Regimes, würde das sein Leben um einiges erschweren. Nach den Berichten über den Prozess und der Suspendierung des Lehrers, ist sie zwar irritiert, bringt ihm aber weiterhin das Frühstück und zum Abschied dann erneut einen Blumenstrauß.

---

<sup>8</sup> Ödön von Horváth: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Hg.: Traugott Krischke, Susanna Foral-Krischke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 (Gesammelte Werke. 11), S. 183.

#### 4. Akte des Widerstands?

Er unterrichte «Geschichte und Geographie» (S. 12), so führt sich der Lehrer selbst ein, und das sind heikle Fächer. Alle Diktaturen betreiben zur Absicherung ihrer Ideologie und ihrer territorialen Ansprüche eine massive Uminterpretation des Geschichtsbildes wie der Geopolitik. Die Formulierung des Aufsatzthemas «Warum müssen wir Kolonien haben?» (S. 12) lässt prinzipiell nur affirmative Antworten zu. Dass der Lehrer auf dem Begriff Geographie beharrt und nicht auf die NS-Terminologie «Erdkunde» umschwenkt, könnte man als kleinen Akt der Resistenz zumindest im privaten Sprachgebrauch interpretieren. Allerdings verwendet auch der als fanatischer Regimeanhänger gezeichnete Bäckermeister diesen Begriff (S. 14).

Ein blindes Motiv des Romans bleibt der Physiklehrer, er fehlt beim Begräbnis des W, ein «Sonderling», sagt der Lehrer. Das könnte bedeuten, dass er vielleicht stärker als der Erzähler auf Distanz zum Regime geht und sich deshalb von der offenbar durchgängig opportunistischen Kollegenschaft fernhält. Der Physiklehrer ist eines der wenigen Motive des Romans, das kein zweites Mal wieder aufgenommen oder zumindest angesprochen wird.

Die Wahrheit, zu der sich der Lehrer im Lauf der Verhandlung durchringt, hat nichts mit dem Regime zu tun, sondern ausschließlich mit seinem eigenen Fehlverhalten im Zeltlager. Bei seinem Gewissenskonflikt orientiert er sich am bürgerlichen Rechtskodex: Seine Schuld ist der Einbruch in das Tagebuchkästchen, nicht die Tatsache, dass er den Hilferuf des ermordeten N ignoriert hat. Der bat den Lehrer um die Unterbringung in einem anderen Zelt. Doch der Lehrer unternahm nichts, weil er – in seiner privaten Diktion – Gott einen Strich durch die Rechnung machen wollte, vielleicht aber eher, weil ihm der Denunziant N nicht gerade sympathisch war. «Mordprozess Z oder N» (S. 87) lautet eine Kapitelüberschrift und das thematisiert die Frage der Perspektivierung auf den mutmaßlichen Täter Z oder das Opfer N, über das sich der Lehrer keine Gedanken macht. Er wirft sich vor, dass sein ausgebliebenes Geständnis des Tagebucheinbruchs Z oder gar die ranke Eva zum Mord gedrängt haben könnte, jedoch nicht, dass er in jedem Fall Mitschuld trägt am Tod des N.

Obwohl die Aussage des Lehrers vor Gericht nur seinen Einbruch betrifft, hat sie wie eine sich selbsttätig fortzeugende gute Tat Folgen für das Verhalten von Eva und auch für das des Schülerklubs. Doch ganz ehrlich ist der Lehrer nicht. Dass es ihm insgesamt primär um Eva, das Mädchen mit den sündhaft schönen Beinen, zu tun ist, versucht er sogar vor sich selber zu kaschieren. Sein erotisches Interesse an dem minderjährigen Mädchen, das er voyeuristisch wiederholt ausgelebt hat, wird er wohl für sich

behalten haben, auch wenn im Text biblische drei Mal beteuert wird, dass er «alles» gesagt habe.

### 5. Ein Zeugnis für den Lehrer

Die «Schuld des Lehrers» so Kurt Bartsch, liege «in der menschenverachtend undifferenzierten Sicht seiner Schüler zu Beginn der Handlung»<sup>9</sup>, und daran ändert sich trotz der großen rhetorischen Geste seiner Bekehrung nichts Prinzipielles. Empathie ist seine Sache nicht. Nur für den Leser wird aus kleinen Nebensätzen kenntlich, dass N, der radikalisierte Bäckersohn, wie T, der Mörder, nicht nur Täter, sondern als 14-jährige auch Opfer ihrer familiären Milieus sind. Auch Nebenfiguren wie die Mutter des Z, eine verhärmte Witwe, bekommt im Blick des Lehrers keine Chance auf mildernde Umstände. Und obwohl er das triste Familienambiente des wohlstandsverwahrlosten T kennt, denkt er nach dessen Selbstmord, dass es «wunderschön» sei, «wenn ein Böser vernichtet wird!» (S. 136)

«Schadet nichts! Sein Vater hat drei Fabriken», schreibt hingegen der Schüler Z in sein Tagebuch nachdem einem Mitschüler der Fotoapparat gestohlen wurde; das zeigt sein ausgeprägtes soziales Gerechtigkeitsempfinden genauso wie seine Interpretation der Räuberbande als «vier Jungen aus dem Dorf, die nicht mehr Puppen malen wollten» (S. 61), oder sein Vergleich zwischen dem Schicksal der sozial verwahrlosten Eva und dem des Dienstmädchens Thekla, das seine Mutter einst in die Besserungsanstalt gebracht hat (S. 90f.). In diesem Punkt ist Z dem Lehrer durchaus überlegen.

«Was wird das für eine Generation? Eine harte oder nur eine rohe?» (S. 12), fragt sich der Lehrer am Beginn des Romans. Das ist eine ähnlich undifferenzierte Verallgemeinerung, wie die rassistische Aussage des N über die Neger. Ein besonderes Engagement zeigt der Lehrer im Umgang mit seinen Schülern jedenfalls nicht. Als fünf Jungen gemeinsam einen sechsten verprügeln, nennt der Lehrer auch den T, der später als Prototyp des Beobachters und Einzelgängers gezeichnet wird, als Beteiligten an der Gruppenbalgerei. Das überrascht genauso wie die Tatsache, dass just dem Tagebuchschreibenden Z – «Kolonih» mit h – eklatant mangelnde Rechtschreibkenntnisse zuordnet werden. «Wer war die Mutter des Z» (S. 57), fragt sich der Lehrer, dem die Lebensumstände seiner Schüler, deren Klassenlehrer er ist, nur schemenhaft bekannt scheinen. Auch wenn sein Spitzname «Fisch» eine Erfindung des T sein mag, trifft sie doch recht genau die Art

---

<sup>9</sup> Kurt Bartsch: *Ödön von Horváth*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000 (Sammlung Metzler. 326), S. 164.

des Lehrers, sich herauszuhalten und das Schicksal der Schüler nicht weiter als bis zum Anfangsbuchstaben ihrer Nachnamen an sich heranzulassen.

Abgesehen vom ersten B (Franz Bauer), dessen Heft der Lehrer korrigiert, erhalten im Roman nur die beiden im Laufe der Handlung «geopfert» Schüler W (Heinrich) und N (Otto) einen Vornamen, nicht jedoch der B des «Klubs». Die Reduktion der Schülernamen auf die Initialgrapheme ist als Anspielung auf den zu Abkürzungen tendierenden Sprachgebrauch im Dritten Reich (HJ, BDM) interpretiert worden oder gar als Ausdruck dafür, dass «die Jugendlichen keine Individuen sein wollen, sondern ihr Lebensideal im Aufgehen und Verschwinden in einem namenlosen Kollektiv sehen»<sup>10</sup>. Da sich die Jugendlichen nicht selbst auf den Anfangsbuchstaben reduzieren, vielmehr vom Lehrer darauf verkürzt werden, ist es plausibler, darin dessen Desinteresse und Distanz-Bedürfnis zu sehen. Distanz wahrt der Lehrer auch zu den erwachsenen Figuren, die, mit Ausnahme von Julius Caesar und der Prostituierten Nelly, auf ihre Funktion reduziert werden (Bäckermeister, Direktor, Tormann, Feldweibel ...).

Die Anfangsbuchstaben der Hauptakteure sind auch inhaltlich gedeutet worden: T könnte für Techniker, Theoretiker, aber auch Täter, Tod oder Teufel stehen, N für Nationalsozialist, Z für Zukunft und der B des Klubs für Bekennende oder Brüder im christlichen Sinn<sup>11</sup>. Diese «Täterkennungen» mit dem Initial haben den Jugendlichen oft auch in der Sekundärliteratur keine Chance gelassen. Dass T, immerhin ein Halbwüchsiger auch er, beim Eisessen «begierig die Kälte in sich aufnimmt», wurde als Ausdruck seiner Gefühlskälte gesehen<sup>12</sup>.

Für einen Historiker problematisch ist Julius Caesars Theorie vom Zeitalter der Fische, die der Lehrer für sich übernimmt. Historisch war der Fisch das Geheimzeichen der frühen Christen. Denn wie die Fische die Sintflut überlebten, so empfängt der Christ im Taufwasser neues (ewiges) Leben. Entgegen dieser Tradition interpretiert Caesar den Fisch als Chiffre für Gefühlskälte und Zynismus. Julius Caesars gesellschaftshistorische Theorien wurden immer wieder mit Otto Weininger in Verbindung gebracht; plausibler scheint jedoch ihre Nähe zu Oswald Spengler. Julius Caesar selbst, so Peter Gros, wirke «wie eine Karikatur Spenglers und entwickelt [...] eine erotisch verengte Variation von Spenglers Morphologie der Weltgeschichte,

---

<sup>10</sup> Norbert Keufgens: *Ödön von Horváth Jugend ohne Gott. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 18.

<sup>11</sup> Peter Baumann: «Jugend ohne Gott» – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke. Bern: Lang 2003, S. 272.

<sup>12</sup> Keufgens 1998, S. 65; Baumann 2003, S. 307.

beruhend auf der Idee des Generationenwandels. Nur nennt er das heraufkommende Zeitalter nicht das der Cäsaren, obwohl sein Name darauf anspielt, sondern das Zeitalter der Fische»<sup>13</sup>.

### 6. Realien – Soziologisch

Lokalhistorische Vorbildfiguren wurden im Lauf der Jahre viele ausgemacht, für den Lehrer, für Julius Caesar oder den Pfarrer. Um diese Art von Realien soll es hier nicht gehen, sondern um soziologisch beschreibbare Bilder, die der Roman von den Gesellschaftsstrukturen zeichnet. Zum Beispiel lässt Horváth im Roman just den kleinen W sterben, der eindeutig einem anderen Milieu entstammt als der Rest der Schüler, der überwiegend aus reichen Bürgersöhnen besteht. Wiederholt wurde auf die prekären Mütterrollen im Roman hingewiesen und auf die Tatsache, dass alle geschilderten Familienverhältnisse problematisch seien. Das blendet die Familie des W aus, immerhin einer der beiden Schüler, die der Lehrer zu Hause besucht: Vater W ersucht den Lehrer um Hilfe, weil sich sein todkranker Sohn ein Gespräch mit dem Tormann wünscht, das der Lehrer dann tatsächlich arrangiert.

Dass das Elternhaus des W leicht übersehen wird, liegt auch im Roman begründet, denn im Zentrum der Episode steht eben der Tormann. Vater W, «ein kleiner, bescheidener Mann», erhält keine berufliche Einordnung. Im Roman wird nicht ausgesprochen, was den offensichtlich gebildeten Mann ins Unglück gebracht hat; in ihren jetzigen Verhältnissen hebt sich die Familie von den anderen Schülern ab – auch von der verarmten Mutter Z, die den Schein der Zugehörigkeit zum Bürgertum aufrechtzuerhalten versucht. Musisch scheint Vater W auf jeden Fall zu sein, beim Warten auf den Lehrer steht er «neben dem Piano» und blättert «im Musikalbum» (26). Großbürgerlich aber ist das ärmliche Ambiente im Hause des W nicht. Hätte W überlebt, wäre ein Aufstieg in die bessere Gesellschaft der Fabrikanten- und Unternehmersöhne, aus denen sich seine Mitschüler rekrutieren, für ihn nicht leicht geworden.

Groß ist auch die soziale Schräglage zwischen den Schülern und dem Lehrer aus einfachen Verhältnissen. Das wurde bislang kaum reflektiert, obwohl Horváth deutliche Hinweise einbaut. Zu Beginn des Romans korrigiert der Lehrer, der sich keine eigene Wohnung leisten kann und zur Untermiete wohnt, Schulhefte. Dabei operiert er – die Handlung spielt im Jahr

---

<sup>13</sup> Peter Gros: Plebejer, Sklaven und Caesaren. Die Antike im Werk Ödön von Horváths. Bern u. a.: Lang 1995, S. 45.

1936 – mit Federhalter und Tintenfass; 1884 kam mit dem «Waterman's Ideal Fountain Pen» die erste Feder mit Pipettenfüllung auf den Markt, 1929 war das Modell des Kolbenfüllers ausgereift. In den 1930er Jahren kam bereits die erste (Glas-)Patronenfeder in den Handel, doch für ein einfaches Lehrergehalt war das kaum erschwinglich. Während der Lehrer an den Anschaffungskosten einer Füllfeder scheitert, sind Fotoapparat oder Kompass für viele seiner Schüler Normalität. Mit der Entscheidung als Lehrer im Rahmen eines kirchlichen Entwicklungshilfeprojektes «zu den Negern» zu gehen, entzieht sich der Lehrer am Ende des Romans nicht nur der Diktatur, sondern auch seiner prekären Situation als sozialer Aufsteiger ohne Portefeuille. Nicht zufällig reflektiert er auf der ersten Seite des Romans den geringen «Prozentsatz der Lehramtskandidaten, die wirklich Lehrer werden können» (7). Rudolf Brunngraber hat 1932 in seinem Arbeitslosenroman *Karl und das 20. Jahrhundert* das Schicksal eines Lehramtskandidaten aus ärmlichen Verhältnissen beschrieben, der den Aufstieg nicht schafft und eine Stellung mit Pensionsberechtigung verfehlt. Soziologisch ist Horváth oft sehr genau. Im Garten des Pfarrers, der sich in seiner Verbannung auf biedere Sinnenfreunden zurückzieht, steht ein Gartenzweig. Kultursoziologisch entspricht das Gefallen am Gartenzweig wie der «Wunderglauben auf Lotterieniveau und Führersehnsüchte nach dem Retterkönig» den «unteren Mittelschichten mit immensen Aufstiegssehnsüchten bei ganz geringen, aber wiederum nicht ganz ausgeschlossenen Chancen dazu»<sup>14</sup>, was ziemlich genau Horváth's Begriff des «Mittelstands» entspricht. In der großbürgerlichen Villa des T weist er dann ausdrücklich auf das Fehlen von Gartenzweigen hin.

### 7. Schuldfragen

Vor sich selbst rechtfertigt der Lehrer die Indiskretion des Tagebucheintruchs mit einem pädagogischen Interesse, er will sehen, «ob der Z mit den Räubern ging». Das gilt allenfalls für das Tagebuch des Z, in keinem Fall aber für den Brief der Mutter des N, den er aus purer Neugier und Schadenfreude über ihr schlechtes Deutsch liest. Dass sich in ihrem wohl vom Garten aufgeschnappten Kommissjargon ein gehöriges Aggressionspotential verbirgt, ist unbestritten. Dass der Lehrer bei der Lektüre seine bildungsmäßige Überlegenheit genießt, während er in der Realität der sozialen Überlegenheit des Bäckermeisters ausgeliefert ist, wird dabei ebenso deutlich wie

---

<sup>14</sup> Burghart Schmidt: *Teddybär & Gartenzweig. Zur Philosophie durchputzbar-abwaschbarer Handlichkeit*. Wien: edition splitter 1999, S. 41.



in seiner Begegnung mit dem Bäckermeister selbst. Zwei Mal verwendet der Bäcker das unbeholfen substantivierte «mein Hiersein» aus dem Beamtendeutsch, das dritte Mal nimmt es der Lehrer ironisch auf. «Bei Philippi sehen wir uns wieder», ist dann die aufgeblasene Abgangssentenz des Bäckers. Horváth nutzt die Verwendung hohler Bildungssphrasen gerne zur Entlarvung kleinbürgerlicher Beschränktheit. Doch auch in diesem Punkt ist *Jugend ohne Gott* widersprüchlich, die meisten Bildungsjargonperlen ordnet er Julius Caesar zu, wie «nach Adam Riese» (23) oder «Wie sag ichs meinem Kinde?» (S. 125).

Julius Caesar, geborene 1870, war einst Altphilologe im Mädchenlyzeum. Dann «geriet er in eine böse Sache. Er ließ sich mit einer minderjährigen Schülerin ein und wurde eingesperrt». Die Sympathie des Lehrers ist eindeutig auf Seiten des Täters, der gleichsam unschuldig «in eine böse Sache» geraten war. Mit dieser Sicht auf Missbrauchsfälle ist Horváth in seiner Zeit freilich nicht allein. In Joseph Roths Roman *Der stumme Prophet* (1929) hat der Lehrer Grünhut einer Schülerin die Bluse geöffnet und, so der Autor vorwurfsvoll, damals noch deshalb seinen Job verloren, während die Emanzipation der Nachkriegszeit dann eine prinzipielle Sittenlockerung brachte, Grünhut also gewissermaßen nur etwas zu früh dran war.

Das Markenzeichen Julius Caesars ist seine Krawattennadel, ein Miniaturtotenkopf, dessen Augenhöhlen er mit einer Batterie zum Leuchten bringen kann; ein Scherzartikel, der aus dem Laden des Zauberkönigs stammen könnte. Doch der Totenkopf war auch das Ehrenabzeichen für bewährte SS-Männer; Julius Caesars Illuminationsspiel mit diesem Emblem der NS-Todesschwadron ist auch ein Bild für die Hilflosigkeit der im Roman gezeigten Distanzierungsversuche vom NS-Regime.

Nicholas Reynolds  
(Eugene, OR/U.S.A.)

*A Vessel to Navigate a Terrifying World*  
*Rilke's «Stunden-Buch»*

Abstract

This essay is a reading of Rainer Maria Rilke's *Stunden-Buch*, particularly the first book, «Das Buch vom mönchischem Leben» from 1905. Throughout the essay, I develop the question of what prayer means in this cycle of poems, and the relationship of prayer to poetry in general. I argue that Rilke surpasses the usual limitations of language, using poetic techniques that instead of merely indicating objects in the world, have the ability to speak things into being. Furthermore, I argue that Rilke uses language as a protective layer that allows one to transform oneself and face a world that is increasingly hostile to poetic sensibility.

*Introduction*

The purpose of this paper is to explore the meaning of Rainer Maria Rilke's *Stunden-Buch*, particularly its first section, «*Vom mönchischen Leben*». The topography of Rilke's cycle of poems is quite varied, but prayer, its significance, and its transformative ability are particularly prominent. I will forge a connection here, following Rilke's lead, between the ego and language, wherein the ego, as well as the senses are transformed through poetic language in such a way as to create a permeable barrier that allows for exposure to the Real<sup>1</sup> but simultaneously shields one from it. This movement is parallel to the «safe reserve» that is always present in the Sublime, by which I mean that one does expose oneself to raw nature, but always has some distance to keep one safe: Caspar David Friedrich's monk is on the shore, not out in the sea; the wanderer stands safely above the sea of fog. As David Farrell Krell writes in *Contagion*, «Ahab waxes eloquent on the

---

<sup>1</sup> I have Lacan in mind here, but this term is difficult because his usage of the «Real» varied over the course of his lifetime. With this term, I would like to suggest the realm that is beyond language, as well as our conceptions and fantasies, which, as I will explain in this paper, are all necessary shielding. I will say preliminarily that Poetry is this shield.

planks of the *Pequod* but has less to say once the whirring line has bound him to the sounding white whale» (Krell 8). If we need a ship to sail the seas, poetic language is the refit that we need in order to benefit properly from that voyage.

As Aris Fioretos indicates in «Prayer and Ignorance in Rilke's "Buch vom mönchischen Leben"»,

the book is written as a *horologium*. It explores the stylistic manner of that liturgy booklet or office-book of the Orthodox church, which corresponds to the Latin breviary containing prayers for every hour of the day and night, so-called troparies for variable anniversaries, antiphones and hymns, and so forth (Fioretos 171).

What this suggests is that the poems emphasize that there is a proper place and time for the kind of contemplative thought that is present in the *Stunden-Buch*. It will become clear what type of thought I mean as the paper unfolds. To begin with, I ask the reader to follow a couple of associations: 1) The English word contemplate contains the root *templum*, the temple, which is an «open space for observation (by augers)» (Skeat 109). One theory for the history of the word «augur» is that it is related to *avis* (bird) because holy men interpreted various aspects and behaviors of birds as omens<sup>2</sup> (Skeat 31). 2) One might also associate this with the Raga, a type of song in Indian classical music that requires the performer to play a specific type of Raga for each time of day. The horologium, the etymological origin of the word «temple», and the Raga all indicate a consensus that contemplative thought requires a special time and place.

In the middle ages, the church and the nature of prayer was far more musical than one might think, because church services today tend to be sermon-centered. I mention this because of the musical quality of lyric poetry in general, and of this set of poems specifically, which focuses on the «intrinsic qualities of language» (Fioretos 171). It might help to understand what intrinsic means if we think about a poem like the thirteenth of the *Sonette an Orpheus*, which begins with the words «*Voller Apfel, Birne und Banane*» (Rilke 495). Through «rhyme, rhythm, assonance, and alliteration» (Fioretos 171) it becomes apparent that Rilke's work is not so much about a limitation of language, although it does consider this limit, but rather about the surprising ability of language to surpass its own boundaries. John

---

<sup>2</sup> This is seen throughout *The Iliad*, for example in Book I, Kalchas is named as the «best of the bird interpreters» (Homer 77).

Llewelyn writes about this poem in *The Middle Voice of Ecological Conscience* and connects it to the sixth sonnet of the same part:

Some of these and other passages may well be saying poetically something like what Bergson and many other philosophers have said (tautologically, if by “to name” is meant to apply a common noun) about the powerlessness of words to name unconceptualized quality. Though even Bergson allows they have the power to suggest. The second of the cited passages [Llewelyn quotes from thirteenth sonnet] may be read however as not about the shortcomings of words before the experience of taste, but about the way the words in the mouth have the taste and texture of the fruits they name (Llewelyn 161).

As one speaks the poem, the flavors of the fruits are spoken into the mouth by the way that the words make certain use of the tongue, lips and teeth. I use this example as a first step toward approaching the problematic that I want to face here for the following reason: although it is surprising, we can grasp the idea of the rhythms of the spoken words creating something like a flavor of fruit in the mouth. *But what is it that is spoken into the mouth and simultaneously into the world if the poem is not about fruit, but is a prayer?* What is brought into the world then? This will be the main question that I consider here.

\* \* \*

The connection between prayer and poetry is not a new one, of course. *The Iliad*, which I cited in a footnote above, is an example; Novalis and Hölderlin's hymns are closer in time to Rilke's work. For us, Derek Walcott's poetry offers a contemporary example, as he himself confirms in an interview in the *Paris Review*:

I have never separated the writing of poetry from prayer. I have grown up believing it is a vocation, a religious vocation [...] This continues in the poet. It may be repressed in some way, but I think we continue in all our lives to have that sense of melting, of the «I» not being important. That is the ecstasy (Walcott, *The Paris Review*).

Walcott is talking about chapter 7 of *Another Life* in which the persona dissolves «into a trance» (Walcott, *Another Life* 42). In his characterization of poetry as a vocation, there is of course the etymological connection to «calling». He refers also to an elimination or perhaps sublation of a boundary between self and world, as well as an experience of gratitude that is not directed toward a human being but to some other force. In the text itself<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> I was seized by a pity more profound / than my young body could bear, I climbed /

he writes of a compulsion to kneel, as if directed from an external source, with one's will held in abeyance by that force.

To return to Rilke, Fioretos locates three «thematic dominants» that are at the core of Rilke's early writings and of his notion of prayer: time, the hands, and listening. He notes that the *Buch vom mönchischen Leben* has been called a spiritual diary, which centers around the gesture, especially that of placing the hands together in prayer. This gesture shows Rilke's interest in «motion and physicality, of bodily movements and of that which does not inherently possess verbal language» (Fioretos 171). «Hands», he writes further, «play the decisive role in this attempt at a poetic figuration capable of articulating “physical will”» (ibid). The edge that Rilke plays with here is that of silence and sonority, which are both necessary in our attempt to say anything. Fioretos expresses a similar view to the one that I have just cited from John Llewelyn in writing that this cycle of poems has an ability to «perform what it at the same time thematically asserts» (ibid). But the question here is, what is it that is being performed? What is one enacting through prayer? Is this cycle of poems successful in giving us an answer to this question through performing what is being thematically asserted? What is it that is being «asserted», and what is the nature of that assertion?

It is, in any case, an expression of Rilke's «preoccupation with an entity beyond human grasp» (Fioretos 172). But there is some disagreement on the success of these poems in their performative aspects. Fioretos writes,

Rhyme, rhythm, assonance, and alliteration demonstrate the authority with which his diction stabilizes a level of acoustic refinement that has few counterparts in German letters, *pave virtuos* such as August Stramm and Wilhelm Lehmann. *Das Stunden-Buch* marks the final stage of the young poet's arduous development. What follows is a rhetorically more complex patterned writing – with Cratylid attempts at semanticizing sonority – that is not, however, capable of increasing an acoustic sophistication that is already *fait accompli* (Fioretos 171).

These statements acknowledge that the poems belong to an earlier stage in the poet's development, but also make the strong and far-reaching statement that the work is all but incomparable in the world of German letters. It acknowledges Rilke's virtuosity when it comes to acoustical patterning of words.

---

with the labouring smoke, / I drowned in laboring breakers of bright cloud, / then uncontrollably I began to weep, / inwardly, without tears, with a serene extinction / of all sense; I felt compelled to kneel, / I wept for nothing and for everything, / I wept for the earth of the hill under my knees, / for the grass, the pebbles, for the cooking smoke ... (ibid).

David Kleinbard is hardly as enthusiastic in «Learning to See», a chapter in *The Beginning of Terror*:

[Rilke] had already written early versions of «The Book of the Monastic Life» and «The Book of Pilgrimage», two sections of *Das Stunden-Buch* (The Book of Hours), which many readers have considered his first work of enduring genius, although these poems do not move decisively beyond the excessive subjectivity, facile rhymes, and callow thinking of his early volumes (Kleinbard 23-24).

The last sentence contains a rather harsh indictment about the quality of work in *Das Stunden-Buch* and aligns itself with much commentary that refers to most anything written by Rilke before 1900 as «juvenilia». There is something juvenile about this claim, however, and it demonstrates a kind of sadism and Calvinism that secretly delights in the poet's suffering in Paris, which ultimately produced *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* and created a general change in the current of his work.

While it cannot be denied that there is a major change in the tenor and trajectory of Rilke's ideas after this excessive exposure in Paris<sup>4</sup>, it is immature to assume that there is nothing of interest in his earlier works. Moreover, this view is one that reads back into history and makes unreasonable demands of its figures, expecting conventions that took two world wars and their aftermath in order to arise. It views suffering not as something inevitable, but something almost desirable, which is, frankly, a heinous way of thinking. It also is an indication that the author is not quite at home in reading the poetry in German, where whatever «callow» thinking, if there is indeed any present, is overcome through the very way in which the words roll off the tongue. Otherwise someone like Paul de Man would not write the following about «Das Buch vom mönchischen Leben»: «[It] asserts the possibility of overcoming death itself by means of euphony, and it fulfills this prophecy in its own texture» (cit. Fioretos 172).

*Die Geschichten vom lieben Gott* (1900), for example, could easily be overlooked because of the outward appearance of being simple children's tales. But the second or third reading reveals many hidden layers that are disclosed in a similar fashion to how St. Augustine describes his second encounter with the Bible<sup>5</sup>. On his first reading he found it dull and simplistic

---

<sup>4</sup> In this novel, we see Malte come into a new understanding of the world, but he is simultaneously ravaged by anxiety and horrendous visions.

<sup>5</sup> In Rilke's essay on Maurice Maeterlinck (1902), he writes of Maeterlinck's work: «Ich glaube, daß diese Bücher jedem offenstehen, der mit gutem Willen und mit einer gewissen ehrfürchtigen Aufmerksamkeit an sie herantritt, und wer gewohnt ist, in der Bibel zu lesen,

by comparison with texts like those of Cicero, but found later that the mysteries presented there gave him great difficulty (Augustine 40). There is one further aspect that is missed in this reading, because it does not take into account the performative and musical aspects of this cycle of poems<sup>6</sup>. This type of reading is logocentric in the sense that it requires everything to be able to be reduced to the rational-linguistic order if it is to be able to «hold the floor» and be considered a legitimate «argument». While the poems of *Das Stunden-Buch* make an argument of sorts, it is not anywhere close to the kind of argument that could take the floor and hold it because of its dominance. The voice here is far quieter and subtle and would be silenced in such an environment.

Moreover, it is historically contingent that such demands even exist. While it is taken to be a liberal method that we all read a text and are able to develop our own opinion about it and argue for that interpretation's validity, this is in fact an English imperial model<sup>7</sup>, which is itself part of imperial domination, and that operates in strong contrast to native and oral-based models and traditions, which tended to be based on memorization. The *Yoga Sutras of Patañjali*, written in Sanskrit, are passed down to people who do not speak or read Sanskrit by first repeating the verses and memorizing the sounds<sup>8</sup>. The «meaning» of the text is only given much later on. It must first be embodied and the sounds and vibrations themselves must take up residence in the person chanting them because the meaning lies there as much as it does in the philosophy contained in the text<sup>9</sup>. It will be useful to think also of the meaning of «Mantra» as I develop this reading of *Das Stunden-Buch*, because of the protective, shielding nature of the poem, an aspect which I will discuss further below.

Fioretos mentions two aspects of temporality that are of decisive significance for this cycle of poems. The nature of prayer, as I have mentioned,

---

der wird die richtige Art, sich mit diesen Büchern zu beschäftigen, leicht herausfinden» (Rilke 10, 528-9).

<sup>6</sup> Although the psychological readings in Kleinbard's book are compelling, one is always haunted by the feeling that one is not actually reading the text.

<sup>7</sup> James Hevia explores a similar line of thought in *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China*. Great Britain's pedagogical techniques were a form of imperialism in and of themselves, used to create defeated subjects.

<sup>8</sup> From a conversation with Dr. M. A. Jayashree, a Sanskrit professor and Head of the Department of Sanskrit at D. Banumaiah's college in Mysore, Karnataka.

<sup>9</sup> This is similar to medieval chanting in the Christian church at time periods when people were less literate and Latin was losing its foothold. People chanted without knowing the meaning of the Latin text, which gave the practice a distinctly embodied character.



is the question that is aroused by the poems themselves. Fioretos locates prayer within a «fairly determinable temporality: the Now of continuous presence» (Fioretos 172). But prayer is also characterized by its expression of a hope and a wish (ibid.) and therefore appeals also to a «delayed future» (ibid.). It is interesting that Fioretos should say that this is determinate, because it seems that the only temporality that prayer does not invoke is that of the past. The Now would indicate a state of Being, while the continuous presence would denote a becoming, and the delayed future is of course, the future. But there is another temporality present in the text: «a prolonged poetic presence» in its use of the vocative *Du*, which is «continuously renewed, recreated, and redefined» (ibid.). This Thou, writes Fioretos, is «permanently evasive», which «grants the text an infinitely extended presence» (ibid.).

This leads Fioretos to an observation of the dedication of the text, which is to Lou-Andreas-Salomé. Specifically, the dedication reads: «*Gelegt in die Hände von Lou*» (Rilke 6). Fioretos takes this to mean that the Thou that is evoked throughout the poems is Salomé, and the hands of the dedication are the hands «of someone who will pray» (Fioretos 172). While this is possible and likely, there is another possibility: that the prayers are *to* her. Rilke is prostrated before a demigoddess in his relation to Salomé, as the only one who was capable of completing his cosmology. The «Du» of the poems, as Fioretos mentions, is constantly undergoing renewal and transformation and this is true also of the order of his «mythology». Different figures occupy the highest position in his schema at different times and God is less at the center or top of this model, and is more an expression of a dynamic unity of all the parts of the schema. This is a unity that is often yet-to-be in his works and this work is no exception, which results in the lamenting character of much of his work.

At times the Madonna, the mother figure, plays a central role in this endeavor, as it does here. Salomé is an instance of this figure and perhaps the most persistent, but Phia Rilke, his actual mother, as well as Clara Rilke, his wife and mother of his child are all blended into a single, feminine figure (see «This Lost, Unreal Woman» and «Take Me, Give Me Form, Finish Me» in Kleinbard's *The Beginning of Terror*). Rilke needs this feminine figure, ultimately, as well as a father figure, in order to produce «ein Menschentyp der Zukunft» (Imhof 77). This is something of a Nietzschean idea, in that it aims at a future humanity that is beyond its present form. Rilke needs the mother figure, which is particularly evident in this and some other works, and the father figure, whom he found in Auguste Rodin, in order to produce a «homunculus», not in the sense of a human child, but a heavenly son, which

would complete the picture, making a «psychisches Konglomerat» (Imhof 119):

Dieses wird im Laufe der Zeit in eine Mehrzahl Figuren von bestimmterem und differenzierterem Charakter aufgesplittert, wobei jede dieser Figuren einen Sonderaspekt des ursprünglichen Konglomerates «Gott» verkörpert (ibid).

What is ultimately to be produced is the *Artifex*, either creativity or the artist himself, who becomes the artwork. According to Imhof, the feminine figures are the unconscious, the masculine the conscious, and they are joined to produce a mix, «die Vereinigung des Animus mit der Anima» (ibid). The son, which is also the self as artist, is produced and the poetic *word*<sup>10</sup>.

With this poetic word we have a preliminary answer to the question that I have posed above, viz., if the flavor of an apple is surprisingly spoken into existence through assonance, alliteration, and other techniques in a poem like «Apfel, Birne, und Banane ...», what is brought into existence through prayer? I mentioned already the possibility of the words producing the flavor of the fruit in the mouth, so we must ask what it is that is produced alongside this poetic word in relation to prayer. It is noteworthy that Rilke, in this cycle of poems, has introduced a fictive Russian monk, who writes down his thoughts in the form of prayers (Fioretos 171). The poetic word that he writes is perhaps what John Llewelyn, following Heidegger, calls the «middle voice,» which is still sensitive to the language of the earth:

[T]he language of poetry, the language we use of the *Macht der Erde*, the *Naturmacht*, Nature “which “stirs and strives”, which assails us and enthralls us as landscape”, enthralls man who lives poetically on this earth, who *dichterisch, wohnet ... auf dieser Erde* (Llewelyn 152).

This language and this sensitivity is available not only to «preachers and prophets but also poets» (Llewelyn 153). This language also, as with the vocative *Du* that I mentioned before, opens the space of the «us», not necessarily in an ethical sense, but in the sense of a figure that is urgently needed to complete the cosmology or mythology so that *poiesis* might enter the world: «The “us” who are needed is the poetic ear in man, needed to save

---

<sup>10</sup> There are a number of legitimate feminist critiques that come to mind here. The erotic charge between masculine and feminine are essential to the life of Rilke’s poetry and if one allows for this circuit to be completed, one may find that it is precisely the boundaries between masculine and feminine that are being called into question and oftentimes reversed, a move that challenges any essentialist mindset. One may also find that Rilke himself has the same concerns about gender and also suffered heavily from the evils of patriarchy.

what is threatened by the wholly cerebral structures of an increasingly de-sacralized world» (Llewelyn 158). The poems are directed, then, towards the sacred, i.e. something unpronounceable, which leaves us with a single option: «Where we cannot name we can nonetheless praise» (Llewelyn 161). This echoes back to Walcott's statement about gratitude; feeling gratitude for what you feel is a gift, as Walcott puts it, which contains a certain meaningful circularity.

It is the responsibility not only of the poet, but also the reader and interpreter of the poem, to allow this middle voice to come into being and to allow the world itself to speak, a task that we see especially later on in Rilke's works, which emphasize the importance of *things*, but which is already wonderfully latent in *Das Stunden-Buch*. Llewelyn explains further:

That is to say, the saving of the things of the world, preventing them from becoming mere objects, is a task set for us all. In carrying out this task we are at the same time saving ourselves. And it is the poets among us to whom we may look for models of that toward which this twofold task is aimed. The poem is a Noah's ark[,] admission to which is not restricted to sentient creatures (Llewelyn 164).

The middle of the middle voice is present in Greek and Sanskrit grammar, and this is the sense that is consistent with Heidegger's call to let beings *be* (Llewelyn 163). It is also middle in the following sense:

It is middle because the inner space of the world, the "pure space" which the poem itself generates, somewhat as the productive imagination in Kant is the generator of pure time, is the centre, a *Mitte*, where the polarization of opposites is non-dialectically overcome (Ibid).

The middle voice addresses, or perhaps is addressed or spoken through, by the Other, who is not subject to the opposition that plays out in a dialectic. It is a space of pure creativity, the space of the *Artifex*, and the words that are produced from this space do far more than create something beautiful (though they certainly do this as well). They are, as Llewelyn writes, a vessel, like the ark, which speaks meaningfully of the world; indeed, allows a world to speak that is being ignored and abused as if it were not there or worthy of being recognized, which is an ignorance that will ultimately bring about its destruction.

\* \* \*

Now that the urgency that is present in *Das Stunden-Buch* has been laid bare, we can turn to a more detailed reading of the poems themselves. It is

necessary to demonstrate this exigency because it would be easy to accuse the poet, or the fictional monk in this case, of complacency. Given Rilke's view of art and the political world, this is certainly something that needs to be taken into consideration. I would like to assert here that although many of his works are not political, *Das Stunden-Buch* included, there is nonetheless a responsibility within the poetry, one that perhaps supersedes politics. We might remember that Levinas, embittered by what constituted the political in his lifetime, called it simply the art of foreseeing and winning war<sup>11</sup>. Rilke was similar in his assessment of politics, seeing it as something that interrupted his work and had created a world in which no true creative labor is possible<sup>12</sup>. He did not want *art pour l'art* or even art for the people, rather «art for the artist»<sup>13</sup>. This is perhaps an expression of individualism of a Nietzschean bent, but I would like to understand it more in the sense of rebellious, unalienated labor –: one that is so focused upon its work that it acts, as Rilke said of Rodin, and as can be traced through Idealist philosophy, as a force of nature<sup>14</sup>.

The question that is aroused here is of what constitutes action, and whether or not further «action» will just bring about the destruction of the earth, which I have mentioned above. One should remember what is too often forgotten: that fascism is a philosophy of action. The monk and the monastic life try to cultivate a voice that is sensitive to the subtle voice of the world expressed in the middle voice, which is, given the reading I have established here, a prophetic voice in the true sense: not a voice that tells specific events of the future, but a voice that speaks the point of view that sees, with 20/20 vision, the condition of the unfolding present and is able to discern that if we continue to act as we do now, we are sewing the seeds of our own destruction. We see at the very beginning of the set of poems

---

<sup>11</sup> «L'art de prévoir et de gagner par tous les moyens la guerre – la politique – s'impose, dès lors, comme l'exercice même de la raison. La politique s'oppose à la morale, comme la philosophie à la naïveté» (Levinas 5).

<sup>12</sup> One of the themes addressed in the *Geschichten vom lieben Gott* is our inability to do true creative labor, illustrated in «Das Märchen von den Händen Gottes», in which there is a primordial argument between God and his hands that results in a severing of the hand from the spirit.

<sup>13</sup> «Going beyond the principle of *l'art pour l'art*, he postulates an art that exists solely for the sake of the artist: “Know, then, that art is this: the means through which singular, solitary individuals fulfill themselves”» (Schwarz 25).

<sup>14</sup> I want to assert a distance here from natural laws being present in human affairs, like a form of social Darwinism or capitalism and rather as a reclaiming and cultivation of a type of sensitivity that allows the language of the world to be audible again and that can flow through the artist.

this attentiveness to detail, even to the smallest things, and the act of creation that is required of the monk:

Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem  
und mal es auf Goldgrund und groß,  
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem  
löst es die Seele los ... (Rilke 1, 253)

To «free the soul» of whomever should walk by this painting is the goal of the monk, a goal that may sound rather abstract. But it is no doubt the concrete task of retrieving a sense of meaning in the world; of not allowing things or the earth itself to become mere objects, and thereby saving the world.

The reference to painting, in the lines just cited, also makes the poems distinctly modern, which is a world that is being forced to consider its own destruction in a more concrete way than any prior civilization had. Its formulations likewise became more concrete – more thing-like. It makes sense, then, that Rilke turned to the visual arts for guidance in his poetry. His poetry becomes like a sculpture that is made of language<sup>15</sup>. This comparison with painting will later turn into Rilke's obsession with sculpture, although the principle is the same: he wanted to write poetry as if he were sculpting or painting. There are far-reaching implications that I will discuss later, but for now it should suffice to say that there is a certain parallel between the writing of a poem and the painting of a painting. But there is more – the poem and the painting, indeed the image itself, especially an image of God, are a bulwark of sorts that tempers extremely powerful energies; energies that would destroy if they were not somehow *mediated*. I shall provisionally state that this medium is something like an ego or self, which is a necessary pad for the shearing forces that would be present in raw exposure to the Real. One might also recall that the Sublime is never characterized by raw exposure to the dark and dire forces of nature, but by being able to perceive these forces from a safe remove<sup>16</sup>.

There are many subtle instances of this «shielding», the safe remove, throughout the *Stunden-Buch*. «Ich habe viele Brüder in Sutanen» (Rilke 1, 254) reads a line that follows shortly after the above cited stanza. We might

---

<sup>15</sup> Pascale Petit, in «Poetry as installation, object, painting», discusses her transition from being a visual artist to being a poet, and how she tried to preserve the feeling of the studio and sculpture in her poems. Also, A. P. Swarbrick writes, in «Donald Davie: poetry as music and sculpture», that Donald Davie sought the «certainties of stone» (Swarbrick 50) in his poetry.

<sup>16</sup> David Farrel Krell emphasizes this aspect of the Sublime in his book *Contagion*.

imagine that this robe is a parallel to this image of God being covered in images or robes, if the monk is supposed to be something of a divine representative. «*Mein Gott ist dunkel ...*», writes Rilke in the next stanza, which is a consistent theme throughout the poems, something that runs against traditional conceptualizations of God, which usually equate him with light. Later on in the poems we see that it is in fact Lucifer who is always exposed to pure light. But it is not a pure darkness that expresses this God, rather a kind of mixture that we might imagine as twilight. We see this in the prose descriptions of the scenes, which Rilke later edited out of the poems, for example:

Auch bei der Heimkehr, da in das schwere Grau des westlichen Himmels eine helle und flammende Röte stieg, welche die Wolken überredete zu einem neuen seltsamen Violett. Und ein noch niegewesener Abend war hinter den zitternden Bäumen. Das empfand der Mönch an der Jahrhundertwende als ein Zeichen, und er wurde fromm davor. 22. Sept. 1899 (Stahl 151).

Besides the immediately pleasing aesthetic quality of the image here, it also underscores the mixed lighting that is present in encounters with this God that Rilke describes. One might also take note of the *Jahrhundertwende*, indicating that the monk, as well as Rilke, is on a threshold of sorts, being a *fin de siècle* man (Rilke includes this in the poem as well: «Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht») (Rilke 1, 256). It is accordingly «dark hours» in which the persona feels closest to himself and in which a certain expansion of the senses takes place, which provides another partial answer to the question that I posed earlier about what is brought into the world through prayer: «Ich liebe meines Wesens Dnnkelstunden, in welchen meine Sinne sich vertiefen» (Rilke 1, 254).

One should take note that Rilke says our senses can deepen here, which is a key point: our senses, while providing the constants that one might have in thinking about «human nature» they are also variable. In other words, there are certain things that can be meaningfully said about our «essence», for example that we are upright (a fact that is also mentioned in this cycle of poems), that we have eyes positioned in the front of our heads and not on the sides, etc. But while this is true, there is also room for variation within those senses<sup>17</sup>. A cross section of text from Marx might help us to get a sense of how he thought about the senses:

---

<sup>17</sup> We see the monk-poet becoming aware of this throughout the cycle, for example: «Ich habe auf einmal so viele Sinne, / die all anders durstig sind. / Ich fühle mich an

Die *Bildung* der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte. Der unter dem rohen praktischen Bedürfnis befangene *Sinn* hat auch nur einen *bornierten* Sinn. Für den ausgehungerten Menschen existiert nicht die menschliche Form der Speise, sondern nur ihr abstraktes Dasein als Speise; ebensogut könnte sie in rohster Form vorliegen, und es ist nicht zu sagen, wodurch sich diese Nahrungstätigkeit von der *tierischen* Nahrungstätigkeit unterscheidet. Der sorgenvolle, bedürftige Mensch hat keinen *Sinn* für das schönste Schauspiel; der Mineralienkrämer sieht nur den merkantilen Wert, aber nicht die Schönheit und eigentümliche Natur des Minerals; er hat keinen mineralogischen Sinn; also die Vergegenständlichung des menschlichen Wesens, sowohl in theoretischer als praktischer Hinsicht, gehört dazu, sowohl um die *Sinne* des Menschen *menschlich* zu machen als um für den ganzen Reichtum des menschlichen und natürlichen Wesens entsprechenden *menschlichen Sinn* zu schaffen (Marx, *Methode und Praxis*, 81-82).

Marx provides here a radical picture of human nature, sealing the gap – or perhaps reinforcing it – between Rousseau and Hobbes: It is not that we are born good or bad, but that we adapt to our circumstances, specifically in the way that we use our senses. What Marx writes here is the origin of our now dogmatized debate about essentialism. There is no essence to the human being – we form our environment and are in turn formed by it, a fact that makes knowing what we ought to do a more complex problem than it previously had been. It now became clear that through the choices we make, we form the human being: we shape ourselves physically and alter the way in which we use our senses.

For example, we do not perceive the world in the same way that the hunter-gatherer did. She or he would have had far more acutely developed senses hearing and seeing as well as a type of situational awareness that is entirely different from the consumer. Indeed, even a person who hunts alongside being a laborer and consumer in today's world is going to have a different way of perceiving the world than a vegetarian city dweller (like the author of this paper). Marx also asserts here that a person in abject poverty will have radically different sense perception than someone who has had the opportunity to develop her or his senses through aesthetics.

Marx says here, in a very basic way, that depending upon what we do, we make ourselves into entirely different kinds of human beings. This implies a radical subjectivity and a plurality of worlds and possible worlds. The

---

hundert Stellen / schwellen und schmerzen. / Aber am meisten mitten im Herzen» (Rilke 1, 267).



present question becomes, given this context: What is it that is brought into the world through prayer, particularly the ones that are contained in this book? Now we may carve the question a bit closer: In what way are senses changed and what type of human being is produced through this act? In posing this question, we have happened across another discovery: the fact that we can even ask this question shows that the usual understanding of Marx as an anti-religious thinker is wrong. Indeed, Marx saw a definite need for religion, especially under capitalism. The lines that precede his too often quoted «statement» about religion – that it is the opiate of the masses – run as follows:

Das *religiöse* Elend ist in einem der *Ausdruck* des wirklichen Elendes und in einem die *Protestation* gegen das wirkliche Elend. Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüth einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das *Opium* des Volks (Marx, *Kritik*, 71-72).

Religion, to simply reiterate what Marx writes here, is a *protest*. It is an expression of suffering and not to be regarded as simplistic, quaint, or stupid. It is an illusion, he also implies, and one that is not only necessary to tolerate the given conditions, but also a way of resisting them. A monk, with his hands in prayer, is a person who is resisting oppressive conditions at the most fundamental of levels by *not doing anything*. The primary mode of life under capitalism is action; – and one might recall that I asserted above that fascism is a philosophy of action – doing something, at all times, no matter what, even unreflectively. As long as one is doing something, he or she can avoid guilt in all its many forms, internally and externally imposed. All of this is interrupted and a different process is set in motion through the type of prayer described in the *Stunden-Buch* and the possibility of a new world, one that is not consumed by meaningless hustle-bustle, opens itself.

\* \* \*

The tensions that I exposed in Marx's understanding of religion – that it is essential and inessential; necessary and illusory – are present already in a similar way in Rilke's text, especially in the figure of God. There is a tension there in the necessity of God and the person's instinct to push away from that God. God, too, is needed and yet not something to be had – we have access only through images, but those images come between us and God. There is a sense in which the monk in the poem is shut out from God through the walls that we build through images:

Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände;  
so Daß schon tausend Mauern um dich stehn.  
Denn dich verhüllen unsre frommen Hände,  
sooft dich unsre Herzen offen sehn (Rilke 1, 254).

But there is also another sense in which these walls are necessary, as we see in this stanza. The hands, folded in prayer, seem to contain God in these lines. God is veiled in them, which is to say blocked from vision. The heart standing open to him in his fullness is not an option, because the monk would be wiped away by this experience. But this is what sets up the basic tension in the poems: the monk and the poet want that which is impossible: immortality, the unknown, the infinite.

Indeed, the wall that separates us from the *Nachbar Gott* is thin, capable of falling at any moment:

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,  
durch Zufall; denn es könnte sein:  
ein Rufen deines oder meines Munds – und sie bricht ein  
ganz ohne Lärm und Laut.  
Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut. (Rilke 1, 255-6)

Rilke wants to emphasize here that it is only a matter of chance that there is any such barrier between us and the being he is naming «God». The proper «calling» (*Rufen*) would be capable of dissolving this layer, this wall, but without even a noise; without any fuss or effort, as if it had never been there, and one just had to learn to see properly<sup>18</sup>. One feels as if one has *arrived*; but the arrival here leads to *exposure*, and, directly, often, to anxiety.

The monk simultaneously wants and does not want this break. It is what he needs, but his habitual consciousness cannot bear it. He wants to break this habitual consciousness, but it is simultaneously that which sustains his life. It is not a tension to be resolved, but one to be expanded. There is something of the same tension that was present in the relation to death in Romanticism here; the *Heimweh* and *Fernweh* that longs for the unknown that constitutes death and a hope that in that death there is a quiet release from the *Klage* that characterizes life. It is the interplay or perhaps identity of *eros* and *thanatos* in Freud. It is the need for illusion that blocks us from the Real, but offers us a certain coherence in return.

In the stanza preceding this one we see a monk knocking on God's door in the middle of the night, but almost in an apologetic mode, and pledging his devotion: «Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen. Ich bin ganz

---

<sup>18</sup> This is, of course, Malte's purpose throughout *Die Aufzeichnungen*.

nah» (Rilke 1, 255). Later on, we see that he is allowed, perhaps even supposed, to pine after God in this manner: «Daraus, das Einer dich einmal gewollt hat, weiß ich, daß wir dich wollen dürfen» (Rilke 1, 262). The persona needs the relation to God, but in such a way that he is not completely shattered. This relation is in many ways like language, which wounds us in a way by simultaneously allowing access to the world and blocking that access. In other words, a word may uncover a phenomenon for us by calling it to our attention, but also comes between us and an immediate relation to that object. But on the other hand, it allows for further, finer distinctions to be made and a continuous unfolding of the phenomenon. This tension is present in the next stanza:

Und deine Bilder stehn vor dir wie Namen.  
 Und wenn einmal das Licht in mir entbrennt,  
 mit welchem meine Tiefe dich erkennt,  
 vergeudet sichs als Glanz auf ihren Rahmen

Und meine Sinne, welche schnell erlahmen,  
 sind ohne Heimat und von dir getrennt (Rilke 1, 256).

Words, names, again stand here between God and the persona's depths. The light that burns within him and connects him to that God fizzles out on the frames of those images. With this light burned out, the senses are lamed and left feeling homeless. We get a sense from this part of the poem that the persona has perhaps pushed too much. The goal would be, in one's use of poetic language, to simultaneously insulate oneself from God (because we would perish before her stronger *Dasein*) and to allow for a special sensitivity to God. One needs a bulwark, but one that is permeable in some sense, like the «Bulwarks of beryl and chrysoprase» (Benét 795) of Ezra Pound's «The Flame». The persona here has left himself exposed.

\* \* \*

In the context that I have established thus far, I see a kinship between language, the self or ego, and the relation to the Other, which can shatter that self, as well as one's ability to articulate what one has experienced. There is a certain weight to the ego and the self, a parallel to the weight of the body, which has evolved biologically as well as societally, which Nietzsche expresses nicely in *Zur Genealogie der Moral*:

Nicht anders als es den Wasserthieren ergangen sein muss, als sie gezwungen wurden, entweder Landthiere zu werden oder zu Grunde zu

gehn, so ging es diesen der Wildniss, dem Kriege, dem Herumschweigen, dem Abenteuer glücklich angepassten Halbthieren, – mit Einem Male waren alle ihre Instinkte entwerthet und «ausgehängt». Sie sollten nunmehr auf den Füßen gehn und «sich selber tragen», wo sie bisher vom Wasser getragen wurden: eine entsetzliche Schwere lag auf ihnen. Zu den einfachsten Verrichtungen fühlten sie sich ungelent, sie hatten für diese neue unbekannte Welt ihre alten Führer nicht mehr, die regulirenden unbewusst-sicher-führenden Triebe, – sie waren auf Denken, Schliessen, Berechnen, Combiniren von Ursachen und Wirkungen reduziert, diese Unglücklichen, auf ihr «Bewusstsein», auf ihr ärmlichstes und fehlgreifendstes Organ! (Nietzsche 76).

The weight, the discontent that we feel living in civilization is analogous to the weight that is felt by animals that crawled out of the sea and onto land and henceforth had to hold themselves up instead of gliding through the water. We should take note of the necessity involved here: the animals are driven to be land animals or perish. So it is not just that the word, consciousness, and civilization itself are instances in which we have simply gone wrong, it is something that we have had to do in order to preserve ourselves. From what does this necessity arise? What is the danger? We see this in the shearing force of Rilke's God that I mentioned earlier, i.e. in our inability to face him without some mitigating apparatus, but we also see it in the figure of the *Feind*. There is a similar relation to this enemy, which suggests that it may just be an aspect of the God:

Ihr vielen unbestürmten Städte,  
habt ihr euch nie den Feind ersehnt?  
O daß er euch belagert hätte  
ein langes schwankendes Jahrzehnt.

Bis ihr ihn trostlos und in Trauern,  
bis daß ihr hungernd ihn ertrugt;  
er liegt wie Landschaft vor den Mauern,  
denn also weiß er auszudauern  
um jene, die er heimgesucht (Rilke 1, 285-286).

We get the sense of an ever-present enemy that does not tire or weaken and sits watching outside of the city. This enemy is also capable of breaking down the walls, which I have suggested are parallels for language, artwork, and the ego: «Er ist der große Mauerbrecher, / der eine stumme Arbeit hat» (Rilke 1, 286).

But who is this enemy? The angels are intermediaries, it seems, and as we see later on in Rilke's poetry, ones that have a similar shearing force and

irresistible attractive/repellent quality to the one that is attributed to God in this cycle. Rilke writes, «Du bist so gross, dass ich schon nicht mehr bin» (Rilke 1, 269). The persona of the first Elegy asks what would happen when «es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein» (Rilke 2, 685). He nonetheless wants the angel like nothing else, even though it would wipe out his existence. The angels occupy an equally ambiguous position in this cycle: «Sie glauben dort dem Lichte mehr / als Gottes schwarzer Kraft» (Rilke 1, 287), and there is a reason why they have taken this turn: «es flüchtete sich Lucifer / in ihre Nachbarschaft» (ibid.). From this it seems that the enemy sitting outside the city in the previous stanzas is none other than *der grosse Gegner* himself. «Er ist der Fürst im Land des Lichts» and also «der helle Gott der Zeit» (ibid.). That he is able to break down the city walls is an indication of his ability to disintegrate the self.

This, then, brings temporality back into the picture, but creates even greater ambiguities than before when we learn more about what time means in this context: «Die Zeit is wie ein welker Rand an einem Buchenblatt» (ibid.), which is to say, the border on which life becomes death. But its next feature is even more puzzling, given the context that we have established here:

Sie ist das glänzende Gewand,  
das Gott verworfen hat,  
als Er, der immer Tiefe war,  
ermüdete des Flugs  
und sich verbarg vor jedem Jahr,  
bis ihm sein wurzelhaftes Haar  
durch alle Dinge wuchs (ibid).

Time is a «radiant garment», and we have a kind of negative of the image one might expect. God is a kind of darkness that is being shielded from us by the luminous dress of time. Time, like Lucifer, has been rejected and thrown off by God, which is an allusion to his timelessness. But it seems also that through this act, God is able to come into the world. His natural place seems to be in the depths, which is another reversal of our common image, since it is usually Lucifer that is thought to be at the bottom (for instance in Dante's *Inferno*). God, we might glean from this image, requires Lucifer in order to come into time and the physical world.

We get a glimpse here of the turn that Rilke later takes towards *things*, because it seems from the stanza just cited that God resides in the things of the world, as he does in the ancient gesture expressed in sculpture in *Auguste Rodin*, and God himself is the «Ding der Dinge» (Rilke 1, 265). The

monk also seems closest to God and to his purpose on earth when he is like a thing:

Ich bin auf der Welt zu allein und doch nicht allein genug,  
um jede Stunde zu weihn.  
Ich bin auf der Welt zu gering und doch nicht klein genug,  
um vor dir zu sein wie ein Ding,  
dunkel und klug (Rilke 1, 260).

It might help to remember here that things are inaccessible to us – there is always a side of them or a center that we cannot see. Other human beings are similar in this respect, though Rilke does not seem to have much use for them at this time in his life, except for Lou. God is also consistently paired with the unknown, as well as that part of us which is inaccessible, the unconscious:

Du bist der raunende Verrußte,  
auf allen Öfen schläfst du breit.  
Das Wissen ist nur in der Zeit.  
Du bist der dunkle Unbewußte  
von Ewigkeit zu Ewigkeit (Rilke 1, 276).

Here we have another image of darkness and light, with soot and fire. But more importantly, we have knowledge being paired with time, which we know is Lucifer's realm. In the previously cited passage, the monk wants to be a thing among things, dark and intelligent. He wants, in other words, to be in touch with his subconscious, which is the link, it seems, between the eternity of God and the eternity within the self, where one can take refuge in the shadows, in dark hours.

There is one final image that gives us further understanding of the dangers faced and the way to protect oneself from them. I have mentioned the importance of the feminine figure and the importance of Lou Andreas-Salomé at this time in his life, who was a sort of idealized mother replacement for his own non-affectionate mother (see *The Beginning of Terror*). Later on in Rilke's life, in the third Elegy we have the mother being the one who should make the child's room (which is ambiguously blended with the womb) safe, and here in the *Stunden-Buch* we have a similar image:

Ich will mich beschreiben  
wie ein Bild das ich sah,  
lange und nah,  
wie ein Wort, das ich begriff,  
wie meinen täglichen Krug,  
wie meiner Mutter Gesicht,

wie ein Schiff,  
 das mich trug  
 durch den tödlichsten Sturm (Rilke 1, 260).

One might take note here of the persona's desire to describe himself as a picture, which provides evidence for my hypothesis that the self or ego and the picture (which is similar to the poem and the word, and is indicated in the fourth line cited here) serve the same purpose in this schema. His daily mug also relates this to everydayness and the nourishment of the home, which is where this necessary ego is established. But most importantly we have the mother being linked to this safety, as well as her face, which is where mirroring takes place at a young age and plays an important role in whether or not one feels that he or she has a stable self-image. It is this early establishment of safety that locks in an ego with steady walls, like the walls of the city that keep Lucifer at bay, and like a ship that can carry one through the storm.

\* \* \*

With all of this established, we can make one final attempt at answering the question that I have posed throughout this essay: If language, used properly, has the surprising ability to surpass its capacity as a mere sign that signals something in the outside world and instead has the ability to speak things into being, as it did with the flavor and texture of the apple, what is it that is being brought into being through these poems, which are a form of prayer? The most important thing seems to be the *Tröst* that is brought about through the poetic word. The feminine figure (which implies, again, nothing essentialistic), which completes the circuit for Rilke, allows for him to be a creator and allows creativity to enter the world, a responsibility that is of utmost importance in a world to which we are increasingly becoming deaf. It is much like the *Tröst* that was such a prevalent theme in Romantic poetry, providing protection from raw exposure to nature, the safe reserve that was necessary in the experience of the Sublime. Rilke's fear of disintegration was very real and his poetry provided for him a protective layer, a vessel through which he was able to move out into and face the world. These artworks also provide their readers with a similar vessel, a model for an ark that we have already needed and will need again in order to navigate humanity's most troubled times. They help us cultivate a receptivity to an ancient language spoken by the world, a language that must be heard if we are to save that world.



*Bibliography*

- Augustine. *Confessions*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Benét, William Rose, et al., eds. *An Anthology of Famous English and American Poetry*. New York: The Modern Library, 1945.
- Davie, Donald. «Poetry as Music and Sculpture». *The Critical Quarterly*, 23.1 (1981): 37-51
- Fioretos, Aris. «Prayer and Ignorance in Rilke's "Buch Vom Monchischen Leben"». *Germanic Review*, 65.4 (1990): 171-177.
- Hevia, James L. *English Lessons: The Pedagogy of Imperialism in Nineteenth-Century China*.
- Homer. *The Iliad*. Trans. Richard Lattimore. Chicago: Chicago University Press, 2011. Imhoff, Heinrich. *Rilke's «Gott»*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1983.
- Kleinbard, David. *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*. New York: New York University Press, 1993.
- Krell, David Farrell. *Contagion*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*. Sarthe: Brodard et Taupin, (no date given).
- Llewelyn, John. *The Middle Voice of Ecological Conscience*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- Marx, Karl. *Texte zu Methode und Praxis II*. Berlin: Rowohlt, 1966.  
----- «Zur Kritik der Hegel'schen Rechtsphilosophie. Einleitung». *Deutsch-Französischer Jahrbücher* (1844): 71-85.
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Petit, Pascale. «Poetry as installation, object, painting». *Poetry Wales*, 45.4 (2010): 51-56.
- Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. 12 vols. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1975.
- Schwarz, Egon. *Poetry and Politics in the Works of Rainer Maria Rilke*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981.
- Skeat, Walter. *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*. New York: Cosimo, 2005.
- Stahl, August. *Rilke – Kommentar zum Lyrischen Werk*. München: Winkler Verlag, 1978.
- Walcott, Derek. Interview by Edward Hirsch. *The Paris Review*. The Paris Review, 1986. Web, 4 May 2009.

\* \* \*

Friederike Gösweiner  
(Innsbruck)

*Täter- und Opfergeschichten*  
*Schuld in Alois Hotschnigs Prosawerken*  
*«Aus», «Leonardos Hände» und «Ludwigs Zimmer»*

Abstract

The assumption this article is based on is that guilt is perhaps the most important theme in Alois Hotschnig's writing. This article therefore aims at analyzing Hotschnig's focus on the theme of guilt in his novels. Three examples of Hotschnig's prose work serve as case studies: his debut *Aus*, and the two novels *Leonardos Hände*, and *Ludwigs Zimmer*. Since guilt seems to be a very important topic in the Austrian literary tradition, this article also tries to establish whether and how Hotschnig takes up this grand Austrian tradition of writing about guilt.

## 1. Einleitung

«Jeder Österreicher fühlt sich schuldig. Es gibt kein österreichisches Buch, in dem nicht ein Schuldkomplex vorkommt»<sup>1</sup>, postuliert der aus Kärnten stammende und seit Langem in Tirol lebende österreichische Autor Alois Hotschnig in einem Interview 1994. Dieser Selbstaussage des Autors folgend, liegt es auf der Hand, dass auch Hotschnigs eigene Romane und Erzählungen, die seit Ende der 1980er-Jahre publiziert worden sind, mit diesem großen, komplexen Thema Schuld zu tun haben. Für Johann Holzner verbindet Hotschnig «[d]ieses Interesse, [...] das Thema "Schuld" mit allen seinen psychologischen, juristischen und theologischen Implikationen aufzuwerfen, [...] mit einer Reihe von Schriftstellern, denen gern attestiert wird, dass sie, weil sie an diesem Land leiden, Österreich dafür die Quittung erteilen»<sup>2</sup>. An oberster Stelle dieser Reihe müsste sicherlich Franz

---

<sup>1</sup> Thomas Weingartner: 40 Fragen an Alois Hotschnig. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift. 28.Jg./56, Innsbruck: Haymon 1994. S. 5381-5389, S. 5388.

<sup>2</sup> Johann Holzner: Wahrnehmen – Was? Wie? Alois Hotschnig lockt seine Leser, sich auf ein Abenteuer einzulassen. In: Die Furche booklet. 5.1.2011. S. 13.

Kafka stehen, als prominentestes Beispiel aus der jüngeren österreichischen Vergangenheit könnte Thomas Bernhard genannt werden. Dass Alois Hotschnig mit beiden Autoren mehrfach verglichen worden ist, ist wohl auch kein Zufall. Hotschnig könne weniger «als Proponent einer literarischen Strömung denn als großer Solitär»<sup>3</sup> gelten, was ja auch für Kafka zutrifft. Hotschnig stehe «in einer Traditionslinie mit Kafka, Bernhard und Bachmann»<sup>4</sup>, bemerkt etwa Josef Bichler, Klaus Nüchtern attestiert Hotschnigs Roman *Ludwigs Zimmer* «Bernharditis»<sup>5</sup>, Meike Fessmann fühlt sich an «paradoxe[] Ausweglosigkeiten Franz Kafkas»<sup>6</sup> erinnert, weitere Beispiele ließen sich in den zahlreichen und durchwegs lobenden Besprechungen zum literarischen Œuvre Hotschnigs viele finden<sup>7</sup>.

Wie Schuld spezifisch in Hotschnigs Prosawerken als literarisches Thema präsentiert wird, soll im Folgenden anhand von drei Prosa-Texten gezeigt werden: seiner Debüterzählung *Aus* (1989) sowie den beiden Romanen *Leonardos Hände* (1992) und *Ludwigs Zimmer* (2000)<sup>8</sup>.

## 2. *Aus* – Beziehung als Machtverhältnis zwischen schuldigem Täter und unschuldigem Opfer

Hotschnigs erstes längeres Prosawerk *Aus*, 1989 publiziert, ist ein kurzer, nur knapp 75 Seiten langer Monolog eines ohnmächtigen Sohnes am Sterbebett des übermächtigen Vaters, unter dem der Sohn zeit seines Lebens

<sup>3</sup> Josef Bichler: Ein Kussmund für Klabund. Experimentelle Prosa, die ohne Experimente auskommt: «Im Sitzen läuft es sich besser davon» heißt der Erzählband von Alois Hotschnig. In: Der Standard (Album) 17.04.2010. S. A10.

<sup>4</sup> Ebd. S. A10.

<sup>5</sup> Klaus Nüchtern: «Es ist alles ein Irrtum. Alois Hotschnigs Roman «Ludwigs Zimmer» laboriert an einer schweren Bernharditis. In: Der Falter, 15.09.2000, S. 61.

<sup>6</sup> Meike Fessmann: Merkt ihr eigentlich, dass ich nicht da bin. In: Süddeutsche Zeitung. 30.05.2006.

<sup>7</sup> Auch Andreas Breitenstein, Sebastian Fasthuber oder Daniela Strigl ziehen ähnliche Vergleiche: Andreas Breitenstein: Die Wartenden. Ein neuer Erzählband von Alois Hotschnig. In: Neue Zürcher Zeitung. 31.10.2009. S. 32; Sebastian Fasthuber: Wer will schon beim Arzt der Nächste sein oder von der Ärztin eine Jacke geschenkt bekommen? In: Falter 09.12.2009. S. 30; Daniela Strigl: Mit Kafka am Lagerfeuer. Schauergeschichten. Alois Hotschnig erzählt ohne Augenzwinkern von unheimlichen Begegnungen. In: Falter. 17.03.2006 (Buchbeilage). S. 24.

<sup>8</sup> Alois Hotschnig: *Aus*. Frankfurt a.Main: Luchterhand 1989. Im Folgenden als «AUS» zitiert. – Ders.: *Leonardos Hände*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995 (Erstausgabe: Hamburg, Zürich: Luchterhand 1992). Im Folgenden mit dem Kürzel «LH» zitiert. – Ders. *Ludwigs Zimmer*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000. Im Folgenden mit der Sigle «LZ» zitiert.

gelitten hat. Die Thematik ist damit eine ähnliche wie jene in Kafkas berühmtem *Brief an den Vater*, der Vergleich zwischen den beiden Werken findet sich daher auch in zahlreichen Besprechungen zu Hotschnigs Debüt. Anders als bei Kafka handelt es sich bei Hotschnig formal allerdings um keinen Brief, sondern um einen inneren Monolog, den der Sohn Artur Kofler am Bett seines inzwischen alten und gebrechlichen, vor sich hin dämmernden Vaters hält. Inhaltlich dreht sich allerdings auch bei Hotschnig die in seinem Fall mündliche Ansprache an den Vater um die Bewältigung des Vaterkonflikts. Das Schuld-Thema liegt damit auf der Hand, der Sohn spricht in der Rolle des (unschuldigen) "Opfers", das den Vater, den (schuldigen) "Täter", "anklagt".

Aufgewachsen in einem kleinen Bauerndorf, wird Artur, schwächlich gebaut und durch seinen autoritären Vater daran gewöhnt zu verlieren, schon als kleiner Bub in der Schule zum Opfer der anderen. Die Mutter gibt dem Buben keinen Rückhalt, sie wird wie Artur zur Dienerin des despotischen Vaters. Der Halbbruder des Vaters, Arturs Onkel, ist es schließlich, der dafür sorgt, dass Artur in ein Pflegeheim kommt. Sein Gesundheitszustand ist zu diesem Zeitpunkt bereits bedenklich, so sehr leidet er unter der Herrschaft des Vaters. Von diesem Zeitpunkt an beobachtet Artur das Leben auf dem Hof nur noch peripher von außen, er geht auf Distanz, lebt auf und wird Krankenpfleger. Anders ergeht es der Mutter, die seit Artur fort ist, die Qualen der väterlichen Herrschaft allein aushalten muss und elend daran stirbt. – War Artur bis zu diesem Zeitpunkt in der Erzählung für den Leser vor allem das unschuldige kindliche Opfer innerhalb dieser höchst problematischen familiären Konstellation, so relativiert sich diese Rolle nun. Denn Artur fühlt sich schuldig für den Selbstmord der Mutter:

Ich bin nicht mehr zu euch auf den Hof gekommen, war lange nicht krank. Ich habe telefoniert. Mit der Mutter. [...]

Wir fragten uns nicht, wie es uns ging, haben nur auf die Stimmen gehört, doch die Pausen sind länger geworden. Das Schweigen war peinlich, ich schämte mich, ihr zu sagen, daß es mir gut ging, ich habe versprochen, ich habe ihr gesagt, daß ich sie hole. Ich habe es nicht getan (AUS, S. 38-39).

Artur hat seiner Mutter also nicht geholfen, obwohl ihm bewusst war, dass sie seine Hilfe gebraucht hätte. Wie sie ihrerseits aus Angst vor dem Vater jede Hilfestellung in Arturs Kindheit unterlassen hat, so unterlässt es Artur nun seinerseits, ihr zu helfen, er bleibt passives Opfer und handelt nicht. Auch Jahre nach ihrem Selbstmord ist er sich durchaus einer Schuld bewusst, er empfindet diese Schuld sogar als das Einzige, was ihn mit dem

Vater verbindet: «So sind wir Komplizen geworden. Das einzige, was uns verband» (AUS, S. 42).

Spätestens mit dieser Passage muss das simple Täter-Opfer-Schema, das sich bis dorthin durch die subjektive Schilderung des Ich-Erzählers Artur in *Aus* leicht aufrechterhalten ließ, kippen. Damit verändert sich auch die Betrachtung des Schuldaspekts in der Erzählung wesentlich: Glaubt man zunächst, man habe es mit einer einfachen Schuld-Abrechnung eines unschuldigen Opfers mit einem schuldigen Täter zu tun, so löst dieses "Schuldeingeständnis" des Sohnes die Erzählung aus einer allzu simplen, eindimensionalen Täter-Opfer-Darstellung. Das vermeintliche Opfer mutiert zum Mit-Täter, die brutale verbale Abrechnung des Sohnes mit dem nun ohnmächtigen, stummen Vater wird damit auch zum Versuch, sich vor sich selbst, vor dem eigenen Gewissen, für die unterlassene Hilfeleistung gegenüber der Mutter zu rechtfertigen. Indem die eigene Schuld als Mittäter abgewälzt wird auf einen anderen Haupttäter, hier den Vater, will sich der Erzähler seines eigenen Schuldgefühls entledigen und sich selbst als Opfer darstellen.

Besonders interessant ist dabei die Art und Weise, wie Artur seine Mit-Täterschaft begründet, die sich nicht nur in seinem passiven Verhalten bezüglich der Mutter manifestiert, sondern in allen seinen Beziehungen als Erwachsener eine Rolle spielt: «Ich bin auch ein Täter geworden. Zum Opfer erzogen von dir, bin ich einer geworden. Wie du» (AUS, S. 63).

Gerade weil Artur also durch den Vater gelernt hat, immerzu Opfer zu sein, wird er indirekt später zum Täter:

Ich war Opfer. Das hat mich zum Täter gemacht. Ich habe immer Menschen gebraucht und ich habe immer welche gefunden, und ich war das Opfer, wie damals, am Hof (AUS, S. 64).

Denn:

Ich habe mich als Opfer gebraucht und so habe ich alle zu Tätern gemacht, und so sind sie mein Opfer geworden (AUS, S. 64).

Unter diesem Zwang, sich selbst in Beziehungen immer die Opferrolle zuzuweisen, leidet Artur. Denn ausschließlich Opfer zu sein impliziert passiv zu sein, niemals aktiv handeln zu können, niemals wortwörtlich "zur Tat schreiten zu können" und damit "Täter zu werden". Jede zwischenmenschliche Beziehung, ob eine Liebesbeziehung oder eine enge Freundschaftsbeziehung, wird durch ein solches Ungleichgewicht unmöglich. Arturs Beziehungen scheitern daher, auch seine letzte Freundin Vera trennt sich von ihm, das gemeinsame Kind wächst nicht bei ihm auf:

Eine neue Adresse. Getrennt. Aber Althofen Die weiteren gemeinsamen Gänge zu zweit. Auch zu dritt.

So habe ich beides gehabt. Ich bin nicht der Sohn meiner Vera geworden. Ich bin nicht mein Vater geworden. In Wirklichkeit bin ja doch ich meine Lüge gewesen (AUS, S. 75).

Weil Artur Beziehungen ausschließlich als Macht-Ohnmacht-System zu denken gelernt hat, in dem man entweder zum Opfer im Beziehungsgefüge mutiert («ich bin nicht der Sohn meiner Vera geworden») oder zum Täter («ich bin nicht mein Vater geworden»), ist es ihm als Erwachsenen nicht mehr möglich, sich auf engere zwischenmenschliche Beziehungen einzulassen. Er muss auf Distanz zu anderen bleiben – vor allem auf Distanz zu seinem Kind, denn die Vaterrolle, in die er sich hineinfinden müsste, ist aufgrund seiner eigenen Vater-Sohn-Geschichte für ihn unmöglich geworden. Ein glückliches Leben wird für Artur damit letztlich zur unerreichbaren Utopie: «Das schöne Leben. Für mich ist es eine Lüge gewesen. Ich habe nicht gelebt» (AUS, S. 74).

Die Ursache seines Unglücks bleibt für Artur der Vater:

Weil du meine Ursache bist, habe ich nie meine eigenen Gründe gehabt, du hast dich in mir überlebt, mein Mörder bist du gewesen, so bist du mein Selbstmord geworden (AUS, S. 64-65).

Die Versuchung, von seiner neu gewonnenen Macht über den Vater auch Gebrauch zu machen, sich an ihm zu rächen, ist für Artur, der als Krankenpfleger Zugang zu Medikamenten hat und den sterbenden Vater so, wenn er wollte, womöglich sogar umbringen könnte, daher auch groß. Durch seine Handlungsunfähigkeit mutiert der Vater also zu Arturs potenziellem Opfer, während Artur am Ende seines Monologs schließlich doch noch zu einem wahrhaftigen Täter werden könnte:

Jetzt zu dir. Du bist wach, bist noch einmal gekommen. Die Spritze.  
Ich habe dich geholt. Du hast mich gehört.  
Du kommst mir nicht aus (AUS, S. 75).

Mit dieser gegen den Vater gerichteten Drohung endet *Aus*. Unklar bleibt, was der Sohn nun tatsächlich mit dem Vater vorhat. In jedem Fall aber kann kein Zweifel darüber bestehen, dass sich die anfängliche Rollenverteilung zwischen Opfer und Täter endgültig umgekehrt hat.

Damit ist in dieser ersten kurzen Erzählung *Aus* auch bereits ein ganz wesentliches Charakteristikum für das gesamte Schreiben Alois Hotschnigs eingeführt: eine anfängliche scheinbare Eindeutigkeit kippt im Laufe der Erzählung in eine echte Mehrdeutigkeit. Schuld und Unschuld scheinen in *Aus* zunächst zwischen Täter und Opfer klar verteilt, die Rollenzuschreibungen werden im Laufe der Erzählung aber immer stärker hinterfragt, am



Ende ist aus dem Opfer selbst auch ein Täter geworden. – Denn das ist das eigentliche Paradoxon, worauf Hotschnig mit seiner ersten Erzählung *Aus* abzielt: die Verschränkung von Täter- und Opfer-Rolle, die Unmöglichkeit nur eines von beiden zu sein.

*Aus* ist damit weit mehr als eine plakativ inszenierte Schuldabrechnung zwischen Täter und Opfer, Hotschnig seziert in seiner ersten Erzählung die Machtstrukturen zwischenmenschlicher, hier: innerfamiliärer, Beziehungen, er zeigt eindrücklich, wie ambivalent letztlich auch die Rolle eines Opfers zu sehen ist, inwiefern sich Täter- und Opferrolle gegenseitig bedingen.

### 3. *Leonardos Hände* – *Schicksal macht schuldig, Schuld macht Liebe unmöglich*

Beschränkt sich Hotschnig in *Aus* noch darauf, nur eine Sichtweise, jene des Sohnes, zu präsentieren und behandelt er in dieser Erzählung die Frage nach Schuld und Unschuld, nach Täter und Opfer, noch sehr allgemein, so bohrt er in seinem ersten Roman *Leonardos Hände*, 1992 erschienen, bereits wesentlich tiefer.

*Leonardos Hände* in wenigen Worten nachzuerzählen, ist kein leichtes Unterfangen. Die «Originalität des Werkes beruht nicht zuletzt darauf, daß die Geschichte ganz anders beginnt, als sie sich in der Folge entwickelt»<sup>9</sup>, insgesamt gestaltet sich der Plot in Hotschnigs erstem Roman wesentlich komplexer als in *Aus*. Im gesamten ersten Romandrittel tastet sich Hotschnig erst langsam an die eigentliche Geschichte heran. Am Beginn des Romans steht eine Art Erzählcollage aus “Rettungsgeschichten”, die den Alltag von Rettungsfahrern schildern, und Dialogen zwischen Patienten und Rettungsfahrern, die mehr oder weniger unverbunden nebeneinanderstehen, in denen direkte Reden auch nicht gekennzeichnet sind, sodass man als Leser zunächst kaum weiß, wer überhaupt spricht, und vor allem nicht, welche dieser Stimmen nun einer Hauptfigur des Romans gehören könnte. Explizit fällt in diesem ersten Erzähldrittel auch bereits der Begriff Schuld – allerdings noch wie unabsichtlich eingestreut:

Ich bin seine Frau, sein Kind bin ich, alles bin ich für ihn. Nur für mich bin ich nichts. Für mich bleibt da, außer dem Sinn meines Lebens, nichts übrig.

Verantwortung, Schuldigkeit, wissen Sie. Ohne mich hat dein Leben doch gar keinen Sinn, jetzt, wo mein Sohn dich verlassen hat, sagt er mir. [...]

<sup>9</sup> Marianne Baltl: Alois Hotschnig. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG. München: edition text + kritik. Stand 2010.

Schuldigkeit, wissen Sie. Das ist er mir schuldig, sagt er. [...] Und so opfert er sich und nimmt die Verantwortung wahr und bleibt leben, nur meinetwegen, sagt er. Und auch ich bin so nur noch für ihn da, kein anderer hatte mehr Platz zwischen uns. Eine Aufgabe und ihre Erfüllung, verstehen Sie (LH, S. 66-67).

Dann lösen sich aus diesem Stimmengewirr Hauptthema und Hauptfigur heraus, jene von Kurt Weyrath, 32 Jahre alt, seit kurzem Rettungsfahrer, der, wie es heißt, jemanden «auf dem Gewissen» (LH, S. 12) hat. Vom ersten Moment, als die Hauptfigur in *Leonardos Hände* also eingeführt wird, ist – anders als in der Erzählung *Aus* – bereits klar, dass auf ihr eine schwere Schuld lastet. Welche das ist, darüber geben im Anschluss zwei Zeitungsmeldungen Aufschluss, die von einem Autounfall berichten, bei dem Ehepaar K. getötet und die Tochter Anna K. schwerste Verletzungen erlitten hat und im Koma liegt: Kurt ist der Unfallverursacher, der Täter, der Fahrerflucht begangen hat und es nicht vermochte, sich zu stellen, sondern stattdessen radikal mit seinem früheren Leben als Techniker brach und Rettungsfahrer wurde. Indem er möglichst viele Menschenleben rettet, möchte er sein Gewissen befrieden, denn er fühlt sich seit dem Unfall und seiner Fahrerflucht schuldig. Immer wieder hört Kurt eine Stimme in seinem Kopf, hört das einzige noch lebende Opfer Anna als die Stimme seines Gewissens zu ihm sprechen, die ihm Vorwürfe macht und ihn auffordert, sie zu suchen:

Such mich, Kurt, such, vielleicht findest du mich in deinem Kopf. [...] Du findest mich, wenn du mich suchst. Wo immer ich bin, wirst du mich finden. Wenn du nicht suchst, Kurt, dann suche ich dich. Ich spüre dich auf und finde dich, immer, wie jetzt (LH, S. 48).

Oder:

Spürst du mich, Kurt, die Hand deines schlechten Gewissens. Ich bin jetzt dein schlechtes Gewissen. Von nun an (LH, S. 53).

Von Anfang an ist Schuld das zentrale Motiv im gesamten Romangefüge: Kurts Schuld – das Verursachen des Unfalls sowie seine Fahrerflucht – löst die Handlung des Romans überhaupt erst aus, sein daraus resultierendes Schuldgefühl bestimmt den gesamten weiteren Fortgang der Handlung.

Um sein Gewissen zu beruhigen, versucht Kurt, der Täter, sein Opfer Anna zu finden. Das gelingt ihm auch und er besucht Anna, die monatelang im Koma liegt, in der Folge täglich. Eines Tages findet Kurt ein Kuvert mit Fotos des Unfallhergangs auf Annas Bett. Für Kurt und den Leser ist damit

klar, dass es einen dritten Mitwisser gibt, der Kurt beobachtet und Anna ebenso ausfindig gemacht hat. *Leonardos Hände* entwickelt sich dadurch von diesem Moment an auch verstärkt zu einem Kriminalroman.

Als Anna aus dem Koma erwacht, beginnt der Prozess der Annäherung zwischen Anna und Kurt, zwischen dem Opfer, das durch den Unfall keine Angehörigen mehr hat, und dem Täter, der sich aufgrund seiner Tat von seinem früheren Leben und damit auch von allen sozialen Kontakten losgesagt hat. Beschäftigt sich das erste Romandrittel vor allem mit der psychologischen Manifestation eines tiefsitzenden Schuldgefühls beim Menschen, hier: bei Kurt, so steht im zweiten Romandrittel, ähnlich wie in *Aus*, damit wiederum eine Beziehung zwischen Täter und Opfer im Mittelpunkt der Betrachtung.

In *Leonardos Hände* mündet die Täter-Opfer-Annäherung sogar in eine Liebesbeziehung, die sich aufgrund dieser Täter-Opfer-Konstellation aber schnell als problematisch herausstellt. Denn Kurt vermag Anna nicht zu gestehen, dass er derjenige war, der ihre Eltern getötet hat, und fürchtet sich davor, Anna könne sein Geheimnis selbst entdecken. Umso überraschender kommt Annas "Freispruch" für Kurt, die sein Geheimnis offensichtlich selbst längst gelöst hat:

Du hast sie umgebracht, glaubst du, sagt sie, aber das hast du nicht.  
Du bist kein Mörder. Du bist ein Kind, das sich etwas zu wichtig  
nimmt und das grauenhaft dafür bezahlt.  
Mein wirklicher Mörder lebt auch (LH, S. 115).

Wen Anna als ihren wirklichen Mörder bezeichnet, wird erst im letzten Drittel des Romans klar, wenn Annas Vorgeschichte aufgerollt wird: Vor dem Unfall war Anna heroinsüchtig, ohne diese Drogenvergangenheit wäre der Unfall, den Kurt verursachte, gar nie passiert. Anna war damals mit ihren Eltern auf dem Weg zur Polizei, um ihren Ex-Freund und Dealer Peter Röhler anzuzeigen. Der jedoch hatte angedroht, das mit allen Mitteln zu verhindern. Doch Kurt kam ihm zufällig zuvor, sodass Röhler selbst nicht zum Täter werden musste und den Tathergang als Fotograf nur zu beobachten brauchte.

Tatsächlich relativiert sich mit dieser überraschenden Wendung und mit dem daraus resultierenden Freispruch Annas Kurts Schuld erheblich. Kurt mutiert zu einem "Stellvertreter-Täter" und erscheint «trotz der kausalen Verwicklung in den Unfall plötzlich als zufälliges Werkzeug, sein Schuldbekenntnis erweist sich zumindest am Beginn eher als Legitimierung einer Obsession oder als endlich gefundene Sinnstiftung für ein zuvor scheinbar

belanglos dahingehendes, unaufregendes Leben»<sup>10</sup>. Dass Kurt tatsächlich unter einer «Schuld-Obsession» leidet, zeigt sich in der Folge nach diesem Freispruch und vor allem sehr deutlich am Ende der Erzählung.

In dem Moment, in dem Anna, das Opfer, den vermeintlichen Täter Kurt freispricht, zerbricht das fragile Gleichgewicht, das bis dorthin diese Täter-Opfer-Beziehung konstituierte, ist «das einigende Band von Schuld und Gerettetwerdenwollen aufgelöst»<sup>11</sup>. Übrig bleiben «zwei Menschen auf der Suche nach sich selbst»<sup>12</sup>, die erst neue Rollen jenseits von Opfer und Täter, die ihre bisherige gemeinsame Geschichte determinierten, finden müssen. Ob das gelingen wird, bleibt für die beiden fraglich, vor allem für Kurt:

Man erreicht sich nicht. Was sind wir uns denn, Ursache, Schuld, Möglichkeit für alles Weitere, ja, und für alles, was bisher war, ja (LH, S. 117).

Im letzten Drittel des Romans geht es um diese “Ich-Findungen” der beiden, vor allem um jene von Anna, die in dieser Phase sehr viel aktiver erscheint, sich aus ihrer ewigen Opfer-Rolle lösen möchte. Sie beginnt, jene Orte aufzusuchen, an denen sich vor dem Unfall ihr fortschreitender Ich-Verlust als Drogenabhängige vollzogen hat, reist nach Florenz, zu Leonardo da Vincis *Verkündigung*, ein Gemälde, das für sie zentrale Bedeutung hat. Irgendwann ist sie dann spurlos verschwunden. Wenig später wird Kurt von der Polizei verhaftet, weil man ihn nicht nur verdächtigt, den Autounfall damals verursacht und Fahrerflucht begangen zu haben, sondern auch für den Tod von Peter Röhler verantwortlich zu sein. Doch dann stellt sich Anna selbst, um Kurt, der bereit ist, die ganze Schuld auf sich zu nehmen, zu schützen. So müssen sich am Ende beide vor dem Gesetz verantworten und Anna hofft, dass auf diese Weise endlich ein tatsächlicher Neubeginn für sie beide möglich sein wird:

Ich hole mich hier wieder heraus. Ich hole uns hier wieder heraus. Und vielleicht, ich bin sicher, sagen wir so, fängt es dadurch mit uns an (LH, S. 173).

Doch schließt Hotschnig den Roman mit der lakonischen Bemerkung: «Aber das stimmte nicht» (LH, S. 173), der jede Hoffnung auf einen solchen “schuldfreien” Neuanfang zwischen den beiden zerstört. Immerhin jedoch

---

<sup>10</sup> Wolfgang Hackl: Alois Hotschnig. In: Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.): Literatur Tirols. Innsbruck: Haymon. S. 10 (im Druck).

<sup>11</sup> Baltl: Alois Hotschnig.

<sup>12</sup> Ebd.

nimmt Anna Kurt am Ende die Möglichkeit, ihre Schuld auf sich zu nehmen, sich zu einer Täterschaft zu bekennen, die gar nicht existiert, sodass es am Ende die vage Hoffnung gibt, Kurt kann sich in der Zukunft von seinem erdrückenden Schuldgefühl bzw. seiner «Schuld-Obsession» befreien. Anna, die sich durch die Rache an Röhler endgültig aus ihrer ohnmächtigen Opferrolle gelöst hat, wird ihrerseits damit zurecht kommen müssen, durch diese Handlung zur schuldigen Täterin mutiert zu sein.

Im Vergleich zu *Aus* ist die Darstellung der Schuldthematik in *Leonardos Hände* insgesamt um einiges differenzierter. Hier wie dort geht es um die Darstellung einer engen Beziehung zwischen zwei Menschen, die als Täter-Opfer-Beziehung konstituiert ist. Hier wie dort werden beide Rollen im Fortgang der Erzählung relativiert: das Opfer Anna wird am Ende höchstwahrscheinlich zur Mörderin, der Täter Kurt wird zum Opfer seines eigenen Gewissens, für das er – selbst als sein Opfer ihn durch einen Freispruch “ent-schuldet” – auf ewig schuldig bleibt. Und wieder scheint die Lage am Ende wenig aussichtsreich.

Deutlich wird in *Leonardos Hände* wie in keinem anderen Buch Hotschnigs, wie komplex die Schuldthematik tatsächlich ist: Zunächst ist die Wahrnehmung von Schuld immer eine Frage der Perspektive. Eine Schuld kann ursächlich und relativ objektiv feststellbar sein (Fahrerflucht – unterlassene Hilfeleistung), ihre emotionale Bewertung hängt einzig von der subjektiven Perspektive des Einzelnen ab, das zeigt die diametral entgegengesetzte Bewertung von Kurts Schuld durch den Schuldigen, durch Kurt selbst, und durch sein Opfer Anna im Roman.

Neu ist in *Leonardos Hände* die schicksalhafte Verknüpfung der Ereignisse, die Rolle des Zufalls im Roman, die Kurts Täter-Rolle abschwächt und die Liebesbeziehung zwischen Kurt und Anna überhaupt erst ermöglicht. Kurts und Annas Geschichte gleicht damit auf eine Weise jener von Romeo und Julia, der Ur-Geschichte einer tragischen, unmöglichen Liebe. Allerdings sind bei Hotschnig die Liebenden selbst und ihre Vergangenheit die Ursache für die Unmöglichkeit ihrer Liebe, nicht allein unglückliche äußere Umstände. Mit der Betonung des Schicksalhaften ist in *Leonardos Hände* ein neuer Ton in Hotschnigs Schreiben eingeführt, der in den folgenden Prosawerken immens an Bedeutung gewinnt.

#### 4. Ludwigs Zimmer – Familie und familiäre Erinnerung als “Schuld-Ort”

Wird Hotschnigs Erstlingswerk *Aus* mit Kafkas *Brief an den Vater* verglichen, so erinnert *Ludwigs Zimmer* durch die ihm eigene kreisende Struktur, lange Satzreihen und ständige Wiederholungen immergleicher absoluter

Aussagen an die Prosa Thomas Bernhards<sup>13</sup>. Ähnlich wie in *Leonardos Hände* tastet sich Hotschnig auch in seinem zweiten Roman *Ludwigs Zimmer* aus dem Jahr 2000 langsam und vorsichtig an die eigentliche Thematik heran. Ganz wie Hotschnigs erster Roman beginnt die eigentliche Geschichte erst mitten im Roman, lange nach der ersten Seite, wie in *Leonardos Hände* wird auch *Ludwigs Zimmer* ausschließlich personal erzählt, als Leser stolpert man wie der Ich-Erzähler, wiederum ein Kurt, ahnungslos in die (Schuld-)Geschichte hinein.

Kurt Weber tritt seine Erbschaft in Kärnten an. Seine Großtante Anna Reger hat ihm ein Haus am Ossiachersee vermacht, das er nun bewohnen möchte. Wie in *Leonardos Hände* steht auch in *Ludwigs Zimmer* eine Zäsur am Beginn der Erzählung, diesmal setzt sie der Erzähler allerdings freiwillig, das wird bereits im ersten Absatz des Romans deutlich:

Ich hätte die Erbschaft nicht antreten dürfen, damit fing es an, dieses Haus hat schon andere vor mir nicht glücklich gemacht. [...] Und doch habe ich dieses Haus aufgesucht und betreten und angenommen und mich gleichzeitig von allem getrennt, was mich bis dahin ausgemacht hat, [...] vor allem bin ich geflüchtet, [...] und habe diesen Ort aufgesucht als Versteck und mich eingemistet darin (LZ, S. 7).

Der Ich-Erzähler flüchtet also in gewisser Weise vor der Welt, indem er sich ins Haus seiner Familie, in die Region, aus der er stammt, zurückzieht. Aus dem ersten Satz geht hervor, dass er seine Entscheidung sofort zu bereuen scheint. Das Ankommen in Landskron gestaltet sich tatsächlich auch einigermaßen schwierig, die Schlüssel zum Haus, das die Brüder Georg, Paul und Ludwig, Kurts Großonkel, zusammen erbaut haben, passen nicht, die Nachbarn geben ihm zu verstehen, dass er nicht willkommen ist. Doch Kurt bleibt, er möchte das Geheimnis, das in Zusammenhang mit dem «Ludwigzimmer» (LZ, S. 21) steht, in dem sich angeblich Onkel Paul erhängt haben soll und das Kurt als Kind nie betreten durfte, endlich lüften. Anders als in den beiden anderen Erzählungen Hotschnigs steht der Ich-Erzähler in *Ludwigs Zimmer* damit in einer viel größerer Distanz zum Kern der eigentlichen (Schuld-)Geschichte – zur Geschichte in der Geschichte –, die in der Folge aufgerollt wird.

In der Gegenwartsebene fungiert Kurt, der beginnt, das Haus zu entrümpeln und die Bäume im Garten zu roden, gleichsam als Detektiv, der ein Mosaik nach dem anderen zu einer Geschichte zusammensetzt, die sich lange vor seiner Geburt abgespielt hat und die wie in *Leonardos Hände* mit einem Todesfall zu tun hat – hier: mit dem Selbstmord des Großonkels

<sup>13</sup> Vgl. etwa Nüchtern: «Es ist alles ein Irrtum».

Paul. So wie in *Leonardos Hände* trägt daher auch *Ludwigs Zimmer* Züge eines Kriminalromans. Kurt findet Fotografien Georgs im Ludwigzimmer und entdeckt im Keller alte Schriftstücke. Deren Bedeutung kann er durch Gespräche mit zwei Bekannten, dem gebrechlichen Nachbarn Herrn Gärtner, einem Freund seiner Großonkel, und Inge Winkler, einer ehemaligen Freundin des Hauses, klären.

Was Kurt im Zuge dieser "Ermittlungen" entdeckt, geht ihm nahe, ihn plagen Alpträume. Trotzdem hält er daran fest, in der selbstgewählten Isolation in diesem Haus in Landskron zu bleiben und weiter über seine eigene Familie zu forschen, ja, ein anderes Leben als jenes in totaler Einsamkeit scheint ihm auch gar nicht mehr möglich:

Unter Menschen gehen, ein Zwang, untergehen, nicht auskommen ohne sie und umkommen letztlich an ihnen, immer schon. [...] Das Resümee meiner Beziehungen war nie etwas anderes als ein Resümee von Verletzungen, meine Begegnungen waren immer Verirrungen und jeder Kontakt auch schon eine Trennung von vornherein, eine Abtrennung von mir selbst (LZ, S. 40-41).

Wie bereits der Ich-Erzähler in *Aus* und Kurt in *Leonardos Hände* leidet also auch Kurt in *Ludwigs Zimmer* an der Unfähigkeit, zwischenmenschliche Beziehungen eingehen zu können. Warum das so ist, wird in *Ludwigs Zimmer* nicht allzu deutlich ausgeführt. Die Ursache dürfte ähnlich wie bei Artur in *Aus* wohl vor allem in der Kindheit und in Kurts Familiengeschichte begründet sein, wenigstens liegt das aufgrund vereinzelter Hinweise im Text nahe, etwa: «Meine Kindheit ist eine Kammer gewesen, [...], kein Lachen, aus dieser Kammer drang nichts» (LZ, S. 42).

So wie der Ich-Erzähler Kurt das In-Beziehung-Treten zu anderen als «Verirrung» empfindet, als ein «Resümee von Verletzungen», so ist auch die Geschichte der drei Brüder Georg, Paul und Ludwig, die Kurt aufrollt, vor allem eine Geschichte von Verletzungen und Verirrungen: Während der NS-Zeit brachte Inge ihren Freund Ludwig mit dem Widerstand in Kontakt. Als die Situation gefährlich wird, hält sich Ludwig im Haus versteckt. Georg sympathisiert mit den Nazis und will keinen Widerstandskämpfer im Freundeskreis dulden. Eine Hausdurchsuchung der Gestapo, von Georg lediglich als Warnung für Ludwig gedacht, wird diesem jedoch zum Verhängnis, denn ein Freund Pauls, Mitglied der Gestapo, weiß um Ludwigs Versteck und sorgt dafür, dass Ludwig tatsächlich deportiert wird, zuerst ins KZ nach Mauthausen, später ins nahe gelegene Außenlager auf den Loiblpass. Paul kann mit dem Schuldgefühl, das er Ludwig gegenüber empfindet, nicht leben, erklärt Herr Gärtner dem Ich-Erzähler:



Paul war es, der diesen Menschen bei uns eingeführt hat, freilich ohne ahnen zu können, das der Mann eines Tages ein Spitzel der Gestapo sein würde. [...] Dieser Mann hat den Hinweis gegeben, der es möglich machte, das man [Ludwig] ausheben konnte. Dafür konnte Paul nichts. Er hat ihm vertraut. Wie wir alle. Und wer hatte mit etwas Derartigem gerechnet, kein Mensch. Doch Paul konnte nicht leben damit. (LZ, S. 134-135)

Deshalb wählt er den Freitod. Auch Georg fühlt sich schuldig, leidet still unter seinem schlechten Gewissen, das ihn jahrelang jede Nacht in das «Ludwigszimmer» gehen lässt, in seine «Zelle», wie er sagt, ohne aber Erleichterung zu finden, wie er später schildert:

Wenn ich in meine Zelle gehe jede Nacht, wenn ich die Tür hinter mir schließe und mich einsperre für Stunden, ich versuche etwas loszuwerden, das ich nicht loswerden kann, zumindest nicht so, nicht auf diese Art, indem ich hineinstarre wie in einen Abgrund, denn abgetragen wird dadurch nichts, über die Jahre nicht, das ist mir klar jedes Mal, wenn ich das Zimmer verlasse, um doch wiederzukommen am nächsten Tag (LZ, S. 23).

Anders als Paul kann Georg aber mit seinem Schuldgefühl leben, wenn gleich ihn die Vergangenheit bis zu seinem Tod verfolgt. Was niemals zwischen den drei Brüdern geklärt wird, ist die Tatsache, dass die Hausdurchsuchung lediglich eine Warnung für Ludwig sein sollte, dass Georg und Paul ihren Bruder aber nicht tatsächlich ausliefern bzw. verraten wollten. Ob dieses Wissen etwas an dem weiteren Verlauf der Dinge geändert hätte, bleibt freilich fraglich. Zu einer Aussprache zwischen Paul, Georg und Ludwig kommt es nie. Denn Ludwig überlebt zwar, kehrt nach dem Krieg aber nur einmal nach Landskron zurück, um sich endgültig zu verabschieden.

Wie Ludwig, der auch immer noch lebt, als der Ich-Erzähler mit seinen Nachforschungen beginnt, die Ereignisse bewertet, wird im Roman erst gegen Ende thematisiert, als der Ich-Erzähler ihn in einem nahen Pflegeheim findet. Ludwig möchte zum Loiblpass gefahren werden, wo früher das Arbeitslager war, in dem er das Kriegsende erlebte. Durch den Besuch dort gelingt es ihm, so scheint es Kurt, «Frieden zu machen» mit dem, was war:

Auf dem Weg hinunter ins Tal blieb er unerreichbar für mich, an jeder Kurve verfring sich sein Blick, an jeder Keusche im Wald, gelegentlich schüttelte er leicht den Kopf, manchmal lächelte er, und es schien, als hatte er Frieden gemacht, womit immer, zumindest sah es für mich danach aus (LZ, S. 170).

Wenig später stirbt Ludwig ebenso wie auch Herr Gärtner. Kurt bleibt

am Ende also allein zurück. Für ihn ist die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dennoch ähnlich positiv besetzt wie der Besuch des Außenlagers für Ludwig. Die Geschichte der Brüder ist zu seiner eigenen geworden, er kann – vielleicht zum ersten Mal überhaupt – so etwas wie Heimatgefühl empfinden und ist sich selbst über die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nähergekommen:

Und doch und trotz allem ist dieser Ort und die Gegend hier rund um den See *mein* Ort und *meine* Gegend geworden, ich gehöre hierher, denn auf meine Art begegnete ich mir in Landskron wie noch nirgendwo sonst (LZ, S. 173).

Was für Kurt gilt, ist übertragbar auf die österreichische Gesellschaft, die lange gezögert hat, sich mit diesem Kapitel der Vergangenheit in einem angemessenen Rahmen auseinanderzusetzen. *Ludwigs Zimmer* kann damit auch als politischer Roman gelesen werden. Hotschnigs Anliegen ist allerdings

im Unterschied zu Hans Leberts *Wolfshaut*, Fritz Hochwalders *Der Himbeerpflicker* oder Gerhard Fritschs *Fasching* weder, noch einmal gegen dieses Verdrängen und Vergessen anzuschreiben, oder wie Thomas Bernhard die katholischnationalsozialistische Geisteshaltung zu beklagen, noch wie Elfriede Jelinek die anhaltende faschistoide Mentalität in Österreich zu dekonstruieren, wie sie sich in den unreflektierten und medial verstärkten Redensarten und Floskeln entlarvt.<sup>14</sup>

Hotschnig weiß, dass es an diesem Unbehagen über dieses Kapitel der jüngeren Vergangenheit nichts mehr zu ändern gibt, es ist Aufgabe der Zeitgeschichte, sich mit dieser vergessenen und verdrängten Vergangenheit – und deren Auswirkungen auf das Privatleben von Familien und Freunden – zu befassen und sie greifbar zu machen. Ihn hat daher eine andere, etwas allgemeinere Frage interessiert, jene «nach der Möglichkeit der Erinnerung in einer von gestörter Kommunikation bestimmten Gesellschaft, wo es für Fragen entweder zu früh oder zu spät ist [...], wo Begräbnisse die einschneidenden gesellschaftlichen und familiären Ereignisse darstellen»<sup>15</sup>. Kurts Aufgabe in *Ludwigs Zimmer* ist es daher, die Bildzeugnisse und Dokumente der Vergangenheit zu suchen, «nicht um sie, alle Antworten vorwegnehmend, zu interpretieren, sondern zur Auseinandersetzung mit der Geschichte anzuregen»<sup>16</sup>.

Diese Geschichte entpuppt sich in *Ludwigs Zimmer* als Schuld-Geschichte

<sup>14</sup> Hackl: Alois Hotschnig. S. 20.

<sup>15</sup> Ebd. S. 20-21.

<sup>16</sup> Ebd. S. 21.

und ähnlich wie in *Leonardos Hände* spielt wiederum das Schicksal eine zentrale Rolle beim Zustandekommen der schuldhaften Tat. Fortwährend wird «im Roman [daher] von Schuld geredet, aber es werden nicht Menschen für ihre Taten verurteilt, sondern das Leben selbst ist es, das angeklagt wird, weil es “ununterbrochen, endgültig, immer wieder von vorn und von neuem” Schuld gebiert»<sup>17</sup>. Schuldig zu sein ist gleichsam im Menschsein angelegt, es scheint unmöglich, in zwischenmenschlichen Beziehungen nicht schuldig zu werden, das zeigt einerseits die Bruder-Geschichte in *Ludwigs Zimmer*, andererseits klingt das auch als Seitenthema in der Gegenwartsebene des Romans an, in der Haltung des Ich-Erzählers, der sich am Beginn des Romans ja gänzlich aus seinem bisherigen Leben zurückzieht, in völliger Isolation lebt und auch am Ende allein mit sich bleibt und durch die Aufarbeitung der Bruderverratsgeschichte gleichsam eine Bestätigung erfahren hat für die Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen und damit für die Notwendigkeit der Isolation, für die er sich bereits eingangs entschieden hat. Da sich Kurt am Ende bereits mit dieser Unmöglichkeit von Beziehungen abgefunden hat und die eigentliche Schuldgeschichte auch nicht unmittelbar mit ihm zu tun hat, wirkt das Ende in *Ludwigs Zimmer* dennoch insgesamt am versöhnlichsten.

5. *Schlussfolgerung: Schuld als Conditio sine qua non einer unbewusst-schicksalhaft determinierten menschlichen Existenz*

Ob Vater-Sohn-Abrechnung, tragisch-unmögliche Täter-Opfer-Liebe oder detektivische Aufarbeitung der eigenen familiären Vergangenheit – so verschieden alle drei Erzählungen inhaltlich angelegt sein mögen, so gibt es doch zwei ganz zentrale verbindende Thesen, die allen Hotschnig-Texten zugrunde liegen und keinen Zweifel daran lassen, dass Schuld eines der wichtigsten Themen, wenn nicht *das* wichtigste Thema überhaupt, in Hotschnigs Schreiben ist.

Wann immer in Hotschnigs Erzählungen Beziehungen beschrieben werden, so geht es um Machtverhältnisse innerhalb des Beziehungsgefüges, kurz: es geht um Täter und Opfer. Alle Täter-Opfer-Geschichten sind auch Schuld-Geschichten, das implizieren die beiden Termini. Folglich spielt Schuld in allen Erzählungen und Romanen von Alois Hotschnig eine ganz zentrale Rolle. Wer Beziehungen als Machtstrukturen beschreibt, wen nicht interessiert, was

---

<sup>17</sup> Karl-Markus Gauß: Erfahrungen des Zerfalls. Eine Erbschaft und ein Geheimnis. Alois Hotschnigs neuer Roman «Ludwigs Zimmer» spielt mit Versatzstücken der Anti-Heimatliteratur und nimmt doch eine unerwartete Wendung. In: Der Standard (Album) 16.09.2000.

man *tut*, sondern was man einander *antut*, wer also die Folgen beziehungs-immanenter Machtstrukturen literarisch darstellt, der äußert sich immer auch zum Thema Schuld.

Am deutlichsten zeigt sich das in Hotschnigs erster Erzählung *Aus*, die durchaus programmatischen Charakter hat. Exemplarisch wird eine Täter-Opfer-Beziehungsstruktur abgebildet und damit gleichsam die Unmöglichkeit jeder Beziehung postuliert. Indem Artur Kofler, das Opfer, darüber hinaus auch erkennt, dass er selbst, gerade weil er in jeder Beziehung, die er eingeht, immer zum Opfer mutieren muss, nicht frei ist von Schuld, postuliert *Aus* auch die Unmöglichkeit, nur Opfer zu sein, und damit die Unmöglichkeit, unschuldig zu bleiben. – Wenn die erste verbindende These, die Hotschnigs Texten zugrunde liegt, jene ist, dass Beziehungen immer als Machtstrukturen gesehen werden, so ist die zweite verbindende These jene, dass Menschsein an sich bedeutet, schuldig zu sein. Das zeigt sich nicht nur in *Aus*, sondern auch in *Leonardos Hände* und in *Ludwigs Zimmer* sehr deutlich.

Mit *Leonardos Hände* führt Hotschnig gleichsam die These von Beziehungen als Täter-Opfer-Konstellation, die er in *Aus* als Zeichnung in schwarz-weiß begonnen hat, bunt schillernd aus. Kurt und Anna bilden zusammen erneut eine Täter-Opfer-Konstellation und wieder werden beide Rollen im Verlauf der Erzählung dekonstruiert. Während Kurt zu einem Werkzeug des Zufalls und zugleich zusehends zum Opfer seines eigenen unstillbaren Schuldgefühls wird, das auch bereit ist, fremde Schuld auf sich zu nehmen, mutiert Anna vom willenslosen Opfer zur entschlossenen Täterin. Wieder also spielt auch in *Leonardos Hände* Macht bzw. Ohnmacht eine zentrale Rolle in Verbindung mit Schuld. Hinzu kommt aber als ganz zentrales Element die Macht des Schicksals, dem die Figuren ausgeliefert zu sein scheinen. Kurt intendiert die Tat, die ihn zum Schuldigen macht, ja nicht, sie passiert ihm, er wird zum Stellvertreter von Annas Ex-Freund Röhler, der die Tat intendierte, dann aber nur zu beobachten braucht. Ähnlich verhält es sich im Roman *Ludwigs Zimmer*. Der Bruderverrat ist nicht eigentlich intendiert, die Hausdurchsuchung sollte nur als Warnung dienen. Aber das Schicksal will es anders, das Missverständnis wird nicht aufgelöst und alle beteiligten Brüder und Freunde müssen die Folgen der Täter- und Opfer-Rollen, in die sie so schicksalhaft “gerutscht” sind, tragen.

Insgesamt stellt vor allem *Ludwigs Zimmer* eine Synthese aus beiden Grundthesen Hotschnigs dar: Das problematische innerfamiliäre Macht-Ohnmachts-Verhältnis, das *Aus* exemplarisch darstellt, wird neuerlich aufgegriffen, die Familie als Ur-Ort schuldhafter, verräterischer Beziehungen abgebildet. Zugleich wird das Gefühl der schicksalhaften Ausgeliefertheit

des Selbst über den Bruderverrat, der nicht intendiert passiert, dargestellt, ebenso wie über die Figur des Kurt Weber, der nicht anders kann, als sich aus dem eigenen Leben zurückzuziehen und in völliger Isolation die eigene Familienvergangenheit zu rekonstruieren, womit er letztlich ja auch in gewisser Weise ein Schicksal annimmt.

Der Mensch ist in allen Hotschnig-Texten also nicht nur ein schuldiges Selbst, sondern auch ein schicksalhaft ausgeliefertes Selbst – das ist die dritte Grundthese, die sich aus Hotschnigs Texten ableiten lässt. Es ist kein souveränes Subjekt, für das durch seinen freien Willen die Möglichkeit besteht, moralisch gut zu sein und unschuldig zu bleiben, das Hotschnig beschreibt. Vielmehr *passiert* Hotschnigs Figuren Schuld in der Regel, sie *widerfährt* ihnen. Auch wenn sich Schuld in Hotschnigs Texten ausschließlich im „irdischen“, zwischenmenschlichen Bereich manifestiert, also in allen zwischenmenschlichen (Täter-Opfer-)Beziehungen, so erfährt Schuld durch ihre Unvermeidbarkeit bei Hotschnig doch auch eine sehr starke religiöse Konnotation und ähnelt damit der Annahme der menschlichen „Erbsünde“ in der christlichen Religion.

Wie stark Schuld bei Hotschnig religiös konnotiert ist, zeigt sich gelegentlich auch auf der sprachlichen Ebene – explizit in *Leonardos Hände* an «Kurts mit katholischer Metaphorik durchsetzten Sprach- und Denkweise»<sup>18</sup>, wie Fatima Nasqi feststellt. Tatsächlich ziehen sich religiös konnotierte Begriffe durch den gesamten Romanverlauf, es wird von den Rettungsfahrern als «Menschenfischer[n]» (LH, S. 36) gesprochen oder Kurt wird als «Heiliger» (LH, S. 106) bezeichnet, immer wieder werden auch wörtliche Zitate aus der christlichen Liturgie eingestreut, etwa wenn Kurt in seinem Kopf Annas Stimme hört, die zu ihm sagt: «[I]ch bin deine Schuld, Kurt, sag nur ein Wort, so wird meine Seele gesund» (LH, S. 74).

Kein Zufall ist es auch, dass ausgerechnet jene Szene in *Leonardos Hände*, aus der der Titel abgeleitet ist, um ein biblisches Motiv kreist. Als Anna im letzten Romandrittel Reisen unternimmt zu den Orten ihrer Vergangenheit, steht sie in den Uffizien in Florenz wieder vor jenem Bild, das sie schon früher so stark beeindruckt hat: der *Verkündigung* von Leonardo da Vinci. Die Rolle der Maria deutet Anna darin so:

Und Maria, in der Haltung der Mauer hinter ihr, aufgerichtet und blaß und mit dem Rücken zur Wand, steif wie die Wand, aber doch auch gefaßt, die erhobene Hand, siehst du, die geöffnete Hand, die das Ge-

---

<sup>18</sup> Fatima Nasqi: Die Verzauberung der Welt: Tradierte Religion in Alois Hotschnigs *Leonardos Hände*. In: *Modern Austrian Literature* 33/2 (2000). S. 37-54, S. 39.

heimnis empfängt, sein Wille geschehe, Maria empfängt seine Botschaft, als ob sie ihr zugeworfen würde, körperlich, und das ist ja der Fall, aber doch geht sie mit dieser Hand auch auf Distanz, scheint es, ablehnend fast, wie es aussieht, abstoßend auch, sie begreift, unter welchem Urteil sie steht, und lehnt ab, scheint es, und nimmt es mit dieser Hand aber doch gleichzeitig an. Wie sich ihre rechte Hand in der Bibel verkriecht, siehst du das, als ob sie sich festhalten müßte und sich erst vergewissern, ob auch tatsächlich sein kann, was ist. Und was ist, was wird sein, in diesen Händen hier spielt sich der Opfertod ab (LH, S. 126).

Maria empfängt durch die Hand «das Geheimnis», die «Botschaft», zu der sie zwar einerseits auf Distanz geht, sie andererseits aber doch annimmt. Und Anna weiter:

Für mich findet in diesen Händen die Welt statt, verstehst du, Anordnung und Gehorsam, in Liebe, wie wir es nennen, in Demut und Dankbarkeit, einem Gott gegenüber, einem Menschen, der sich in allem geirrt hat (LH, S. 127).

Eben darum, um die Darstellung von Macht («Anordnung und Gehorsam») in Beziehungsgefügen («in Liebe, wie wir es nennen») vor dem Hintergrund einer unsichtbaren Macht – dem Zufall, dem Schicksal (oder hier: «einem Gott gegenüber») –, geht es Hotschnig in allen seinen Texten.

Eine religiöse Konnotation der Schuld ist bei Hotschnig damit eindeutig feststellbar, Erlösung bietet die Religion den Figuren in seinen Texten dagegen nicht, das zeigt sich ebenso deutlich in *Leonardos Hände*, wenn Kurts Gewissen ihn einmal dazu treibt, einen Gottesdienst zu besuchen:

Bedenken wir, das wir Sünder sind, wir sind Sünder vor dir, o Herr, nicht würdig, das du eingehst unter mein Dach, vergib uns wie auch wir vergeben unseren Schuldigern, liebe Brüder und Schwestern ... (LH, S. 58).

Die gesamte Passage – immerhin knapp zwei Seiten lang – gestaltet sich aus einem einzigen durchgehenden Satz, eine Aneinanderreihung der immergleichen Floskeln aus der christlichen Liturgie und der Bibel. Allerdings erfährt Kurt durch den Gottesdienst keinerlei Erlösung, er bleibt für ihn ohne «Substanz, aus dem kirchlichen Zeremoniell erwächst kein Glaube»<sup>19</sup>.

Durch dieses Menschenbild eines schuldhaften, ausgelieferten Selbst innerhalb von Macht-Ohnmacht-Strukturen erklärt sich allerdings, weshalb Hotschnig, als Literat des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts,

<sup>19</sup> Nasqi: Die Verzauberung der Welt. S. 40.

gern als Solitär bezeichnet wird, der außerhalb aktueller literarischer Moden und Trends steht. Literarische Figuren der Postmoderne sind in der Regel selbstverantwortliche, selbstbestimmte Subjekte, weil die Postmoderne – theoretisch durchgedacht – schließlich jenes Zeitalter ist, in dem sich die Aufklärung, das Heraustreten des Subjekts aus seiner Unmündigkeit, nach dem Wegbrechen aller großen Erzählungen, endlich tatsächlich vollständig vollziehen kann. Hotschnigs Figuren entsprechen einer solchen Sicht des Einzelnen nicht unbedingt. Gegen diese These des völlig freien und völlig selbstverantwortlichen Subjekts stellt er die Überzeugung, dass Menschsein nicht ausschließlich über die Vernunft gedacht werden kann, sondern die Macht des Unbewussten eine mindestens ebenso große Rolle spielt, dass so etwas wie das Schicksal oder der Zufall das Menschsein ebenso prägt wie seine Begabung zur Vernunft – die den Menschen außerdem wohl auch gar nicht ganz davor bewahren könnte, schuldig zu werden, wodurch sich letztlich auch die oft bemerkte Ähnlichkeit zu Franz Kafka, dessen Protagonisten allesamt Ausgelieferte innerhalb eines in der Regel nicht durchschaubaren Machtsystems sind, erklärt.

Ist Hotschnig damit auch ein sehr österreichischer Schriftsteller, der das “österreichische Schreiben über Schuld”, das er selbst – wie eingangs ja zitiert worden ist – für unvermeidbar hält, mit jedem seiner Bücher fortsetzt?

Robert von Dassanowsky schlägt eine allegorische Deutung Hotschnigs vor, die den Zusammenhang zwischen seinem Schreiben und Österreich als Land deutlich macht: «as an examination of the Austrian nation»<sup>20</sup>. *Aus* «recalls the character studies of Thomas Bernhard that so critically moved beyond individual consciousness towards the conscience of a national *Weltanschauung*»<sup>21</sup>, wobei in einer allegorischen nationalen Deutung der Erzählung die Opferrolle des Sohnes jener Österreichs im zwanzigsten Jahrhundert gleichkommt:

[*Aus*] can also be read as Austria’s difficult role in the horrors of Europe in the twentieth century. As the son awaits his father’s death, he comes to the realization that this event will not free him from the past. Moreover, he admits to being a victim but has found himself to be an oppressive perpetrator as well.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Robert von Dassanowsky: Under the Image: Criminality, Guilt and National Allegory in Alois Hotschnig’s *Leonardo’s Hands*. In: Rebecca S. Thomas (Hrsg.): Crime and Madness in Modern Austria: Myth, Metaphor and Cultural Realities. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008. S. 444-459, S. 448.

<sup>21</sup> Ebd. S. 448.

<sup>22</sup> Ebd. S. 448.



Ähnliches gilt laut Dassanowsky für *Ludwigs Zimmer*: Kurt, das Nachkriegskind, kann als symbolischer Repräsentant der Zweiten Republik gesehen werden, die, wie Kurt, zunächst «memory-less», erst mühsam durch die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit ein besseres, ent-romantisierendes Selbstverständnis finden kann<sup>23</sup>.

Die Selbstfindung der Zweiten Republik manifestiert sich für Dassanowsky darüber hinaus auch in *Leonardos Hände* symbolisch im Problem der Ich-Findung Kurts *durch* Anna:

Kurt's process [...] mirrors the postwar reconstruction of or reconnection with Austria's national identity from the external, trivialized representation rather than through an internal realization and organic reconstruction.<sup>24</sup>

Ob man diese allegorische Lesart Hotschnigs nun teilen will oder nicht, “österreichisch” scheint in der Tat bereits auf den ersten Blick einiges zu sein an seinen Texten: Zunächst spielen Hotschnigs Texte allesamt in Österreich: vorzugsweise in Kärnten (*Ludwigs Zimmer*) oder Tirol (*Leonardos Hände*), den beiden Regionen, in denen Hotschnig selbst beheimatet ist. Darüber hinaus greift Hotschnig gern Themen auf, die in der jüngeren österreichischen Literaturgeschichte durchaus prominenten Rang genießen, dies zeigt etwa das Sujet, dessen sich *Ludwigs Zimmer* annimmt, des direkten Rückgriffs auf die politische Vergangenheit Österreichs, oder die Dekonstruktion innerfamiliärer Verhältnisse im ländlich-bäuerlichen Milieu wie sie *Aus* vorführt. Beides zusammen, die Kritik an der nationalsozialistischen Vergangenheit des Landes und die Hinwendung zur ländlichen Peripherie, hat innerhalb der österreichischen Literaturgeschichte das so wichtige Genre des Anti-Heimatromans geprägt. Und schließlich könnte man auch sagen, das Menschenbild, das Hotschnig seinen Erzählungen und Romanen zugrunde legt, die “Haltung”, die seine Texte gegenüber ihrem Gegenstand einnehmen, die Weltanschauung, die sie transportieren, zeichnet Hotschnig als genuin österreichischen Schreiber aus – wenn man denn davon ausgeht, dass es so etwas wie eine “österreichische Identität” gibt und diese durch den Verlauf der Geschichte – unter anderem – stark durch Gegenreformation, Katholizismus und zwei verlorene Weltkriege geprägt ist, womit eine gewisse Ausgeliefertheit des Menschen und das Thema Schuld fester Bestandteil einer “österreichischen Identität” sein müssen. Eben daran schließt

<sup>23</sup> Vgl. ebd. S. 449.

<sup>24</sup> Ebd. S. 450.

Hotschnig an, er führt die große "österreichische Schuldtradition" in der Literatur ungebrochen fort, und zwar tatsächlich in jedem seiner Bücher<sup>25</sup>.

Ein Schlüsselsatz zum Verständnis seiner Texte, der in seinem Werk auch mehrfach und beinahe wortwörtlich gleich ausgesprochen wird, lautet: «Man entkommt sich nicht» (etwa: LH, S. 102). Das ist das "Urteil", das in Hotschnigs Texten über die Figuren gefällt wird, unter dem sie leiden. Offenbar möchte man sich entkommen, die Sehnsucht danach erscheint groß, ist doch die eigene Existenz, die menschliche Existenz an sich eine schwierige, niederschmetternde – denn sie ist eine schuldhafte. Aber ein Entkommen daraus gibt es nicht, kann es nicht geben. Denn Schuld ist im Menschsein angelegt, sie ist eine *Conditio sine qua non* der menschlichen Existenz.

---

<sup>25</sup> Nachdem dieser Aufsatz vor allem anderen darauf abzielt, die Darstellung des Themas Schuld in Hotschnigs literarischem Werk darzustellen, wird hier auf eine genauere Untersuchung, was spezifisch österreichisch ist an Hotschnigs Schreiben bzw. auf eine Einordnung Hotschnigs in die Literaturgeschichte der Zweiten Republik verzichtet, ebenso wie keine detaillierten Werkvergleiche mit jenen Literaten, mit denen Hotschnig oft und gern verglichen wird (Kafka, Bernhard, aber auch Vertreter der Anti-Heimatliteratur), vorgenommen werden können, obwohl diese sicherlich weitere interessante Befunde hervorbringen würden.

\* \* \*

Alessio Musio  
(Milan)

*The crisis of substance and the difficulty of decision  
Musil's subject*

Abstract

The crisis of substance and the difficulty of making decisions are fundamental cores in Musil's conception of the subject. In *The Man Without Qualities* subjectivity is the consequence of a precise ontology which deconstructs, in the manner of Mach, the very structure of reality. But Musil is not Mach, and he does not merely translate his categories into literature. There is a philosophical originality in his thought revealing a design in which the dissolution of substance and the unsaveability of the ego turn into the development of a paralysing "sense of possibility". This essay restores an image of Musil fascinated by the theme of the undecidable, but also an acute critic of all the forms of ethical-political decisionism.

*1. Metaphysical dissolution, sense of possibility and indifference of qualities*

The aim of this paper is to highlight the fundamental cores of Musil's philosophical thought following the literary deconstruction of the metaphysics of the transcendental portrayed in *The Man without Qualities*<sup>1</sup>: the crisis of substance and the difficulty of decision. Development of the theoretical link between these two themes proceeds in Musil through metaphors and literary figures, but the connection is philosophically undeniable. In a context that has no substance – or only relative substantiality – deciding becomes difficult. Reality is reduced to a series of possibles, creating a situation in which decision is always lacking in support, lacking anything which can make it somehow definitive.

---

<sup>1</sup> Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Reinbeck-Hamburg: Rowohlt, 1952), hsg. Adolf Frisé, translated by Sophie Williams and Burton Pike: Robert Musil, *The Man Without Qualities* (Picador, 2011). From now on we will refer to this text by the abbreviation: *Der Mann*. We will always indicate first the page number of the original German edition, and in square brackets the page number of the English edition. If there is no indication in square brackets, this means that the passage does not appear in the English edition.

The most synthetic way to explain this germinal point in Musil's thought is to be found in the figure of Bonadea, one of the characters in whom Musil's irony becomes the most successful mirror of philosophy. If we know that «she was not lustful; she was sensual, as other people have other afflictions, for instance suffering from sweaty hands or blushing too readily» (*Der Mann*, p. 42 [39]), the decisive element in her profile concerns her worth as a witness to the sudden loss of meaning of traditional *metaphysical discourse*. Musil states that this strange mistress, among her other features, «could utter the words “truth, goodness, and beauty” as often and as casually as someone else might say “Thursday”» (*Der Mann*, p. 42 [39]). Coming from the lips of this young woman, the *three transcendental properties* of being, which represent the very image of a reality that is understandable because it is created, and as such is *thought of* rather than *merely wished for* by God, become the expression of an empty discourse, a slogan. The aforementioned properties have an extraordinary metaphysical significance within themselves, capable of reducing the chance to a defect in human consciousness as well as denouncing the purely parasitic nature of evil; however, this becomes nothing more than a collection of words unable to describe reality and, perhaps, reassure the person uttering them<sup>2</sup>.

Onto the “void” left by this deconstruction Musil grafts the fundamental contents of the philosophy of Ernst Mach<sup>3</sup>, “filling it up” with the dissolution of substance and the unsaveability of the ego, which translates into the development of a “sense of possibility” that is so final as to make any decision impossible. But if making a decision appears to Musil to become an extreme gesture, we will attempt to show how in his thought the theme of the impracticability of deciding has no “decisionistic” significance (as in the case of Musil's acquaintance, Carl Schmitt). If anything, Musil's *ambivalent* attitude towards the Machian criticism of the *notion of substance* becomes

---

<sup>2</sup> In an attempt to show that Bonadea's metaphysical system no longer had any relevance to the concrete lives of his Viennese contemporaries, Musil in fact portrays the exact significance which, rightly or wrongly, the fall of the Austro-Hungarian Empire had for those who were part of it: the direct transition from the great philosophical synthesis of the Middle Ages to the abyssal thinking of the twentieth century, in other words from overall stability to the restless precariousness of every single being and every single movement.

<sup>3</sup> Musil's *The Man Without Qualities* would not in fact be possible without the fragile image of reality as portrayed by Mach, whose thinking was the subject of Musil's doctoral thesis in philosophy in the early twentieth century: Robert Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* (Berlin Wilmesdorf: Dissertationsverlag Carl Arnold, 1908), Robert Musil, *On Mach's theories* (Washington Dc: The Catholic University of America Press, 1982).

the core for a *solipsistic* understanding of human relations which ultimately makes *love* impossible.

The starting point for all this is in any case Mach's dissolution of substance, followed by that of the ego: the subject as a conscious translation of substance does not exist. «*Das Ich ist unrettbar*», the ego is unsaveable<sup>4</sup>. This is the message that Musil receives from Mach, a message which renders *normal and without any possible* alternative the situation of unease that we feel with regard to those people whose identity appears in fact to be extremely fragile, decided by the course of events, undergone rather than wanted, so much so that it only takes a change in circumstances, in the people around them, to see them in effect as totally different and unrecognisable. That which in our experience appears to us as something exceptional and not, fortunately, as a characteristic of all men, in Mach becomes, *unilaterally*, the measure of every ego, reduced to a crossroads where new events are constantly emerging.

There could have been no more fertile ground for Musil's thought. The reality which Mach describes, therefore, as a mere collection of *Empfindungen*, of *elements* and *sensations* devoid of any stability, becomes the source of the actual conceptual core of Musil's novel: the sense of possibility.

[...] if there is a sense of reality, and no one will doubt that it has its justification for existing, then there must also be something we can call a sense of possibility. Whoever has it does not say, for instance: Here this or that has happened, will happen, must happen; but he invents: Here this or that might, could or ought to happen. If he is told that something is the way it is, he will think: Well, it could probably just as well be otherwise. So the sense of possibility could be defined outright as the ability to conceive of everything there might be just as

---

<sup>4</sup> Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* (Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1896, 1922) p. 19, translated by C. M. Williams and Sydney Waterlow: Ernst Mach, *The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical* (New York: Dover Edition, 1959), p. 24. Mach in effect also provides an "existential" explanation for his position, which is still understandable today to anyone who starts to reflect on the slowness with which, in normal, non-exceptional, circumstances, things (i.e. our experiences, expectations and labours) change during our lives; in fact – says Mach – it is above all the environment in which we live that pushes us towards continuity, subsistence, permanence, since it almost abhors dynamism: «The apparent permanency of the ego consists chiefly in the single fact of its continuity, in the slowness of its changes. The many thoughts and plans of yesterday that are continued today, and of which our environment in waking hours incessantly reminds us [...], and the little habits that are unconsciously and involuntarily kept up for long periods of time, constitute the groundwork of the ego» (E. Mach, *The Analysis of Sensations*, p. 3).

well, and to attach no more importance to what is than to what is not.  
(*Der Mann*, p. 16 [10-11])

In *The Man without Qualities* reality breaks up into pieces, inasmuch as every objective thing is merely the casual and rigid realisation of its infinite potential possibilities. How the subject fits into a world conceived in this manner is made clear in the description of Ulrich, the protagonist of the novel, whose profile is so uncertain as to be inconsistent: «So without much exaggeration he was able to say of his life that everything in it had fulfilled itself as if it belonged together more than it belonged to him. B had always followed A, whether in battle or in love. Therefore he had to suppose that the personal qualities he had achieved in this way had more to do with one another than with him; that every one of them, in fact, looked at closely, was no more intimately bound up with him than with anyone else who also happened to possess them. Nevertheless, one is undoubtedly conditioned by one's qualities and is made up of them, even if one is not identical with them, and so one can sometimes seem just as much a stranger to oneself at rest as in motion» (*Der Mann*, p. 148 [157]).

Therefore radical inconsistency, contingency and accidentality become the ciphers of Musil's subjectivity. These words, however, cannot be read as if they were a straightforward literary transposition of Mach's thesis, for two distinct but significantly linked reasons. Firstly because Musil displays speculative originality with regard to Mach, so much so that he is even one of his critics. The second reason is that the point which interests Musil is the effect on human relations of this understanding of reality. So the interrelation between these two issues needs to be shown.

## 2. Musil as a critic of Mach

Indeed, if we follow Musil's discourse, at a certain point we find an outcome that is inconsistent with the motive of unquestioning agreement with Mach. The interpretation of Mach's arguments undergoes an evolution. Slowly but surely Musil distances himself from his original agreement as he undergoes two fundamental theoretical influences: Husserl's thinking about Machian empirio-criticism and the psychology of *Gestalt* in relation to the ability to perceive forms, in the data of the senses, which have some stability<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> C. Monti, "La dissertazione su Mach: una ristampa italiana", in Istituto Italiano di Cultura (a cura di), *Robert Musil nel primo centenario della nascita* (Innsbruck-Vienna, 1980), pp. 92-101.



The outcome of this meditation becomes, as has been observed, the possibility of understanding «the isolated entity (the ego, the thing, etc.) at least as a function based on experience and perhaps no longer even a fiction, if one is prepared to consider its isolation and its “substantiality” in relative terms»<sup>6</sup>.

In actual fact this is not an insignificant change. On the contrary, it is a fundamental one, and traces of it can be found in paragraph 39 of *Der Mann*, which opens with the statement contained in the title: «A man without qualities consists of qualities without a man». In fact this thesis, which is the true thesis of the novel, is completely Machian in flavour: Ulrich, the thirty-year-old protagonist, is not so much a man without qualities as a combination «of qualities without a man» (p. 148 [156]), without a subject, without substance one might say. However, since qualities, in order to exist, need someone to possess them (to use Aristotelian language: on the ontological plane they are still accidents), Musil's real thesis (the pure amalgam) translates into the image which gives the work its title (the pure man). So in the choice of the novel's title, a “substantialist” view, which Musil does not avoid, can still be perceived. This is a change of course, so to speak, which is an invitation to take a direct look at the doctoral thesis on Mach, a work which has not always been as well received as it deserves by the critics, who have tended to see it as a merely compilative and in a sense heteronomous contribution. While this may be true, Musil does show that he is an original reader of the father of empirio-criticism, so much so that he highlights a theoretically decisive aspect which is capable of destabilising its system and is rich in existential implications.

Musil in fact sees very well in his book on Mach how Mach describes relationships involving substances as reciprocal and simultaneous functional relationships which make it possible to express «dependence» on substance only in logical-mathematical, therefore unreal, terms<sup>7</sup>. And in effect this is the heart of Mach's destruction of substance, which can be achieved, as Musil again shrewdly observes, only if substantial dependence can be expressed as the permanence «of a group of functional dependences, of reactions which occur “here and there”», and not the permanence «of a spatio-temporally individuated unity»<sup>8</sup>. Now Musil renounces precisely this point, and his criticism of Mach consists of achieving a concept of *dependence* that is much stronger than that of Mach, in the awareness (which is the theme of *The Man without Qualities*) of the extent to which the environment can

---

<sup>6</sup> C. Monti, p. 99, our italics.

<sup>7</sup> Robert Musil, *On Mach's Theories*, p. 47.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 50.

affect, in real terms and not just functionally, the subject's life (to the point of annihilating the subject's qualities). At the end of his analysis Musil writes that criticism of Mach cannot be considered complete if it is not understood that «mathematical dependence» is called upon to «give way to the real dependence on which it is founded»<sup>9</sup>. The readmission of substance, in no matter how relative a sense it is to be understood<sup>10</sup>, is therefore a readmission of true dependence: this is the reason for the mathematical and functional dependence, and not the other way around, and it cannot be avoided by logical-formal sublimation. The significance of the statement of the impossibility of what we have called a true «sublimation» cannot be trivialised, since Musil is aware of its precise extent. If we read what he argued in his essay *The Mathematical Man* (1913), we find the argument that mathematics has a specificity that is unique in the whole panorama of human disciplines: it is «a marvellous spiritual apparatus designed to think of all possible cases in advance»<sup>11</sup>. Translated into existential terms, this means that mathematics is believed to constitute a way of knowing the course of events in advance and therefore of governing dependence upon reality and the unpredictable nature of human action. The reaffirmation of the primacy of real dependence and of what takes place in space-time is not therefore an unimportant move – it means stressing once again the weight of what is real, stating the impossibility of the subject having control over experience, and making decision impossible.

This is the second reason why Musil does not merely translate Mach's philosophy into literature: stressing the non-eliminability of real dependence is decisive in the economy of his thinking, including reflecting about the significance of relationships. For what happens to relationships if the theme of the *fragility* of the ego is combined with the awareness of the *strength* of dependence which not even Machian economicism is able to reduce to a convenient mathematical-functional field that can be known (and dominated) *a priori*?

---

<sup>9</sup> Ibid, p. 80.

<sup>10</sup> If the critics agree in viewing Musil's rejection of the radicality with which Mach had seen in the category of substance «the illusory operation of linking one unintelligibility to another unintelligibility» – according to A. Gargani, *Freud, Wittgenstein, Musil* (Milano: Shakespeare and Company, 1982), p. 41 – it remains an open question whether the title chosen in any case by Musil for his novel is itself after all so weak and relative, and not, on the contrary, a very strong title (a substance without qualities is in fact *pure* substance!).

<sup>11</sup> This passage is quoted by Fabrizio Cambi to explain Ulrich's love of mathematics, in the text: F. Cambi, «Sintassi delle sensazioni e costruzione dell'io», in Robert Musil, *I turbamenti dell'allievo Törless*, trad. it. di F. Cambi, pp. 9-30, note 22, p. 387.

3. *The failure of love: singularity as a rejection of diversity*

In order to answer this question we must examine the love affair between Ulrich and his «forgotten» sister Agathe, the incestuous sexual relationship which is one of the key points in *The Man*. Relationships are always also dynamics of dependence, and what Musil portrays is the thesis of the impossibility of love, inasmuch as every subject has to depend on a subjectivity which is irreversibly different from his/her own. If this is seen as the starting point for a solipsistic approach that has been kept carefully concealed, it has to be noted that it originates precisely from Musil's criticism of Mach: ultimately dependence cannot be eliminated.

Musil presents incest as the quest for (and in a sense the pretence of) a more real dimension of the subject, in which the meeting with the other, instead of destabilising him, strengthens him, inasmuch as it is the result of «a lover who will be the same as yourself and yet someone else, a magical figure that is oneself, [...] and yet with the advantage over something we merely imagine of having the breath of autonomy and independence» (*Der Mann*, p. 905 [982]). If the otherness of the other person (or one's own otherness in relation to the other) is always the reason for the possibility of the failure of the relationship, Musil portrays in Agathe a double of the protagonist who is able to overcome that failure: «But you see, even if you want to love someone as yourself, and no matter how great your love for that person, this love still remains a deception [...] because you cannot feel, it is simply not possible to feel how his head or his finger ache» (*Der Mann*, p. 1200, our translation). «*Die unbeeinflussbare Beschaffenheit der Körper*», «The unquestionable structure of bodies» (*Der Mann*, p. 1060, our translation) – an expression worthy of study in terms of philosophical anthropology –, and the otherness which it manifests, means the defeat of love. And it is this defeat that Musil wants to overcome by eliminating the distance between the other and the subject – thus anticipating in one fell swoop the Lacanian theses that were to identify the failure of love with its eminently egotistic nature (inasmuch as in Lacan's view man's desire is, as is well known, to see his own desire loved, rather than to love the other – hence egotism is the universal enemy of human relationships).

If, as we have tried to show, Musil is ambivalent about the notion of substance, it is precisely at this point that his ambivalence emerges very clearly. The persistence in Musil of the category of substance is made clear precisely in relation to what he himself refers to as the «unquestionable structure of bodies». Meeting the other does not mean meeting relationships, a mere series of sensations and elements, but rather the undeniable

consistency of a body which acts by causing resistance and dependence in the subject. That is why, ultimately, substantiality is not eliminated in Musil – even though his statement remains ambiguous.

What happens in fact if dependence on the other coincides basically with dependence on oneself, because the other is me and his/her otherness is, in conclusion, more illusion than reality? Musil's answer is that it is to be "assumed that every agitation in one soul would also be felt by the other, even though whatever evoked it was going on in a body that was not, in the main, one's own. An embrace, for instance – you are embraced by way of the other body. [...] You may not even want it, but your other self floods you with an overwhelming wave of acceptance» (*Der Mann*, pp. 908-909 [986]). Now, if the theme of excitement and the embrace requires precisely the consistency and substantiality of another body, Musil's position remains ambivalent, half-way between *Mach* and his rejection. Indeed, as has been demonstrated<sup>12</sup>, incest between brother and sister is the literary metaphor for an ethical-anthropological form of solipsism which attempts to eliminate otherness in order to ensure the consistency of subjectivity, in a context that is so explicit as to lead Musil to the extreme hypothesis<sup>13</sup> that his forgotten sister is a total invention and not a real character at all<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Rendi, *Robert Musil*, a cura di F. Cambi (Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 1999), p. 115; the text is a reprint of the 1963 edition by Edizioni di Comunità – Milano.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 118. «In some existences the *unreal, invented* sister is nothing other than the ineffable youthful form of a need for love [...]. In the lives of some others it is solitude [...], an imaginary double full of acrobatic grace which reduces the anguish of solitude to the tenderness of a solitary cohabitation. And the only thing to be said about some natures is that this imagination [...] is nothing but the most distilled egoism and self-love; a desire beyond measure to be loved, which has formed a shrewd alliance with gentle altruism [...]. It [the image of the sister] purely and simply represents love and is always the sign of a tense and unsatisfactory relationship with the world» (*Der Mann*, quoted by Rendi p. 118).

<sup>14</sup> Though it is not improbable «that in a final version of this chapter and of the passage in which Ulrich denies that Agathe has any corporeal reality, this ruthless sincerity would have been either veiled or eliminated» (*Ibidem*), the fact remains that in Musil's intention Agathe is ultimately not even real. The origin of the solipsistic choice thus becomes clear: the dependence of freedom on reality is also the reason for the danger to which the subject is exposed in his quest for realisation, in his demand for consistency. Hence the need to make the subject, through solipsism, independent of reality, so that it can cease to be the source but above all the sum of the problems of human initiative. It is that particular form of solipsism which is also present in an author such as Weininger, a form which is disturbing in philosophical terms not only because it is not primarily gnoseological (but ethical-anthropological) in nature, but also because it represents a paradoxical desirability of solipsism itself, by distancing it from the image of a sceptical nightmare which makes it so

So Musil stages the typically contemporary drama of the inability to valorize the otherness with its burden of ambivalent dependence, as if the very modern stress on subjectivity had been compelled to end – although in fact this outcome is not mandatory – by closing in on itself, in a fragility of relationships, and the discovery of singularity could only lead to the rejection of diversity.

And so we come to the final point in our work: the link between the sense of the possibility and that of the impossibility of deciding. For a man, such as the man without qualities, permanently in thrall to the contrasting sense of alternative possibilities, deciding becomes impossible, inasmuch as – as the Latin etymology (*decaedere*) and the German etymology (*entscheiden*) both remind us – decision is called upon in any case to make a cut, to exclude, to cut out, to give a complete and definite shape to the numerous different possible courses of action. Although in this way decision tends to become an extreme gesture, in Musil, however, all this in no way entails an ethical, or worse a political, theory of a decisionist nature. In conclusion, therefore, let us look at this final point, which cannot be outlined without mentioning the name and the work of Carl Schmitt.

#### *4. Criticism of decisionism despite the inability to decide*

As we have said, Musil and Schmitt knew and respected each other, to the extent that Musil granted Schmitt the really significant privilege of reading the draft of his novel. Schmitt himself announced this in a letter dated 8th April 1975, to Frisé, the editor of Musil's *Tagebücher*: «my personal meeting with Musil in Berlin came about solely as a result of my exclusive interest at that time (1930) in the figure of Walther Rathenau<sup>15</sup>» – the man on whom Musil based the figure of the second *man without qualities* in the novel, Paul Arnheim, the personification of a pathological inability to decide – «it was only on the basis of this perspective (which for Musil was restrictive) that I was also able to read at that time the draft of the novel, which I obtained through Franz Blei»<sup>16</sup>.

Now although this is not the appropriate time for a systematic examination of the relationship between Musil and Schmitt, at least one aspect of

---

familiar in philosophical literature. Cf. on this point A. Musio (2010), “Il solipsismo della libertà. Da Musil a Weininger”, *Studia austriaca*, XVIII: 97-123.

<sup>15</sup> To whom Schmitt dedicated a review in 1912 entitled “Zur Kritik der Zeit”, *Die Rheinlande*: 323-324.

<sup>16</sup> The text of the letter is quoted by Frisé in Robert Musil, *Tagebücher* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976), 2 voll., hsg. Adolf Frisé, vol. II, p. 1200, our translation.

its philosophical significance needs to be mentioned. What Musil and Schmitt have in common, as we have said, is the theme of *decision* or, rather, of the *crisis of decision*. All Musil's characters suffer from the inability to decide, and the only decisions they make are, at best, those of an *action parallel* to reality, or a *year of leave from life*: «at no time has the difference between the expert's experience and that of the layman been as great as it is now [...]. It is only on the problems of being human that everyone feels called upon to *decide* [«zur Entscheidung berufen»], and there's an ancient prejudice to the effect that one is born and dies a human being!» (*Der Mann*, pp. 214-215 [231, our translation]).

As is well known, the question of decision is the quintessence of Schmitt's political philosophy, which identifies sovereignty with the ability to decide on the state of exception<sup>17</sup> and from that point on hands over to politics the burden of *decisionism*, naming it for the first time. However we judge it, Schmitt's thought is not easy to manage because with it politics loses any ideal guise of constructing the *common good* and becomes – if we may be permitted to synthesise it in little more than a single line – the brutal task of distinguishing between friend and enemy which assigns to power the role of deciding what is normal and what is not, with the final claim to determine legitimately who is homogeneous and who is a danger<sup>18</sup>.

And yet decisionism itself cannot be interpreted as an inescapable destiny. Indeed, the comparison with Musil reveals that it is nothing more than decision becoming problematic<sup>19</sup>: deciding is in fact something absolutely normal and customary in everyday life, not at first sight a moral or legal-political theory. If decision becomes decisionism, it is because there has been a transition from a perfectly everyday experience, practised and practicable by everybody, to something exceptional which a fragile, or even totally missing, subjectivity is unable to bear. It is not without significance to

---

<sup>17</sup> «Sovereign is he who decides on the exceptions», this is the famous striking opening line of C. Schmitt's 1922 volume, *Political Theology. Four chapters on the concept of Sovereignty* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 1<sup>o</sup> ed. 1985, p. 5.

<sup>18</sup> In actual fact we have never really been relieved of this burden. Not only did it survive the whole of the 20th century, but it still emerges today with the primacy – predicted by Schmitt – of finance, economics and technology over the reduced power of states and the crisis of politics in general.

<sup>19</sup> And it needs to be stressed how ultimately in Schmitt, in perfect analogy with the inverse relationship between qualities and subject in Musil, it is precisely the decision that constitutes the sovereign subject, and not the latter that exists before the decision. Cf. on this point A. Musio, *Etica della sovranità. Questioni antropologiche in Kelsen e Schmitt* (Milano: Vita e Pensiero, 2011), chapter 2.

mention on this topic the aphorism that “decision is simply the art of being cruel in time” (H. Becque) – a form of cruelty (assuming that is what it is)<sup>20</sup>, which Musil’s subjects are unable to practise.

Therefore, if it is true that in the passages where Musil describes the pathological inability to bring a decision to its conclusion, in the background there is an interweaving that links Musil to Schmitt and takes us back once again to Mach – since the elements dissolve the unitarian and something is always missing for the decision<sup>21</sup> – the differences have to be noted. Musil and Schmitt do not belong in the same way to the German conservative ideology of the 1920s and 1930s. Although “the urgency of decision” is one of the «vital components of the conservative belief in the primacy of the political and in the need to distinguish between friend and enemy»<sup>22</sup>, Musil, does not in fact go down this path. Musil’s arguments on politics in his *Tagebücher*, which really do run counter to Schmitt, in fact provide valuable testimony to the fact that «Musil does not deny the experiences underlying» the theory of Schmittian decisionism – the difficulty of making a decision, the lack of direction in a disorientated cultural and social context – «he simply regards them as unilateral»<sup>23</sup>. If the theme of the inability to decide is present in Musil himself, in him «the extreme situation, to which the decision is the response, does not appear in itself to be a criterion for defining the political, since if anything it reveals or realises its “error”»<sup>24</sup>. Decisionism in fact presupposes an anthropology which Musil finds reductive<sup>25</sup> and a function, through the declaration of the dangerous nature of man, of the political aggressiveness of the nationalism<sup>26</sup> which he rejects. Musil, in other words, does not make decision a gesture so extreme as to stake everything on homogeneity and on the political definition of normality and of the enemy, even if it is true that Schmitt could not fail to feel at

---

<sup>20</sup> This argument is unhesitatingly supported by Derrida, for whom decision is what makes justice impossible both personally and politically. Cf. on this point J. Derrida, *L'autre cap* (Paris: Minuit, 1991).

<sup>21</sup> G. Tihanov, “Robert Musil in the Garden of Conservatorism”, in P. Payne, G. Bartram, G. Tihanov (eds.), *A Companion to the Works of Robert Musil* (New York: Rochester, 2007), pp. 117-148, p. 145.

<sup>22</sup> Tihanov, p. 128.

<sup>23</sup> F. Maier-Solgek (1991), “Musil und die problematische Politik Zum Verhältnis von Literatur und Politik bei Robert Musil, insbesondere zu einer Auseinandersetzung mit Carl Schmitt”, *Orbis Litterarum* 46/3: 340-363, p. 355, our traslation.

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 355-356, our traslation.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 356, our traslation.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 358, our traslation.



ease in the presence of a mass of pages, such as that which constitutes the structure of *Der Mann*, devoted to the description of the abyss of decision.

Therefore the attempt by Musil to make a distinction between the anthropological experience of the difficulty of deciding and ethical-political decisionism is one of the fundamental keys to thinking even about the current western *Lebensform* in philosophical-moral terms. For Musil, crisis of decision and crisis of responsibility go hand in hand, by virtue of a connection which is in some way institutionalised in our civilisation through technology and the “social division of labour”. For Musil, both of them are at the origin of that phenomenon which he referred to with an apt expression as «*Indirektheits*»<sup>27</sup>, in other words that configuration of relationships whereby it is possible to give «the signal for war with the clearest conscience in the world», even if the person giving the signal «as a man may be incapable of shooting down an old dog ... This system of indirection [“indirect responsibility”] elevated to an art is what nowadays enables the individual and society as a whole to function with a clear conscience; *the button to be pressed is always clean and shiny, and what happens at the other end of the line is the business of others, who for their part don't press the button*» (*Der Mann*, p. 938 [696]).

Musil cannot have imagined how topical these words of his were to become in the era of nuclear weapons, when it only takes the press of a button to unleash the most massive destruction that has ever been possible (and the words just quoted above can only be read today with this understanding in mind). But the invitation to reflect on the conditions of possibility of decision, in a global context – in which responsibility is divided and dispersed into a thousand apparently self-referential streams, and in which technology with its own logic radically changes people's lives before they can even realise it – is one of the tasks that Musil's philosophical thinking has assigned to the contemporary world. It is only in this way that the world can avoid becoming a “world of qualities without man”.

---

<sup>27</sup> In fact we have to speak of “indirect responsibility” because Musil means “*eine Erscheinung in hohem Grad unabhängig vom Persönlichen*” (*Der Mann*, p. 638), in other words the emergence of a form of action almost wholly independent of any personal dimension.



Elin Nesje Vestli  
(Halden, NO)

*Teleskopische Generationsnarrative*  
*Elisabeth Reicharts «Die Voest-Kinder» und*  
*Melitta Brezniks «Der Sommer hat lange auf sich warten lassen»*

Abstract

This is a comparative reading of *Die Voest-Kinder* (2011) by E. Reichart and *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* (2013) by M. Breznik. Both novels participate in a recent trend in Austrian and German contemporary literature; they explore how history, primarily family history, is passed on in a trans-generational perspective: as transmitted silence. It is here that we find the origin of traumas in life and in these two novels, not only for those directly affected by the traumatic events, but also for the following generations. Traumatic experiences are transmitted by what S. Weigel, based on the psychoanalyst H. Faimberg, describes as «telescoping».

## 1. Einleitung

Die österreichischen Autorinnen Elisabeth Reichart (1953 geb.) und Melitta Breznik (1961 geb.) setzen sich beide in ihrem literarischen Werk kritisch mit öffentlichen Geschichtsnarrativen auseinander. Reicharts Roman *Die Voest-Kinder* (2011) zeichnet ein Bild der sozialen und politischen Realität der 50er Jahre, in denen die Verbrechen der NS-Zeit noch verdrängt und verschwiegen, während herkömmliche Ressentiments gegen Roma und Juden nach wie vor ohne Hemmungen ausgesprochen werden. Während mehrere ihrer Texte, u.a. das Debüt *Februarschatten* (1984) und *Über den See* (1988), in denen ebenfalls das Verschweigen der NS-Zeit und dessen Folgen thematisiert werden, durch eine verschachtelte Erzähldramaturgie gekennzeichnet sind, die eine rückschauende Reflexion ermöglicht, fehlt in *Die Voest-Kinder* eine entsprechende Gegenwartsebene<sup>1</sup>. Dadurch entsteht

---

<sup>1</sup> Im Roman wird einmal eine Gegenwartsebene kurz eingeblendet: «als sie viele Jahre später wissen wollte, warum für sie einst Messen gelesen wurden, wie ihr der Cousin aus

der beklemmende Eindruck einer Zeitkapsel, aus dem kein Entrinnen möglich ist. In Melitta Brezniks Werk waren bisher die Geschichtsnarrative immer im Spiegel der Familiengeschichte(n) zu sehen, etwa in *Das Umstellformat* (2002) und *Nordlicht* (2009), wo das Nachdenken einer Ich-Erzählerin über die eigene Familiengeschichte Vergangenheit und Gegenwart reflexiv verbindet. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* (2013) sind die historischen Eckdaten deutlicher herausgearbeitet, etwa die Hinweise auf den österreichischen Bürgerkrieg 1934, den die Autorin als einen blinden Fleck in der Geschichtsschreibung sieht<sup>2</sup>. Beide Romane nehmen daher einen kritischen Bezug auf geschichtliche Ereignisse und ihr öffentliches Tradieren. Vor allem aber steht der familiäre Umgang mit Geschichte, und zwar als überliefertes Schweigen, im Vordergrund. Hierin sehen Reichart und Breznik die Wurzeln für das Herausbilden von Traumata, nicht nur für die direkt Betroffenen, sondern auch für die Nachfolgeneration(en).

In diesem Aufsatz werden *Die Voest-Kinder* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* als Generationsnarrative gelesen, in denen das Schweigen und dessen langfristige, auch transgenerational transmittierte Folgen thematisiert werden. Dabei wird das Konzept der Teleskopung, von der Psychoanalytikerin Haydée Faimberg geprägt und später von Sigrid Weigel für die Literaturwissenschaft vorgeschlagen, herangezogen. Im Folgenden werden in einem ersten Schritt konstitutive Gemeinsamkeiten der zwei Romane herausgearbeitet (2) wie auch das theoretische Umfeld abgesteckt (3). In einem zweiten Schritt werden kontrastiv folgende Themenkomplexe ausgelotet: Traumata als Deutungsmuster der Generationsnarrative (3.1.), Erinnerungsobjekte (3.2) und die Erzähldramaturgie (3.3).

## 2. Erste Gemeinsamkeiten

In *Die Voest-Kinder* entwirft Elisabeth Reichart im Rahmen einer Sozialisations- und Familiengeschichte ein Psychogramm des 20. Jahrhunderts. Der Roman beschreibt eine Kindheit der frühen Nachkriegszeit im Schatten der Voest-Werke (Vereinigter Oesterreichischer Eisen- und Stahlwerke). Als die Familie der jungen Protagonistin in eine neuerrichtete Voest-Siedlung

---

dem Graben erzählte, als er sie eines Nachts in Salzburg auf der Straße fast umstieß, betrunken, wie er war». Elisabeth Reichart: *Die Voest-Kinder*. Salzburg: Otto Müller Verlag 2011, S. 77. Zitate werden im Text durch die Chiffre (V) gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Vgl. Julia Schafferhofer: Melitta Breznik: Ihre, unsere Geschichte. In: *Kleine Zeitung*, 17.10.2013.

umzieht, beginnt ein Leben auf einem Kahlschlag. Das neue Haus auf der noch unfertigen Baustelle soll eine von der Vergangenheit unbeschwerte Zukunft einleiten, wird aber als ein unpersönlicher Raum empfunden, der mit dem Erlös verscherbelter Erinnerungsobjekte, mit denen sich die eigene Geschichte und Identität verknüpfen, bezahlt wird. Das sensible Kind, Objekt unreflektierter Erziehungsmaßnahmen und physischer Bestrafung, flüchtet zunehmend in die Fantasie, entwickelt ein selbstschädigendes Verhalten und psychosomatische Störungen. Die psychische Entwicklung wird als eine Folge einer unkritischen und auf tradierten Wertvorstellungen und Geschlechtermuster basierten Erziehung dargestellt, aber auch als eine Folge transgenerational transmittierter Traumata: die heranwachsende Protagonistin wird ein Auffangbecken der nicht verheilten Wunden der Eltern- und Großelterngeneration.

Melitta Breznik verknüpft in *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* drei Erinnerungsnarrative zu einer komplex verschachtelten Familiengeschichte. Durch die Verknüpfung von Gegenwarts- und Vergangenheitsebenen wird in zwei Monologen rückschauende Reflexion ermöglicht. Die Gegenwartsebene besteht aus den Erinnerungsmonologen von Mutter (Margarethe) und Tochter (Lena), in die das Erinnerungsnarrativ des verstorbenen Gatten bzw. Vaters (Max) eingebettet wird sowie kurze Rückblicke auf die Generation(en) der Ur- und Großeltern eingefügt sind. Anhand der mit historischen Zäsuren gekoppelten Familiengeschichte werden die Spuren, die diese Ereignisse hinterlassen haben, sichtbar gemacht: Geheimnisse, darauffolgende Einsamkeit und seelische Narben, Spätschäden und posttraumatische Störungen. Die Auswirkungen des Verschweigens sowie auch der nicht geheilten Traumata der Elterngeneration auf die Nachfolgenerationen werden im Kontext der transgenerationalen Übertragung gezeigt.

*Die Voest-Kinder* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* umspannen drei bis vier Generationen: die (Ur-)Großelterngeneration, die die Zeit um den Ersten Weltkrieg herum einbindet, die von der späten Zwischenkriegs- und der NS-Zeit geprägte Elterngeneration und letztendlich die Generation der Nachgeborenen, in der frühen Nachkriegszeit aufgewachsen. In beiden Romanen stehen Protagonistinnen im Zentrum, wodurch eine weibliche Genealogie wie auch eine weibliche Sozialisation in den Mittelpunkt rückt. Durch die drei bis vier Generationen umfassende Zeitspanne entsteht ein geschichtliches Panorama des 20. Jahrhunderts. Den historischen Eckdaten, die bei Reichart zum Teil durch außertextuelle Referenzen rekonstruiert werden müssen, während Breznik diese deutlicher herausarbeitet, steht das massive Schweigen der (Ur-)Groß- und Elterngeneration gegenüber: eine Schweigemauer, die nur manchmal bröckelt.

Beide Romane umhandeln österreichische Geschichte ausgehend von einer regionalen und auch autobiografisch bedingten Perspektive: Elisabeth Reichart bezieht sich auf ihren Heimatort Oberösterreich<sup>3</sup>, Melitta Breznik auf ihre Geburtsstadt Kapfenberg in der Steiermark. Die Februarkämpfe in Kapfenberg und deren Folgen für die Familie B<sup>4</sup>. veranschaulichen die Bedeutung des österreichischen Bürgerkrieges und seine Tradierung in der Geschichtsschreibung der Republik; am Beispiel der Voest-Werke werden die österreichische Verstrickung in die NS-Vergangenheit und deren spätere Verharmlosung und Verschweigen vorgeführt.

Breznik entwirft darüber hinaus ein europäisches Panorama. Die parallelen Erinnerungsnarrative von Mutter und Tochter bewegen sich nicht nur emotional, sondern auch geografisch aufeinander zu, von Basel bzw. London nach der deutschen Kleinstadt Bergen-Enkheim, dem Geburtsort von Margarethe. Durch Max' Geschichte und die damit verbundenen Rückblenden wird retrospektiv ein geografischer Ausblick entworfen: Kapfenberg, Moskau, Wien, Griechenland und Großbritannien. Diese Ortschaften illustrieren signifikante historische Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Sie sind in der Vergangenheit mit unfreiwilligen Reisen verbunden, wie dem Kindertransport der Schutzbundkinder nach Moskau und der Kriegsgefangenschaft in Hampshire, Wege, die Max' Leben geprägt haben. Später, nach seinem Tod, werden einige von diesen Strecken von Margarethe und Lena wiederholt. Diese Spurensuche – Margarethes Reise nach Max' Tod nach Griechenland um zu sehen, wo ihr Mann während des Krieges stationiert war, Lenas Versuche den Ort der englischen Kriegsgefangenschaft ihres Vaters zu finden, aber auch die gemeinsame Reise von Mutter und Tochter nach Bergen-Enkheim – sind späte Annäherungsversuche, emotionale Recherchen vor Ort, angeregt vom Bedürfnis, Lücken der Familienbiografie zu schließen. Im Gegensatz dazu veranschaulicht Reichart die mentale Enge der frühen Nachkriegszeit durch die beklemmende Begrenzung des Spielortes, wo Ausbruchversuche verpönt sind, sogar bestraft werden. Kontrastiert wird die provinzielle und intellektuelle Beschränktheit durch utopische Sehnsuchtsorte, wie das Schwarze Meer (vgl. V, S. 31), Myra (vgl. V, S. 57), das Dach der Welt (vgl. V, S. 162) und der Blaue Nil (vgl. V, S. 224). Der Traum von der weiten Welt wiederholt sich in jeder Generation. Aus

---

<sup>3</sup> Die Historikerin Elisabeth Reichart hat sich schon in ihrer Doktorarbeit mit der Vergangenheit dieser Region auseinandergesetzt: *Heute ist morgen. Fragen an den kommunistisch organisierten Widerstand im Salzkammergut*. Universität Salzburg 1983.

<sup>4</sup> Vgl. Melitta Breznik: *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*. München: Luchterhand 2013, S. 125. Zitate werden im Text durch die Chiffre (S) gekennzeichnet.

den Sehnsuchtsorten werden jedoch im besten Fall entzauberte, im schlimmsten Fall schwer traumatisierende Reisen. Als junger Mann träumt der Großvater von Moskau und St. Petersburg (vgl. V, S. 70); stattdessen gerät er in Kriegsgefangenschaft im Ural. Der Vater will als Jugendlicher nach Afrika. Statt am Afrikafeldzug (vgl. V, S. 234) teilzunehmen, geht er später als Baustellenleiter der Voest nach Afrika, auf seinen Dias ist der Blaue Nil gar nicht zu sehen (vgl. V, S. 289-290). Der Hauptperson, deren utopische Sehnsuchtsorte durch ausgedehnte Wasserreisen zu erreichen wären, bleibt letztendlich die vom Zaun abgegrenzte Eislaufbahn im Garten (vgl. V, S. 287-288). Elisabeth Reichart entwirft eine äußerst symbolträchtige Topografie, angesiedelt im Grenzbereich zwischen der sozialen und politischen Realität der frühen Nachkriegszeit und einem Reich der Fantasie, der utopischen Ausbruchversuche und mentaler Flucht(t)räume<sup>5</sup>.

### 3. Teleskoping

Die Psychoanalytikerin Haydée Faimberg verwendete ursprünglich den Begriff Teleskoping um das Phänomen der «Transmission einer Geschichte [...], die noch nicht einmal partiell zum Leben des Patienten gehörte und sich [trotzdem] [...] als Teil seiner Psyche [anzusehen ist]»<sup>6</sup> zu beschreiben. Während Faimberg in späteren Arbeiten Teleskoping im Rahmen einer transgenerationalen Weitergabe narzisstischer Bindungen untersucht, benutzte sie die Bezeichnung zunächst als Metapher für das «Ineinandergleiten dreier Generationen»<sup>7</sup>. In einem Addendum zur deutschen Übersetzung erläutert sie ihre Wortwahl: «damals [...] war mir nicht bewusst, dass das Wort “telescoping” im Spanischen ebenso wenig wie in der deutschen Umgangssprache verwendet wird. Im Englischen und Französischen hingegen ist es geläufig. Wenn zum Beispiel zwei Züge kollidieren, sagt man: “They have telescoped”»<sup>8</sup>. Der Begriff der Teleskoping impliziert, wie Faimberg betont, «kein psychoanalytisches Konzept»<sup>9</sup>, sondern lässt sich als Metapher auch auf literatur- und kulturwissenschaftliche Diskurse applizieren. Sigrid

---

<sup>5</sup> Vgl. Elin Nesje Vestli: Topografie der Verdrängung. Elisabeth Reicharts Roman *Die Voest-Kinder*. In: *Literatur für Leser* 2013 (H. 2), im Druck.

<sup>6</sup> Faimberg benutzt das englische Wort «telescoping». Im Folgenden wird die deutsche Entsprechung «Teleskoping» im Anschluss an die deutsche Übersetzung von *The Telescoping of Generations* (2005) verwendet. Haydée Faimberg: «Teleskoping». *Die intergenerationelle Weitergabe narzisstischer Bindungen*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2009, S. 25. Aus dem Englischen übersetzt von Elisabeth Vorspohl.

<sup>7</sup> Ebda., S. 25 und S. 26.

<sup>8</sup> Ebda., S. 41.

<sup>9</sup> Ebda.

Weigel verwies schon 1999 auf Faimbergs Konzept der Teleskopung und beschreibt das Phänomen als ein «Störfall in der Genealogie [...] [, eine] inter-personale Überschreibung der individuellen Symptome und die Übertragung der psychischen Umarbeiten verkapselter Erinnerungsspuren im Konzept der “transgenerationellen Traumatisierung”»<sup>10</sup>. Durch Teleskopung wird die «Zeitmarke eines Lebens»<sup>11</sup> übersprungen, Geschichte wird «im Muster von Generationen»<sup>12</sup> geordnet: ein herausgehobenes Ereignis – ein Trauma – erhält Ursprungscharakter und wird an eine familiale, genealogische Zeitvorstellung rückgebunden<sup>13</sup>. Als Auslöser eines Traumas gilt eine schwere Gewalterfahrung bzw. eine psychische Erschütterung: «Trauma wird definiert als extrem belastende, überwältigende Erfahrung, die in der Regel mit Todesangst und Vernichtungsgefühl einhergeht»<sup>14</sup>. Ein Trauma, insbesondere wenn das auslösende Ereignis mit einem tief vergrabenen, mit Schuld oder Scham verbundenen Geheimnis zusammenhängt<sup>15</sup>, beeinträchtigt nicht nur das unmittelbar betroffene Individuum, sondern auch die Nachfolgenerationen<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> Sigrid Weigel: *Télescopage im Umbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau (*Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe und Lutz Winkler hrsg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. *Kleine Reihe*. Bd. 14) 1999, S. 51-76, hier S. 65. Vgl. auch Sigrid Weigel: «Generation» as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945. In: *The Germanic Review*, Volume 77, Issue 4, 2002, S. 264-277, hier S. 271, und Sigrid Weigel: Families, Phantoms and the Discourse of “Generations” as a Politics of the Past: Problems of Provenance – Rejecting and Longing for Origins. In: Stefan Berger, Linas Eriksonas, Andrew Mycock (Hrsg.): *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*. New York, Oxford: Berghahn Books 2011, S. 133-150, hier S. 147-148.

<sup>11</sup> Sigrid Weigel: *Télescopage im Umbewußten*, a.a.O., S. 65-66. Weigel betont dabei den Unterschied zu den sogenannten Spätschäden, die ebenfalls auch in beiden Romanen zum Ausdruck kommen.

<sup>12</sup> Ebda., S. 66.

<sup>13</sup> Vgl. ebda., S. 67.

<sup>14</sup> Die Psychoanalytikerin Ursula Gast beschreibt den Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen und dem Wunsch, sie laut auszusprechen als Ausgangspunkt eines Traumas, das – wenn es unbearbeitet bleibt – transgenerational weitergegeben werden kann. Ursula Gast: *Trauma und Dissoziation*. In: Karolina Jętic, Jean-Baptiste Joly (Hrsg.): *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*. Stuttgart: Akademie Schloss Solitude 2005 (*Reihe Reflexiv*), S. 77-89, hier S. 80.

<sup>15</sup> Vgl. ebda., S. 78.

<sup>16</sup> Das Forschungsfeld der transgenerationalen transmittierten Traumata ist umfassend. Vgl. dazu z.B. Natan P. F. Kellermann: “Geerbtes Trauma” – Die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata. In: José Brunner, Nathalie Zajde (Hrsg.):

Elisabeth Reichart und Melitta Breznik veranschaulichen in ihrem Werk die Folgen transgenerational transmittierter Traumata. Sie zeigen, wie das Trauma und das damit verbundene (Ver)Schweigen ein familiales und gesellschaftliches Defizit umreißt, eine konstruktive Neuorientierung erschwert<sup>17</sup> und eine positive Identitätsbildung kontaminiert<sup>18</sup>, aber auch wie der Körper und das Unbewusste ein Sammelbecken unausgesprochener Geheimnisse werden. Obwohl beide Autorinnen Traumatisierung und deren Symptome neuerer Traumaforschung entsprechend darstellen<sup>19</sup>, sind die in ihren Texten zur Sprache gebrachten Schicksale natürlich keine klinischen Studien, sondern symbolisch aufgeladene kulturelle Deutungsmuster. Denn Traumaforschung ist längst nicht nur ein psychoanalytischer und medizinischer, sondern ebenfalls ein kulturwissenschaftlicher Diskurs<sup>20</sup>, der Traumabegriff ein Paradigma kultureller und gesellschaftlicher Vorgänge. Im Folgenden geht es demnach darum das Trauma als Paradigma, als Muster, zu erkennen, das den Spuren nachzeichnet, die traumatische Ereignisse, die nicht in das subjektive oder historische Wissen integriert werden können, hinterlassen<sup>21</sup>.

Durch das dem Trauma zugrundeliegende und verschwiegene Ereignis entsteht eine Leerstelle, die nicht nur das unmittelbar betroffene Individuum angeht, sondern gleich eine Lücke in «der kollektiven und familialen Wahrheit»<sup>22</sup> ausmacht. Diese Lücke, besonders wenn sie ihren Ursprung in einem mit Scham- und Schuldgefühlen verbundenen Ereignis hat, stellt ein

---

*Holocaust und Trauma. Kritische Perspektiven zur Entstehung und Wirkung eines Paradigmas.* Göttingen: Wallstein 2011 (*Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 39, 2011), S. 137-160. Vgl. ebenfalls Wulf Kantsteiner: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945. In: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen.* Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler 2004, S. 109-138, bes. S. 123-129.

<sup>17</sup> Vgl. Mario Erdheim: Das Unbewusste in der Kultur. Erinnern und Verdrängen als Themen der Kulturwissenschaft. In: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, a.a.O., S. 92-108, hier S. 101.

<sup>18</sup> Vgl. ebda., S. 102.

<sup>19</sup> Die Ärztin und Psychoanalytikerin Melitta Breznik kennt dies ebenfalls aus ihrer Berufspraxis.

<sup>20</sup> Die literatur- und kulturwissenschaftliche Traumaforschung ist seit den 1990er Jahren zu einem umfangreichen Forschungsgebiet gewachsen. Vgl. z.B. Wulf Kantsteiner: Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma, a.a.O., S. 109-138.

<sup>21</sup> Vgl. Sigrid Weigel: *Télescope im Umbewußten*, a.a.O., S. 51.

<sup>22</sup> Ebda., S. 69-70.



Geheimnis dar, eine Kategorie, die im Generationsnarrativ<sup>23</sup> eine zentrale Rolle spielt. Gerade das Geheimnis bzw. das «Phantom»<sup>24</sup>, d.h. die Leerstelle der familialen Überlieferung, bildet das initiatorische Moment vieler der in den letzten Jahrzehnten entstandenen (und häufig autobiografisch angelegten) Generationsnarrative. Das konstitutive Geheimnis kann mit einem (vorerst) nicht entschlüsselbaren Erinnerungsobjekt verknüpft sein: etwa einem verschwommenen Foto, einem zerkratzten Fernglas oder einer Leerstelle im Familienalbum. Diese Gegenstände, deren Geschichte niemand mehr so richtig kennt bzw. kennen will, werden als blinde Flecke der Familiengeschichte von Generation zu Generation übertragen; sie bewirken «eine Verdichtung»<sup>25</sup> mehrerer Generationen, in deren Mitte etwas Ungeklärtes steckt. Solche Geheimnisse, Leerstellen und Ungereimtheiten dienen in den literarischen Generationsnarrativen häufig als Ausgangspunkt für Recherchen, deren Verlauf ebenfalls in den Text hineingeschrieben wird und einen selbst- bzw. autorreferenziellen Rahmen, eine poetologische Metaebene, bildet. In Brezniks Roman wird eine Recherche und eine Annäherung durch kreative Tätigkeit (das Nähen) in den Text hineingeschrieben; in Reicharts Roman wird eine spätere Auseinandersetzung durch die schriftstellerischen Ambitionen der jungen Protagonistin angedeutet (vgl. V, S. 284)<sup>26</sup>.

Das Konzept der Teleskopung erweist sich angesichts *Die Voest-Kinder* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* auf sowohl thematischer, motivischer als auch auf narrativer Ebene ergiebig. Transgenerational übertragene Traumata, aber auch überlieferte und rätselhafte, sogar verlorengegan-

---

<sup>23</sup> Die Forschungsliteratur zur Generationsfrage und zu Generationsnarrativen ist umfassend. Zur Generationsfrage vgl. z.B. Ulrike Jureit, Michael Wildt (Hrsg.): *Generationen*. Hamburg: Hamburger Edition 2005, Ulrike Jureit: *Generationenforschung*. Göttingen: UTB 2006, Sigrid Weigel, Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hrsg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*. München: Fink 2005. Zu literarischen Generationsnarrativen vgl. u.a. Ariane Eichenberg: *Familie – Ich – Nation*. Göttingen: V&R unipress 2009, Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder des Holocaust*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007.

<sup>24</sup> Sigrid Weigel: Families, Phantoms and the Discourse of “Generations” as a Politics of the Past, a.a.O., S. 137-138.

<sup>25</sup> Haydée Faimberg: «Teleskopung», a.a.O., S. 41-42.

<sup>26</sup> Zur Bedeutung des Schreibens als Möglichkeit die Schweigemauer zu brechen vgl. Petra Nagenkögel: Die Leerstelle schreiben. Zu Elisabeth Reicharts Roman *Nachtmär*. In: Christa Gürtler (Hrsg.): *Porträt Elisabeth Reichart. Die Rampe* 2013 (H. 3), S. 89-91, und Nicole Streitler-Kastberger: Archäologie der Kindheit. Zu Elisabeth Reicharts Roman *Die Voest-Kinder* mit einigen Randbemerkungen zu *Februarschatten*. In: Ebda., S. 106-112.

gene, jedoch nicht vergessene Erinnerungsobjekte zeigen das Ineinandergleiten der schmerzlichen Erfahrungen mehrerer Generationen; sie zeugen von einer Übertragung von Geschichten und Ereignissen, die zum Teil lange vor der Geburt eines Menschen passiert sind, aber dennoch die Entwicklung seiner Psyche prägen und Bestandteil seines Lebens werden: ein lange zurückliegendes Erlebnis der Groß- und/oder Eltern kann das Leben der Nachgeborenen sozusagen aus der Spur werfen. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* ist sogar der konkrete Vorgang einer Teleskopung, von dem Faimberg ursprünglich ausging, nämlich das heftige Ineinandergleiten von Eisenbahnwaggons, real vorhanden: im Roman, in dem Bahnfahrten leitmotivisch eingesetzt sind, muss der ICE, in dem Margarethe sitzt, scharf bremsen (vgl. S, S. 208). Familienfotos und alte Dokumente, von Generation zu Generation weitergereicht, allerdings nicht immer für die Nachfolgenerationen entzifferbar, illustrieren Teleskopung auf motivischer Ebene. Ein altes Fernglas (vgl. S, S. 149), ein rätselhaftes Erinnerungsobjekt, das Breznik schon in *Nachtdienst* und *Nordlicht* eingesetzt hat, veranschaulicht sogar plastisch das Prinzip der Teleskopung. Die verschachtelte Struktur, bei Breznik durch ineinander gebettete Erinnerungsnarrative und Rückblenden, bei Reichart durch das Ineinandergleiten von generationsübergreifenden Träumen und Ängsten, legt es nahe den Begriff Teleskopung auch in Verbindung mit der narrativen Umsetzung zu verwenden.

### 3.1. Traumata als Deutungsmuster der Generationsnarrative

Beide Romane unhandeln drei bis vier Generationen: Ur- bzw. Großeltern-, Eltern- und Enkelgeneration. Ihre historischen Bedingungen wie auch ihre Lebensgeschichten sind vergleichbar und zeittypisch: bei den Männern Soldatentum und Kriegsgefangenschaft, bei den Frauen Angst vor Bomben und vor Übergriffen. Ihre traumatisierenden Erlebnisse vermitteln sie ihren Töchtern und Söhnen bzw. Enkelkindern vor allem durch Schweigen, durch tief verborgene Geheimnisse und davon herrührende emotionale Distanz. Wenn die Schweigemauer letztendlich ansatzweise gebrochen wird, sind es in erster Linie die Großeltern, die es wagen, einige Geheimnisse preiszugeben und ihren Enkeln damit einen Zugang zu ihrer Geschichte zu geben.

In *Die Voest-Kinder* manifestieren sich die generationsübergreifenden Traumata in der Form von übertragenen Träumen und weitergegebenen körperlich kodierten Traumata. Diese verbinden sich wiederum mit den persönlichen Erlebnissen der heranwachsenden Hauptperson und bilden eine verdichtete Erfahrung, in deren Mitte ein nur ansatzweise geahntes Geheimnis nistet.

Der Großvater war im Ersten Weltkrieg Soldat der k. und k. Armee und anschließend in sowjetischer Kriegsgefangenschaft im Ural. Über seine Erlebnisse schweigt er; das Erlebte im Gefangenlager, «in dem wir Männer wie die Fliegen starben» (V, S. 70-71), lastet schwer auf ihn. Oft zieht er sich in sich zurück, verbarrikadiert sich hinter Schweigen. Großvater verschwindet «in seinem Geheimnis» (V, S. 33), so sieht es die Enkelin. Seine physischen Symptome übertragen sich auf sie: kalter Schweiß, verkrampter Magen (vgl. V, S. 34). Auch wenn er zunächst nichts erzählt, scheint die Enkeltochter Einzelheiten der Kriegs- und Haftzeit zu erahnen; Bilder aus seiner Gefangenschaft vermischen sich mit Eindrücken aus der unmittelbaren Gegenwart. So hat sie bei einem gemeinsamen Spaziergang Mitleid mit ihm, weil er zu krank sei um über den Boden zu robben (vgl. V, S. 40), sie spürt den Eiswind aus Sibirien, die auch die Heimkehrer nach dem Zweiten Weltkrieg mitnehmen, über deren Erlebnisse ebenfalls im Ort geschwiegen wird und worüber Fragen verpönt sind (vgl. V, S. 26). Als der Großvater sein Schweigen andeutungsweise bricht, sieht sie grauenhafte Bilder: «Sie sah tote Menschen im Schnee liegen, sah ihren Großvater, der noch viel dünner war als jetzt, und andere Männer über einen Toten gebeugt, sah, wie sie ihn aufaßen» (V, S. 71). Die Bilder gehen weit darüber hinaus, was er tatsächlich erzählt: «Er weint um die aufgegessenen Männer, ahnte sie, ahnte gleichzeitig, dass sie ihm dieses Geheimnis lassen musste» (V, S. 71). Nach diesem Tag hat das Mädchen einen sich wiederholenden Albtraum: «Sie war in einem dunklen Wald, in dem sie kaum die Bäume unterscheiden konnte. Kein Weg war erkennbar, kein Lichtstrahl drang durch das dichte Blattwerk. Sie will laufen, doch sie kann sich nicht bewegen. Sie will schreien, doch sie kann nicht schreien» (V, S. 72). Dieser Traum, erkennt der Großvater, ist sein Traum aus der Gefangenschaft (vgl. V, S. 72)<sup>27</sup>. Als der Traum sich Jahre später – der Großvater ist längst verstorben – wiederholt, ist der Albtraum Teil ihrer Psyche geworden: «Es war jetzt ihr Traum, den sie niemandem mehr erzählen konnte» (V, S. 190). Die Traumata ihres Großvaters sind inzwischen ihre, eingekapselt von einem tradierten Schweigeverbot.

Während Melitta Breznik die Biografien von Max und Margarethe bis

---

<sup>27</sup> Zur transgenerationalen Weitergabe von Träumen vgl. Natan P. F. Kellermann: “Geerbtes Trauma” – Die Konzeptualisierung der transgenerationellen Weitergabe von Traumata, a.a.O., S. 137-160. Es gibt auch andere Beispiele, wo die Hauptperson entweder Träume anderer träumt, etwa ihrer Mutter (vgl. V, S. 150), oder auch im Traum Ereignisse aus einer ihr unbekanntem Vergangenheit sieht, u.a. die verstorbene Tochter ihrer Lehrerin (vgl. V, S. 179).

ins Detail ausarbeitet, bleiben die konkreten Kriegserlebnisse der Elterngeneration in *Die Voest-Kinder* weitgehend im Dunkeln. Was die Mutter als Kind bzw. als junge Frau erlebt hat, bleibt ein Geheimnis. Eine noch anhaltende Angst vor Bomben wird angedeutet (vgl. V, S. 82), aber es gibt auch Hinweise auf andere Erlebnisse, die einer Traumatisierung zugrunde liegen könnten. Bei einem der seltenen Besuchen bei den Großeltern mütterlicherseits hört das Mädchen wiederholt «eine Frau schreien, Kinder wimmern» (V, S. 65), ein Echo der Vergangenheit, nur für seine Ohren hörbar. Die Vermutung, dass die Mutter entweder Zeugin oder gar Opfer eines Übergriffes gewesen ist, wird u.a. durch einen späteren Traum angedeutet, in dem die Mutter von erlittener Prügelstrafe erzählt (vgl. V, S. 150). Für eine schwere Traumatisierung sprechen ihre Angstattacken, Fluchtimpulse und rätselhafte Abwesenheiten, manchmal über Nacht. Das Mädchen leidet unter den Gemütsschwankungen seiner Mutter, u.a. ihrem Schweigen und ihren Wutausbrüchen, projiziert das rätselhafte Verhalten auf das eigene Benehmen, reagiert mit Rückzug in die Krankheit, aber auch indem es die Ängste der Mutter widerspiegelt. Besonders ausdrucksvoll bündeln sich die Emotionen, als die Tochter die Angst ihrer Mutter angesichts des Messerschleifers erlebt, eines alten «Zigeuners» (vgl. V, S. 104), der öfters in die Siedlung kommt und gegen ein Kleingeld Messer schleift. Als die Tochter dem Messerschleifer die Messer und das Geld geben soll, erstarrt die Mutter vor Angst. Das Kind registriert jede physische Regung: wie die Atmung der Mutter schneller wird, ihr Körper zusammensuckt, ihre Stimme zittert, ihre Augen sich erweitern. Die Panikattacke, ausgelöst aus verdrängten Erlebnissen und körperlich kodierten Erinnerungen, überträgt sich auf die Tochter: «inzwischen selbst außer Atem wusste das Mädchen, es ist der Geruch der Angst, der plötzlich von ihrer Mutter ausging, den sie einatmete, in sich aufnahm und der sich mit ihrer eigenen Angst zu einer riesigen Angst vermischte» (V, S. 104-105). Wie beim Großvater nimmt das Mädchen an den körperlichen Reaktionen seiner Mutter teil. Parallel zu den transmittierten physischen Reflexen erkennt es, dass ein vermauertes Geheimnis diese Angst auslöst: «Dieses Geheimnis war von einer dichten Mauer aus Angst umgeben. Die ganze Küche war erfüllt von Angst, verband sich mit dem quietschenden Geräusch der Schleifmaschine, das durch die Angst bis in die Knochen drang» (V, S. 106). Wie im alten Großelternhaus mütterlicherseits das Echo früherer Generationen für seine sensiblen Ohren hörbar ist, ist auch im neuen Haus der Wiederhall der Vergangenheit spürbar, wie ineinander übergehende Schallwellen, in denen Einst und Jetzt sich verkrallen.

Durch transgenerationale Träume und physisch kodierte Erinnerungen

erlangt das Mädchen Einblicke in die Angst, zum Teil auch in die Erfahrungen, seiner Mutter und seines Großvaters. Dabei werden alle Sinne in Anspruch genommen: Geruch- und Geräuschempfindungen, auch schmerzhaft Körperempfindungen, vermischen sich mit Bildern, die über das, was ihm erzählt wird, weit hinausgehen. In der Mitte dieser sich teleskopisch vermischenden Wahrnehmungen steckt ein Geheimnis, das es nur ansatzweise versteht, ihm aber trotzdem etwas über die Angst, auch über die dahinter steckende Schuld, vermittelt, wie etwa im Bild der toten Männer, die von ihren ausgehungerten Mitgefangenen aufgegessen werden. Das Mädchen wird «zu einem Sammelbecken für die unerwünschten, verstörenden Aspekte der älteren Generation»<sup>28</sup>. Durch Selbstschuldzuweisungen und selbstschädigendes Verhalten übernimmt es «die Pflicht der Trauerarbeit und der Rückgängigmachung des Erniedrigungs- und Hilflosigkeitsgefühl [sic!], das mit dem Trauma der Vorgeneration verbunden ist»<sup>29</sup>. Verunsichert durch die immer latente Aggressivität der Eltern projiziert die Tochter die unterdrückten Schuldgefühle auf sich, sie verliert ihre Engelsflügel (vgl. V, S. 42), es wächst in ihr die Vorstellung, sie sei eine «Sünderin» (V, S. 63): sie wird von einer Erbsünde in Haft genommen. Für das Gefangensein in diesem ineinandergeschobenen Gewebe aus Geheimnissen, Angst und Schuld findet Reichart eine Vielzahl aussagekräftige Bilder, nicht zuletzt das Bild der gefangenen Chinchillas. Im Keller des neuen Hauses befinden sich Käfige mit Chinchillas, die der Vater züchtet und abschließend abschlachtet. Das Bild des Käfigs, wo die Tiere in Gefangenschaft auf den Tod warten, wird durch das Kinderzimmer zitiert, wo die Jalousien zugenagelt werden, als das Mädchen sich aus dem Fenster stürzt, nachdem sie versucht hat sich auf gleiche Art wie die Chinchillas umzubringen (vgl. V, S. 122-123). Das neue Haus wird kein Neuanfang, sondern ein Sarg, ein Kerker, in dem die Menschen in historischer Verstrickung und Schuld verhaftet sind. Bei der Hauptperson führt diese transgenerationale Verdichtung zu psychosomatischen Krankheiten und selbstschädigendem Verhalten; erst durch ihren zaghaft zum Vorschein kommenden Wunsch zu schreiben (vgl. V, S. 284), zu erzählen, wird eine spätere Überwindung angedeutet.

In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* werden transgenerationale traumatische Erfahrungen teleskopisch gebündelt, zitiert und variiert, nicht nur im Rahmen einer Familiengenealogie, sondern auch motivisch veranschaulicht, u.a. durch das scharfe Bremsen des ICE-Zugs sowie das im Fernsehen in

---

<sup>28</sup> Ebda., S. 146.

<sup>29</sup> Ebda.

Endlosschleife gezeigte Zusammenstürzen der Zwillingtürme in New York am 11. September 2001, zwei Ereignisse, die bei Margarethe alte Ängste wach werden lassen. Im Roman wird aber auch angedeutet, wie es möglich sein kann diese verdichtete Endlosschleife zu unterbinden, nämlich durch Annäherung, indem das Schweigen gebrochen und Nähe zugelassen wird.

Max' Großvater war im Ersten Weltkrieg Soldat, kurz nach Kriegsende 1918 war er in einem Lazarett für Verwundete in Wien tätig. Er lässt dem Enkel an seinen Erinnerungen an den Krieg teilhaben; auch in diesem Roman wird bei der mündlichen Familienüberlieferung eine Generation übersprungen. «Großvater hatte vom Krieg erzählt, dem Großen Krieg» (S, S. 54), erinnert sich Max, etwa vom Absturz seines Lieblingsmulis in den Dolomiten (vgl. S, S. 55), als die Maultiere, mit Geschütz schwer bepackt, hochgesilt werden, wobei das Tier des Großvaters in die Tiefe hinstürzt und zerschmettert wird, und von der Zeit als Sanitäter in einem Kriegsversehrtenheim kurz nach Kriegsende (vgl. S, S. 36-37). Die durch die Geschichten des Großvaters erzeugten Bilder der im Netz hochgehievten Maultiere mit ihren hilflos zappelnden Beinen (vgl. S, S. 55), der beinamputierten Männern und der «in Leder- und Stoffkonstruktionen an der Decke hängenden Rumpfmenschen» (S, S. 36-37) im Lazarett bleiben im Max' Gedächtnis haften. Als ihm 1966 als Folge eines Verkehrsunfalls – auch dies ein teleskopischer Vorgang – beide Beine amputiert werden, wird sein Kriegstrauma reaktiviert. In seinem Inneren verknüpfen sich die durch die Erzählungen seines Großvaters tief geprägten Bilder mit seinen eigenen Kriegserlebnissen zwischen den schroffen Felsen im griechischen Meteora und den verschwiegenen Erinnerungen an das menschliche Leid, das er durch seine Taten verursacht hat. Der Kommentar seines aus der gleichen Generation stammenden Arztes, dass seine Beine nicht zu retten sind, «Sie wären doch beide im Krieg gewesen und wüssten, worum es ging» (S, S. 35), fügt auf schicksalsschwere Weise die ineinandergeschobenen Bilder zusammen. Max' Kriegstraumata werden reaktiviert, lösen wiederholte Albträume aus, führen zu seinem Rückzug ins Schweigen, auch dies eine in der Familie tradierte Verhaltensweise, und letztendlich zu seinem Freitod.

In beiden Romanen rücken eine weibliche Genealogie wie auch eine traditionelle weibliche Sozialisation in den Mittelpunkt, es wird dargestellt, wie die verschwiegene Vergangenheit die verwandtschaftlichen Beziehungen belastet, besonders das Mutter-Tochter-Verhältnis. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* spielen gleich mehrere Mutter-Tochter-Beziehungen<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Mutter-Tochter-Beziehungen sind in Reicharts Werk eine häufig verwendete Kon-



eine wesentliche Rolle. Sowohl Verluste als auch Berührungspunkte, aber auch – obwohl selten vorkommende – Momente der Zärtlichkeit und Geborgenheit, werden transgenerational weitergegeben, teleskopisch gebündelt und verhelfen letztendlich Margarethe und Lena zu einer späten Annäherung. Margarethe, früh verwaist von Tante und Onkel erzogen, hat den Verlust ihrer Eltern, vor allem ihrer Mutter, nie verschmerzt und unter der Gefühlskälte ihrer Tante gelitten. Um der frostigen Atmosphäre im streng geregelten Haushalt ihrer Tante zu entkommen, beginnt sie zu laufen und sich zu verstecken: «Wenn niemand wusste, was ich gerade tat und an welchem Ort ich mich aufhielt, fühlte ich mich unbeschwert» (S, S. 13). Später, durch die Angst vor Bomben und nach einer kurz nach Kriegsende erlittenen Vergewaltigung entstehen Fluchtimpulse, die den Krieg überdauern – «Überall lauert mir dieses Bedürfnis, rechtzeitig zu fliehen, auf. Wo kann ich mich bei Fliegeralarm hinretten, wo untertauchen, wenn feindliche Soldaten kommen, auf wen kann ich mich verlassen?» (S, S. 99) – und die bei konkreten Anlässen, wie bei 9/11, sie regelrecht in Panik versetzen. Während Margarethes Traumata ganz konkrete Ereignisse zugrunde liegen, leidet Lena, die nie am eigenen Körper Gewalt erlebt hat (vgl. S, S. 197), ebenfalls unter Fluchtimpulsen: «Ich wollte immer fliehen können, für jede Situation gerüstet sein, auch trug ich, wie heute noch, immer den Reisepass in der Tasche [...]. Ich wollte vorbereitet sein für lange Märsche» (S, S. 197). Ihre Ängste spiegeln die ihrer Mutter: Angst vor bewaffneten Männern und davor, im Keller verschüttet zu sein (vgl. S, S. 196), ihre Angstszenerien sind die eines Krieges mit «brennenden Häusern, rollenden Panzern, marschierenden Truppen» (S, S. 198). Sie sucht den Auslöser in den ersten Kinderjahren: «ich werde Mutter an diesem Wochenende darum bitten, mir mehr aus meiner Kindheit im Nachkriegswien zu erzählen» (S, S. 199). Nur durch den transgenerationalen Austausch kann das familiäre Verschweigen, das die Endlosschleife ankurbelt, aufgehoben werden und ein Neuanfang ermöglicht werden.

Ausgelöst durch den Wunsch, nach Kriegsende neu anzufangen, verschweigt Margarethe ihrem Mann die Vergewaltigung. Max, der in der Kriegsgefangenschaft gerade davor Angst hatte (vgl. S, S. 166), fragt nicht nach. Die Vergewaltigung führt zur Entfremdung des eigenen Körpers: «Zu Ende des Krieges habe ich mich nur gefüttert, gewaschen, als ob es sich um

---

stellation; Breznik hat sich diesem Thema besonders in *Das Umstellformat* gewidmet. Darüber hinaus thematisieren *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* und *Die Voest-Kinder* die konforme und traditionelle Mädchenerziehung der 50er Jahre sowie die vorsichtige Auflehnung dagegen.



den Körper einer Fremden handelte» (S, S. 172). Retrospektiv erkennt Margarethe, dass der Übergriff ihr Eheleben belastet: «Selten kam es vor, dass wir noch die körperliche Nähe des anderen suchten, und wenn, war es immer schwierig gewesen, weil mein Unterleib, den ich nicht als zu mir gehörig empfand, einfach erstarrte» (S, S. 250), sie weiß, woher ihre Angst vor Berührung stammt, und dass ihr Körper das Erlittene nicht vergisst: «ich weiß, all das liegt in meinem Körper begraben» (S, S. 43). Durch ihre Bemühungen um «Haltung» (S, S. 70) hält sie die eigene Verletzung unter Kontrolle, versperrt aber gleichzeitig den Zugang zu ihrer Tochter, die unter den Schweigeperioden und der emotionalen Distanz leidet, die sie nicht als Schutzwall um ein tiefverborgenes Geheimnis erkennt, sondern wie eine Missbilligung ihrer selbst interpretiert: «In Mutters Augen war nie etwas wirklich gut, was ich getan habe» (S, S. 105). Erst beim Wiedersehen in Bergen-Enkheim lässt Margarethe Blöße und Nähe zu, «ich hatte den Verdacht, sie wollte sich mir unverhüllt, ungeschminkt zeigen» (S, S. 238-239), Lena geht darauf ein: «Dort half ich Mutter, sich für die Nacht umzukleiden, etwas das für uns beide ebenfalls ungewohnt war und doch in großer Selbstverständlichkeit ablief» (S, S. 238-239). Die unerwartete Nähe löst bei Lena eine schöne Kindheits Erinnerung aus: wie ihre Mutter sie einmal auf dem Badesteg sanft abtrocknete und sie an den eigenen Körper drückte um sie zu wärmen (vgl. S, S. 239). Eine lang verschüttete Erinnerung der Geborgenheit darf zur Oberfläche kommen und wird durch die alltägliche, aber sehr liebevolle Mutter-Kind-Szene, die Margarethe am Ende des Romans aus ihrem Hotelfenster beobachtet, als ein Bild der Hoffnung und der späten Versöhnung gespiegelt. In dem Sinne lässt sich auch der Titel des Romans, *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*, auslegen.

In Melitta Brezniks Roman spielen Reaktivierung und transgenerational transmittierte Traumata eine konstitutive Rolle. Bilder aus verschiedenen Generationen werden in Endlosschleifen teleskopisch gebündelt und tragen sowohl zu Reaktivierung traumatischer Verletzungen als auch zu psychosomatischen Reaktionen der Nachfolgenerationen bei. Anhand der Mutter-Tochter-Genealogie zeigt die Autorin aber auch, wie die teleskopisch weiterlaufende Spirale des Verschweigens und die damit verbundenen Berührungängste, wenigstens ansatzweise, überwunden werden kann, wenn Nähe zugelassen wird.

### 3.2. Erinnerungsobjekte

Lenas Bedürfnis mehr über die eigene Familiengeschichte zu erfahren lösen Recherchen aus, etwa in englischen Archiven um mehr über die Kriegsgefangenschaft ihres Vaters in Erfahrung zu bringen. Aber sie geht

auch neue Wege um sich der Vergangenheit ihres Vaters zu nähern: Sie, die professionelle Näherin und Designerin, die gern mit recycelten Materialien arbeitet, hat ausgehend von alten Familienfotos Knickerbocker für die Reise angefertigt (vgl. S, S. 183); die Knickerbocker ihres Vaters entstehen in neuer Ausfertigung. Die – bei Melitta Breznik sogar werkübergreifende<sup>31</sup> – transgenerationale Weitergabe von Erinnerungsobjekten ist an sich ein teleskopischer Vorgang. Durch subtil verknüpfte leitmotivische Dingsymbole zeigt die Autorin, wie sich Erinnerungsobjekte bündeln, weitergegeben werden, wie sie, wie durch ein Prisma gebrochen, neue Formen annehmen und im Leben der Nachfolgegenerationen einen Platz einnehmen. Darüber hinaus werden in Brezniks Roman die Betrachtung und Enträtselung der zahlreichen Gegenstände und Unterlagen durch das Motiv des Nähens<sup>32</sup> und des Stickens noch verdichtet. Sowohl Mutter als auch Tochter nähen: Altes und Neues werden kombiniert, Geerbtes neu gestaltet und individuell verarbeitet, Stoffe ausgesucht, Muster entworfen, durch die Anprobe noch geändert. Exemplarisch ist dieser Vorgang anhand des von Margarethes Mutter angefangenen gestickten Wandbildes, das Margarethe jetzt ihrer Tochter geben möchte. Lena möge dann die Stickerei ihrer nie gekannten Großmutter nach ihren Vorstellungen fertigstellen (vgl. S, S. 237-238). Durch das Angebot Margarethes, Lena an der Erinnerung an ihrer Mutter teilzuhaben, bröckelt die mühsam errichtete Schweigemauer. So wird die brüchige Beziehung zwischen Mutter und Tochter durch sorgfältig eingesetzte Erinnerungsobjekte – im Wortsinne – gekittet: vor einigen Jahren konnte ein Paket mit hilflos gebastelten Christbaumketten (auch hier ein Bild des Ineinandergreifens) eine mehrjährige Schweigepause überbrücken, jetzt durch das gestickte Wandbild, wo die schon gemachten und die noch zu ergänzenden Stiche zusammen ein transgenerationales Muster ausmachen werden. Langsam, mit Hilfe von Erinnerungsobjekten, mit denen sie die Sprachlosigkeit zu überbrücken versuchen und die gleichzeitig als Puzzleteile einer brüchigen Familiengeschichte anzusehen sind, finden

---

<sup>31</sup> Rätselhafte Erinnerungsobjekte werden von Breznik textübergreifend eingesetzt. In *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* sind einige Erinnerungsobjekte aus z.B. *Nachtdienst* und *Nordlicht* eingebaut: etwa das alte Fernglas des Vaters (vgl. S, S. 149), Landkarten (vgl. S, S. 242) und die Knickerbocker (vgl. S, S. 119, 183). Vgl. Elin Nesje Vestli: Schemenhafte Abbildung. Eine Annäherung an das literarische Werk von Melitta Breznik. In: *Text & Kontext* 2012 (H. 34), S. 97-119.

<sup>32</sup> In beiden Romanen entstehen durch die weibliche Tätigkeit des Nähens gemeinsame Momente der Nähe und der Berührung zwischen Mutter und Tochter (vgl. V, u.a. S. 18, S. 146 und S, u.a. S. 142). Kleider zu nähen widerspiegelt die soziale Realität der 50er und 60er Jahre, ist aber auch eine Möglichkeit der zaghaften Annäherung und Berührung.

Mutter und Tochter zueinander zurück. Das Prinzip der Teleskopung veranschaulicht damit nicht nur die Weitergabe von Traumata, sondern erweist sich auch als eine Möglichkeit.

Im Gegensatz zu den vielen Dokumenten, Fotos und Erinnerungsobjekten in Brezniks Roman ist das neue Haus in *Die Voest-Kinder* gerade durch fehlende, genauer gesagt verscherbelte und verlorengegangene, Erinnerungsobjekte gekennzeichnet. Im Haus der Großeltern gibt es noch Gegenstände mit denen Reminiszenzen verknüpft sind, etwa die Puppe (vgl. V, S. 8), die Ziehharmonika der Mutter (vgl. V, S. 8), die Geige des Vaters (vgl. V, S. 95) und das Atlas aus der Geheimlade des Großvaters (vgl. V, S. 68). Um das neue Haus zu bezahlen, werden nach und nach alle Erinnerungsobjekte, sogar die Puppe, die von der Mutter genähten Puppenkleider sowie die vom Großvater gebastelte Puppenstube im Pfandhaus verkauft (vgl. V, S. 95). Dadurch kann das Haus zwar bezahlt werden, aber die Leere erinnert an das, was nicht mehr da ist: die eigene Geschichte, verkauft um den Preis des erhofften Neuanfangs, die Geheimnisse, die verdrängt werden um neu anzufangen.

Einen besonderen Stellenwert hat die leitmotivisch eingesetzte Puppe. Die Puppe ist eine ständige Begleiterin und Identitätsfigur («ein Kleid für die Tochter und eines für die Puppe» (V, S. 18)). Nachdem die Protagonistin gezwungen wird sie in der «Chance» (V, S. 95) herzugeben, findet sie Ersatzpuppen: eine in der verlassenen Barackensiedlung der Roma zurückgelassene und schmutzige Stoffpuppe mit Strohhaaren und Knopfaugen (vgl. V, S. 202), später auch die ihrem schwarzen Bruder geschenkte Plastikpuppe «mit einem bunten Bastrock, schwarz gekräuseltem Haar und schwarzen Augen» (V, S. 240). Die einfachen, karikierten Fundpuppen werden ihre einzigen Vertrauten und Wegbegleiter: «Nachts drückte sie ihre Plastikpuppe und ihre Stoffpuppe an sich und erzählte ihnen von einem Land, in dem es nur freundliche Menschen gab» (V, S. 250). Als Ersatz für die verlorene Puppe der Kindheit nimmt sie zwei Puppen an sich: eine von Vertriebenen zurückgelassene und eine stereotype, aller Individualität beraubte Abbildung eines schwarzen Kindes. Sie stellt sich in eine Genealogie der Verfolgten und Unterdrückten.

Während bei Elisabeth Reichart eben die Abwesenheit der Erinnerungsobjekte an das Verschwiegene erinnert und auf die schmerzhaften Leerstellen zeigt, gestalten bei Melitta Breznik die Erinnerungsobjekte eine Brücke zwischen den Generationen und bilden eine, wenn auch fragmentarische, familiäre Genealogie, vor deren Hintergrund sich eine Annäherung abzeichnet. Das Fehlen der transgenerationalen Erinnerungsobjekte in *Die Voest-Kinder* unterstreicht den Roman als Zeitkapsel, in dem die Menschen in Schuld

und Schweigen verhaftet sind. Die Erinnerungen sind aber im Körper und im Unterbewusstsein eingegraben; denn auch der Körper ist ein Erinnerungsgegenstand, in dem die Zeit und die Erlebnisse ihre Spuren hinterlassen haben: «all das liegt in meinem Körper begraben» (S, S. 43).

### 3.3. Teleskopische Erzähldramaturgie

Melitta Breznik entwickelt eine verschachtelte Erzähldramaturgie, die die Teleskopie der Generationen und deren Erinnerungen narrativisch widerspiegelt; dafür gestaltet Elisabeth Reichart, die ein weitgehend lineares Handlungsgerüst verwendet, eine Zeitkapsel, in der im Schweigen verschweißte Erinnerungsspuren immer wieder neu gebündelt und weitergegeben werden.

*Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* besteht aus drei ineinander verschachtelten Erinnerungsnarrativen. Zwei dieser Narrative spielen in der Gegenwart (2011), jedoch mit integrierten Rückblicken; diese sind in der 1. Person geschrieben und Margarethe bzw. Lena zuzuordnen<sup>33</sup>. Das dritte Erinnerungsnarrativ, in der 3. Person verfasst, umhandelt wichtige Lebensstationen von Max. Dieses Narrativ erstreckt sich von Februar 1934 bis zu seinem Freitod im November 1966. Der Roman beginnt und schließt mit der Stimme von Margarethe. Die Stimme ihrer Tochter läuft parallel, spiegelt die gleichen Stationen der Familiengeschichte, aber aus einem anderen Blickwinkel. Es handelt sich demnach um zwei sich ergänzende, zum Teil widersprechende Erinnerungsnarrative, die aufeinander zulaufen, bis sie in Bergen-Enkheim zusammentreffen. Die zwei letzten Kapitel, wo die beiden Frauen in der deutschen Kleinstadt angekommen sind, sind parallel, der erste gemeinsame Tag und die zaghafte Annäherung wird zuerst aus der Sicht Lenas, dann aus der Sicht ihrer Mutter erzählt. Auf diese Weise schiebt Breznik mehrere Zeitebenen ineinander. Die Familiengeschichte wird als Gewebe dargestellt: das Vergangene ist nicht abgeschlossen, das Verschwiegene ist nicht vergessen, sondern belastet eben durch die geheimnisvollen Leerstellen des Familiengedächtnisses Vergangenheit und Gegenwart.

Während Elisabeth Reichart in früheren Werken mit Ausgangspunkt in einer Gegenwartsebene, für die das beharrliche (Nach)Fragen<sup>34</sup> konstitutiv

---

<sup>33</sup> Zwei Kapitel unterscheiden sich: Das 2. Kapitel, Wien im September 1965, wird zwar aus der Perspektive Lenas erzählt, aber in der 3. Person (vgl. S, S. 17-22); auch im 24. Kapitel, Wien im November 1966, als Margarethe und Lena vom Tod von Max erfahren, wird auf die Ich-Perspektive verzichtet (vgl. S, S. 229-234).

<sup>34</sup> Vgl. Christa Gürtler: Die Faszination des Vergessenen. Zu Elisabeth Reicharts Poe-

ist, durch mühsames Recherchieren «das Unsägliche»<sup>35</sup> aufzudecken sucht, wird diese archäologische Arbeit, wie Christa Wolf Reicharts Poetik umschreibt<sup>36</sup>, in *Die Voest-Kinder* subtiler gestaltet. In der Zeitkapsel werden Scham und Schuld früherer Generationen wie Schallwellen kaleidoskopartig verdichtet. Sowohl das Unterbewusstsein als auch der Körper wird eine Gedächtnislandschaft der transgenerationalen Schuld und Geheimnisse, gekennzeichnet durch eine komplexe Verschränktheit von Wirklichkeit und Traum, in der die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart verwischt werden<sup>37</sup>. Dieses Gewebe wird durch eine symbolisch aufgeladene und assoziative Raumgestaltung unterstrichen, der ein Matroschka-Prinzip zugrunde liegt: der Waldfriedhof und der Bunker liegen unter dem Kahl-schlag, auf dem die Siedlung errichtet wird; unter dem Werks-gelände der Voest befinden sich die Reste des ehemaligen KZ-Lagers, an den Rand-gebieten der Voest-Siedlung befinden sich die Barracken, in denen Roma, vor kurzer Zeit noch KZ-Insassen, hausen und aus denen sie schließlich verdrängt werden. Zurück bleiben Leerstellen. Die verschwiegene Vergangen-heit ist in Krypten eingeschlossen, wie jene «im Unbewußten vergrabenen Zeichen, die auf die unbetrauerten Tode verweisen, die aus dem etablierten Diskurs ausgeschlossen bzw. in ihm ver- und eingeschlossen sind»<sup>38</sup>. Das Echo der Vergangenheit, noch vorhanden als Schallwellen, verkapselte Er-innerungsspuren, die miteinander ein verdichtetes Gewebe aus Schuld, Scham und Geheimnissen ausmachen, hallt umso lauter von den leeren Wänden zurück.

---

tik. In: Hildegard Kernmayer, Petra Ganglbauer (Hrsg.): *Schreibweisen. Poetologien. Die Post-moderne in der österreichischen Literatur von Frauen*. Wien: Milena-Verlag 2003 (*Feministische Theorie*. Bd. 45), S. 123-130, hier S. 125.

<sup>35</sup> Gerhard Rühm, Konstanze Fliedl: Elisabeth Reichart. In: Michael Cerha (Hrsg.): *Literaturlandschaft Österreich. Wie sie einander sehen, wie die Kritik sie sieht: 39 prominente Autoren*. Wien: Brandstätter 1995, S. 82-83, hier S. 82.

<sup>36</sup> Vgl. Christa Wolf: Struktur von Erinnerung. In: Christa Gürtler (Hrsg.): *Porträt Elisabeth Reichart*, a.a.O., S. 51-52, hier S. 51.

<sup>37</sup> So sind etwa die Freundschaft mit Milo und die Zirkus-Begegnung mit dem «Königspaar», dem alten Ehepaar, das in der NS-Zeit nach Sobibor deportiert wurde (vgl. V, S. 203-213), im Grenzbereich zwischen Realität und Traum angesiedelt.

<sup>38</sup> Sigrid Weigel: *Télescope im Umbewußten*, a.a.O., S. 62.

\* \* \*

Maurizio Pirro  
(Bari)

## *Visualità e intermedialità in Hugo von Hofmannsthal*

### *Abstract*

In *Tod des Tizian* (1892) the painted image and its verbal evocation carry out an important function of poetics. In this verse play, Titian's last painting offers a new representation perspective, which to a certain extent invalidates his previous production. Hofmannsthal here deals with a theme deeply rooted in his aesthetic program. The impulse towards a form supported by a sort of reciprocal strengthening of life and art takes on an eminently ethic configuration in which the aesthetic individual rediscovers his specific duty.

Nel *Tod des Tizian* (1892), il secondo dei drammi lirici che pongono le basi della precoce fortuna letteraria di Hugo von Hofmannsthal, l'immagine dipinta e la sua evocazione verbale svolgono una funzione di poetica assai rilevante. Il dominio del regime visuale nell'attività percettiva dei personaggi è esplicito già nelle parole introduttive recitate dal paggio, il quale illustra la propria condizione di ipersensibilità estetica mettendola in relazione alla suggestione esercitata da «alte Bilder / Mit schönen Wappen, klingenden Devisen, / Bei denen mir so viel Gedanken kommen / Und eine Trunkenheit von fremden Dingen, / Daß mir zuweilen ist, als müßt ich weinen ...»<sup>1</sup> Al centro del breve dramma sta il clima di febbrile aspettativa generato nei discepoli di Tiziano dalla notizia che il maestro, oramai prossimo alla morte, sta ponendo mano con entusiastica determinazione a un ultimo quadro, il cui soggetto è ignoto e può soltanto essere confusamente ricostruito attraverso la testimonianza delle ragazze che sono state convocate come modelle. Benché la sua materia e i particolari della sua realizzazione restino

---

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979, vol. I: *Gedichte – Dramen I. 1891-1898*, p. 247. Per un'analisi del prologo cfr. Sandro Zanetti: *Lyrisch aus der Kulisse der Historie treten. Vergangenheit und Vergänglichkeit in Hofmannsthals "Der Tod des Tizian"*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 20, 2012, pp. 141-160.



oscuri, questo dipinto ha tuttavia l'effetto di ripresentare in una prospettiva nuova, e dunque in un certo senso di invalidare, tutta la produzione precedente di Tiziano. Rapito da un'illuminazione decisiva circa l'unità di ciò che è vivo, Tiziano stabilisce di revocare le proprie opere principali. Le tele che vengono fatte trasportare nel circolo degli allievi (si tratta verosimilmente del *Baccanale degli Andrii* e della *Venere di Urbino*) sono di fatto stigmatizzate come prodotti di una cultura formale priva, nella sua perfezione di superficie, del soffio vitale suscitato dalla comprensione dei principi fondamentali dell'essere.

Abbiamo a che fare, come è evidente, con un tema oltremodo radicato nel programma estetico del giovane Hofmannsthal, e cioè con l'aspirazione a legittimare l'esercizio dell'arte mediante un fondamento spirituale che recuperi la sfera della prassi senza indulgere al suo carattere di contingenza, ma – al contrario – rivelandone la sostanza segreta e non peritura. Una costruzione di totalità che è ripetutamente tematizzata nei saggi degli anni Novanta, e nella quale Hofmannsthal indica una sorta di termine medio tra gli estremi di un puro e semplice formalismo lontano dalla realtà della vita e di una fenomenologia dell'esistente dedita al mero sondaggio dell'apparenza e priva in quanto tale di ogni possibile principio di necessità. Nello scritto del 1896 sui *Bücher* di Stefan George, il merito dell'opera recensita è identificato appunto nella sua distanza da un malvezzo tipico degli «schlechte Bücher unserer Zeit», e cioè l'adesione acritica e non mediata alla banalità di un movente occasionale: «eine lächerliche korybantenhafte Hingabe an das Vorderste, Augenblickliche hat sie diktiert. Zuchtlosigkeit ist ihr Antrieb, freudlose Anmaßung ihr merkwürdiges Kennzeichen»<sup>2</sup>. Attendendosi alla inflessibile misura di impersonalità tipica della propria poetica, invece, George riuscirebbe nell'intento di superare la vita senza negarla, bensì mostrandone l'intima unità: «dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben, mehr zu sein als die Erscheinungen»<sup>3</sup>.

In Hofmannsthal, peraltro, questo slancio verso una forma sorretta da una specie di reciproco potenziamento di vita e arte assume una configurazione eminentemente etica in cui finisce poi per ritrovarsi il compito specifico dell'individuo estetico. Il potenziale formativo dell'artista non può che esplicitarsi nella riunificazione di ciò che, tanto più nel contesto dei grandi processi di modernizzazione che interessano la società europea nel transito tra Otto e Novecento, tende irreversibilmente a separarsi: l'uomo e il suo

<sup>2</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Gedichte von Stefan George*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII: *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, p. 215.

<sup>3</sup> Ivi, p. 218.

stile (secondo l'espressione adoperata dallo stesso Hofmannsthal nel celebre attacco del saggio del 1891 su Maurice Barrès)<sup>4</sup> – l'uomo, cioè, e una forma sovraordinata che contenga tutta la sua esistenza e ne riveli una determinazione superiore, pur senza sopprimerne i dettagli materiali. Di qui la polemica nei confronti del modello di esistenza dell'esteta, che respinge la vita poiché la vede abbandonata al caos e al disordine, ma non è in grado di sostituirla alcuna forma perché assume l'arte come oggetto di mera idolatria, come puro e semplice strumento di difesa dall'insidia della vita. Un motivo variamente documentato in tutta l'opera giovanile di Hofmannsthal, dalla rappresentazione del deserto sentimentale di Claudio nel *Tor und der Tod* (1893) ai giudizi su Gabriele D'Annunzio contenuti nei tre saggi dedicati allo scrittore italiano tra 1893 e 1895, e che influenza in modo decisivo anche il *Tod des Tizian*, lì dove i discepoli di Tiziano appaiono consegnati a una condizione di sterile e paralizzante diletterismo.

È poi proprio la ricerca di un fondamento esterno alla struttura formale dell'opera d'arte a spingere Hofmannsthal nella direzione di un paradigma mediale alternativo a quello verbale<sup>5</sup>. La tensione verso una semantica generale dello stato estetico, che Hofmannsthal prova a soddisfare con formulazioni di poetica basate non su *tecniche* di codificazione finzionale, ma su *prassi* di carattere esistenziale (si può pensare alla "preesistenza", ma anche all'utopia di un "pensiero del cuore" elaborata nel *Chandos-Brief* del 1902), trova un modo di articolazione preferenziale nel sondaggio di regimi espressivi a più basso indice di denotazione come la pittura e la musica<sup>6</sup>. In generale Hofmannsthal intende la totalità come uno stato che eccede il livello dell'espressione verbale, poiché la sua sovrabbondanza segnica può essere

---

<sup>4</sup> «Uns pflegt Glaube und Bildung, die den Glauben ersetzt, gleichmäßig zu fehlen. Ein Mittelpunkt fehlt, es fehlt die Form, der Stil. Das Leben ist uns ein Gewirre zusammenhangloser Erscheinungen; froh, eine tote Berufspflicht zu erfüllen, fragt keiner weiter. Erstarre Formeln stehen bereit, durchs ganze Leben trägt uns der Strom des Überlieferten. Zufall nährt uns, Zufall lehrt uns; dankbar genießen wir, was Zufall bietet, entbehren klaglos, was Zufall entzieht. Wir denken die bequemen Gedanken der andern und fühlens nicht, daß unser bestes Selbst allmählich abstirbt. Wir leben ein totes Leben. [...] Diesen Zustand nannten die heiligen Väter das Leben ohne Gnade, ein dürres, kahles und taubes Dasein, einen lebendigen Tod» (Hugo von Hofmannsthal: *Maurice Barrès*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, pp. 118-119).

<sup>5</sup> Sulle basi teoriche di questa costellazione ovvio il riferimento agli studi di Michele Cometa, e in particolare a *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano 2012.

<sup>6</sup> Cfr. Sabine Schneider: «Farbe. Farbe. Mir ist das Wort jetzt armselig». *Eine mediale Reflexionsfigur bei Hofmannsthal*, in: *Poetik der Evidenz. Die Herausforderungen der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2005, pp. 77-102.

adeguatamente contenuta solo entro una struttura di semantizzazione estesa a campi molteplici dell'umano. Il poeta muove evidentemente da una concezione tradizionale della totalità come risultato della corrispondenza tra generale e particolare, macrocosmo e microcosmo, operando in un sistema di derivazione romantica già di per sé incline a vedere nella connessione tra le arti un modo potenziato di elaborazione del senso<sup>7</sup>. Tale disposizione richiede peraltro una capacità di piena adesione al carattere autonomo e non vincolato della sintassi visuale. La connessione tra regimi semantici differenti può funzionare soltanto a patto di sciogliere l'esercizio della visualità da ogni possibile limitazione contingente. Lo spettatore, come Hofmannsthal scrive in alcune note pubblicate nel 1893, è chiamato a concentrarsi esclusivamente sull'evidenza segnica dell'immagine finzionale, valorizzando l'abilità tecnica del pittore solo in relazione al modo in cui il segno dipinto si configura come una sorta di scrittura magica e segreta:

Nur müssen die Leute wieder Bilder sehen, Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften, wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt, keine gewerbliche Tätigkeit; daß Malen etwas mit Denken, Träumen und Dichten zu tun hat und nichts, gar nichts mit der Anfertigung hübscher Pfeifenköpfe, geschmackvoller Friseurpuppen und ähnlicher Gegenstände, die nur sehr indirekt mit der Kunst zusammenhängen. Unser Publikum setzt sich vor einem Bild zu allen möglichen Nebensächlichkeiten in Beziehung, nur nicht zur Hauptsache, zum eigentlichen Malerischen; es interessiert sich für die Anekdote, für kleine Mätzchen und Kunststückchen, für alles, nur nicht für das eine Notwendige: ob hier eine künstlerische Individualität die freie Kraft gehabt hat, eine neue, aus lebendigen Augen erschaute Perzeption des Weltbildes in einer Weise darzustellen, die sich der Seele des Betrachters zu übertragen geeignet ist.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Nel saggio intitolato *Philosophie des Metaphorischen* (1894), che è una recensione all'omonimo libro di Alfred Biese, Hofmannsthal definisce la condizione di disponibilità alla comprensione del carattere di interrelazione di tutto ciò che esiste come il «seltsam vibrierender Zustand, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: diese plötzliche blitzartige Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieser ganze mystische Vorgang, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen» (Hugo von Hofmannsthal: *Philosophie des Metaphorischen*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, p. 192).

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Die Malerei in Wien*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*,

Su questa traccia si innesta una spregiudicata disposizione a cogliere la fecondità semantica annidata nella pragmatica delle relazioni e delle attività umane, anche quando queste non abbiano in quanto tali alcun legame con la sfera dell'estetico. Già nella *Lettera di Lord Chandos* viene evocata una situazione di crisi alimentata non solo dal cedimento degli strumenti di *rap-presentazione estetica* della realtà, bensì anche e soprattutto dall'indebolimento della capacità del soggetto di *comprendere globalmente* la realtà stessa. Comprenderla, cioè, come un tutto unitario, nel quale ciascuna manifestazione dell'umano faccia capo a un disegno complessivo. Non è un caso, in questo senso, che il venir meno di tali capacità sia messo in relazione a circostanze, come lo svolgimento di un discorso politico o di uno pedagogico in un contesto familiare, nelle quali l'uso del *medium* verbale appare privo di ogni possibile intenzione estetica, e che, ancora, l'intuizione di un risanamento di quelle facoltà offese si produca a contatto con forme di oggettualità ancora largamente desemantizzate, come nel celebre passaggio dedicato ad alcuni reperti casualmente intravisti in un campo, e dai quali il soggetto si ripromette uno scatto di conoscenza circa la sostanza segreta delle cose<sup>9</sup>. Nei *Briefe des Zurückgekehrten* (1907), poi, questa attitudine a fondere la forma e la prassi, e a ricercare in ciascuna di esse quanto permetta all'altra di venire alla luce con maggiore incisività, assume un carattere già compiutamente culturologico, poiché l'occhio del *Ritornato*, che è presentato come un uomo d'affari dotato di una generica inclinazione a concepire l'esistenza in senso estetico, si spinge a cogliere relazioni di forma nei campi più lontani dall'arte, solo che vi ricorra quella condizione di felice sprezzatura che egli definisce come «guter Zug»:

The whole man must move at once – wenn ich unter Amerikanern und dann später unter den südlichen Leuten in der Banda oriental, unter den Spaniern und Gauchos, und zuletzt unter Chinesen und Malaien, wenn mir da ein guter Zug vor die Augen trat, was ich einen guten Zug nenne, ein Etwas in der Haltung, das mir Respekt abnötigt und mehr als Respekt, ich weiß nicht, wie ich dies sagen soll, es mag der große Zug sein, den sie manchmal in ihren Geschäften haben, in den U.S. meine ich, dieses fast wahnwitzig wilde und zugleich fast kühl besonnene «Hineingehen» für eine Sache, oder es mag ein gewisses

---

cit., vol. VIII, pp. 526-527. Sui caratteri ipercodificati e misterici del segno finzionale in Hofmannsthal cfr. Elisabeth Dangel-Pelloquin: «*Ab, das Gesicht!*». *Physiognomische Evidenz bei Hofmannsthal*, in: *Poetik der Evidenz*, cit., pp. 51-66.

<sup>9</sup> Sull'ampio spettro di tipologie immaginali chiamate in causa nel *Brief* cfr. Sabine Schneider: *Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz*, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 11, 2003, pp. 209-248.

patriarchalisches grand air sein, ein alter weißbärtiger Gaucho, wie er dasteht an der Tür seiner Estancia, so ganz er selbst, und wie er einen empfängt, und wie seine starken Teufel von Söhnen von den Pferden springen und ihm parieren, [...] wenn etwas der Art mir unterkam, so dachte ich: Zuhause!<sup>10</sup>

Il soggetto appare interessato a un modello di totalità materiale in grado di rendersi visibile non tanto nelle realizzazioni degli individui che ne sono investiti, quanto nel loro sistema gestuale, nell'equilibrio e nell'autocontrollo che trapela dalla loro presenza sensibile nel mondo<sup>11</sup>. Il paradigma olistico annunciato dalla proposizione introduttiva, che il *Ritornato* sostiene di aver udito da un compagno di malattia nell'ospedale di Montevideo («einer von denen, die weit gekommen wären»)<sup>12</sup>, richiede di venire applicato in una dimensione reale e personale, agganciandosi alla capacità dell'uomo di apparire in uno stato di piena adesione a se stesso, di chiusa e compatta auto-referenzialità. Il “je ne sais quoi” che tiene insieme la costruzione di totalità adombrata nei *Briefe des Zurückgekehrten* è un principio di tenuta formale non codificabile, ma riconoscibile intuitivamente, come una specie di segnatura di umanità potenziata, nella condotta di chi lo detiene.

Questa condizione di perfetta padronanza stilistica – che qui è ancorata alla tradizione del *cortigiano*, ma altrove è collegata ad altre tipologie come quella del *gentleman* – presuppone il massimo grado di reticenza e contenimento linguistico, poiché è fondata su una strategia di imperturbabilità e dominio delle passioni che aspira a manifestarsi direttamente nei suoi effetti, senza ricorrere ad alcuna mediazione<sup>13</sup>. La ricerca di un codice di totalità che renda sopportabile al soggetto delle *Lettere* il ritorno nella Germania guglielmina culmina del tutto coerentemente nella scoperta della pittura, e in particolare nell'incontro con la semantica iperconnotativa dei quadri di Vincent van Gogh. La contemplazione dei dipinti viene sganciata dal loro carattere finzionale e inserita in un orizzonte dichiaratamente esistenziale,

<sup>10</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VII: *Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, pp. 546-547.

<sup>11</sup> Sui *Briefe des Zurückgekehrten* sono importanti i contributi di Ursula Renner: «*Die Zauberschrift der Bilder*». *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*. Freiburg im Breisgau 2000, pp. 387 ss. e Sabine Schneider: *Verbeißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen 2006, pp. 221 ss.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, cit., p. 546.

<sup>13</sup> Cfr. Gerhard Austin: *Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal*. Heidelberg 1981, pp. 71-81 e Brian Coghlan: *The whole man must move at once. Das Persönlichkeitsbild des Menschen bei Hugo von Hofmannsthal*, in: *Hofmannsthal-Forschungen*, 8, 1985, pp. 29-47.

nel quale essi finiscono per svolgere un ruolo terapeutico che a Hofmannsthal non può che apparire in un rapporto di stretta continuità con il carattere etico della sua concezione di poetica. L'effetto suscitato nell'osservatore dalla conoscenza di van Gogh risponde chiaramente alla questione che era stata posta nella *Lettera di Lord Chandos*: il bisogno di una forma non verbale in grado di illustrare la misteriosa, dinamica continuità che il soggetto sente tra sé e le cose assieparate lungo il suo orizzonte percettivo<sup>14</sup>. La stupenda descrizione del turbamento psichico prodotto dal paesaggio dipinto è in realtà il racconto di una guarigione spirituale improvvisa:

Wie kann ich es Dir nahebringen, daß hier jedes Wesen – *ein Wesen* jeder Baum, jeder Streif gelben oder grünlichen Feldes, jeder Zaun, jeder in den Steinhügel gerissene Hohlweg, ein Wesen der zinnerne Krug, die irdene Schüssel, der Tisch, der plumpe Sessel – sich mir wie neugeboren aus dem furchtbaren Chaos des Nichtlebens, aus dem Abgrund der Wesenlosigkeit entgegenhob, daß ich fühlte, nein, daß ich wußte, wie jedes dieser Dinge, dieser Geschöpfe aus einem fürchterlichen Zweifel an der Welt herausgeboren war und nun mit seinem Dasein einen gräßlichen Schlund, gähnendes Nichts, für immer verdeckte! Wie kann ich es Dir nur zur Hälfte nahebringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsamsten unauflösbarsten Zustände meines Innern hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte, und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreißen konnte – und hier gab eine unbekannte Seele von unfäßbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort!<sup>15</sup>

L'immagine finzionale, con la sua voluta riduzione di referenzialità, si afferma nella psiche di chi la contempla come il *medium* addetto a garantire l'esistenza di un rapporto circolare tra individuo e mondo – si colloca dunque esattamente nel centro di quella concezione di poetica basata sulla conciliazione e sul reciproco innervamento di arte e vita che presiede all'attività di Hofmannsthal fin dai primi lavori<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cfr. Claudia Bamberg: *Hofmannsthal. Der Dichter und die Dinge*. Heidelberg 2011, pp. 263-279.

<sup>15</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Die Briefe des Zurückgekehrten*, cit., pp. 565-566. Cfr. Ethel Matala de Mazza: *Dichtung als Schau-Spiel. Zur Poetologie des jungen Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt am Main 1995, pp. 16 ss.

<sup>16</sup> Una variante di questa dimensione, con riferimento alle immagini prodotte dalla psiche stessa nello stato di sospensione arazionale che precede il sonno, è stata studiata da

Nel *Tod des Tizian* il maestro morente è sorretto evidentemente da questo stesso ideale. La dichiarazione nella quale secondo la testimonianza di Giannino, il giovane esteta portatore di un franco istinto di verità sconosciuto agli altri allievi, Tiziano prorompe con estatico entusiasmo nel mettere mano al suo ultimo quadro («Es lebt der große Pan»)<sup>17</sup>, mira appunto a indicare come principale elemento di legittimazione del grande stile il possesso di una illuminazione intuitiva circa il carattere di totalità di tutto ciò che esiste, nonché, al tempo stesso, a presentare la semantica non verbale dell'immagine dipinta come il *medium* elettivamente destinato a rendere efficace tale illuminazione. Il pittore come «Mythenbildner inmitten der chaotischen, namenlosen, furchtbaren, leuchtenden Wirklichkeit», secondo l'espressione adoperata da Hofmannsthal nel 1893 a proposito dell'opera di Franz Stuck<sup>18</sup>.

La rappresentazione della sovranità stilistica di Tiziano si incrocia con la rappresentazione della sovranità carismatica che egli esercita nella piccola comunità di adepti riunita sotto la sua guida. Anche questo aspetto fa capo all'interesse di Hofmannsthal per gli aspetti pratici ed etici chiamati in causa dall'esistenza estetica, poiché riguarda la sociabilità della primazia detenuta dall'artista di eccellenza. Sondando un modello di comunicazione fondato sulla suggestione e sul condizionamento carismatico del maestro nei confronti dell'allievo, l'autore intende evidentemente mettere alla prova un paradigma di relazione semiotica non lineare, basato non sul codice formalizzato dell'espressione verbale, ma su quello destrutturato e polisemico proprio della comunicazione gestuale. La costruzione di un gruppo limitato di sodali tenuti insieme dal possesso di una comune concezione dell'arte risponde peraltro a una tendenza oltremodo diffusa nella sociologia delle forme simboliche tra fine Ottocento e inizio Novecento, quando il cenacolo si afferma come un sistema di contestazione e di reazione nei confronti dei processi di trasformazione che interessano la vita collettiva sulla soglia del Moderno. All'altezza del *Tod des Tizian*, inoltre, Hofmannsthal aveva da poco personalmente sperimentato la forza e anche il potenziale distruttivo di un sistema di discepolato fondato sulla persuasione suggestiva promossa da un individuo munito di elementi di distinzione e determinato ad adoperarli in forma autoritaria. Tra 1891 e 1892, a Vienna, si era consumato uno

---

Helmut Pfotenhauer: *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in: *Poetik der Evidenz*, cit., pp. 1-18.

<sup>17</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 250.

<sup>18</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Franz Stuck*, in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, cit., vol. VIII, p. 530.



degli episodi più noti e caratteristici di tutto il “fine secolo” europeo, quando Stefan George, di quattro anni più anziano e già alle prese con la costituzione della struttura primitiva del *Kreis*, aveva fatto oggetto Hofmannsthal di una campagna di reclutamento tanto stringente e aggressiva da suscitare la diffidenza e infine un deciso rifiuto<sup>19</sup>. Il carattere equivoco e problematico del rapporto con George, che in ogni caso non impedirà la partecipazione regolare di Hofmannsthal ai primi numeri dei *Blätter für die Kunst*, si innesta sulla tendenza del poeta a vedere nell’esistenza estetica il pericolo di un *deficit* di socievolezza incompatibile con la natura universale-umana dell’arte. Nel dramma i discepoli di Tiziano appaiono paralizzati dalla prospettiva della perdita del maestro e destinano alla forma una considerazione meramente esorcistica, proiettandovi un’attesa di distinzione destinata a disattivare il pericolo che essi sentono provenire dall’esistenza materiale (la lontananza dalla città, ottenuta mediante il concentramento di tutte le attività della scuola in una villa di campagna, è più volte tematizzata nel corso del dramma)<sup>20</sup>. La riduzione dei compiti formativi propri dell’esistenza estetica alla subordinazione di una relazione passiva nei confronti dell’individuo di eccellenza riduce gli allievi all’angustia di una condizione epigonale. La modestia del loro profilo spirituale, che si riflette nell’incapacità di sentire vita e arte in un rapporto di organica continuità, rende impossibile la sopravvivenza della dottrina del maestro oltre la sua morte, oltre il limite, cioè, del rapporto individuale e personale.

---

<sup>19</sup> Sulle tracce del rapporto con George nel *Tod des Tizian* cfr. Bernhard Böschstein: *Verbergung und Enthüllung. Georges Präsenz in der Fortsetzung zum “Tod des Tizian”*, in: «*Verbergendes Enthüllen*». *Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern*, hrsg. von Wolfram Malte Fues und Wolfram Mauser. Würzburg 1995, pp. 277-287.

<sup>20</sup> Per esempio nell’istruzione che Desiderio tenta di impartire a Gianino, mettendolo in guardia contro la bruttezza e la volgarità che dominerebbero l’ambiente antiestetico della città: «Siehst du die Stadt, wie jetzt sie drunten ruht? / Gehüllt in Duft und goldne Abendglut / Und rosig helles Gelb und helles Grau, / Zu ihren Füßen schwarzer Schatten Blau, / In Schönheit lockend, feuchtverklärter Reinheit? / Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen, / Da wohnt die Häßlichkeit und die Gemeinheit, / Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen; / Und was die Ferne weise dir verhüllt, / Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt / Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen / Und ihre Welt mit unsren Worten nennen ... / Denn unsre Wonne oder unsre Pein / Hat mit der ihren nur das Wort gemein ... / Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen, / So gleicht der unsre ihrem Schläfe nicht: / Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen, / Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern – / Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., pp. 253-254). Sulla posizione dei discepoli cfr. Sabine Schneider: *Verheißung der Bilder*, cit., pp. 186 ss.

Gianino è in questa prospettiva il personaggio chiave di tutta l'opera, poiché è l'unico tra i sodali che, lungi dal dissipare la propria esistenza coltivando il residuo senso di elezione generato nel gruppo dalla presenza di Tiziano, appare preso nel giro di fantasie immaginali del tutto coerenti con l'illuminazione che detta al maestro il suo quadro finale. Il lungo intermezzo occupato dal racconto della visione avuta da Gianino durante una notte di veglia al capezzale di Tiziano anticipa il contenuto del dipinto al quale il pittore dedicherà le ultime ore di vita, e al tempo stesso predispone la cornice interpretativa necessaria a schiarirne il significato, integrando le scarse indicazioni che saranno fornite dalle tre modelle nella scena conclusiva. Nelle parole del giovane discepolo prende forma una costruzione di impronta dionisiaca incentrata sulla rappresentazione della natura come pervasa da un orgiastico risveglio di vitalità<sup>21</sup>. Questo serpeggiare di energie primitive non implica peraltro un indebolimento della coesione formale dell'immagine evocata dal ragazzo, poiché la visione di Gianino si coagula intorno a unità saldamente strutturate e inclini anzi a una stabilità di ordine monumentale che richiama molto da vicino la pittura di Arnold Böcklin, autore onnipresente nella cultura figurativa dei poeti del Moderno, al quale, per non fare che due fra i tanti esempi possibili, Stefan George dedicherà una lirica dal carattere programmatico, inserita nella sezione *Zeitgedichte* del *Siebenter Ring* (1907), e lo stesso Hofmannsthal destinerà una versione riveduta del *Tod des Tizian* che verrà recitata in occasione di una commemorazione del pittore tenuta a Monaco nel febbraio 1901<sup>22</sup>. Il tratto ideologicamente più marcato della fantasia adombrata dal personaggio coincide tuttavia con l'elaborazione di un nesso visuale tra il mondo della natura, al quale pertengono le immagini sviluppate nella prima parte del monologo, e quello della città, in cui l'immaginazione di Gianino trova definitivo compimento<sup>23</sup>. Ambientando nella sfera della metropoli il presentimento della superiore unità dell'esistenza<sup>24</sup>, il discepolo supera d'impeto le riserve coltivate dagli

<sup>21</sup> Andreas Thomasberger (*Hofmannsthal's Poems and Lyric Dramas*, in: *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, ed. by Thomas A. Kovach. Rochester, NY 2002, pp. 47-63) attira l'attenzione sul fatto che la scrittura efrastica si sviluppa nel dramma secondo modalità sostanzialmente equivalenti nella rappresentazione tanto dell'immagine dipinta, quanto del paesaggio naturale (cfr. in particolare p. 61).

<sup>22</sup> Sulla tessitura böckliniana nel *Tod des Tizian* cfr. Ursula Renner: «*Die Zauberschrift der Bilder*», cit., pp. 161-176.

<sup>23</sup> Cfr. Claude Foucart: «*La mort du Titien*». *Hugo von Hofmannsthal, "l'écriture magique des images"*, in: *Écrire la peinture entre XVIII. et XIX. siècles. Études réunies par Pascale Auraix-Jonchière*. Clermont-Ferrand 2003, pp. 475-485.

<sup>24</sup> «Ich war in halbem Traum bis dort gegangen, / Wo man die Stadt sieht, wie sie

altri allievi circa la sociabilità della concezione di poetica praticata nel gruppo e inizia a delineare la curvatura universale-umana che caratterizzerà il dipinto finale di Tiziano<sup>25</sup>.

La testimonianza delle ragazze appena uscite dall'*atelier* del maestro non offre una visione generale del soggetto dipinto; ricostruendo il modo in cui Tiziano ha abbigliato e collocato ciascuna delle modelle, essa consente però di intendere abbastanza limpidamente l'intenzione estetica che presiede alla composizione dell'immagine. La disposizione allegorica associata alla presenza di Venere, raffigurata secondo attributi convenzionali, subisce un forte slittamento per l'accostamento all'enigmatica rappresentazione del dio Pan, che compare nella forma ipersimbolizzata di una marionetta velata che sta nelle mani di una delle modelle. Il fatto che sia la ragazza stessa a fornire senza indugio l'interpretazione della figurina coerente con il desiderio dell'artista («Denn diese Puppe ist der große Pan, / Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben. / Den halt ich in den Armen wie ein Kind. / Doch ringsum fühl ich rätselhaftes Weben, / Und mich verwirrt der laue Abendwind») <sup>26</sup> sposta l'interesse della scena dal piano della decodificazione allegorica a quello della cooperazione e della ricreazione simbolica. La forza dell'immagine, la sua stessa motivazione, non è subordinata alla comprensione della sua logica narrativa, bensì alla condivisione pragmatica del suo significato esistenziale, il quale rimanda evidentemente all'intuizione dionisiaca della totalità profonda dell'essere<sup>27</sup>. La cecità imposta alla marionetta

---

drunten ruht, [...] / Da aber hab ich plötzlich viel gefühlt: / Ich ahnt in ihrem steinern stillen Schweigen, / Vom blauen Strom der Nacht emporgespült, / Des roten Bluts bacchantisch wilden Reigen, / Um ihre Dächer sah ich Phosphor glimmen, / Den Widerschein geheimer Dinge schwimmen. / Und schwindelnd überkams mich auf einmal: / Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die Qual, / Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht. / Das Leben, das lebendige, allmächtige – / Man kann es haben und doch sein vergessen! ...» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 253).

<sup>25</sup> Cfr. Rolf Tarot: *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen 1970, pp. 57-84.

<sup>26</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 258.

<sup>27</sup> Di una teatralizzazione dell'immagine nella scena finale del dramma ha parlato Gabriele Brandstetter: *Dem Bild entsprungen. Skripturale und pikturale Beziehungen in Texten (bei E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac und Hugo von Hofmannsthal)*, in: *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, hrsg. von Annegret Heitmann und Joachim Schiedermaier. Freiburg im Breisgau 2000, pp. 223-236. Cfr. inoltre Márta Gaál Baróti: *Hofmannsthals "Der Tod des Tizian" als intermedial orientiertes Netzwerk*, in: *Verflechtungen. Inter textualität und Intermedialität in der Kultur Österreich-Ungarns*, hrsg. von Endre Hárs, Wolfgang Müller-Funk und Magdolna Orosz. Frankfurt am Main u. a. 2003, pp. 149-159.

del dio Pan allude in questo senso alla necessità di preservare tale determinazione dal contatto con la contingenza di circostanze occasionali, volgendola invece all'apprezzamento delle leggi fondamentali dell'esistenza, che nella prossimità della morte Tiziano riconduce, attraverso la mediazione di una delle ragazze, al ritmo sempre uguale del farsi e del disfarsi delle forme<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> «Im bläulich bebenden schwarzgrünen Hain / Am weißen Strand will er begraben sein: / Wo dichtverschlungen viele Pflanzen stehen, / Gedankenlos im Werden und Vergehen, / Und alle Dinge ihrer selbst vergessen, / Und wo am Meere, das sich träumend regt, / Der leise Puls des stummen Lebens schlägt» (Hugo von Hofmannsthal: *Der Tod des Tizian*, cit., p. 258). Secondo Gerhart Pickerodt (*Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts*. Stuttgart 1968, pp. 23-33) il collegamento tra l'intuizione di Tiziano e l'imminenza della sua morte colloca il contenuto sapienziale implicito nella visione dell'unità del tutto in una sfera irrimediabilmente soggettiva e non socializzabile, vincolata alla comunicazione diretta tra il maestro e gli allievi e non più attingibile in sua assenza.

Florian Auerochs  
(Bamberg)

*Vom gläsernen Sarg zum «Glaspalast des Männlichen»  
Volksmärchen und feministische Philosophiekritik in  
Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaption  
«Der Tod und das Mädchen I»*

Abstract

Elfriede Jelineks postdramatic drama *Death and the Maiden I* represents a feminist revision of the fairy tale *Snow White* by the Brothers Grimm. Jelinek applies the ideologically and patriarchally loaded medium “fairy tale” to develop a highly differentiated feminist criticism on Western philosophy. Thus, this adaption has to be put in the context of the pre-existing intertext by Brothers Grimm, feminist literary criticism and deconstruction. This essay examines where and how Jelinek instrumentalizes and modifies popular fairy tale motifs in order to create a multi-layered criticism of ontological gender paradigms, patriarchal structures in philosophical thinking, and ideals of beauty.

Die Textmuster der alten Märchen mit ihren sadomasochistischen Verstrickungen zwischen Prinzen, Prinzessinnen, Tieren, Mägden und Knechten, etc. bieten Anlass zu Paraphrasen oder Entschlüsselungstheorien. Codiert befinden sich in ihnen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die von mir aus einem Hintergrund aus scheinbarer Unschuldigkeit und deren Mythen herausgeschält werden.<sup>1</sup>

Dieser Ausschnitt aus einem Interview mit Elfriede Jelinek anlässlich der Uraufführung ihrer “Prinzessinnendramen” am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 2002 setzt das Konzept “Volksmärchen” Jelineks poetologischem Diskurs der Barthschen Mythen und der “endlosen Unschuldigkeit”

---

<sup>1</sup> Matthias Dreyer: «Man muss sogar immer scheitern, wenn man denkt». Elfriede Jelinek über ihre Prinzessinnen-Zwischenspiele. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks “Der Tod und das Mädchen” I-III. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus 2002, H. 29.

aus. Das Konzept der “Unschuldigkeit” rührt von Jelineks 1970 erschienenem Essay *Die endlose Unschuldigkeit*, eine die eigene poetologische Praxis mit ihren politischen Ansprüchen reflektierende Auseinandersetzung mit Roland Barthes *Mythen des Alltags* (1957). Im Anschluss an Barthes “Mythendestruktion”, die Jelinek verschiebt zur «Mythendekonstruktion»<sup>2</sup>, bezeichnet die Unschuldigkeit eines Zeichens dessen Aufladung mit einem Phantasma zeitlosen Wesens und Seins, eine Einbetonierung der Aussage in Naturalisierung und Essenzialisierung, die die Historizität, das soziokulturelle und politische Geworden-Sein ausblendet und somit auch das Zeichen als manipulativen Träger von Ideologie und Indoktrination leugnet. Jelineks dekonstruktives Schreiben richtet sich gegen «die überzeitlich und essenziell gedachte Hierarchisierung von binären Oppositionen [und somit] gegen ewig und a-historisch gemachte Essenzialisierungen, [...] Mythisierungen, die immer Geschichtlichkeit (Werden und Vergehen)»<sup>3</sup> ausblenden. Jelinek führt die Mythen ihrer eigenen Geschichtlichkeit und die “Unschuld” ihrer Schuld zu, um latente Macht- und Gewaltstrukturen an die Stelle der Ewigkeits- und Vollkommenheitsansprüche des Patriarchats, Postfaschismus, Kapitalismus und des metaphysisch-idealistisch geprägten abendländischen Denkens zu setzen.

*Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* ist der erste Teil der “Prinzessinnendramen”, fünf zwischen 1999 und 2003 veröffentlichte Theatertexte, die Jelinek unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen* zusammenfasst. Sie alle persiflieren und dekonstruieren an populären, fiktiven wie lebendigen Frauenfiguren der westlichen Kultur (wie Schneewittchen oder Jackie Kennedy) ein “natürliches” Frauenbild, auf das sich Trivial- und Hochkultur berufen und konfrontieren es in einem manischen intertextuellen Referenzsystem mit Diskursfragmenten der westlichen Kultur- und Mediengeschichte. Wenn Jelinek das Grimmsche Schneewittchen als Prätext für ihren postdramatischen Theatertext *Der Tod und das Mädchen I* wählt, liegt die Vermutung nahe, dass sie nicht nur den Bildbestand der manifesten Erzählebene des Schneewittchen-Stoffes aufgreift, sondern das Konzept und Medium “Deutsches Volksmärchen” selbst verhandelt.

Die “Gattung Grimm”, begründet durch die zweibändige Märchensammlung der *Kinder- und Hausmärchen* (1812 und 1815), bildet ein wesentliches Konstituens des abendländischen Bildungs- und Literaturkanons und

---

<sup>2</sup> Bärbel Lücke: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008 (= UTB 3051), S. 26.

<sup>3</sup> Ebd., S. 29-30.

gehört zu den meistgelesenen und meistübersetzten Werken der Weltliteratur. Das postdramatische Stichwort der “Klassikerzertrümmerung”, die dekonstruktive szenische Entlarvung latent ideologischer Inhalte literarischer Stoffe, sollte hier zumindest assoziiert werden, wenn Jelinek anmerkt, dass «das Märchen [...] ja nur die Ebene des Symbolischen (wie die Werke der Klassiker) [sei], auf der das Schlachtfeld hergerichtet und bestückt wird»<sup>4</sup>.

Auf dieser Basis erfüllen die Prinzessinnendramen das 2011 von Jelinek ironisch entworfene Konzept des “Parasitärdramas”<sup>5</sup>, das die szenische Dekonstruktion von Prätexten skizziert. Jelineks Theaterexte sind “Parasiten”, die in einem subversiven und durchaus aggressiven intertextuellen Verhältnis zu den kanonisierten künstlerischen Vorgängern stehen, von diesen zehren und sich durch diese konstituieren. Es entstehen satirische feministische Umschriften der männlichen Prätexte, die ihres kanonischen Charakters beraubt und deren eventuell latent faschistische Inhalte bloßgestellt werden. So verhält es sich auch mit dem hier behandelten ersten Teil von *Der Tod und das Mädchen*, der sich als Schneewittchen-Adaption der grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* bedient. Deren Bildbestand befeuert nicht zum ersten Mal die feministische Schreibpraxis, womit sich Jelinek auch im Kontext eines “revisionist mythmaking” (nach Alicia Ostriker) befindet – einer dezidiert feministisch orientierten literarischen Relektüre und Reformulierung des Märchens im Spannungsfeld von sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Vergangenheit und politischer Gegenwart. Die dekonstruktiven Vorläuferinnen von Jelineks Schneewittchen finden sich etwa in Anne Sextons Gedicht *Snow White and the Seven Dwarfs* (1971), wo die Prinzessin als Patchwork aus Schönheitsklischees auch ein Patchwork aus allerhand Konsumgegenständen und Rauschmitteln ist, mit «cheeks as fragile as cigarette paper, / arms and legs made of Limoges, / lips like Vin du Rhône»<sup>6</sup>. Ähnliches leistet Angela Carter mit ihrer Märchenvariante *The Snow Child* aus ihrem berühmt gewordenen Erzählzyklus *The Bloody Chamber* (1979), in der die phantasmatische Wunsch-Tochter aus Schnee, Rabenfeder und Blut Opfer weiblicher Konkurrenz und inestuösen Begehrens wird – «the child of his [des Grafen] desire and the Countess hated her»<sup>7</sup>. In beiden Fällen ist das Volksmärchen

---

<sup>4</sup> Vgl. Dreyer (2002).

<sup>5</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: Das Parasitär drama. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fparasitaer.htm>.

<sup>6</sup> Anne Sexton: *Snow White and the Seven Dwarfs*. In: *Verwandlungen. Gedichte*. Hg.: Elisabeth Bronfen. Frankfurt a.M.: Fischer 2003<sup>2</sup>, S. 38.

<sup>7</sup> Angela Carter: *The Snow Child*. In: *Burning your Boats. Collected Stories*. London: Vintage 2006, S. 193.



Agens und Medium sedimentierter und in der grimmschen Rezeption zensierter misogyner Strukturen. Gut dreißig Jahre später aktualisiert auch Elfriede Jelinek den Schneewittchen-Stoff, womit es sich anbietet, ihre Adaption unter dem Vorzeichen eines feministischen “revisionist mythmaking” und im Spannungsfeld des Grimmschen Prätextes und feministischer Philosophiekritik zu lesen.

Die Rekonstruktion eines Handlungsfadens in *Der Tod und das Mädchen I*<sup>8</sup> zeigt, dass Jelinek wesentlich von der Erzählstruktur und den Motivkomplexen des Grimmschen Schneewittchens abweicht. Schneewittchen irrt nach dem Vergiftungsversuch durch ihre Stiefmutter und dem dadurch eingeleiteten Scheintod durch den Wald, um die Zwerge zu suchen. Statt diese zu finden, trifft sie auf den Jäger, der sie nicht wie im Märchen verschont, sondern erschießt. Die Zwerge treten auf, um die Tote in einem Glassarg abzutransportieren. Die Handlung des Theatertextes reduziert sich auf den Dialog zwischen Schneewittchen und dem Jäger, womit Jelinek lediglich die Waldepisode des Vorgängertextes funktionalisiert, mit der ihr Märchen auch endet und seines optimistischen Gehaltes beraubt wird. Es gibt keinen Prinzen als Erlöserfigur, nur den Jäger, den Mann als Tod. Jelineks Schneewittchen-Variante ist ein Anti-Märchen, das nicht nur mit dem Tod endet, sondern auch mit dem Tod beginnt – so befindet sich Schneewittchen während ihrer Wahrheitssuche auf einem Möbiusband zwischen zwei Toden: dem überwundenen Scheintod und dem Mord durch den Jäger. Beide Todesarten Schneewittchens können auf ihren Ursprung im Volksmärchen und ihre feministische (Re-)Instrumentalisierung durch Jelinek befragt werden.

### 1. Postdramatische “Verirrung” der Märchentopographie: Der Wald als Nicht-Ort weiblichen Denkens

Zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind, eins als Schneewittchen, eins als Jäger mit Flinte und Hut, sprechen ruhig miteinander, die Stimmen kommen, leicht verzerrt, aus dem Off. (TM 9)

Die Regieanweisung von Jelineks *Schneewittchen* liefert keine zeitlichen und räumlichen Deiktika, um ein kohärentes Zeit- und Raum-Kontinuum zu schaffen, das sich auf eine konkrete Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft beziehen könnte. Ganz im Sinne der Postdramatik wird die fiktive

---

<sup>8</sup> Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen I* (Schneewittchen). In: *Der Tod und das Mädchen I - V. Prinzessinnendramen*. Berlin: BVT 2004<sup>2</sup>. Im Folgenden unter der Sigle TM zitiert.

Bühnenrealität von der ersten Zeile an zugunsten von Situationsabstraktheit und einem raum- und zeitlosen Sprechen aufgegeben. Jelineks postdramatisches Theater ist auch "Diskurstheater", der Ort heterogenen und delokalisierten Stimmengewirrs, auf dem die Diskursfetzen des Abendlandes, die «Vaterinhalte in Kultur & Individuum»<sup>9</sup>, frei von szenischer Illusion gegeneinander angelegt werden. Nicht nur die dramatischen Einheiten von Zeit und Ort sind in dieser Regieanweisung aufgegeben, auch die dramatis personae ist nur noch in ihrer Entstellung, in der völligen Ablösung durch Kunstfiguren vorstellbar, die als Träger von Identifikation und Projektion scheitern. Das Figurenpersonal des Märchens, die Dialogpartner Schneewittchen und Jäger, erfahren durch ihre Materialisierung als gestrickte Wollpopanze eine Abstraktion und geraten zu «identitätslosen Textsprechern»<sup>10</sup>, gleichwertig und ununterscheidbar in ihrer Materialität. Ihre Depersonalisierung steigert sich durch ihre Stimmen, die «leicht verzerrt, aus dem Off» (TM 9) kommen. Der Ursprung der Stimmen ist gespalten und an kein Bühnensubjekt gebunden, was eine kohärente Subjektkonzeption unterbindet. Hier erlangt vor allem das Material der Wolle Symbolwert, denn die Figuren

gestrickt aus Wollfäden sind [...] jederzeit auftrennbar, wie jedes Gewebe: Als männliche oder weibliche Figuren sind sie daher [...] in ihrer Substanz nicht stabil, und d.h. dass sie auch als Paradigmen einer Geschlechterdifferenz nicht unveränderbar, zeitlos und stabil sein können.<sup>11</sup>

Die Wolle versinnbildlicht hier metaliterarisch zum einen das dekonstruktive Vorgehen selbst, die Verflüssigung fester Sinneinheiten und binärer Hierarchien, zum anderen weist es auf das diskursive "Verstricktsein", die Verflochtenheit literarischer Aussagen in eine intertextuelle Rahmenlosigkeit hin. Die Wollfiguren, auch verstrickt in eine symbolische Ordnung<sup>12</sup>,

---

<sup>9</sup> Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980, S. 50.

<sup>10</sup> Ursula Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne. Berlin: LIT 2011 (= Semiotik der Kultur 11), S. 401.

<sup>11</sup> Bärbel Lücke: Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen und -bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks "Prinzessinnendramen" Der Tod und das Mädchen I – III. In: Bettina Gruber, Heinz-Peter Preusser (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm?: Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 114.

<sup>12</sup> Ich verwende das Konzept der "symbolischen Ordnung" in Anlehnung an Jacques Lacan und die feministische Theorie. Die symbolische Ordnung ist die sinnstiftende und ordnende Struktur der eigenen Umwelt als festgelegtes Bedeutungssystem, in dem sich

implizieren aber auch ihre Auflösbarkeit und somit die Verflüssigung essenziellierter Geschlechterparadigmen, die sie später als weibliche und männliche Märchenfiguren verkörpern. Im Wollpopanz der Regieanweisung ist der Konstruktionscharakter von Geschlecht und authentischer, subjektgebundener Rede bereits angelegt.

Die hier von Jelinek vorgeschlagene *mise-en-scène*, die allerdings nie umgesetzt wurde, also streng genommen auch im Bereich des Fiktiven weilt, steht im Kontrast zum dann einsetzenden "dramatischen" Dialog, der allerdings sehr wohl Zeit, Raum und Handlungsträger entwirft.

Schneewittchen irrt durch die «Krümmungen und Biegungen des Waldes schon seit Ewigkeiten» (TM 9), womit der Topos des Märchenwaldes eingeführt wird. Es ist der Ort des Ausgesetztseins, der Verirrung, der Suchwanderung und des Findens, aber vor allem ist er im Volksmärchen der «Ort außergewöhnlichen Geschehens und unheimlicher Begegnungen»<sup>13</sup>, was in Schneewittchens Konfrontation mit dem Jäger beibehalten wird. Wo aber im Volksmärchen das Ausgesetztsein im Wald die Funktion der «Initiation als Ritual des Übergangs zu einer neuen Lebensstufe»<sup>14</sup> erfüllt, kommt es bei Jelinek zu dessen Ironisierung, da Schneewittchen eben nicht das Leben, sondern den Tod im Wald findet, wodurch er andererseits seine tradierte Rolle als «Jenseitsbereich»<sup>15</sup> behält.

Die «Krümmungen und Biegungen des Waldes» (TM 9), auf denen Schneewittchen wandert, sind aber auch Ironisierungen von Topoi logozentristisch-abendländischer Philosophie, vor denen die "Frau" als Gedankenfigur und kulturelles Konzept scheitert, denn «die Heideggersche Wahrheit als *Aletheia* wird bei Jelinek in wortwörtlich-ironischer Topologie zum Ort der offenen Gegend des Waldes, in dem sich das Heideggersche "Sein zum Tode" [...] wortwörtlich-ironisch für Schneewittchen realisiert»<sup>16</sup>. Referenzsignale, wie die Charakterisierung des Jägers als «Offizier fürs Offene» (TM 16) und denjenigen, der das «Seiende zu lichten und das Richtige

---

über die alltäglich kommunikative Funktion der Sprache Bedeutung als eindeutig und besitzbar darstellt. Somit fällt die symbolische Ordnung mit dem gültigen Herrschaftsdiskurs in eins und regelt über eine binäre Strukturierung der Zeichensysteme die sozialen Verhältnisse. Somit steht sie stellvertretend für die patriarchale Gesellschaft. (Vgl. Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995 (= sm, 285), S. 97).

<sup>13</sup> Helmut Fischer: Wald. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2011, Bd. 14, Sp. 435.

<sup>14</sup> Ebd., Sp. 436.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Bärbel Lücke (2005), S. 117.

zu richten» (TM 9) weiß, zitiert Schlüsselbegriffe der Heideggerschen Philosophie. Evoziert wird die “Lichtung”, die bei Heidegger «die Unverborgenheit des Seienden, also der Spielraum, in dem allein Seiendes erscheinen oder sich verbergen kann und innerhalb dessen die Erschlossenheit des Daseins allererst möglich ist»<sup>17</sup>. Die Lichtung ist Einheit von Sein und Denken, die Erschlossenheit des menschlichen Daseins und somit auch Ort der “aletheia” (griech: Wahrheit), der “Unverborgenheit”, des Offenbarwerdens von Welt<sup>18</sup>. Für Schneewittchen, in diesem Text Trägerin des Weiblichkeitsparadigmas, erschließt sich jedoch weder Wahrheit noch Sein, sie wird an dem Ort ermordet, der für logozentristische Ganzheitsversprechen und erkenntnistheoretische Totalitätserfahrungen steht, für die Garantie des “einen” Sinns und des “einen” Seins. Die Heideggersche Lichtung aber wird als feste Sinneinheit in Jelineks postdramatischem Text zum Märchenwald herunterstilisiert, zum Dickicht, in dessen “Krümmungen und Biegungen” das weibliche Denken nur die «Irre» (TM 10) und den symbolischen (Schein-)Tod findet.

In deutschen Volksdichtungen und dem europäischen Volksmärchen ist der Wald «als “mythische Landschaft” [...] die Gegenwelt zu Zivilisation und Kultur» und hat als Motiv eine Geschichte ideologischer Projektionen, da «das romantische Empfinden [...] die mythologische Verklärung des deutschen Waldes bis hin zur nationalen und ideologischen Inanspruchnahme»<sup>19</sup> förderte. Als von der Zivilisation unberührte Wildnis avancierte der Wald zum Symbol vaterländischer Geschichte, womit der Ort des Märchens, der dann auch Ort von Jelineks Text ist, latent faschistischen Gehalt erlangt, der sich nicht nur über den Ausschluss des kulturell Fremden, sondern auch des Weiblichen als “Anderes” konstituiert. So legt der Jäger nahe, dass «der Wald [...] Platz für alle [hat], aber ursprünglich [...] nur für mich und meine Beute» (TM 19) vorgesehen sei; zudem zählt die Schönheit Schneewittchens «in unsren Kreisen, die wir durch die Wildnis ziehen, nicht allzuviel» (TM 11). Der Wald ist hier nicht nur Ausdruck unberührter Natur, sondern Ort männlicher Naturberherrschung und kultureller Disziplinierung – und als Revier des Jägers eben auch des Beutemachens und somit des Todes. Wenn Schneewittchen dann von ihren «Todesarten» (TM 19) spricht, wird der Wald vollends zum Ort eines faschistischen Verhältnisses

---

<sup>17</sup> Bernd Amos: Lichtung. In: Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 330.

<sup>18</sup> Ebd., S. 620.

<sup>19</sup> Fischer (2011), Sp. 435.

zwischen den Geschlechtern, spielt Jelinek doch hier auf Ingeborg Bachmanns zutiefst kulturpessimistisches Todesarten-Projekt an, auf den «Krieg mit anderen Mitteln»<sup>20</sup>, der nicht mehr auf dem Schlachtfeld stattfindet, sondern in zwischenmenschlichen Beziehungen, zwischen Mann und Frau. Jelinek zitiert hier den erweiterten, gender-orientierten Faschismusbegriff von Bachmann: «dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor Bestialität erzittern»<sup>21</sup>. Diese Verbrechen, psychische (Liebes-)Tode, werden von Jelinek in den deutschen Märchenwald verlegt, der gleichsam die Lichtung des philosophischen Gesprächs ist. Der Wald fungiert einerseits als Ausdruck einer mythisch verklärten Natur, wobei anzumerken ist, dass im kulturellen Diskurs immer auch die Frau der Sphäre der Natur zugeordnet wurde, andererseits ist er aber Un-Natur, Ort völkisch-patriarchaler Logik, der nicht mehr für authentische Natur steht.

In Jelineks Theatertext wird die klassische Märchentopographie in ihrer Bedeutung verflüssigt, denn

die Zwischenspiele verschieben ihre "Einheit", wie auch die der Zeit und des Ortes, im Sinne der *différance*: Die "festen" Namen und Zeichen, die Namen als Zeichen, werden gedoubelt und damit vervielfacht – sie disseminieren [...] d.h. die Bedeutung der Zeichen zerstreut sich wie Samen, disseminiert, hat keinen "Bedeutungskern" mehr als mögliches Zentrum.<sup>22</sup>

Der Wald wird durch die Anwesenheit vielfachen Bedeutungssinnes in seiner einen Bedeutung destabilisiert und vom zauberischen Ort des Märchens zum Ort des Todes umcodiert. Als einstige Schwelle von Diesseits und Jenseits ist er nun Schwelle der Unentscheidbarkeit von Natur und Kultur – der Wald als Natur, die jedoch in ihrer kulturellen Überformung (sowie die Natur der Geschlechter?) auch Un-Natur ist.

Wo der Ort in Jelineks Theatertext gekennzeichnet ist, bleibt die Handlung temporal unbestimmt, wenn Schneewittchen beiläufig erklärt, sie «gehe durch die Krümmungen und Biegungen des Waldes schon seit Ewigkeiten» (TM 9) und ihre «Geschichte gibt es schon seit Jahrhunderten» (TM 10). Die "Ewigkeiten" spielen auf die intertextuelle Rahmenlosigkeit des Schnee-

---

<sup>20</sup> Elfriede Jelinek: Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die Schwarze Botin 21 (1983), S. 149.

<sup>21</sup> Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann. München: Piper 19925, S. 10.

<sup>22</sup> Lücke (2005), S. 110.

wittchen-Paradigmas hin, ihr Fortbestehen und ihr stetes literarisches Auf-  
erstehen im kulturellen Diskurs. Doch handelt es sich auch um die Ewig-  
keiten, die die Frau aus diesem kulturellen Diskurs ausgeschlossen war, die  
Zeit des Scheintodes. Somit unterstützt die hier geschaffene Zeitdimension  
auch die Geschlechterdifferenz, die ironisch in ein «zeitlos-gültiges (my-  
thisch-theologisches) Paradigma überführt»<sup>23</sup> wird. Im Zitieren des Volks-  
märchens wird das Hineinragen der Vergangenheit in die Gegenwart zu den  
“Ewigkeiten” eines statischen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern  
unter dem Zeichen patriarchaler Dominanz. Weiblichkeitskonzepte des 19.  
Jahrhunderts können dann innerhalb dieses Textes als «Konstante gelesen  
werden, die sich, wie die gesellschaftlichen Verhältnisse insgesamt, grund-  
legenden Veränderungen entzieh[en]. Intermedialität und Intertextualität  
unterstreichen diese Erkenntnis auf der Diskurs- ebenso wie auf der Ge-  
schichts-Ebene»<sup>24</sup>. In Elfriede Jelineks Schneewittchen-Adaption ist die  
konventionelle Märchentopographie nur noch als Gespenst anwesend.  
Zwar wird die lokale und temporale Universalität des Volksmärchens bei-  
behalten, doch wird diese Zeit- und Ortlosigkeit statischen Charakters in  
seiner Bedeutung verflüssigt und plural. Somit kann sie feministisch-dekon-  
struktiv instrumentalisiert werden, um den latent faschistischen Gehalt zu  
markieren, der sich im “deutschen” Wald, in der “Wildnis” abendländi-  
schen Denkens und innerhalb eines ewigen Androzentrismus verbirgt.

## 2. Der Jäger: Allegorie von Tod und Phallogozentrismus

Schneewittchen bezeichnet sich im Stadium zwischen ihren beiden To-  
den als «Wahrheitssucherin, auch in sprachlichen Angelegenheiten» (TM 9),  
was sie zu einer «Philosophin im platonischen Sinne»<sup>25</sup> macht, die das  
«Wahre, Gute und Schöne»<sup>26</sup> sucht, die platonischen Ideale als Leitbegriffe  
der abendländischen Metaphysik. Bei ihnen handelt es sich um Urbilder, die  
das unveränderlich Seiende verkörpern und somit als ontologisch erachtet  
werden – sie sollen “die” Seinswirklichkeit bilden. Schneewittchen will der  
Sprache auf den Grund gehen und ihren Gehalt an “Wahrheit”, ihren Wirk-  
lichkeitscharakter und ihre (Un-)Möglichkeit, das Sein abzubilden, erfassen.  
Somit sucht sie im Sinne einer Metaphysik der Präsenz den Logos in der  
Sprache, die Anwesenheit von Bedeutung. Die Verlogenheit der Sprache

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 114.

<sup>24</sup> Bock (2001), S. 423.

<sup>25</sup> Lücke (2005), S. 116.

<sup>26</sup> Elfriede Jelinek: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 86.

nämlich ist ihr selbst widerfahren, was sie in einer Katachrese erfasst, hat doch die Stiefmutter «einer andren eine Grube gegraben und war nicht selbst reingefallen» (TM 9). Doch was Schneewittchen findet, ist nicht die Wahrheit, das Gute und Schöne, sondern der Tod, der sich vorstellt mit: «Ich bin der Tod und aus. Der Tod als die ultimative Wahrheit» (TM 13). Diese Quasi-Vergöttlichung der männlichen Wahrheit und Macht entlarvt in ihrer tautologischen Formulierung ihre Unbegründung, ihren Selbstzweck und gemahnt gleichsam an den Gottesnamen (2 Mos. 3, 14: Ich bin der Seiende), was die Ontologie zur Ontotheologie verschiebt, die Wahrheit an ein höchstes Wesen koppelt, hier an den Mann als Todesallegorie. Er hat als einziger den Anspruch auf Wahrheit und er überzeugt Schneewittchen, «dass die Frau, die in der Falle der fremden Blicke gefangen ist, die gesuchte Wahrheit nur im eigenen Tod finden kann, in einem Tod, über den ausschließlich der Mann entscheidet»<sup>27</sup>. Der Jäger ist der Repräsentant männlicher Rede im kulturellen Diskurs<sup>28</sup>, der über der Frau verhängt wurde. Die Frau erkennt, der Tod «kommt immer, meist als Mann, und dann ist er gar keiner» (TM 10). Der Jäger variiert das und entlarvt sich: «Ich bin der Riese Unwahrheit» (TM 16), der zugleich aber auch die “Wahrheit” sein will. Schneewittchen spielt hier auf die abstrakte Gewalt des Patriarchats an, die in einem konkreten männlichen Aggressor nicht mehr zu fassen ist, während der Jäger “Wahrheit”, die für Frau und Mann gilt, als Konstruktion, als “Unwahrheit” kennzeichnet. Eine tödliche, normierende Wahrheit aber, die sich durch Essenzialisierung und Enthistorisierung in die Seinswirklichkeit eingeschrieben hat, die “Schicksal” ist und somit Mythos und unveränderlich.

Diese Erkenntnis kleidet Jelinek wiederum in ein heideggersches Referenzsignal, wenn Schneewittchen fragt: «Sind Sie von meinem Geschick geschickt worden?» (TM 20). Das “Geschick” – das an Schicksal und Fatalismus erinnern lässt – bezeichnet in Heideggers Philosophie die «innerste Bewegung der Geschichte» und die «Weise, wie sich Sein dem Menschen “zuschickt”»<sup>29</sup>. Der Mensch ist derjenige, der sich dem Geschick öffnen muss,

<sup>27</sup> Matteusz Borowski u. Malgorzata Sugiera: Das Gedächtnis den Mythen zurückgeben oder wie macht man Prinzessinnen? In: Claus Zittel, Marian Holona (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern: Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 74), S. 247.

<sup>28</sup> Die platonischen und heideggerschen Intertexte können hier als pars pro toto für die abendländisch-metaphysische Denktradition gelesen werden.

<sup>29</sup> Bernd Amos: Geschick. In: Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler-Philosophie-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1999, S. 205.



damit das Sein zu seinem “wahren Wesen” gelangen kann, um die “Unverborgenheit” (Offenbarung) des Seienden zu ermöglichen. Für Schneewittchen eröffnet sich ihr Geschick im Mörder, ihr wahres Sein läuft über die Akzeptanz einer patriarchalen Wahrheit, die den Tod, d.h. die Aufgabe oder Verunmöglichung weiblicher Subjektivität in der Philosophie (im Denken) erfordert, was Jelinek ironisch in Szene setzt und durch den philosophischen Intertext als metaphysisch legitimiert annimmt, ebenso wie das Geschlecht als ontologisches Naturverhältnis.

Der Jäger stellt als Mann nicht nur das heideggerische Geschick dar, sondern er muss sich auch «vor den Tieren als Gestell verstellen» (TM 17). Er verkörpert auch die gesamte technische Welt, das technisch-objektivierende Denken, denn

Heidegger denkt die Technik als Gestell. Stellen bedeutet hier herausfordern. Technik als Gestell denken, heisst, sie denken als Herausforderung an die Natur, diese restlos aufzuzehren. Das Wort “Stellen” hat hier eine überaus aggressive Konnotation, denn mit dem herausfordern, meint es auch fixieren, sogar töten (ein Wild wird von den Jägern “gestellt”). Gerade diese Konnotation des erbarmungslosen Jagens des Seins meint Heidegger mit dem Wort Gestell.<sup>30</sup>

Was bereits im heideggerschen Technik-Diskurs metaphorisch als Jagd angelegt ist, setzt Jelinek konsequent in die Bildsprache des Märchens um. Der Mann als Jäger ist patriarchaler Stifter technokratischer Kultur und kultureller Disziplinierung von Natur. Schneewittchen erfüllt den Topos von Frau als Natur, wenn sie die Konkurrenz zwischen sich und ihrer Stiefmutter als «Natur gegen Natur», als «Titaniakampf» (TM 15) – auch hier die mythisierende Konnotation – denkt. Der Jäger radikalisiert dies. Schneewittchen sei eine «Beute», der die «Wahrheit naturgemäß bei der ersten Gelegenheit» (TM 10) davonlaufe. Die Frau wird als zu unterwerfende Beute in die Sphäre des Tierischen und der Natur verlagert, die dem Jäger in die Falle, ins Gestell gelaufen ist. Da sie Natur und Körperlichkeit ist, ist sie kein Geistwesen, “naturgemäß” (unveränderlich) erlangt sie keine Erkenntnis. Der metaphysische Konflikt zwischen Körper und Geist, Leib und Seele, Natur und Kultur wird hier vergeschlechtlicht und als abstraktes Gewaltverhältnis zwischen Frau und Mann inszeniert.

---

<sup>30</sup> Eric Bolle: Die Kunst der Differenz. Philosophische Untersuchungen zur Bestimmung der Kunst bei Martin Heidegger, Friedrich Hölderlin, Paul Celan und Bram van Velde. Tilburg: John Benjamins Publishing 1988, S. 14.

Dies unterstützt die Überführung des Hirschjägers im Märchen in die «Flinte» (TM 16) und die «Taschenlampe» (TM 22) des Jägers. Die Taschenlampe, mit der Schneewittchen geblendet wird, ist polysem, vor allem, da sie von Schneewittchen mit dem Gewehr verwechselt wird (vgl. TM 22). So steht die Taschenlampe als technische Errungenschaft (und so mit dem Gestell korrespondierend) auch für das Licht der Aufklärung, das philosophische Licht der Erkenntnis und für einen männlich gestifteten Rationalismus als Naturbeherrschung, der von Schneewittchen assoziiert wird mit ihrem früheren «Tod [...] als strahlend helle[m] Tunnel» (TM 20). Mordwaffe des Jägers ist die Flinte, «die immer noch hechelt, tropft, keucht» (TM 16). Hier erlangt die Szene eindeutig einen sexuellen Subtext, die Flinte wird «als Phallus demaskiert»<sup>31</sup> – als Phallus, der Tatwaffe ist und abstrakter Meister-Signifikant im philosophischen Diskurs. Schneewittchens Verirrung und Tod im Wald bezeichnen also auch die Ortlosigkeit der Frau in einem phallogozentrischen Denksystem<sup>32</sup>, das der Jäger versinnbildlicht.

Unschwer ist zu erkennen, dass Jelinek für ihre postdramatische Schneewittchen-Adaption den Jäger in seiner Funktion umcodiert und somit von seinem Vorgänger im Volksmärchen entkoppelt. Dort ist er zwar als Erfüllungsgehilfe der bösen Königin gedacht, verschont aber Schneewittchen. So erfüllt er bei den Grimms das im Volksmärchen verbreitete Image des Jägers als «gutartige[r] Naturbursche [...], in dem das Mitleid mit den verstoßenen, ausgesetzten oder verirrten Kindern die Oberhand behält»<sup>33</sup>. Doch hat der Jäger in der Volksdichtung immer auch eine ambivalente Funktion, denn «Jagdmetaphern umschreiben nicht zufällig Liebe in Alltagssprache und Lied. Jagd-Attribute wie Gewehr [...] und Hund fungieren dabei vorzugsweise als maskulin-phallische Symbolik» und in einem weiteren Schritt wird der Jäger, dem die Verirrte allein und unvorhergesehen im Wald begegnet, zum «Prototyp eines heimlichen Liebhabers, möglicherweise aber auch eines Vergewaltigers»<sup>34</sup>. Wo die Brüder Grimm einen gutherzigen

<sup>31</sup> Lücke (2005), S. 119.

<sup>32</sup> Irigaray bezeichnet die Ordnung der westlichen philosophischen Denksysteme als «Phallogozentrismus», da die abendländische Metaphysik über Sinn, Ursprung, Rede und Vernunft Sinnstiftung zu ihrem Zentrum und Ziel erklärte. Patriarchal werden diese philosophischen Diskurse über Lacans zentralen Signifikanten des Phallus, Konzept von Macht-, Welt- und Sprachaneignung, über den Zeichensysteme in binäre hierarchische Oppositionen aufgespalten und somit verfügbar und letztlich sinnstiftend gemacht werden (Vgl. Lindhoff (1995), S. 97).

<sup>33</sup> Harlinda Lox: Tod. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2010, Bd. 13, Sp. 402.

<sup>34</sup> Ebd., Sp. 407.

Mann des Waldes kreieren, der der Königin das Herz eines Ebers statt das eines Mädchens darbietet, aktualisiert Jelinek zensierte semantische Traditionen der Volksdichtung und re-instrumentalisiert den Jäger als Mädchenmörder. Dies nicht nur wortwörtlich, indem er Schneewittchen erschießt, sondern auch indem die Mordwaffe des Gewehrs mit einer Sexualmetaphorik ausgestattet ist, die letztlich auf den Phallogozentrismus des Abendlandes hinweist.

Anzumerken ist, dass Jelinek in ihrer Vergeschlechtlichung von Gewalt nicht die binären Hierarchien wiederholt, indem sie essenzialistisch Männlichkeit an Macht, Weiblichkeit an Ohnmacht koppelt. Ganz im Gegenteil wird an dieser Stelle die Regieanweisung interessant, die beiden in die symbolische Ordnung verstrickten Wollpopanze mit ihren aus dem Off tönenden Stimmen. Schneewittchen und der Jäger sind keine authentischen Subjekte, sie sind sprachlich enteignet und sprechen in fremden Zungen, wo ihnen Diskursfragmente von Platon und Heidegger in den Mund gelegt sind. Die Figuren als Wiederholungen grimmscher Märchenfiguren, die ja vorprogrammiert sind und narrativen und ikonografischen Versatzstücken folgen müssen, wiederholen selbst in ihrem Sprechen Vorgeprägtes, durch das sie sich konstituieren und konstruiert werden. Somit wiederholt Jelinek kein simples Täter/Opfer-Verhältnis, das auf Mann und Frau zu verteilen wäre, sie verschiebt dieses dahingehend, dass es als durch Sprache und Diskurs vorgeformtes inszeniert wird. Schneewittchen und der Jäger sind beide "Opfer" als «Konstruktionen der von außerhalb aufgezwungenen Sprechweisen [...], die keinen authentischen Wesenskern besitzen, der der patriarchalen Norm zurückweichen könnte»<sup>35</sup>.

### *3. Schneewittchen: Platonisches Ideal und untote Repräsentanz diskursiver Schönheit*

Schneewittchen, das «so lange ohnmächtig war, was [die] Stiefmutter ihrerseits als Tod und Machtlosigkeit interpretierte» (TM15), führt nach ihrem Erwachen aus dem Scheintod kein Leben, sondern ein Scheinleben, sie ist untot. Ihr Untotsein legt sie in einer metaliterarischen Geste dar. Sie lamentiert:

das alles scheint für die Menge ungemein interessant zu sein, denn meine Geschichte gibt es schon seit Jahrhunderten, keine Ahnung, was daran so lustig oder aufregend sein soll. Es ist, als müßte ich mich ununterbrochen aufheben und dann fallen, von Frauenhand (TM 10).

---

<sup>35</sup> Borowski u. Sugiera (2008), S. 247.

Schneewittchen ist ein Beispiel dafür, wie Jelineks Figuren «die Bedingungen ihres Erscheinens ausstellen, wenn sie im Zitat “von sich” sprechend ihre Nachträglichkeit und Fiktionalität offen legen»<sup>36</sup>. Schneewittchen weiß um ihre Fiktion. Sie ist literarisch untot, denn ihre Geschichte wird in tradierten Motivkomplexen seit Jahrhunderten erzählt und wiedererzählt, sie stirbt in einer Erzählung, um in einer anderen wieder aufzuerstehen. Jelinek zitiert Schneewittchen in ihrem Zwischenspiel als “Nachlebendes”, denn Schneewittchen, das selbstreferenziell seine eigene literaturhistorische Vergangenheit erinnert, fungiert als «die posthume Vergegenwärtigung im Zitat, die das Verwendete rekontextualisiert, damit verwandelt und als Mortifiziertes fortdauern lässt»<sup>37</sup> – das Zitat als Wiederbelebung und Mumifizierung Schneewittchens gleichermaßen. Das Fortleben des Grimmschen Schneewittchens bei Jelinek ist die Wiederholung der literarischen Figur, wobei «Wiederholung die Idee eines Ursprungs radikal in Frage stellt»<sup>38</sup>. Somit richtet sich Jelineks Wiedererweckung Schneewittchens (genauso wie die Wiedererweckung des Mediums Märchen selbst) gegen logozentristische Ganzheits- und Ursprünglichkeitsvorstellungen, gegen die «“Wirklichkeit” [als] Abbild eines göttlich-vernünftig-rationalen Urbildes aller Dinge»<sup>39</sup>. Die hypertrophe Intertextualität des jelinekschen Textes dezentriert nicht nur seine eigene Identität als Entität, sondern auch die des Vorgängertextes mit seinem Figurenpersonal. Schneewittchen ist ein zitathaftes Gespenst, das als Allegorie weiblicher Körperschönheit immer von neuem ideologisch funktionalisiert werden kann, aber nie Subjekt ist, deren Bewusstseinsgrad nie über den des Prototyps hinausgeht.

Schneewittchens literarisches Untotsein auf der Metabene des Zitats korrespondiert mit ihrem Scheintod auf der manifesten Erzählebene. Im Nachwort zum Erstabdruck der Schneewittchen-Adaption in *Macht nichts* (2002) weist Jelinek bereits ironisch darauf hin, dass es in dem Theatertext um das «Wahre, Gute, Schöne, auf das sich viele in der Kunst so gern berufen»<sup>40</sup> geht, um die obersten platonischen Ideale und Eckpfeiler einer Ästhetik des Idealismus. Schneewittchen, die ja die Schönheit und auch das Gute “ist”, sucht diese metaphysische Wahrheit. Die existenzielle Situation Schneewittchens kleidet Jelinek in einen bildhaften Vergleich: «der Friede

<sup>36</sup> Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens. München: Fink 2005, S. 11.

<sup>37</sup> Annuß (2005), S. 21.

<sup>38</sup> Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 492.

<sup>39</sup> Lücke (2008), S. 8.

<sup>40</sup> Jelinek (2004), S. 86.

rollt ab, wie ein Operationsplan, den Schneewittchen, wie zu einer kosmetisch-kosmischen Operation, einem Lifting, das alle Falten ausradieren soll, mit schwarzen Linien ins Gesicht vor-geschrieben trägt<sup>41</sup>. Am Konzept "Schneewittchen" wird ein "kosmetisch-kosmischer" Eingriff vorgenommen, der ein ästhetisch-metaphysischer ist. Den philosophischen Sinngebungsprozess einer patriarchalen Kultur schneidet Jelinek mit der Bildsprache plastischer Chirurgie und somit der Normierung weiblicher Körperlichkeit und weiblichen Seins schlechthin, womit die kulturellen Bildgebungsverfahren und Konzeptualisierungen von idealer Weiblichkeit als materialisierte, diskursive Gewalt ausgestellt werden. Dies kann als Kernsatz von Jelineks Schneewittchen-Adaption gelten und soll dem Folgenden vorangestellt werden.

Was im Märchen für den Prinzen als «Sinnbild des gefährdeten, jedoch zum Höchsten prädestinierten Menschen»<sup>42</sup> gilt, gilt nicht für die Prinzessin, die kein heldenhaftes Subjekt sein kann, sondern als ästhetisches Objekt stärkeren Stereotypisierungen unter dem Ziel der Partnergewinnung unterliegt, zu der die Schönheit führen soll<sup>43</sup>. Auch im grimmschen Märchen ist Schneewittchen eine Verkörperung nicht nur märchenhafter, sondern vor allem bürgerlicher Tugenden, wie Gutherzigkeit und Fleiß, vor allem aber der Schönheit. Es handelt sich bei diesen Tugenden um typische Märchenattribute, die die Prinzessinnen auszeichnen. Diese Tugenden, die das Märchen in seiner Moralfunktion auszeichnen und normativen Wert besitzen, transformiert Jelinek in ihrer Märchenadaption zu den platonisch-metaphysischen Idealen des Guten, Reinen und Schönen, die in der Kulturgeschichte auf das (Natur-)Wesen der Frau als Objekt idealer Anschauung projiziert wurden.

Schneewittchen ist als ironische Allegorie «durchaus platonischen Zuschnitts [...]: Sie ist die "Wahrheitssucherin" (dieser Geist-Entitäten), die Verkörperung des (illusionär) Schönen, ja sogar des Guten»<sup>44</sup>. Die Frau ist hier Trägerin von Platons Urbild des Schönen, das der Vergänglichkeit enthoben ist. Das Weibliche wird, wo es mit unvergänglicher Schönheit gekoppelt wird, selbst unvergänglich und wird zur weiblichen Natur, zu ihrem ontologischen Dasein und ihrer Bestimmung. Diese Unvergänglichkeit markiert aber auch das Untotsein Schneewittchens.

---

<sup>41</sup> Ebd., S. 86-87.

<sup>42</sup> Rainer Wehse: Wehse, Rainer: Prinz, Prinzessin. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14 Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2001, Bd. 10, Sp. 1311.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., Sp. 1312.

<sup>44</sup> Lücke (2005), S. 116.

Schneewittchen ist als Frau "Beute", doch wo dem Jäger tierische Beute «für die Erde [...] zu schade» (TM 10) ist und er sie behält, verhält er sich Schneewittchens Leichnam gegenüber ungewöhnlich: «Das ist jedenfalls einmal Beute, die ich liegenlasse. [...] Jetzt ist sie natürlich total hilflos, denn nichts fürchtet umgekehrt die Schönheit mehr als die Zeit. Keine Erde drüber. Die wäre zu leicht» (TM 23). Schneewittchen wird vom Jäger nicht begraben, womit rituell eine Demarkationslinie zwischen den Lebenden und den Toten gezogen wäre, sie bleibt sichtbar und geht nicht in den Boden ein, um die ewige Ruhe zu finden. Für den österreichischen Philosophen Leonhard Schmeiser<sup>45</sup> bedeutet die "Dauerhaftigkeit der Erde" die Bewahrung der «deutsche[n] Geschichte, besser Vorgeschichte, somit Möglichkeit zur Identität, nämlich das, was aus einer gedächtnislosen Masse ein Volk, eine Nation macht»<sup>46</sup>. Nach Schmeiser ist das Begrabensein unter der Erde eine Garantie gegen mutwilliges Vergessen, ein im kollektiven Gedächtnis bleiben und er bezieht sich dabei dezidiert auf den deutschen Boden und eine «deutsche Geschichte [als] Geschichte der Toten, die nie eigentlich gestorben seien und nie eigentlich sterben könnten»<sup>47</sup>. Die Erde ist der Raum des Gedächtnisses und der nationalen Erinnerung. Schneewittchen als Frau wird aber nicht in diese Erde eingelassen<sup>48</sup>, um entweder ganz tot zu sein oder um in das kollektive Gedächtnis als Übergangsreich einzugehen. Sie muss auf der Erdoberfläche liegen bleiben, um auf ihre Art konserviert zu werden, denn die Erde wäre auch «zu leicht» (TM 23), um das manisch beschworene Bild weiblicher Schönheit zu bannen.

Auf seine Weise "Begraben" wird Schneewittchen aber dennoch, denn die Zwerge kommen, «legen Schneewittchen in den gläsernen Sarg und tragen ihn fort» (TM 24). Schneewittchen darf nicht sterben. Sie ist als literarische Figur untot, nach dem Vergiftungsversuch durch ihre Großmutter und als sie dem Jäger begegnet ist sie untot und auch im Glassarg ist sie nicht ganz bei den Toten, sondern bleibt Fetisch und Objekt ästhetischer

---

<sup>45</sup> Eine Anführung Schmeisers erscheint mir an dieser Stelle relevant, da sich Elfriede Jelinek in Bezug der Deutschen zur Erde schon in ihrem Theatertext *Wolken.Heim* dezidiert auf Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens* bezieht (Vgl. Widmung in: Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*. Stuttgart: Reclam 2000).

<sup>46</sup> Leonhard Schmeiser: *Das Gedächtnis des Bodens*. In: *Tumult* (1985), H. 10, S. 38.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Schmeiser führt an, dass während der deutschen Befreiungskriege Franzosen oftmals unbegraben blieben, da sie der deutschen Erde nicht Wert gewesen seien. Auch Schneewittchen darf als Allegorie der Schönheit nicht in die Tiefe der Erde. Als Verkörperung von Oberflächenwirkung bleibt sie auch an der Oberfläche (Vgl. Schmeiser (1985), S. 53).

Betrachtung. Ihre Konservierung im Glassarg (als Auslöschung von Zeitlichkeit und Geschichte) ist die Versinnbildlichung der Ontologisierung und Essenzialisierung weiblicher Schönheit als wesenseigener Objektstatus.

Jelinek belässt das “Schicksal” ihres Schneewittchens aber nicht im Kontext philosophischer Betrachtung, sondern koppelt dieses auch an die aktuelle Lebenswelt der Frau. So begegnen uns im Text die «Kinogestalten» (TM 23) und die «Illustriertenblätter» (TM 15) als Verführungsmittel, wo es im Volksmärchen noch die Gegenstände weiblicher Toilette (Kamm und Mieder) waren, denen Schneewittchen erlag. Jelinek sieht also das Streben nach dem platonischen Urbild der Schönheit radikal fortgesetzt in einer ästhetischen Gleichschaltung der Körper durch die Medienwirklichkeit. In dieser verdanken Jelineks Prinzessinnen «ihre Bekanntheit allein der medialen Präsenz, der Bildwerdung»<sup>49</sup> durch das Patriarchat, indem sie sich leblosen, konstruierten Idealen anverwandeln.

In Jelineks Märchen-Adaption herrscht eine semantische Verwirrung der Stadien Scheintod und Tod. Die Stiefmutter Königin, mit eigentlicher Mordabsicht, löst eine/n Ohnmacht/Scheintod (vgl. TM 15) aus. Der Jäger erschießt Schneewittchen, woraufhin es in den Glassarg gelegt wird, der im Volksmärchen der Ort des Scheintodes ist. Aber ob nun Schneewittchen am Ende von Jelineks Theatertext tatsächlich gestorben ist oder nicht, es steht fest, dass Schneewittchen immer schon das (kultur-)historische Untotsein der Frau, ihren langen historischen Schlaf verkörpert. Jelinek verbindet das Untotsein der Frau in der Gesellschaft und in der abendländischen Kulturgeschichte mit ihrem Verschwinden in den patriarchalen Projektionen, die die Frau einmal als Natur, einmal als Unnatur definieren. Die Frau verschwindet als Subjekt in der Aneignung der ihr zugeschnittenen patriarchalen Bilderwelt, wird als das “Andere” des Mannes definiert und ausgelagert, ist aber trotzdem immer wieder gezwungen, “aufzutauchen”, sich zu inszenieren. Um genau dies zu versinnbildlichen, wählt dann Jelinek nicht die Königin, sondern den Jäger als Mörder Schneewittchens.

Das narrative und ideologische Zentrum des Grimmschen Schneewittchens ist die «bewegende Schönheit, die bei Frauen Haß, bei Männern Liebe auslöst und selbst die gefährlichsten Wilden besänftigt»<sup>50</sup>. Es ist diese Körperschönheit Schneewittchens, die zu Neid, Hass und schließlich Mord zwischen den Frauenfiguren führt. Die Stiefmutter als böse Königin sieht in Schneewittchen ein jugendlich-jungfräuliches Schönheitsideal verkörpert,

---

<sup>49</sup> Bock (2011), S. 431.

<sup>50</sup> Christine Shojaei-Kawan: Schneewittchen. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 2007, Bd. 12, Sp. 131.



dass sie überholt hat und ihre eigene Schönheit und den daran gekoppelten Selbstwert auslöscht. Die Konkurrenz zwischen Schneewittchen und ihrer Stiefmutter drückt sich in Jelineks Text aus als «Natur gegen Natur. Ein Titaniakampf» (TM 15). Weiblicher Neid und Missgunst sowie das Streben nach Schönheit werden hier naturalisiert und enthistorisiert und ins weibliche Wesen verlagert. Im «Titaniakampf» erhält es noch eine mythische Komponente, schließlich konnte der Streit um den Status der Schönsten schon im klassischen Altertum Kriege auslösen – man denke nur an das Urteil des Paris um den Erisapfel.

Allerdings ist jeglicher Maßstab für Schönheit, besonders für weibliche Schönheit, nur ein von der symbolischen Ordnung gestifteter und somit Ausdruck patriarchaler Normierung, der sich vor allem im todbringenden Hass der Grimmschen Stiefmutter äußert, denn

nur eine Gesellschaft, die den Wert einer Frau vor allem nach den “objektiv” meßbaren und jeweils normierten Daten einer schablonierten (und bis heute “prämierten”) Schönheit bemißt, die sich überdies immer im Besitz irgendeines Mannes befindet [...], kann eine solche Phantasie produzieren, die gemäß dem Gesetz von Angebot und Nachfrage einen Teilaspekt des Menschen als obersten Marktwert etabliert.<sup>51</sup>

Jelineks Schneewittchen spielt auf genau diese patriarchale, und dann vor allem mediale Konstruktion weiblicher Schönheit an, die sich dann am konkreten Körper materialisieren und “wahr” werden soll, wenn sie aussagt, «die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben, am besten in Illustriertenblättern, die durchs dauernde Blättern noch schneller abfallen als normales Laub» (TM 15) und der Jäger fragt seinerseits Schneewittchen: «Waren sie auch eine von diesen Frauen, die nur Kinogestalten in die Welt setzen, weil sie aussehen wollen wie eine von denen?» (TM 23). Die im Grimmschen Märchen todbringende und vom Neid zerfressene Stiefmutter handelt nur so, «weil man sie gelehrt hat, ihren Marktwert hoch zu halten [und die] dem Zynismus solcher Rangordnung innerhalb der patriarchalen Gesellschaft ihrerseits einen Spiegel vorhält, indem sie das männliche Gebot weiblicher Rivalität [...] bis zur Hypertrophie ernst nimmt, um in diesem System zu überleben»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Elke Liebs: «Spieglein, Spieglein an der Wand». Mutter-Mythen / Märchen-Mütter / Tochter-Märchen. Brüder Grimm, *Marienkind, Frau Trude, Schneewittchen, Die Gänsemagd, Frau Holle, Schneeweißchen und Rosenrot*. In: Helga Kraft u. Elke Liebs (Hg.): *Mütter-Töchter-Frauen*. Stuttgart: J. B. Metzler 1993, S. 129.

<sup>52</sup> Ebd., S. 135.

Genau in diesem Punkt ist dann zu ermitteln, warum Elfriede Jelinek in ihrer Schneewittchen-Adaption nicht wie die Grimms die Stiefmutter zur Mörderin macht, sondern den Jäger zur Todesallegorie umcodiert, was die Konzentration Jelineks auf die Waldepisode und die gesamte Handlungsmodifikation und -reduktion des Märchen-Theatertextes erklärt. Nicht die Stiefmutter mordet in erster Linie Schneewittchen, sondern der Jäger ist der Vollstrecker, da weiblicher Neid und Zwang zu ewiger Jugend und Schönheit einem patriarchalen Gesetz gehorchen, weswegen hier der Tod weg von der Königin auf den Jäger umgelenkt wird: es ist eben diese patriarchal gestiftete symbolische Ordnung, die weibliche Konkurrenz schafft und "mordet".

Somit ist Jelineks Schneewittchen-Adaption der radikale Versuch, das Grimmsche Märchen zu subvertieren und das, was der grimmsche Wille zu originär-heimatlicher Volksdichtung wegretuschierte, wieder in den Text zurückzuholen, in dem die Gewalt zwischen Frauen als Gewalt des Patriarchats gegen Frauen demaskiert wird.

#### *4. Abschließende Betrachtung: Schneewittchens Gedächtnis*

Betrachtet man Jelineks postdramatische Märchen-Adaption unter Einbezug der These der Erzählforschung, dass «jede Erzählung [...], wenn es sich nicht um einen mündlich memorierten Vortrag handelt, eine Variante»<sup>53</sup> ist, dann gilt dies auch für Jelineks postdramatische Adaption als legitime radikalisierte "Variante" des Schneewittchenstoffes.

Elfriede Jelinek zitiert und instrumentalisiert das deutsche Volksmärchen bewusst als das Medium einer ideologisierten, patriarchalen Rezeptionsgeschichte. Indem Jelinek das Volksmärchen durch dessen Wahl als Prä- und Intertext für ihre Adaption wählt, setzt sie es ihrer dekonstruktiven Poetologie aus und macht es zum Ort ideologisch-philosophischer Auseinandersetzung. Auf dieser Basis kann dem Märchen das Gedächtnis zurückgegeben werden, wenn, wie Renate Lachmann postuliert, Intertextualität als das Gedächtnis des Textes gelesen werden kann. Sie schreibt: «Literature is a mnemonic medium that not only creates new texts to be remembered but also recovers suppressed knowledge, revives obsolete knowledge and incorporates formerly rejected unofficial or arcane traditions of knowledge»<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Hermann, Bausinger: Märchen. In: R. W. Brednich u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, 14. Bde., Berlin: Walter de Gruyter 1999, Bd. 9, Sp. 250-274. Sp. 257.

<sup>54</sup> Renate Lachmann: Cultural Memory and the role of literature. In: European Review 12 (2004), Nr. 2, S. 173.

Elfriede Jelinek belebt in ihrer Schneewittchen-Adaption genau dieses verborgene Wissen der Märchen, indem sie seine Motive subversiv verschiebt und umcodiert, um deren latente patriarchale Gewaltstrukturen sichtbar zu machen. So wird bei Jelinek der Grimmsche Märchenwald, dem Schneewittchen ausgeliefert ist, vom zauberischen Ort einer neuen Lebensstufe zum Ort eines Geschlechterfaschismus, in dem auch noch die nationalistischen Konnotationen des Bildes vom "deutschen" Wald nachhallen. Ähnlich verhält es sich mit der Figur des Jägers, der hier nicht Freund und Helfer der Verirrten ist, sondern, wie in früheren Traditionen der Volksdichtung, auch sexuelle Gewalt und Tod versinnbildlicht, die Jelinek umcodiert zu einem phallogozentristischen Denken, das die Frau als Objekt aus der Philosophie und den Künsten ausschließt. Und auch wird von Jelinek das Motiv der scheinbaren Geliebten im Glassarg radikalisiert, der nicht nur dazu dient, die Tote als fetischisierten Kunstgegenstand zu genießen, sondern der bei Jelinek zum Sinnbild eines misogynen Schönheitsdiskurses und ontologischer Weiblichkeitsparadigmen wird. Der Glassarg fungiert gleichsam als nekrophiles Pendant zum «Glaspalast des Männlichen»<sup>55</sup>, einem intellektuellen Diskurs, der Weiblichkeit marginalisiert und somit auch konstituiert. Das Volksmärchen als Gattung erscheint dann bei Jelinek als kulturhistorisches Medium mythisierter patriarchaler Gewalt, das seiner "Unschuldigkeit" entledigt und seiner "Schuld" ebenso wie seinem Gedächtnis zugeführt werden muss. Das Gedächtnis erhält das Märchen zurück, indem Jelinek die latenten, in Motiven codierten Machtdiskurse freilegt, umcodiert und somit feministisch politisiert. Die postdramatische Märchen-Adaption dient hierbei nicht nur als Medium des Erinnerns einer patriarchalen Vergangenheit, sondern soll im Sinne einer "littérature engagée" den Blick für immernoch patriarchale und vor allem medial überformte Realitätsverhältnisse schärfen – so wird bei genauer Lektüre eines deutlich: "revisionist mythmaking" ist Gegendiskurs und Entmythologisierung; Elfriede Jelinek erzählt Märchen nach, ohne uns Märchen zu erzählen.

---

<sup>55</sup> Dreyer (2002).

Marina Bressan  
(Gradisca, GO)

## *L'esperienza futurista di Theodor Däubler a Firenze*

### Abstract

Theodor Däubler spent a long period in Florence. His participation in the Futurist evenings is a recurrent theme in his letters to his friend Arthur Moeller van der Bruck, in which he also expresses his views on Marinetti, his admiration for the poet Italo Tadolato and for Aldo Palazzeschi (whose poems he later translated) and his recurring thoughts about Trieste. Däubler left Florence in 1914. His departure from Italy certainly represented a gradual (or maybe abrupt) detachment from this Futurist experience, a reality which he had lived and shared but never entirely embraced.

«Ai sudici tavoli di marmo del caffè Reininghaus sedeva l'incarnazione corpulenta, maestosa dello spirito luminoso di Däubler: se ne stava là quella figura traboccante di despota esotico in incognito quasi in agguato, al riparo delle persecuzioni e dei dispiaceri dell'esistenza, un onnisciente e nullatenente, nella sua tana piena della tristezza della vita», scrisse Ernst Barlach, ricordando nel *Selbsterzählten Leben*<sup>1</sup> il periodo fiorentino.

Era il 1909. Däubler frequentava il caffè “Giubbe Rosse” e viveva in assoluta povertà. C'era con lui l'amico Moeller van den Bruck conosciuto nel 1903 a Parigi. Aveva appena ultimato la sua opera gigantesca di 30.000 versi, *Das Nordlicht* che lo aveva impegnato per dodici anni e che ora l'amico revisionava prima di darla alle stampe.

«Era preoccupato e i dubbi accrescevano il suo panico già cronico», avrebbe ricordato Ernst Barlach che nel poeta «ohne Schule und Schulung» aveva visto la persona caratterialmente più vicina a lui: «Keiner von meinen

---

<sup>1</sup> E. BARLACH, *Das Dichterische Werk in drei Bänden, hrsg. von Friedrich Droß, Bd. 2. Die Prosa I*, München 1958, p. 56.

Bekanntem (außer Däubler, und der ist geborener Bohémien) lebt annähernd so unförmlich und stillos wie ich»<sup>2</sup>. La stima reciproca è grande<sup>3</sup>.

In quel corpo immenso e trasandato si celava un temperamento shakespeariano, una forza creativa, un anelito di compimento che scuoteva uomini della terra giuliana come quel Carlo Michelstaedter per il quale l'uomo è solo nel deserto e deve creare tutto da sé, «crear se stesso per avere il valore individuale» e «far di se stesso fiamma», essere compiuto, essere al contempo anelito e compimento.

La sua barba di patriarca, il suo sguardo mite e penetrante, la vigorosa modulazione della sua voce che sfogava l'intimo entusiasmo in una solenne enfasi melodica, in un torrenziale verbalismo orgiastico trascinava le persone che non badavano ai suoi abiti sdruciti, alle scarpe rotte. Profeta di se stesso conduceva una vita errabonda, straniero sulla terra, ma appartenente alla terra tutta e al mare, a quel mare di Trieste, sua città natale. La luce solare che vi si riverberava lo aveva ammaliato sin da fanciullo diventando per lui la fiamma, il faro da seguire e da ricercare in ogni essere vivente che brama di ritornare a far parte dell'Uno. Däubler restò sempre legato all'Italia, «al Paese natio» come scrisse ad un amico triestino nel febbraio 1920:

Io penso molto a Trieste, al suo buon popolo, aperto ed entusiasta, che mi fece aspirare alla libertà, che mi fece amare l'Italia sopra ogni cosa altra. Ed ora sono italiano anch'io. Quando potrò profittare del mio passaporto? Visto lo stato disastroso delle finanze germaniche, mi vedo per ora impossibilitato di recarmi lì dove il mio cuore, e bellissimi ricordi d'infanzia mi chiamano. Non sono ahimè poeta d'Italia, ma tuttavia un figlio fedele un cittadino redento. Sì, anch'io, amo l'Italia, Trieste oltre ogni dire, e tutti lo sanno anche qui. L'hanno capito durante la guerra. Ma ora amo anche il mio destino di poeta tedesco. La povera Germania non è più la terra ritorsa (!) ad ogni sentimento umano nel nostro senso, si è risvegliata e noi poeti speriamo nell'avvenire. Ma l'Italia resta il mio paese natio, e sento l'ora non troppo lontana di rivederla. Se non fosse che un sogno, un dolce inganno? Mi saluti Trieste, il mare, le colline del suo lontano figlio.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> E. BARLAC, *Die Briefe in zwei Bänden, hrsg. von Friedrich Droß. Die Briefe I. 1888-1924*, München, 1968, p. 308.

<sup>3</sup> Il 3 dicembre 1917 al terzo salone delle arti Cassirer, il «bohémien nato» tenne un breve discorso sull'amico intitolato *Ernst Barlach als Dramatiker*; Barlach, affascinato dalla figura trasandata e vissuta del poeta lo ritrarrà spesso in numerosi studi e nel 1912 lascerà un ritratto letterario del poeta nel *Diario Däubler*.

<sup>4</sup> Lettera di Däubler ad un amico triestino datata Berlino 24 febbraio 1920 conservata nell'Archivio de Tuoni, Trieste.

Figlio di protestanti tedeschi trasferitisi a Trieste, porto della Monarchia austriaca, «posto di transizione geografica, storica, di cultura e di commercio, cioè di lotta, dove ogni cosa è duplice o triplice»<sup>5</sup> Theodor Däubler<sup>6</sup> cresce bilingue, ma isolato: desideroso di capire il mondo trova le sue risposte in un cattolicesimo personale, in un suo mondo, in un sistema autonomo di pensiero. Due insegnanti privati lo avviano allo studio: Martino Mareowitz, di origine polacca per la letteratura italiana che gli fa conoscere Dante e Manzoni e l'istriano Umberto Gerin con cui legge l'*Iliade* e scopre il pensiero di Mazzini, Gioberti e l'irredentismo.

La sua inquietudine, che solo in parte sembra placarsi con l'inizio del *Nordlicht*, e lo spinge ad una vita errabonda scandita da tappe in Italia, in Francia, in Grecia, in Oriente, in Egitto, in Germania, lo avvicina ai grandi Triestini, unici a comprendere interamente la portata di Friedrich Nietzsche e degli altri pensatori e lontani dalle banalizzazioni del primo D'Annunzio. Scipio Slataper, Giani e Carlo Stuparich, Alberto Spaini e poi ancora Italo Tavolato, Augusto Hermet, Ruggero Timeus fanno conoscere all'Italia la questione irredentista: il Futurismo con la serata al Politeama Rossetti (12 gennaio 1910) promossa da Marinetti fa presa sui giovani intellettuali che nei confronti del nuovo programma assumono tuttavia una posizione critica. Manifestano il loro entusiasmo per lo svecchiamento, anche se talvolta il moralismo contraddistingue la posizione scettica e malevola di fronte alle tendenze più innovative da parte di alcuni: è il caso di Slataper che dopo l'articolo «Ai giovani intelligenti d'Italia», pubblicato sulla «Voce» il 26 agosto 1909, esce l'anno seguente con «Il Futurismo» (31 marzo 1910). La sua diffidenza sul «nuovo che avanza» stride con la curiosità di Italo Tavolato che in Theodor Däubler, sciattone compagno di strada e in Palazzeschi scopre amici fidati.

La rivista fiorentina «La Voce», fondata nel 1908 da Giuseppe Prezzolini diventa dunque il punto di incontro-scontro dei giovani giuliani; l'università fiorentina – in particolare la facoltà di filosofia – è la «naturale» prosecuzione degli studi liceali di triestini e goriziani che vi giungono «ancora imberbi e barbari» – secondo una definizione di Ara e Magris. Si lasciano condizionare dal clima fiorentino, in cui il violento appello lanciato da Parigi e rimbalzato sui tavolini del caffè «Giubbe Rosse» è accolto con gioia per il

---

<sup>5</sup> S. SLATAPER, *Scritti politici*, Milano 1954, p. 134.

<sup>6</sup> Däubler nacque a Trieste nel 1876, si diplomò alla scuola superiore di Fiume; nel 1898 si trasferì con la famiglia a Vienna. Nello stesso anno scoprì il suo interesse per l'Italia in un viaggio a Napoli insieme alla famiglia.

programma che propone, ma ampiamente criticato per le modalità di attuazione: Papini si dichiara più entusiasta di Soffici che manifesta il suo scetticismo per le «secentisterie appena mascherate dalla meccanica» e per l'atteggiamento da «clowns tragici che voglion far paura ai placidi spettatori di una matinée politeamica»<sup>7</sup>.

Papini, «futurista ante litteram» già da allora tentato di aderire al Futurismo, vuole conoscere personalmente Palazzeschi, l'unico futurista che in quel periodo risiede a Firenze, di cui diviene ben presto amico.

Stroncatura di Soffici sulla prima mostra di pittura futurista a Milano, spedizione «punitiva» dei milanesi a Firenze, botte da orbi, poi graduale rappacificazione e reciproca comprensione: futurismo e vocianesimo sono infatti due forme giovanili ed impetuose che vogliono fare del nuovo, abbattere il vecchio pesante edificio della cultura borghese che soffoca il libero divenire dell'arte. Da quel momento il gruppo fiorentino aderisce al Futurismo. La terza sala del caffè "Giubbe Rosse" si trasforma nella «fucina di sogni e di passioni», dove fiorisce, lotta e dilaga la rivoluzione futurista.



Giovanni Papini

«Sono seduto al Caffè Reimingham (!), protagonista del romanzo *Giubbe Rosse*. Io dovrei essere l'eroe comico. Si maligna sulla mia grande debolezza fisica e sulle mie terribili depressioni», scriveva Däubler a Moeller van den Bruck<sup>8</sup>. il 5 settembre 1911. Lo scrittore e poeta triestino era un habitué del

<sup>7</sup> G. PAPINI, *Passato remoto*, Firenze 1948, p. 193-197.

<sup>8</sup> Arthur Moeller van der Bruck aveva recensito il poema di Däubler sul giornale berlinese «Der Tag» (24 marzo 1909). Il carteggio tra i due amici si trova presso la Sächsischen



locale, buon conoscente del gruppo dei vociani, ed amico di Giovanni Papini che si prodigava ad aiutare l'amico, facendolo conoscere in Italia per la sua opera *Das Nordlicht* pubblicata a Monaco nel 1910: sulla rivista "L'Anima" appena fondata con Amendola, usciva infatti la recensione di Pietro Marucchi.

La frequentazione di Däubler con il gruppo fiorentino si intensifica negli anni 1913-1914. È di nuovo a Firenze nel dicembre 1913. Nel frattempo sono accadute delle novità: il 1° gennaio è uscito il primo numero di "Lacerba" di Giovanni Papini che si avvale della collaborazione di Ardengo Soffici, Italo Tavolato e Aldo Palazzeschi: deciso passaggio dal livore antifuturista<sup>9</sup>, stemperato successivamente dall'evidente penetrazione del Futurismo in Germania<sup>10</sup> fino all'alleanza e adesione al Futurismo.

L'altro avvenimento è l'apertura il 30 novembre 1913 della mostra dei Futuristi. Il giorno seguente Däubler scrive a Arthur Moeller van den Bruck, che nel suo libro *Die italienische Schönheit* (1913)<sup>11</sup> aveva espresso la speranza che l'Italia potesse trovare una nuova via per l'arte, le sue impressioni:

La mostra è complessivamente bella – Severini tuttavia non è dei migliori. La sua modista è tisica. Il migliore è Carrà, segue Soffici. Marinetti è qui.– Papini sta scrivendo un libro antidemocratico: Porca Italia.–

Altri eventi si profilavano all'orizzonte: il caffè "Giubbe Rosse" era in fibrillazione. Nel vasto stanzone retrostante dalle nudi pareti bianche e dal pavimento di grezzo legname, in una luce opaca che avvolgeva l'ambiente in una penombra malinconica fremevano i preparativi per la "Serata Futurista" che avrebbe avuto luogo il 12 dicembre al Teatro Verdi.

«Proprio nei giorni della preparazione» – ricorda il Viviani – «le "Giubbe Rosse" furono letteralmente assediate di curiosi che con il naso appiccicato ai vetri appannati (i più fortunati in prima fila) spiavano ogni nostra mossa

---

Landesbibliothek-Staats-und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 276. Le 175 lettere risalgono agli anni 1905, 1907-1915, 1919 e 1925. In queste note sono state prese in considerazione solo quelle attinenti al Futurismo.

<sup>9</sup> Italo Tavolato si scaglia contro la rivista «Der Sturm» per aver sostenuto il Futurismo in *Dalle riviste tedesche*, in *Bollettino Bibliografico* allegato a «La Voce» IV, 23 6 giugno 1912.

<sup>10</sup> I. TAVOLATO, *Riviste tedesche II*, in *Bollettino Bibliografico* allegato a «La Voce» V, 5, 30 gennaio 1913.

<sup>11</sup> Il volume è dedicato a «Theodor Däubler, dem Dichter des Mittelmeeres». Nel 1911 Moeller van den Bruck aveva scritto un saggio dal titolo *Zu Däublers Nordlicht* pubblicato in «Der Brenner», 1 (1911), 20, p. 594-598; seguirà un secondo *Theodor Däubler und die Idee des Nordlichts*, nella rivista «Deutsche Rundschau», 47 (1921), 4, p. 20-34.

quasi che stessimo confezionando delle bombe o fossimo dei pericolosi congiurati. Certo però che nessuno di quei curiosi sfaccendati, croce e disperazione costante di tutti i camerieri delle “Giubbe Rosse” e più ancora del compitissimo Sor’Andrea, brillava affatto per coraggio e disinvoltura; quando uscivamo in gruppo dal Caffè ci allontanavamo alla svelta e cheti in tutte le direzioni come i ragazzi presi in flagrante a rubar l’uva»<sup>12</sup>.

La serata ebbe luogo e fu un putiferio. Chi si attiene al solo resoconto scritto il 18 dicembre 1918, in cui i fatti sono filtrati dalla distanza del tempo, non può pienamente capire i sentimenti contraddittori che allora scuotevano l’animo di Däubler. Nel testo pubblicato *Im Kampf um die moderne Kunst* il poeta precisa quanto segue:

Il Futurismo è molto importante per l’Italia. In questo contributo su alcuni avvenimenti riguardanti l’emergere dell’arte più recente non posso tralasciare alcune pagine sul Futurismo, anche perché per circa un anno fui molto vicino a questo movimento. Ma futurista non lo sono mai stato.

Primo non potevo esserlo per ragioni morali: il programma dei futuristi mi piace in diversi punti, io stesso sentivo in me elementi futuristi.

Secondo, il Futurismo è una questione puramente italiana. Ventisei membri: scrittori, pittori, scultori, musicisti formavano, prima dello scoppio della guerra, il gruppo. Erano tutti, tranne la poetessa francese Valentine de Saint-Point, italiani. Lo stesso Guillaume Apollinaire, molto più vicino di me al movimento, non vi apparteneva. Tuttavia, sia io che Apollinaire eravamo le due persone, che senza farvi parte, eravamo molto uniti per amicizia ai futuristi.

[...]

Era stato affittato il teatro Verdi di Firenze, che può ospitare migliaia di persone. Recandoci nel grande palco degli amici futuristi, che poteva contenere 10 persone (ma alla fine ce n’erano 30), una mezz’ora prima dello spettacolo, udimmo nei corridoi urla, grida e rumori di clacson. Quando vi entrammo, il manifesto con la scritta “Futuristi” che scendeva davanti al nostro palco venne bersagliato con castagne e fagioli. Alla nostra scritta, si rispose, dapprima con diverse strisce che scendevano da parapetti, poi alcune con la scritta “Passatisti”. Finalmente, con notevole ritardo Marinetti (ritardava appositamente, forse perché con “Futurismo” il pubblico associava immediatamente ciò che il futuro gli avrebbe da lì a poco riservato), diede avvio al sabba.

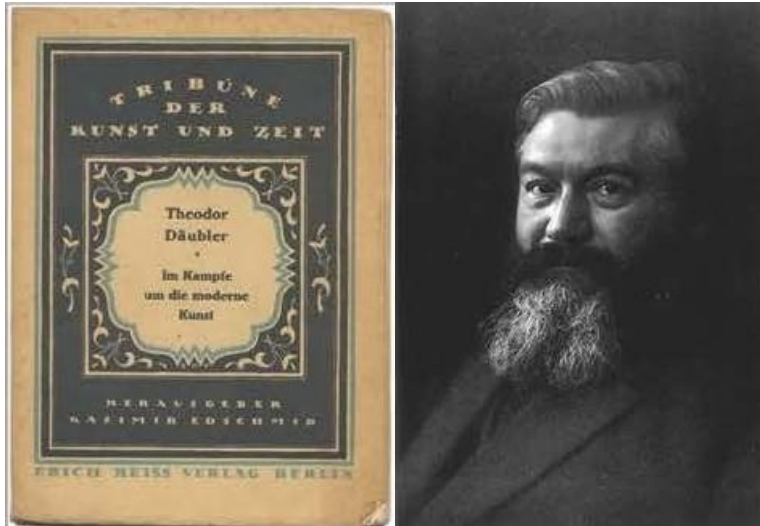
<sup>12</sup> A. Viviani, *Giubbe Rosse*, Firenze 1983, S. 65.

Marinetti, Papini Carrà, Boccioni, Soffici, un amico dei futuristi di Napoli e l'editore di un foglio umoristico romano, che non apparteneva al gruppo e che solo a Firenze era comparso, apparvero sull'immenso palcoscenico. Insieme alla raffica di fagioli e castagne si accumularono pezzi di patate, maccheroni scotti, pomodori, mele marce. Il primo ad essere colpito fu Marinetti, e la sua guancia si gonfiò; Soffici venne violentemente colpito da patate sulla gamba sinistra e da allora camminò zoppicando. Gli altri rimasero integri. Doveva iniziare Carrà. Si udirono soltanto le prime parole. Sosteneva una piccolezza: la pena capitale per critici non autorizzati. Citò due signori: Diego d'Angeli e Ugo Ojetti: dovevano essere immediatamente giustiziati in Piazza Santa Croce. Il baccano diventò spaventoso: le scorte di verdure erano inesauribili ... Carrà si prese un uovo marcio sulla testa: oscillò, per tutta la sera rimase fuori combattimento. Per secondo toccava al futurista Giovanni Papini, un fiorentino. Qualche tempo prima, a Roma aveva scatenato furore con la sua declamazione al teatro Costanzi, che altro non era se non un malvagio «insulto contro Roma». I palchi erano occupati da romani che erano venuti appositamente a Firenze, per puntare il mirino su Papini. Nella sua città natale si concesse un "insulto contro Firenze": Fiorentini, figli di lacché, voi vivete della vergognosa industria del forestiero!»

Pronunciate queste parole, orde irrupero sul palco. A stento gli assalitori vennero respinti dai seguaci dei futuristi che gridavano loro con enfasi "Mummie!". Papini rimase in piedi nonostante la raffica di proiettili, ma non poté proseguire. Perfino le lampadine ancora scottanti vennero svitate dal pubblico che strepitava selvaggiamente e scaraventate sui recitanti, dal momento che i sacchi di patate, di verdura e frutta stavano per esaurirsi. Un intervento della polizia sarebbe stato impossibile: la stessa avrebbe avuto paura. Papini non venne colpito. Incredibile! Alla fine si ritirò, senza essere stato capito. Avanzò sulla scena allora Marinetti: voleva leggere passi dal suo poema *L'aeroplano del Papa*: Non ebbe possibilità alcuna: nel teatro risuonò il grido "Evviva la Gioconda!". Dapprima non riuscimmo a capire che cosa intendessero. Nel Politeama Nazionale andava in scena la Gioconda di d'Annunzio. Doveva essere una dimostrazione di essere dannunziani? Alla fine si venne a sapere che la Gioconda di Leonardo da Vinci era stata trovata in un piccolo hotel vicino alla stazione, proprio a Firenze. Il chiasso divenne talmente assordante, che il già malridotto Marinetti, continuamente oggetto di bersagli, non riuscì a spicciar parola, che nessuno comunque sarebbe stato in grado di capire. Poi si lasciò il teatro. Un principe romano in abito

da sera, uscendo, venne colpito da un formaggio marroncino di castagne riempito di polvere puzzolente. Uno spettacolo veramente grottesco!

Mentre scendevamo le scale ci avvisarono di ciò che succedeva in strada. A nessuno importava nulla. Tutti uscirono all'aperto: sia i feriti sia quelli che l'avevano scampata bella! Davanti al teatro accadde esattamente il contrario di ciò che ci aspettava: il pubblico accolse con manifestazioni gioiose i futuristi, accompagnando Carrà, Soffici e Marinetti alla più vicina farmacia, dove vennero fasciati e medicati. Per tutta la serata il pubblico sostò davanti ai caffè, dove si pensava si fossero ritirati i futuristi, omaggiandoli con ovazioni se individuati. Marinetti pretese più volte con brevi discorsi il boicottaggio dell'hotel, in cui compariva l'espressione vecchio "passatista" con l'ava "Monna Lisa".



Theodor Däubler

La descrizione della serata appare tuttavia più edulcorata dal ricordo, rispetto a quanto affermato nella lettera all'amico Moeller van den Bruck il 16 dicembre 1913.

Innanzitutto sono scettico nei confronti di mediocri rivoluzionari. Il genio porta il nuovo, l'inusuale, non esprime solo una sorta di talento [...] non abbiamo bisogno di culture chuaviniste. Così andrà a finire il Futurismo nonostante ci sia del positivo. La letteratura lo ucciderà. L'artista deve essere come il popolo, illetterato e istintivo. Razionalizzare le passioni ma non escluderle. Il popolo è grande e giudice se non

è indirizzato a una letteratura socialista o nazionalista è plebaglia. E il letterato gli sta alla pari.

Serata futurista: 6000 fiorentini hanno impedito a 8 comparse letterarie di aprir bocca. E il popolo aveva ragione, immoralità, chauvinismo, passatismo sono espressioni di decadentismo letterario. L'italiano è troppo semplice per queste espressioni, anche l'americano, che si basa su slogan, robaccia. La serata è stata un completo fallimento. Per 3 ore i giovani hanno resistito al bombardamento di patate, di castagne e di maccheroni. Solo quando è iniziato il lancio di lampadine hanno cercato di scansarle. Un boato si impadronì del teatro quando giunse la notizia che era stata ritrovata Firenze la Monna Lisa. Le acclamazioni di giubilo dei passatisti erano indescrivibili. L'ombra di Leonardo aveva completamente oscurato i futuristi. Il Futurismo è morto con tutto quello che aveva di buono. La serata è stata grande: la vincitrice è stata la Gioconda ed io ero presente!

Amico mio, per estorcere un segreto alla natura si deve essere consapevoli del passato e competere con il futuro. Da nessun slogan è risultata qualcosa. C'è solo un presente che come unica possibilità as-somma a sé ogni tempo. Il mio libro sul Futurismo non lo scriverò.

A Däubler era stato commissionato dal gallerista Alfred Flechtheim un libro sul movimento italiano. Ma il poeta stava attraversando un periodo di crisi. «Sto di nuovo male», «Non riesco a venirne fuori». La sua presa di posizione nei confronti del Futurismo non era tuttavia così radicale come voleva far credere. Alcuni giorni dopo confidava all'amico:

Mi sto consumando tra disperazione e sfiducia nei confronti della realtà. Le tue argomentazioni sul Futurismo sono più esatte delle mie ... Affermo che non voglio far guerra all'Austria, anche perché Marinetti, come mi risulta, l'ha già fatta. L'Austria soccombe, ma in compenso riceve un premio: il Papa che gli italiani hanno lasciato cadere da un aeroplano. Ora scriverò il libro sul Futurismo che verrà pubblicato da Flechtheim [...] Non sono futurista, perché ero qui prima dei futuristi e prima ancora del fattaccio aereo. L'uomo deve «volare» senza alcun legame col passato. In me ci sono elementi futuristi. Per quanto riguarda l'Irredentismo, non dipende dall'Italia, ma dall'Austria. L'Italia è in questo caso la parte sofferente. [...] L'Irredentismo si è evoluto in maniera imperialistica. Nessun futurista pensa a Garibaldi. L'Austria costringe gli italiani a far continuamente riaffiorare nell'Imperialismo l'Irredentismo. L'Italia ha del resto, come è noto, rifiutato il territorio a favore dell'Albania. Marinetti cerca di attirarmi a sé, io vicino a lui potrei avere un ruolo determinante, anche politicamente. Tenterei, se sapessi scrivere in italiano, ma non mi viene spontaneo

scrivere in quella lingua. I tedeschi mi respingono e mi offendono, ma la lingua ce l'ho dentro di me.

Con i lacerbiani Däubler parlava anche dell'Irredenta. Italo Tavolato e la sognante figura di Carlo Stuparich, che contrariamente al fratello credeva ai poeti vagabondi, erano i suoi interlocutori preferiti.

Nel gennaio 1914 il poeta è di nuovo a Firenze, attirato dalla cultura degli amici toscani, anche se nella lettera del 17 gennaio 1914 confida all'amico Moeller van den Bruck:

Ciò che ha talento e mi trattiene non è futurista. Papini mi assomiglia: siamo noi due i più scettici. Marinetti è il contrario di Papini. Tu e Marinetti siete gli unici che credete. La mia vita e la mia costante presenza ti hanno influenzato più del milionario Marinetti che vive tra giovani e con successo [...]

L'avvicinamento di Däubler al Futurismo avviene tramite il gruppo fiorentino.

«Viviamo all'insegna di Firenze [...] Attualmente Firenze è il centro spirituale», scrive all'amico il 20 gennaio 1914. Interessante è l'espressione «Al momento trionfa Nietzsche. Ed io ne sono felice».

Däubler è dello stesso avviso dell'amico che considera i futuristi seguaci del filosofo tedesco?

E ancora: «Tutti sono nietzschiani, solo i triestini sono weinigeriani, dal momento che Weininger non è stato ancora tradotto. [...] Tavolato è stato assolto per le sue idee weinigeriane».

Puntuale riferimento alla posizione privilegiata di Trieste che coglie prima di altre realtà le nuove tendenze letterarie, austriache e slave. Trieste non solo avamposto della letteratura di impronta psicoanalitica (Svevo, Saba), ma avamposto di riflessione filosofica, essendo stata l'area giuliana la prima a scoprire Friedrich Nietzsche. Ed ora Otto Weininger, il cui pansessualismo filtrato dall'amoralismo di Kraus porta il giovane Tavolato all'esperienza lacerbiana. Däubler lo ammira, creatura forgiata in parte da Papini; del giovane triestino che si qualificava come massimo protagonista del filone immoralistico e scandalistico lacerbiano, imprimendo alla strategia filo-futurista della rivista il sigillo di intellettuale krausiano senza accettare tuttavia il radicalismo delle istanze futuriste, stimava la sua posizione autonoma nei confronti del Futurismo.

Tavolato è libero e famoso. Gli ho regalato una fazzoletto rosso da annodare al collo perché possa risaltare nel gruppo. E si è fatto fare la caricatura proprio così! Adesso sono completamente fiorentino: Severini è pisano e Puzzolini senese, ambedue fanatici; il mio Palazzeschi,

Papini, Soffici ed io siamo fiorentini. Ogni due settimane compaiono riviste antifuturiste: me le vado a prendere e le porto ai nostri tavoli: le pagine vengono immediatamente cestinate. Sono il più amato futurista, quanto invece Marinetti è il più malvisto. Nella notte di San Silvestro i futuristi sono stati assaliti per strada, ma io sono stato risparmiato, anzi protetto, perché non mi accadesse nulla di male!

Ciò che Tavolato scriveva contro “La Voce”, viene ripreso da Däubler nella lettera del 28. 1. 1914. Pretesto è una lunga disquisizione sulla *Die italienische Schönheit* di Moeller van den Bruck.

“La Voce” ci è perfino ostile: noi siamo avanguardisti, futuristi, concretisti, se vuoi anarchici + nazionalisti, antidemocratici, immoralisti: “La Voce” è filonazionalista, moralista, democratica, guarda a Hegel e Croce.

Nella stessa lettera il poeta affermava che i suoi componimenti per *Hymne an Italien* «erano puro Futurismo».

Diventerò ancora più libero. Il passo è enorme e deve essere compiuto. E solo qui deve essere compiuto. Perché Firenze è oggi all'avanguardia [...] Fino a quando sarò qui non potrò dubitare di me dal momento che uomini importanti mi rispettano, mi capiscono e mi incoraggiano e soprattutto credono in me, sebbene io sia molto più vecchio di loro e sconosciuto e deriso [...]

Dovrei rubare il Futurismo per portarlo in Germania. Ma anche allora sarà identificabile con Milano, Parigi e Genova, non con Berlino e Amburgo. Bisognerà dunque aspettare che arrivi un poeta che porti ciò che io avrei potuto e dovuto portare. Non si può estorcere da me tutto questo.

Punto fermo della sua vita errabonda e disordinata era il gruppo fiorentino, che non riusciva a evitare a Däubler frequenti stati depressivi. Nello stanzone spoglio in una casa al terzo piano di Via Verdi, la cui mobilia anonima incuteva solo malinconia, il poeta si riteneva un semifallito, cosciente che il suo abbigliamento trasandato non era dovuto a un atteggiamento snobistico ma spontanea inevitabile conseguenza del suo misero vivere. Pensieri di morte lo attanagliavano di frequente. La connessione con Trieste era inevitabile, con «la città dei suicidi», dell'«amarissimo mare», della «melanconia» che caratterizzava molti triestini, come quell'Augusto Hermet che si sentì immediatamente attratto da quel poeta dalla giacca ridotta male e dai calzoni sfilacciati.

Nella lettera del 21 febbraio 1914 Däubler comunica all'amico il titolo del suo nuovo libro: *Der Neue Standpunkt* e lo informa che sta traducendo



l'opera di Palazzeschi *L'incendiario*, che sarebbe uscita con il titolo *Der Mordbrenner*. Palazzeschi era il suo futurista preferito, non Marinetti per il quale nutriva forti perplessità.

Marinetti ha un partito, un karma ed è infinitamente più grande di me. Come un viennese ebbe a dire: Däubler è venuto meno nei confronti della nazione. Questa è la sua colpa, altrettanto quanto quella di essere io uno squattrinato. Oggi bisogna avere denaro se si vuole creare qualcosa. [...] Ho capito che devo scendere a compromessi ...



Aldo Palazzeschi

Compromessi senza ridursi a diventare un clown come Marinetti, ma autoconsapevole di essere invece l'autore delle mistiche luci interiori, ammirato dai giovani che lo consideravano esponente attivo delle più audaci correnti d'avanguardia.

«Theodor Däubler Futurist»? È la domanda che Däubler pone all'amico nella lettera spedita da Firenze il 9 marzo 1914. Il libro in questione è *Der Mordbrenner, eine Gedichtsammlung* di Palazzeschi, la cui poesia *Rio Bo* tradotta in tedesco chiude la lettera.

Däubler era indeciso se pubblicare la traduzione come futurista o meno anche se nel tempo sarebbe senz'altro accaduto dal momento che credeva nella validità del libro e nell'amicizia verso Palazzeschi. «La splendida raccolta di poesie» non uscì mai; nel Goethe-und Schiller Archiv di Weimar si conserva il manoscritto con il titolo provvisorio di *Literaturschmaus*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Molte poesie di Palazzeschi tradotte da Däubler furono pubblicate da Walden nella rivista «Der Sturm» e da Pfemfert in «Die Aktion».

Il saggio su Picasso è finalmente pubblicato: Däubler informa l'amico nell'ultima lettera spedita da Firenze il 23 marzo 1914<sup>14</sup>. È prevista la pubblicazione dello stesso lavoro in traduzione italiana su un prossimo numero di "Lacerba"<sup>15</sup>. Anche *L'Incendiario* di Palazzeschi è stato ultimato.

Däubler sperimentava una nuova notorietà che lo avvicinava ai giovani, desiderosi di fare la sua conoscenza. Una notorietà che però non aveva una ricaduta finanziaria. Il suo impegno con il gruppo dei futuristi non era venuto meno, anzi: fu proprio lui assieme a Italo Tavolato e Augusto Hermet a gestire la serata futurista a Prato, mentre gli altri erano a Parigi.

Da lì a poco Däubler lasciò Firenze. L'allontanarsi dall'Italia, da Firenze, dal gruppo di amici significò il graduale (o brusco?) distacco da una realtà, quella futurista, vissuta e condivisa con Papini, Soffici, Tavolato, Stuparich, Hermet, ma nel suo intimo mai pienamente condivisa.



<sup>14</sup> Pubblicato per la prima volta datato «Forte dei Marmi, Nov.1913» sulla rivista «Die Neue Kunst»1. (1913-1914) 1. Vol., p. 231-241.

<sup>15</sup> Il saggio venne pubblicato sul n.9 (1° maggio 1914), probabilmente nella traduzione di Italo Tavolato.

\* \* \*

Torsten Voß  
(Bielefeld)

*Kakanische Repräsentanten des melancholischen Untergangs  
Offiziere, soldatische Zivilisten, Ikonen und maskulin aufgeladene  
Dingsymbole in Joseph Roths «Radetzkymarsch» (1932) und  
Alexander Lernet-Holenias «Die Standarte» (1934)*

*Abstract*

In their novels *Radetzkymarsch* and *Die Standarte* Joseph Roth and Alexander Lernet-Holenia worked out the elements of military codes, myths and pictures in a critical perspective. They also developed a very melancholy view on past literary and historical imaginations of officers in the final decade of the k.u.k.-monarchy. Both authors interpret the role and the function of the imperial officer as a way of resistance against the change of paradigms, thought and discourse at the beginning of the First World War. Because of this strategy of compensation, it is possible to recognize the different metaphorical acts to create the officer's identity as a fiction.

*Ist dergleichen noch zu lesen? Ist das nicht fatale Duselei eines knäbischen Feldzeichenkultes, den die geschichtlichen Vorgänge, das Massaker des Regiments Maria Isabella durch das Schwesterregiment Royal Allemand auf den Pontonbrücken vor Belgrad, blutig kompromittierten? Und haben wir nicht mit unserer moralischen Unbefangenheit auch die Bereitschaft, ja die Fähigkeit verloren, nach den Exzessen des Fahnenmißbrauchs jede Art von Fahnenfaszination, auch nur historische würdigen zu können? – Rainer Gruenter ad *Die Standarte* in der FAZ<sup>1</sup>*

*Vorab*

Joseph Roth und Alexander Lernet-Holenia arbeiten in ihren großen Romanen zwar die absurden Elemente militärischer Kodizes heraus, scheinen aber zugleich auch ein fast schon melancholisches Gefallen gegenüber den

---

<sup>1</sup> Rainer Gruenter: «Ein Ritter des Absurden. Romane von gestern – heute gelesen. Rainer Gruenter über Alexander Lernet-Holenias *Die Standarte*», in: *FAZ*, Nr. 198 (28. August 1987), S. 25. Eine erste umfassende Gesamtinterpretation des Romans findet sich übrigens in der Promotionsschrift von Ingeborg Brunkhorst: *Studien zu Alexander Lernet-Holenias Roman: «Die Standarte»*, Stockholm: Diss. masch. 1963. Narratologisch und diskursanalytisch hat sich der Prosa des Autors vor allem zugewendet: Franziska Mayer: *Wunsch erfüllungen. Erzählstrategien im Prosawerk Alexander Lernet-Holenias*, Köln/Weimar/Wien 2005. Der Einfluss typischer sogenannter «Habsburger Mythen» wie Offizier, Monarchie und Katholizismus auf Lernet-Holenias Romanthemen und das Verhalten ihrer Protagonisten wird dabei deutlich ins Zentrum gerückt.

Offiziersimaginationen der österreichisch-ungarischen Monarchie und ihren performativen Formen der Selbstentäußerung in den Momenten ihres historischen Verschwinden zu empfinden. Das lässt sich schon daran ablesen, dass der Mythos «Offizier» so wirkungsmächtig ist, dass er sogar die Lebensgestaltung, Verhaltens- und Sprechweisen von Zivilisten stark beeinflusst. Sowohl der Mährische Bezirkshauptmann Franz von Trotta und Sipolje bei Joseph Roth als auch der neureiche Bankier Jack Mortimer in Lernet-Holenias Kriminalroman *Ich war Jack Mortimer* von 1935<sup>2</sup> geben sich mitunter soldatischer als die den Korpsansprüchen oft nicht mehr genügenden und daran verzweifelnden Offiziere. Mortimer fährt sogar wie bei einer Parade oder der Abnahme einer Truppenübung kommandeursmäßig mit seinem Wagen vor, der in der technischen Moderne an die Stelle des Pferdes getreten ist. Diese Form des Rollentausches, oder besser gesagt, der Rollenübernahme, lässt den Fiktions- bzw. Konstruktcharakter des Offiziers ebenso gut erkennen wie seine identitäts- und haltstiftende Funktion. Ebenso wird das legendenhafte Fortleben einer Mythologie durch das vermeintliche Spiel ihrer zivilen Bewahrer deutlich, aber auch durch den militärischen Kult, welcher mit Gegenständen wie Fahnen oder Feldherrnporträts in den Romanen *Radetzky* (1932) und *Die Standarte* (1934) piktoral-semiotisch inszeniert wird.

#### *Identitätskonstrukte inmitten historischer Dekonstruktionen*

*Die Fahne ist mehr als der Tod.* Dieser pathetische und entindividualisierende Gemeinplatz aus Baldur von Schirachs berühmtem Weihelied der Hitlerjugend in der nationalsozialistischen Diktatur scheint nicht nur für deren begeisterte Mitglieder zu gelten. Auch so manchen Regimentsfahnen wurde dieses fetischisierende, ja sogar transzendierende Potential zugesprochen. Bereits 1938 hatte der ehemalige surrealistische Schriftsteller und spätere Kulturanthropologe Georges Bataille die von einem Symbol ausgehende Vereinheitlichung des Militärs präzise erkannt und in seinem Ansatz einer “Soziologie des Sakralen” in Worte gefasst:

Die Armee findet zur Totalität ihrer Existenz erst in dem Moment, in dem sie mit ihrem Schicksal das Leben all derer verbindet, die sie zu

---

<sup>2</sup> Für diesen wertvollen Hinweis und viele anregende Gespräche danke ich ganz herzlich Rolf Parr. Ich werde diesem Roman und der dort behandelten Zivilmilitärs in einem eigenen Aufsatz unter dem Titel *Offiziere ohne Korps oder Macht und Attraktivität eines Rollenspiels?* noch ausführlicher nachgehen. Dabei werden auch die Themenkomplexe «Militarisierung der Gesellschaft» und «Attraktivität der Uniform und des militärischen Habitus jenseits des Militärs» eine Rolle spielen.

einem Angriffskörper und einer einzigen Seele vereint. Damit diese gemeinsame Hingabe ihre korrekte und formelle Verwirklichung findet, gruppiert die Armee die Soldaten um ein sakrales Emblem herum, ganz so, wie eine Kirche die Häuser, die das Dorf ausmachen, um sich versammelt. Dieses Emblem ist häufig ein Gegenstand, ein Abzeichen oder eine Fahne.<sup>3</sup>

Bataille benennt damit die sozial integrative Funktion der Fahne für den einzelnen Soldaten. Das funktioniert über Visualität und damit über die Möglichkeit zur direkten Erfahrbarkeit, trotz aller Abstraktheit, die Symbolsprachen mit sich bringen. Auch scheinen diese Symboliken der Fahne in ihrer Semiotik und Semantik eine ähnliche sinnkonstituierende Funktion, vor allem in Krisen- und Umbruchszeiten wie dem Ersten Weltkrieg und dem Untergang der alten europäischen Monarchien, inne gehabt zu haben, wie in dem berühmt-berüchtigten Vers aus dem HJ-Lied, jedenfalls wenn man sich ihren Stellenwert als eigentliche Titelfigur in Alexander Lernet-Holenias Offiziersroman *Die Standarte* von 1934 veranschaulicht<sup>4</sup>. Ähnlich wie in Joseph Roths *Radetzky marsch* oder in *Die Kapuzinergruft* (1938) und der dort beschriebenen Geschichte der Trottas, werden die Offiziersfiguren als Relikte einer verwehenden Zeit inszeniert<sup>5</sup>. Dennoch oder gerade deswegen klammern sie sich an soldatische Mythen, Symbole und Verhaltensweisen bis zum Schluss (und mitunter auch darüber hinaus).

In beiden Romanen treten die jungen Offiziere, also der Fähnrich Menis bei Lernet-Holenia und der Kavallerie-Leutnant Carl Joseph von Trotta bei Roth, beinahe klischeehaft auf. Jedenfalls sind sie mit sämtlichen Charakteristika versehen, wie sie sich auch der zivile Laie imaginiert. Die Uniform, das Treueempfinden gegenüber dem Kaiser und das sowohl joviale als auch herrische Kommunizieren mit dem Burschen ist genauso typisch wie der Stolz auf die Uniform und das sich Hineinstürzen in leidenschaftliche Liebesabenteuer. Für letztere riskieren sowohl Leutnant Trotta als auch Menis

---

<sup>3</sup> Georges Bataille: «Struktur und Funktion der Armee», in: Dennis Hollier (Hg.): *Das Collège de Sociologie 1937-1939*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Berlin 2012, S. 175-188, S. 184.

<sup>4</sup> Vgl. Alexander Lernet-Holenia: *Die Standarte. Roman*. Mit einem Nachwort von Rüdiger Görner, Frankfurt am Main/Leipzig 2002. In den letzten Jahren hat das längere Zeit in der Forschung unbeachtet gebliebene Werk Lernet-Holenias wieder erhöhte Aufmerksamkeit erhalten, so auch durch die Gesamtdarstellung von Roman Rocek: *Die neun Leben des Alexander Lernet-Holenia. Eine Biographie*, Köln/Weimar/Wien 1997.

<sup>5</sup> Die überregionalen Aspekte der Habsburger-Monarchie berücksichtigend ist eine der Herangehensweisen zu diesem Thema durch den Sammelband von Joseph P. Strelka (Hg.): *Im Takte des Radetzky marschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien 1994.

beinahe ihre Offizierslaufbahn, da sie sich entweder in Eheverhältnisse einmischen oder sich unerlaubt von der Truppe entfernen. Zugleich scheint dies – und Jakob Michael Reinhold Lenzens Drama *Die Soldaten* (1776) behandelt es ja bereits für das späte 18. Jahrhundert eindringlich – aber auch zu den entscheidenden Merkmalen soldatischer Verhaltensweisen zu gehören. So begreift Menis seine unerlaubten und nächtlichen Besuche bei der adligen Hofdame Resa im Konak in Belgrad als eine Mischung aus Abenteuer und Pflichterfüllung, über die er sich ebenso auszuzeichnen glaubt wie durch seine Mitgliedschaft in einem traditionsreichen Dragonerregiment. Das Liebesabenteuer scheint bei der Aufrechterhaltung des Soldatischen eine unleugbare Rolle einzunehmen. Bereits bei Roths *Radetzky*-Marsch erfährt es im als «Liebesmanöver» bezeichneten Bordellbesuch bei der Puffmutter Tante Resi seine Karikatur. Trotz dieses Zusammenfalls der Stereotypen vom Offizier bewegen sich beide Romane weitab von der Kolportage. Vielmehr thematisieren sie aufgrund der Verhaltensweisen und an derlei Praktiken zwecks Aufrechterhaltung der eigenen Identität, das Unvermögen und die Unmöglichkeit der Korpsmitglieder in den Verlauf von Politik und Geschichte bzw. in das Verstreichen von Zeit einsehen oder gar aktiv eingreifen zu können. Letzteres geschieht meistens in den oben erwähnten Momenten paradigmatischer Kurswechsel und bewirkt die bereits erwähnten Dekonstruktionen der eigenen Daseinsvergewisserungen, zum Beispiel in Konfrontation mit den Folgen des Ersten Weltkriegs und der Technologisierung<sup>6</sup>.

Beide Romane behandeln die Demontagen ausgesprochen eindringlich und bewegen sich zwischen der Darstellung persönlicher Krisen und der Durchleuchtung der Konstruktion jeglicher Identitätsabsicherung, die sich am Beispiel des Offiziers und aufgrund seines bisweilen trotzigen Beharrens auf Exklusivität luzide veranschaulichen lässt. Dessen Evidenz wird vor allem dadurch erkennbar, dass sich sowohl bei Joseph Roth als auch bei Alexander Lernet-Holenia die zivilen Honoratioren der untergehenden k.u.k.-Monarchie mitunter viel soldatischer gebärden als die eigentlichen Offiziere und an deren Kodex wesentlich stärker festhalten als die Uniformträger. Mitunter erinnern sie diese sogar mit Bestimmtheit an ihre soldatischen Überzeugungen, die sie selbst auch nur aus Erzählungen und Mythen kennen, so auch der Bezirkshauptmann Franz von Trotta seinen Sohn Carl Joseph<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Mit Blick auf den Ersten Weltkrieg hat das jüngst in einer komparatistischen Arbeit untersucht: Monika Szczepaniak. *Militärische Männlichkeiten in Deutschland und Österreich im Umfeld des Großen Krieges. Konstruktionen und Dekonstruktionen*, Würzburg 2011.

<sup>7</sup> Es kommt also zu einem Transfer der eigenen Vorstellungen und einer (vom Vater Franz von Trotta niemals gelebten und daher nur rein imaginierten) Wunsch-Identität auf



Durch diese auf narrativen und pikturalen Überlieferungen beruhende Militarisierung der Zivilpersonen – vor allem in der Person des Bezirkshauptmanns Trotta bei Roth – wird der fiktive Charakter der Soldatischen ebenso dargelegt wie in den dinglichen oder ikonographischen Repräsentationsformen der soldatischen Existenz, die den jeweiligen Protagonisten stets mahnend entgegengehalten werden, sei es das Bild des großväterlichen “Helden von Solferino” gegenüber Carl Joseph oder die titelgebende Regimentsstandarte gegenüber dem Fähnrich Menis.

### *Die Macht der Fahnen*

Rainer Gruenter schreibt über die Titelfigur bei Lernet-Holenia:

Die Standarte hat nur noch ihn, den Fähnrich. Sie wird in dem Augenblick seine Braut, an die ihn sein Fahneneid wie ein Ehegelübde bindet.<sup>8</sup>

Durch diese *Fahnen-Erotik*<sup>9</sup> erhält das Ding-Symbol eine existentielle Aufladung, da sie wie der Fetisch an die Stelle eines geliebten Gegenübers tritt und schließlich sogar das Weibliche in Gestalt der Belgrader Aristokratin Resa radikal relativiert, so dass auch hier der Maskulinitätsgewinn sich über eine sich zunehmend steigernde Exklusion des Weiblichen etabliert. Bei Joseph Roth ist es das Gemälde des großväterlichen “Helden von Solferino im Arbeitszimmer des Vaters Franz, das den Enkelsohn Carl Joseph immer wieder begleitet und zur Imitatio auffordert. Zugleich existiert dieses Bild auch im kollektiven Gedächtnis der k.u.k-Monarchie und findet seine Melange mit den bekannten Porträts Kaiser Franz Josephs I. in blütenweißer Generalsuniform, Feldmarschallshut und Orden des Ritters vom Goldenen Vliess. Diese untergehende Gesellschaft bewahrt die großväterliche und kaiserliche Imagination und misst auch den Enkel daran. Beide Romanfiguren formalisieren sich auf ihre eigene Weise und dennoch gleichermaßen über Fiktionen und archivierte “Datenträger” wie Bild und Fahne und sollen daher eine Gegenüberstellung erfahren. Obgleich Claudio Magris den bekanntesten Roman Lernet-Holenias relativ kritisch zur beinahe schon boulevardartigen Unterhaltungsliteratur rechnete<sup>10</sup>, sind die semantisch

---

die nachfolgende Generation innerhalb der Familie. Eigentlich ein recht typisches Eltern-Verhalten!

<sup>8</sup> Gruenter: a.a.O., S. 25.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg 1966, bes. S. 249-251.

hoch affizierten Dingsymbole in *Die Standarte* mit den pikturalen Mythen aus Roths *Radetzkymarsch* durchaus vergleichbar.

So resümiert zum Beispiel Fähnrich Menis während eines geheimen nächtlichen Ausritts zu seiner adligen Geliebten in Lernet-Holenias *Standarte* über die Geschichte und Tradition seines Standes:

Der Mond glänzte auf den Schnallen von Honvedhusars Kopfgestell und Vorderzeug, und ich sah ihn auf meinen Handschuhen und dachte, wie viele Reiter im Heere schon so geritten sein mochten, während der Mond sie beschien, Kuriere mit Aufträgen, Eklaireurs, Patrouillen, Schwadronen, Regimenter. Seit Hunderten von Jahren waren sie so geritten, seit es das Reich gab, das heilige Reich, waren sie auf Befehl des Kaisers geritten, in Kürassen, in Kollern, in Waffenröcken, in Pelzen und in grauen Uniformen, und nie noch hatte irgendeiner von ihnen auch nur davon geträumt, dem Befehl nicht zu gehorchen. Nun aber träumten sie alle davon. Früher, vielleicht, war wohl einmal der eine oder der andere desertiert, weil er wieder heimwollte oder irgendwo eine Geliebte hatte und weil ihm auch das Spießrutenlaufen oder der Tod nicht zu teuer geschienen, um damit zu bezahlen, daß er sie wiedersah, sie oder die Eltern; und dann hatten die andern schwermütige, schöne Lieder, wie nur Leute aus dem Volke sie dichten können, auf sein Schicksal gesungen. Aber nie noch hatte irgendwer sich einem direkten Befehl widersetzt. Nie hatte eine Kompanie oder ein Regiment oder ein Heer den Gehorsam verweigert. Nun aber würden sie ihn wohl alle verweigern, wengleich sie doch geschworen hatten: Wir schwören bei Gott dem Allmächtigen einen heiligen Eid, Seiner Majestät, unserm Allerdurchlauchtigsten Fürsten und Herrn, treu und gehorsam zu sein ...» Wie war's möglich, daß, seit es Soldaten gab, nie eine Truppe versagt hatte, nun aber begann sie zu versagen? Was war denn geschehen, wie konnte den die Welt so anders geworden sein? Aber sie war eben doch anders geworden. Zwar, sie sah noch aus wie sonst, die Felder, die Häuser, der Himmel, der Mond waren wie immer, aber irgend etwas hinter den Dingen hatte sich verändert, das Sichtbare war wohl gleichgeblieben, allein das Unsichtbare war ganz anders geworden, innen in den Menschen verwandelte sich eine Welt, löste sich auf, ging unter, jeder spürte das.<sup>11</sup>

Ich erspare mir an dieser Stelle einen langatmigen Exkurs über die komplexe Situation der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie vor Beginn des Ersten Weltkriegs, obgleich die gesamte und im Ton der nahenden Apokalypse gehaltene Textpassage letztendlich eine Ankündigung des

<sup>11</sup> Lernet-Holenia: a.a.O., S. 126 f.

durch den Massen- und Maschinenkrieg zugleich herbeigeführten und veranschaulichten Paradigmenwechsels innerhalb der europäischen Staaten darstellt.

Das Resümee des Fähnrichs ist auch interessant mit Blick auf die diskursiven und imaginativen Faktoren, die sich hinter dem Geschlechterbild des Offiziers verbergen. Lernet-Holenia thematisiert in diesem Zusammenhang drei signifikante Aspekte. Zum Einen referiert Mensis über die Organisation des Heeres und vor allem über die Aufgaben der Kavallerie. Zum Anderen entlarvt er implizit auf beinahe melancholische Weise die Fiktion des Offiziers in seinem historischen Abriss. Allerdings kann er deren Dekonstruktion selbst nicht begreifen oder gar für sich selbst akzeptieren. So wird die Desertion noch nicht als eine konkrete Befehlsverweigerung verstanden, sondern eher als ein männliches Abenteuer gewertet. Hiermit legitimiert der Offiziersanwärter auch sein eigenes Verhalten. Schließlich verlässt er allabendlich die Truppe, um heimlich seine adlige Geliebte Resa im palastartigen Konak in Belgrad besuchen zu können. Das Wagnis entdeckt zu werden gehört mit zum Selbstverständnis der eigenen Sexualität und des Minnedienstes gegenüber der verehrten Dame<sup>12</sup>. Mit anderen Worten: Ein fast stereotypes Offiziersabenteuer auf dem Weg zur Männlichkeit. Entscheidend ist dabei auch das Entstehen und Verbreiten der soldatischen Mythen durch Angehörige des einfachen Volkes. Da sie selbst nicht Bestandteil der Korpsgemeinschaft sind, können sie den Offizier mit allen möglichen Vorstellungen versehen und sorgen für eine oral-narrative Weitergabe ihrer Imaginationen. All dem und der Eidverpflichtung auf den Habsburger Kaiser attestiert der Fähnrich Ewigkeitswerte, so dass eine Veränderung der Denkweisen innerhalb der Armee für ihn undenkbar scheint. Darin ähnelt er den Offiziersfiguren des französischen Romantikers Alfred de Vigny. Auch in dem Novellenzyklus *Servitude et Grandeur Militaires* (1835) haben sich die Vorzeichen, unter denen der Offizier zu dienen und zu leben hat, nach der Französischen Revolution und dem Untergang der Monarchie verändert, was jedoch von den Angehörigen der Korpsgemeinschaft auch unter republikanischem Vorzeichen nicht akzeptiert wird. Ihr Eid gegenüber dem König, also die persönliche Verpflichtung auf eine Regentschaft von Gottes Gnaden, erschwert ihnen den Übergang in die republikanische Armee der napoleonischen Zeit. Der Eid und damit das besondere Verhältnis der Offiziere zum Thron verändern sich, wenn der eigentliche Eidträger

---

<sup>12</sup> Mit diesem Verhalten zitiert der bei Nacht reisende Fähnrich eigentlich das ritterliche Verhalten aus den mittelalterlichen Tageliedern, wie sie zum Beispiel von Wolfram von Eschenbach verfasst wurden. Auch dort agiert der minnende Ritter heimlich und fürchtet die Entdeckung durch den bei Tagesanbruch heimkehrenden Gemahl seiner Dame.

wegfällt. Das scheinbar Ewige erhält seine Relativierung und damit auch die Exklusivität derjenigen, die diesem Versprechen sich verpflichtet glaubten. Alfred de Vignys Offiziere halten, obgleich sie das Rad der Geschichte nicht mehr zurückdrehen können, in trotziger Manier an ihren Exklusivitätsvorstellungen fest und kultivieren gerade in dieser unverbesserlichen Ethik des stoischen Standhaltens einen Akt von Männlichkeit, der sich mit Alfred de Vignys Ideal vom einsamen und unverstandenen romantischen Künstler und seinem Paria-Dasein vermengt<sup>13</sup>.

Derlei analogisierende Überlegungen finden sich in Lernet-Holenias Roman nicht. Trotzdem offenbart er einiges über das Identitätsverständnis des Fähnrichs als k.u.k.-Offizier unter dem Blickwinkel des historischen Wandels, welcher ersteres in eine Krise zu stürzen scheint. Umso stärker klammert sich aber der Ich-Erzähler an die visuellen Referenzstellen seines soldatischen Daseins, da ihm diese in einer Zeit des Umbruchs Orientierung verleihen. Der eigentlichen Titelfigur, also der Standarte des Regiments, kommt daher bei Lernet-Holenia eine ähnliche Bedeutung und Funktion zu, wie den großväterlichen oder kaiserlichen Gemälden in Joseph Roths *Radetzky* für die Angehörigen der Familie Trotta. Menis klammert sich an die Standarte wie an eine Heil spendende Reliquie, wenn er nach seinen melancholischen Reflexionen und diese damit quasi verdrängend bemerkt:

Ich dachte auch daran, was Heister wohl tun würde, wenn er die Standarte vorantrug und die Mannschaft nicht mehr folgte. Aber so unbegreiflich wie die Nichtbefolgung von Befehlen, denen man viele Menschenalter hindurch gehorcht hatte, so unbegreiflich war's wohl auch, daß jenem geweihten Brokat, dem Tausende schon gefolgt waren, das Regiment nicht mehr folgen könne.<sup>14</sup>

Die sakrosankte Aufladung und Sublimierung des Feldzeichens scheint jeden Gedanken an Subordination zu widerlegen. Die Quantität an folgsamen Soldaten und an Jahren der Gültigkeit des Zeichencharakters der Standarte wird dem Zweifel gegenübergestellt und ratifiziert dadurch ebenso den Befehl des Vorgesetzten. Beides wird von Menis als Wahrheit apostrophiert. Interessant ist daher die im ersten Zitat dargestellte Differenz zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit, die sich auf der einen Seite in das Verhältnis von Anspruch und Wirklichkeit mit Blick auf das Offiziersdasein übertragen

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu: Torsten Voß: «Schmerz und seine stoisch-heroische Kompensation als Konstrukt soldatischer Männlichkeit bei Alfred de Vigny, Ernst Jünger und Céline», in: Iris Hermann/Anne-Rose Meyer (Hgg.): *Schmerz*differenzen. *Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, Königstein/Taunus 2006, S. 169-189.

<sup>14</sup> Lernet-Holenia: a.a.O., S. 127.

lässt, auf der anderen Seite jedoch auf einer abstrakteren Ebene die Wandelbarkeit von Identitätskonstruktionen vor Augen führt. Menis scheint den (politisch bedingten) Paradigmenwechsel der soldatischen Existenz mit dem hereinbrechenden Ersten Weltkrieg beinahe atmosphärisch zu spüren und setzt diesem Unbehagen die dem Offizier heilig und beständig gewordenen Institutionen von Befehl, Kaiser und Fahne als postulierte Gewissheit entgegen. Zugleich betreibt er aber selbst Obstruktion gegenüber verschiedenen Anordnungen, zum Beispiel, wenn er sich unerlaubt von der Truppe entfernt, um im Konak in Belgrad seinem Liebesabenteuer nachzuleben. Aber auch das scheint Bestandteil der soldatischen Existenz zu sein, da der Fähnrich damit ein Wagnis eingeht. Außerdem erinnert er in dieser Hinsicht ein wenig an den minnenden Ritter der höfischen Romane, der auch wie zum Beispiel Hartmann von Aues *Iwein* stets darum bemüht ist, Minne und Aventure in ein ausgleichendes Verhältnis miteinander zu bringen und zunächst daran scheitert, als er seine Pflichten gegenüber Laudine aufgrund seiner Nachfolge des Artus-Ritters Gawain unangemessen vernachlässigt.

Dass all diese Handlungen kurz vor dem katastrophalen Verlauf des Ersten Weltkriegs vollzogen werden, ist kaum ein Zufall. Hier wird nicht nur die melancholische Haltung des Autors Lernet-Holenia gegenüber einem abgestorbenen Wertekosmos wiedergegeben, sondern auch eine letzte Selbstbehauptung soldatischer Verhaltensweisen, bevor sie im modernen Massenkrieg ihre Nivellierung erfahren. Durch ihre mangelnde Aktualität erhalten sie einen fast mythisch zu bezeichnenden Reliktcharakter. Menis Einstellungen verhalten sich diskonform gegenüber der Zeit und werden dennoch von diesem mit Willensstärke ausgeführt, was sich am Motiv der bis zur Erschöpfung getriebenen Pferde zeigt, mit denen der Fähnrich allnächtlich die Strecke von seinem Einsatzort bis nach Belgrad zurücklegt:

Ich war inzwischen immer weiter im Galopp geblieben, nun merkte ich, daß Honvedhusar sich völlig mit Schaum und Schweiß bedeckt hatte. Ich fiel in Schritt, und nach ein paar Minuten hielt ich ganz an, saß ab und übersattelte das Pferd [...] Ich hatte meine Pferde abgaloppiert und fand es unverantwortlich von Resa, daß sie es hatte geschehen lassen, ohne mir dafür entgegenzukommen.<sup>15</sup>

Diese, auch auf das Tier übertragene, Willensstärke des Offiziersanwärters steht in einem inkongruenten Verhältnis<sup>16</sup> zur dessen Reflexionen über die

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 128, S. 143 f.

<sup>16</sup> Dass es dennoch die Kavallerie ist die hier, wie auch in Joseph Roth Roman, die entscheidende Waffengattung ausmacht, ist kein Zufall. Galt sie doch bis zum Zusammenbruch der Monarchien als die nobelste Gattung, die sich – im Gegensatz zu den anderen

aktuelle Situation des Offizierskorps, so dass hier von einer gegenseitigen Relativierung gesprochen werden kann. Während seines Ausritts wird sich Menis bewusst, dass es anscheinend nicht nur der Parlamentarismus ist, welcher die Zweifel gegenüber der Doppelmonarchie und dem Stellenwert des Offizierskorps geweckt hat, sondern:

Es konnte sein, daß wir lässig geworden waren, daß wir Offiziersehren beansprucht hatten, ohne den Leuten den Glauben dafür zu geben, den sie haben mußten, wenn sie uns folgen sollten. Es hatte schon Meutereien gegeben, bei tschechischen Regimentern und anderswo, und die Offiziere und Unteroffiziere, statt sich in Stücke reißen zu lassen, hatten nachgegeben und Kompromisse geschlossen. Das waren nun die Folgen davon. Es griff überallhin.<sup>17</sup>

Die auf den ersten Blick hellstichtig anmutende Erkenntnis in den Konstruktcharakter der eigenen Institution wird allerdings in einem nächsten Schritt durch das traditionelle Argument der Insubordination sofort wieder verdrängt.

Mit anderen Worten die Durchbrechung der militärischen Ordnung wird als Schreckgespenst, ja als krankmachender Virus<sup>18</sup> aufgebaut, ohne

---

Abteilungen des Heeres – in erster Linie aus Aristokraten rekrutierte. Auch laut Carmen Winkel war die Kavallerie «in Europa beim Adel besonders beliebt, galt die Kampfweise zu Pferd doch traditionell als adlige Kampfweise und versprach der Einsatz im Gefecht den schnellen Erwerb von Ruhm und Ehre, da die Kavallerie als Angriffsform hauptsächlich die Attacke kannte». Carmen Winkel: «Distinktion und Repräsentation: Deutung und Bedeutung von militärischen Uniformen im 18. Jahrhundert», in: Sandro Wiggerich/Steven Kansy (Hgg.): *Staat – Macht – Uniform. Uniformen als Zeichen staatlicher Macht im Wandel?*, Stuttgart 2011, S. 127-145, S. 132. Ähnlich relevant scheint das Relikt ritterlicher Traditionen bei der Kavallerie zu sein, die sich in der Imagination vom berittenen Krieger manifestieren, so zum Beispiel paradigmatisch ausgedrückt in Rudolf G. Bindings Gedicht *Auszug in den Krieg* von 1914. Dem beginnenden modernen Technikkrieg wird mit dem Rekurs auf eine altertümliche und traditionsbehaftete Waffengattung geantwortet, was sich als nostalgisch-trotzigen Widerstand gegenüber der Moderne interpretieren ließe, den ja in Ansätzen auch der Bezirkshauptmann Franz von Trotta bei Joseph Roth in seiner Verklärung des väterlichen Helden(-Porträts) und seiner emphatischen Betrachtung der Kavallerie betreibt und der sich auch noch in der regressiv-romantischen Fluchtbewegung in die Uniform beim Titelhelden von Hermann Brochs *Pasenow oder die Romantik* (1930), dem ersten Teil der *Schlafwandler*-Trilogie, findet. Vgl. dazu: Paul Michael Lützeler: *Hermann Broch und die Moderne. Roman, Menschenrecht, Biografie*, München 2011, bes. S. 37-69.

<sup>17</sup> Lernet-Holenia: a.a.O., S. 128.

<sup>18</sup> Das erkennt man an der Metapher des «Überall um sich Greifens», womit der Vorgang der Verbreitung einer Idee deutlich wird. Ihre pejorative Bewertung als Krankheit bereitet den Zusammenbruch der Monarchie und verschiedener Denkungsarten im Offizierskorps vor, mit dem sich der junge Offiziersanwärter konfrontiert sieht und den er

dessen Ursachen genauer zu ergründen. Hätte Menis seinen ersten Gedanken weiterverfolgt, hätte dies wohl erhebliche Existenz Zweifel zur Folge gehabt. So wird auch während der Begegnung mit Resa im Konak die Befehlsverweigerung zur Untergangsszenerie aufgebaut und implizit damit die Signifikationsfunktion der Standarte ridiculisiert, wenn er sich in einem inneren Monolog, aufgrund der Meuterei der tschechischen Regimenter, panisch fragt:

Aber bei uns? Wenn Befehl kam abzumarschieren, und ihre Mannschaft marschierte einfach nicht ab, sattelte nicht einmal, ging nicht aus den Häusern? Was würden die Offiziere dann tun? Einen oder zwei von den Leuten niederschießen und annehmen, daß die andern dann gehorchen würden? Wenn sie aber trotzdem nicht gehorchten? Wenn der Oberst auf die Dorfstraße heraustritt, und vor den Häusern sammelte sich keine Schwadron, wenn er mit Heister, der am Schaft das viereckige, geweihte Tuch fliegen ließ, die Häuser entlang ritt, und aus den Häusern kam niemand? Wenn der Brokat flatterte, dem sonst Geschwader um Geschwader gefolgt waren, und nun wehte er wieder, aber es folgte ihm niemand mehr, ganz allein flog er im Wind, und ringsum war niemand ...<sup>19</sup>

Die drei Auslassungszeichen stehen für einen Moment der Sprachlosigkeit. Menis wird an dieser Stelle nicht nur von Resas Fragen in seinen Reflexionen unterbrochen. Er vermag sie auch selbst nicht zu Ende zu denken, da sie auf eine Erkenntnis hinzulaufen, die außerhalb seiner soldatischen Denkungsart angesiedelt ist. Die Auslassungszeichen markieren das Undenkbare, nämlich die Reduktion der Standarte auf schiere Bedeutungslosigkeit. Das drückt sich vor allem aus der zuvor gedanklich vollzogenen Weihe des Gegenstandes durch Menis aus, der sie wie eine Reliquie oder eine Monstranz erscheinen lässt, welcher die Soldaten wie in einer Prozession zu folgen haben. Dabei «wirkte sie auffällig klein inmitten dieser weiten Ebene, und nur zuweilen ging ein Blenden und Blitzen von ihrer goldenen Spitze aus. Der Brokat war so schwer bestickt, daß sie, mit den Standartenbändern, meist nur ein Bündel bildete, welches vom Ende des Schaftes herabhing; einmal aber, als der Oberst ein kleines Stück weit galoppierte und Heister ihm folgte, entfaltete sie sich und flatterte mit kurzen, harten Schlägen»<sup>20</sup>. Die vermeintliche Unscheinbarkeit des Feldzeichens ist nur ein vom

---

zumindest sich selbst gegenüber durch das Bewahren der Fahne – trotz allen Erspürens der Veränderungen – zu konservieren versucht.

<sup>19</sup> Lernet-Holenia: a.a.O., S. 143 f.

<sup>20</sup> Ebd., S. 152.



Ich-Erzähler gewählter Trugschluss, um die tiefere Bedeutung die es für ihn hat, noch deutlicher hervortreten zu lassen. Hier geschieht es in einer Tradition des Mysteriums, nämlich der Epiphanie. Das Blenden und Blitzen der goldenen Spitze gehorcht einer Ikonographie des Erhabenen und das plötzliche Entfalten der Standarte während des Galopps folgt einer Offenbarung des Heiligen. Allerdings ist es in die Sprache des Soldatischen einbezogen, was sich an den kurzen und harten Schlägen abzeichnet, mit denen die Standarte flattert. Die typische abgehackte Sprache des Militärs erfährt hier seine Vermengung mit dem Mysterium und wird dadurch für Menis als ungeheuer bedeutungssuggestiv und damit auch identitätsstiftend inszeniert. Auf diese Wahrheitsproduktion gründet auch Menis seine soldatische Existenz. Sie motiviert seinen Anspruch Offizier der k.u.k.-Armee zu werden.

Ist die Bedeutung der Standarte erst einmal aufgehoben, wirkt sich das auch auf die Position des Offiziers aus. Dafür gibt es im Roman verschiedene Vorzeichen.

Während das gesamte Regiment Richtung Karanschebesch ausreitet, wird dem Fähnrich die Art und Weise bewusst, mit welcher der Standartenträger Heister das Feldzeichen zu Pferde führt und nimmt daran Anstoß. Diese scheinbare Nebensächlichkeit ist jedoch voller Symbolgehalt:

So zog er, nach vorne geneigt, weiter, und über seinem Kopf schwankte das hängende Standartentuch und das Bündel der Bänder bei jedem Schritt seines Pferdes kurz nach vor- und rückwärts, mit der Regelmäßigkeit der Bewegungen eines Metronoms schwankte es vor und zurück. Das unangenehme Ruckende und Zuckende im Gange eines gewöhnlichen Dienstpferdes bildete sich in dieser Bewegung der Standarte ab.<sup>21</sup>

Die zwangsläufige Übertragung der Bewegungen des gewöhnlichen Pferdes auf das für Menis geheiligte Symbol seiner militärischen Zugehörigkeit wird von diesem als inkomparabel gegenüber diesem Gegenstand empfunden. Dem Pferd kommt hier das genaue Gegenteil zu, wie dem eigenen edlen Zuchtmaterial gegenüber dem Menis Deckungsgleichheit empfunden hat. Hier ist es die Ausweitung natürlicher und damit gewöhnlicher Motorik auf das Feldzeichen. In Menis Betrachtung steigert sich das zur Aversion, wenn er als Ich-Erzähler ausführt:

Ich sah wieder auf die Bewegungen der Standarte, es war das einzige, das, gegen den schwärzlichen Himmel abgezeichnet, mir schließlich

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 175.

noch im Blickfeld blieb. Ich fand es ärgerlich, daß man das Feldzeichen spazierführte wie einen Idioten, der immerzu bloß mit dem Kopfe nickt. Da müssen ja, dachte ich, die Leute den Respekt vor der Standarte verlieren, wenn Heister sie so blödsinnig hin und her schwanken läßt. Ich, ich würde sie ganz anders tragen. Aber der läßt sie ja schwanken wie ein Pendel, es fehlte nur noch, daß sie tick-tack macht, tick-tack, ticktack ...<sup>22</sup>

Zum Einen wird hier in der Wahrnehmung von Menis wieder der Ausschließlichkeitscharakter der Standarte betont, der sie alles andere als peripher und subaltern erscheinen lässt. Zum Anderen wird ihre Gleichsetzung mit den Bewegungen eines «Idioten» zu einem Praesagium schlechthin. Das sakrosankt aufgeladene Zeichen wird gewissermaßen «disabled» bzw. beschädigt und verdeutlicht damit Menis Befürchtung, das Zeichen könnte seine Bedeutung stiftende Funktion für die Armee verlieren. Radikalisiert wird dieser Eindruck durch die Metonymien des Metronoms und des Pendels. Beide stehen für den Takt der Zeit, nach der sich nun auch die – für Menis der Zeit eigentlich entthobene und in ihrer semantischen Funktion stets gültige – Standarte zu richten hat. Deshalb wird das Feldzeichen durch die Zeitmesser ersetzt. Das onomatopoetisch wiedergegebene Ticken der Uhr, das sich auch in Menis Wahrnehmung der sich bewegenden Standarte und im Schriftbild des Textes zu beschleunigen scheint, symbolisiert natürlich auch die Unaufhaltsamkeit der Zeit, also das Verstreichen der alten Zeit des Habsburger Reiches und der Wertvorstellungen und militärischen Kodizes, an die sich Menis klammert und auf die er seine eigene Identität aufbaut. Deckungsgleich laufen in der sich wie ein Uhrenpendel ausschlagenden Standarte seine eigene und die historische Zeit einer Epoche ab. Man kann hier also vermuten: Menis wird nun der durch den Ersten Weltkrieg sich ankündigende Paradigmenwechsel bewusst und er versucht diesem durch die Rettung des Ding-Symbols der Standarte zu entgehen, oder sein Feldzeichen vor dem Verstreichen der Zeit zu schützen. Dass jedoch die unhintergehbaren Zeitzeichen von der Standarte selbst ausgehen und in ihr selbst angelegt sind, lässt die Irrelevanz und das Scheitern von Menis Intention nur umso luzider hervortreten. Dennoch vermengen sich Feldzeichen und Uniform zu einer für Menis nahezu haptisch fühlbaren Barriere gegenüber dem Einbruch der neuen Zeit<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Auf die Subsumtion der Standarte unter einen Halt und Sicherheit stiftenden bzw. simulierenden Diskurs der Uniformität macht auch Markus Rieger aufmerksam, wenn er schreibt: «In der allgemeinen Auflösung sucht er bei der Standarte Halt, sie und seine Uni-

Dass sein Wunsch auch an die Stelle des intergeschlechtlichen Dialogs treten wird und zu der bereits genannten Exklusion des Weiblichen führen wird, wird durch Menis Vorwurf gegenüber Resa antizipiert, dass sie weder seine Situation noch die des Offizierskorps oder der Donau-Monarchie zu verstehen scheint<sup>24</sup>. Auch Rüdiger Görner erkennt, dass

ihm die Standarte wichtiger wird als die unberührte Geliebte. Seine nächtlichen Besuche bei Hofdame Resa in den Gemächern des Konak haben eher etwas Klägliches. Er scheint nie so ganz bei der Sache: An Resas Seite hat er allzu oft bereits den Ritt zurück ins Militärlager im Sinn und die Standarte am Herzen.<sup>25</sup>

Wie kommt Görner zu dieser eher negativen Wertung? Findet hier wirklich ein Austausch einer sozialen Beziehung durch die Semiotik des Militärischen statt, oder gehört das Werben um Resa selbst zu den Verhaltensweisen des aufstrebenden jungen Offiziersanwärters?<sup>26</sup> Insofern erfüllen diese semiotischen Visualisierungsparameter der Offiziersexistenz immer noch eine kompensatorische Funktion in einem kritischen Moment der Desorientierung und tragen auch den Plot des Romans immer weiter voran. Von derlei Momenten sind die obigen Zitate aber auch die beiden Romane von Roth und Lernet-Holenia an sich immer wieder erfüllt. Die Referenzstellen wie Bild und Fahne müssen dann dem gegenüber als Korrektiv dienen und bestätigen sowohl die einzelne männliche Identität als auch die Großkonstrukte der Armee und des Habsburger-Reiches.

---

form sind ihm von der alten Ordnung geblieben. Indem er die Standarte unter der Uniformbluse bei sich trägt, verstärkt er seinen Körperpanzer durch das Fahnentuch. So verdoppelt sich auch der symbolische Wert, indem zwei textile Zeichen der alten Macht verschmelzen, die wie eine kugelsichere Weste das auf den Offizier einstürzende Chaos von ihm abhalten sollen». Markus Rieger: *Zauber der Montur. Zum Symbolgehalt der Uniform in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien 2009, S. 188. Für die Zeit verweist Lernet-Holenia in den einleitenden Passagen seines Romans auch auf Veteranentreffen, anlässlich derer die Offiziere in ihre ehemaligen Uniformen schlüpfen.

<sup>24</sup> Vgl. Lernet-Holenia: a.a.O., S. 143. Beider Gespräch, das auch Resas Verweigerung des Geschlechtsverkehrs gegenüber Menis inkludiert, ist von gegenseitigem Unverständnis begründet, da sich jeder auf seine Geschlechterrolle zurückzieht und diese gegenüber dem Anderen in einer Strategie der Selbstbehauptung aufrecht erhält.

<sup>25</sup> Rüdiger Görner: «Nachwort», in: Alexander Lernet-Holenia: *Die Standarte*. Mit einem Nachwort von Rüdiger Görner und einer Chronik, Frankfurt am Main/Leipzig 2002, S. 369-378, S. 374.

<sup>26</sup> Immerhin heiratet Menis Resa nach dem Ersten Weltkrieg und sieht auch in ihr später ein Relikt der verlorenen Vergangenheit.

*Die Macht der (Vor-)Bilder*

Der Mährische Bezirkshauptmann Franz von Trotta, Sohn des Helden von Solferino, lebt bei Joseph Roth ausschließlich aus den zuvor genannten Fiktionen und erschafft sich selbst eine soldatische Attitüde und Performanz. Diese artikuliert sich unter anderem in seiner Ansicht über Duellanten. In einem Brief an seinen Sohn Carl Joseph schreibt er:

Sie sind gestorben, wie es sich für ehrenwerte Männer geziemt. Zu meiner Zeit waren Duelle noch häufiger und die Ehre weit kostbarer als das Leben. Zu meiner Zeit waren auch die Offiziere, wie mir scheinen will, aus einem härteren Holz geschnitzt.<sup>27</sup>

Obgleich außerhalb des Offizierskorps stehend, baut der Bezirkshauptmann seinen eigenen Wertehorizont vollkommen aus diesen Reglements auf. Vielleicht hängt das auch damit zusammen, dass er als Zivilist den Offizier nur als einen Mythos verinnerlicht hat, als einen der zentralen Mythen des untergehenden Habsburger-Reiches. Obgleich sein eigener Vater ihm die militärische Laufbahn radikal verboten hat, lebt Franz von Trotta nach den Vorstellungen des Offiziers<sup>28</sup>.

Bereits die allsonntägliche Huldigung seiner Person und seines Amtes durch die Militärkapelle des Kapellmeisters Nechtwal, die ihm zu Ehren den Titel gebenden Radetzkymarsch spielt und die mit diesem Namen in der Reflexion des Erzählers abspielenden Imaginationen vom soldatischen Dasein und vom soldatischen Tod im Namen des Kaisers, veranschaulichen die militärische Regulierung der Existenz und der Denkweisen des Bezirkshauptmanns. Für seine Bewertung der sich duellierenden Offiziere ist ausschlaggebend, dass sie durch das Attribut *zu meiner Zeit* in mythische Ferne gerückt werden können. Sie sind eine nur durch das Wort, also eine durch orale Überlieferung in die Gegenwart transferierte Erzählung, die aber vom Bezirkshauptmann als Richtschnur vor die Ereignisse der Gegenwart gespannt wird. Das führt dazu, dass der Bezirkshauptmann die Ehrstatuten des Offizierskorps stärker verinnerlicht hat als sein verschuldeter

---

<sup>27</sup> Joseph Roth: «Radetzkymarsch», in: ders.: *Werke*. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Neue erweiterte Ausgabe in vier Bänden, Amsterdam 1975, Band 2, S. 9-323, S. 115.

<sup>28</sup> Beamter, Großgrundbesitzer und Offizier sind für die Angehörigen adliger Familien ohnehin die zentralen Berufsperspektiven und finden sich daher auch in Joseph Roth's Werk immer wieder. Vgl. dazu den Sammelband von Joseph P. Strelka (Hg.): *Im Takte des Radetzkymarschs. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur*, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien 1994. In den Gestalten von Vater und Sohn werden im *Radetzkymarsch* beide Möglichkeiten plastisch vorgestellt.

und versoffener Sohn im galizischen Grenzland. Während dieser in seinen Schulden lediglich eine Peinlichkeit sieht, die der Vater bereinigen soll, denkt Franz von Trotta in metaphysischen Kategorien und sieht in seinem Sohn ein Zeitgeistphänomen wider die soldatische Tradition. Während der Bezirkshauptmann den Kaiser selbst in der Schuldenangelegenheit seines Sohnes aufsucht und damit den Mythos vom Gott- und Vatergleichen Herrscher bestätigt, zu dem sich der Untertan flüchten kann<sup>29</sup>, rekapituliert der auktoriale Erzähler dessen Verständnis von soldatischer Ehre und die Beziehung seines Sohnes dazu:

Nach den Vorstellungen jener [...] Epoche war ein Offizier der kaiser- und königlichen Armee, der einen Angreifer seiner Ehre scheinbar deshalb nicht getötet hatte, weil er ihm Geld schuldig war, ein Unglück und schlimmer als ein Unglück: nämlich eine Schande für seinen Erzeuger, für die Armee und für die Monarchie. Und im ersten Augenblick regte sich [...] das amtliche Herz Herrn von Trottas. Und er sagte. Leg sofort dein Amt nieder! [...] Im nächsten Augenblick aber schrie das väterliche Herz: Die Zeit ist schuld! [...] Dein Sohn ist aufrichtig und edel! Nur schwach ist er leider! Und man muß ihm helfen!<sup>30</sup>

Das sogenannte väterliche Herz argumentiert hier diskurstheoretischer als es ihm wahrscheinlich lieb wäre, indem es seinen Sohn Carl Joseph als den deterministischen Mächten von Zeit und Geschichte ausgeliefert versteht und auf diese Weise individuelles Versagen, aber eigentlich auch individuelle Entwicklung negiert. Dass aber auch die Offiziersimagination ein Produkt von Zeit, Situation und damit auch von Wandel ist, wird vom Bezirkshauptmann nicht als Gedanke mit einbezogen. Im Gegenteil: Der Offizier und seine Statuten sind nach Franz von Trottas Ansicht dem Wandel der Zeiten entzogen und existieren unabhängig davon. Dem Bezirkshauptmann gibt diese Illusion eines beinahe ontologischen Verständnisses vom Offizier Halt in einer Zeit des Umbruchs, zu deren Produkten auch sein eigener Sohn, aber eben nicht die Prinzipien des Offiziers gehören. An diese hat sich auch sein Sohn Carl Joseph von Trotta zu halten, vor allem veranschaulicht durch das Porträt seines Großvaters, des sogenannten Helden

---

<sup>29</sup> Auch dadurch hält der Zivilist Franz von Trotta eine militärische Rangordnung ein, indem er sich an den höchsten Oberbefehlshaber seines Sohnes wendet. Obgleich selbst nicht Offizier, stellt er das fehlende Bindeglied innerhalb der militärischen Laufbahn und zwischen seinem Leutnants-Sohn und dem Kaiser dar, wie es ansonsten ein Divisionskommandeur oder ein Armeebefehlshaber tun würde.

<sup>30</sup> Roth: a.a.O., S. 261.

von Solferino, welches auch dem Bezirkshauptmann ebenso eine Orientierung verleiht wie der Kaiser, zudem er sich flüchten kann.

Eine andere Position nimmt der jüdische Regimentsarzt Demant in diesem Kosmos ein. Obgleich im Range eines Majors und dadurch ebenfalls Säbelträger mit Portepee, erfüllt er die besonderen Voraussetzungen einer liminalen Figur. Seine jüdisch-galizische Herkunft reicht sich die Hand mit seinem Posten als Mediziner, als Akademiker in der Garnison. Auf diese Weise ist er von den kämpferischen Aufgaben der Offiziere exkludiert und dementsprechend auch vom Selbstverständnis mancher Uniformträger und ihres Sonderstatus gegenüber Recht und Moral. Er repräsentiert jenen Offizierstypus, den auch Charles Baudelaire in seinen Kommentaren zur Malerei von Constantin Guys in dessen Zeichnungen französischer Gardisten unter anderem wiederzuerkennen glaubte. Neben den schneidigen Generalstabsoffizieren und draufgängerischen Kavalleristen entdeckt Baudelaire bei Guys auch

das ein wenig professorale und akademische Aussehen der Spezialtruppen, der Artillerie- und Genie-Corps, das durch die nicht eben kriegerische Brille oft noch unterstrichen wird.<sup>31</sup>

Auch Demant ist stark kurzsichtig und ist daher von der eigentlichen Gefechtssituation ausgenommen. Er trägt die Uniform gewissermaßen als Zivilist, da er mitten im Männerbund der Krieger einem zivilen, ja einen lebenserhaltenden und nicht destruktiven Beruf nachgeht. Dadurch wird Demant zu einem Grenzgänger, welcher auf der einen Seite vom Korpsgeist ausgeschlossen ist, auf der anderen Seite aber aufgrund der Uniform sich nicht den Reglements des Korps vollständig entziehen kann. Die Verteidigung der Ehre und der Uniform gelten auch für ihn. Er kann sich dem nicht wie der reine Zivilist entziehen. Dennoch ist er aufgrund seiner liminalen Positionierung, wie die Narren in William Shakespeares Dramen, hell-sichtig gegenüber den Inklusions- und Exklusionsparametern des Offizierskorps und den Konstituierungsfaktoren von Ehre. Kurz vor seinem eigenen Duelltod führt er gegenüber Carl Joseph aus:

Diese Dummheit! Diese Ehre, die in der blöden Troddel da am Säbel hängt [...] Ich werde aus Blödheit ein Held sein, nach Ehrenkodex und Dienstreglement. Ein Held!<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Charles Baudelaire: «Der Maler des modernen Lebens», in: ders.: *Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München/Wien 1989, Band 5, S. 213-258, S. 240.

<sup>32</sup> Roth: a.a.O., S. 108 f.

Dass der Held hier – anders als es die antiken Mythen oder mittelalterlichen Romane veranschlagen – nicht aus einer Situation der Bewährung geboren wird, sondern aus dem Befolgen von Regeln bis hin zur Selbsterstörung, erhärtet die Einsicht in seine Konstruktion, wie sie vom regionalen und sozialen Grenzgänger Demant scharfsinnig vollzogen wird. Außerdem wird die nahezu semiotische Rückbindung des Ehrgefühls an den Zeichencharakter des Portepees gebunden. Mehr noch: Das Zeichen und seine kultur- und geschlechtersemantischen Grundierungen schreiben ein solches Empfinden und Verhalten vor, was von Demant durchschaut wird.

Der Bezirkshauptmann Franz von Trotta dagegen ist nur mit den Mythen Kakaniens vertraut, auf die er seine Denkungsweisen und die Erziehung seines Sohnes Carl-Joseph gründet. Peter von Matt hat in seinem umfangreichen Buch über *Familiendesaster in der Literatur* von 1995 treffend bemerkt, dass Franz «noch zu einem Vater-Panzer erstarrt, der den Niedergang verzögert, aber nichts dagegen tun kann»<sup>33</sup>. Von Matts Eindruck erinnert nicht nur an Theweleits durch seine *Männerphantasien* berühmte Rede vom *Körperpanzer* des soldatischen Mannes, sondern lässt den Vater officersmäßiger erscheinen als den tatsächlichen Leutnants-Sohn, der sich deprimiert dem Alkohol hingibt. Zugleich steht er aber auch für eine Konzeption von Politik, Vaterschaft und Männlichkeit, die nur noch auf ihre Rituale bauen kann und sich deshalb an Produkten der Fiktion wie Legenden orientiert. Dabei kommt dem vom Kunstmaler Moser erstellten Porträt des Großvaters eine ähnliche Funktion zu, wie dem *der blöden Troddel da am Säbel*. Interessanterweise ist es gerade der Mythen- und Identitätsstifter selbst, welcher die Konsequenzen aus all diesen Einsichten schon lange vor den eigentlichen Dramen innerhalb der Familie von Trotta gezogen hat. Nachdem der zum Major beförderte Held von Solferino die Mechanismen seiner Mythenbildung in einem Schulbuch und damit durch die Medien der Geschichtsschreibung oder besser gesagt Geschichtsproduktion<sup>34</sup> durchschaut hat, quittiert er den Dienst, verlässt das konstruierte Korsett des heroischen Offiziers und wählt – fast als Provokation – den Berufsstand, der auch in der Literatur stets am weitesten vom Offiziersstand entfernt ist, nämlich den des provinziell lebenden Bauern und Landwirts.

<sup>33</sup> Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München 2004, vierte Auflage, S. 329.

<sup>34</sup> Dass diese Prozesse über Stilmittel der Narration – zu denen der Mythos ebenso gezählt werden kann, wie die Übertreibung/Hyperbolik und die Lüge – erfolgen, lässt sich anhand des Roth-Beispiels auch ohne die Verwendung der Theorien Hayden Whites klar erkennen, welche auch die Historiographie bekanntlich an Praktiken des Fingierens und der Ästhetisierung binden.



Letzterer ist ja bereits in den Grenadiersliedern Johann Wilhelm Ludwig Gleims als das pejorativ zu bewertende Gegenstück zur soldatischen Existenz inszeniert worden und wird auch noch von Georg Kaisers Fliegeroffizier *Leutnant Welzeck* (1938) abwertend betrachtet, um das eigene Dasein akzentuiert abzugrenzen. Er zieht sich auf seine Scholle zurück und lebt jenseits oder außerhalb des um ihn herum konstruierten Mythos, oder um Roth zu zitieren:

Der Major lebte dahin als der unbekante Träger früh verschollenen Ruhms, gleich einem flüchtigen Schatten, den ein heimlich geborgter Gegenstand in die helle Welt des Lebendigen schickt.<sup>35</sup>

Diesen Gegenstand bildet das vom Kunstmaler Moser angefertigte Porträt des alten Barons von Trotta. Es verselbständigt sich wie der gesamte Mythos des Helden von Solferino gegenüber der eigentlichen Person. Beide leben unabhängig voneinander, haben nichts miteinander zu tun und schließlich kommt dem Konstrukt eine wirkungsvollere Möglichkeit als Projektionsfläche für Signifikationsbestrebungen innerhalb der mit Fiktionen arbeitenden Geschichtsschreibung des Habsburger-Reiches, aber auch als Leitmaxime für spätere Generationen zu, als der eigentlichen Person, die separiert davon dem unsoldatischen Beruf des Bauern nachgeht. Dieser späteren Generation, die es durch die narrativen Verfahren des Mythos zu gestalten gilt, gehört auch der Enkel des Helden von Solferino, der designierte Kavallerie-Leutnant Carl Joseph, an.

Carl Joseph von Trotta versucht gemäß der mythologisch-pikturalen Vorgabe, die ihm als dräuendes Über-Ich in Form des großväterlichen Gemäldes im Arbeitszimmer seines Vaters in Mähren oder auch in Gestalt der offiziellen Kaiserbilder in all seinen Dienststellen, ja sogar im Bordell, entgegenzutreten, gerecht zu werden, also den (ungelebten) Mythos und den Traum seines Beamten-Vaters in seiner eigenen Person Realität werden zu lassen. Aus diesem Grund vollführt Carl Joseph minderwertige Kopien, die auf der Handlungs- und Rezeptionsebene auch die Funktion der Ridikülisierung heroischer Mythenbildung haben sollen, der Taten seines Großvaters. So ist ihm die Rettung des mittlerweile betagten Kaisers auf dem Schlachtfeld nicht mehr möglich. Aus dem Offizierspuff kann er jedoch das typische Kaiserportrait im Miniaturformat entfernen und rettet es damit wie eine heilige Reliquie vor ihrer profanen Entweihung. Dass übrigens die Offiziere der Garnison in Galizien den gemeinsamen Bordellbesuch ebenfalls als eine Art Kampf artikulieren, erhöht die These von der ironischen Bespiege-

---

<sup>35</sup> Roth: a.a.O., S. 21.

lung des damaligen Rettungsakts durch seine aktuelle Version. Für Carl Joseph verbirgt sich dahinter der verzweifelte Versuch es der mahnenden Helden-Imago auf dem Bild des Großvaters mit seinen eigenen Möglichkeiten gleich zu tun und dabei zu scheitern<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Bereits in Theodor Fontanes preußischem Roman *Schach von Wuthenow* von 1882 hat die Ahnengalerie der Familie von Wuthenow eine ähnliche Funktion für die Titelfigur wie Mosers Gemälde auf den jungen Carl Joseph bei Joseph Roth. Deren Identifikation mit den porträtierten Offiziers-Vorfahren wird verweigert durch die eigene Abweichung vom Mythos. Aufgrund einer zu befürchtenden unstandesgemäßen Heirat mit der blatternarbigigen Victoire werden die Gemälde der Familie zu unerreichbaren Idealen, an denen der Rittmeister zuvor noch seine Existenz ausgerichtet hat. «Hier ging er jetzt durch alle Zimmer, einmal, zweimal, und sah sich die Bilder aller Schachs an, die zerstreut und in Gruppen an den Wänden herumhingen. Alle waren in hohen Stellungen der Armee gewesen, alle trugen sie den schwarzen Adler oder den Pour le mérite. Das hier war der General, der bei Malpalquet die große Redoute nahm, und das hier war das Bild seines eigenen Großvaters, des Obersten im Regiment Itzenplitz, der den Hochkirchner Kirchhof mit vierhundert Mann eine Stunde lang gehalten hatte. Schließlich fiel er, zerhauen und zerschossen, wie alle die, die mit ihm waren. Und dazwischen hingen die Frauen, einige schön, am schönsten aber seine Mutter». Theodor Fontane. «Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes», in: ders.: *Werke in fünf Bänden*. Ausgewählt und eingeleitet von Hans-Heinrich Reuter, Berlin/Weimar 1977, vierte Auflage, Zweiter Band, S. 5-147, S. 111. Die Konfrontation mit der piktoralen Vorgabe und dem sich daraus ergebenden Erwartungshorizont gegenüber dem eigenen Werdegang bedeutet: Gemessen an den Gemälden seiner Generalsahnen auf Schloss Wuthenow hat der Rittmeister sein Ziel nicht erreicht. Er ist den z.T. sich selbst auferlegten oder durch den Modus der Tradition ihm auferlegten Vorgaben nicht gerecht geworden. Hier zeigt sich auch der Stellenwert von Familientradition als Über-Ich, welches die gesamte Identität reguliert und Schach empfindet sein Ungenügen in Konfrontation mit der Bildvorgabe, mit dem Vorbild: «Und dann ist auch allmählich die Zeit da, sich malen zu lassen, malen zu lassen für die Galerie! Und zwischen die Generäle rück ich dann als Rittmeister ein und zwischen die schönen Frauen kommt Victoire». Fontane: a.a.O., S. 111 f. In zweierlei Hinsicht empfindet sich Schach hier als unangemessen, einmal aufgrund seines Ranges, zum zweiten aufgrund seiner Verbindung zu Victoire, die nicht in den Rahmen der Galerie passt. Auf die soziale Bedeutung der Porträts in Uniform kommt auch Carmen Winkel zu sprechen, wenn sie bemerkt: «Die Instrumentalisierung der Uniform zur adligen Repräsentation war immer ein zentraler Aspekt des adligen Selbstverständnis, der in Porträts, Grabdenkmälern, architektonischen Gestaltungselementen etc. zum Ausdruck gebracht wurde». Winkel: a.a.O., S. 139. Diesen repräsentativen Vorgaben und auch Aufgaben glaubt der Rittmeister mit Victoire an seiner Seite und auch aufgrund seiner Verstrickungen nicht mehr gerecht werden zu können. Auch noch Heinrich Mann greift diesen die Persönlichkeit konstituierenden Vorbildcharakter der mythisch verklärten Ikonographie in seiner frühen Erzählung *Pippo Spano* auf und dokumentiert deren Unzureichtheit bezüglich der Identitätssuche des dekadenten Künstlers Malvolto. Dessen Orientierung an dem Porträt des frühneuzeitlichen Feldherrn und den mit ihm verknüpften Konnotationen schlägt fehl, aufgrund der Inkongruenzen zwischen Imago und Lebensweise. Mann kritisiert damit auch die Neigung

Das resultiert nicht nur aus der absurden Imitation des Rettungsversuchs durch seine Verlagerung in ein Bordell, durch den Austausch des damaligen Kaisers durch ein Porträt, welches nur noch eine Stellvertreterfunktion annehmen kann. Vielmehr ist der Kaiser nicht mehr zu retten. Joseph Roth zeigt den Monarchen Franz Joseph, den höchsten aller Offiziere, nicht mehr als Schlachtenlenker und apostolische Majestät, sondern in seinem ganzen altersbedingten körperlichen und geistigen Verfall. Die mythisch gewordene Rettungsaktion des Großvaters scheitert am zu Rettenden selbst und kann deshalb nicht mehr identitätsstiftend für den jungen Leutnant von Trotta sein. Der Autor präsentiert den alt gewordenen Monarchen als «eingeschlossen in seiner eisigen und ewigen, silbernen und schrecklichen Greisenhaftigkeit [...], wie in einem Panzer aus ehrfurchtgebietendem Kristall»<sup>37</sup>. Die körperlichen Gebrechen des alten Kaisers stehen selbstverständlich auch für den morschen Zustand der auseinanderbrechenden k.u.k.-Monarchie. So wie sich der Kaiser selbst überlebt hat, ergeht es auch dem Habsburger Reich und den mit ihm verbundenen Mythen und Idealen, auf welche die Familie von Trotta ihre Existenz aufgebaut hat. Zugleich steht die Gefangenheit des Kaisers in seinem alten und gebrechlichen Körper, quasi ein Locked-In-Syndrom, auch symbolisch für das Festhalten an überkommenen Ordnungs- und Identitätskonzepten durch die Familie von Trotta, allen voran durch den Bezirkshauptmann, inmitten eines sich anbahnenden Wandels. Auch darauf verweist von Matt, wenn er erkennt, dass der Monarch «selbst nur noch äußerlich befestigt, mehr von der Uniform als vom eigenen Knochenbau und Willen aufrecht gehalten wird»<sup>38</sup>. Der Kaiser, die von Trottas und das Reich bedürfen also einer Art Korsett. Die gegenseitige Bespiegelung von allgemeiner Historie und besonderer Familiengese, von Mikro- und Makroebene ist darüber hinaus eine der charakteristischen Erzählweisen des Romans zwecks Verdeutlichung der Fassade, deren Brüchigkeit sich schlussendlich bei Carl Josephs eigenen Heldentaten auf dem Schlachtfeld offenbart. Im Gegensatz zum großväterlichen Mythos wird er selbst zu einer Art Marketenderin, denn er fällt während er für seine Solda-

---

zur ästhetisierten Existenz im Fin de Siècle. Vgl. dazu den Aufsatz: Torsten Voß: «Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Männer. Das Scheitern des Malvolto in Heinrich Manns Künstlernovelle *Pippo Spano* (1903/1904). Mit einem Ausblick auf Theodor Fontanes *Schach von Wutbenow* (1882)», in: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 30 (2012), S. 9-30.

<sup>37</sup> Roth: a.a.O., S. 86.

<sup>38</sup> von Matt: a.a.O., S. 329. Die Paradoxie von kaiserlicher Uniform und Willensschwäche ist paradigmatisch für den fiktionalen Charakter soldatischer Männlichkeitskonstruktionen und für die Situation der Donau-Monarchie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

ten Wasser holt, also in einem Moment ganz und gar unmartialischer Fürsorge.

Dass Trottas Vorbild auf einer Fiktion beruht, erhöht den Abstraktionsgehalt der Offiziersimagination, die wenig mit einer realen und empirisch überprüfbaren Existenz gemeinsam hat. Das offenbart sich bereits in den Vorstellungen des jungen Carl Joseph während seiner Kadettenausbildung. Krieg und Sterben, auch repräsentiert durch die ortsansässigen Offiziere seiner Heimatstadt, das Porträt des Großvaters und die mahnenden Narrationen des Bezirkshauptmanns, nehmen für den jugendlichen Kadetten Dimensionen eines Schauspiels an. So erscheint ihm Kaiser Franz Joseph «gütig und groß, erhaben und gerecht, unendlich fern und sehr nahe. [...] Am besten starb man für ihn bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzky-Marsch»<sup>39</sup>. Es ist der Soldatentod, wie er durch Erzählungen und durch das Aufwachsen in einem militärisch geprägten Haushalt – auch wenn Carl Josephs Vater selbst nicht Offizier werden durfte – vermittelt wird. Außerdem verrät dieser kurze panegyrische Gedanke des zukünftigen Kavallerie-Leutnants auch das Funktionieren der identitätsstiftenden Mythen. Die Imaginationen vom Kaiser als Vater- und Vorbildfigur entwickeln sich aus der Ferne des realen Monarchen, den der Autor erst im späteren Romanverlauf als tattrigen Greis inszeniert und damit alle Mythen, auf die auch die Familie von Trotta setzte, durch die Unhintergebarkeit des Körpers entzaubert und demaskiert. Die kaiserliche Nähe, die Carl Joseph in seinem inneren Monolog an einem Sonntag-Mittag in der Heimatstadt fühlt, ist eine eingebildete Nähe, die nur aus der Ferne des Monarchen möglich werden kann, also durch eine Hinzunahme von Abstraktion. In Lernet-Holenias *Die Standarte* ist diese Abstraktion noch vollkommener. Die Stiftung der Identität geht hier von einem Ding-Symbol und all seinen historischen oder fiktiven Konnotationen aus. Solange dies existiert, bestehen auch die daran geknüpften Mythen weiter, für den ehemaligen Offiziersanwärter Menis sogar über den Ersten Weltkrieg und den Untergang der Habsburger Monarchie hinaus. Vielleicht ist die Fahne für ihn nicht mehr als der Tod, aber sie ist mehr als Geschichte, da sie diese überlebt und damit synchron verkörpert und ignoriert.

---

<sup>39</sup> Roth: a.a.O., S. 31 f.

Ester Saletta  
(Bergamo)

*Arthur Schnitzler: immaginare il femminile  
Esempi letterari e cinematografici*

Abstract

Short stories like *Doktor Gräsler Badearzt*, *Casanova Heimfahrt*, *Traumnovelle*, *Spiel im Morgenrauen* and cinematographic adaptations like the ones by Roberto Faenza (1990), Edouard Niermans (1992), Mario Bianchi (1989) and Götz Spielmann (2001) show various examples of female and male imaginative sexual/gender identity: strong emancipated women, weak and subordinated men and ambiguous beings like the chameleon couple Leopoldine/Willi Kasda. In these contexts literature and film no longer define the female imaginative construction as a product of male imagination, but rather as a progressive female effort to become independent from traditional male stereotypes.

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size<sup>1</sup>.

Queste parole di Virginia Woolf, tratte da *A Room of one's own* (1929), evidenziano la strumentalità con cui il maschile ha tradizionalmente immaginato il femminile nei secoli e denunciano, al contempo, anche la presa di coscienza da parte della donna della necessità di conquistare autonomia e dignità individuale e sociale. È quanto accade a livello socio-culturale e artistico-letterario nella Jahrhundertwende e nella Zwischenkriegszeit.

*1. La mise en scène del femminile: Elisabetta d'Austria*

Una delle donne più idealizzate e mitizzate della Jahrhundertwende è, senza dubbio, Elisabetta d'Austria, consorte dell'imperatore Francesco Giuseppe, la cui esistenza è stata descritta, con scientifica precisione e cura di particolari storici, da illustri biografi come Brigitte Hamann<sup>2</sup>. Se a tutt'oggi

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf: *A Room of one's own*, London, Penguin 2000, p. 37.

<sup>2</sup> Brigitte Hamann: *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*, Wien, Amalthea 1992.

la memoria popolare di Elisabetta d'Austria non si è spenta non è certo perché la si ricorda come consorte di Francesco Giuseppe o come regina d'Ungheria, quanto piuttosto come colei che ha decostruito il suo *gender*, ossia il suo ruolo ufficiale di sovrana d'Austria, trasformandolo in un anti-ruolo, messo in scena a d'arte<sup>3</sup>, come segno di protesta, di ribellione personale verso un ideale di femminilità patriarcale, soffocante e limitante, quale era quello della Corte asburgica e della mentalità dell'epoca.

Elisabetta d'Austria diventa la Sissi o la Lisl di Possenhofen che la cinematografia internazionale, verso la metà degli anni Cinquanta, lancia sugli schermi, nella nota trilogia del regista austriaco Ernst Marischka, avvalendosi della magistrale interpretazione di Romy Schneider. Che la Sissi cinematografica coincida con l'incarnazione del mito femminile della Wiener Moderne, teatralmente costruito ed oscillante fra realtà ed immaginazione, trova non solo conferma nello studio di Juliane Vogel, *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur*, ma anche nell'opera dello stesso Arthur Schnitzler. La capacità camaleontica della donna di *spielen*, ossia di sapere giocare con la vita recitando un ruolo, fa del personaggio femminile, reale o letterario, un artefice del proprio destino, indipendente e determinato, capace di sovvertire modelli maschili tradizionali. Ma la femminilità costruita da Sissi se è antitetica a quella prevista dal duro cerimoniale di corte spagnolo degli Asburgo, non lo è rispetto a quella idealizzata del mondo artistico, che trasmette, nelle sue opere d'arte, proprio in quel periodo, immagini femminili emancipate, trasgressive e anticonvenzionali per l'epoca, non rinnegando, comunque, per questo, certi canoni mitici della bellezza femminile, come la grazia e la dolcezza. Nessuna androginizzazione, quindi, è presente nel mito di Sissi, per lo più quasi sempre ritratta in atteggiamenti non ufficiali<sup>4</sup>, incarnazione della giovane semplice, ingenua e ribelle viaggiatrice instancabile, assetata di sapere e di conoscenza che, dopo la tragedia di Mayerling, incarna la figura della «mater dolorosa»<sup>5</sup>, con il suo

---

<sup>3</sup> Elisabeth von Österreich: *Tagebuchblätter von Constantin Christomanos nebst Beiträgen von E. M. Cioran und anderen*. (a cura di) Verena von der Heyden-Rynsch, München 1983, p. 49 «Shakespeare wollte damit sagen, daß unser ganzes Leben nur ein Theaterspiel sei. Wir spielen uns immer selbst. Das Spiel auf der Bühne ist ein Theaterspiel unseres Theaterspiels. [...] Aus den Leidenschaften, die uns so in Sehweite vorgeführt werden und eigentlich nur Lärm und Pantomimen sind, ahnen wir erst die wahren Begebenheiten der Seele. Je ferner wir uns selbst werden, desto tiefer sehen wir in uns. Wie in einem Spiegel erblicken wir dann unser Schicksal».

<sup>4</sup> Si faccia riferimento ai due dipinti del 1864 di Franz Xaver Winterhalter, conservati al Kunsthistorisches Museum di Vienna, in cui Sissi è ritratta senza simboli regali, con solo il ventaglio fra le mani, con una semplice vestaglia da camera e con i capelli sciolti ed anodati sul petto.

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, Hamburg, Rororo 2000, p. 789 «Mangelt es der Frau an Schönheit, Glanz, Glück, wählt sie die Rolle des Opfers. Sie setzt sich in Kopf,

vestirsi di nero, la sua riservatezza ed il suo costante sfuggire agli occhi dell'opinione pubblica del tempo. La messa in scena di se stessa, potenziata di tutti gli elementi della femminilità (sex), soprattutto della bellezza, coincide per Sissi con la costruzione di una femminilità alternativa a quella tradizionale, segno indiscusso di indipendenza e di emancipazione. Mediante questo processo di artificio scenico, che sembra attribuire alla sessualità tradizionale della donna una centralità, Sissi, icona di una bellezza sfuggente, irraggiungibile, dal fascino seducente e ammaliatore, è portatrice di una teatralità del vivere che fa dell'arte lo *Spiel* della vita stessa. Il pigmalionismo narcisistico di Sissi<sup>6</sup>, creato da una donna per una donna, come Juliane Vogel ricorda, si realizza tramite un'armonica composizione di motivi femminili della tradizione letteraria (Mignon<sup>7</sup> e Undine<sup>8</sup>) con i comportamenti innovativi di alcune dive del teatro di allora (Emma Hamilton, Sarah Bernhard ed Eleonora Duse<sup>9</sup>).

---

die Mater dolorosa, die unverstandene Ehefrau zu verkörpern. Sie sieht sich selbst als "die unglücklichste Frau der Welt".

<sup>6</sup> Ibid. pp. 783 e sgg. La Beauvoir, nella terza sezione di *Das andere Geschlecht*, concentra la sua attenzione sulla donna narciso identificandola come colei che «sucht sie sich in der Immanenz ihrer Person zu erfassen» (p. 782). Questa necessità della donna di guardarsi allo specchio per autodefinirsi nasce dal fatto, secondo la Beauvoir, che per decenni il femminile è stato considerato solo come oggetto e non come soggetto. Nel fenomeno del narcisismo, invece, la donna, si riconosce in quanto soggettività autonoma – «[...] besteht das Geheimnis allein der leeren Überzeugung, tief in sich selbst den Schlüssel zu besitzen, der er möglich macht, Gefühle und Verhaltenweisen zu entziffern und zu rechtfertigen» (p. 790), perché ammira il suo Essere con lo stesso sguardo del maschile. «Es kommt vor, daß die Frau sich in der solitären Lust in ein männliches Subjekt und ein weibliches Objekt aufspaltet» (p. 783) Si compiace della sua bellezza, ne gode e crea lei stessa delle fantasie erotiche, proprio come fa l'uomo nei suoi confronti.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Werke, Hamburger Ausgabe, Bd.7, München, dtv 1988, p. 91 «Ein kurzes seidnes Westchen mit geschlitzten spanischen Ärmeln, knappe, lange Beinkleider mit Puffen standen dem Kinde gar artig. Lange schwarze Haare waren in Locken und Zöpfen um den Kopf gekräuselt und gewunden. Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte».

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, in *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, dtv 1994, p. 171 «Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe, mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir [...]» Si veda anche il testo di Andrea Bamberger *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*, München, Matthes & Seitz 2000, pp. 166-178 Per Bamberger l'idea di Undine rimanda a quella della *Kindfrau*, sorta di fluido, simile all'acqua, che rinvia alla nascita di Venere.

<sup>9</sup> Juliane Vogel, op. cit. p. 201 «Der Ritter Hamilton, [...] hat nun nach so langer Kunstliebhaberei [...] in einem schönen Mädchen gefunden. [...] Sie ist sehr schön und



Se la tradizionale catalogazione del femminile, essenzialmente basata sugli studi maschili misogini di Otto Weininger<sup>10</sup>, Richard von Krafft-Ebing, Paul Julius Möbius e Cesare Lombroso<sup>11</sup>, trova corrispondenza nei testi di Leopold Sacher-Masoch<sup>12</sup> o di Thomas Mann<sup>13</sup>, veicolando l'immagine di una donna dalla natura dicotomica ed antitetica, al contempo bellezza angelicata e mefistofelica<sup>14</sup>, come la *femme fatale* e la *femme fragile*, Lisl di Possenhofen si rispecchia invece in alcune figure femminili delle opere di Arthur Schnitzler, dove il femminile è enigmatico nella sua innata contraddittorietà.

Si è di fronte ad un'evoluzione del processo di immaginazione del femminile, che, pur conservando inalterati i principi costitutivi del percorso immaginativo<sup>15</sup>, sposta però l'attenzione sul punto di vista femminile, cioè

---

wohl gebaut. Er hat ihr ein Griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen, etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume». – Doris Maurer, Eleonora Duse, Reinbeck, Rowohlt 1988, p. 26 «Die Bernhard, eine äußerst reizbare Person, neigte zu Temperamentsausbrüchen und dramatischen Szenen auch außerhalb des Theaters. Sie wechselte ständig ihre Liebhaber, konnte und wollte nicht altern, legte höchsten Wert auf ihr sorgfältig gepflegtes Äußeres». – Giovanni Pontiero, *Eleonora Duse*, in *Life and Art*, Frankfurt a/Main, Peter Lang 1986, p. 358 «Eleonora Duse is the greatest artist I have never seen. Watching Duse act, you always have the feeling that she is a wonderful psychologist. A woman with a simple, childlike soul – yet she is direct and terrifying».

<sup>10</sup> Nike Wagner, *Spirito e Sesso*, Torino, Einaudi 1990, pp. 125-126 e pp. 132-133.

<sup>11</sup> Lisa Fischer (a cura di), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Oldenbourg, Verlag für Geschichte und Politik 1997, pp. 154-165.

<sup>12</sup> Leopold Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a/Main, Insel Taschenbuch Verlag 1997, pp. 14, 24, 58, 138.

<sup>13</sup> Thomas Mann, *Tristan*, in *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt a/Main, Fischer 1992, pp. 92-103.

<sup>14</sup> Si veda per es. il riferimento all'adorazione religiosa di Alfred Polgar nei confronti di una delle donne maggiormente ammirate dagli intellettuali dei circoli letterari più frequentati della Vienna del Primo Dopoguerra, ossia Ea von Allesch alla quale il poeta si rivolge con la seguente preghiera-supplica: «Ich bete zu Dir, Emma, als zum Inbegriff alles Edlen und Makellosen! [...] Schönste, süßeste Frau, sei gnädig mit dem Freund, der ohne sein Mysterium verkommen müßte in der Welt seiner Schwächen und Halbheiten. Alles bist Du mir, außer Dir ist nichts als Lüge und falsche Werte. Echtteste, Vollkommenste, ich bete zu Dir, Madonna-Gesichterl mit dem blonden Lockenheiligschein! Ave Emma!».

<sup>15</sup> Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1979, pp. 43 e sgg. Si veda in modo particolare il riferimento della Bovenschen alla figura della Lulu di Wedekind, incarnazione emblematica della non ancora avvenuta coesistenza armoniosa e complementare fra le varie tipologie dicotomiche del femminile. La Bovenschen nota, infatti, che il femminile, idealizzato dal maschile, possiede una sorta di camaleontica potenzialità innata a costruire/decostruire, mediante un processo di carnevalesizzazione alla Riviere, tutti i volti attribuiti dal desiderio maschile. In questo processo, il femminile tenderebbe ad autodefinirsi, decostruendosi, e mostrerebbe, allo stesso modo del maschile, di

sulla costruzione di un *gender*, attivo creatore di *Männer-Frauenbilder*<sup>16</sup>. Dare vita ad un'immagine ideale della donna non è più solo prerogativa esclusiva del maschile, ma anche del femminile che si auto-determina secondo il motto di Simone de Beauvoir: «Man wird nicht als Frau zur Welt, man wird es»<sup>17</sup>. Certo è però che la costruzione ad opera della donna di una galleria di tipi femminili immaginari, facenti capo all'ideale, denominato poi dalla critica letteraria contemporanea, della *Kindfrau*<sup>18</sup>, armonizza non solo le fantasie frammentarie del maschile, ma conferisce loro anche una traducibilità nel reale, per cui la finzione, la messa in scena, il gioco non rimangono più esclusivo dominio delle fantasie di chi le ha prodotte, ma diventano parte integrante della realtà di chi le mette in scena tanto che risulta impossibile tracciare una linea di demarcazione fra ciò che appartiene al mondo dell'immaginario soggettivo e/o a quello oggettivo. «Il sogno e la veglia si fondono. La verità e la menzogna. Ovunque non c'è certezza. Nulla sappiamo degli altri, nulla di noi stessi. Recitiamo sempre. Chi sa è intelligente»<sup>19</sup>. (Es fließen ineinander Traum und Wachen. Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns. Wir spielen immer. Wer weiß, ist klug.) scriveva Schnitzler a conferma dell'esistenza di un brochiano *Schlafwandlerzustand*<sup>20</sup>, in costante oscillazione fra torpore onirico e ravveduto desiderio di concretezza. In questo epocale equilibrato connubio di

---

essere in grado di svincolarsi dai canoni tradizionali che la imprigionano in prototipi pre-costituiti. Se per la donna decostruire significa costruirsi una identità autonoma, per il maschile, invece, significa costruirsi delle tipologie immaginarie femminili, inafferrabili, enigmatiche e misteriose.

<sup>16</sup> Ester Saletta, *Die Imagination des Weiblichen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit in Bezug auf Arthur Schnitzlers Fräulein Else*, Wien, Böhlau Verlag 2006, p. 17 e sgg.

<sup>17</sup> Simone de Beauvoir, op. cit. p. 335.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Wie nicht sprechen. Vereinigungen*, Wien, Passagen 1989, p. 11. Derrida definì la *Kindfrau* come «dies, was X heißen wird, dies "ist nicht" dieses noch jenes, nicht sinnlich noch intelligibel, nicht positiv nicht negativ, nicht drinnen noch draußen, nicht übergeordnet noch untergeordnet, nicht aktiv noch passiv, nicht anwesend noch abwesend, nicht einmal neutral, nicht einmal dialektisierbar in einem Dritten, ohne mögliche Aufhebung und so weiter. Diese ist also nicht ein Begriff noch gar ein Name trotz des Anscheins. Dieses X eignet sich, gewiß, für eine ganze Reihe von Namen, aber es nennt eine andere Syntax, es ruft nach einer anderen Syntax, es geht gar noch über die Ordnung und die Struktur des prädikativen Diskurses hinaus. Es "ist" nicht und sagt nicht dies, was "ist"».

<sup>19</sup> Arthur Schnitzler, *Paracelsus*, cit. da Ester Saletta, op. cit. p. 65.

<sup>20</sup> Hermann Broch, *Der Schlafwandler*, (a cura di) Paul Michael Lützel, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1994, p. 419 «Aufgelöst jedwede Form, ein Dämmerlicht stumpfer Unsicherheit über der gespenstischen Welt, tastet der Mensch, einem irren Kind gleich, am

convergenza delle alterità individuali e storiche, il mito della *Kindfrau* si presenta da un lato come massima espressione di ritrovata armonia immaginativa fra i sessi e dall'altro di imitazione artificiosa, di *kitsch*<sup>21</sup>. Essere *Kindfrau*, insieme ordinato e ben proporzionato di molteplici qualità fisiche ed intellettuali, significa avere dentro di sé una doppia latente potenzialità di bambina e di donna che aspetta solo di essere risvegliata dalle circostanze esterne e dal maschile. Significa incarnare l'icona del positivo e del negativo, dell'essere e dell'apparire, di quel principio ideale e reale che affascina, avvince, irretisce senza lasciare traccia. È ciò che Schnitzler nell'*Anatol* definisce un *Rätsel*, un mistero inspiegabile. Questo nuovo modello di femminilità, costruito sul principio del *nicht mehr* (Kind) e del *noch nicht* (Frau), ossia del confine tra fragilità innocente di bambina e forza seduttrice di donna, induce a porsi degli interrogativi circa l'autenticità di tale mettersi in scena.

Mentre già Silvia Bovenschen, nel suo studio *Die imaginierte Weiblichkeit*, sottolineava che il femminile, secondo la prospettiva di osservazione del maschile, era solo un motivo intellettuale, tanto scientifico quanto letterario, dalla valenza effimera e immaginaria<sup>22</sup>, non riconoscendo pertanto la possibilità alla donna di potersi immaginare, il contributo scientifico di Andrea Bamberger recupera considerazioni come quelle dell'*Emile* di Jean Jacques Rousseau, che, pur ribadendo la visione misogina della donna<sup>23</sup>, sottolinea la sua infantile e melodrammatica natura<sup>24</sup>. Anche le posizioni di Havelock Ellis – «Es gibt zumindest eine Kunstform, von der man behaupten

---

Faden irgendeiner kleinen kurzatmigen Logik durch eine Traumlandschaft, die er Wirklichkeit nennt und die ihm doch nur Alpdruck ist». Si veda anche Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, (a cura di) Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 2001, pp. 149-170.

<sup>21</sup> Hermann Broch, *Schriften zur Literatur 2*, (a cura di) Paul Michael Lützeler, Frankfurt a/Main, Suhrkamp 1975, pp. 399 e sgg. «Man konnte von einem speziphischen Imitationssystem sprechen, von einer Imitation, in der sogar die imitatio Dei nochmals imitiert wird, aber alle wesentliche Elemente zu ihrem Gegenteil invertiert werden. [...] Jede Zeit des Verfalls war zugleich eine Zeit des Kitsches».

<sup>22</sup> Silvia Bovenschen, op. cit. p. 11 «Es ist wiederum nur ein Moment des Literarischen, in dem das Weibliche diese Bedeutung erlangen konnte: nur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, als Thema ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; als Thema war es eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine große literarische Tradition».

<sup>23</sup> Jean Jacques Rousseau, *Emilio*, (a cura di) Paolo Massimi, Milano, Oscar Mondadori 2002, p. 496.

<sup>24</sup> Ibid. pp. 507-511 «La donna è civetta per la sua stessa condizione di donna, ma tale civetteria muta forma ed oggetto a seconda delle sue aspirazioni; [...] È vero: ella vede la sua bambola e non se stessa, non può fare nulla per sé, non è formata, non ha capacità né forza, non è ancora niente, si immedesima completamente nella sua bambola, riversa in

könnte, daß die Frauen hierhin nicht nur mit den Männern rivalisieren, sondern daß sie diese von Natur aus darin übertreffen: die Schauspielkunst»<sup>25</sup> – e Georg Simmel – «Wenn es aber überhaupt etwas wie eine Formel des weiblichen Wesens gibt, so deckt sie sich mit diese Wesen der Schauspielkunst»<sup>26</sup> – attribuiscono al femminile facoltà scenico-drammatiche sconosciute al maschile. Si tratta pertanto di definire la teatralità della *Kindfrau*, al di là delle fantasie erotiche del maschile, che pensano il femminile al pari di una costruzione artificiosa, di una messa in scena fine a se stessa. La *Kindfrau*, non è più quindi da intendersi solo come creazione pigmalionica del maschile, ma anche come soggetto umano, che sa esternare teatralmente un'autenticità inconscia, che mette in atto processi identitari di differenziazione sessuale. Bamberger, infatti, evidenzia che tale teatralità è letta dalla donna come autentica nel suo manifestarsi, mentre dall'uomo come finzione, come espressione di una corrispondenza empatica con le proprie fantasie. Questo perché la donna, come aveva già sottolineato la Beauvoir, vede nella teatralità del femminile il mezzo per conoscersi come soggetto, per auto-determinarsi, mentre l'uomo si limita a conoscerlo solo come oggetto erotico-sessuale della propria immaginazione. Esempio a tale riguardo si rivela il romanzo di Vladimir Nabokov *Lolita* (1955). *Lolita*, esplicito prodotto dell'immaginazione dell'uomo, bisognoso di interpretare la sua perversione patologica enfatizzando la presunta sessualità della ragazza, è dispensatrice di una «grazia arcana, [di un] fascino elusivo, mutevole, insidioso e straziante che distingue la ninfetta da tante sue coetanee [...]». Nabokov prosegue poi definendo *Lolita* un miscuglio

di un'infantilità tenera e sognante e di una sorta di raccapricciante volgarità, che discende dalle stucchevoli fotomodelle della pubblicità e delle riviste, coi loro nasetti sbarazzini; dal colorito roseo e vago delle servette adolescenti della vecchia Europa (odorose di margherite schiacciate e sudore); e dalle giovanissime sguadrine travestite da bambine nei bordelli di provincia [...]

tanto che «tutto questo si confonde con la squisita, immacolata tenerezza che filtra attraverso il muschio e la mota, la sozzura e la morte»<sup>27</sup>. La

---

essa tutta la sua civetteria. Ma non farà sempre così: aspetta il momento in cui sarà essa stessa la sua bambola».

<sup>25</sup> John Stokes (a cura di), *Sarah Bernhard, Ellen Terry, Eleonora Duse. Ein Leben für das Theater*, Weinheim, Quadriga 1991, p. 10.

<sup>26</sup> Georg Simmel, *Weibliche Kultur*, in *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin, Klinkhardt 1993, p. 240.

<sup>27</sup> *Ibid.* pp. 26-61.

*Kindfrau*, non è più quindi da intendersi solo come creazione pigmalionica del maschile, ma anche come soggetto umano, che sa esternare teatralmente un'autenticità inconscia, che mette in atto processi identitari di differenziazione sessuale. Figure schnitzleriane come Marcolina, Albertine e Leopoldine, seduttrici prepotenti ed inconsce, ingenue e soavi, espressione della volontà femminile di auto-determinarsi nella ricerca di una propria autenticità si muovono in un valzer di sentimenti altalenanti, per lo più contraddittori. Se questi per la donna sono preludio al superamento di una precostituita identità, per l'uomo, già indebolito dalla crisi dell'Io, sono fonte di impulsi sessuali brevi, simili a *flashes*, che destabilizzano la sua autocoscienza di genere.

## 2. Esempi di femminile schnitzleriano fra testo e cinematografia.

Ed è proprio riconsiderando il costante oscillare del femminile fra crisi di identità individuale e anelito di autodeterminazione, che Le Rider ripropone la tematica del narcisismo, già elaborata da Freud e da Lou Andrea Salomé. Il carattere narcisistico della *Kindfrau*, reale ed immaginaria, descrive per Freud

jenes Verhaltens [...] bei welchen ein Individuum den eigenen Leib in ähnlicher Weise behandelt wie sonst den eines Sexualobjektes, ihn also mit sexuellem Wohlgefallen beschaut, streichelt, liebkost, bis es durch diese Vornahmen zur vollen Befriedigung gelangt.<sup>28</sup>

Quella descritta da Freud è una valenza essenzialmente patologica della *Kindfrau*, simile ad uno stato onirico<sup>29</sup>, causa di una forma dissociativa dalla realtà, che coincide con una sorta di auto-libido. Per Lou Andrea Salomé, invece, è una condizione esistenziale, indispensabile, atta a descrivere la reazione del soggetto nei confronti dello stato di estraneamento a cui è sottoposto dalle circostanze esterne. Essere narcisi, e per di più donne, per Lou Andrea Salomé, significa sapere esprimere alla massima potenza la capacità reattiva al collasso individuale. Sicuramente la sottomissione a cui la donna

<sup>28</sup> Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, in *Studienausgabe*, Bd.3, Frankfurt a/Main, Fischer Verlag 1992, p. 41.

<sup>29</sup> Sigmund Freud, *Die Libidotheorie und der Narzißmus*, in op. cit. Bd.1, p. 402 «Wir führen jetzt im Sinne der Libidotheorie aus, daß der Schlaf ein Zustand ist, in welchen alle Objektbesetzungen, die libidinösen ebensowohl wie die egoistischen, aufgegeben und ins Ich zurückgezogen werden. [...] Beim Schlafenden hat sich der Urzustand der Libidoverteilung wiederhergestellt, der volle Narzißmus, bei dem Libido und Ichinteresse noch vereint und unterscheidbar in dem sich selbst genügenden Ich wohnen».

è stata soggetta da secoli, così come la sua naturale facoltà di *mise en scène*, la privilegiano rispetto al maschile nell'auto-determinarsi come Narciso. La doppia valenza, di cui parla Lou Salomé, coincide però anche con una capacità di vivere il genere, che è capacità di amarsi come oggetto di un piacere esistenziale. Se il femminile vede nell'artificiosa teatralizzazione dell'amore del Sé la concreta, reale possibilità di darsi un'identità altra da quella attribuitale dal contesto a marca maschile, il maschile percepisce questo processo femminile come la proiezione immaginaria delle proprie represses libidini. Sia nell'uno, che nell'altro caso, il narcisismo è il ritratto immaginario ed ideale del Sé, in cui una particolare *Sprachweise* del corpo sa osservarsi, ammirarsi, amarsi e godere del riflesso della propria natura, come in sequenze cinematografiche proiettate all'esterno, proprie sia del mezzo cinematografico che del testo letterario<sup>30</sup>. Michael Nerlich, infatti, sottolinea come «den literarischen Text beim Lesen immer schon in einen dreidimensionalen Film verwandelt ist»<sup>31</sup>, e Peter Zima lo definisce «eine Form der Illustration jener komplementären Bildphantasie»<sup>32</sup>. Anche in questo caso il motivo della costruzione di immagini, nel senso di *Bildphantasien*, è supportata da una sorta di valenza onirica propria del cinema che, per lo più, riproduce in versione rielaborata e quindi immaginata, una galleria di eventi e personaggi estraniati dal reale<sup>33</sup>. Di qui allora l'importanza di rievocare il dibattito sulla relazione interculturale/intermediale fra letteratura e cinema non solo considerando quest'ultimo *Sprachweise* complementare al testo letterario, capace di potenziarne quindi la qualità immaginativa ed evocativa, ma anche come vero e proprio atto critico, di lettura originale e di interpretazione<sup>34</sup>. Se il cinema dà corpo alla fantasia in forma tridimensionale, mentre il testo scritto la crea anche nella forma di una pura immaginazione *in progress*, il testo filmico, al di là anche della rappresentazione diretta, possiede capacità comunicative intrinseche, generative di senso, atte a sollecitare la

---

<sup>30</sup> Volker Roloff, *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*, in Peter V. Zima (a cura di) *Literatur Intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, p. 269.

<sup>31</sup> Michael Nerlich, *Literaturwissenschaftliche Reflexionen von Text und Film und ein Exkurs zu Alain Robbe-Grillet*, in K. Hickethier/S. Zielinski (a cura di) *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Mediennwissenschaften, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Berlin, 1991, p. 321.

<sup>32</sup> Volker Roloff, op. cit. p. 274.

<sup>33</sup> Ibid. p. 272.

<sup>34</sup> Ibid. p. 272.

partecipazione dello spettatore sulla base delle sue competenze. Questo è quanto accade anche nelle riproduzioni/adattazioni cinematografiche dei testi di Schnitzler *Doktor Gräsler, Badearzt* (1917), *Casanova Heimfahrt* (1918), *Traumnovelle* (1925) e *Spiel im Morgenrauen* (1926), in quanto significative della peculiare immaginazione del femminile nel periodo fra la Fine Secolo ed il primo Ventennio del Novecento.

### 3. *Doktor Gräsler. Badearzt*

I caratteri personali e professionali del medico termale Emil Gräsler, dall'indole indecisa e debole, che mette in discussione l'immagine tradizionale di un maschile, forte e autoritario, sono controbilanciati da quelli di un femminile nettamente emancipato, che, a fatica, lascia intravedere il confine fra natura e rappresentazione, messa in scena. La forza maschile del femminile è già percepibile dalle prime pagine di *Doktor Gräsler, Badearzt* quando Friederike, sorella del protagonista, morta suicida a Lanzarote, continua, nonostante la sua morte, ad aleggiare come fantasma nell'intimo e nella vita del fratello<sup>35</sup>. La sua è una femminilità, vittima degli eventi<sup>36</sup>, ma dominante al punto di essere quasi edipica nel suo relazionarsi con il maschile. Di contro, quelle di Sabine e di Katharina sono invece presenze femminili reali, concrete nell'esistenza del medico termale. La personalità e la funzione di Sabine nell'economia della narrazione e della costruzione della debole identità maschile di Gräsler sono descritte da Schnitzler nei primi sette capitoli del racconto. La giovane, figlia di un oramai sfiorito cantante lirico, è per il dottor Gräsler polo dialogico ed esistenziale, centro di unità e solidità di un vivere ancorato al ricordo del passato, incapace di affrontare il presente e tanto meno il futuro. Il suo ruolo come donna è quello di completare il

<sup>35</sup> Il riferimento è qui agli episodi di pp. 74-89 e sgg. in cui Friedricke è di nuovo presente nella vita di Gräsler mediante un vecchio scialle che il medico termale regalerà poi a Katharina e mediante delle lettere intime che suggeriscono la relazione sentimentale intercorsa fra Friedricke e l'avvocato Böhlinger.

<sup>36</sup> Arthur Schnitzler, *Doktor Gräsler. Badearzt*, Frankfurt a/Main: Fischer 2001, p. 91 «Der letzte Brief aber, glühend, wirr und voll Todesahnungen, ließ keinen Zweifel übrig, daß ihn der brustkranke neunzehnjährige Jüngling geschrieben, den Gräsler vor zehn Jahren etwa als einen beinahe Sterbenden aus dem Süden nach der Heimat hatte schicken müssen; und unwillkürlich stellte er sich die Frage, ob nicht diese vielerfahrene, liebesdürstige Frau, als die sich seine scheinbar so tugendstill gewesene Schwester vor ihm nun entschleierte, jenem armen, jungen Menschen ein allzu frühes Ende bereitet hatte» e ancora «[...] wenn auch ein verspäteter Groll, daß er den Leuten so lächerlich erschienen sein mochte, wie ein betrogener Ehemann, ihm das Bild der Verstorbenen anfangs verzerren wollte, am Ende überwog doch all dies ein Gefühl der Befriedigung [...]».



maschile<sup>37</sup>, infondendogli sicurezza, anche mediante il superamento del passato eternamente presente<sup>38</sup>. Sabine si sostituisce al ricordo di Friedericke<sup>39</sup> e prende su di sé i ruoli tradizionalmente propri del maschile. Propone una sorta di collaborazione fra i sessi, di matrice professionale offrendosi di seguire i lavori di risanamento della casa di cura che Gräsler vorrebbe prelevare e di matrice personale sfidando le convenzioni tradizionali allorché gli scrive una lettera, non in forma di dichiarazione d'amore<sup>40</sup>, bensì di richiesta di attivazione di una complementarità terapeutica, a doppio senso, fra femminile e maschile, atta a ricostruire l'equilibrio interiore di entrambi i sessi, che il passato aveva annientato e che il presente non riesce ancora a realizzare su base individuale. È qui evidente che si è di fronte a quel modello di donna moderna ed emancipata, sicura di sé, che si profilava socialmente nel Primo Dopoguerra. Ciò è evidente anche nell'incontro dei due, avvenuto dopo il ritorno di Emil dal soggiorno nella sua città natale, in cui questi ammette apertamente di avere commesso un errore nel non aver voluto accettare la proposta contenuta nella lettera di Sabine. Ella, però, non scende a compromessi né tanto meno ritorna sui suoi passi, messa alla prova da un senso di colpa o di commiserazione. Non regala, infatti, a Gräsler

---

<sup>37</sup> Il contributo di Sabine al completamento della personalità di Emil è attuato anche grazie ad una parallela situazione in cui i due si trovano rispetto al loro passato. Sia Sabine che Gräsler, infatti, sono alla ricerca di vivere il presente senza dovere essere necessariamente costretti a mantenere vivo il ricordo del passato. Emil è consapevole del suo attaccamento maniacale al ricordo della sorella defunta (Schnitzler, *Doktor Gräsler* pp. 18-45) così come Sabine non riesce a svincolarsi dal ricordo del suo grande amore per un giovane medico, morto prematuramente (Schnitzler, *Doktor Gräsler* p. 45).

<sup>38</sup> Interessante qui è sottolineare come la capacità di Sabine di sostituirsi ad un maschile svilito nella sua qualità di maschile tradizionale rimandi al concetto del *Geschlechterrollen-umtausch*, presente soprattutto in *Spiel im Morgengrauen*. Se in *Doktor Gräsler* l'inversione dei ruoli sessuali si basa essenzialmente sul potere del femminile di agire e su quello del maschile di recepire passivamente tali azioni, in *Spiel im Morgengrauen* si assiste ad una caratterizzazione più articolata e complessa che prevede, nel capovolgimento delle funzioni sessuali, anche componenti più propriamente di ordine fisico. Si veda a tale proposito la descrizione di Leopoldine (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 121) e di Willi Kasda (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 144).

<sup>39</sup> Arthur Schnitzler, op. cit. p. 48 «Es ist wahrscheinlich ganz gut möglich, daß ich diesen Brief niemals geschrieben hätte, wenn Ihre gute Schwester noch lebte».

<sup>40</sup> Il film di Roberto Faenza *Mio caro dottor Gräsler* attribuisce alla lettera di Sabine un ruolo decisivo tanto che dalle sue parole scritte si evince un tono di vero e proprio «out-out» nei confronti dell'indeciso medico termale. «I think we have to take risks – this is maybe what love means» è quanto Sabine nell'adattamento cinematografica del regista italiano scrive a Gräsler potenziando ancora di più che non nel testo schnitzleriano, dove questa frase non è presente con queste sfumature lessicali, la sua indole di donna pronta anche a sfidare l'ordine tradizionale degli eventi.

alcuna sorta di seconda opportunità<sup>41</sup>. La reazione del maschile di fronte ad una femminilità tanto risoluta, decisamente *ante litteram* rispetto al modello convenzionale della sottomessa ed accondiscendente *süßes Mädel* non può escludere una rivincita del maschile tradizionale sul femminile per salvaguardare la sua dignità di uomo ferito<sup>42</sup>. Questa si esaurisce però solo a livello immaginativo, quasi in un sogno ad occhi aperti, espresso nel seguente monologo interiore.

Bene, disse fra sé, tu vuoi che sia così, sei tu a spingermi nelle braccia di un'altra, avrai quello che vuoi. E non basta. Lo verrai anche a sapere ... Prima di partire per il Sud verrò qui con lei. Abiterò un paio di giorni qui con lei. Passerò con lei in carrozza davanti alla casa del guardaboschi. La vedrai! La conoscerai. Le parlerai. Ho il piacere di presentarle la mia fidanzata, signorina Sabine<sup>43</sup>!

(Gut denn, sagte er bei sich, du willst es so, du treibst mich selbst in die Arme einer andern, du sollst deinen Willen haben. Mehr noch. Du sollst es erfahren ... Eh' ich in den Süden reise, komme ich mit ihr hierher. Ich werde ein paar Tage mit ihr hier wohnen. Ich werde mit ihr spazierenfahren, am Fortshause vorbei. Du sollst sie sehen! Du sollst sie kennenlernen. Du sollst mit ihr sprechen. Hier erlaube ich mir, Ihnen meine Braut vorzustellen, Fräulein Sabine!)).

Altra invece è la natura di Katharina, costruita sul modello di una femminilità tipicamente tradizionale, che oscilla fra la donna di casa premurosa ed amorevole<sup>44</sup>, infantile e ingenua<sup>45</sup>, remissiva<sup>46</sup> e superficiale della borghesuccia

<sup>41</sup> Arthur Schnitzler, op. cit. p. 102.

<sup>42</sup> Ibid. p. 106 «Und er träumte sich in überberückigte Lokale mit wilden Tänzen von halbnackten Weibern, plante ungeheuerliche Orgien als eine Art dämonischer Rache an dem erbärmlichen Geschlecht, das so tückisch und treulos an ihm gehandelt, Rache an Katharina, an Sabine, an Friedricke».

<sup>43</sup> Arthur Schnitzler, *Il dottor Gräsler medico termale*, (a cura di) Giuseppe Farese, Milano, Oscar mondatori 1985, p. 127.

<sup>44</sup> Arthur Schnitzler, op. cit. p. 70 «Als er sich anschickte, den Tisch zu decken, ließ sie es nicht zu, sondern bestand darauf, das sei ihre Sache. Auf ihren scherzenden Befehl nahm er auf einem entfernten Sessel Platz und sah ihr mit leiser Rührung zu, wie sie hausmütterlich alle Vorbereitungen für das Abendessen traf [...]» ed a p. 71 «Bevor Katharina ging, räumte sie den Tisch ab, stellte die Sessel zurecht und machte Ordnung im Zimmer».

<sup>45</sup> Ibid. p. 76 «[...] und wenn Katharina ihn durch kindlich neugierige Fragen nach Aussehen, Trachten und Sitten fremder Völker, nach Korallenriffen und Seestürmen unterbrach, so war ihm, als hätte er Dinge, [...] für ein naiveres, aber um so dankbareres Publikum zu berarbeiten, und er nahm unwillkürlich Ton und Redeweise eines Märchenonkels an, der in dämmeriger Stube aufhorchende Kinder durch Erzählung merkwürdiger Abenteuer zu rühren und zu ergötzen sucht».

<sup>46</sup> Ibid. p. 96. Il riferimento è qui alla decisione di Katharina di lasciare l'appartamento

alla moda<sup>47</sup>. Colei che, senza alcun invito, si presenta un giorno inaspettatamente alla porta di Gräsler con la valigia in mano, pronta a trasferirsi presso di lui per un breve periodo di vacanza, diventa presenza ingombrante ed imbarazzante per il medico termale a tal punto che questi prende la decisione di lasciarla ad insaputa della ragazza<sup>48</sup> e di immaginarsela al pari di una prostituta<sup>49</sup>.

Ancora più diversa è la terza figura femminile che si insinua nella vita di Gräsler, facendo appello proprio alla sua professione di medico. È Frau Sommer, vedova, madre di una bambina di sette anni, che si ammala di scarlattina e che abita al piano di sotto. La donna, piuttosto volgare ed invadente, non si preoccupa di suscitare commenti nella gente per la sua condotta poco ragguardevole<sup>50</sup> ed anticonformista e non nasconde neppure il suo desiderio di indurre Emil Gräsler in tentazione<sup>51</sup>. Schnitzler conferisce

---

di Gräsler prima che questi la inviti a farlo. La donna, nella lettera indirizzata ad Emil, gli ribadisce la sua gratitudine, ma palesa anche la sua presa di coscienza di essere di troppo nella vita di Gräsler.

<sup>47</sup> Ibid. p. 88 «Als er eintrat, sah sie auf dem Lehnstuhl, ganz eingewickelt in einen rötlichbraunen, mit goldgestickten Drachen durchwirkten chinesischen Schlafrock, den er ihr neulich geschenkt hatte, eine illustrierte Romanlieferung auf dem Schoß, wie sie sie gerne zu lesen pflegte, und war eingeschlummert» ed a p. 94 si legge «[...] dann tanzte sie im Zimmer auf und ab, in der einen Hand das geraffte Hauskleid mit den goldgestickten Drachen, in der anderen Hand das Weinglas, lachte hell mit verschwimmenden süßen Augen».

<sup>48</sup> Ibid. p. 96 «[...] Schließlich aber mußte sie auch eingestehen, daß sie ein halben Stündchen im Treppenhaus mit der Buchdruckersgattin geschwätzt, die doch eine recht brave, tüchtige Frau sei, wenn der gestrenge Herr Doktor sie auch nicht wohl leiden möge. Ihm war es freilich weder recht, daß sie an der Unterhaltung mit einer so untergeordneten Person Gefallen fand, noch daß sie mit dem chinesischen Schlafrock angetan im Treppenhaus gestanden war; aber nur dauerte es ja nicht mehr lange, in wenigen Tagen war er weit fort, in eine würdigeren, reineren Umgebung [...]».

<sup>49</sup> Ibid. p. 96 «Diese letzten Stunden wollte er ungestört mit ihr verbringen, ohne sich das geringste merken zu lassen, und morgen früh, während sie noch schlief, mit Hinterlassung eines Briefes, der auch eine kleine Geldsumme enthalten sollte, von ihr stummen Abschied nehmen».

<sup>50</sup> Ibid. p. 84 «Der Ruf von Frau Sommer war schon zu Lebzeiten des Gatten, [...] nicht der allerbeste gewesen; ihr kleines Mädchen hatte sie in die Ehe mitgebracht, und es galt als zweifelhaft, ob ihr Gatte zugleich der Vater des Kindes wäre».

<sup>51</sup> Ibid. p. 84 «[...] und ob es nun als Zufall oder Absicht gedeutet werden mochte, keinesfalls achtete sie besonders darauf, ob der Morgenrock, in dem sie den Arzt ihres Kindes empfing, über Hals und Brust so sorgfältig geschlossen war [...] Sie versäumte nie, sich nach dem Befinden des Gräslers "kleiner Freundin" zu erkundigen, [...] fragte ihn, ob

a questo personaggio femminile un rilievo decisamente inferiore rispetto a quello dato a Sabine o a Katharina, tanto che Frau Sommer, in quanto personaggio, è solo debolmente delineata nella narrazione. La sua è piuttosto una presenza importante e indirettamente determinante più da un punto di vista della dinamica decisionale di Gräsler che vede nella figlia di questa, la piccola Fanny, un mezzo per superare il suo forte senso di colpa per la morte di Katharina, contagiata dalla scarlattina. Sposare Frau Sommer e tornare con la nuova famigliola a Lanzarote, significa per Emil spiare la sua colpa ed intraprendere un cammino di redenzione che lo porterà a vivere in pace con il ricordo del passato, non più coincidente con Friedricke, ma con Katharina<sup>52</sup>. L'atteggiamento paterno ed amorevole di Gräsler nei confronti di Fanny, considerata elemento unificatore con la defunta Katharina, tiene vivo il ricordo del *damals* pur conservando il raggiunto equilibrio interiore del personaggio.

Nella versione cinematografica di Roberto Faenza *Mio caro dottor Gräsler* (1990), che tende ad interpretare alcuni aspetti dell'universo schnitzleriano, la debolezza del medico termale, sopraffatto dal ricordo della sorella, è enfatizzata dalla scelta di presentare Friedericke, nelle prime scene del film, ancora viva, mentre il racconto di Schnitzler inizia con il suo già avvenuto suicidio. Faenza, anche nell'interpretazione di Katharina sceglie di ricondurre la tipologia del personaggio ad una femminilità domestica, privata, però, della frivolezza e superficialità che caratterizzano, invece, il personaggio del testo schnitzleriano. La novità interpretativa del regista italiano emerge, a mio avviso, nella rilettura del personaggio di Fanny. La bambina appare nella versione cinematografica già vicino alla pubertà ed è presentata come una sorta di *Kindfrau*, capace di mettere in scena una dinamica di seduzione nei riguardi di Gräsler. Si vedano le scene relative ai ripetuti tentativi di approccio di Fanny ad Emil, angosciato e silenzioso. La bambina usa lo strumento della palla per avvicinarsi a Gräsler attirando pertanto la sua attenzione e non curandosi dei rimproveri della madre.

---

er seinen Schatz nach Afrika mitzunehmen gedenke, [...] oder ob dort schon eine Schöne, eine Schwarze vielleicht, in Sehnsucht seiner harre –; und endlich wollte sie ihm durchaus eine Tüte mit Schokoladenplätzchen als Geschenk für Katharina aufdrängen, was er aber mit Rücksicht auf die Ansteckungsgefahr abzulehnen für richtig fand».

<sup>52</sup> Ibid. p. 119 «So redete er weiter, immer die weiche Kinderhand in der seinen, deren Druck ihn beglückte, wie nie eine andere Berührung ihn beglückt hatte».



Scene cinematografiche tratte dal film di Roberto Faenza “Mio caro dottor Gräsler” (1990), Eidoscope International, co-prodotto da Mediapark Budapest, in collaborazione con Reteitalia.

L'aspetto di pre-adolescente ribelle di Fanny, che mette in scena il proprio potenziale sessuale inconscio, è evidente sia nella sua costante disobbedienza sia nelle numerose smorfie con le quali fa puntuale parodia dei vari sforzi seduttivi della madre. Faenza qui si dimostra più schnitzleriano dello stesso Schnitzler attribuendo a questo personaggio aspetti propri della *Kindfrau* che nel testo scritto non sono presenti. Lo stesso dicasi per la scena conclusiva, in cui la bambina, sulle ginocchia di Gräsler, accentra totalmente su di sé l'attenzione del maschile scansando addirittura beffardamente la mano della madre, che vorrebbe, invece, solo per lei quelle attenzioni.



Scene cinematografiche tratte dal film di Roberto Faenza “Mio caro dottor Gräsler” (1990), Eidoscope International, co-prodotto da Mediapark Budapest, in collaborazione con Reteitalia.

#### 4. Casanova Heimfahrt

Se le tre donne di Gräsler sono incarnazione del vivere femminile reale ed ideale della Jahrhundertwende, nonché raffigurazione testuale e cinematografica dell'essere donna e narcisisticamente *Kindfrau*, Giacomo Casanova racchiude in sé «una serie di tipi: il maestro dell'arte amatoria, il giocatore

capace di correggere le fortune, lo squattrinato sempre in grado di abbagliare il pubblico con i suoi travestimenti, il furbo calcolatore che grazie alle sue menzogne riusciva comunque a cavarsela»<sup>53</sup>. Libertino decadente, figlio della sua epoca<sup>54</sup>, vittima non tanto della dissoluzione, quanto piuttosto della sua stessa appassita virilità, quello di Schnitzler non è più il cavaliere giovane di Seingalt, vigoroso, dotato di prestanta fisica e di inventiva nell'*ars amandi*, che vive la propria esistenza sotto il segno del *carpe diem*, ma un intellettuale, un vecchio leone che, non ancora stanco di lottare, non vuole rassegnarsi a perdere il suo carisma e il suo fascino. Della tradizione il Casanova schnitzleriano conserva solo il suo smisurato piacere del piacere, anche se questo non coincide più con quello erotico fine a se stesso, quanto piuttosto con la ricerca di una libido, narcisisticamente legata all'immagine auto-gratificante del proprio corpo come sede di virilità e di piacere. I ruggiti del vecchio Casanova non si affievoliscono di fronte all'incalzare degli anni, all'apparire delle rughe e dei segni del tempo, ma diventano sempre più risoluti. Il suo è l'ultimo tentativo di proclamare una vendetta contro il tempo<sup>55</sup>, contro Venezia, che lo ha ingiustamente bandito<sup>56</sup> e contro quelle donne,

<sup>53</sup> Ibid. p. 29.

<sup>54</sup> La decadenza di Casanova, metaforicamente espressa anche attraverso la sua non più giovane età, trova riscontro sia all'inizio che alla fine del racconto di Schnitzler. È il crescente senso di *Heimweh* che attanaglia il vivere del personaggio – «In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig [...]» (Schnitzler, p. 38) – così come anche il vuoto che pervade la sua quotidianità – «[...] all das erschien ihm, in der linden, allzu süßen Luft dieses Spätsommertorgens, gleichermaßen sinnlos und widerwärtig [...]» (Schnitzler, p. 39) – così come ancora è l'architettura in declino dei palazzi veneziani – «[...] Schon fuhr das Schiff durch die Kanäle der Vorstadt, schmutzige Häuser startten ihn aus trüben Fenstern wie blöden fremden Augen an [...]» (Schnitzler, p. 142). Tutto ricorda la decadenza del paesaggio veneziano descritto nel racconto manniano *Der Tod in Venedig* (1912) in cui si legge: «Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen, die Luft war so dick, daß die Gerüche, die aus Wohnungen, Läden, Garküchen quollen, Öldunst, Wolken von Parfüm und viele andere in Schwaden standen, ohne sich zu zerstreuen. [...] Er floh aus den drangvollen Geschäftsgassen über Brücken in die Gänge der Armen: dort behelligten ihn Bettler, und die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen» (p. 43).

<sup>55</sup> Arthur Schnitzler, *Casanova Heimkehr, in Flucht in die Finsternis und andere Erzählungen*, Frankfurt a/Main, Fischer 1999, p. 58 «Sieh mich doch an, Amalia! Die Runzeln meiner Stirn ... Die Falten meines Halses! Und die tiefe Rinne da von den Augen den Schläfen zu! Und hier – ja, hier in der Ecke fehlt mir ein Zahn [...] Und diese Hände, Amalia! Siehe sie doch an! Finger wie Krallen ... kleine gelbe Flecken auf den Nägeln ... Und die Adern da – blau und geschwollen – Greisenhände, Amalia!».

<sup>56</sup> Ibid. p. 130. La sete di rivalsa di Casanova non si esaurisce nelle sue fantasie erotico-



come Marcolina<sup>57</sup>, che lo aborriscono, perché lo reputano privo di quel vigore giovanile che lo aveva reso tanto desiderato in passato. La sua è una sfida<sup>58</sup>, che Schnitzler mette in scena nel testo letterario mediante il potenziamento della natura camaleontica del protagonista, di teatrante nato, che accetta anche di mettersi in ridicolo, al pari di un Arlecchino o di un saltimbanco<sup>59</sup>, pur di essere di nuovo travolto, anche solo per alcuni istanti, dal profumo inebriante della giovinezza. Il suo narcisismo manifesta una identità di genere maschile/femminile in linea per certi aspetti con quelli di una *Kindfrau*, auto-costruente, sia quando riaffiorano in lui le vecchie doti di seduttore, di bugiardo, di soave e scaltro, quasi ingenuo arrivista senza scrupoli sia quando sfrutta scaltramente la ancora latente e viva passione di Amalia per lui<sup>60</sup>. In tale identità di genere il maschile si esprime nelle fantasticherie erotiche per Marcolina. Essere femminile e maschile al contempo

---

sentimentali, ma si estende ben oltre, andando a coinvolgere le sfere degli interessi politici veneziani che lo avevano condannato all'esilio per la vita dissipata condotta e che lo avevano anche imprigionato nei Piombi per avere disprezzato pubblicamente la santa religione. «Als Casanova eintrat, flüsternten sie alle seinen Namen wie im höchsten Schrecken; denn am Blitz seiner Augen hinter der Maske hatten sie ihn erkannt. Er setzte sich nicht nieder; er nahm keine Karten, aber er spielte mit. Er gewann, er gewann alles Gold, das auf dem Tische lag, das war aber zu wenig; die Senatoren mußten Wechsel ausstellen; sie verloren ihr Vermögen, ihre Paläste, ihre Purpurmäntel – sie waren Bettler, sie krochen in Lumpen um ihn her, sie küßten ihn die Hände, und daneben, in einem dunkelroten Saale war Musik und Tanz».

<sup>57</sup> Ibid. p. 89 L'anatema che Casanova lancia contro l'indifferenza mostrata da Marcolina nei suoi confronti è di pari intensità a quella che lui giornalmente subisce: perire lentamente sotto i colpi inesorabili dello scorrere del tempo e dell'ineluttabilità della morte. «Du wirst fett und runzlig und alt werden wie die andern Weiber, die mit dir zugleich jung gewesen sind, – ein altes Weib mit schlaffen Brüsten, mit trockenem grauen Haar, zahnlos und von üblem Duft ... und endlich wirst du sterben! Auch jung kannst du sterben! Und wirst verwesen! Und Speise sein für Würmer. – Um eine letzte Rache an ihr zu nehmen, versuchte er sich sie als Tote vorzustellen. [...]».

<sup>58</sup> Ibid. p. 67 La sfida di Casanova è emblematicamente raffigurata dalla conquista impossibile di Marcolina che a detta dell'amico Olivo disdegna qualsiasi tipo di relazione sentimentale solida. «Während Olivo dies erzählte, fühlte Casanova sein Verlangen ins Ungemessene wachsen, und die Einsicht, daß es so töricht als hoffnungslos war, brache ihn der Verzweiflung nahe».

<sup>59</sup> Federico Fellini, *Casanova ist ein Pinocchio*, in *Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld*, Zürich, Diogenes 1976, p. 10 «Mein Casanova ist ja nichts als eine Marionette oder auch ein Gespenst, das im Nebel von der Kamera ertappt wird und bruchstückweise Antworten auf die ungehörigen Fragen gibt, die ihm ein indiscreten Interviewer stellt».

<sup>60</sup> Arthur Schnitzler, op. cit. p. 58 «Du bist wahnsinnig, da du in mir altem Manne den Geliebten deiner Jugend wiederzusehen glaubst, ich, weil ich mir in den Kopf gesetzt habe, Marcolina zu besitzen. Aber vielleicht ist uns beiden beschieden, wieder zu Verstand zu



significa possedere la doppia valenza di una *Kindfrau*. Recupero della giovinezza e ritorno a Venezia si fondono con la ricerca spasmodica ed incessante di presenze femminili come Marcolina, incarnazione della giovinezza perduta e insieme dei *Bilder* maschili più tradizionali. Ma Marcolina non è più *Weib*, quanto piuttosto *Frau*, orgogliosa, emancipata e dotata di una concreta razionalità maschile<sup>61</sup> che mette in crisi la capacità di seduzione di Casanova, costretto a ricorrere al meschino gioco dello scambio di persona ai danni del giovane tenente Lorenzi<sup>62</sup>. In Amalia, invece, tale teatralità al femminile di Casanova autorizza la ricerca del rapporto erotico e del ricordo del passato<sup>63</sup>. È evidente, quindi, che il testo di Schnitzler oscilla, come in una sceneggiatura ricca di *flashback* verbali, fra l'immagine tradizionale del femminile e quella del suo superamento.

La versione cinematografica del regista francese Edouard Niermans ci presenta un Casanova ancorato esclusivamente al suo essere libertino e seduttore. Scarsa rilevanza è data ad aspetti fondamentali del testo schnitzleriano come per es. la dimensione emancipata di Marcolina, studiosa della natura e del cosmo sulla scia di filosofi illuministi come Rosseau e sicura di potere abbandonarsi all'amore di un uomo scelto da lei stessa. Nel film di Niermans la discussione sull'esistenza di Dio e sul rapporto fra i sessi come momento di crescita umana, centrali nella narrazione di Schnitzler, sono, invece, ridotti ad un pretesto di seduzione da parte di Casanova. Anche la nostalgia per la giovinezza e la patria perdute, centrali nella caratterizzazione

---

kommen. Marcolina soll mich wieder jung machen – für dich. Also – führe meine Sache bei ihr, Amalia!».

<sup>61</sup> Ibid. p. 66 «Da sie schon als Kind, noch im Hause ihres Vaters, der Olivos Stiefbruder, früh verwitwet und Arzt in Bologna gewesen war, durch die zeitig erwachsenden Fähigkeiten ihres Verstandes ihre Umgebung in Erstaunen gesetzt, hatte man indes Muße genug gehabt, sich an ihre Art zu gewöhnen».

<sup>62</sup> Ibid. pp. 110, 114, 116. Schnitzler ripropone, sia nella scena del gioco delle carte, in cui il tenente Lorenzi perde ed è debitore del marchese, sia in quella della compravendita di Marcolina che in quella della tragica morte di Lorenzi per mano di Casanova, una *summa* di motivi che sono già presenti in due altri testi di Schnitzler ossia in *Fräulein Else* (1924) e *Spiel im Morgengrauen* (1927). Il destino di Lorenzi, così come quello di Marcolina, non sono altro che lo specchio di quelli di Willi Kasda (Schnitzler, p. 44 e sgg.) ed di Else (Schnitzler, p. 86 e sgg.). Sono entrambi ancorati al motivo del debito di gioco ed alla sua liquidazione, che vede anche nella componente temporale – il debito di gioco deve essere pagato entro mezzogiorno del giorno successivo (Schnitzler, *Fräulein Else* p. 80; Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 70; Schnitzler, *Casanova Heimkehr* p. 111) una forte similarità.

<sup>63</sup> Ibid. p. 58 «Ich sehe dich – wie du damals warst. Wie ich dich seither immer, auch in meinen Träumen, sah – [...] Sie nahm seine beiden Hände, so wie er sie ihr wies, und im Schatten der Alle küßte sie eine nach der andern mit Andacht».

del protagonista fino a diventare *leitmotiv* del testo di *Casanova Heimfahrt*, non trova riscontro nel film del regista francese, tanto che il rimpianto di Casanova sembra circoscritto al suo fallimento di seduttore. Solo l'ultima sequenza filmica attribuisce alla tristezza di Casanova una valenza più ampia che investe non solo il suo fallimento, ma il degrado dell'universo che lo circonda. Rimpatriando, attraversa in gondola, accompagnato dal fedele Camillo, una Venezia spettrale, ridotta a palazzi fatiscanti e grigi.



Immagini tratte dal film di Edouard Niermans "Le retour de Casanova" (1992), prodotto da C.R.G. International, Canal+, Centre National De La Cinématographie (CNC), Films A2, Les Films Alain Sarde, Région Languedoc-Roussillon e distribuito da Cine Company S.A

Assenti sono poi tutti i monologhi interiori, con cui nel testo di Schnitzler si palesa la complessità dei personaggi. Niermans ha evidentemente preferito mettere sullo schermo un Casanova, vecchio fisicamente, che conserva, però, ancora intatta la sua natura di amante instancabile. Per questo appare come il prototipo del Don Giovanni, avido solo di soddisfare i suoi appetiti sessuali e di fare di Marcolina una delle sue tante conquiste. La scelta, infine, di porre al suo fianco un servitore come Camillo, per mettere in scena il piano della propria sopravvivenza, svislisce l'identità del personaggio e costituisce una vistosa infedeltà al testo schnitzleriano, che ci presenta, invece, un Casanova, vecchio sì, ma non destituito di autonomia.

##### 5. *Traumnovelle*

Decisamente complessa è la femminilità messa in scena dal testo di Schnitzler, *Traumnovelle* (1925), essenzialmente costruita sulla dimensione del sogno ad occhi aperti. Fin dall'inizio del racconto la coppia protagonista di Fridolin e Albertine si fa portavoce di un femminile *borderline*, al confine cioè fra lecito ed illecito, fra capacità di essere fedele all'amore coniugale, e la propensione istintiva verso il tradimento e la trasgressione delle convenzioni sociali. Albertine e Fridolin si mostrano nei loro reciproci racconti di fatti

reali o di sogno, sospesi fra un femminile che coincide con la rappresentazione di una donna emancipata, moderna e disinibita, che si mette alla prova e che, raccontandosi, osa sfidare il pericolo delle conseguenze di un godere proibito, ed un maschile disorientato ed indebolito, perché completamente assorbito dal vortice degli eventi, per lui incontrollabili. Albertine, pur vivendo nel sogno l'esperienza del riaffiorare di un eros latente nella concreta consapevolezza del proprio ruolo, riesce a ricondurre Fridolin alla riflessione sul significato del tradire e dell'essere fedele, ristabilendo, quindi, l'ordine che lei stessa, in quanto donna, aveva destabilizzato. Albertine, come tutte le altre donne incontrate da Fridolin nella sua notte brava, è fattore di destabilizzazione della struttura sociale, a partire dalla sua cellula più piccola, la famiglia, ma anche di riunificazione della stessa dato che è a lei che si deve la ricostruzione dell'armonia di coppia fra i due protagonisti. Le parole finali di Albertine – «Ringraziare il destino, credo, di essere usciti incolumi da tutte le nostre avventure ... da quelle vere e da quelle sognate»<sup>64</sup> – (Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten.) – in risposta alla domanda di Fridolin «Che dobbiamo fare, Albertine?»<sup>65</sup> (Was sollen wir tun, Albertine?) lasciano facilmente intravedere la capacità razionale e concreta di un femminile mascolinizzato, che ha decisamente sconfitto i falsi pregiudizi misogini della tradizione. Fridolin, invece, considera il femminile ancora secondo canoni tradizionali, concependo la donna come materialità fisica, corporeità, oggetto di un istintivo ed irrazionale perverso piacere sessuale. Immagini queste che tornano con prepotenza scenica nel vissuto di Fridolin sia quando ha di fronte, durante l'orgia, una donna in costume da suora<sup>66</sup>, sia quando vede la donna morta all'obitorio.

Vide un collo giallastro, avvizzito, vide due seni di ragazza piccoli e tuttavia già cascanti fra i quali, come un segno della decomposizione in atto, lo sterno si disegnava con crudele chiarezza sotto la pelle pallida, vide la rotondità bruno opaca del basso ventre, vide come da un'ombra scura, ormai priva di segreto e di senso, si aprivano, insignificanti, le gambe ben formate, vide i ginocchi leggermente divaricati, gli spigoli vivi degli stinchi e i piedi snelli con le dita piegate in dentro.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Arthur Schnitzler, *Doppio sogno*, (a cura di) Giuseppe Farese, Milano, Adelphi 1977, p. 114.

<sup>65</sup> Ibid. p. 114.

<sup>66</sup> Arthur Schnitzler, op. cit. p. 41 «Wieder streifte ihn ein Arm. Diesmal war es der einer Nonne. Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund».

<sup>67</sup> Ibid. p. 83/Trad. Farese op. cit. p. 108.

(Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch etwas schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grau-samer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete, er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohl-geformte Schenkel sich gleichgültig öffneten, sah die leise auswärts gedrehten Kniewölbungen, die scharfen Kanten der Schienbeine und die schlanken Füßen mit den einwärts gekrümmten Zehen.)

Qui la percezione su base fisico-anatomica del femminile, da parte maschile, è tutta all'insegna di un apollineo/dionisiaco godimento, di un piacere visivo, come sottolinea la reiterazione del verbo *sehen*. Il vedere caratterizza non solo la realtà di Fridolin, ma anche il sogno di Albertine<sup>68</sup> che vede quest'ultimo vittima di un macabro atto di violenza: una crocifissione. Come nella realtà degli eventi vissuti da Fridolin alla festa orgiastica il femminile è vittima reale, immolatasi per la redenzione del maschile, così anche il maschile, nelle fantasie oniriche del femminile, è vittima sacrificatasi per la salvezza del femminile. Si tratta di una diversa dimensione di *Rettung*: per il maschile la redenzione coincide concretamente con il continuare a vivere in una dimensione esistenziale vera e propria, mentre per il femminile è il vivere pudico, morale, etico che Schnitzler, nell'immaginario di Albertine, fa coincidere metaforicamente con la necessità di mandare Fridolin in cerca di vestiti per coprire la sua nudità.

I nostri vestiti erano spariti. Fui presa da un orrore senza pari, provavo una vergogna cocente fino all'annientamento interiore e allo stesso tempo ira nei tuoi confronti, come se fossi tu il solo responsabile della sciagura. [...] Tu, invece, conscio della tua colpa scappasti via nudo come eri per scendere a valle e procurare degli abiti.<sup>69</sup>

(Unsere Kleider waren fort. Ein Entsetzen ohnegleichen erfaßte mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, als wärest du allein an dem Unglück schuld. [...] Du aber im Bewußtsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen.)

<sup>68</sup> Ibid. p. 59 «Ja, ich sah, dich, ich sah, wie du ergriffen wurdest, von Soldaten, glaube ich, auch Geistliche waren darunter; irgendwer, ein riesengroßer Mensch, fesselte deine Hände, und ich wußte, daß du hingerichtet werden solltest. [...] und da befandest du dich plötzlich in einem unterirdischen Kellerraum, und Peitschen sausten auf dich nieder, ohne daß ich die Leute sah, die die Peitschen schwingen».

<sup>69</sup> Ibid. p. 57. Trad. Farese op. cit. p. 75.

Il gioco del *Sein/Schein* si fonde questa volta con quello della *Schuld/Rettung* che vede il sogno sovvertire l'ordine delle tradizionali concezioni. Se nella realtà del quotidiano di Fridolin è Albertine, il femminile, ad essere istigatore di trasgressione, ad indurre in tentazione, ad essere colpevole delle disavventure del maschile<sup>70</sup>, nelle visioni immaginarie di Albertine è Fridolin, il maschile, a mettere a nudo la donna, a farla sentire *ornamentlos* come una *Dirne*.

Il film di Mario Bianchi *Ad un passo dall'aurora* (1989)<sup>71</sup>, liberamente ispirato alla *Traumnovelle* di Schnitzler, non rileva la complessità psicologica del personaggio di Albertine ed in genere il processo identitario del femminile. Introduce, comunque, alcuni elementi di novità come l'ambientazione scenico-temporale, tutta italiana anni Settanta. In una Venezia che fa da sfondo ai bagordi leciti ed illeciti degli ultimi giorni del Carnevale, Riccardo Varchi, sposato a Lorenza e padre della piccola Giulia, si trova a vivere nell'arco di una sola notte vicende alterne che lo vedono costantemente protagonista di giochi, mai portati a compimento, di seduzione e di tentazione erotica con donne a lui per lo più sconosciute quali la figlia del defunto giudice, Marianna<sup>72</sup>, la prostituta Lu<sup>73</sup>, la figlia del mascheraio, Valeria<sup>74</sup>, tutte presentate

<sup>70</sup> Ibid. pp. 65-66 «In der Tiefe seiner Seele war er doch fertig mit ihr, wie immer das äußere Leben weitergehen sollte» e ancora «Das junge Mädchen mit dem verdächtigen Spitzenkatarrh dort im letztem Bett lächelte ihm zu. Es war dieselbe, die neulich bei Gelegenheit einer Untersuchung ihre Brüste so zutraulich an seine Wange gepreßt hatte. [...] Eine wie die andere, dachte er mit Bitterkeit, und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen. Ich werde mich von ihr trennen. Es kann nie wieder gut werden».

<sup>71</sup> Interessante è notare la scelta del titolo del film di Mario Bianchi che rimanda automaticamente, per motivi di ordine temporale, alla novella di Schnitzler *Spiel im Morgengrauen*. Così come nel testo di Schnitzler anche nel film di Bianchi *Ad un passo dall'aurora*, il momento della giornata che precede il sorgere del sole segna rispettivamente il destino di Willi Kasda e di Riccardo Varchi, entrambe messi di fronte ad un bivio esistenziale: salvare la propria reputazione di uomini.

<sup>72</sup> Ibid. p. 19 L'atteggiamento ammaliatore di Marianne verso Fridolin porta con sé tracce di una seduzione insistente e pericolosamente infantile, ma non ingenua. «Mit einmal war sie vom Sessel herabgelitten, lag Fridolin zu Füßen, umschlang seine Knie mit den Armen und preßte ihr Antlitz daran. Dann sah sie zu ihm auf mit weit offenen, schmerzlichen-wilden Augen und flüsterte heiß: "Ich will nicht fort von hier. Auch wenn Sie niemals wiederkommen, wenn ich sie niemals mehr sehen soll; ich will in Ihrer Nähe leben"».

<sup>73</sup> Ibid. p. 26 «Er trat zu ihr hin, wollte sie umfassen, erklärte ihr, daß sie ihm völliges Vertrauen einflöße, und sprach damit sogar die Wahrheit. Er zog sie an sich, er warb um sie, wie um ein Mädchen, wie um eine geliebte Frau. Sie widerstand, er schämte sich und ließ endlich ab».

<sup>74</sup> Ibid. p. 36 «Gibiser stürzte mit langen Schritten hin [...] während zugleich unter dem Tisch sich hervorschlängelnd ein anmutiges, ganz junges Mädchen, fast noch ein Kind, im

secondo il modello convenzionale della donna fatale, seduttrice diabolica e istigatrice al peccato. L'ultima donna incontrata da Varchi durante la festa, che più volte lo avvisa del pericolo<sup>75</sup>, pur rispecchiando sempre la tradizione del femminile alla *femme fatale*, si presenta nel film, così come nel testo di Schnitzler<sup>76</sup>, agnello sacrificale di un rito che è quello dell'immolarsi per<sup>77</sup>. Dopo questo quadro, che sembra descrivere l'inizio di un sacrificio da setta satanica, sia da Bianchi che da Schnitzler lasciato all'immaginazione del lettore, il film introduce un motivo di turbamento interiore del personaggio maschile<sup>78</sup>, derivante da una forte alterazione della trama schnitzleriana: l'esperienza tormentosa e persecutoria del ricatto politico. La setta segreta, riunitasi nella villa alla Giudecca dove Riccardo, accompagnato dall'amico Alessandro, si reca, costringe il Nostro a tradire non tanto la sua fedeltà coniugale quanto piuttosto la sua professione di medico. Riccardo è vittima di un ricatto professionale: gli è concesso abbandonare incolume la villa a patto che sottoponga a trasfusione di sangue infetto con HIV una prostituta di nome Roberta de Biasi, amante di un uomo politico scomodo alla setta. Non accettando il compromesso, Varchi dovrebbe pagare di persona, se la donna mascherata, conosciuta alla festa, non venisse scelta in sua vece.

Di questa novella è forse di certo più nota la versione cinematografica di Stanley Kubrick, regista sensibile all'ambiguità e all'ambivalenza dei sentimenti, dal titolo *Eyes wide shut* (1999), di cui mi riservo qui di proporre solo brevi annotazioni, relative all'interpretazione del femminile. Il personaggio

---

Pierrettenkostüm mit weißen Seidenstrümpfen durch den Gang bis zu Fridolin gelaufen kam [...] aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust. [...] Sie sah lockend und kindlich zu ihm auf, wie gebannt».

<sup>75</sup> Ibid. p. 41 «Plötzlich flüsterte eine weibliche Stimme hinter ihm: "Wenden Sie sich nicht nach mir um. Noch ist es Zeit, daß Sie sich entfernen. Sie gehören nicht hierher. Wenn man es entdeckte, erginge es Ihnen schlimm. [...] Ich versuche sie irrezuführen, aber ich sage dir gleich: auf die Dauer kann es nicht gelingen. Flieh, ehe es zu spät ist. Und es kann in jedem Augenblick zu spät sein"».

<sup>76</sup> Ibid. p. 49 «Hier bin ich, hier habt ihr mich – alle! Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres weißen Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen runden Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haare stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden [...]».

<sup>77</sup> Ibid. p. 67 Si veda, però, come l'azione sacrificale della donna a favore dell'uomo venga interpretata da questi solo come una banale *Komödie* e non invece come l'elemento necessario al conseguimento della riunificazione della coppia nell'ordine canonico degli eventi familiari e sociali. Cfr. Ibid. p. 88.

<sup>78</sup> Ibid. p. 49.



di Alice Harford è letto da Kubrick in chiave psicanalitico-freudiana: ne mette, infatti, a fuoco l'affiorare alla coscienza di un eros, mai del tutto represso, che è in conflitto con l'Ego, con la sua personalità di donna, dotata di grande senso della realtà e della responsabilità del proprio ruolo. La Kidmann, non solo ripropone quasi totalmente il testo schnitzleriano quando rivela al marito la sua propensione a concedersi senza riserve all'ufficiale, ma soprattutto quando racconta a Bill il sogno da cui percepisce tragicamente l'intima rivelazione dell'ambiguità del suo sentimento per il marito. Racconta, infatti, che nel sogno ha riso sarcasticamente di fronte a Bill, costretto a vedere i suoi tradimenti. Kubrick traspone nel linguaggio filmico la profondità del testo schnitzleriano potenziando la capacità generativa di interpretazione dello spettatore, che dalla gestualità e dal ritmo della scena è condotto a cogliere il non detto, ma suggerito dall'immagine. Mette a fuoco, infatti, oltre alla terribile scoperta dell'ambiguità anche la sofferenza della donna che avverte di infliggere al marito un dolore e, abbracciandolo, pare volerlo proteggere e sostenere. La capacità del film di attivare la partecipazione interpretativa del pubblico si rivela, fin dalle prime scene, quando Alice si denuda nell'atto di prepararsi alla festa e quando, successivamente, appare solo coperta da indumenti intimi. In tal modo la fisicità, senza veli, della protagonista femminile anticipa e suggerisce il processo interiore del personaggio, che si mette a nudo, rivelando il dramma segreto del proprio intimo<sup>79</sup>.

### 6. *Spiel im Morgengrauen*

Nella novella *Spiel im Morgengrauen* (1926), il gioco del doppio sogno e quindi della doppia valenza della sessualità maschile/femminile e della raffigurazione della donna secondo il modello della *Kindfrau*, ammaliatrice naïv, reale ed immaginaria<sup>80</sup>, raggiungono l'apice della loro particolarità. Si assiste alla messa in scena di una radicale inversione di ruoli fra maschile e femminile. Fautore di tale metamorfosi dell'identità di genere è ancora una volta

<sup>79</sup> Qui Kubrick coglie un tema schnitzleriano già presente in *Fräulein Else* che, come è noto, si denuda nella hall dell'Hotel Frattazza quasi a volere rivelare il suo dramma interiore di vittima del padre. Cfr. Arthur Schnitzler, op. cit. p. 153.

<sup>80</sup> Si veda qui soprattutto la caratterizzazione dell'amante del console Schnabel, *Fräulein Mizzi Rihoscheck*, che Schnitzler presenta con tratti tipicamente da *süßes Mädel* come si legge a p. 53 della novella. Mizzi è, infatti, l'esempio vivente, tutto al presente nella vicenda di Kasda, del femminile al confine fra realtà ed immaginazione, fra infantile e peccaminosa incarnazione dell'arte del sedurre. Anche Leopoldine lo sarà, ma con una temporalità ben diversa, scissa fra passato e presente.



il gioco che assume qui una doppia valenza semantica. È, infatti, da intendersi sia nella pura accezione di gioco delle carte sia in quella di gioco del destino, che attanaglia nelle sue spire diaboliche e mortali il tenente Willi Kasda. Sedotto dal console Schnabel<sup>81</sup>, personificazione del calcolatore demone tentatore del rischioso gioco d'azzardo<sup>82</sup>, Kasda si assume la responsabilità di salvare l'amico Otto Bogner, in gravi difficoltà economiche<sup>83</sup>. Sconfitto al gioco per un ammontare di 11.000 fiorini, e pressato dalle minacciose parole di Schnabel<sup>84</sup> che gli ricordano la necessità di saldare il debito entro il mattino seguente, alle ore dodici, pena la perdita dell'onore di ufficiale dell'armata imperiale, Willi non può fare altro che pensare che «all'infuori dello zio Robert non c'era via di scampo. Punto e basta. Altrimenti non restava che una pallottola in fronte»<sup>85</sup> (die einzige Möglichkeit der Rettung war Onkel Robert. Das stand fest. Sonst blieb nichts übrig als

---

<sup>81</sup> Si noti come le tentazioni di matrice puramente e chiaramente erotica che avevano segnato il corso degli eventi nella *Traumnovelle* siano qui sostituite da tentazioni mediate e traslate, per esempio dal denaro, la cui valenza però rimane comunque di natura erotica. La tentazione del mettersi al tavolo da gioco e sfidare la sorte, che Kasda non riesce a dominare – «Und er schwor sich zu, in spätestens einer halben Stunde bei Keßners im Garten zu sitzen» (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 34) –, pur conoscendone gli effetti negativi sulla sua esistenza di ufficiale integerrimo e ligio al servizio della k.u.k. – «Er hatte überhaupt immer gewußt, Versuchungen zu widerstehen, [...] die er zuerst vom Vater und [...] vom Onkel Robert erhalten hatte» (Schnitzler, *Spiel im Morgengrauen* p. 25) – agisce su di lui con gli stessi effetti di un'attrazione sessuale verso una bella donna. Si vedano anche i passi alle pp. 50-55 della novella *Spiel im Morgengrauen*.

<sup>82</sup> Ibid. p. 60-71, «Sie werden sicher in der Lage sein, Herr Leutnant. Da Sie sich an einen Spieltisch setzten, müßten Sie natürlich auch gefaßt sein, zu verlieren, geradeso wie ich darauf gefaßt sein mußte, und, falls Sie über keinen Privatbesitz verfügen, haben Sie jedenfalls allen Grund anzunehmen, daß – Ihre Eltern Sie nicht im Stich lassen werden».

<sup>83</sup> L'impegno che Kasda si assume, nei confronti del compagno ed amico Otto Bogner, si rivela poi un autentico sacrificio, quasi che Kasda si fosse immolato per la salvezza di Bogner. Ritorna quindi anche in questa novella il motivo dell'immolarsi per la salvezza di una persona in difficoltà economica, come era già stato il caso di Else nell'omonimo racconto ed in versione non economica, ma affettiva, della donna mascherata della *Traumnovelle*. Una variante su questo tema introdotta da *Spiel im Morgengrauen* è la marca sessuale di colui che si immola. Non più personaggi femminili, ma una figura maschile, Willi Kasda, la cui sessualità, però, può essere definita *borderline* se la si legge anche alla luce della scena del capitolo XIV p. 146 quando Kasda, dopo la notte d'amore trascorsa con Leopoldine, è descritto al pari di una prostituta di un bordello di provincia.

<sup>84</sup> Ibid. p. 87-84 «Ich rate Ihnen, Herr Leutnant, nehmen Sie die Angelegenheit nicht leicht, wenn Sie Wert darauf legen ... Offizier zu bleiben. Morgen, Dienstag, zwölf Uhr. [...] Ich gebe mich nicht zufrieden, Herr Leutnant, morgen, Dienstag mittag, letzter Termin ... Oder Anzeige an Ihr Regimentskommando».

<sup>85</sup> Ibid. p. 85. Trad. Farese op. cit. p. 61.

eine Kugel vor die Stirn.) Lo zio Robert Wilram, è, però, impossibilitato ad aiutare il nipote economicamente, perché da poco ha affidato la gestione del suo patrimonio alla giovane e scaltra moglie Leopoldine. In lei Schnitzler concentra le novità che caratterizzano il nuovo immaginario del femminile emancipato del Primo Dopoguerra, che arriva ad assumere anche valenze androgine. Leopoldine, da semplice *Blumenmädchen*, le cui prestazioni sessuali erano ben note anche allo stesso Willi Kasda, diventa una emancipata donna d'affari.

Lei è molto economa, bisogna riconoscerglielo, e ha investito il denaro più saggiamente di come avrei saputo fare io. Lo ha collocato in non so quali imprese [...] tanto non ne capirei nulla. [...] Perché io, Willi, ho bisogno di lei, non posso vivere senza di lei.<sup>86</sup>

(Sie ist sehr sparsam, das muß man ihr lassen, und auch sehr geschäftstüchtig und hat das Geld vernünftiger angelegt. Sie hat es in irgendwelchen Unternehmungen investiert [...] ich verstehe auch nichts davon. [...] Ich brauche sie nämlich, Willi, ich kann ohne sie nicht existieren.)

Con queste parole, lo zio di Kasda descrive la nuova Leopoldine e mette in chiara evidenza la sua totale dipendenza dalla moglie. Il femminile, quindi, domina chiaramente il maschile, e lo tiene economicamente e, di conseguenza, anche esistenzialmente in pugno. Come lo zio Robert è sottomesso al volere della moglie, perché legato a lei da interessi finanziari, così anche Willi deve necessariamente dipendere da Leopoldine<sup>87</sup> se vuole che la sua reputazione e la sua esistenza di uomo d'onore vengano salvaguardate. Ma, il tenente Willi si trova di fronte una donna dalla doppia natura, camaleontica, una commediante tutto fare. Il ricordo dell'ormai lontano incontro d'amore con la giovane fioraia dai riccioli biondi<sup>88</sup>, non abbandona Kasda, ma svanisce immediatamente, quando il giovane tenente si trova di fronte una donna senza scrupoli<sup>89</sup> – «Soprattutto sono una persona libera, [...] non dipendo da nessuno, proprio ... proprio come un uomo»<sup>90</sup> (ein freier Mensch, [...] von niemandem Abhängig, wie ein Mann) – che cela sotto la

<sup>86</sup> Ibid. p. 111 e sgg. Trad. Farese, op. cit. p. 90ff.

<sup>87</sup> Ibid. p. 129 «Daß Leopoldine, wenn sie nur wollte, in der Lage war, sich für ihn das Geld zu verschaffen, war zweifellos; daß es in ihrer Macht lag, ihren Rechtsanwalt zu bestimmen, wie es ihr beliebte, dafür war ihr ganzes Wesen Beweis genug».

<sup>88</sup> Ibid. p. 119.

<sup>89</sup> Ibid. pp. 125-126.

<sup>90</sup> Ibid. p. 142. Trad. Farese op. cit. p. 114.

sua dura scorza di donna d'affari, androgina<sup>91</sup>, una femminilità tradizionale, che sa partecipare del dolore dell'altro<sup>92</sup>, seducendo con eleganza e determinazione. Nel capitolo XIII, Schnitzler mette in atto, mediante una duplice fase, che va dalla descrizione del suo abbigliamento al disinibito porsi nei confronti di Kasda, la trasformazione teatrale, da donna d'affari a femmina, di Leopoldine, che sfodera tutto il suo alto potenziale erotico-seduttivo.

Teneva in mano un ombrellino a strisce bianche e azzurre, che si adattava alla perfezione col vestito di seta leggera blu a pallini bianchi. Portava un cappello di paglia di foggia non modernissima, dalla tesa ampia, secondo la moda fiorentina, da cui pendevano alcune ciliegie finte. [...] Ricordava altrettanto poco della donna d'affari della mattina quanto la ragazza bionda e scarmigliata di un tempo. [...] Lei lo sguardò con espressione di simpatia, le labbra semichiuse.<sup>93</sup>

(In der Hand hielt sie einen weiß-blau gestreiften Schirm, der ihrem blauen, weiß getupften Foulardkleid vortrefflich angepaßt war. Sie trug einen Strohhut von nicht ganz moderner Fassung, breitrandig, nach Florentiner Art, mit herabhängenden, künstlichen Kirchen. [...] Sie erinnerte so wenig an die Geschäftsdame von heute Vormittag als an den Wuschelkopf von einst. [...] die Lippen halb geöffnet, sah sie zu ihm auf.)

L'artificiosa e contraddittoria teatralità della femminilità di Leopoldine è qui sottolineata anche da quelle ciliegie artificiali che ornano la larga tesa del suo cappello di paglia. Quello che Leopoldine sta mettendo in scena non è altro che l'ultimo atto di un dramma di vendetta che mira a recuperare l'onore che Kasda le aveva strappato tanti anni prima, quando aveva pagato le sue prestazioni amorose 10 fiorini<sup>94</sup>. Ora è Leopoldine a pagare Willi per la notte d'amore trascorsa insieme e non lo paga più 10, ma 1000 fiorini<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Ibid. p. 121 «Sie sah dem Geschöpf nicht im geringsten ähnlich, das er in der Erinnerung bewahrt hatte, war stattlich und voll, ja anscheinend größer geworden, trug eine einfache, glatte, beinahe strenge Frisur, und, was das merkwürdigste war, auf der Nase saß ihr ein Zwicker, dessen Schnur sie um das Ohr geschlungen hatte».

<sup>92</sup> Ibid. p. 125 «Sie hörte ihn mit immer deutlicheren Anzeichen des Mitgefühls, ja des Bedauerns an».

<sup>93</sup> Ibid. pp. 133, 134, 136/Trad. Farese, op. cit. p. 108ff.

<sup>94</sup> Ibid. p. 148.

<sup>95</sup> Il riferimento è qui di certo quello all'inflazione monetaria con cui l'epoca di Schnitzler dovette fare i conti. Cfr. Wendelin Schmidt-Dengler, *Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzler Fräulein Else*, in *Ohne Nostalgie*, Wien: Böhlau 2002, pp. 53 e sgg. e cfr. Ester Saletta, op. cit. pp. 79 e sgg.

umiliandolo a tal punto da farlo sentire un venduto, una donna di provincia dai facili costumi.

[...] si sentiva pronto addirittura a inseguirla per le scale – sì, in camicia, proprio allo stesso modo [...] come aveva visto molti anni prima, in un bordello di provincia, una prostituta rincorrere un signore che non le aveva versato il prezzo dell'amore.<sup>96</sup>

([...] ja, er fühlte sich bereit, ihr über die Treppe nachzulaufen, im Hemd [...] wie er in einem Provinzbordell vor vielen Jahren einmal eine Dirne einem Herrn hatte nachlaufen sehen, der ihr den Liebeslohn schuldig geblieben war.)



Immagine tratta dalla produzione televisiva di ORF2 intitolata "Spiel im Morgengrauen" (2001) per la regia di Götz Spielmann e la produzione di Erich Lackner für Lotusfilm, Wien.

Il gioco dei ruoli, dal maschile al femminile, e viceversa permette di fare luce sulla nuova raffigurazione della donna e dell'uomo, le cui barriere naturali (sex) rimangono fisse, mentre quelle culturali (gender) sono soggette alle regole di un vivere socialmente vincolato a nuovi modelli e canoni. La mascolinità di Kasda, così come la femminilità di Leopoldine, affrontano varie fasi, che si snodano da comportamenti sessuali classici a quelli propriamente più moderni e trasgressivi. Si tratta di fasi, che, nel testo scritto, sono ben distinte, in relazione agli eventi che i personaggi vivono o sono costretti a vivere, mentre nella versione televisiva di ORF 2 prodotta nel 2001 dal regista viennese Götz Spielmann non sono evidenziate. Qui, infatti, sia Kasda che Leopoldine rimangono fortemente ancorati al loro ruolo pressoché convenzionale di tenente di un corpo militare ormai in declino e di una donna dai facili costumi che vive la sua emancipazione e scalata sociale sempre all'ombra di un passato da *Blumenmädchen/Dirne*. Il film di Spielmann evidenzia l'umiliazione subita da Leopoldine che considera Willi non

<sup>96</sup> Ibid. p. 146. Trad. Farese, op. cit. p. 117.

uno dei suoi tanti clienti abituali, ma un amore vero non spento né affievolito dal passare degli anni. Per sottolineare la rivincita dell'amore ferito sull'insensibilità dell'uomo anche l'aspetto fisico di Leopoldine, nella versione televisiva, non ha mai sembianze androgine, ma rimane costantemente femminile. La scelta del regista è stata decisamente quella di veicolare una femminilità tradizionale, seppure velata dal carattere, forte e deciso, di Leopoldine, sempre pronta a cedere di nuovo alla vecchia tentazione di sedurre e di essere sedotta. Lo conferma la sequenza filmica dell'incontro fra Willi Kasda, in cerca di un prestito di denaro, e Leopoldine nello studio di questa.



Immagine tratta dalla produzione televisiva di ORF2 intitolata "Spiel im Morgenrauen" (2001) per la regia di Götz Spielmann e la produzione di Erich Lackner für Lotusfilm, Wien.

### Bibliografia

- Attolini, Vito: Mio caro dottor Gräsler. In: *Gazzetta del Mezzogiorno* del 15.5.1990.
- Bramberger, Andrea: *Die Kindfrau*. München: Matthes & Seitz 2000.
- Bronfen, Elisabeth: Weibliches Sterben an der Kultur. Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Jürgen Nautz/Richard Vahrenkamp (Hrsg.), *Die Wiener Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau 1993 pp. 464-481.
- Casanova, Giacomo: *Memorie scritte da lui medesimo*. Milano: Garzanti 1999.
- Castellano, Alberto: Mio caro dottor Gräsler. In: *Il Mattino* del 8.5.1990.
- Farese, Giuseppe: *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna 1862-1931*. Milano: Mondadori 1997.
- Fellini, Federico: Casanova ist ein Pinocchio. In: *Casanova, Federico Fellinis Film- und Frauenheld*. Zürich: Diogenes 1976 pp. 9-11.

- Fischer, Lisa (a cura di): Die Frauen der Wiener Moderne. Oldenbourg: Verlag für Geschichte und Politik 1997.
- Freud, Sigmund: Die Libidotheorie und der Narzissmus. In: Studienausgabe. Bd.1. Frankfurt a/Main: Fischer 1982 pp. 398-415.
- Gauthier, Guy: Jacques Casanova de SEingalt. In: La Revue de Cinema nr. 483 giugno 1992 pp. 19-20.
- Jousse, Thierry: Faire pitié. In: Cahiers du Cinema, nr. 457 giugno 1992 pp. 39-40.
- Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Wien: ÖVB 1990.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. In: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. Frankfurt a/Main: Fischer 1992 pp. 7-89.
- Nabokov, Vladimir: Lolita. Milano: Adelphi 1993.
- Napoli, Gregorio: Mio caro dottor Gräsler. In: Il giornale di Sicilia del 3.6.1990.
- O. B.: Le retour de Casanova. In: Cineforum nr. 315 giugno 1992 p. 29.
- Rousseau, Emil: Emilio. Milano: Oscar Mondatori 2002.
- Rovagnati, Gabriella: Casanova e Lestofanti: La figura dell'avventuriero nella letteratura austriaca del primo novecento. In: Broch. Inventato di sana pianta. Libretto di prosa del Piccolo Teatro di Milano 2007 pp. 27-35.
- Saletta, Ester: Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers Fräulein Else in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau 2006.
- Scheible, Hartmut: Schnitzler. Hamburg: Rororo 2000.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Inflation der Werte und Gefühle. Zu Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. In: Ohne Nostalgier. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit. Wien: Böhlau 2002 pp. 53-65.
- Schnitzler, Arthur: *Doktor Gräsler. Badeszeit*. Frankfurt a/Main: Fischer 2001.
- Schnitzler, Arthur: *Casanova Heimkehr*. In: *Flucht in die Finsternis und andere Erzählungen*. Frankfurt a/Main: Fischer 1999 pp. 38-148.
- Schnitzler, Arthur: *Il ritorno di Casanova*. Traduzione di Francesca Ricci. Roma: Newton 1994.
- Schnitzler, Arthur: *Spiel im Morgengrauen*. Frankfurt a/Main: Fischer 1998.
- Schnitzler, Arthur: *Gioco all'alba*. Traduzione di Emilio Castellani. Milano: Adelphi 1983.
- Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Frankfurt a/Main: Fischer 2000.
- Schnitzler, Arthur: *Doppio sogno*, a cura di Giuseppe Farese. Milano: Adelphi 1977.
- Spiga, Vittorio: Mio caro dottor Gräsler. In: Il Resto del Carlino del 8.5.1990.
- Vogel, Juliane: Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Wien: Verlag Christian Brandstätter 1992.
- Wagner, Nike: Spirito e Sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna Fin de Siècle. Torino: Einaudi 1990.
- Zima, Peter (a cura di): Wort, Bild und Ton. In: Literatur Intermedial. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995 pp. 235-307.
- Zimmer, Jacques: Le retour de Casanova. Les jeux sont faits. In: La Revue de Cinema nr. 483 giugno 1992 pp. 17-18.

# *Studia austriaca*

An international journal devoted to the study of Austrian  
culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/>

Editor: Fausto Cercignani

## Editorial Board

Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Prof. Dr. Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Prof. Dr. Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Prof. Dr. Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

Prof. Dr. David S. Luft (Oregon State University)

Prof. Dr. Patrizia C. McBride (Cornell University)

Prof. Dr. Marie-Thérèse Mourey (Université Paris-Sorbonne)

Prof. Dr. Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Prof. Dr. Ronald Speirs (University of Birmingham)

---

## Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English, Italian, French or Spanish.

Scholars wishing to submit an article should send it to the Editor:

[fausto.cercignani@unimi.it](mailto:fausto.cercignani@unimi.it) or [fausto.cercignani@gmail.com](mailto:fausto.cercignani@gmail.com).

Deadline: 31st March of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

*Studia austriaca* was founded 1992 as an international yearbook devoted to the study of Austrian culture and literature.

For vols. I-XIX, published in print between 1992 and 2011, see:

[Studia austriaca I-XIX \(1992-2011\)](#)

The Editor of “Studia austriaca”

[Fausto Cercignani](#)



***Studia austriaca***

An international journal devoted to the study  
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 2385-2925

**Editor: Fausto Cercignani**

**Electronic Edition**