

Studia austriaca XXIII

Thomas Bernhard • Ludwig Wittgenstein • Kurt Becsi
Hugo von Hofmannsthal • Jacques Derrida
Maria V. Rubatscher • Marlen Haushofer
Peter Handke • Paul Cézanne • Stefan Zweig

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

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

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2925

Vol. XXIII

Year 2015

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

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. XXIII – Year 2015

Table of Contents

Elias Zimmermann – <i>Aporetische Architekturen. Der physiognomische Raum in Thomas Bernhards «Korrektur» (1975) und in der späten Philosophie Ludwig Wittgensteins</i>	p. 5
Emilia Fiandra – <i>«Auferstehen müssen die Toten». Atomare Apokalypse in Kurt Becks «Atom vor Christus»</i>	p. 37
Eva Hoffmann – <i>«Jede unserer Seelen lebt nur einen Augenblick». Erzählperspektive, Wahrnehmung und Animalität in Hofmannsthal's «Reitergeschichte»</i>	p. 51
Berit Jany – <i>United We Suffer: Sixteenth-Century Anabaptism and Twentieth-Century «Auslandsdeutschtum» in M. V. Rubatscher's «Das Lutherische Joggele»</i>	p. 65
Stefan Kaufer – <i>Blut als Kur. Wie eine Gewalterfahrung einer tauben Frau ihr Gehör zurückbringt – und damit das bürgerliche, vor-emanzipierte Leben</i>	p. 87
Tanja Angela Kunz – <i>Glück: Egoistisches Selbstkonzept oder ethische Herausforderung? Eine Untersuchung anhand von Peter Handkes «Eine Zwischenbemerkung über die Angst», «Die Sinnlosigkeit und das Glück» und «Versuch über den geglückten Tag»</i>	p. 105
Philippe Roepstorff-Robiano – <i>Farbflecken und Textfetzen. Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt</i>	p. 125
Silvia Ulrich – <i>Spazi “affettivi”: un’analisi spaziale di «Brennendes Geheimnis» di Stefan Zweig</i>	p. 149
Call for papers	p. 165

Elias Zimmermann
(Lausanne)

Aporetische Architekturen
Der physiognomische Raum in Thomas Bernhards «Korrektur» (1975)
und in der späten Philosophie Ludwig Wittgensteins

Abstract

In Ludwig Wittgensteins' *Philosophical Investigations*, physiognomy is used as a metaphor for the impenetrable boundary between the inner character and the outside appearance of language. In his novel *Correction* Thomas Bernhard confronts this concept of impenetrability with a specific production of architectural space. His protagonist Roithamer is consciously fighting against Wittgensteins boundaries of what is sayable. Both texts reflect the end of the long debates about physiognomics by reconsidering physiognomic thought as an aporetic but still productive hermeneutic tool.

In Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* fungiert die Physiognomie als Metapher, welche die undurchdringliche Grenze zwischen innerem Charakter und äußerer Gestalt von Sprache verhandelt. Thomas Bernhard konfrontiert in seinem Roman *Korrektur* dieses Konzept des undurchdringlichen Zeichens mit der konkreten Raumproduktion eines Künstlers, dessen Bauen sich bewusst gegen Wittgensteins Grenzen des Sagbaren wendet. Damit markieren und reflektieren beide Texte das historische Ende der Physiognomik-Debatten und machen diese für ihr philosophisches bzw. literarisches Projekt fruchtbar.

1. Physiognomik als Raum-Hermeneutik

Der physiognomisch gelesene Raum, der an seiner äußeren, sichtbaren Oberfläche ein verborgenes, inneres Wesen offenbart, ist ein Dispositiv der Bedeutungs- und Bilderproduktion. Dem physiognomischen Blick eröffnet die Betrachtung des offen-sichtlichen Raumbildes paradoxerweise ein *prima vista* unsichtbares Imago. Diese Eigenschaft der Physiognomik machte sie

seit Lavater zu einem bevorzugten Werkzeug hermeneutischer Beschreibungsstrategien¹, sei dies in der Graphologie (Klages), Geschichtsschreibung (Spengler)², Soziologie (Kracauer und Benjamin) oder Kunstwissenschaft (Sedlmayr)³. Die Kritik an Verfahren, die vom Äußeren aufs Innere schließen, ist ebenso alt und hat mit Kant und Lichtenberg seine ersten und berühmtesten Vertreter⁴. Nach dem zweiten Weltkrieg verstummte die Debatte. Als Theorieangebot ist Physiognomik in neuen medientheoretischen, kunstwissenschaftlichen und psychologischen Methoden aufgegangen. Als Begriff ist sie aufgrund der physiognomischen Rassenkunde der Nationalsozialisten endgültig in Verruf geraten⁵.

Am Ende der zweihundertjährigen Auseinandersetzung um die wissenschaftliche Gültigkeit der Physiognomik greift kein Geringerer als Ludwig Wittgenstein auf sie zurück. Er verwendet sie freilich nicht länger als erfolgsversprechende hermeneutische Technik. In seinem Spätwerk fungiert Physiognomik gerade aufgrund ihres problematischen Anspruchs, das Unsichtbare abzubilden, selber als metaphorisches Raumdispositiv. Es veranschaulicht die Unmöglichkeit, sprachliche Bedeutung als etwas "Veräußerlichtes" zu begreifen. Wittgensteins Physiognomik besitzt einen doppelten

¹ Die hermeneutische Unterscheidung von Teil/Ganzes wird in der Physiognomik in «einen visualisierten Kontext» verschoben. Christians, Heiko: Gesicht, Gestalt, Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74/1 (2000). S. 84-110; hier: S. 106. Ulrich Stadler beschreibt die Physiognomik hingegen als Vorgänger der hermeneutischen Wissenschaften, vgl. Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavater Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. In: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Hrsg. v. Claudia Schmölders. Berlin 1996. S. 77-92; hier: S. 89.

² Zu Klages, Spengler und ihrer Renaissance der Physiognomik anfangs des 20. Jahrhunderts vgl. Blankenburg, Martin: Der Seele auf den Leib gerückt. Die Physiognomik im Streit der Fakultäten. In: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Hrsg. v. Claudia Schmölders. Köln 2000. S. 280-301.

³ Eine Gegenüberstellung der konservativen Physiognomik Sedlmayrs und der sozialistischen Physiognomik Kracauer leistet Schwartz, Frederic J.: Blind spots. Critical theory and the history of art in twentieth-century Germany. New Haven, Conn. 2005. S. 137-235.

⁴ Eine Übersicht zur Debatte gibt Schmölders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin 1995. S. 54-67.

⁵ Davon zeugen etwas kurz gegriffene Darstellungen der Physiognomik wie diejenige von Gray, Richard T.: About face. German physiognomic thought from Lavater to Auschwitz. Detroit, Mich 2004. Hier soll gerade *nicht* Auschwitz als (vorläufiger) Schlusspunkt physiognomischer Debatten gesetzt werden.

Boden, wenn er in den *Philosophischen Untersuchungen* (1953)⁶ schreibt: «Der menschliche Körper ist das beste Bild der menschlichen Seele» (PU S. 496)⁷. Wie wir im Folgenden sehen werden, fungiert die humane Physiognomie als Metapher für Wittgensteins Semiotik. Der menschliche Körper (das sprachliche Zeichen) ist in diesem Sinne zwar das *beste* Bild für die Seele (dessen Bedeutung), aber deshalb längst nicht auf diese Seele hin entzifferbar.

Thomas Bernhard wiederum greift Ludwig Wittgensteins aporetische Physiognomik auf und übersetzt sie zurück: Die metaphorischen Raumkonzepte des Philosophen verschieben sich in seinem Roman *Korrektur* (1975) zu konkreten Problemlagen im Raum. Für Bernhards Figur Roithamer ist die Physiognomik nicht nur Lesetechnik, sondern auch die Produktionsbedingung seines architektonischen Bauens. So schreibt Roithamer über seine Schwester, deren Wesen er in einem kegelförmigen Wohnhaus ausdrücken will: «Fortwährend das Studium ihres Innern, soweit das möglich ist durch ständige, fortwährende Beobachtung und durch ständiges und fortwährendes Studieren ihres Äußern, denn das Innere ist wie das Äußere, es kommt auf die Urteilsfähigkeit des Beobachters an» (Ko 189)⁸. Dass Roithamer Wittgenstein gelesen hat und sich mit ihm identifiziert (vgl. Ko 56), macht sein physiognomisches Unterfangen freilich zu einem zwingend hybriden Versuch, sich aus Wittgensteins semiotischer Aporie einer undurchdringbaren Innen/Außen-Grenze zu erretten. Roithamer baut sein physiognomisches Raumdispositiv in vollem Bewusstsein und tödlicher Konsequenz wider die Feststellung Wittgensteins, dass es unmöglich sei, ein “privates Innen” durch ein “öffentliches Außen” auszudrücken.

Die vorliegende Untersuchung macht in der parallelen Lektüre von Thomas Bernhards *Korrektur* und Ludwig Wittgensteins Werk sowohl in Literatur als auch Philosophie Verhandlungsorte physiognomischer Räume aus. Damit wird nicht nur eine neue, ideengeschichtlich fundierte Lektüre von *Korrektur* und den *Philosophischen Untersuchungen* angeboten, es soll auch ein kleiner Beitrag zur Ideengeschichte der Physiognomik geleistet werden.

⁶ Die *Philosophischen Untersuchungen* erschienen posthum und entstanden vermutlich zwischen 1949-1950, vgl. Schulte, Joachim: Notiz zu den Texten. In: *Tractatus-logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a. M. 2006. S. 619-621; hier: S. 620.

⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Tractatus-logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a. M. 2006. S. 225-580.

⁸ Bernhard, Thomas: *Korrektur*. Roman (1975). Hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler. Werke Vierter Bd. Frankfurt am Main 2005.

2. Physiognomik und Lesbarkeit in *Korrektur*

Der ideengeschichtlich gegebene Konnex zwischen Wittgenstein und der Physiognomik ist in *Korrektur* unter einer Schicht offensichtlicher Wittgenstein-Biographeme, etwa dessen Hausbau für seine Schwester⁹, verborgen. Die Nähe des Narrativs zum Leben und Bauen von Wittgenstein wurde bereits mehrfach hervorgehoben¹⁰. Eine Auseinandersetzung lässt sich aber auch unabhängig von den mannigfaltig vorhandenen intra- und extratextuellen architekturbiographischen Verweisen auf den Sprachphilosophen konstatieren.

Um diesen Befund zu untermauern ist es notwendig, die Argumentationsstadien des philosophischen Werkes im Einzelnen zu betrachten und jeweils mit Bernhards Roman zu konfrontieren. Im Folgenden ist zu zeigen, dass sich Wittgensteins frühe Abbildungstheorie mit der Position des Romanerzählers vereinbaren lässt, hingegen Roithamers Konzept von Bedeutung entgegengesetzt ist. Gewichtiger ist für Roithamer darum Wittgensteins Spätwerk und seine Überlegungen zum Charakter des Sprachspiels. Die physiognomische Konzeptualisierung des Spätwerks gilt es im Detail herauszuarbeiten. Erst dadurch können die Analogien und Differenzen zu Wittgensteins physiognomischem Verständnis von Bedeutung am Roman-text selber veranschaulicht werden.

Der gebaute Raum in *Korrektur* stellt eine Versuchsanordnung dar, welche die physiognomischen Raummetaphern in Wittgensteins Spätwerk nicht nur konkretisiert, sondern mit der künstlerischen Suche nach Ausdruck konfrontiert. Der Roman erzählt die Geschichte des österreichischen

⁹ Als erster darauf verwiesen hat Barthofer, Alfred: Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman «Korrektur». In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie 23 (1979). S. 186-207. Zu Wittgenstein als Architekt vgl. Sarnitz, August: Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee. Wien 2011.

¹⁰ Die bisherigen Untersuchungen bleiben meist in der Beschreibung biographischer Parallelen verhaftet: Weber, Albrecht: Wittgensteins Gestalt und Theorie und ihre Wirkung im Werk Thomas Bernhards. In: Österreich in Geschichte und Literatur mit Geographie 25 (1981). Huber, Martin: «Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein». Zur Präsenz des Philosophen bei Thomas Bernhard. In: Die Dichter und das Denken: Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie. Hrsg. v. Klaus Kastberger/Konrad Paul Liessmann. Wien 2004. S. 139-157. Meissner, Stefan: Bernhard und Wittgenstein - Perfektion und Korrektur. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur 17/24 (2013). S. 18-21. Eine einseitig biographische Interpretationen weist Inge Steutzger zwar zu Recht zurück, übersieht jedoch die Wichtigkeit von Wittgensteins Spätwerk (siehe Fn 24), vgl. Steutzger, Inge: Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur. Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau 2001. S. 69-74.

Naturwissenschaftlers Roithamer, der seit Jahren in Cambridge lebt. Roithamer kehrt sporadisch in seine Heimat in Oberösterreich zurück, um mit Hilfe seines unermesslichen Erbes einen «bewohnbaren Kegel» für seine geliebte Schwester zu bauen, der ihr zum «höchsten Glück» (Ko 47) verhelfen soll. Unverzüglich nach der Besichtigung des vollendeten Kegels befällt die Schwester eine tödliche Krankheit. Am Sterben der Schwester soll das schockierend vollkommene Gebäude schuld sei. Vollkommen freilich sei es, weil es im Sinne der Physiognomik einen vollendeten Ausdruck der Schwester selber darstelle:

Das Innere des Kegels wie das Wesensinnere meiner Schwester, das Äußere des Kegels wie ihr äußeres Wesen und zusammen ihr ganzes Wesen als *Charakter des Kegels*, aber Inneres und Äußeres des Kegels sind genausowenig voneinander trennbar, wie Inneres und Äußeres meiner Schwester, aber die *unausgesetzte Beobachtung der Schwester und unausgesetzte Beobachtung der Konstruktion des Kegels* haben zu dem Ergebnis geführt, das jetzt in der Mitte des Kobernaußenwaldes steht. (Ko 190)

Drei Prämissen der Physiognomik, die ihr “Urvater” Johann Caspar Lavater prägte und die später etwa in der Architekturphysiognomik¹¹ weiterentwickelt wurden, sind an den Aussagen Roithamers nachvollziehbar: Erstens die Einheit von innerem und äußerem Wesen des Menschen, zweitens die Möglichkeit, diese Einheit durch genaue Beobachtung zu verstehen und sie drittens schließlich aufgrund dieser Beobachtung auch auf ein unbelebtes Objekt, sei es auf eine Zeichnung oder auf eine Architektur, zu übertragen. Das Operationalisieren der Prämissen trägt gemäß Roithamer dem «ganze[n] Wesen» der Schwester Rechnung: «der Kegel ist nicht, was sie zu dem jetzigen Zeitpunkt ist, er ist alles mit ihr Zusammenhängende. Ihren Augen und Ohren entsprechend, Gehör, Gefühl, Verstand, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit. Entsprechend» (Ko 292). Damit wiederholt Roithamer *en détail*, dass er unveränderliche äußere Merkmale wie «Augen und Ohren» als Objekte derselben Kategorie wie innere Merkmale («Gefühl» und «Verstand») versteht.

¹¹ Insbesondere auf die Architekturphysiognomik der französischen Revolutionsarchitektur spielt Roithamer selber an, indem er den Architekten Etienne-Louis Boullée, der einen Kegel-Kenotaphen entwarf, als «Bouille» erwähnt (Ko 186). Die Hintergründe dieses maskierten Hinweises deckte Gernot Weiß auf, ohne jedoch auf die physiognomische Denkfigur des Revolutionsarchitekten hinzuweisen, vgl. Weiß, Gernot: *Auslöschung der Philosophie. Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*. Würzburg 1993. S. 81f. Zu Boullée als Architekturphysiognomen vgl. Vidler, Anthony: *The writing of the wall. Architectural theory in the late enlightenment*. Princeton, N. J. 1987.

Roithamer beginnt nach der Vollendung des Kegels, eine Schrift über den Familiensitz, den Kegelbau und seine Kindheit zu verfassen: «Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels». Auch dieses Werk Roithamers ist als physiognomischer Versuch zu verstehen. Die Oberfläche seiner Architektur soll nun mithilfe der Beschreibung eines anderen Gebäudes, des Familienguts Altensam, “charakterisiert” werden. Nach dem Tod der Schwester korrigiert er das biographische, philosophische und architekturanalytische Lebenswerk. In der dritten Fassung ist das 800-seitige Konvolut auf 80 Seiten zusammengestrichen. Eine weitere derartige Korrektur, welcher der Roman seinen Titel verdankt, hätte laut dem Erzähler in der Auflösung, ja Vernichtung des Textes resultiert, doch Roithamers eigener Tod kommt diesem Unterfangen zuvor. Anstelle der finalen Korrektur der Schrift begeht er als «*eigentliche wesentliche Korrektur*» des Lebens Selbstmord (Ko 286, Hervorhebung original). Nach der Beerdigung der Schwester erhängt sich Roithamer auf einer Lichtung.

Die Geschehnisse werden aus der Sicht eines Freundes von Roithamer geschildert, dessen Name ungenannt bleibt. Die Binnenerzählung setzt nach dem Suizid Roithamers ein, als dieser Ich-Erzähler das Manuskript von Roithamers Schrift in der Dachkammer des gemeinsamen Freundes Höller “sichten und ordnen” will. Der erste Teil, der die Überschrift «Die höllersche Dachkammer» trägt, gibt die Gedanken des Erzählers wieder, die sich einerseits um Leben und Tod des Freundes drehen, andererseits immer wieder reflektieren, was mit dem Nachlass-Konvolut zu tun sei. Im zweiten Teil des Romans mit dem Titel «Sichten und Ordnen» gewinnt der Leser selber Einblick in den Inhalt von Roithamers riesigem Textkonvolut, das freilich viele Fragen offen lässt. So bleibt beispielsweise unklar, wie und an welcher Krankheit die Schwester stirbt, aus welchem Grund Roithamers Architektur “notwendig” Kegelform haben musste und was die tieferen Gründe für seinen Selbstmord sind.

Ausgerechnet Wolfgang Tietze, der als Erster und bisher Einziger Thomas Bernhards Werk auf physiognomische Diskurse hin befragt hat, schließt mit apodiktischer Allgemeinheit, *Korrektur* proklamiere durch besagte Bedeutungslücken lediglich die Unlesbarkeit der Welt: «Weder Natur noch Seele noch Geist noch die Architektur oder die Philosophie etc. sind heute lesbar»¹². Wenn auch in dieser Vehemenz außergewöhnlich, steht

¹² Tietze, Wolfgang: Thomas Bernhards Tropus für Gesichts- und Gesichtskorrekturen: die «Lichtung». In: Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen. Hrsg. v.

Tietze mit seiner Meinung nicht alleine da. Margarete Kohlenbach etwa sieht in den logischen Inkonsistenzen des Textes eine Ironisierung der Lesererwartung, die beständig nach Sinnzusammenhängen fragt. Bernhard biete dem Leser aber nur Tautologien an: «Der gewaltsame und hilflose Sprachgestus der Tautologie selbst ist das in Wahrheit Aussagekräftige an Bernhards Text»¹³. Die korrekte Reaktion auf dieses Problem sei es, so in Kohlenbachs Nachfolge z.B. auch Kahrs¹⁴, Thill¹⁵ und Nienhaus¹⁶, die äquivalenten Stellen des Textes nicht auszudeuten und die Leerstellen als solche hinzunehmen. Thill fasst die Positionen wie folgt zusammen: «Im Gewinn einer derartigen Distanz gegenüber dem Text, insbesondere gegenüber seinen Leerstellen, liegt die eigentliche Leistung des Lesers, denn [...] er [erfüllt] das, was Bernhard in seinem Roman sozusagen “zwischen den Zeilen” angelegt hat»¹⁷.

Der Konsens in der Forschung ist unbefriedigend, weil die halb autor-intentionale, halb rezeptionsästhetische Position zwar eine «neuen Lesbarkeit»¹⁸ des Textes behauptet, damit aber eigentlich nur eine Aufwertung der Leserrolle durch den Autor meint. An den Leser werden die möglichen – aber letztlich immer metapoetisch als Sinnverweigerungen dekonstruierbaren – Sinnzusammenhänge delegiert. Neben der Relativierung des eigenen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresses leistet die Forschungsposition wenig.

Dabei ist der Ausgangsbeobachtung durchaus zuzustimmen: Der Text verweigert Sinn, wo er zu erwarten wäre, und markiert diese Verweigerung gleich selber. Insistent weist der Erzähler darauf hin, wie schwierig es für ihn sei, mit den fehlenden Informationen von und über Roithamer umzugehen. Die dadurch entstehende Unlesbarkeit des Kegel- und Schriftprojekts seines Freundes verdient als philosophisches Problem ernst genom-

Rüdiger Campe/Manfred Schneider. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau 1996. S. 553-594; hier: S. 571.

¹³ Kohlenbach, Margarete: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards «Korrektur». Tübingen 1986. S. 217.

¹⁴ Kahrs, Peter: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren. Würzburg 2000. S. 196.

¹⁵ Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen im Werk Thomas Bernhards: Textinterpretationen und die Entwicklung des Gesamtwerks. Würzburg 2011. S. 268-271.

¹⁶ Nienhaus, Birgit: Architekturen und andere Räume. Raumdarstellung in der Prosa Thomas Bernhards. Marburg 2010. S. 117.

¹⁷ Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen [wie Anm. 17], S. 271.

¹⁸ Ebd.

men zu werden. Dass Roithamers Projekte eine physiognomische Grundstruktur besitzen, erhellt zwar teilweise die Funktion der Leerstelle, zumal Leerstellen in physiognomischen Beschreibungstechniken immer schon eine wichtige Funktion innehatten. Klassisches Beispiel hierfür ist die Silhouette, deren unterdeterminierte Fläche helfen soll, das Wesentliche des Gesichtes erkennen zu können¹⁹. So eindeutig positiv funktionieren aber die Auslassungen in *Korrektur* nicht. Sie zeugen nicht allein von der Potenz physiognomischer Raumkonzepte, sondern auch von ihrer Aporie.

Eine vergleichbare Aporie machte sich Ludwig Wittgenstein in seinem Spätwerk zunutze, um die seiner Meinung nach unlösbaren Probleme des Frühwerks zu veranschaulichen: Das Wesen sprachlicher Bedeutung. Da die räumlich-physiognomische Auseinandersetzung in *Korrektur* sowohl in Analogie als auch in Abgrenzung zu Wittgensteins Werk geschieht, lassen sich im Roman auch die philosophischen Positionen des Frühwerks sowie des Spätwerks wiederfinden. Wenden wir uns zuerst dem Frühwerk zu.

3. *Der Tractatus und der physiognomische Raum*

Kants universelles Projekt, Vernunft als Grundlage jeglichen philosophischen Denkens zu etablieren und damit die Grenzen der rationalen Erkenntnisfähigkeit zu definieren, findet in Wittgenstein Auseinandersetzung mit Sprache und Logik seinen womöglich letzten großangelegten Widerhall²⁰. Wie einst Kant die Prinzipien der reinen Vernunft, so befragt Wittgenstein die formal-logische Sprache nach ihrer Tragfähigkeit. Im Zentrum seiner ersten, epochemachenden Schrift *Tractatus logico-philosophicus* stehen die Abbildung außerlogischer Wirklichkeit durch eine logisch korrekte Sprache und die daraus erwachsenden philosophischen Probleme. Die Abbildungstheorie, die dem *Tractatus* zugrunde liegt, besagt, dass die empirisch erfassbare Welt, d.h. «alles, was der Fall ist», sich in einzelnen logischen Propositionen formalisieren und dadurch «im logischen Raum» abbilden

¹⁹ Vgl. Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavater Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. In: Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Hrsg. v. Claudia Schmölbers. Berlin 1996. S. 77-92; hier: S. 86f.

²⁰ Dieser Ansicht scheint zumindest Wittgenstein selber gewesen zu sein: «Die Grenzen der Sprache zeigt sich in der Unmöglichkeit, die Tatsache zu beschreiben, die einem Satz entspricht (seine Übersetzung ist), ohne eben den Satz zu wiederholen. (Wir haben es hier mit der Kantischen Lösung des Problems der Philosophie zu tun)». Wittgenstein, Ludwig: Vermischte Bemerkungen. In: Über Gewissheit. Werkausgabe Band 8. Hrsg. v. Georg Henrik von Wright. Frankfurt a. M. 2006. S. 445–573; hier: S. 463f.

lässt (TLP 4.01)²¹. Entgegen den euphorischen Fehllektüren seiner Zeit darf die Abbildungstheorie jedoch nicht als letztgültige Rechtfertigung formaler Sprachen verstanden werden. Es ist zwar im Sinne Wittgensteins, klassische Probleme der Philosophie auf fehlerhafte oder missverständliche Formalisierungen zurückzuführen. Deshalb trachtet er jegliche nicht-analytische Philosophie, die keine “Entwerrung der Sprache” anstrebt, zu überwinden. Doch diese Entwerrung bleibt letztlich instrumentell und gipfelt nicht nur in der Abschaffung der Philosophie, sondern auch der Logik (vgl. TLP 5.43 u. 6.45). Alle Aussagen über nicht-logisch formalisierbare Phänomene entfallen dem Bereich der Sprache: «Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt» (TLP 6.421). Über sie muss sich ein mystisches Schweigen ausbreiten. «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» (TLP 7). Dies ist für Wittgenstein, der sich selber als Mystiker versteht, keineswegs ein Fortschritt, sondern vielmehr eine Ernüchterung²². Das Abbildungsverhältnis zwischen Welt und logischem Raum mag zwar “sinnvoll” sein, es verwehrt jedoch jegliche Spekulation über einen tieferliegenden Sinn in der Welt und damit auch in der sie abbildenden Sprache: «Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen» (TLP 6.41).

Konfrontiert man das desillusionierende Fazit des jungen Wittgenstein mit dem physiognomischen Sprachverständnis Roithamers, können die beiden Positionen nur als Antipoden gelesen werden. Hier die (sinnvolle) Sprache als Abbild logischer Tatsachen, dort eine Architektursprache, die verschiedene ethische und charakteristische “Tatsachen” zugleich abbilden will, und eine Schrift-Sprache, die sich erfolglos um dasselbe universelle Abbildungsverhältnis bemüht. Schließt der *Tractatus* alle tiefergehende Sinnuche aus der Sprache aus, so ist Roithamer geradezu versessen darauf, Sinn auch noch im Tod (der Schwester) zu finden und (in der nachträglichen Interpretation des Kegels und in seiner Schrift über Altensam) darzustellen. Versteht der junge Wittgenstein Bedeutung als logisch-empirisches Abbildungsverhältnis, so versteht Roithamer sie als etwas, das sich zwar auf der empirischen Oberfläche ausdrückt, erst aber “unter” derselben – und damit “außerhalb” des logisch Formalisierbaren – finden lässt. Das physiognomische Abbildungsverhältnis zwischen Sprache und Welt ist gewissermaßen

²¹ Es werden die einzelnen Punkte des *Tractatus* zitiert. Zitatgrundlage ist jeweils Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt a. M 1963. Im Folgenden abgekürzt mit TLP.

²² Martin Gessmann beschreibt etwa die Arbeit am *Tractatus* als gescheiterten Versuch, «das Vertrauen in die Sprache wiederherzustellen», Gessmann, Martin: Wittgenstein als Moralist: eine medienphilosophische Relektüre. 2009. S. 13.

selbstreferentiell, da die Welt selber als Sprache verstanden wird. Der Physiognom bildet nicht ab, er übersetzt. Die Physiognomik traut der Sprache mehr als das Menschenmögliche zu, weil insbesondere die Natur, etwa der authentische Ausdruck eines Gesichtes, eine unverfälschte Sprache ist²³. Der logische Raum hingegen ist zwingend fremdreferentiell und antiphiysiognomisch: «Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken» (TLP 4.121, Hervorhebung original) Wo durch Sprache trotzdem ihre eigenen Regeln ausgedrückt werden, etwa in der Mathematik, wird sie tautologisch und verliert ihre Abbildfunktion. Der frühe Wittgenstein traut der Sprache nur so viel zu, wie *logisch* denkbar ist, jegliche Sprache ist unzulänglich, weil ihr Zugriff *apriori* beschränkt ist.

Inge Steutzger zieht den *Tractatus* als einzige philosophische Referenzliteratur für *Korrektur* heran²⁴. *Tractatus*-“Splitter” würden Wittgensteins Philosophie im Roman “komprimieren” und literarisieren. Angesichts der Inkompatibilität von Roithamers Physiognomik und Wittgensteins Frühwerk wird verständlich, warum in Steutzgers Vergleich «Inkonsistenz über philosophische Klarheit den Sieg davonträgt» und warum daher die Referenz auf Wittgenstein in *Korrektur* «nicht in jedem Fall auf eine sinnstiftende Funktion zurückzuführen»²⁵ sei.

In *welchem* Fall aber auf den *Tractatus* “reagiert” wird, zeigt Steutzger nicht. Tatsächlich bildet er einen entscheidenden Kontext zur radikale Sprachskepsis des Erzählers, da sich diese mithilfe des *Tractatus* als Gegenposition zum physiognomischen Denken Roithamers konzise beschreiben lässt. Augenscheinlich wird diese Gegenposition, als der Erzähler sich mit dem Nachlass seines Freundes beschäftigt.

²³ Insbesondere Lavater prägt diesen Topos der Natursprache, die der künstlichen Menschengsprache überlegen sei, vgl. Stadler, Ulrich: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe [wie Anm. 1], S. 85.

²⁴ Dass sie nur Spuren aus dem *Tractatus* findet, mag daran liegen, dass Bernhard 1983 in einem Interview zu Protokoll gab, nur dieses Werk Wittgensteins gelesen zu haben. Steutzger sieht dies durch die vermeintliche Tatsache bestätigt, dass Bernhard nur «eine Ausgabe der “Philosophischen Untersuchungen” aus dem Jahre 1991 besaß». Steutzger, Inge: Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur [wie Anm. 10], S. 72. Fn 17. Wie Bernhard *post mortem* zu diesem Buch gekommen sein soll, lässt Steutzger offen. Tatsächlich findet sich in seiner Nachlassbibliothek neben einem *Tractatus* von 1963 (!) eine Ausgabe der *Philosophischen Untersuchung* von 1971 und ein Band von *Über Geniesheit* von 1970 – alle Exemplare weisen Lesespuren, der *Tractatus* sogar Unterstreichungen auf.

²⁵ Ebd., S. 234. Huber, der sich explizit von Steutzger abgrenzt, ist sogar diese Position noch zu «spekulativ», vgl. Huber, Martin: Roithamer ist nicht Wittgenstein, aber er ist Wittgenstein. [wie Anm. 10], S. 147.

Nachdem er bereits bei seiner Ankunft in der höllerschen Dachkammer das «Hauptwerk» über Altensam in eine Schublade gelegt hat, überlegt er hin und her, auch den Rest des Nachlasses aus seinem Rucksack sorgfältig auszupacken und damit zur Lektüre vorzubereiten. Stattdessen schüttet der Erzähler in einem Anflug von «Verzweiflung» den ganzen Inhalt aus seinem Rucksack auf den Diwan. Ein großer, instabiler Haufen entsteht, dessen räumliche Beschreibung dem Konvolut einen quasi-architektonischen Charakter verleiht:

[I]ch [...] beobachtete vom Fenster aus, mit dem Rücken also am Fenster, den Papierhaufen, der sich jetzt, wie ich ihn vom Fenster aus beobachtete, noch bewegte, nach und nach rutschten noch ein paar Blätter des Nachlasses Roithamers von oben nach unten, wo Hohlräume in dem Papierhaufen waren, gaben diese Hohlräume nach, sah ich, und wieder gingen Blätter zu Boden. Ich hielt mir mit der flachen Hand den Mund zu, denn ich hatte aufschreien wollen und drehte mich, als ob ich Angst gehabt hätte, in dieser fürchterlichen, gleichzeitig fürchterlich-komischen Situation entdeckt zu sein, um. Aber tatsächlich und natürlich hatte mich niemand beobachtet. Der Höller hatte den riesigen schwarzen Vogel auf seinem Schoß und nähte ihn zu. Ich ging zum Diwan und packte nacheinander immer soviel von dem roithamerschen Nachlaß, als ich in die Hände nehmen können, und stopfte die Schreibtischladen damit voll. Immer wieder nahm ich eine Handvoll Papiere und stopfte sie in die Schreibtischladen, solange, bis das letzte Papier im Schreibtisch untergebracht war, zuletzt mußte ich mit dem Knie nachhelfen, um die Lade, die ich als letzte Lade bis zum äußersten angestopft hatte, zuzubringen. (Ko 160f.)

Diese “fürchterlich-komische” Szene verdient genauere Beachtung und wurde darum in voller Länge zitiert. In ihr wird das physiognomische Sehen und das daraus resultierende Werk Roithamers in einem unreflektierten und deshalb nur halb-bewussten Akt des Erzählers dekonstruiert. Die Überforderung, die der physiognomische Nachlass inhaltlich für den Erzähler darstellt, drückt sich hier *materialiter* aus, genauer: an der physiognomischen Betrachtung von dessen papierner Materialität. Physiognomisch ist die Betrachtung aber auch nur in ihrer Funktion, die Aporie der Bedeutungszuweisungen aus der chaotischen Oberfläche des Papierhaufens zu lesen. Die physiognomische Technik wendet sich in dieser Schlüsselszene gegen sich selbst. Der Erzähler verzweifelt nämlich genau an der Deutungssuche Roithamers, aus der er sich selber kaum befreien kann: «Aber sehen und suchen wir nicht in allem, das wir sehen und denken gleich immer eine Bedeutung?» (Ko 151).

Die Bedeutungslücken, die der Erzähler sich nicht zu füllen im Stande sieht und die zu stopfen er sich verbietet, tun sich in seiner Betrachtung als «Hohlräume» im Papierwust auf und «geben nach», d.h. sie schließen sich nicht, sondern verschieben sich zu noch größerem Unheil. Die symbolische Bedeutungs- und gleichzeitig materielle Papier-Verschiebung führt dazu, dass noch mehr Blätter «zu Boden» gehen. Damit ist die Stringenz und Kongruenz des Roithamerschen “Gedankengebäudes”, das von Anfang an nur aus «Bruchstücke[n]» lose zusammengesetzt war (Ko 154), angeblich unwiederbringlich zerstört.

Vor Entsetzen hält sich der Erzähler «mit der flachen Hand den Mund zu» und zwingt sich dadurch selber zum Stillsein. Der Unlesbarkeit von Roithamers Projekt, die der Erzähler willkürlich noch vergrößert hat, kann er nur mit Schweigen begegnen; eine Reaktion, die gerade hinsichtlich einer Wittgenstein-Lektüre Bedeutung gewinnt. Dass Höller mittlerweile seinen vollgestopften Vogel zunäht und so im übertragenen Sinne die Zugriffsstelle unkenntlich macht, welche das physiognomische “Stopfen mit Bedeutung” benötigt, ist dem Erzähler ein Fanal, selber die Betrachtung abzubrechen und die Trümmer einer anscheinend sinnlos gewordenen physiognomischen Geistestätigkeit auf- und wegzuräumen. Ironischerweise geschieht dies wiederum in einer Stopfbewegung, nur wird mit dem planlosen Ausstopfen der Tischschubladen keine Oberfläche konturiert, sondern die Oberflächenerscheinung des Papierhaufens zum Verschwinden gebracht. Das Auskippen und Wegräumen folgt darum einer anti-physiognomischen Stoßrichtung des Erzählers. So sehr dieser über seine eigene «Sinnesverwirrung» (Ko 161) entsetzt ist, die er im Moment erlebt habe, als er den Rucksack kippte, hat sie doch eine nachvollziehbare Ursache. Die Weigerung, Sinnzusammenhänge durch die Lektüre von Menschen oder Gegenständen herzustellen, verselbständigt sich zur mutwilligen Zerstörung bereits existenter Sinnzusammenhänge. Die verrückte «Sinnesverwirrung» ist zugleich die durchaus nachvollziehbare “Sinn-Verwirrung” eines Protagonisten, der sich von Roithamers Lektüremethoden distanzieren will.

Der Erzähler reagiert, indem er die Deutkunst Roithamers implizit zurückweist, auf vergleichbare Weise wie der junge Wittgenstein, der seinerseits die metaphysische Deutung aus der Welt und der Sprache verbannt. Das “Ausstopfen mit Bedeutung”, das die spekulative Philosophie so lange betrieben habe, will auch der Autor des *Tractatus* beenden:

In der logischen Syntax darf nie die Bedeutung eines Zeichens eine Rolle spielen; sie muß sich aufstellen lassen, ohne daß dabei von der **Bedeutung** eines Zeichens die Rede wäre, sie darf *nur* die Beschreibung der Ausdrücke voraussetzen. (TLP 3.33)

Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. Wir können daher Fragen dieser Art überhaupt nicht beantworten, sondern nur ihre **Unsinnigkeit** feststellen. (TLP 4.0003)

Die beiden Unterstreichungen stammen aus Thomas Bernhards eigenem *Tractatus*-Exemplar. Im ersten Satz stellt Wittgenstein fest, dass logische Korrektheit nichts mit der Referenz von Zeichen zu tun hat, im zweiten, dass die Philosophie zu lange gerade diese Referenzen als ihr Hauptinteresse betrachtet hat. Wenn das sprachliche Abbildungsverhältnis nur als empirisches gültig ist, muss sich Philosophie lediglich darum kümmern, dass nichts logisch «Unsinniges» gesagt wird. Darum gelte: «Die allgemeine Form des Satzes ist: Es verhält sich so und so» (TLP 4.5). Bzw.: «In der Welt ist alles, wie es ist, und geschieht alles, wie es geschieht» (TLP 6.41). Hier ist die Position des Erzählers, mit der er die eigene gedankliche Verwirrung bekämpfen will, beinahe wörtlich dieselbe, nämlich eine logisch-*tautologische*: «Alles ist das, das es ist» (Ko 152).

Das epistemische Problem des Erzählers vermittelt einen Eindruck, welche Rolle Wittgensteins Philosophie in *Korrektur* spielt. Weder argumentiert der Erzähler terminologisch im Sinne des *Tractatus*, noch verfolgt er die philosophischen Fragestellungen des jungen Wittgenstein. Seine unangenehme Lage und die abweisende Reaktion darauf ist hinreichend durch die Beziehung zu den anderen Figuren des Romans erklärbar und somit bereits psychologisch gerechtfertigt. Die Problemlage, in der er sich befindet, d.h. der Zwang zur Bedeutungszuweisung, ist jedoch mit derjenigen zu vergleichen, aus der sich auch der *Tractatus* zu lösen versucht – und scheitert, wie der spätere Wittgenstein konstatiert. Erst mithilfe von dessen Spätwerk lässt sich das Problem des Erzählers umfassend kontextualisieren. Dazu muss jedoch eine neue, physiognomische Lesart von Wittgensteins Spätwerk erst etabliert werden.

4. Der späte Wittgenstein als Physiognom

Das Problem, das die Schrift Roithamers dem Erzähler und Leser gleichermaßen stellt, ist vergleichbar mit dem Problem, welches die metaphysische Philosophie an den *Tractatus* stellt: Wie lese ich ein überliefertes Gedankenkonstrukt, das nicht nur konstatiert, was da ist, sondern überall rätselhafteste Bedeutung “außerhalb der empirischen Welt” konstruiert? Die Antwort des *Tractatus* gilt auch für den Erzähler: «*Das Rätsel gibt es nicht*» (TLP 6.5, Hervorhebung original). Nicht etwa weil uns nichts als rätselhaft begegnen kann, sondern weil *das* Rätselhafteste in der sinnvollen Sprache und

in der objektiven Weltbetrachtung nicht logisch festzustellen ist. Im Gegensatz hierzu lässt sich für den Leser von *Korrektur* die Rätselstruktur des Romans nicht als sinnlos ausblenden; seine Leerstellen auf logische Inkonsistenz zurückzuführen, hieße, das ihnen inhärente philosophische Problem zu negieren. Es gehört zu den wichtigen Erkenntnissen von Wittgensteins Spätphilosophie, dass das Rätselhafte, das nicht auf logische Formeln zu reduzieren ist, sehr wohl *in* der Welt ist, ja die Sprache in ihrem Innersten konstituiert. Dieses "Innerste" bzw. "Private" beschreibt Wittgenstein mithilfe eines physiognomischen Konzepts von Bedeutung.

Die Bedeutung eines Wortes, so Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen*, ist nicht der Gegenstand, für den es steht, sondern sein «Gebrauch» (PU 43). Geregelt wird dieser Gebrauch in verschiedenen Sprachspielen: «Das Wort "Sprachspiel" soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform» (PU 23)²⁶. Sprache ist in den *Philosophischen Untersuchungen* eine Tätigkeit in der Welt. Damit ist auch Bedeutung ein in der Welt erfahrbares Phänomen.

Ändert sich der Kontext, in welchem ein Wort gebraucht wird, so ändert sich auch die Bedeutung. Dieselben Zeichen in unterschiedlichen Sprachspielen sind sich noch "ähnlich": «Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren, als durch das Wort "Familienähnlichkeiten"; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc.» (PU 67). Es ist kein Zufall, dass Wittgenstein zur Erklärung der Familienähnlichkeit von Sprachspielen auf die Ähnlichkeit von Physiognomien referiert²⁷. Inwiefern Physiognomie und Physiognomik eine entscheidende Rolle im Spätwerk spielen, muss im Folgenden ausführlicher erklärt werden. Denn die Wittgenstein-Forschung hat mit

²⁶ Was Wittgenstein mit "Lebensform" meint, ist zwar im Detail umstritten, deutet aber offensichtlich auf etwas Außersprachliches hin. Eine neuere Übersicht der Diskussion sowie einen eigenen Ansatz hierzu vermittelt Kishik, David: Wittgenstein's form of life. London 2008.

²⁷ Die Verbindung von Physiognomik und Familienähnlichkeit scheint sich auch werkgenetisch untermauern zu lassen. So taucht der Begriff der Familienähnlichkeiten im *Big Typescript*, einer Grundlage für die *Philosophischen Untersuchungen*, zuerst (und damit wohl überhaupt zum ersten Mal im Werk) in einer Überlegung zu Oswald Spenglers Kulturphysiognomik auf: «So könnte Spengler besser verstanden werden, wenn er sagte: ich *vergleiche* verschiedene Kulturperioden dem Leben von Familien; innerhalb der Familie gibt es eine Familienähnlichkeit». Wittgenstein, Ludwig: *The Big Typescript*, TS. 213. German-English scholar's ed. Malden 2005. S. 204.

Ausnahme von Tim Craker²⁸ kaum Interesse gezeigt, Wittgensteins Alterswerk unter Aspekten der Physiognomik zu betrachten²⁹. Grundlagen für eine solche Betrachtungsweise sind sehr wohl gegeben: Die Nähe des Werkes zu den morphologischen Schriften Goethes³⁰ und Lichtenbergs Aphorismen³¹ wurde ebenso erforscht wie Wittgensteins Interesse für die Geschichtsphysiognomik Oswald Spenglers³². Im Detail nachgewiesen wurde auch seine Auseinandersetzung mit der Gestaltpsychologie seiner Zeit, deren Nähe zur Physiognomik offensichtlich ist³³. Wittgensteins Spätwerk als Fruchtbarmachung physiognomischer Probleme zu lesen, ist also bereits durch seine Intertextualität plausibel. Eine physiognomische Argumentation der Texte selber muss aber erst noch erwiesen werden.

Es schien Wittgenstein keine befriedigende Lösung, das Erleben von Bedeutung lediglich auf unterschiedliche Spielregeln zurückzuführen. Regeln geben den Gebrauch von Wörtern vor, klären aber nicht die Voraussetzung dieses Gebrauchs: «Wäre der Wortgebrauch das alleinige Kriterium für ihre Bedeutung», so Tim Craker, «ließe sich der wesentliche nicht vom unwesentlichen Gebrauch unterscheiden. Vor allem würde die vielberedete Heterogenität der Sprachspiele oberflächlich und eindimensional»³⁴.

Hinter dem Sprachspiel-Gebrauch befindet sich also eine rätselhafte, sekundäre Konstituente von Bedeutung: der «Charakter des Spiels» (s. u.). Dies veranschaulicht Wittgenstein am Problem, zu erklären, welche Schach-Spielregeln – analog zur Bedeutung von Sprachspiel-Regeln – «wesentlich» sind:

²⁸ Vgl. Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen: Wittgenstein und Bedeutung als Physiognomie. In: *Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen*. Hrsg. v. Rüdiger Campe/Manfred Schneider. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau 1996. S. 535-552.

²⁹ Selbst Gunter Gebauers ausführliche und erst 2009 erschienene Auseinandersetzung mit Wittgenstein als Anthropologe trägt dem physiognomischen Aspekt seines Denkens nicht Rechnung. Gebauer, Gunter: *Wittgensteins anthropologisches Denken*. München 2009.

³⁰ Vgl. Schulte, Joachim: Goethe and Wittgenstein on Morphology. In: *Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety*. Hrsg. v. Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg. Frankfurt am Main 2003. S. 55-72.

³¹ Vgl. Nordmann, Alfred: «I have changed his way of seeing» Goethe, Lichtenberg and Wittgenstein. In: *Goethe and Wittgenstein seeing the world's unity in its variety*. Hrsg. v. Fritz Breithaupt/Richard Raatzsch/Bettina Kremberg. Frankfurt am Main 2003. S. 91-110.

³² Vgl. DeAngelis, William James: *Ludwig Wittgenstein - a cultural point of view. Philosophy in the darkness of this time*. Aldershot 2007.

³³ Vgl. Hark, Michael ter: *Beyond the Inner and the Outer: Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. Dordrecht 1990. S. 165-181.

³⁴ Craker, Tim: *Der Sprache ins Auge sehen* [wie Anm. 28], S. 540.

Wenn also eine Spielregel vorschreibt, daß zum Auslosen vor der Schachpartie die Könige zu verwenden sind, so gehört das, wesentlich, zum Spiel. Was könnte man dagegen einwenden? Daß man den Witz dieser Vorschrift nicht einsehe. Etwa, wie wenn man auch den Witz einer Regel nicht einsähe, nach der jeder Stein dreimal umzudrehen wäre, ehe man mit ihm zieht. (PU 567)

Wittgenstein schließt an diese Beobachtung an: «Wen ich den Charakter des Spiels richtig verstehe – könnte ich sagen – so gehört das nicht wesentlich dazu. ((Die Bedeutung eine Physiognomie.))» (PU 568)³⁵. Die Bedeutung dieses verborgenen Charakters äußert sich also, so kann man aus der Klammerbemerkung folgern, als «Physiognomie».

Angesichts der engen ideengeschichtlichen Verknüpfung der Begriffe Charakter und Physiognomie³⁶ ist es nicht weiter erstaunlich, dass sich für Wittgenstein der Charakter eines Sprachspiels als eine Physiognomie ausdrückt und darum etwa eine Familienähnlichkeit nicht die Ähnlichkeit von Regeln, sondern die Ähnlichkeit des *Charakters* jener Regeln bezeichnet.

Wittgenstein stellt in seinen *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie*, die parallel zu den *PU* entstanden³⁷, fest, «das Sprachspiel [sei] etwas Äußeres»³⁸. Dieses Äußere des Sprachspiels hat man sich aber nicht als die sichtbare Form des Zeichens vorzustellen, denn dieses wäre *per se* ohne Bedeutung, «bloß ein Gekritzel» (s.u.). Die Bedeutungs-Physiognomie ist ein «Erlebnis», in dem sich Bedeutung vor einem «bestimmten Hintergrund»

³⁵ Dass Wittgenstein diese Bemerkung in eine doppelte Klammer einschließt, also ihre Abgrenzung von seinen Überlegungen zum Sprachspiel gleich doppelt markiert, mag bereits auf die Problematik hinzuweisen, *über* Bedeutung als Physiognomie zu sprechen. Das typographische Bild veranschaulichte demnach bereits formal die physiognomische Grenze zwischen äußerlichem Sprachspiel und Innerem Charakter.

³⁶ «Charakter» ist eines der zentralen Paradigmen in Johann Caspar Lavaters Physiognomik und spielt eine wichtige Rolle in «allen späteren physiognomischen Theorien sowie [in] der die Physiognomik beerbenden Charakterologie». Bohde, Daniela: *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Berlin 2012. S. 47.

³⁷ Die Einteilung in *Philosophische Untersuchung* und *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie* ist denn auch eine nachträgliche, die von Wittgenstein womöglich so nicht beabsichtigt war.

³⁸ Wittgenstein, Ludwig: MS 173 (1950). In: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Das Innere und das Äußere. Frankfurt a. M., 1993. S. 83-107, hier S. 87. Bei diesem Manuskript handelt es sich um Weiterentwicklungen der (vermeintlichen) *Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie* von 1948/49, vgl. Wittgenstein, Ludwig: *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. In: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Werkausgabe Band 7. Frankfurt a. M. 1984. S. 347-477.

abzeichnet – durch diese erlebte «Form» lässt sich auf den Charakter schließen. Bereits im *Braunen Buch* arbeitet Wittgenstein Grundzüge einer Physiognomik der Sprache aus:

Sieh ein geschriebenes Wort an, etwa «lesen» – «Es ist nicht bloß ein Gekritzel, es ist “lesen”», – ich würde gern sagen «Es hat eine deutliche Physiognomie». Doch was sage ich wirklich darüber? Was ist diese Aussage in begradigter Form? «Das Wort fällt», so ist man versucht zu erklären, «in ein Futteral in meinem Geist, das lange dafür bereit war». Aber ich nehme nicht das Wort und ein Futteral wahr; so kann die Metapher, daß das Wort in eine Form paßt, nicht auf ein Erlebnis des Vergleichens anspielen: des Vergleichs zwischen der Hohlform und der Vollform, bevor sie zusammengefügt werden; sondern vielmehr auf ein Erlebnis, die Vollform durch einen bestimmten Hintergrund hervorgehoben zu sehen.³⁹

Das sprachliche Zeichen erlebt Wittgenstein als Form, die sich vor einem Hintergrund, einem kognitiven Kontext, abhebt. Anhand seines Schachspiel-Analogons könnte man sagen, dass die Geste des Auslosens als unwesentlich erkennbar wird, wenn sie vor den geistigen Hintergrund unserer Vorstellung tritt, *was* der Charakter des Schachspiels ist. Die Betonung des Umrisses der «deutliche[n] Physiognomie» rückt die Darstellung direkt in den Kontext physiognomischer Theorien⁴⁰. Was Wittgensteins Physiognomik der Sprache jedoch von den physiognomischen Modellen Lavaters,

³⁹ Wittgenstein, Ludwig: Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch). In: Das Blaue Buch. Werkausgabe Band 5. Hrsg. v. Rush Rhees/Joachim Schulte/B. F MacGuinness/u. a. Frankfurt am Main 1989. S. 117-282; hier: S. 261. Vgl. auch Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen [wie Anm. 28], S. 547. Die zitierte Passage wurde im Gegensatz zu einem großen Teil der philosophischen Betrachtungen nicht von Wittgenstein selber, sondern durch Petra von Morstein aus dem *brown book* übersetzt (vgl. Vorwort zu Schriften 5, S. 10, 14).

⁴⁰ Wie stark sich Wittgensteins Denken z.T. schon im Frühwerk mit Physiognomik auseinandergesetzt hat, wurde bisher nicht untersucht. Dass insbesondere kunstphysiognomische Thesen jedoch schon früh rezipiert wurden, legt folgendes Zitat vom 19.9.1916 nahe: «Die Kunst ist ein Ausdruck. [/] Das gute Kunstwerk ist der vollendete Ausdruck». Wittgenstein, Ludwig: Tagebücher 1941-1916. In: Tractatus-logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1. S. 87-224; hier: S. 178. Das Interesse für künstlerische Ausdrucksformen häuft sich im Verlauf des Werks, in den Tagebüchern der 30er Jahre spricht Wittgenstein sogar vom unterschiedlichen «Rassegesicht» der Musik Beethovens und Mozarts. Wittgenstein, Ludwig: Movements of Thought: Diaries, 1930-1932, 1936-1937 [Zweisprachige Faksimile-Transkription; Gedankenbewegungen: Tagebücher 1930-1932, 1936-1937]. In: Public and Private Occasion. Hrsg. v. James C. Klagge/Alfred Nordmann. Lanham, Boulder, New York, Oxford 2003. S. 106.

Klages oder Spenglers unterscheidet, ist eine Verdoppelung der Uneigentlichkeit: Mit «Physiognomie» zielt Wittgenstein auf kein metaphysisches oder psychisches Darunter einer realweltlichen Oberfläche. Sie ist ein abstraktes Konzept, das sich zwar in der Welt äußert, aber kein anderes “Außen” hat als bereits schon mentale Konzepte, nämlich Worte bzw. das Sprachspiel; ein Außen also, das selber zuerst gelesen werden muss, um als solches (und nicht als «Gekritzel») wahrgenommen zu werden. Anders als diese Verdoppelung der Uneigentlichkeit indes vermuten ließe, bedarf das Erkennen von Bedeutung nicht zweier distinkter Lesevorgänge. Die Bedeutung eines Wortes wird zugleich als «das Wort und das Futteral wahr[genommen]». Die Auswahl-Geste des Schachspielers leuchtet unmittelbar als «unwesentlich» ein.

Wittgensteins Problem, über das Erleben von Bedeutung zu sprechen, heißt über ein “Innen” der Sprache zu sprechen, über das nur uneigentlich gesprochen werden kann. Darum ist die «begradigte Form» der Aussage «Es hat eine deutliche Physiognomie» nur die Verfeinerung des Sprachbildes, nicht aber dessen – offensichtlich unmögliche – Aufschlüsselung. Um die Physiognomie eines Wortes, nämlich seine Bedeutung, zu verstehen, muss sie erlebt werden. In diesem Erleben gibt es kein eigentliches Außen, das uneigentlich auf ein Innen verweist⁴¹. Die doppelte Uneigentlichkeit macht auch das räumliche Innen/Außen-Verhältnis zum uneigentlichen Behelfsmittel.

Das, worauf die Bedeutungsphysiognomie verweist, ist außerhalb des Sagbaren – ein uneigentliches Sprechen von einem unmittelbaren Erleben, das als solches nicht Zeichenform hat. Darum ist die Bedeutungsphysiognomie keine Metapher, die einen Ausdruck für einen anderen setzt, sondern eine, die auf Unerklärliches, Nur-Erlebbares verweist. Die Physiognomie des Wortes lässt sich nur unvollständig beschreiben bzw. “übertragen”. In diesem Aspekt bleibt Wittgenstein dem Mystizismus seiner frühen Philosophie treu, verschiebt ihn jedoch nun in die Sprache selber. Es gibt kein metaphysisches “außerhalb der Sprache” mehr, sondern ein uneigentliches Innen und Außen der Sprache. Äußerlich und damit “öffentlich” ist der Gebrauch, innerlich und deshalb “privat” ist das Erleben von dessen Charakter: die öffentliche Geste des Schachspielers und die private Gewissheit, dass sie unwesentlich ist. Letzteres lässt sich nicht weiter analysieren. Das private Erleben von Sprache kann nicht die Grundlage einer allgemein verständlichen Sprache, d.h. eines Sprachspiels, bilden:

⁴¹ Vgl. dazu auch Craker, Tim: Der Sprache ins Auge sehen [wie Anm. 28], S. 551.

Wäre aber auch eine Sprache denkbar, in der Einer seine inneren Erlebnisse – seine Gefühle, Stimmungen, etc. – für den eigenen Gebrauch aufschreiben, oder aussprechen könnte? – Können wir denn das in unserer gewöhnlichen Sprache nicht tun? – Aber so meine ich's nicht. Die Wörter dieser Sprache sollen sich auf das beziehen, wovon nur der Sprechende wissen kann; auf seine unmittelbaren, privaten, Empfindungen. Ein Anderer kann diese Sprache also nicht verstehen. (PU 243)

Diese Unmittelbarkeit und Privatheit einer Wortphysiognomie, deren Charakter nur «Einer» kennt, deckt eine Aporie auf, der sich Wittgenstein angesichts der philosophischen Diskurse über die Physiognomik wohl bewusst sein musste⁴². Bereits Kant beschrieb Physiognomik als “Geschicklichkeit”, deren Regeln sich nicht präzise definieren lassen, aber doch vorhanden sein müssen, da über die Interpretation von Physiognomien oft alltagsweltlicher Konsens herrscht⁴³. In Wittgensteins Analyse von Bedeutung als Regelgebrauch und Physiognomie/Charakter ist eine Kantische Physiognomik-Kritik wohl mitgedacht. Die Analyse des physiognomischen “Spielcharakters” funktioniert analog diffus wie die Regeln des Gesichtserkennens und lässt sich wie diese nicht verschriftlichen. Die Physiognomie des Zeichens markiert dementsprechend die Grenze ihrer Bedeutung als Regelgebrauch und damit die Grenze der Mittelbarkeit von Bedeutung überhaupt. Anders als im *Tractatus* muss diese nach innen verschobene Grenze nun nicht mehr im Schweigen enden; nur bleibt das öffentliche Sprechen über Inneres immer ein uneigentliches.

Wittgenstein hat die Schwierigkeit, zu verbalisieren, was Bedeutung ist, auch in den *Philosophischen Untersuchungen* nicht gelöst. Anders als im *Tractatus* wollte er hier jedoch gar keine Lösung aufzeigen. Er hat sie vielmehr auf ein Grundproblem zurückgeführt, das auch der Physiognomik eigen ist: die Undurchdringbarkeit des Außen einer Sprache – sei es der Körper-, Architektur- oder Verbalsprache.

Dieses Ergebnis mag wiederum desillusionieren; wenn Wissen über die Welt aus subjektivem Erleben entsteht, ist das Sprechen über erlebtes Wis-

⁴² Dieses Problem wird als Privatsprache-Argument seit Saul Kripkes *On Rule and Private Language* kontrovers diskutiert, es wurde bisher jedoch nicht als genuin physiognomisches Problem beschrieben. Kripke, Saul A.: Wittgenstein on Rules and Private Language: An Elementary Exposition. 1982.

⁴³ So argumentiert Kant in seiner Vorlesung über Anthropologie im Wintersemester 1777/78, vgl. Schmolders, Claudia: Das Vorurteil im Leibe [wie Anm. 4], S. 56.

sen ein uneigentliches und darum ständigem Zweifel ausgesetzt. Erstaunlicherweise findet Wittgenstein in seiner letzten Schrift *Über Gewissheit* zu einer gewissen Gelassenheit im Umgang mit dem Gedanken, dass die physiognomische Undurchdringbarkeit sicheres Wissen als problematisches Konstrukt entlarvt. Ein ebenso problematisches Konstrukt sei nämlich auch der Zweifel.

Ausgangspunkt ist G. E. Moores Behauptung, es genüge zu wissen «daß hier eine Hand ist» (ÜG 1)⁴⁴, um jegliches Wissen zu rechtfertigen. Wittgenstein lässt diese vermeintliche Evidenz nicht als stichhaltigen Beweis gelten, stellt aber ebenso das Bezweifeln dieser Evidenz in Frage: «Daß es mir – oder Allen – so *scheint* [, dass hier eine Hand ist, E. Z.], daraus folgt nicht, daß es so *ist*. [/] Wohl aber läßt sich fragen, ob man dies sinnvoll bezweifeln kann» (ÜG 2). Diesen Zweifel hält Wittgenstein letztlich für unbegründet, denn auch “Wissen” sei nur ein Sprachspiel, das im Gebrauch und in dessen Erlebnis Bedeutung erhält. «Es ist nicht so, daß der Mensch in gewissen Punkten mit vollkommener Sicherheit die Wahrheit weiß. Sondern die vollkommene Sicherheit bezieht sich nur auf seine Einstellung» (ÜG 404). Die «Einstellung» ist privater Natur und erzeugt die Bedeutung von Wissen, wenn sie im Sprachspiel auf eine Evidenz rekurriert (vgl. ÜG 504). Die Gewissheit aber ist ein «Zustand», den zu «erkennen» man lernen kann (ÜG 589): «Ich handle mit *voller* Gewißheit. Aber diese Gewißheit ist meine eigene» (ÜG 174).

Die physiognomische Aporie also, nur sein eigenes Inneres zu kennen und nicht versprachlichen zu können, bildet den letzten Grund, auf dem die Kenntnis von allem anderen beruht. Wittgensteins Antwort auf die Frage nach der Letztbegründung von Wissen, d.h. auf das Münchhausen-Trilemma⁴⁵, erklärt, warum sich der Graf am eigenen Schopf aus dem Schlamm ziehen *muß*. Denn gerechtfertigt wird die private Gewissheit eines Wissens, wenn sie im öffentlichen Sprachspiel nicht begründet bezweifelt werden kann. «Ich bin auf dem Boden meiner Überzeugung angelangt. [/] Und von dieser Grundmauer könnte man beinahe sagen, sie werde vom ganzen Haus getragen» (ÜG 248). Diese paradoxe räumliche Metaphorik ist

⁴⁴ *Über Gewissheit* wird nach der Nummerierung der Abschnitte zitiert. Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit*. Frankfurt a. M. 1970.

⁴⁵ Als Münchhausen-Trilemma beschreibt Hans Albert die Ausweglosigkeit, in die sich letztbegründende Theorien begeben. Sie enden entweder in einem unendlichen Regress, einem Zirkelschluss oder willkürlich festgelegten Dogmen. Vgl. Albert, Hans: *Traktat über kritische Vernunft*. Tübingen 1968.

angesichts der physiognomischen Grundstruktur des späten Werkes aufschlussreich, macht sie doch die aporetische Grenze zur eigentlichen «Grundmauer» und wertet sie damit auf zum Fundament von Bedeutung. Gerade aber der «Baukünstler» Roithamer in Bernhards *Korrektur* findet in dieser “Erlösung vom philosophischen Problem” kein Heil.

5. Wittgensteins Motivik in *Korrektur*

Die Parallelen und Differenzen zwischen Roithamers und Wittgensteins Physiognomik lassen sich bis in die Motive verfolgen, anhand derer die jeweiligen Problemlagen augenscheinlich werden. So taucht in den *Philosophischen Untersuchungen* mehrfach eine – zuweilen gelbe – Blume als Objekt auf, an dem Probleme der Bedeutungsfindung verhandelt werden⁴⁶. Ein Blumen-Gedankenexperiment Wittgensteins scheint für *Korrektur* besonders relevant zu sein:

Könnte die Rechtfertigung einer Handlung als Befolgung eines Befehls so lauten: «Du hast gesagt “Bring mir eine gelbe Blume” und diese hier hat mir daraufhin ein Gefühl der Befriedigung gegeben, darum habe ich sie gebracht»? Müßte man da nicht antworten: «Ich habe dir doch nicht gesagt, mir die Blume zu bringen, die dir auf meine Worte hin ein solches Gefühl geben wird!»? (PU 460)

Die gelbe Blume ist hier Teil eines Befehl-Sprachspiels, das in demjenigen, der es befolgt, «Befriedigung» auslöst. Nur ist diese Befriedigung, obschon sie eine zentrale Rolle in der Befehlsausführung spielt, offenbar nicht Teil des Sprachspiels. Ein «solches Gefühl» kann die «Handlung als Befolgung eines Befehls» nicht rechtfertigen, verleiht der Handlung aber Bedeutung. Am Beispiel der «gelbe[n] Blume» veranschaulicht Wittgenstein also einmal mehr die Dichotomie zwischen äußerer Regel und innerem Empfinden.

Der Erzähler in *Korrektur* wird «durch das Herausnehmen der [gelben, E. Z.] Papierrose aus der Lade [...] beruhigt», als er den Nachlass Roithamers sichten will (KO 151). Das kann als eine literarische Adaption von Wittgensteins Blumenmotiv interpretiert werden, eine Adaption, der jegliches Interesse für Wittgensteins Zweck des Motivs abgeht und die lediglich auf den biographischen Konnex bzw. die Einflussbeziehung hinweisen will.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch PU 514f., wo Wittgensteins Exempel eine «rote[] Rose im Finstern» ist, und PU S. 548, wo er die Möglichkeit diskutiert, dass Blumen unabhängig von ihrer Farbe gesehen werden können: «Ich sah die Blume an, dachte aber an etwas anderes und war mir ihrer Farbe nicht bewußt».

Es kann alternativ aber auch als etwas schiefe Reproduktion von Wittgensteins exemplifizierender Situation verstanden werden: Ein Mann findet eine gelbe Blume und fühlt in der Folge zwar nicht Befriedigung, aber immerhin "Beruhigung". Die Dichotomie von gebrauchsbeförderter und gefühlbedingter Bedeutung tritt klar zutage. Während der Erzähler weiß, dass die emotionale Bedeutung des Gegenstandes für Roithamer groß war, und er selber durch ihn "Beruhigung" findet, beunruhigt ihn dessen äußere Bedeutung durch den spezifischen Gebrauch Roithamers: «Wie kommt es, daß ein Mensch, der zeitlebens niemals geschossen hat, plötzlich auf einem Musikfest vierundzwanzig Papierrosen [...] abschießt. [...] Und diese gelbe Papierrose dann so viele Jahre in seinem Besitz hat, sie überall hin mitnimmt [...]» (KO 151).

Soweit wird ein sprachphilosophisches Problem literarisch ziemlich genau reproduziert. Als dritte Lektüre schlage ich jedoch vor, dass hier die Philosophie Wittgensteins nicht nur veranschaulicht, sondern anhand literarisierter philosophischer Positionen als Muster verschiedener Weltzugänge problematisiert wird. Auf die Unverständlichkeit der äußeren Bedeutung der gelben Papierrose reagiert der Erzähler mit Wittgensteins radikaler Haltung des *Tractatus*: «Wir dürfen nur sehen, was wir sehen und es ist nichts anderes, als das, was wir sehen» (Ko 152). Der emotionale, d.h. innere Aspekt des Zeichen-Objektes, der sich immerhin in der Beruhigung des Erzählers ausgedrückt hat, wird in seiner Reaktion nicht als Bestandteil (bzw. "Physiognomie") des Zeichens verstanden. Das Rätsel des Zeichens ist rational unlösbar. Der Erzähler will die Papierrose, die Roithamer sich in einer Festbude schoss, als Abbild von dessen Lebensentwicklung lesen. Dies gelingt ihm aber nicht: «Irgendetwas war auf dem Musikfest mit Roithamer geschehen, dachte ich, während ich die gelbe Papierrose gegen das Licht hielt, eine Veränderung war während des Musikfestes damals in ihm vorgegangen, wenn ich auch nicht weiß, vielleicht nicht wissen kann, was für eine Veränderung» (Ko 151). Innere Vorgänge, so erklärt der späte Wittgenstein, lassen sich nicht im Sinne eines Abbildungsverhältnisses lesen und versprachlichen. Sie müssen "erlebt" oder nacherlebt werden, und vor diesem Nacherleben scheint der Erzähler zurückzuschrecken, um nicht «verrückt» zu werden (KO 151). Um die Rose als Sprachspiel Roithamers gänzlich zu verstehen, müsste er dieselbe Denkweise bzw., im Sinne Wittgensteins, dieselbe "Lebensform" wie Roithamer haben. Gerade dieser Lebens- und Denkform aber schwört er zu Beginn des Romans ab, als er kundtut, er sei «plötzlich mit dem Betreten der höllerschen Dachkammer aus der [...] Kerkerhaft des roithamerschen Gedankengefängnisses [...] herausgetreten» (Ko 34).

Welche “Lebensform” und welche damit verknüpfte Auffassung über die Dechiffrierbarkeit von Welt die richtige ist, wird in *Korrektur* nicht entscheiden. Die Position des Erzählers, der dem verweigernden Schweigen des *Tractatus* nahe steht, stellt sich nicht als Vorform der Position Roithamers dar. Die Szene der «gelben Papierrose» veranschaulicht also nicht nur die Dichotomie von äußerem und innerem Aspekt des Zeichens, sondern auch die Dichotomie zwischen früher und später Philosophie Wittgensteins.

Diese Dichotomie wird am unterschiedlichen Verhalten der beiden Figuren im Moment von Roithamers Selbstmord sichtbar, das auch dort als entgegengesetzte Reaktion auf das Problem der Bedeutungsfindung gelesen werden kann. Die Selbstmordinszenierung Roithamers – letzter Ausdruck seiner Verzweiflung, sich nicht ausdrücken zu können – ist konfrontiert mit einer analytischen Tätigkeit des Erzählers. Denn just zu dem Zeitpunkt, als Roithamer sich auf der semantisch und emotional beladenen Lichtung zwischen Altensam und Stocket erhängt, begibt sich der Erzähler zur «Maschine von Reading»:

[I]ch bin nach Reading zu einem mir wie auch ihm befreundeten Lehrer gefahren, der sich mit der Konstruktion einer Maschine beschäftigte, von welcher ich heute noch nicht weiß, um was für eine Maschine es sich handelt, obwohl ich jahrelang schon von ihm, dem Konstrukteur, in die Konstruktion dieser Maschine eingeweiht bin, auch Roithamer wußte nicht, um was für eine Maschine es sich bei der Maschine von Reading, wie wir sie nannten, handelte[.] (KO 84)

Da die enigmatische Maschine nur an dieser Stelle auftaucht, hat sie in der Forschungsliteratur kaum Beachtung gefunden. Einzig Anne Thill interpretiert sie – indem sie den realen Ortsnamen «Reading» zu “Lesen” übersetzt – als Veranschaulichung des Leseproblems, das sich dem Rezipienten von *Korrektur* stellt⁴⁷. Offensichtlich stellt die Maschine aber ebenso eine Bedeutungslücke für den Erzähler und Roithamer dar, gerade für sie, die sie «in ihre Konstruktion eingeweiht» sind, muss es sich um eine erstaunliche denkerische Herausforderung handeln.

Folgt man Thills Übersetzung, ist die Maschine von Reading eine eigentliche «Lesemaschine» und damit ein genuines Interessensobjekt in Wittgen-

⁴⁷ Vgl. Thill, Anne: Die Kunst, die Komik und das Erzählen [wie Anm. 16], S. 269f. Dass es sich beim Rätsel um die Maschine lediglich um das «Zwielicht ironischer Metatextualität» (Ebd., S. 270.) handeln soll, leuchtet nicht ein, wird doch so jegliche Bedeutungslücke zum nicht-funktionalen Zeichen ihrer selbst.

steins *Philosophischen Untersuchungen*, an welchem er das Sprachspiel “Lesen” veranschaulicht. Notabene richtet in Wittgensteins gedanklicher Versuchsanordnung der Lesemaschine ein «Lehrer» – und auch beim Konstrukteur in Reading handelt es sich um einen solchen – einen «Schüler» dazu ab, Zeichen in Laute umzuwandeln. Es handelt sich also um eine «lebende[] Lesemaschine» (PU 157), an welcher Wittgenstein zeigt, dass “Lesen” heißen kann «so und so auf Schriftzeichen zu reagieren. Dieser Begriff war also ganz unabhängig von dem eines seelischen, oder andern Mechanismus» (PU 157). Mit “Lesemaschine” bezeichnet Wittgenstein primär also etwas Äußerliches, einen mechanischen Vorgang der Datenverarbeitung durch den Menschen. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, auch nach möglichen innerlichen Vorgängen und damit nach der Vergleichbarkeit von Maschine und Mensch zu fragen.

359. Könnte eine Maschine denken? – Könnte sie Schmerzen haben? – Nun, soll der menschliche Körper so eine Maschine heißen? Er kommt doch am nächsten dazu, so eine Maschine zu sein.

360. Aber eine Maschine kann doch nicht denken! – Ist das ein Erfahrungssatz? Nein. Wir sagen nur vom Menschen, und was ihm ähnlich ist, es denke. Wir sagen es auch von Puppen und wohl auch von Geistern. Sieh das Wort “denken” als Instrument an! (PU 359f.)

Der menschliche Körper kann, muss aber nicht als denkende und empfindende Maschine verstanden werden. Als Maschine also, die im Gegensatz zur herkömmlichen Maschine kein Automat ist, der Regeln folgt, sondern fähig ist, hinter den äußerlichen Regeln einen innerlichen Charakter zu erleben. Sprachlich in dieses Innere vorzudringen bleibt aber einmal mehr unmöglich. Gunter Gebauer formuliert das physiognomische Problem mithilfe der Maschinenmetaphorik von Wittgenstein selber aus: «Wittgenstein konstruiert viele Sprachspielvorgänge in Analogie zu einer Maschine. [...] Die Zusammensetzung der Maschine und das Funktionieren der einzelnen Bewegungen des Mechanismus können in Beschreibungen dargestellt werden. Was dabei nicht erfasst wird, ist der Antrieb, der die Bewegung hervorruft»⁴⁸. Eben hierin liegt auch das Unverständnis des Erzählers für die Maschine von Reading, die sich ironisch verklausuliert als Schüler des dortigen Lehrers herausstellt, begründet: Der Mensch als (Lese-) Maschine lässt sich zwar durch seine äußerlichen Sprachspiel-Mechanismen beschreiben, ja in die «Konstruktion» ist der Erzähler sogar «eingeweiht». Über die seeli-

⁴⁸ Gebauer, Gunter: Wittgensteins anthropologisches Denken [wie Anm. 29], S. 177f.

schen und gedanklichen inneren Vorgänge, den «Antrieb» (Gebauer), können sie jedoch nichts wissen.

Freilich lässt sich hier einwenden, dass der Ausdruck «Konstruktion» nur auf eine anorganische Maschine angewendet werden kann und eine «lebendige Lesemaschine» ausschließt. Tatsächlich aber verweist der Wortgebrauch von «Konstruktion» in *Korrektur* durchaus auch auf Menschen: «[J]eder ist dazu bestimmt, eines Tages in irgendeinem Augenblick, der der entscheidende ist, keinen Ausweg mehr zu finden, die Konstruktion des Menschen ist so» (KO 147f.). Ausgerechnet im Moment, als der Erzähler in England erneut mit der «Konstruktion» der Maschine von Reading konfrontiert ist, diese aber offensichtlich nicht weiter zu klären versucht, ist der «entscheidende» Augenblick für Roithamer gekommen. Das Erleben seiner eigenen «Konstruktion» lässt ihm nur noch den «Ausweg» des Selbstmordes übrig. In dieser Anordnung sind zwei Blickrichtungen auf das Problem der Bedeutung exemplifiziert. Der Erzähler betrachtet eine Konstruktion von außen und versteht sie nicht. Sein Freund Roithamer aber versteht sich *selber* als eine Konstruktion, die ihren innersten «Antrieb» mithilfe von künstlerischen Konstruktionen – dem Kegel und dessen schriftlicher Verarbeitung – vergeblich verständlich machen will.

Bereits das Motto von *Korrektur* weist voraus auf die Ambiguität von architektonischer und menschlicher «Konstruktion»: «Zur stabilen Stützung eines Körpers ist es notwendig, daß er mindestens drei Auflagepunkte hat, die nicht in einer Geraden liegen, so Roithamer» (Ko 6). Angesichts dessen, dass drei Menschen (der Erzähler, die Schwester und der Jugendfreund Höller) dem innersten Kreis um Roithamer angehören, liegt es nahe, die stützenden drei Auflagepunkte als eben jene drei Freunde und den zentralen «Körper» nicht nur als Kegel, sondern auch als Roithamer selber zu interpretieren. Der Kegel wiederum wird dadurch als Symbol lesbar, welches Roithamers physiognomische Beobachtung der eigenen Lebenswelt wiedergibt. Als physiognomisch konstituierter *und* gelesener Raum ist er zugleich Produkt und Objekt physiognomischer Betrachtungen. Dass der Kegel also nicht nur das Wesen der Schwester, sondern auch Roithamers eigenen Charakter ausdrücken soll, ist für ihn kein Widerspruch. Die Schwester sei ihm mit der Zeit «wie zu einem zweiten und höheren Wesen als das eigene» geworden (Ko 268).

Ähnlich der Maschine von Reading und der gelben Papierrose lässt sich das richtungsweisende Motto mit einem Motiv im Werk Ludwig Wittgensteins in Verbindung bringen. Die folgende Passage aus den *Philosophischen Untersuchungen* verhandelt ein analoges Problem, indem sie nach der unter-

schiedlichen Darstellbarkeit von Körper- und Bewusstseinszuständen fragt. Dies geschieht motivisch erstaunlich nahe an Roithamers Motto, nämlich anhand eines Satzes über die statische Konstruktion mit drei Stützen:

Es scheint uns paradox, daß wir in *einem* Bericht Körper- und Bewusstseinszustände kunterbunt durcheinandermischen: «Er litt große Qualen und warf sich unruhig umher». Das ist ganz gewöhnlich; warum erscheint es uns also paradox? Weil wir sagen wollen, der Satz handle von Greifbarem und Ungreifbarem. – Aber findest du etwas dabei, wenn ich sage: «Diese 3 Stützen geben dem Bau Festigkeit»? Sind Drei und Festigkeit greifbar? – Sieh den Satz als Instrument an, und seinen Sinn als seine Verwendung! – (PU 421)

Durcheinandergemischt werden «Körper- und Bewusstseinszustände» auch in Roithamers “Berichten”: Der Baukünstler und Wittgenstein-Leser verwendet «Statik» und «Fallgefahr» als uneigentlichen Ausdruck für die menschlichen Abgründe, die er zu beschreiben und architektonisch zu bannen sucht. Die Architektur wird in diesem uneigentlichen Sprechen das «Greifbare[]», mit dem er das «Ungreifbare[]» darstellen will.

Mit der *Motivik* Wittgensteins verhandelt Roithamer aber nicht das identische *Darstellungsproblem* Wittgensteins. Und gerade an dieser Differenz lässt sich zeigen, was *Korrektur* in letzter Konsequenz mit Wittgensteins sprachphilosophischen Überlegungen macht. Sie werden aus dem allgemein Sprachlichen ins spezifisch Künstlerische übersetzt und werden dadurch im höchsten Grade zerstörerisch. Als Analyse gewöhnlicher Sprechakte hilft Wittgensteins physiognomische Theorie von Bedeutung dabei, nicht länger nach dem Uneinsehbaren zu fragen und die Grenzen des Sagbaren als «Grundmauer» zu akzeptieren, die vom «ganzen Haus getragen» wird. Als Produktionsprämisse von Kunstwerken dagegen führt eine physiognomische Theorie von Bedeutung in eine unausweichliche Aporie.

Beim “Durcheinandermischen” der körperlichen und geistigen Zustände, die der Philosoph beschreibt, handelt es sich um alltagsweltlich «gewöhnlich[e]» Ausdrucksweisen, die erst dem philosophischen Blick «paradox» erscheinen müssen. Das Paradoxe der Roithamerschen Vermischung liegt aber in ihrer künstlichen und künstlerischen Natur. Der Raum wird als Ausdruck des menschlichen Innern gestaltet und zugleich soll dem Menschen, seiner Schwester, ein Ort im Raum «entsprechen». Die Vermenschlichung des Raumes und die Verräumlichung des Menschen sollen einerseits auf architektonischer und zwischenmenschlicher Ebene zum «höchsten Glück» beitragen, sie führen aber andererseits, wie der Erzähler bemerkt, im Künstlerischen zu enigmatischer Vieldeutigkeit und in ihrer Konsequenz zur Unlesbarkeit des Ausdrucks.

6. Die Gewissheit des Kegels

Der Kegel in der physiognomischen Beschreibung Roithamers – d.h. in Roithamers Deutung als “statischer Körper” – spricht letztlich “nur” als symbolisches Zeichen über Bewusstseinszustände, die nicht unmittelbar zugänglich sind. Wäre die innere Bedeutung des Kegels offen-sichtlich, sie bedürfte keiner weiteren Erklärungen. Im Versuch aber, den Kegel mithilfe der «Schrift über Altensam» “greifbarer” zu machen, geschieht das Gegenteil, die Wirklichkeit wird mithilfe von Sprache schwerer be-greifbar. Die Abbildung der Familienverhältnisse und der emotionalen Innenwelt Roithamers bedarf immer neuer Korrekturen. Freilich beschreibt Roithamer dieses Innen als ein vermeintliches Außen, ja als “Tatsächliches”: «Und ich habe [...] nach und nach alles korrigiert und schließlich eingesehen, daß nichts ist, wie es tatsächlich ist, das Beschriebene entgegengesetzt dem Tatsächlichen [...]» (KO 312). Diese Tatsachen können jedoch nicht mit den «Tatsachen in der Welt» des *Tractatus* gleichgesetzt werden. Getäuscht hat sich Roithamer seiner eigenen Auffassung zufolge nämlich nicht über empirisch verifizierbare Entitäten, sondern über die korrekte Dechiffrierung des «Charakter[s]» seiner Brüder und ganz Altensams. Der Zweifel an der Tatsachentreue der Schrift ist der Zweifel an der Beschreibbarkeit einer – hier nur als physiognomisch wahrnehmbaren – Wirklichkeit. Wann hat er, so fragt sich Roithamer, Gewissheit darüber, dass sich seine Beschreibung Altensams und damit seine Erklärung des Kegels auf etwas bezieht, was so wirklich da ist?

Dieser letzte, an die Innen/Außen-Grenze von Sprachbedeutung verlagerte Zweifel zieht sich auch bis in die Spätschriften Wittgensteins und kumuliert in einem seiner letzten Projekte, *Über Gewissheit*, das erst durch seinen Tod ein Ende fand. G. E. M. Anscombe und G. H. von Wright berichten im Vorwort: «Die letzte Eintragung liegt zwei Tage vor seinem Tod am 29. April 1951»⁴⁹. Dieser Umstand und die akkuraten Datumsangaben weisen wohl nicht zufällig eine große formale Nähe zu den letzten datierten “Eintragungen” Roithamers in *Korrektur* auf, mit welchen der Roman endet.

Auch hier beschränkt sich die Parallele nicht auf die formale Analogie, sondern eröffnet inhaltliche Differenzen. Die Frage nach der Gewissheit von Wissen wird von Wittgenstein und Roithamer am Motiv des Zweifels unterschiedlich beantwortet. Wittgenstein findet eine für ihn befriedigende Antwort, indem er Gewissheit ganz allgemein auf ein “privates Erleben”

⁴⁹ Anscombe, Gertrude Elizabeth Margaret/Wright, Georg Henrik von: Vorwort. In: *Über Gewissheit*. Frankfurt a.M 1970. S. 7f.; hier: S. 8.

reduziert und damit der letzten philosophischen Einsicht entzieht. Ausgangslage für diese Antwort ist ein radikaler philosophischer Zweifel, den Wittgenstein bereits in den *Philosophischen Untersuchungen* bekundet. Obwohl es «leicht so scheinen kann, als zeigte jeder Zweifel nur eine Lücke im Fundament» und «wir zuerst an allem zweifeln, woran gezweifelt werden kann, und dann alle diese Zweifel beheben» (PU 87), weist der radikale Zweifel letztlich darauf hin, dass Gewissheit nur mit dem Fallenlassen des Zweifels erreicht werden kann: «Hat das Prüfen nicht ein Ende? [...] Die Schwierigkeit ist, die Grundlosigkeit unseres Glaubens einzusehen» (ÜG 164-166). Ist erst diese Grundlosigkeit erkannt, dann «verliert» auch der radikale Zweifel «seinen Sinn» (ÜG 56).

Für Roithamer ist Gewissheit zwar ebenfalls etwas, das sich im physiognomischen Erleben und damit in der Sphäre des Privaten ereignet, doch das Problem ist für ihn nicht allgemeiner Natur. Die Kegelbeschreibung bzw. Kegelplanung ist ein ganz besonderes Sprachspiel. Viele Beispiele, an welchen Wittgenstein sein Sprachspiel-Konzept veranschaulicht, beruhen auf einer internalisierten Schüler-Lehrer-Situation. Analog zu dieser exemplifizierenden Gedankenfigur beschreibt Roithamer die Planung des Kegels als «Folgerichtigkeit» seines gleichzeitigen Lehrer- und Schülerseins: «Alles ist Schule und ich bin in dieser Schule Lehrer und Schüler und in der Intensität dazwischen Folgerichtigkeit, der Kegel» (Ko 291f.). Was kann im Sprachspiel über den Kegel gesagt werden? «*Alles* sei schließlich der Kegel» (Ko 305). “Alles zugleich” kann zwar nicht verbalisiert werden, die umfassende gleichzeitige Wahrnehmung beansprucht Roithamer jedoch früher schon für sein physiognomisches Sehen. Er betont, dass er «alles gleichzeitig anschau und in dieser Gleichzeitigkeit der Anschauung in der Weise schule, daß ich alles immer deutlicher sehe, nichts weniger scharf [...]» (Ko 291)⁵⁰. In diesem holistischen Sehen und Erleben des Äußeren als Methode, das Innere zu erkennen, liegt auch der Schlüssel zum “Alles” des Kegels. Im Gebäude kommt die sprachphilosophische Aporie der Physiognomik zum paradoxen – weil in der Nichtdarstellung darstellenden – Ausdruck. Die eigentliche Erkenntnis Roithamers kann auch durch den Kegel nicht gesagt, sondern nur unmittelbar erlebt werden.

Roithamer verwirklicht in seiner Architektur einen abschließenden, aber privaten Ausdruck seiner selbst und seiner Wahrnehmung der Umwelt.

⁵⁰ Die Rede von einer “gleichzeitigen” und scharfen Anschauung gehört zur klassischen (Selbst-) Charakterisierung des Physiognomen nach dem Vorbild Johann Caspar Lavaters, vgl. Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Bd. 1. Leipzig, Winterthur 1775. S. 137f.

Dass sich keine sprachlich vermittelbare, d.h. "öffentliche" Letztbegründung von Wissen geben lässt, sondern Gewissheit nur erlebt werden kann, kommt der letztlich nur "erlebbaren" Architektur entgegen und stellt für die Kegelbeschreibung eine unlösbare Herausforderung dar. Im privat-sprachlichen Ausdruck des Kegels aber ist das Problem nur für den Künstler selber gelöst. Dass Roithamer den Ausdruck von "allem" trotz – oder vielmehr gerade aufgrund – ständiger «Zweifel» erreicht haben will, ist für ihn, nicht aber für den Leser von *Korrektur* einsichtig:

Ich mußte [...] diese verrückte Idee verfolgen, und ich durfte mich von nichts von dieser verrückten Idee abbringen lassen, vor allem von mir selbst nicht, denn ich hatte die größten Zweifel, je größer meine Zweifel, desto hartnäckiger aber war die Verfolgung meiner Idee gewesen, [...] durch die fortwährende Irritierung meiner Idee hatte ich aber schließlich die größte Gewißheit, daß ich meine Idee bis zu meinem Ziele verfolgen und verwirklichen und den Kegel vollenden werde, so Roithamer. (KO 307)

Auch hier führt radikaler Zweifel zu «größter Gewißheit». Genauer verbalisieren lässt sich diese Gewissheit über die Verwirklichung seiner Idee nicht. Eine Lektüre mit Wittgenstein führt zum *prima vista* kontraintuitiven Schluss, dass Roithamer seine Zweifel nicht etwa rational austräumt, sondern ganz bewusst auf der «Grundmauer» seiner privaten Gewissheit den Kegel erbaut. Darum also ist sich Roithamer der Vollendung und damit der endgültigen Entsprechung des Kegels mit der Schwester und der eigenen Lebensform gewiss, während dies für seine «Schrift über Altensam» nicht mehr gilt. In Schrift und Kegel stehen sich das äußere, immer bezweifelbare Sprachspiel und die innere, als Privatsprache letztlich nicht lesbare Gewissheit gegenüber. In diesem Sinne muss der Kegel – trotz all der Details, die wir über ihn erfahren – eine für Roithamer *unbeschreibbare* und eine für den Erzähler und den Leser des Romans *unlesbare* Architektur bleiben.

7. «Alles bis an die äußerste Grenze»

Der Kegel soll ausdrücken, was nicht gesagt werden kann. Unsagbar bleibt das private Erleben, und zu diesem gehört nicht nur das private Erleben der Schwester, sondern auch das Erleben der Gewissheit, ersteres vollendet ausgedrückt zu haben. Den Kegel selber in seinem sprachlichen Ausdruck zu verstehen würde bedeuten, eine private Sprache verstehen zu können. Wittgensteins Überzeugung, dass dies nicht möglich ist, bestätigt Roithamer einerseits, indem er die Versuche, den Kegel zu erklären, früh schon als vergeblichen, autodestruktiven Prozess erkennt. Gerade indem er

diese Versuche trotzdem nicht aufgibt, lehnt sich Roithamer gegen die Gesetzmäßigkeiten seiner eigenen, der Wittgensteinschen nachgebildeten Physiognomik auf.

Dieser hybride Akt ist den zwei Facetten der Figur Roithamers geschuldet. Der *Denker und Physiognomiker* Roithamer versteht das Private als etwas, das nur im Erleben zugänglich ist. Der *Künstler* Roithamer aber kann sich nicht damit abfinden, lediglich die Grenzen des Sagbaren eruiert zu haben. So sind auch die vorletzten Sätze des Romans mit und zugleich gegen Wittgenstein verstehbar: «Alles bis an die äußerste Grenze, immer davor schrecken wir nicht zurück, wie wir vor dem Tod nicht zurückschrecken. Eines Tages, in einem einzigen Augenblick durchstoßen wir die äußerste Grenze, aber der Zeitpunkt ist noch nicht da» (Ko 317f.). Gegen besseres Wissen, also auch gegen die Erkenntnis des von ihm rezipierten Philosophen, will er diese «äußerste Grenze» überschreiten. «[D]urchstoßen» kann sie nur werden, indem sich das physiognomische Aufschreibesystem, d.h. die Person Roithamer selber auslöscht. Indem er sich in der Lichtung erhängt, setzt er ein letztes Zeichen. Die physiognomisch erlebbare Bedeutung dieses Zeichens liegt außerhalb der menschlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, sowohl für den Gestorbenen als auch für die Hinterbliebenen. Wittgenstein schreibt schon in seinem *Tractatus*: «Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht» (TLP 6.4311). Dass dieses Erleben unmöglich ist, bleibt für das Spätwerk signifikant, ja erhält hier gar größeres Gewicht. Der Vorgang des Erlebens, gekoppelt an den Vorgang des Sprachspiels, konstituiert in den *Philosophischen Untersuchungen* Bedeutung überhaupt. Darauf wird im zweitletzten Satz von *Korrektur* nicht zufällig angespielt: «Das Ende ist kein Vorgang» (Ko 318). Die Bedeutung des Todes im sprachlichen Zeichensystem muss in der späten Philosophie Wittgensteins unverstänlich bleiben, da der Tod keine erlebbare “innere Bedeutung” haben kann⁵¹. Mit der Inszenierung des eigenen Todes als Botschaft, auf welche der finale Einwortsatz «Lichtung» verweist, sagt Roithamer das Unsagbare und Unlesbare trotzdem.

Roithamers künstlerisches Handeln im Raum – und dazu ist in gewisser Weise auch sein Suizid zu zählen – ist gegenüber der Einsicht des Spätwerkes von Wittgenstein, dass eine private Sprache “sinnlos” sei, nicht nur resistent, es verhält sich dazu geradezu renitent. Roithamer versucht in seiner

⁵¹ Vgl. hierzu z.B. PU 284: «Und so scheint uns auch ein Leichnam dem Schmerz gänzlich unzugänglich. Unsrer Einstellung zum Lebenden ist nicht die zum Toten. Alle unsrer Reaktionen sind verschieden». Während wir schon die Bedeutung eines fremden Schmerzes nicht eigentlich verstehen können, ist uns die Bedeutung des Todes noch offensichtlicher unzugänglich.

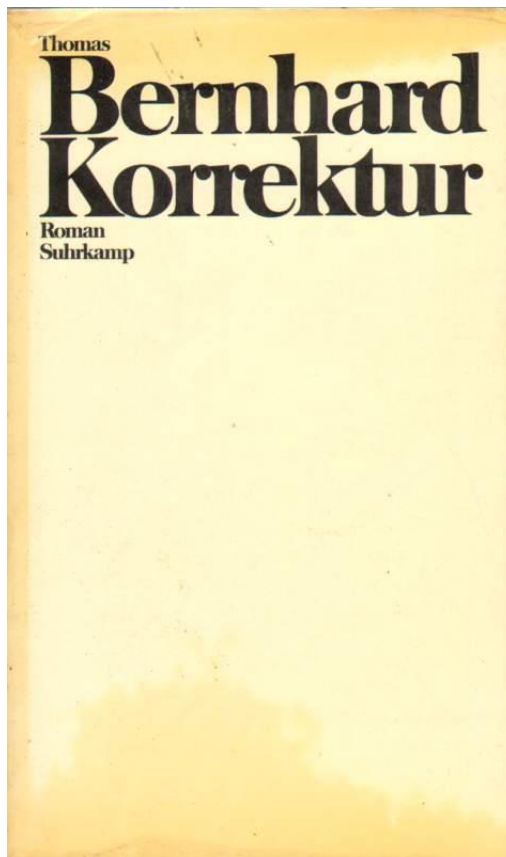
Architektur, in seinem Leben und selbst noch in seinem Tod bewusst das Unmögliche. Die Innen/Aussen-Grenze, die als räumliche Metapher bei Wittgenstein die epistemische Unmöglichkeit bezeichnet, letzte Einsichten in sprachliche Bedeutung zu gewinnen, wird aus Roithamers Innenperspektive als «äußerste Grenze» seines Kunstprojektes reformuliert. Die Mitteilung des Innersten, seine Veräußerlichung, die das dringendste Anliegen des Künstlers Roithamer ist, lässt ihn diese Grenze – wider besseres Wissen des Physiognomen Roithamer – «durchstoßen». Die finale Bewegung durchstößt das physiognomische Raumgefüge, das sich erst aufgrund seiner Innen/Außen-Unterscheidung konstituiert, und zerstört es damit. Oder lapidar ausgedrückt: Roithamer “korrigiert” die Aporie seines physiognomischen Denkens mit dem eigenen Tod.

Mit Roithamers Selbstmord hat sich in Thomas Bernhards Werk auch die Physiognomik als ernst zu nehmende Denkfigur einen Todesstoß versetzt. In Bernhards Erzählung *Die Billigesser* (1980) wird Physiognomik nur noch als Konstrukt eines Irren dargestellt, das keine hermeneutische Wirkung mehr entfalten kann⁵². Koller, der seit Jahren eine Physiognomik schreibt, analysiert seine Tischgenossen, die zentralen Exempel seiner Schrift, konsequent redundant als «Billigesser». Seine Feststellung erübrigt sich also darin, dass besagte Billigesser es verstehen, billig zu Mittag zu essen. Nach dem tragischen Scheitern des Künstlerphysiognomen Roithamer, so kann man schließen, bleibt einzig mehr die Parodie auf den physiognomischen Zirkelschluss, dessen Betrachtung auf der Oberfläche verharret. Mit dieser ostentativen Physiognomik-Kritik ist vielleicht eine Antwort auf die Frage nach der Bewertung und dem entsprechenden “Überleben” physiognomischer Räume in der Postmoderne angedeutet. Das Interesse für Oberflächen hat sich in den Medien- und Kunstwissenschaften erhalten, der (Zirkel-)Schluss auf ein Inneres hingegen nicht⁵³.

⁵² Vgl. Bernhard, Thomas: *Die Billigesser* (1980). In: *Erzählungen III*. Hrsg. v. Martin Huber/Wendelin Schmidt-Dengler/Hans Höller/u. a. 13. Bd. Frankfurt am Main 2008. S. 111-206.

⁵³ Als symptomatisch für diese Entwicklung sei etwa auf Deleuzes theoretisch beladenes Raumkonzept der Falte verwiesen, die in ihren Verwerfungen epistemische Tiefen ausdrücken kann, ohne der Oberfläche ein Inneres zu supponieren, vgl. Deleuze, Gilles: *Die Falte* (1988). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2000. Ähnlich funktioniert auch Derridas Konzept einer babylonischen Architektur der Zwischenräume, vgl. Derrida, Jacques: *Des Tours de Babel*. In: *Difference in Translation*. Hrsg. v. Joseph F. Graham. Ithaca, London 1985. S. 209-248; hier: S. 223ff. Zur Verhandlung von Oberfläche und Tiefe in der Postmoderne allgemein vgl. Arburg, Hans-Georg von: *Alles Fassade. «Oberfläche» in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870*. Paderborn 2008. S. 421-433.

Weder aber in *Korrektur* noch in den *Philosophischen Untersuchungen* generiert die Analyse des physiognomischen Raumes vorschnelle Zirkelschlüsse. Der Kegel ist nicht die plumpe Wiedergabe der äußeren Gestalt von Roithamers Schwester und das Innere des Sprachspiels ist seinem Äußeren gerade nicht ablesbar. Die Aporie des Physiognomischen entspringt hier der ernsthaften Auseinandersetzung mit einer Idee, die zweihundert Jahre lang Prozesse der wissenschaftlichen Erkenntnisfindung maßgeblich beeinflusst und gesteuert hat. Anders als Bernhard verabschiedet sich Wittgenstein bis zuletzt, also bis zu *Über Gewissheit*, nicht von diesem problematischen Erkenntnismodell. *Wegen* und nicht trotz seiner Unzulänglichkeit versinnbildlicht der physiognomische Raum Grenzphänomene von Sprache, Bedeutung und Wissen. In diesem Sinne birgt Physiognomik auch nach ihrem "Tod" ein beachtliches hermeneutisches Potential.



Thomas Bernhard: *Korrektur*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1975

Emilia Fiandra
(Roma)

«Auferstehen müssen die Toten»
Atomare Apokalypse in Kurt Becsis «Atom vor Christus»

Abstract

The atomic play *Atom vor Christus* (1952) by the Viennese playwright Kurt Becsi (1920-1988) is one of the very numerous works on the subject of the nuclear threat that appeared in German-speaking countries in the 1950s and '60s. This article investigates the complex Christian religious discourse that embeds the dramatization of atomic issues and apocalyptic ideas of the End in Becsi's play. Special focus is given to such aspects as the struggle between generations and, in particular, the conflict between the unscrupulous scientist (and his hubris) and the figure of the repentant bomber pilot that becomes a monk (Science *versus* love, logic *versus* Christian grace).

1951 gab Generalintendant Herbert Maisch dem Dramatiker Kurt Becsi (1920-1988) ein Stück für das Städtische Theater Köln in Auftrag. Becsis dazu eingereichtes Spiel, das historische Don Carlos-Drama *Das Spanische Dreieck*, wurde jedoch vom einflussreichen Erzbischof von Köln, Josef Frings, als ungeeignet abgelehnt. So verfasste der Wiener Autor in wenigen Wochen das apokalyptische Drama in drei Akten *Atom vor Christus*, das mit dem bischöflichen *Imprimatur* am 20. Mai 1952 auf der Kölner Bühne uraufgeführt werden konnte¹.

In der Rezension zur Premiere des Spiels verweist Ulrich Seelmann-Eggebert auf den revolutionären Geist des «mit allerhand gedanklichen Sprengstoff»² geladenen Textes. Zweifellos weist das äußerst komplexe und

¹ Über das genaue Datum der Uraufführung gibt es leicht divergierende Angaben. Die oben genannte Angabe ist von Becsis Biograph und Interpret W. Bortenschlager, Verfasser der bislang einzigen Monographie über ihn. Vgl.: Wilhelm Bortenschlager: Kurt Becsi. Dramatiker einer neuen Weltansicht. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1981, S. 63.

² Zit. in Kurt Becsi: Theater der dreifachen Revolution. Versuch einer Selbstinterpretation. In: Österreich in Geschichte und Literatur (1970), H. 6, S. 297.

komplizierte Stück schockierende Thesen und katastrophale Endzeitvorstellungen auf, wie sie bis dahin im blühenden Nachkriegstheater gegen die Atombombe mit solcher Virulenz noch nicht vorgekommen waren³. Das Stück spielt laut Regieanweisung in der “Gegenwart”, kurz nach dem ersten Atombombenabwurf. Trotz der aktuellen Themenstellung deutet aber schon der Titel an, wie das Werk – in der kosmisch-religiösen Perspektive, die Becsi für sich in Anspruch nimmt – das geschichtliche Phänomen der Atomenergie und -anwendung transzendiert und in einen abstrakten Zusammenhang setzt. Er deutet auf die Doppelfrage hin, ob das Atom, d.h. die reine Technik, den Vorrang vor Christus, d.h. vor der Ethik, hat oder ob es “vor” Christus eine Atomdimension gegeben hat, die als vitalistischer Ausdruck einer in der Natur vorhandenen, immerwährenden Energie zu verstehen ist.

Zur Gestaltung dieser vornehmlich religiösen Fragestellung wählt Becsi den Rahmen einer von inneren Spannungen zerrissenen Familie und lässt den sozialen und kulturellen Konflikt zwischen Ethos und Wissenschaft, der sich wie ein roter Faden im gesamten Atomdiskurs durchzieht, von zwei in mehrfacher Hinsicht für das Genre der Atomdramen prototypischen Figuren tragen, dem Wissenschaftler und dem Hiroshima-Piloten. Zwischen die beiden legt der Autor eine unüberbrückbare Distanz, die menschlicher und geistiger Natur ist. Der mehrmals gekrönte Physiker, Lord Jack Lindsay, Entwickler der ersten Atombombe, und der zum Mönch gewordene ehemalige Bomberpilot, Bruder Thomas – der obendrein Lindsays Frau,

³ Zum Thema Atombombe und nukleare Bedrohung existiert eine massive Anzahl an Stücken, von denen trotz manchem Bühnenerfolg nur wenige Dramen anhaltenden Ruhm erlangt haben. Viele Schauspiele liegen ausschließlich als Typoskripte vor, einige Hördramen sind nur noch in Radio-Archiven erhältlich. Die meisten Texte scheinen allerdings kaum noch bekannt zu sein. Über diese in der Sekundärliteratur nur teilweise berücksichtigte Thematik erlaube ich mir auf meinen Aufsatz zu verweisen: Emilia Fiandra: Theater gegen den Atomkrieg. Versuch einer graphischen Darstellung. In: Günther Stocker, Michael Rohrwasser (Hg.): Spannungsfelder. Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945-1968). Wuppertal: Arco Wissenschaft 2014, S. 233-261. Bedeutungsvoll ist, dass im Verhältnis zu den mehr als fünfzig Werken, die in den zwei Deutschlands und der Schweiz dem Genre des sogenannten “Atomdramas” zuzurechnen sind, lediglich vier von Autoren aus Österreich stammen. Außer Becsis Drama, sind es Alfred Gongs *Die Stunde Omega* (1955), Helmut Schwarz’ *Im Aschenregen* (1961) und Hans Friedrich Kühnelts *Es ist später als du denkst* (1962). Sicher begegnet die österreichische Literatur dem Nuklearrisiko mit eher lauwarmem Interesse, was auch damit zusammenhängt, dass hier – aus vielerlei geopolitischen Gründen, die über den Rahmen dieses Beitrags weit hinausführten – ein entscheidender Faktor wie der Antiamerikanismus, den die meisten Atomdramen ausdrücklich thematisieren, nicht so stark ausgeprägt ist wie in den beiden deutschen Staaten.

Judith, einmal geliebt hatte –, führen im Werk geschliffene Dialoge, in denen sich, wie wir sehen werden, auch die Hauptargumentationen des Textes entfalten und zur äußersten Konsequenz getrieben werden.

Um diesen zentralen Kern kreist eine ganze Gruppe von Familienfiguren, die in ebenso vielen Konflikten involviert sind. Erstens die schon erwähnte Judith, die in ihrem Mann nicht mehr den «moderne[n] Ritter» der Jugend, der «den Tod besiegt und dem Leben die Tore öffnet»⁴, sondern nur noch den fanatischen Weltzerstörer erkennt. Dem biblischen Vorbild entsprechend, ist sie im Spiel bestimmt, als weltgerichtliches Racheinstrument zu fungieren: Aus der gestörten Mann-Frau-Beziehung entsteht ein Geschlechter- und Ideenkonflikt, der für den Dramenschluss, Judiths Mord an dem Mann, fatal sein wird.

Parallel daneben läuft ein Generationenkampf, der doppelt konnotiert ist. Als Vater-Sohn-Konflikt bestimmt er einen wichtigen Handlungsstrang: Lindsays Sohn, Robert, der das Werk des Vaters als «egoistisch und gefährlich» (AC 16) verurteilt und dessen exaltierten Nihilismus verachtet («Lindsay und das Nichts», AC 16), wird die Arbeiter der Versuchsanlagen gegen den Vater – den «Totengräber» (AC 15) – aufhetzen und zur Zerstörung der Laboratorien anstimmen.

Noch relevanter ist die Tragweite des Generationenkonfliktes zwischen Lindsay und dem jungen weitsichtigen Mitarbeiter, Dr. Charles Campell, der im dichten Beziehungsnetz des Stückes mit Lindsays Tochter verlobt ist. Als Lehrer-Schüler-Verhältnis – eine in zahlreichen Atomdramen auftauchende Veränderungsmodalität des Generationenkampfes – ist der Konflikt zwischen dem alten und dem jüngeren Physiker nicht nur emotional sondern auch theoretisch bedingt. Zwar ist sich Campell, wie er selbst einräumt, der Dankesschuld und seiner Verpflichtungen gegenüber dem Professor völlig bewusst («Was ich geworden bin, verdanke ich Ihnen, aber ...», AC 76). Doch entfernen sich die Standpunkte der zwei Wissenschaftler immer mehr voneinander. Der Konflikt zwischen Lindsay und seinem Assistenten, der vergeblich versucht, den trotzigen Fanatiker der Wissenschaft zur Einsicht zurückzuführen, bringt wiederum das grundsätzliche Problem der Auswirkungen atomarer Waffenanwendung dialektisch zur Debatte. In der doktrinären Auseinandersetzung werden Pflichten und Konsequenzen, Lösungen und Auswege erwogen, die von Lindsays Vorhaben, sich «bis zur letzten Grenze des Erkennbaren zu wagen» (AC 76), über Politiken der

⁴ Kurt Beccis: *Atom vor Christus*. Ein Drama in drei Akten [Vervielfältigtes Typoskript]. Berlin: Felix Bloch Erben 1952, S. 20. Im Folgenden unter der Sigle AC direkt im laufenden Text zitiert.

«Kontrolle» (AC 78), bis zu dem in der Atomliteratur topisch gewordenen Argument des möglichen Formelverrats «an die anderen» (AC 77) reichen. Total getrennte Wege wandeln aber die beiden. Auf der einen Seite steht die Hoffnungslosigkeit, der Pessimismus des Protagonisten, Lindsay, für den die Erde nur eine «Summe von Widersprüchen [...] Eine Stätte der Qual» ist, mit der einzigen Aufgabe, «die raffinierteste Folterkammer zu sein, die je im Universum gerollt ist» (AC 80); auf der anderen Campells Idealismus, der sich mit den Plänen des Lehrers nicht abfinden kann. Dem Vorgesetzten gesteht er folglich seine tiefe Unruhe, seine Indisponiertheit: «Nicht mehr stehe ich mit meinem Gewissen hinter meiner Arbeit, Herr Professor ... Ich kann es nicht mehr ... im Gegenteil. Ich beginne diese zu hassen und mich zu verachten» (AC 77).

Zu dieser Fokussierung auf den typischen Motivkomplex Forschungs-Verantwortung gesellen sich in Beccis Stück auch Bildfigurationen, die alles aufbieten, was das Theater gegen den nuklearen Krieg in der Ikonographie der Atombombe verarbeitet hat: vom Topos der Unvorstellbarkeit des Ausmaßes der Vernichtung («Begriff Ich nicht? – fragt Bruder Thomas – Zweihunderttausend Menschen ... Nicht wahr, – das kann man sich nicht vorstellen», AC 5), über schaudererregende Erzählungen («Kinder und Frauen, Greise und Mütter ... [...] von den Trümmern erschlagen, [...] bei lebendigem Leibe verbrannt», AC 6), bis zu den üblichen lexikalischen und semantischen Stereotypen der Explosion («einem schwarzen Wolkenberg [...], eine weisse Wolke doppelt so hoch [...] wie ein Schwamm [...], die Erde versunken [...], kleine Feuerlöcher», AC 43-44). Dazu lassen sich auch Wendungen und metaphorische Übertragungen rechnen, die ebenso typisch sind⁵, wie beispielsweise die «Hitze, die den Atem nimmt» (AC 43), Hiroshima als «ein Riesengrab» (AC 44), die Bombe als «furchtbares Gesicht [...] über Hiroshima» und «ungeheure Maske» (AC 67). Aber die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Dies in Kürze die Figuren- und Motivkonstellation im Spiel, dessen Handlung an sich eher dürrig ist, da das Drama, abgesehen von der abschließenden tragischen Serie von Toden und Selbstmorden, mehr von der Thematisierung von Atomkraftproblematiken als von Aktionen geprägt ist. Vor allem auf solche Thematisierung soll im Folgenden näher eingegangen werden.

⁵ Vgl. die hervorragende Untersuchung von Matthias Jung: Öffentlichkeit und Sprachwandel. Zur Geschichte des Diskurses um die Atomenergie. Wiesbaden: Springer 1994.

1. Bruder Thomas und die religiöse Rahmenhandlung

Die ganze Atomfrage ist inhaltlich und expositorisch in einen verwickelten christlich-religiösen Diskurs eingebettet. Zur Handlungsexternen Exposition der Thematik gehört ein örtlich und zeitlich separates *Vorspiel*, das als Pendant zum *Nachspiel* gedacht ist und in einem Franziskaner Refektorium in Florida spielt. Leonardo Da Vincis Gemälde *Das letzte Abendmahl* an der ganzen Hinterwand unterstreicht den apostolischen Rahmen der Szene und stellt sie unter eine eindeutig sakrifikale Chiffre: Auf der Bühne sitzen rund um den Tisch ein Abt und zwölf Mönche; einer davon liest die Bibelstelle der vergeblichen Suche nach vierzig Gerechten in Sodom und Gomorra vor. Die intertextuelle Referenz postuliert eine erste begriffliche Äquivalenz zwischen Religion und Geschichte, göttlicher Strafe und historischer Weltvernichtung durch Atombomben, biblischen Sünden und menschlicher Schuld in der Gegenwart. «Bedroht bis auf den Tod ist die Welt, – bedroht bis zum Schosse des Weibes» (AC 4) ist die Menschheit für Bruder Thomas, der die Warnung vor der imminenten Katastrophe als Obsession einer tickenden Uhr wahrnimmt. Am Bild dieser Atomkriegsuhr – fast einem *Doomsday Clock*, wie es bekanntlich nach dem ersten Atomwaffeneinsatz in der Nachkriegszeit vom *Bulletin of Atomic Scientists* konzipiert worden war – verdeutlicht Beccis symbolisch das Risiko des bevorstehenden Untergangs. Wie verrückt ruft Bruder Thomas – Kriegsverwüstungen und Atombombenverheerungen auf die gleiche Ebene stellend – den anderen Mönchen zu:

Eine Uhr tickt, eine ungeheure Uhr, – ein Zeitzünder bei einer Bombe ... und dann, – dann kommt das Feuer aus Sodom und Gomorra, – auf London, Coventry, Rotterdam, Berlin, Dresden und München; – auf Hiroshima!!!! [...] Ich sage Euch, – die Uhr tickt, – noch tickt sie, doch wenn sie aufhört morgen heute, in diesem Augenblick, dann ist alles zerfetzt, zerrissen, verbrannt [...]. Immer lauter tickt sie, die Uhr – immer lauter ... Und wisst Ihr, wann sie lauter tickt? vor der Explosion! Knapp vorher ... Ganz knapp ... (AC 2, 4-5)

Den umgekehrten Weg – vom Kloster in die Welt – nimmt deshalb der Benediktiner, um die Menschheit vor «Finsternis, Wahnsinn und Schrecken» (AC 4) zu retten. Vor allem soll er aber, wie man bald erfährt, die Schuld seiner Verdammung als Piloten der mehrmals im Spiel erwähnten B-29 abbüßen, des Aufklärungsflugzeugs, das die Freigabe für den Abwurf auf Hiroshima gab: «Suchen muß ich ein Mittel, das zweihunderttausend Menschen so schnell das Leben schenkt, wie ich sie gemordet habe» (AC 6), erklärt er mit Nachdruck. In Beccis Stück heißt der Mönch Forebee, sehr

ähnlich wie der Name des Bombenschützen auf der Enola Gay, Thomas Ferebee⁶. Es handelt sich dabei um eine der ersten Bühnenvarianten zum Motiv des amerikanischen Majors, das im Atomdrama der fünfziger und sechziger Jahre, nicht nur im deutschsprachigen Bereich⁷, wiederholt auftritt und in Rolf Schneiders berühmter Dramatisierung des Falls Claude Eatherly im Stück *Prozeß Richard Waverly* (1963) gipfeln wird. Auch bei Becsi bietet die mehrschichtige Schilderung der Figur von Bruder Thomas ein Sammelbecken vieler dem Pilotenmotiv zugrundeliegender Vorstellungen: Reue, Strafbedürfnis und eine nicht unüberhörbare Selbstbemitleidung («und doch habe ich es getan, – mit einem Druck, – einem einzigen Druck dieser meiner rechten Hand, [...] und niemand hat mich gerichtet! Niemand!!!», AC 6); übertriebene Gesten wie das Aufschreien oder das verzweifelte und irrsinnige Lachen, Sühnungs- und Aufopferungsgefühle («nichts musste so kommen – Nur weil wir zu feige gewesen sind, die Liebe zu bekennen. Weil wir den harten Weg des Entweder-Oder gescheut haben», AC 57).

Zur Darstellung des reuigen Piloten gehört aber bei Becsi auch eine fast transgressive Erfahrung der Gottesabwesenheit. Angesichts der ungeheuren Kriegskatastrophe bahnt sich im Spiel das zerreisende Gefühl eines gewissen religiösen Vakuums an, «die Enigmatik der Heilsordnung», wie sie Wolf Gerhard Schmitt in seinem umfangreichen Buch zum Theater in der Nachkriegszeit *Zwischen Antimoderne und Postmoderne* zutreffend expliziert⁸. Quälend wirken auf Bruder Thomas die Zweifel am Göttlichen, die sich in seiner Argumentation der Gottesferne nach den maßlosen, unbegreiflichen Gräueltaten auf der Erde erkennen lassen: «Er kann keine Gnade mehr geben ... er schweigt, – und dieses Schweigen ist das Beklemmende ... die Ruhe vor dem Sturm» (AC 45). Aber gerade daraus erwächst der höchst ambivalenten Figur des Mönchs zugleich auch eine verwegene Intensität im Kampf um eine neue Gerechtigkeit und «ein anderes Gesetz» (AC 133), jene utopische Suche nach einem Heilsplan, um derentwegen Thomas im Vorspiel

⁶ Übrigens nur einer der vielen Namen aus der geschichtlichen und wissenschaftlichen Sphäre, die, identisch (Einstein, Tibbet, Russel, Rutherford) oder leicht verändert (Enrico Termi, Openheimer, *sic*), in den Dialogen des Stückes auftauchen.

⁷ Dazu vgl. Emilia Fiandra: „Und wenn die Atombombe fällt, dann bleiben wir ewige Jungfern“. Italienische Atomdramen und ihre deutschsprachige Rezeption in den 1950er und 1960er Jahren. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift (2014), H. 4, S. 469-484.

⁸ Wolf Gerhard Schmitt: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 2009, S. 247.

die feste Absicht verkündet, sich auf den Weg nach den zehn Gerechten zu machen.

2. *Naturwissenschaft versus Liebe, Logik versus Gnade*

Mit Thomas' Vorsatz, in die Welt zu gehen, wird der dramaturgische Ablauf in Gang gesetzt. Seinen damaligen Chef, Jack Lindsay, will Thomas in Irland aufsuchen, ihn nach seinem Gewissen fragen, zur Rechenschaft ziehen und überzeugen, dass der Geist von Assisi die einzig mögliche Lösung ist, «weil die Liebe zur Natur die Antwort auf die Atomphysik ist» (AC 47). Doch findet er in Lindsay ein so entartetes Wesen, dass es jeden Liebesinn verleugnet und lediglich «die naturwissenschaftlichen Disziplinen. Real, exakt» vergötzt. Zugleich aber ein so exaltiertes, dass es der Materie jede Macht abspricht («Was wir Materie nennen, ist darin nur Sensation, – ein Sonderfall», AC 60) und im Nichts die unendliche Potentialität des Weltgeheimnisses erblickt: «vor der Vernichtung aller Menschen steht das Höchste, das der Menscheng Geist begreifen kann: die Formel! Das Geheimnis, der Aufbau der Welt, das Schicksal aller Menschen, in einer einzigen klaren Formel, nichts ist so genial wie diese Formel: X ist gleich Null!» (AC 61). Die wahnsinnige Suche nach der weltvernichtenden Formel – übrigens auch ein in vielen Atomdramen wiederkehrender Topos – ist die höchste Hybris der Wissenschaft und als solche bestimmt, einen tragischen Verlauf zu nehmen. In der Einsamkeit seiner Machtposition kostet Lord Lindsay, Sohn einer Wäscherin und «eines Arbeiters in einer schmutzigen Leinenfabrik» (AC 18), den Triumph der erhofften sozialen Revanche durch die Wissenschaft aus. Berausenden Omnipotenzphantasien gibt er sich hin: «Jetzt halte ich den Erdball, fünf Kontinente, Milliarden Menschen samt den Spinnennetzen ihres Schicksals zwischen diesen meinen Händen» (AC 123).

Mit der «Formel des Todes» (AC 57), wie er sie unverblümt nennt, verleugnet Lindsay die Religion. In der Feststellung der kumulativen Steigerung der Toten verneint er Gott selbst:

Lindsay: [...] Immer mehr werden sterben, – immer mehr, – bis die Zahl der Toten die der Lebenden nicht nur übertrifft, – nein, bis die eine absolute Grösse ist, – minus unendlich ...

Thomas: Das wird Gott nicht ...

Lindsay: Wer spricht von Gott, wenn Zahlen beweisen. Exakt. Mathematische. Unwiderlegbar ...

Thomas: Dann lügen die Zahlen, ... doch das kann, das darf nicht sein ...

Lindsay: Eher lügt Gott!

Thomas: Jack!

Lindsay: Ja, – die Mathematik ist der Dolch mit dem er sich selber trifft
 ... Mitten in die Unendlichkeit ... und statt Blut tropfen Illusionen ...
 (AC 59)

«Nicht Gefühl sondern Zahl, nicht Dichtung sondern Mathematik» (AC 47) ist also die Welt für den Physiker, der für alle menschlichen Empfindungen schon abgestorben ist. In seiner Anwesenheit spürt man den Todeshauch, der jede Lebensspur vertilgt und der Kunst des atomaren Zeitalters auch jede idyllisch verklärende Darstellung der Natur verwehrt. Das im Drama mehrmals verwendete Motiv des toten Schmetterlings – eine Vision, die Judith verfolgt⁹ – tritt in diesem Zusammenhang in Erscheinung. Im (inflationären) Bild des toten Schmetterlings («Etwas Dunkles steigt aus dem Sommer ... Tot ist ein Schmetterling von der Rose gefallen [...] Nicht will ich ihn mehr sehen ... den toten Schmetterling», AC 25) lässt Becsi das Oxymoron der toten Bewegung, des erstarrten Lebens, das wie ein finsternes Urteil anmutet, ins Bewusstsein dringen. Judith empfindet und befürchtet die ganze Dämonie ihres Mannes, der in seiner Abgesondertheit ein nihilistisches Credo vertritt, einen Allmächtigkeitswahn, dessen infernalisches (“satanischen”), aber auch trügerischen Charakter (“Spiegelwelt”), Becsi im Stück amplifiziert, wie Lindsays Dialog mit der Frau exemplarisch zeigt:

Lindsay: [...] Das ist das Satanische: keiner kann los aus dem Bannkreis der Formeln, der nur einmal begonnen hat, sie zu berühren. Ein Spiegel, eine Kristallwelt ist es, die nicht den Gesetzen der Natur, nicht denen der Menschen gehorcht, sondern nur der Welt des Intellekts, der dieses Leben nicht kennt, der es hasst. Eine logische Welt, eine Welt ohne Gnade ...

Judith: Warum suchst du sie, diese Spiegelwelt?

Lindsay: Weil ich muss ... (AC 22)

Dieser Besessenheit des Bösen in seiner paradoxen materialistischen Zerstörungsrationalität steht das Modell eines christlichen Zugangs zur Natur in ihrer ungeteilten Totalität gegenüber, das Bruder Thomas verkörpert. So prallen im großen Gespräch des ersten Aktes zwischen Thomas und Lindsay zwei Anschauungen aufeinander. Der Mönch beruft sich auf den Begriff einer allumfassenden Liebe und unzertrennlichen Natur, die in ihrem einheitlichen Sinn von der Tradition analytisch-wissenschaftlichen

⁹ Das Bild kommt häufig im Spiel vor. Aber frei wie ein Schmetterling fühlt sich dann auch die achtzehnjährige Tochter Mary, die, in einem senkrechten “Flug”, in den See hinabstürzt und dort den Tod findet.

Denkens frevelhaft gespalten wurde: «Wir sind einen falschen Weg gegangen – seit der Renaissance. [...] Statt uns der Natur zu nahen in Ehrfurcht, Demut, Liebe, damit sie uns ihre Geheimnisse erschliesst wie eine Geliebte ihre Reize, – haben wir sie gespalten – hinab bis zum Atom ... [...] Hass in Analyse und Spaltung – kalten Intellekt ... Und das ist unsere Schuld» (AC 48, 53).

Gegen die rein mathematische Auffassung der Wissenschaft – den “Dolch”, den Gott laut Lindsay gegen sich selbst wendet – und im Namen der verlorenen Einheit der Natur teilt Thomas Judiths Wunsch nach einem «Orden des Lebens» (AC 51). In gewisser Analogie zu dem einige Jahre später in Hans Henny Jahnns Atomdrama *Die Trümmer des Gewissens* (1959) – nicht zufällig auch von einer Frau, der Gattin des Wissenschaftlers – theorisierten “Bund der Schwachen”, taucht auch bei Becks die Idee eines Ordens der großen Liebenden auf. «Diese müssten ausziehen, um in den Wölfen die Liebe zu wecken ... mit ihnen ringen, mit den Wölfen, – Seele in Seele verklammert, bis diese nicht mehr herrschen sondern lieben» (AC 51-52).

Demgegenüber bekennt sich Lindsay zu dem mehrmals im Drama evozierten Geist der Vernichtung, der Züge der Absolutheit aufweist und in seinen Augen das Wertdefizit moderner Gesellschaftsordnungen kompensiert: «Frage doch einen Politiker, einen Militär, einen Techniker und diese drei bestimmen unsere Zeit, ob sie an die Liebe glauben. Macht und Geld, darauf schwören sie» (AC 49). Vor dieser negativen Folie gewinnt für ihn die Zerstörung erhabene Größe; die Auslöschung der verachteten Menschheit gilt als ein Akt vollkommener, uneingeschränkter Freiheit, der sie aus ihrer Bedingtheit enthebt. Die Zukunft wird zur verklärten Dimension, in der sich das Nichts mit einem neuen Lebensanfang ausgleicht. Und in einer pathosbeladenen Szene, in einer Art kosmisch und erotisch gefärbten Deliriums, sieht er in der erfundenen Formel des Elektronengehirnes den Keim der Hoffnung auf eine kollektive Auferstehung der Toten, darunter auch des geliebten, im Koreakrieg gefallenen ersten Sohnes Austen:

Vielleicht gibt es ein Leben nach dem Tode – eine Auferstehung. Vielleicht suchen die Seelen gierig ihre Leiber – wie Männer ihre Frauen und Frauen ihre Männer, – suchen sie durstend nach Lust, – den Geist in Sinnen zu empfinden – rasend suchen sie ihre Leiber, die in Atome zerfallen sind, – doch magisch, magnetisch – elektromagnetisch ziehen die Seelen alle Atome an, die sie einmal zu Leibern gebildet, – denn grosse Ordnungen sind die Seelen – System den Atomen (sic), – dasselbe Bild wie in den Sternen ... Auferstehen müssen die Toten – und so müssen sie frei werden, die Atome! Der ganzen Erde! Vorerst

entfesselt – doch durch diesen Tanz werden Engel und Teufel die Seelen peitschen, die sich darin wieder schichten, – Atom um Atom zu den Seelen, zu denen sie gehören, – durch die sie bestimmt sind. Seit ewig ...

So wird ein neuer Himmel, eine neue Erde, – so wird Austen wieder auferstehen – wie alle Toten zu neuem Leib! Verklärt! (AC 67-68)

3. *Das extremisierende Muster der Apokalypse*

Da Lindsay allen Überredungsversuchen zum Trotz in seiner berauschten Logik der apokalyptischen Vernichtung beharrt, lässt Becsi die Dramengestalten zu extremen Lösungen greifen. Einerseits in der Form eines christlichen Sozialismus, der den aufständischen Charakter nicht scheut: Es sind hier sowohl Bauern als auch Laborarbeiter, die von Thomas beziehungsweise Lindsays Sohn Robert gegen das Atomkraftwerk mobilisiert werden. Dabei findet aber auch ein eigenartiges Überstürzen der Ereignisse statt, das eine tragische “Kettenreaktion” auslöst, so dass die Fächerung von ethischen und sozialen Bezugssystemen, die das Drama im sinnlosen Krieg und in der Zerstörung durch Atom thematisiert, sozusagen auch strukturbildend wirkt und eine Proliferation von negativen Zuständen erzeugt. Sie setzt mit dem Selbstmord ein, den Lindsays Tochter in der Überzeugung begeht, dass die vom Vater geplante Weltvernichtung schon begonnen habe. In dem von den Arbeitern angestifteten Brand, im überirdischen Licht des flammenroten Himmels, glaubt sie den Beweis für das Gelingen des allerletzten Atomexperiments zu sehen. Voller Verzweiflung folgt ihr der sie liebende Assistent, Charles Campell, in den Tod nach.

Ebenso extrem, wenn auch im Handlungsablauf vorbereitet und durch ihn fast gerechtfertigt, erscheint aber vor allem Judiths bewusste Entscheidung, den Mann zu erschießen. Zwar weiß Becsi, dass die Tötung von der christlichen Moral abgelehnt wird. Dennoch erscheint hier der Menschenmord in einem zweifachen Licht. Schon der Traum am Anfang des Stückes, der das Dramenende vorwegnimmt, legt eine andere, beinahe revolutionäre Deutung nahe. In der Vision der ersten Szene wird Judith vor einem «hohen Gericht» wegen Mordes an ihrem Gatten angeklagt, den sie aber gar nicht bereut. Damit wird vom Autor die Frage indirekt aufgeworfen, ob der Mord als «Notwehr», im Zeichen des Lebens, legitimiert werden kann.

3. Stimme: Was haben Sie zu Ihrer Verteidigung zu sagen?

2. Stimme: Die Frau tötet den Gatten. Bereuen Sie es nicht?

Judith: Nein!

Stimme: Nichts?

Judith: Nichts. Ich würde alles wieder tun ...
Stimme: Das wagen Sie vor diesem hohen Gericht zu sagen?
Judith: Ja. Denn ich habe ein Beispiel gegeben. Möge dieses zum Gesetz werden. Jedem Volke und jedem Menschen ...
2. Stimme: Lady Lindsay, Sie verantworten also ...
Judith: Vor Gott und den Menschen!
Stimme: Den Mord?
Judith: Die Notwehr!
Stimme: Den Tod?
Judith: Das Leben! (AC 13)

Von Gewissenskrupeln ist Judith natürlich nicht vollkommen frei. Der Autor gönnt seiner Heldin auch schmerzliche Zweifel, die sie in dem widersprüchlichen Gespräch mit dem Bischof O'Brien, ihrem Onkel, zu artikulieren aber auch zu beseitigen versucht. Dem Geistlichen stellt Judith die ausdrückliche Frage, ob sie zum Bestehen der Menschheit einen, ihren Mann töten darf. Bestürzend in seiner Dialektik ist der lange Dialog zwischen der verzweifelt fragenden Frau und dem kaltblutigen Geistlichen, aus dem ich hier die wichtigsten Passagen selektiv zitiere.

Judith: Eminenz, ist es erlaubt, einen zu töten um der vielen willen?
[...] Diese Frage ist es, die mich hierher getrieben hat ...
Bischof: Nicht die Hölle beschwöre ...
Judith: Nur die Erde, Eminenz ...
Bischof: Diese Frage ...
Judith: Ist es erlaubt?
Bischof: Nein!
Judith: Wenn dieser eine aber bereit ist, Kontinente mit ihren Völkern zu zerstören?
Bischof: Nein! Niemals!
Judith: Nein? Das ist eine neue Frage, Eminenz, wie sie noch nie gestellt worden ist, doch jetzt Wirklichkeit ist. Jetzt kann einer die Welt vernichten ... und wenn er will, so ...
Bischof: Nein!
Judith: Ist es überhaupt noch eine Sünde, den zu töten?
Bischof: Eine Todsünde! [...]
Judith: Ich beschwöre, ich flehe Euch an, sagt: es ist erlaubt!
Bischof: Nein!
Judith: Dann sterben sie alle [...] ...
Bischof: Nur das Heilige zwingt die Welt, nur das Reine befreit die Natur, den Kosmos und den Menschen. Der Mord aber verstrickt nur noch mehr in Schuld und Not ... Es gibt keine Lösung durch die Sünde, – nur durch die Liebe ... (AC 90-91)

Die Antworten des Alten auf diese Art von Fragen, deren neuartige Quintessenz im Text ausgesprochen wird («wie sie noch nie gestellt worden ist, doch jetzt Wirklichkeit ist»), können der Frau keine Rechtfertigung geschweige denn eine Lösung bieten. Seine verzweigte Rede über eine die Unterscheidung von Gut und Böse bestimmende Weltordnung berührt den Sinn selbst der Apokalypse als «letzte Offenbarung Gottes» (AC 95) und enthält Inhalte der Weltsicht Becsis, die zu jenem kosmisch-galaktischen Weltbild vordringt, das der Dichter im Buch *Galaktische Philosophie* (1979) entwerfen wird. «Was ist sie denn, – diese Erde?», fragt sich der Bischof, der die Schöpferkraft des Universums in seiner erstaunlichen, dem Einzelnen oft unverständlichen Energiekonzentration zelebriert:

Siehst du diese Sterne, die den Himmel weit bedecken? Eine gigantische Struktur. Mehr als eine Million von diesen Sternen können Leben tragen wie diese Erde. Doch das ist nur eine unvorstellbare Welt ... Und eine Million Lichtjahre entfernt, die nächste Weltinsel ... Wieder Millionen Sterne, die vielleicht Leben tragen ... und wieder weiter ... immer weiter ... Hundert Millionen Weltsysteme ... und überall kann Leben sein ... doch Seele hast du nur eine in alle Ewigkeit ... und was du tust, entscheidet sich für alle Zeit ... Oft und oft frage ich in diese Sterne, ob sie nicht Millionen Zellen eines riesigen Gehirnes sind, – eines Gehirnes Gottes, – und dieses Universum nicht sein Schädel ... (AC 94-95)

In diesem weit gemeinten Begriff eines kosmischen Lebenssystems brechen aus jedem Wesen das Positive und das Negative hervor. Daher können sich darin auch jene Bedrohungen verbergen, in denen Becsi die apokalyptische Konstante der Menschheitsgeschichte herausfindet. Die Endkatastrophe, würde sie entfesselt, kann und darf für den Geistlichen nicht vermieden werden. Der Mensch gehe unausweichlich auf seinen Untergang zu¹⁰. Es scheint sogar, als ob Gott selbst die Einsicht in den pervertierten Sinn seiner Doppeloffenbarung fordere: Einmal, gescheitert, in der Figur des Christus («und was haben wir getan mit ihm und seinem Wort?», AC 97), und ein zweites Mal in der Physik, dem neuen «Evangelium unserer Zeit» (AC 97). In der bevorstehenden Apokalypse betrachtet der Bischof den letzten Gottesbeweis und er resigniert mit einem Schluss, der keiner ist: «darum ist nichts sinnvoller als dieser Untergang» (AC 95).

¹⁰ Becsis tiefe Beschäftigung mit dem Thema der Apokalypse wird auch durch seine Essayistik in prägnanter Weise dokumentiert. Vgl. Kurt Becsi: *Aufmarsch zur Apokalypse: Große Allianz oder Dritter Weltkrieg?* Wien-Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1971.

Der christliche Relativismus, der sich hier angesichts der zunehmenden Macht der Wissenschaft kundtut und jede wenn auch negative Lebenserscheinung nur als Fügung eines göttlichen Willens ansieht, ist freilich kein isoliertes Denkphänomen in der Diskussion über den Nexus zwischen Apokalypse und Atomzeitalter am Anfang der 50er Jahre. Im Gegenteil. Was hier Becsi zu formulieren bemüht ist, ist Teil jener Reflexion über Religion und Untergangsparadigmen, die ihren Zenit in der regen Debatte um Klemens Brockmöllers *Christentum am Morgen des Atomzeitalters* (1954) erleben wird¹¹. Im Bereich des christlichen Glaubens sind es nicht wenige, die die atomare Apokalypse als Möglichkeit für den Anbruch vom *Reich Gottes auf Erden* (1949) ansehen – wie es Gerhard Traugott Buchholz bereits im Titel seines Atomdramas beschworen hatte. Auch bei Becsi wird der Aufbruch einer neuen Welt verkündet. Mit visionären und ekstatischen Worten evoziert sie der Bischof:

die Welt könnte sich verklären zu Licht. Wunder und Zeichen könnten geschehen, die die Geister der Aeonen (*si*) entzücken ... Ein neues Organ kann in uns werden, zwingender als das Hirn, – in dem wir die Einheit wieder schauen, die Dichter, Heilige und Liebende schauen [...] noch nie sind wir dem ersten Schöpfungstag so nah gestanden ... (AC 97)

Dieser mystischen Koinzidenz von Nichts und Wiedergeburt setzt sich aber Judith genauso radikal entgegen, wie dem nihilistischen Drang nach Auferstehung durch Zerstörung und Auslöschung, dem Lindsay blind gehorcht. Als sie ihn deshalb in einer von Sinnlichkeit durchtränkten Atmosphäre tötet – die Szene enthält übrigens einen interessanten metaliterarischen Verweis auf ihr melodramatisch überladenes Register, denn sie ist «zu kitschig», um geschrieben zu werden¹² –, ruft sie Gottesgnade an und fordert, bevor sie selbst Suizid begeht, Verzeihung. Der Kreis schließt sich und Becsi greift auf die Traumvision zurück. Wie im Halbtraum der ersten Szene wendet sich Judith an den Zuschauer und spricht sich erneut von jeder Schuld frei. Die drückende Last des Verbrechens will sie als unentrinnbare Last zum Wohl der Menschheit tragen:

¹¹ Vgl. Nicolai Hannig: Klemens Brockmöller, S. J.: *Christentum am Morgen des Atomzeitalters*. In: Elena Agazzi, Erhard Schütz (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945-1962)*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter 2013, S. 364-368.

¹² «Niemand wird sie glauben – sagt Lindsay dazu – ... kein Autor wird wagen, sie zu schreiben, – nur du, – willst sie spielen» (AC 128).

Judith: Richtet über mich! Ich gebe mich in Eure Hände ... [...] Sprecht Ihr mich aber frei, dann bindet Euch das Gesetz. Dann müsst Ihr dasselbe tun wie ich. Sei es Euer Bruder, Euer Vater, Euer Gatte, Euer Sohn, Euer Geliebter. Wer immer! [...] Das Gesetz des Lebens muss souverän werden ... über uns alle ... unser aller Herr und König ...

Der Arbeiter: Diese Tat sei uns Gesetz ...

Alle: Ja, – Gesetz ...

Judith: Unerbittliches Gesetz!

Der Arbeiter: Der ganzen Welt und allen Menschen! (AC 131)

Die “kitschige” Liebes- und Mordsszene steigert sich aber bis zum höhnischen Umkippen ins Zynische. Die vorläufige Abwendung des Unheils durch den Mord wird von der Entdeckung derselben Todesformel in einem anderen Land zunichte gemacht. Lindsays realistische Voraussage über den unpersönlichen Charakter wissenschaftlicher Erfindungen («Hätten wir sie nicht erfunden, – so wäre es ein anderer gewesen», AC 55) hat sich bewahrt: «Ein anderer hat sie auch gefunden, diese Formel, in einem fernen Land ... [...]. Mit Orden haben sie ihn geschmückt», AC 132). In gewisser Weise scheint hier Becsi fast die paradoxe “schlimmstmögliche Wendung” bei Dürrenmatts *Physikern* (1962) vorwegzunehmen. Der Weltuntergang ist nur prolongiert, die atomare Bedrohung eine Frage der Zeit. Bei dieser letzten, verblüffenden Relativierung der Problematik – noch ein jäher Perspektivenwechsel im Stück – überlässt Becsi Bruder Thomas, einem der wenigen Überlebenden, das Schlusswort. Seiner These der Fehlentwicklung der westlichen Kultur nach der Renaissance folgend, urteilt Thomas über das Schicksal der Menschheit und bestätigt, dass «kein anderes Gesetz» (AC 133) in der Welt wirksam ist als die reine Vernunft. Der Herr allein, und nicht der Mensch, wird das Weltende bestimmen. Mit einer Strophe aus dem *Sonnengesang* des heiligen Franz von Assisi schließt der dritte und letzte Akt.

Im Nachspiel im Kloster wird diese Ansicht noch einmal am Gleichnis von Sodom und Gomorra erörtert. Der Abt erläutert, dass die Erde um der vielen Gerechten willen bestehen wird, die unschuldig umgekommen sind und «ohne Schuld verbrennen und vergehen» (AC 138). Trotz oder auch gerade bei der Verzweiflung des tragischen Epilogs versucht also der Dramenschluss, dem Menschen einen letzten Trost zu spenden und neben dem Warnungsgefühl, das den eigentlichen Inhalt des Dramas ausmacht, auch die Hoffnung auf einen Ausweg hervorzurufen. Dem Zuschauer bleibt es vorbehalten, über den versöhnenden Ausgang im Kloster hinaus weiterzudenken und hinter dem christlichen Glauben das ferne Licht einer immer noch vorhandenen Zukunft oder das Anzeichen für ein nur aufgeschobenes Ende zu entdecken.

Eva Hoffmann
(Eugene, OR, U.S.A.)

«Jede unserer Seelen lebt nur einen Augenblick»
*Erzählperspektive, Wahrnehmung und Animalität
in Hofmannsthals «Reitergeschichte»*

Abstract

This article argues for a new understanding of Hugo von Hofmannsthal's *Reitergeschichte* from 1899 through integrating the story's animals as the perceiving pre-consciousness into its narrative voice. Through Maurice Merleau-Ponty's pre-reflective apparatus of perception that intimately links animals and humans through their shared «past that has never been present», this article offers a phenomenological reading of animality in the narrative. Within the context of Jacques Derrida's *The Animal That Therefore I Am*, this article examines the attribution of *logos* beyond the traditional human-animal dichotomy.

Hugo von Hofmannsthals Erzähltechnik wird von der Forschung häufig als «revolutionär» rezipiert (Rieckmann 32). Als Teil der Gruppe des Jungen Wiens war er auf der Suche nach einer innovativen Ästhetik, die die poetischen Tendenzen des Naturalismus hinter sich lässt. Herrmann Bahr, der «Organisator» des Jungen Wiens und Herausgeber der programmatischen Wochenzeitschrift *Die Zeit*, stellt fest: «Jede handgreifliche Wirklichkeit [wird] anders von jedem Blick geschaut und ihre Erscheinung wechselt mit jedem neuen Spiegel» (*Die Überwindung des Naturalismus* 52). Damit hat Bahr das Gesetz gefunden, das er 1890 in dem Aufsatz *Die Moderne* als das «das einzige Gesetz der modernen Kunst» formuliert: die Darstellung der Wahrheit, «wie sie jeder empfindet» (38).

Diese richtungsweisende Forderung Bahrs setzt Hofmannsthal in der *Reitergeschichte* ästhetisch um. In der Erzählung, so mein Argument, wird die Vorstellung eines transzendentalen Ichs aufgegeben und durch die Perspektive eines Subjekts, dessen psychische Fragmentierung die Betrachtungsweise der Tiere integriert, ersetzt. Die sinnliche Wahrnehmung und Erkenntnis des Wachtmeisters Anton Lerch wird zum Ausdruck eines frag-

mentierten Ichs, dessen sinnliche Phänomene widergegeben werden, noch bevor sie durch das Bewusstsein verarbeitet werden.

Meine Interpretation der *Reitergeschichte* versteht die Spiegelfunktion der Tiere im Zusammenhang der präreflektierten Bewegung eines inhärent gespaltenen Ichs, dessen «Zweiseelenkrankheit zu der Erkenntnis des Kampfes aller gegen alle führt» und dessen Selbst- und Weltentfremdung durch die Erfahrung des Krieges verstärkt werden (Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze III* 94). Durch Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Abgrenzung von Prozessen perceptiver Wahrnehmung und einem sich selbst bewussten Ich, verstehe ich das Animalische in der *Reitergeschichte* als externalisierte Elemente, die zu einem Teil des perceptiven Bewusstseins werden, das sowohl die sinnliche Aufnahme der Umwelt als auch die Interaktion Lerchs mit den Tieren in der Geschichte steuert.

Dabei stellt sich jedoch auch die Frage, inwiefern Bahrs These des «unrettbaren Ichs» als ein fragmentiertes und diskontinuierliches Bewusstsein, das sich im ständigen Wandel befindet und Hofmannsthals Denken über viele Jahre hinweg wesentlich beeinflusst, das Verhältnis zwischen den Menschen und den Tieren in der Geschichte neu bestimmt. Die kritische Analyse der Tiere in der Erzählung erlaubt dem Leser somit nicht nur eine Reevaluierung relevanter Forschungsfragen für das Verständnis des Textes – unter anderem die häufig diskutierte Frage warum der Wachtmeister Anton Lerch sterben muss – sondern auch eine Neubewertung der von der metaphysischen und jüdisch-christlichen Tradition vertretenen Annahme in Frage, nach der das Tier zur passiven Stummheit verdammt ist (*The Animal That Therefore I Am* 47).

Hofmannsthals *Reitergeschichte* – eine Erzählung von 1899, die sich im Revolutionsjahr 1848 vor dem Hintergrund der Italienischen Unabhängigkeitskriege in der noch österreichischen Lombardei abspielt – beschreibt ein Streifkommando unter der Führung des Rittmeisters Baron Rofrano, das sich nach erfolgreichen Gefechten vor Mailand befindet und sich entscheidet, in die wehrlose Stadt einzureiten. In Mailand meint der Wachtmeister Anton Lerch, eine ihm bekannte Frau zu erkennen und er beschliesst, in «acht Tagen einzureiten» und sich bei ihr einzuquartieren (32). Es lohnt sich, die Textstelle in ihrer vollen Länge zu betrachten, da sie exemplarisch für Hofmannsthals kunstvolle Erzähltechnik ist. Hofmannsthal schreibt:

Kaum hatte er hier den zweiten weißgestiefelten Vorderfuß seines Braunen in die Höhe gehoben, um den Huf zu prüfen, als wirklich eine aus dem Innern des Hauses ganz vorne in den Flur mündende

Zimmertür aufging und in einem etwas zerstörten Morgenanzug eine üppige, beinahe noch junge Frau sichtbar wurde, hinter ihr aber ein helles Zimmer mit Gartenfenstern, worauf ein paar Töpfchen Basilika und rote Pelargonien, ferner mit einem Mahagonischrank und einer mythologischen Gruppe aus Biskuit dem Wachtmeister sich zeigte, während seinem scharfen Blick noch gleichzeitig in einem Pfeilerspiegel die Gegenwand des Zimmers sich verriet, ausgefüllt von einem großen weißen Bette und einer Tapetentür, durch welche sich ein beleibter, vollständig rasierter älterer Mann im Augenblicke zurückzog. (31)

Das komplizierte Satzgefüge dieser Passage umschließt mehrere Nebensätze, die kunstvoll ineinander verwoben sind, beim Leser jedoch mehr Verwirrung stiften als Klarheit. Damit verhält sich die syntaktische Form dieser Textstelle antithetisch zu der in ihr enthaltenden Häufigkeit von Wahrnehmungsvokabular. Lerchs Blick wird zwar einerseits als «scharf» betrachtet, wodurch ihm scheinbare Autorität über die sinnliche Wahrnehmung der Situation verliehen wird. Gleichzeitig wird dieser Eindruck jedoch sowohl auf der Ebene der syntaktischen Form als auch auf einer inhaltlichen Ebene durchbrochen. So «verriet sich» der visuelle Eindruck lediglich durch die reflektierte Sinneswahrnehmung des Spiegelbildes. Wahrnehmung findet somit nur perspektivisch gebrochen statt und die «Erscheinung der Wirklichkeit wechselt mit jedem neuen Spiegel» (*Die Überwindung des Naturalismus* 52).

Damit reflektiert die in der *Reitergeschichte* angewandte Erzähltechnik das Postulat Bahrs, nach dem der moderne Erzähler die Perspektive eines impressionistischen Malers einzunehmen habe. Jens Rieckmann weist darauf hin, dass in der «impressionistischen Erzählweise» der Erzähler einem «Protokollführer» gleiche, der «einen psychischen Prozess zeigt, ohne „commentatorisch“ davon zu berichten» (33). Genau wie der impressionistische Maler solle auch der Erzähler Eindrücke wiedergeben, noch bevor sie «vom Bewusstsein gemodelt und verknetet sind» (Ebd.). Das Individuum in der Moderne ist damit nicht mehr als integrative, sich selbst bewusste Einheit zu verstehen, sondern ist psychologisch aufgegliedert in ein Netzwerk aus Sinneseindrücken und Nerven: «Der moderne Mensch besteht nur aus Nerven; seine Nerven, seine Sinne sind das Organ, den unablässigen Wandel aufzunehmen, zu verarbeiten und überlebte Anschauungen und Gefühle abzustreifen» (Rieckmann 19). Damit unterscheidet sich die moderne Weltanschauung von der metaphysischen Denkweise und ihrer Betrachtungsweise des transzendentalen Ichs als integrative, autonome und selbstreflektierte Einheit.

In seinem für die Moderne und das Junge Wien programmatischen Auf-

satz «Das Ich ist unrettbar» entlarvt Bahr jene Vorstellung des Ichs als eine Fiktion, wenn er schreibt: «Es ist nur ein Name, nur eine Illusion, die wir brauchen, um unsere Vorstellung zu ordnen» (97). In der Ästhetik sieht Bahr eine Möglichkeit, die Philosophie Ernst Machs, nach der metaphysisches Urteilen abgelehnt und das Ich zu einem Sammelsurium von Wahrnehmungen und Empfindungen dekonstruiert wird, künstlerisch umzusetzen. Bahr fährt fort:

Bewußtseinsinhalte von allgemeiner Bedeutung durchbrechen aber diese Schranken des Individuums und führen, natürlich wieder an Individuen gebunden, unabhängig von der Person, durch die sie sich entwickelt haben, ein allgemeineres, unpersönliches, überpersönliches Leben fort. ... Zu diesem beizutragen gehört zum größten Glück des Künstlers, Forschers, Erfinders, Sozialreformers u.s.w. Das Ich ist unrettbar. (100)

Die Grenzen von Subjekt und Objekt werden somit fließend und Bewusstseinsinhalte können unabhängig von der Person, in der sie sich entwickelt haben, ein Eigenleben führen. Anstelle einer statischen Integration in das Ich, werden Erinnerungen, Empfindungen und sinnliche Wahrnehmungen somit Bahrs Gebot des «modernen Seins» gerecht, nach dem «alles dem unablässigen Wandel unterworfen ist» (Rieckmann 18).

In diesem Zusammenhang lässt sich der Ablauf der Begegnung zwischen Lerch und der ihm bekannt erscheinenden Frau in Mailand erklären:

Im Augenblick aber, während er mit etwas schwerfälligem Blick einer großen Fliege nachsah, die über den Haarkamm der Frau lief, und äußerlich auf nichts achtete, als wie er seine Hand, diese Fliege zu scheuchen, sogleich auf den weißen, warm und kühlen Nacken legen würde, erfüllte ihn das Bewußtsein der heute bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle von oben bis unten, so daß er ihren Kopf mit schwerer Hand nach vorwärts drückte und dazu sagte: «Vuic», – diesen ihren Namen hatte er gewiß seit 10 Jahren nicht mehr gehört und ihren Taufnamen vollständig vergessen – «in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier», auf die halboffene Zimmertür deutend. (32)

Lerchs sinnliche Wahrnehmung von Vuics Nacken, der ihm sogleich «warm und kühl» erscheint, erinnern Lerch an die Siege des Tages und motivieren ihn dazu, seine Rückkehr anzukündigen. Diese Erinnerung erfolgt unbewusst und gleicht einem physiologischen Prozess, der den ganzen Körper ergreift. Gleichzeitig ist Lerch vollständig vom Augenblick absorbiert. Der visuelle Eindruck der Fliege lenkt Lerchs Blick auf Vuics Haar und

motiviert das weitere Geschehen. Das Gedächtnis manifestiert sich als ein physiologischer und sinnlicher Prozess, in dem die Erinnerung an die Siege des Tages durch die aktuelle Sinneswahrnehmung reproduziert werden. Demgegenüber ist Lerchs kognitives Gedächtnis lückenhaft und unzuverlässig. So kann sich Lerch weder an Vuics Taufnamen noch an die näheren Umstände ihrer ersten Begegnung erinnern.

In der einer Kettenreaktion ähnlichen Reihe von vegetativen Sinneseindrücken und physiologischen Reaktionen, erscheint das Ich als lediglich funktionale Einheit, in der Prozesse der Selbstreflexion nicht existent sind. Am 17.6.1891 heißt es in Hofmannsthals Tagebuch:

Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unserer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, d.h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung: Mein Ich von gestern geht mich so wenig an wie das Ichs Napoleons oder Goethes. (*Reden und Aufsätze III* 333)

Die Textstelle belegt jedoch nicht nur Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Machs Vorstellung des Ichs als organisches Werden, das sich im ständigen Fluss befindet. Sie verweist auch auf die Unmöglichkeit des modernen Menschen, mit seinem Gegenüber in Kontakt zu treten. Am 29.12.1890 schreibt Hofmannsthal in seinem Tagebuch: «Wir verstehen nur uns selbst, und an uns selbst nur das Gegenwärtige, und auch den gegenwärtigen Gedanken nur so lang, als wir ihn denken, als er flüssig ist» (*Reden und Aufsätze III* 316).

Zur wahren Erkenntnis des Anderen bedarf es der Kommunikation und des Austausches von Individuen, die in der *Reitergeschichte* jedoch nicht stattfinden. In der «Soziologie der Sinne» schreibt Georg Simmel:

Die Tatsache, dass wir überhaupt einen Nebenmenschen sinnlich wahrnehmen entwickelt sich nach zwei Seiten hin, deren Zusammenwirken von fundamentaler soziologischer Bedeutung ist. In das Subjekt hineinwirkend löst der Sinneseindruck eines Menschen Gefühle von Lust und Unlust in uns aus, von eigner Gesteigertheit oder Herabgesetztheit, von Erregung oder Beruhigung durch seinen Anblick oder den Ton seiner Stimme, durch seine blosse sinnliche Gegenwart in demselben Raume. Dies alles dient *nicht* zum Erkennen oder Bestimmen des andern; nur mir ist wohl oder das Gegenteil wenn er da ist und ich ihn sehe oder höre. Ihn selbst lässt diese Reaktion des Gefühls auf sein sinnliches Bild sozusagen draussen. (278)

Vuic ist zwar die Auslöserin der Sinneseindrücke, die in Lerch «hinein-

wirken», sie selbst wird jedoch nicht in ihrer Singularität wahrgenommen. Ihre Identität ist zweifelhaft und es bleibt unklar, ob sie überhaupt die Person ist, für die Lerch sie hält. Simmel betont die «soziologische Bedeutung des Auges» für das gegenseitige Anerkennen (280). In der «vollkommenen Gegenseitigkeit» des Sich-Anblicken «entschleiern das Auge dem anderen die Seele, die ihn zu entschleiern sucht» (Ebd.). Ein solcher Augenblick, in dem sich zwei Menschen in ihrer Identität und ihrer Menschlichkeit wechselseitig bestätigen, findet in der *Reitergeschichte* seine entstellte Entsprechung in der Begegnung zwischen Lerch und dem Wachtmeister Rofrano, der in Lerchs Hinrichtung endet: «Nachdem er das ‐zwei‐ gezählt hatte, heftete er seinen verschleiern Blick auf den Wachtmeister, der regungslos vor ihm im Sattel saß und ihm starr ins Gesicht sah» (39). Sinnliche Wahrnehmung ist laut Simmels Diagnose an eine ethische Dimension gebunden und beinhaltet Implikationen für die Sozialisation des Individuums. Diese Wechselbeziehung des gegenseitigen Aner kennens, das sich im Blick manifestiert, scheitert in der *Reitergeschichte* und wird durch Gewalt- und Machtphantasien substituiert – eine Tatsache, die durch die Häufigkeit des Wahrnehmungs-vokabulars, vor allem im Bereich der visuellen Perzeption, noch verstärkt wird.

Nach der Begegnung mit Vuic drehen sich Lerchs Tagträume um die Unterwerfung und Erniedrigung des «rasierten Mannes» und motivieren ihn kurz darauf zum Angriff auf das abgelegene Dorf.

Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hofratsch erzählte, Tabak und Kapauern brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, mußte Schweigegelder zahlen, stand mit allen möglichen Umtrieben in Verbindung, war piemontesischer Vertrauter, päpstlicher Koch, Kuppler, Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen für politische Zusammenkünfte, und wuchs zu einer schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte. (32-33)

Diese Stelle macht deutlich, wie die Erfahrungen des Militärdienstes und des Krieges den Anderen zum bloßen Gegenstand degradieren. Indem Hofmannsthal die *Reitergeschichte* in den Rahmen der Italienischen Unabhängigkeitskriege versetzt, analysiert er Symptome der Moderne und der Subjekt-konzeption Machs und Bahrs kritisch. Hofmannsthal, der selbst zwischen 1896 und 1898 an Waffenübungen in Galizien teilnahm und in Briefen vom Elend und Schmutz dieser Zeit berichtete, schreibt in seinem Essay über Bourgets *Physiologie de l'amour moderne*:

Fühlen, wie eine Hälfte unseres Ich die andere mitleidlos niederzerrt, den ganzen Haß zweier Individuen, die sich nicht verstehen, in sich tragen, das führt bei der krankhaften Hellsichtigkeit des Neuropathen schließlich zur Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle: keine Verständigung möglich zwischen Menschen, kein Gespräch, kein Zusammenhang zwischen heute und gestern: Worte lügen, Gefühle lügen, auch das Selbstbewußtsein lügt. (*Reden und Aufsätze I*, 94)

Vor dem Geschehen des Krieges zeigt die *Reitergeschichte* die Gefahren der «impressionistischen Weltanschauung» des modernen Menschen und ihre Aspekte der Relativität und Subjektivität aller Erfahrungen und Erkenntnis. Der moderne Mensch, der «nur aus Nerven besteht» wird hier in seiner extremen Ausformung gezeigt (Rieckmann 19). Von seiner Umwelt entfremdet und isoliert, ist das moderne Subjekt auch seiner selbst nicht mehr Herr. Mit dem Verlust des Selbstbewusstseins geht jedoch der Verlust der Sprache als zuverlässiges Kommunikationsmittel einher. Hofmannsthals Sprachskeptizismus spricht dem Menschen das Privileg der Sprache ab und macht damit seine Autorität anderen Gattungen gegenüber fragwürdig.

Bereits zu Beginn wird der Eintritt der Truppe in Mailand aus der Perspektive des «vom Pferde herab funkelnden Auges», das «auf alles dies her vorblickt» beschrieben und die «strahlenäugigen Frauen» Mailands hervorgehoben (30). Diese Beschreibung wird erzähltechnisch von der Schlussszene aufgegriffen, in der Lerch «seinen verschleierte[n] Blick auf den Wachtmeister, der ihm starr ins Gesicht sah, heftet» (39). Die Dichte des Wahrnehmungsvokabulars, insbesondere der visuellen Perzeption, erscheint somit im Widerspruch zu der immer nur als gebrochen und somit als beeinträchtigten und mangelhaften Rezeption Lerchs, die sich im Laufe der Erzählung zum alptraumhaft anmutenden Ritt durch das Dorf steigert und letztendlich zu der halluzinatorischen Begegnung Lerchs mit seinem Doppelgänger führt.

Die Begegnung zwischen Vuic und Lerch problematisiert das Machtverhältnis, das sich aus der Autorität ergibt, dem Anderen einen Namen zu verleihen. Wie Jacques Derrida in seinem postmortem veröffentlichten Buch *The Animal That Therefore I Am* betont, ist dieses Vorrecht in der christlich-jüdischen Tradition dem Menschen vorbehalten (26). Derrida schreibt: «Finding oneself deprived of language, one loses the power to name, to name oneself, indeed to answer for one's name» (19). Derrida knüpft das Privileg dem Anderen einen Namen zu verleihen an die Möglichkeit, die verbale Addressierung zu beantworten. Die Genesis als Zeit, in der die Tiere mit einem Namen versehen werden, schreibt dieses Recht jedoch dem

Menschen zu, der «das Tier» somit zur stummen Passivität, einer Antwort unfähig und jeglicher sprachlichen Ausdrucksfähigkeit beraubt, verdammt. Daraus ergibt sich jedoch nicht nur ein inhärentes Machtverhältnis zugunsten des Menschen, sondern auch ein Prozess der Gewalt, der sich in der Konzeptualisierung des Animalischen manifestiert und bar jeder artenreichen Differenzierung «das Tier» als das dem Menschen entgegengesetzte, vernunft- und sprachloses «Andere» festlegt.

Hofmannsthals *Reitergeschichte* verschiebt dieses Phänomen in den zwischenmenschlichen Bereich. Die Begegnung mit Vuic findet bar jeder gesprochenen Kommunikation statt. Die einzige verbale Äußerung – «in acht Tagen reiten wir ein und dann wird das da mein Quartier» – macht ihre «Gewalt geltend», und wird durch die Geste des Herunterdrücken des Kopfes und der darauffolgenden Phantasien Lerchs, die sich auf den «rasierten Mann» konzentrieren, noch verstärkt (*Reitergeschichte* 32). Damit problematisiert die *Reitergeschichte* nicht nur die Logik einer kategorialen Gattungsspezifik, die den Menschen vom Tier abgenzt, sondern verweist auch auf die Tatsache, dass der Mensch in der Genesis ebenfalls seinen Namen erhalten hat (Derrida 19).

Weit über die spezifische Historizität der *Reitergeschichte* hinaus verweist die Erzählung damit auch auf das Verhältnis zwischen Mensch und Tier. Hofmannsthals Rezeption von Bahrs «unrettbaren Ich» ist eingebettet in das komplexe Gefüge von Wahrnehmung, Sprache und Gewalt und illustriert die Fragwürdigkeit der Konzeptualisierung von *logos* als ein Privileg, mit dem der Mensch seine Autorität über andere Gattungen legitimisiert. Die *Reitergeschichte* zeigt damit nicht nur Hofmannsthals Reflexion zeitgenössischer Fragestellungen hinsichtlich der menschlichen Subjektkonzeption. Die Erzählung zeigt auch, dass die Grenzen der Wahrnehmung «gattungsübergreifend» überschritten werden und stellt damit neben der metaphysischen Vorstellungen des transzendentalen Ichs auch die Tradition des Menschen als vom Tier abgegrenzte Kategorie und anderen Gattungen überlegen, in Frage.

Motiviert von dem «Durst nach unerwartetem Erwerb», der wiederum ausgelöst wurde durch das Zusammentreffen Lerchs mit Vuic und dem «rasierten Mann», verlässt Lerch seine Truppe und reitet zum Angriff in ein abgelegenes Dorf (33). Die Vermischung von Tagträumen und «Realität» steigert sich hier zu halluzinatorischen Wahrnehmung. Lerch nimmt eine «Frauensperson» wahr, die dicht vor ihm und seinem Pferd hergeht, deren Gesicht er jedoch nicht erkennen kann. Das Gesicht ist jedoch bedeutend für eine ethische Wechselbeziehung zwischen zwei Individuen und wird bei Simmel zum wesentlichen Objekt des «interindividuellen Sehens» (281).

Lerchs Begegnung mit der «gesichtslosen Frauensperson» stellt eine Parallele zu seinem Zusammentreffen mit Vuic dar. Die Situation wird wie folgt beschrieben:

Sie war nur halb angekleidet; ihr schmutziger, abgerissener Rock von geblühter Seide schleppte im Rinnsal, ihre nackten Füße staken in schmutzigen Pantoffeln; sie ging so dicht vor dem Pferde, daß der Hauch aus den Nüstern den fettig glänzenden Lockenbund bewegte, der ihr unter einem alten Strohhute in den entblößten Nacken hing, und doch ging sie nicht schneller und wich dem Reiter nicht aus. (34)

Die Beschreibung ihres entblößten Nackens erinnert an den Hals Vuics. Ebenso wie in der vorigen Situation steht auch hier die eindringliche Schilderung der taktilen Sinneswahrnehmung, mit der der Atem des Pferdes auf der Haut der Frau beschrieben wird, im Kontrast zu der fehlenden Wahrnehmung der Identität und der Individualität ihrer Person. Zudem findet in beiden Textstellen keinerlei verbale Kommunikation statt, eine Beobachtung, die für die gesamte *Reitergeschichte* zutreffend ist. Frink bemerkt dazu: «The lack of spoken communication in the story heightens the reader's awareness of Lerch's total isolation from human society» (67). Der Verlust des Gesicht des Anderen als Symbol der ethischen interindividuellen Wechselbeziehung wird in der *Reitergeschichte* ersetzt durch die «Illusion des Sehens als Raserei eines Sehvermögens, das seines sinnlichen Gegenstückes beraubt ist» (Simmel 391). Maurice Merleau-Ponty schreibt: «Im Falle eines Phantasmas geht die Initiative zu seiner Bildung von uns aus und nichts antwortet ihr von außen» (391).

Dem Blick, der seines «sinnlichen Gegenstückes» im anderen Menschen beraubt wurde, begegnet in der *Reitergeschichte* nicht nur das eigene Phantasma als Allegorie des Ichs, das sich buchstäblich im Prozess eines infiniten Werdens auflöst, sondern auch der Blick verschiedener Tiere. Während das Gesicht des Anderen in der Erzählung verborgen und der Blick des Rittmeisters «verschleiert» bleibt, begegnet Lerch in den Augen des Hundes eine «Menschlichkeit», die ihm verwehrt bleibt von sich selbst und von anderen Protagonisten der Geschichte: «In den kleinen ruhelosen Augen war ein entsetzlicher Ausdruck von Schmerz und Beklemmung», «seine Augen waren unendlich müde und traurig» (35).

Diese Textstelle scheint darauf hinzuweisen, dass das instinktive Handeln der Tiere in der Erzählung den Grauen des Krieges angemessener und somit in gewisser Weise «menschlicher» als die zwischenmenschlichen Beziehungen ist, in denen der Andere nur zur Befriedigung von Macht- und Gewaltphantasien instrumentalisiert wird. Diese Vermutung deckt sich mit

dem Verhalten des «Braunen», Lerchs Pferd, der auf die ihn umgebende Gewalt mit Verstörung reagiert:

Unter einer Türschwelle zur Linken rollten zwei ineinander verbissene blutende Ratten in der Mitte der Straße, von denen die unterliegende so jämmerlich aufschrie, daß das Pferd des Wachtmeisters sich verhielt und mit schiefem Kopf und hörbarem Atem gegen den Boden stierte. (34)

Allerdings zeigt diese Textstelle ebenfalls, wie Brutalität und Zerstörung auch auf die Tierwelt übergreift. Tatsächlich scheint es gerade die Sphäre des Animalischen zu sein, in der sich Gewalt besonders ungefiltert ausbreitet, wie folgende Passage veranschaulicht:

Sogleich sprangen noch zwei Hunde hinzu: ein magerer, weißer, von äußerst gieriger Häßlichkeit, dem schwarze Rinnen von den entzündeten Augen herunterliefen, und ein schlechter Dachshund auf hohen Beinen. Dieser hob seinen Kopf gegen den Wachtmeister und schaute ihn an. Er musste sehr alt sein. Seine Augen waren unendlich müde und traurig. Die Hündin aber lief in blöder Hast vor dem Reiter hin und her; die beiden jungen schnappten lautlos mit ihrem weichen Maul nach den Fesseln des Pferdes, und das Windspiel schleppte seinen entsetzlichen Leib hart vor den Hufen. (35)

Die unterschiedlichen Reaktionen der verschiedenen Tiere illustrieren, dass Interpretationen der *Reitergeschichte* an ihre Grenzen stoßen müssen, wenn sie die Heterogenität der Gattungen in der Erzählung vernachlässigen und damit die Geste der Gewalt wiederholen, die Derrida in der Subsumierung der mannigfaltigen Tierarten unter einem Namen sieht (23). Damit wird jedoch auch jegliche Interpretation der *Reitergeschichte* mit dem Vorhaben dessen «Tiersymbolik» zu entschlüsseln ad absurdum geführt.

In der Begegnung mit dem «schlechten Dachshund» und dem Blick aus dessen «unendlich müden und traurigen Augen» begegnet Lerch eine «Antwort», die ihm in der zwischenmenschlichen Kommunikation verwehrt bleibt. Derrida betont, dass der Blick des Tieres, das in der metaphysischen Tradition zur Stummheit verdammt wird, dennoch eine Frage impliziert. In *The Animal That Therefore I Am* fragt er: «What does it bottomless gaze offer to my sight? What does it say to me?» (12). Damit problematisiert Derrida den Herrschaftsanspruch des sprach- und vernunftbegabten Menschen in Angesicht des Tieres, dem dieses vermeintliche Privileg abgesprochen wird. «They have taken no account of the fact that what they call “animal” could look at them ... (and address them)» (12). In dem stummen Blick des Hun-

des begegnet Lerch Simmels «sinnliches Gegenstück,» das den Wachtmeister in seiner «Menschlichkeit» adressiert.

«Humanität» ist in der *Reitergeschichte* jedoch nur noch unter der Logik des inklusiven Ausschlusses zu verstehen, derzufolge der Mensch sich von der ihm eigenen Animalität abzugrenzen versucht. In *The Open* schreibt Giorgio Agamben:

What distinguishes man from animal is language, but this is not a natural given already inherent in the psychophysical structure of man; it is, rather, a historical production which, as such, can be properly assigned neither to man nor to animal. If this element is taken away, the difference between man and animal vanishes, unless we imagine a non-speaking *man* – *Homo alalus* precisely – who would function as a bridge that passes from the animal to the human. (36)

Die menschlichen Protagonisten in ihrer Wortkargheit und in der mangelnden Kommunikation untereinander erinnern tatsächlich an Agambens *Homo alalus*, der den Menschen in die unmittelbare Nähe seiner animalischen Natur rückt.

Betrachtet man das Tierische jedoch als integrativen Teil des Menschen, so wird deutlich, dass die perzeptive Fähigkeit des Menschen als sein natürliches, organisches Selbst dem Animalischen zugerechnet werden kann. In Merleau-Pontys «Phänomenologie der Wahrnehmung» spricht er von unserem perzeptiven Bewusstsein, das als Teil unserer Vergangenheit dem Menschen inhärent ist, sich aber des reflektierten Selbstbewusstseins entzieht:

Die Reflexion vermag also ihren eigenen vollen Sinn selbst nur dann zu erfassen, wenn sie des unreflektierten Untergrunds eingedenkt bleibt, den sie voraussetzt, aus dem sie sich nährt und der für sie so etwas wie eine ursprüngliche Vergangenheit konstituiert, eine Vergangenheit nämlich, die niemals Gegenwart war. (283)

Ted Toadvine stellt den Zusammenhang zwischen dem «unreflektierten Untergrund» und der spezifischen Gattungsverwandtschaft von Mensch und Tier in «The Time of Animal Voices» her: der präreflektierte Ursprung des Menschen, der seinem Bewusstsein unzugänglich ist und dennoch die sinnliche Wahrnehmung steuert, ist seine animalische Natur (112). Diese Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier wird in Hofmannsthals Werken häufig thematisiert und ermöglicht in der *Reitergeschichte* zumindest partiell eine Kontaktaufnahme, die in den zwischenmenschlichen Beziehungen verwehrt bleibt, wie sich an dem Blickwechsel zwischen dem Hund, dessen Augen “unendlich müde und traurig” sind und Lerch zeigt (35).

Frink stellt fest: «The entire “Reitergeschichte” depicts a world of crude inarticulate sensuality; the scarcity of spoken dialogue and the multiplicity of animal imagery are complementary indications that we are entering the realm of chaos, where the word and reason have no power» (69). Während Frinks Einschätzung des fehlenden Dialogs in der *Reitergeschichte* zutreffend ist, übersieht ihre Interpretation jedoch die Bedeutung der Tiere über ihren Symbolcharakter hinaus. Dem Leser begegnen in der Erzählung nicht vielzählige Repräsentierungen eines Animalischen, denen die homogene Vorstellung «des Tieres» als das dem Menschen gattungsspezifische «Fremde» zugrunde liegt. Vielmehr differenziert Hofmannsthal zwischen den Gattungen und verweist auf inter- und intraspezifische Differenzen jenseits der Polarität von Mensch und Tier.

Darüberhinaus zeigt Hofmannsthal's Erzählung den Zusammenhang von gesprochenem Wort und bestehenden Machtverhältnissen. Im Gegensatz zu Frinks These, nach der die *Reitergeschichte* die Erfahrungen des Krieges als Zustand des Chaos beschreibt, in dem die Logik der Sprache und der Vernunft ausgehebelt werden, verweist die Auflösung der Grenzen zwischen Mensch und Tier auf die Willkür jener Machtstrukturen, ohne ihren Anspruch an sich zu negieren. Der unilaterale Herrschaftsanspruch des *logos*, der in der Tradition der Philosophie und christlich-jüdischen Religion ausschließlich dem Menschen zugesprochen wird, wird in Hofmannsthal's Erzählung nicht nur den Tieren, sondern auch den menschlichen Protagonisten verweigert. Damit macht Hofmannsthal jedoch auf die willkürliche Zuschreibung der Kategorien aufmerksam und zeigt gleichzeitig deren Gewalt.

Das gesprochene Wort in Anbetracht des zum Schweigen verurteilten Gegenübers – eine Hierarchie, die die Gattungsabgrenzung des Menschen gegenüber des Tieres zu rechtfertigen vermeint – wird in der *Reitergeschichte* in den Bereich des zwischenmenschlichen verlagert und beweist seine zerstörerische Kraft in Lerchs Todesurteil durch den Rittmeister am Ende der Erzählung. Die Verknappung des gesprochenen Wortes – reduziert auf den Befehl des Rittmeisters: «Handpferde auslassen!» und die darauffolgende stumme Weigerung Lerchs diesem Befehl nachzugeben – macht seine Macht geltend und verweist zugleich auf die Willkürlichkeit dieser Zuschreibungen.

Er hob mit einer nachlässigen, beinahe gezierten Bewegung den Arm, und indem er, die Oberlippe verächtlich hinaufziehend, «drei» zählte, krachte auch schon der Schuß, und der Wachtmeister taumelte, in die Stirn getroffen, mit dem Oberleib auf den Hals seines Pferdes, dann zwischen dem Braun und dem Eisenschimmel zu Boden. (*Reitergeschichte* 40)

In der von der Forschung viel diskutierten Hinrichtung des Wachtmeisters hallt die Frage Derridas nach: «What happens when ... one's gaze meets that of what they call an animal?» (61). Dabei soll die Befehlsverweigerung Lerchs, die eroberten Pferde aufzugeben, weder in eine direkte kausale Beziehung zu seinem Blickaustausch mit dem Dachshund gesetzt werden, noch einer ethischen Dimension zugesprochen werden, zu der sich der Text nicht äußert. Dennoch erfordert diese Frage eine Neubewertung der Interaktion zwischen den verschiedenen Gattungen der Tiere in der Erzählung und den menschlichen Protagonisten sowie der implizierten Machtstrukturen, die im hegemonialen Diskurs demjenigen zugehören, der über *logos* verfügt.

Die Erzähltechnik in der *Reitergeschichte* verweist auf die Diagnose Machs, der der Moderne einen Ich-Zerfall diagnostiziert hat und wird der Forderung Bahrs nach einer innovativen Ästhetik, die diese «impressionistische Weltansicht» künstlerisch umzusetzen vermag, gerecht. Durch die Integration unterschiedlicher Tiere wird das Animalische zu einer weiteren Perspektive innerhalb des Kaleidoskop von Betrachtungen und Wahrnehmungen der Wirklichkeit, die eine Vorstellung von metaphysischer Wahrheit ablehnt. Vor den Geschehnissen des Krieges weist die Erfahrung des Lebens als Abfolge von Augenblicken, über welche hinaus man weder ein kohärentes Selbstbewusstsein entwickeln kann noch eine adäquate Wahrnehmung des Anderen erreicht, auf die inhärente Problematik dieser Philosophie hin. Durch die Eingliederung des Animalischen in die Erzählordnung verweist Hofmannsthal auf den gemeinsamen Ursprung des Menschen und des Tieres und integriert unsere präreflektierte Vorgeschichte in das «impressionistische» Erzählschema der Moderne.

Dabei wirft die Erzählung jedoch auch Fragen nach der Möglichkeit und den Grenzen von Sprache und Kommunikation auf und setzt diese in das Spannungsverhältnis der traditionellen Mensch-Tier Dichotomie. Jenseits der herkömmlichen Zuschreibungen von Sprache und Vernunft erfordert die *Reitergeschichte* nicht nur eine Neubewertung des modernen Subjektes, sondern auch ein differenziertes Verständnis «des Tieres.»

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: University Press, 2002. Print.
- Bahr, Herrmann. «Das unrettbare Ich». *Dialog vom Tragischen*. Hg. Hermann Bahr. Berlin: Fischer Verlag, 1904. 79-101. Print.
- «Die Moderne». *Zur Überwindung des Naturalismus*. Hg. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. 35-38. Print.

- «Die Überwindung des Naturalismus». *Zur Überwindung des Naturalismus*. Hg. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Kohlhammer, 1968. 85-89. Print.
- Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Frink, Helen. *Animal Symbolism in Hofmannsthal's Work*. New York: Peter Lang, 1987. Print.
- Hofmannsthal, Hugo von. «Reden und Aufsätze I». *Gesammelte Werke*. Hg. Bernd Scholler. Frankfurt: Fischer, 1979. Print.
- Reden und Aufsätze III». *Gesammelte Werke*. Hg. Bernd Scholler. Frankfurt: Fischer, 1979. Print.
- *Reitergeschichte*. 1899. Stuttgart: Reclam, 2000. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: Walter de Gruyter, 1966. Print.
- Mollenhauer, Peter. «Wahrnehmung und Wirklichkeitsbewusstsein in Hofmannsthals "Reitergeschichte"». *German Quarterly* 50.3 (1977): 283-297. Print.
- Rieckmann, Jens. *Aufbruch in die Moderne: Die Anfänge des Jungen Wien*. Königstein: Athenäum, 1985. Print.
- Simmel, Georg. «Soziologie der Sinne». *Aufsätze und Abhandlungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. Print.
- Toadvine, Ted. «The Time of Animal Voices». *Environmental Philosophy* 11.1 (2014): 109-124. Print.



Hugo von Hofmannsthal. *Reitergeschichte. Erzählungen und Aufsätze*. Fischer-Bücherei, 1953

Berit Jany
(Boulder, CO)

*United We Suffer: Sixteenth-Century Anabaptism
and Twentieth-Century «Auslandsdeutschtum»
in M. V. Rubatscher's «Das Lutherische Joggele»*

Abstract

The sixteenth-century migrations of Anabaptist communities within Europe, particularly Tyrol, becomes an important literary theme for the Austrian novelist Maria Veronika Rubatscher who draws parallels between the relocated fellowship and the German-speaking minority in Italy after the dissolution of the Austro-Hungarian Empire. Discussing the portrait of Tyrolean Anabaptism in her novel *Das Lutherische Joggele*, this paper shows how the author utilizes the movement's history as a means of expressing her nationalistic identity.

Introduction

Anabaptism, a radical reform movement originating during the sixteenth-century European Reformation, sought to attain discipleship to Christ by a separation from the religious and worldly powers of early modern society. As alternative reformers seeking to establish an ideal Christian community, characterized by believer's baptism, non-resistance, and the refusal to participate in civil government, the Anabaptists were perceived as dissidents and heretics by the dominant society. Both secular and clerical authorities persecuted followers of the faith group and harried them out of the land. The story of sixteenth-century Anabaptist persecution and forced migration within Europe, particularly Moravia and Tyrol, was rediscovered roughly 400 years later by Maria Veronika Rubatscher, an Austrian novelist and schoolteacher, who drew parallels between the relocated fellowship and ethnic Germans in the interwar period.

A member of the German-speaking minority in North Italy herself, Rubatscher developed an interest in the fate of migrating Anabaptists. She was part of the German-speaking population in the province of South Tyrol.

Before the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy, this area belonged to the Austrian County of Tyrol. After the 1919 dissolution of the Austro-Hungarian Empire, Rubatscher and other South Tyroleans found themselves living outside the newborn Austrian Republic as minorities in the enlarged state of Italy. In most of her novels from the 1920s and 30s, the author fictionalizes historical subject matters that relate to the situation of fellow Austrians in the excluded part of Tyrol. As Anna Leitgeb has asserted, Rubatscher seeks historical material, «in denen sich die gegenwärtige Not wiederholt, so daß ein Modell errichtet werden kann, das der Gegenwart nützt (Lebenshilfe)» (86).

The novelist first discovered the history of Anabaptism while doing research on her ancestry and local history. When tracing her family's genealogy all the way to the Ladin influences on the region of Tyrol, she came across accounts of the persecution of the sixteenth-century brotherhood. In her essay «Ahnen und Heimat» (1937), she asserts:

es kam das 16. Jahrhundert mit seinen erbitterten Glaubenskämpfen. Überschattet von allen Schrecknissen blutiger Verfolgung erblühte hier zwischen Germanentum und Romanentum ein Gottesfrühling, ähnlich dem der Katakombenkirche. Heliandgeist, deutsche Tapferkeit und Glaubensinbrunst kämpften ihren letzten, stillen Kampf wider die Überfremdung, Vergötzung und Verstaatlichung des evangelischen Erbes. (166)

Her description of the early Anabaptist movement takes into account the believers' experience of persecution and their establishment of an underground church. At the same time, she fuses the brotherhood's Christocentric theology with German patriotism. Her representation of Anabaptism as a genuinely German folk movement battling against secularization and foreign elements echoes the nationalist sentiment after World War I and relates to the situation of ethnic Germans in northern Italy, who, in the 1920s, after the rise of fascism in Italy, were forcibly integrated into mainstream Italian culture. During that time, ethnic Germans established underground (catacomb) schools and churches to preserve their national language and cultural heritage. According to Nina Schröder, Rubatscher worked as a teacher in one of these catacomb schools, after she was expelled from the public school system due to her German heritage. During that time, she was repeatedly interrogated by the Italian police (249).

In her essay on regional history, she elucidates the relationship between her ancestors and the movement in Tyrol and Moravia:

Unter denen, die damals unter dem Drucke der Gegenreformation die

geliebte Tiroler Heimat verließen und die Segnungen deutscher Kolonisation in das ferne Slavenland trugen, waren wohl jene Rubatscher, die von Mähren kommend, nun in der Landschaft Slatz und in einzelnen ihrer Nachkommen in Berlin und Hannover leben. (166)

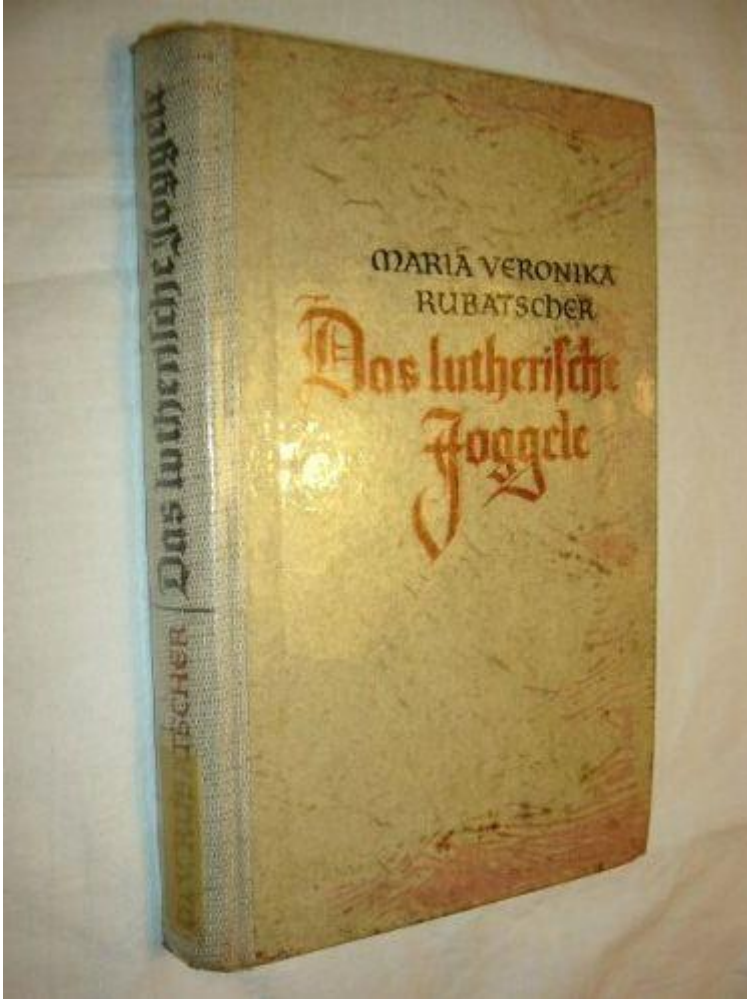
The depiction of early Anabaptism, particularly the Tyrolean experience of eastward migration, is shaped by her interest in the national local color. With a «glühende Heimatliebe» and a notion of expansionism, she idealizes her family history and the nation's past (Leitgeb 28).

Her research on the topic of Anabaptism in Tyrol finds literary expression in the historical novel, *Das lutherische Joggele* (1935). Set in the area of Brixen, southern Tyrol, in the third decade of the sixteenth century, the novel depicts the life of a young dairyman, Jakob (Joggele – a diminutive of Jakob), who after becoming a member of the Anabaptist group, encounters persecution in the form of imprisonment and galley slavery. Prior to his own persecution, Jakob's spiritual leader, Onofrius is imprisoned, tortured, and publicly burned. After twenty years of laboring on a battleship, Jakob finally escapes and returns to Tyrol where he spends the rest of his life roaming through the forests and kneeling on a rock in prayer¹.

Anabaptist Historical Sources

The portrait of Tyrolean Anabaptism in *Das lutherische Joggele* is marked by an insight in the movement's experience with persecution that becomes an instrument of Rubatscher's discussion of twentieth-century minorities and the development of nationalistic identity. The details given in the fictional text indicate the author's familiarity with contemporary research in the field of Anabaptist history as well as with the movement's own martyr literature. The stories and testimonies of the early Anabaptists were largely compiled in chronicles. In 1660, for instance, Thieleman J. van Braght, the elder of a Flemish Anabaptist congregation, published *Het Bloedig Tooneel*

¹ Rubatscher fictionalizes the legend of a hermit who is associated with a small shrine located in the Lüssen valley. Villagers often referred to the shrine as «beim Joggele» (Leitgeb 213). According to the local lore, the stone next to the shrine received its cup-shaped form from the knee imprint of the praying man. Prosch has reported that villagers, who visit the shrine as part of walking pilgrimages, commemorate the hermit Jakob, who is believed to be either the excommunicated Jakob Tauber or a reported Anabaptist from the area of Lüssen (cited in Leitgeb 213). The name «lutherhisches Joggele» is employed by locals simply to acknowledge the non-Catholic faith of the eremite, «ein Ungläubiger, ein Nicht-Katholik, ein Freigeist, jeder, der mit der katholischen Orthodoxie in Konflikt gerät oder sie überhaupt ablehnt» (Maurer 490).



Maria Veronika Rubatscher. *Das lutherische Joggele*. Heilbronn: Eugen Salzer, 1935

Der Doops-gesinde (*Martelaers-Spiegel*), a collection of accounts that includes records of believers who experienced torture and execution from 1524 to 1660. Already in the late 1560s and 70s, in an Anabaptist brotherhood in Moravia, the idea had arisen to collect martyr records, doctrinal statements, and testimonies of the early believers. This collection, known as *Unser Gemain Geschicht-Buch*, is a primary account of Anabaptist beginnings and the group's persecution in Tyrol and Moravia from 1528 to 1665. With the collection of materials pertaining to the movement's development in the sixteenth century, the Anabaptist community wanted to keep the memory of

its heroic beginnings alive². The compilation of martyr stories serves as a medium of internalizing the group's collective experience of suffering «als Instrument asketischer Seelen- und Lebensführung» (Burschel 190). It significantly determines the confessional and cultural identity of the faith group.

Upon the Anabaptist (Hutterite)³ expulsion from Hungary during the eighteenth century, some of the group's manuscripts were confiscated by Jesuits and stored in different libraries. The *Geschicht-Buch* (*Hutterite Chronicle*) had not been known to European scholars until Josef Beck discovered the documents in Hungary and published them in his 1883 collection, *Die Geschichts-Bücher der Wiedertäufer in Oesterreich-Ungarn*⁴. As Beck's knowledge of Anabaptism is based on the group's own historical documents, he emphasizes the brethren's experience of martyrdom and their notion of imitating Christ through suffering. In his preface to the *Geschichts-Bücher*, he refers to the group as «wahre Nachfolger Christi» and defines their church as «das Wort Gottes nach dem Befehle Christi gesammelten Kirche» (vi-vii). This notion of discipleship and the emphasis on the group's persecution is fictionalized in Rubatscher's narrative. The novelist was informed about the group's theology and history of martyrdom through Beck's sympathetic treatment of the Anabaptist movement. Direct quotes from the introduction to his work give evidence that Rubatscher gained much of her knowledge about Tyrolean Anabaptism from his historical study.

² Peter Burschel has pointed out that these collections of martyr testimonies served the purpose «den Täufer-Gruppen je eigene heroische Vergangenheiten zu[zu]maßen, um sie als Märtyrergemeinschaften in Zeiten zusammenzuhalten, die keine Märtyrereiten mehr waren» (164). The idea of writing an official chronicle arose during the years of the so-called «Golden Era» in Hutterite history (1565-78), a peaceful time in which the brotherhood was able to establish permanent settlements in Moravia.

³ Hutterianism, a communitarian branch of Anabaptism, is rooted in the early movement in South Germany and Austria. The Tyrol communities faced particularly harsh persecution when the Catholic government instituted measures against Anabaptism in 1527. During this time, when Austrian and German members of the movement were hiding from authorities who aggressively enforced *Täufer* (Anabaptist) mandates, word was spread about the tolerant stance of the Moravian ruler toward religious dissidents. A group of Anabaptist refugees from Tyrol thus settled down in Austerlitz under the leadership of Jacob Wiedemann. According to Hillerbrand, both the economic necessity and the ideal of an apostolic Christianity were catalysts for the practice of communal sharing among the migrating fellowship (Divisions128).

⁴ Beck, an Austrian jurist and hobby historian came across Hutterite manuscripts in Hungarian and Slovakian archives during his time at the Bratislava court (1854-1866). He traveled the area to acquire a large collection of these codices and eventually put them together in a mosaic-like fashion.

In addition to quoting Beck's volume on the *Chronicle*, Rubatscher consulted the full print of the *Geschicht-Buch*, first published by Rudolf Wolkan in 1923⁵. The depiction of Anabaptist martyrdom in both of these books must have made a great impression on the author, and led to the respectful attitude with which she portrays the movement's religious experience in her historical novel. According to Leitgeb, the novelist also included information that she evidently found in court reports and enactments, for instance the Merano Articles from 1525 (215). Rubatscher collected the historical data gained from the fellowship's own literature and sixteenth-century legal documents and employed it as a framework for her novel. The storyline integrates various historical facts and relates them to the protagonist's experience as a member of the Anabaptist community.

Rubatscher's fictional adaptation of the group's records and historical reports is enriched by a poetic language. Like all of her fictional prose, *Das lutherische Joggele* is characterized by a poetic quality and a vivid description of the Tyrolean countryside and its people. The Tyrolese dialect in conversational passages contributes to an intimate atmosphere. Through this familiar tongue, the novelist establishes a direct connection between Anabaptist history and contemporary readers. Georg Kierdorf-Traut describes Rubatscher's language as one «die dem Volk entgegenkommt, eine menschliche, verständliche Sprache» (232). Her interest in regional history and her use of a rich, local, and comprehensible language has prompted Kierdorf-Traut to call Rubatscher a «Heimatchdichterin gehobenen Niveaus» (229)⁶.

The Notion of Heimat and Joggele's Reception in Nazi Germany

The author's notion of *Heimat* and commitment to a «bodenständigen, volksfrommen» narrative found favor with the Nazi regime (Kierdorf-Traut 229). Rubatscher's regional literature aims to depict the quiet and idyllic life in the Austrian countryside. Her novels illustrate the peasants' existence in isolation from society. Paradoxically, this fabrication of an idyllic picture and the absence of political content made her works a valuable political resource. As Hansjörg Waldner has noted, propagandists utilized her nar-

⁵ Wolkan, a professor of German Literature at the University of Vienna and the co-founder of the Austrian school of Anabaptist historiography, received the task to edit and publish the *Chronicle* by Hutterites in Canada.

⁶ In her regionalist fiction, the author celebrates the history of her homeland «in mundartlich gefärbter Sprache. Geschichte, Landschaft und Brauchtum ... sind beliebte Motive» (Leitgeb 14).

ratives to distract from the politicized society of Nazi Germany (160). However, Rubatscher distanced herself from the National Socialists after Austria was annexed by Germany in 1938. When the native Germans of South Tyrol received the option of either immigrating to the Austrian territory, ruled by Nazi Germany, or remaining in Italy, thereby losing all minority rights, the novelist chose to stay in Brixen, South Tyrol and went into hiding when German troops occupied this area in 1943. After having decided to remain in Italy, she was excluded from the German Writers' Association⁷.

Despite Rubatscher's refusal to be utilized for propaganda purposes after the South Tyrol Option Agreement, her early novels, including *Das lutherische Jöggele*, were widely read in Nazi Germany⁸. The texts' glorification of German heritage and their emphasis on the virtues of rural living were most applicable to National Socialist ideology. The notion of the Germanic folk and its homeland inherent in her narratives corresponds to the *Volks-tum* celebrated in *Blut und Boden* literature that dominated the literary landscape of Nazi Germany. The National Socialist regime praised Rubatscher's work for its representation of the «Auslandsdeutschtum» and its association of Germanic folklore with Christian elements⁹. In her novel treating sixteenth-century Tyrolean Anabaptism, this union of Christianity and Germanic paganism, considered as the ideal folk piety in the Third Reich, is accomplished by joining primitive customs with an interest in nature and simplicity and the movement's call for discipleship and martyr-mindedness.

Rubatscher embraces the fellowship's martyr history not for the group's own sake, but to discuss political and religious issues of her time. She employs the fellowship's stories of persecution and suffering as a means to express her own ideological orientation¹⁰. The subtitle of the novel, *Roman*

⁷ According to records at the Austrian national library, by 1939, Rubatscher became «eine entschlossene Kämpferin gegen den alles verheerenden Nazismus, durch das Goebelsche Veto aller Berufs- und Verdienstmöglichkeiten beraubt, in Armut und Verborgenheit weiterschaffend» (cited in Waldner 161). Rubatscher experienced much resentment from fellow countrymen for her decision to stay in Italy and was labeled as «Verräterin und Italiensympathisantin» (Gradwohl-Schlacher 8).

⁸ While the South Tyrol clergy regarded Rubatscher's Anabaptist novel as anti-clerical and denied publication, Germany welcomed her *Heimatlidung* and praised its patriotic character.

⁹ Adalbert Schmidt, an Austrian professor of German literature, praised her novel in *Die Neue Literatur*, the leading National Socialist literary journal: «Das innige Zusammengehen von deutschem Volksbewußtsein und christlicher Gläubigkeit ist für das Gesamtschaffen Maria Veronika Rubatschers so überaus bezeichnend. ... Indem sie ihrem Volke dient, dient sie zugleich Gott, denn Volkstum ist gottgewollt» (172).

¹⁰ Rubatscher's nationalistic attitude derived from the experience of Italian fascism in

aus dem Marterbuch der deutschen Seele, reveals her ambition to blend the Anabaptist tradition of martyrology with a sense of German patriotism. Employing her historical fiction as «Spiegel der Gegenwart», she sympathizes with the Anabaptist persecution as she projects her own situation as *Auslandsdeutsche* onto their martyr past (Aust 44). In her narrative, history exists as a mirror of the contemporary struggle for national identity. She identifies with the historical Anabaptists and perceives their fate as an ostracized community representing the German minority in the Italian province.

The Spirit of Brotherhood and Martyrdom

The historical group of Anabaptists in Tyrol were the most unfortunate of all brethren communities in sixteenth-century Europe. According to twentieth-century historical scholarship, the Austrian brethren were relentlessly hunted, tortured, and executed as Ferdinand of Habsburg insisted upon the harshest possible measures against the radical faith group (Loserth, Tirol 36-40). As the authorities applied an array of means to ferret out the Anabaptists, such as the organisation of *Täuferjäger* (Anabaptist hunters) and the appointment of spies as well as the granting of high rewards for those who captured members of the group, the movement went underground and established a catacomb church. Maria Veronika Rubatscher gives a sympathetic account of the group's fate as a persecuted minority that gathers and manages an underground congregation.

The Tyrolean Anabaptists are first introduced in *Das lutherische Joggele* as a clandestine community that, fearing persecutions by the church and the state, meets secretly at night in an isolated building high in the mountains. While the brethren listen to sermons, hold discussions, sing hymns, and administer baptisms, they are well aware of the risks they are taking, and they know the consequences of being caught by officials: «Draußen im Land, in der Nacht reiten die Richter und Pfleger, schleichen die Aufpasser und Schergen, rennen die Postboten mit des Kaisers Edikt und des Bischofs und Landsfürsten Mandat» (10). The novel depicts the group's constant fear of persecution. The mandates and decrees with which authorities aim to

the late 1920s. In order to avoid an «Italianization» under the Mussolini regime, beginning in 1922, a number of authors celebrated their German heritage excessively. As Leitgeb has pointed out, Rubatscher's «Nationalismus nationalsozialistischer Prägung ist als ein Abwehrversuch der Assimilierungstendenzen einer fremden Staatsnation durch den Beweis der Andersstämmigkeit zu werten» (57).

eradicate any deviation from the Catholic Church pose a serious threat to the lives of the believers.

At the same time, this permanent danger of being captured and executed generates a sense of fellowship among the radical religionists. Their confraternity is expressed by terms such as «Geschwistrige», «Brüder», and «Taufgesinnte», nomenclatures that reflect the group's sentiment of being united by faith. Perhaps inspired by Beck's assertion that «sie sich unter einander Brüder und Schwestern [nennen]» and the frequent use of the terms «Brüder» and «Geschwistrige» in the *Geschichts-Bücher*, Rubatscher employs the appropriate nomenclatures favored by the movement rather than the derogative term «Wiedertäufer» that was mostly used by non-members (v, 103). The reference to familial bonds by terms such as «brothers and sisters» supports the narrative's image of Anabaptism as a tight-knit community.

The spirit of brotherhood is further illustrated by the believers' unselfish conduct and their charitable efforts to support those members of the group who are in need. During the nocturnal gathering, the brethren collect items for an impoverished believer:

Hänsel Unterrainer, der selber lang in der Keuchen [Kerker] gelegen, ausgebrochen und in diesem Jahr Diener der Notdurft ist, breitet seinen Mantel auf die Erde hin und ein jegliches gibt sein Vermögen dar, mit willigem Gemüt, ungezwungen und ungedrungen. (13)

This nearly apostolic act of mutual aid by spreading the cloak and pooling all belongings to be shared with those members who are destitute was a common practice among the early believers and is reported in the brotherhood's chronicle¹¹. In the face of persecution and forced migration, the community embraces the spirit of *koinonia* and shares material aid with needy congregation members. Brotherly love and care is a recurring theme that characterizes the Anabaptist community in Rubatscher's narrative. After Joggele and his wife Gertraud are shunned by her father, the newlyweds receive support from the local Anabaptist congregation¹². In return, they

¹¹ *Die Geschichts-Bücher der Wiedertäufer* informs about such a similar act of sharing that took place in Nikolsburg in the year 1528: «Zu der Zeit haben disse Männer einen Mantel vor dem volkh nidergebratet vnd jederman hat sein vermögen dargelegt, mit willigem gemüt, vngezwungen vnd vngedrungen, zur unterhaltung der dürftigen, nach der leer der propheten vnd apostel» (75). Rubatscher copies this account word for word and transplants it into her storyline that is set in the 1530s.

¹² Although a couple of fellow believers suffer from hardship and privation themselves, they joyfully give their last cloak to the shivering bride. «Sie haben nur den einen [Mantel].

provide shelter for a fugitive from Moravia. The invitation «Kimm lei», which Joggele extends to the fellow believer, expresses the group's practice of mutual aid (112). The novel depicts the Anabaptists as a fellowship that is concerned with the welfare of each member. The service to the community is not regarded merely as an obligation to the poor; rather it is perceived as a blessing, «Gnad», and a beatific experience (93).

During the secret gathering at the beginning of the story, Jakob gives testimony of his faith, thereby summarizing essential aspects of Anabaptist life and piety. He reports that, even before he joined the faith group, he was fascinated by its exceptional conduct:

Sie nennen einander Bruder und Schwester. Sie fluchen nit. Sie schelten nit. Sie brauchen nit Wehr und Waffen, nit Kleider, die weltlich Pomp und Pracht anzeigen. Sie schlemmen und prassen nit. Sie rechen nit vor der Obrigkeit und tragen alles in Geduld und dem Heiligen Geist. Hab völlig vermeint, die ersten Christen wären wieder kömmen, und bin ihnen nachzogen. (22)

Through the perception of the young man, the main characteristics of the movement are introduced, namely its conformity to primitive Christianity, its sense of brotherhood, and its emphasis on simple life, humility, and patience as well as its non-resistant stance¹³. In Jakob's words, the author characterizes the group's patience and faith in suffering as having brought about his conversion to their belief: «Hab' das alles und noch viel mehr zum höchsten beherzigt und gedacht, es müsst doch eine gewaltige Gnad' Gottes bei ihnen sein, daß sie so beständig in ihren Herzen bis in den Tod verharren» (23). The Anabaptists are represented as a Christian community that remains steadfast in its faith, even when facing death. The protagonist assumes that the fellowship has received God's grace, for it stays true to its belief while persevering through torments and tribulations. Their experience of suffering and martyrdom defines their identity as a religious group.

Hat immer einer müssen in der Hütten bleiben, wenn es kalt und windig ist gewesen ... Jetzt haben sie keinen mehr. Sie aber falten die Händ und danken der Gnad, die ihnen ist erwiesen worden» (92).

¹³ Incidentally, this favorable account of the brotherhood was first given by Christoph Andreas Fischer, one of the most aggressive opponents of the Anabaptists in Moravia. Cited in Beck's introduction, Rubatscher copies Fischer's passage from his polemic writing *Von der Widertaufer verfluchten Ursprung*, leaving out his conclusion — «Wer sollte da glauben, dass unter diesen Kleidern lauter reissende Wölfe stecken!» — in order to keep up the humble and peaceful appearance of the Anabaptists in her literary portrayal of the group (cited in Beck v).

This path of suffering and acceptance of death for the sake of their faith is emphasized throughout the novel. Each time Joggele gets together with fellow believers, they exchange information regarding persecuted brethren. Burschel refers to this practice of spreading martyr stories as «ambulanter Todenkult» (161). The community shares the news about various members who have recently faced torture and execution while bearing testimony to their faith. «Sie reden von Geschwistrigen, die in der letztverwichenen Zeit für die Wahrheit Zeugenschaft gaben» (Rubatscher 117). Numerous names of brethren, whose fate is described in the *Geschichts-Bücher*, are mentioned in the novel. This listing of male and female martyrs of the Anabaptist movement creates the image of a suffering church. At the clandestine meeting, for instance, one of the members relates the events he witnessed in the dungeons:

Jörgl Übl, der Knappe, der Ruepper Hans und Gyprian, mein Bruder, nit minder die Weibsbilder: die Verena Klasen, die Ursula Hellriglin, des Joachim Kösner und des Josen Marken Tochter sein alle beständig geblieben. ... Der Huebmair, alias Bastl Glaser, der Hänsel Grünfelder, der Joggel Zängerle und der alte Oswald haben wohl sterben müssen. Ich kann euch ihre Freudigkeit nit sagen. (15)

This cataloguing of Anabaptist persecution stories constructs a collective identity of the faith group that is based on a shared experience of suffering and martyrdom. The community is stamped with a deep martyr sensibility. It holds its martyrs in the highest regard and memorializes their patient endurance of extreme pain.

Rubatscher's Use of Anabaptist Literature of Martyrdom

Imitating the *Hutterite Chronicle's* «Strategien der "Erfindung" heroischer Traditionen», Rubatscher's novel portrays the believers as heroes who exhibit courage and discipline when remaining steadfast in moments of torture and pain (Burschel 7). As the chronicle's motivation is historical and inspirational, Rubatscher employs martyr stories as a means of both preserving regional history and shaping the readers' sensibilities. Her literary portrayal of the Anabaptists' patient endurance of earthly tribulations aims to provide encouragement for fellow members of the German minority in northern Italy. Her fictionalized accounts of Anabaptist martyrs serve as examples of steadfast behavior. They exhibit qualities of courage and perseverance to be imitated by the contemporary ethnic minority.

In Rubatscher's novel, the fellowship develops a martyr consciousness by circulating eyewitness reports and prison letters among congregations

and singing about fellow martyrs in hymns. The employment of specific texts taken from the Anabaptist literary heritage resembles the community's historical usage of martyr literature, namely the commemoration of the believers' suffering and the celebration of their witness (Gregory 4). Several songs from the movement's hymnbook are included in the narrative, reflecting the Anabaptists' desperate situation during the time of severe persecution. During the brethren's march through the city on their way to the galleys, for instance, Jakob and the other prisoners carry the tune of «Dein heilig statt» attributed to Leonhard Schiemer¹⁴. The hymn's verse, «mit Schmach und Schand durch alle Land, verjaget und vertrieben ... man hetzt uns mit den Hunden», expresses poignantly the group's experience of ostracism (159).

In addition to the songs and records of martyrs taken from the Anabaptist literature of lamentation, *Das lutherische Joggele* contains a passage from the *Geschicht-Buch* that summarizes the various forms of physical torture and cruel execution methods the radical believers encountered during the sixteenth-century persecution:

In den finsternen Türmen haben sie verhungern und verfaulen müssen ... man hat ihnen Löcher in die Wangen gebrannt ... Etliche hat man zerreckt und zerstreckt, zu Aschen und Pulver verbrannt, an Säulen gebraten, mit glühenden Zangen zerrissen, mit dem Schwert gerichtet, ins Wasser gestoßen ... Sie trutzten aller Pein und Marter und blieben stark, standhaft und getrost bis in den Tod. (183-184)¹⁵

The narrative gives a vivid account of the brutality officials employed to punish the religious deviants and compel them to return to the state church. This depiction of the Anabaptists' fate in the dungeons and at the stake captures the group's notion of *Gelassenheit*, «a “letting-go” of temporal things in the awareness that God will provide for His own» (Hillerbrand, *Origins* 165). The brethren are pictured as faithful believers who accept

¹⁴ Rubatscher is very familiar with the Anabaptist hymns and even knows the melodies to which they were sung. In the case of Schiemer's song, for instance, the narrator reports «Es geht im Ton wie das “Dies irae, Dies illa”» (159). The author may have gleaned this information from Beck's *Geschichts-Bücher* or Wolkan's research about the *Ausbund* published in *Die Lieder der Wiedertäufer* (1903).

¹⁵ Similarly, Wolkan's edition of the *Geschicht-Buch der Hutterischen Brüder* states: «Etliche gereckt und zerstreckt ... Etliche, daß sie an der Marter zerrissen und gestorben sein. Etlich zu Aschen und Pulver verbrannt ... Etlich an Säulen gebraten ...» (184). Rubatscher incorporates the persecution account almost word for word and even mentions her source at the end of the paragraph, «so und noch viel mehr ist in den Geschichtsbüchern der Martyrer Christi zu lesen» (185).

their fate and fully submit to the will of God despite any worldly tribulations. In doing so, they evolve into a community of courageous disciples who demonstrate a high degree of strength and steadfastness. As Rubatscher adopts the heroic tradition of the *Geschicht-Buch* in her historical novel, she idealizes the religious minority.

The parallel between the Hutterites' chronicle and Rubatscher's novel is most noticeable in the narrative's depiction of martyr accounts of the movement's Tyrolean leaders. The author relates to the stories of Jakob Hutter and Onofrius Griesinger¹⁶ their apprehension, their steadfastness on the rake, and their public execution – as they are presented in Beck's *Geschicht-Bücher*. Jakob Hutter's torture, for instance, is integrated into the novel as a reminder for community members to remain persistent in their faith: «Dann aber bekenn dich und laß nit ab, und wenn sie dich auf Eis und Feuer setzen, dir Salz und Pfeffer, Öl und Branntwein in die Wunden gießen und sie anzünden, wie weiland dem Huter selig» (16)¹⁷. Jakob Hutter is idealized as an Anabaptist hero whose steadfastness serves as an inspiration for the Tyrolean congregation. Based on the Anabaptist tradition of martyrologies, the account of Jacob Hutter's suffering offers moral guidance to fellow believers and is understood as «Anleitung zur Buße und damit zum Glauben» (Burschel 182).

Corresponding to the concept of the martyr record as a means of promoting faith, the protagonist of Rubatscher's novel reports of an uplifting encounter with Jakob Hutter. Witnessing the leader's endurance of pain, the young man converts to the Anabaptist belief:

Da haben sie den Jakob Hueter vorbeigeführt, gen Innsbruck in den Kräuterturm und Tod. ... einen Knebl [haben sie] in den Mund getan, daß er die Wahrheit nit verkünden könn. Der Hueter hat mi angeschaut. Meiner Lebtag werd i den Blick nit vergessen. Und insgeheim hab i's versprochen ... «Taufbruder wird' i, und Taufbruder bleib i!»

¹⁶ Onofrius (Offrus) Griesinger was ordained as the leader of the Anabaptist community in Tyrol after Hutter's death. Before being called to this region of Austria, he had taken a group of brethren to Moravia and established a settlement in Auspitz. Once ordained as leader in Tyrol, he preached, baptized, and observed communion services. He was repeatedly captured by officials but he managed to escape each time. According to Loeserth, Onofrius was able to elude his pursuers several times (Griesinger 174). He was finally caught and executed in 1537.

¹⁷ The *Geschicht-Bücher* give following account of Jakob Hutter's torture: «diessen in in Eiskaltes wasser setzen vnd nachdem in ein heisse stuben fueren, ... Auch habens im sein leib verwundt, branntwein in die wundten gossen vnd an im angezndt vnd brennen lassen» (Beck 122).

(23-24)¹⁸. The prominent Anabaptist leader hardly appears as an actual character in the story. Joggele simply observes him from a distance. Yet, the elder's gaze has a fundamental impact on the protagonist's life. The short moment in which their eyes meet links the *Geschicht-Bücher's* account of the historical individual with the storyline of the fictional novel.

Rubatscher's narrative relies on the documents given in the group's chronicles in order to construct the image of the historically attested leaders who epitomize the Anabaptist experience of suffering. In the novel's description of Onofrius' interrogation and execution, the author intertwines historical accounts and fictional plot. Onofrius' martyr story is presented in the form of a messenger's report that is spread among congregation members. The depiction of torture underlines his strength in remaining true to his faith and fellowship:

Sie dräuen ihn. Sie brennen ihn: Er soll ihnen seine Brüder anzeigen, die noch nit vertrieben sein, und sonderlich die ihn beherbergt und verköstigt haben. Bruder Onofrius aber hat gesagt: Ich habe mich dahin begeben alle Pein und Marter zu erdulden, die ein Mensch erdulden kann bis in den Tod, eh daß ich's euch sag und ein Verräter sein sollt. (32)

This portrayal of Onofrius' commitment to the brotherhood unto death corresponds with the report given in the *Geschicht-Bücher*¹⁹. Employing historical records of the elder's perseverance through the grim ordeal evokes an admiration for the group's persistence in the face of death.

Rubatscher enriches Onofrius' heroic martyr legend, documented in the *Geschicht-Bücher*, with a poetic language that illustrates the courage and devotion of the Anabaptist leader. With an array of stylistic devices such as anaphora, rhyme, and alliteration, the author emphasizes the martyr's patience and faith in suffering, thereby arousing sympathy for the persecuted minority. Onofrius' experience of torture is introduced with a vivid description:

¹⁸ Parallel to Joggele's report of Jakob Hutter's transport to Innsbruck, the *Geschicht-Bücher* relate: «Balt darnach unden sie im ein knebel in's mail, auf das er nit reden solt künen vnd fueren in geen Insprukh» (Beck 122).

¹⁹ «Nit lang darnach, als sie den Br. Offrus vil versuecht vnd in vast dreueten zu martern, er soll inen anzaigen seine Brueder, die noch nit vertriben seindt, vnd sonderlich die in beherbrigt, da hat er inen gesagt: Ich hab mich dahin gegeben alle pein vnd marter zu erdulden, die ein Mensch erdulden kann, bis in Todt, ee daz ich's euch sag vnd ein verräter sein solt» (Beck 139).

Immer wieder ein Stuck.
 Immer wieder ein Schluck.
 Immer wieder ein Ruck.
 Es kracht das Gebein. Es spritzt das Blut.
 Schwarz von Blut ist der Boden in den
 Gewölben und sind die Wänd. (31)

The novel's fixation on the bloody sacrifices of Onofrius and other Anabaptist martyrs exceeds the group's notion of the *Nachfolge Christi*. The author glorifies the collective suffering and fuses the movement's heroic tradition with nationalistic elements. Onofrius' death as a martyr not only reflects the brotherhood's readiness to follow Christ in his bearing of the cross; further, it represents the oppression of an entire German folk movement.

Tyrolean Anabaptism and Martyrdom as Expressions of German Nationalism

Rubatscher adopts the movement's martyrological tradition in order to depict the early Anabaptists as an «einig Volk», that set a boundary to the outside world through the celebration of martyr legends (19). Employing the notion of the fellowship as a distinct *Volk*, a term that is frequently mentioned in the Anabaptist chronicles²⁰, the novelist draws a comparison between the situation of 1530s Anabaptists in South Tyrol and the German-speaking populace in that region during the 1930s. While Anabaptists use the term *Volk* to mean «gemain gottes» (Beck 151), the author employs the shared term to transfer her ultra-patriotic stance onto the movement's past. The identification of the brotherhood's early history with an awareness of the German *Volk* is apparent in Onofrius' remark on the group's settlements in Moravia:

Ejawohl schön ist es in dem Markgratumb, alda Gott aus allen deutschen Landen ein Volk in seinem Namen sammelt, in einem Herzen, Sinn und Gemüt zu wandeln, daß sich der eine um den andern in Treuen annehmen mög ... ja wohl viele treue Helden haben die Wahrheit ritterlich mit ihrem Blut bezeugt, seit Gott ein enig Volk sich abgesundert hat vor allen Völkern der Welt in Deutscher Nation. (19)

The author blends Anabaptist martyr rhetoric with a national identity. However, the portrayal of the fellowship as a German national movement

²⁰ «Zur selben Zeit meret sich daz volkh gottes täglich vnd got gab seinem wort, daz durch seine sendtboten gepredigt wardt, zeugnuss» (Beck 151). In contrast to Rubatscher's use of the term *Volk*, suggesting a national identity, the Anabaptist literature employs the term exclusively in the context of the group's destiny as God's chosen people.

is most problematic. Historically, the concept of nation and nationalism is extraneous to the sixteenth-century faith group²¹. The novel's association of the radical reform movement with the «Deutsche Nation» ignores the group's chief tenet of separation from the world. In the narrative, Rubatscher combines Anabaptism with nationalistic elements for the purpose of cloaking her ideological program in the guise of the historical fellowship.

The novel's nationalistic employment of the early Tyrolean Anabaptists becomes especially noticeable in its depiction of the protagonist. Joggele emerges as a hero who embodies virtues essential to the *Blut und Boden* ideology of the early twentieth century. His physical traits epitomize the Nordic type claimed as the master race by German race theorists. Referred to as «der blonde Ries», Jakob is described as: «blutjung, braun wie Brunelle und blond wie reiendes Traid» (21-23). A fellow believer praises him for strength, asserting «ihr seid die Gesundheit» (146). The protagonist's outward appearance indicates the novelist's emphasis on qualities of character commonly associated with the Nordic race, such as healthy and clean lifestyle and joy in manual labor. As an idealized figure, Joggele is characterized by an eager, vigorous, and strong-minded nature. Even during his time as a galley slave, he bears the pain with a consistently high degree of strength and patience. Despite the torments and tribulations, he proclaims that life «ist eine Gnad'» (67). The illustration of the Anabaptist perseverance of intense suffering aboard the slave ship blends the movement's notion of *Gelassenheit* with the author's call for patience during the German oppression in South Tyrol by the Italian government. The Anabaptist faith thus serves as a means of elevating the «passive Bejahung allen Geschehens», as Leitgelb calls it, to a «duldigem Ertragen einer jeden Lebenssituation» (51).

As a member of the peasantry, Joggele represents the simple rural life of the Tyrolean people. He is described as a hard worker, eager to occupy and cultivate land to create a foundation for his family's life:

²¹ The concept of nationalism is foreign to the Anabaptist movement. According to Hans Kohn's definition, «nationalism is first and foremost a state of mind, an act of consciousness» with which the individual identifies himself as a member of and gives supreme loyalty to a specific nation (10-12). As Benedict Anderson has pointed out, it was not until the nineteenth century that Europe was in the process of building nations and states, and developing notions of nationalism (83). Apart from the fact that the concept of nationalism did not yet exist in the sixteenth century, the Anabaptists have historically been a Christian fellowship that was solely committed to God's kingdom and separated from any secular power. According to the Schleithem Confession of Faith, stating that «the rule of the government is according to the flesh», the Anabaptists promoted a strict separation of church and state (Yoder 15).

Der Joggel haut und schaufelt den ganzen Tag. Brotland schafft er für sein ungeborenes Kind aus dem dürren Staudicht. Denn auf Pieterstein hört die arge Welt auf und fangt die göttliche Wildnis an. Da regiert noch das gute alte, ungeschriebene deutsche Recht und das Land ist dem untertan und für Leib und Erben verfallen. (120-121)

The narrative romanticizes the life that Jakob and his wife lead in separation from the established society. Due to his dissident faith, the couple has settled in the remote area of the Pieterstein, avoiding conflict with society. His efforts to transform the wilderness of the Tyrolean Mountain into an agricultural area correspond to the rural values and virtues stressed by the German National Socialist ideology, which regarded peasants as guardians of the German land and racial stock (Mosse 134). As an industrious farmer, Joggele works the land and creates living space for his growing family. The mountain serves as a safe haven for the religious minority. Motivated by the author's love for the Tyrolean landscape, the description presents the mountainous region as a nearly divine place that conciliates «Familie, Arbeit, Natur und Religion» (Waldner 158). In correspondence to the «agrarromantische Ideologie» of the National Socialism, Rubatscher crafts an image of the Anabaptist that is characterized by his vigor and self-sufficiency in the mountainous enclave (Leitgeb 80).

Similarly, his fellow believers in Moravia are described in the novel as «deutsche Brüder» who are the «friedsamste[n] und fleißigste[n] Untergebene[n], die die Wüsteneien zu Gärten machten ... das beste Korn und Brot ... und Gerät in die Scheunen lieferten» (114). The text links the Anabaptist industry and expertise in farming to the German nationalist concept of *Lebensraum*, the concern with the colonization of Eastern Europe, which was assumed to provide additional space and an agricultural surplus to feed the German nation. The brethren's reported settlement in the East where «sich daz volckh gottes täglich [meret]» is portrayed as an expansion mission to cultivate waste regions of Moravia (Beck 151). De Boor-Friedrich's article in *Frauenkultur*, a journal affiliated with *Deutsches Frauenwerk*, the German national socialist organisation for women, indicates that Rubatscher's description of the Anabaptist migration to Moravia was perceived as support for Germany's colonization efforts, «keine Marter und keine Qual vermag diese stolzen und mutigen Menschen von ihrem Weg abzubringen, und so werden sie schließlich zu Trägern der deutschen Kolonization im fernen Slavenland» (23).

Rubatscher classifies the Tyrolean Anabaptists as Germans in her historical novel. The brotherhood is depicted as a highly respectable folk

movement that is intrinsically German, contrasting with Romanic elements of the Catholic Church. Jakob is described as a German hero who combines national spirit with evangelical faith. He presents a vision of rescuing the country from ecclesiastical divisions:

Deutschland, o Deutschland, all deine Flüß sein rot vom Blut der Bekenner, deine Türr sein voll von ihrer Pein. Deine Wälder brennen und verbrennen das Gebein der Heiligen. ... Wann wird der Streit: Hie lutherisch? Hie katholisch! Aus sein und der Deutsche wieder deutsch uns eins zu seinem Herrgott beten? (20)

In this exclamation, the German nation assumes a personality that mirrors the country's religious schism and pain. The landscape reflects the suffering of martyrs as they are drowned or burned at the stake. This visualization of the «Bekenners Pein» does not, however, elucidate the historical reasons for the Anabaptist persecution; rather, it pictures the fellowship's fate as part of an overall tragedy of the German spirit (Schowalter 668).

The nation's inner conflict and the brethren's massacre are portrayed as a result of foreign influences. The novel depicts the invasion of the German Empire by Romanic powers: «Inquisiter kömmen aus Hispanien mit scharfem Geschau und Bluthunden an der Leine» (81). The French sovereign and the Catholic authority pose a threat to the country's unity, «des Königs von Frankreich böse Praktiken sind offenbar geworden. Böse Fäden spinnt der Papst in Rom» (28). Rubatscher alludes to the contemporary situation in which she experienced the ruthlessness of the «Italianization» efforts in South Tyrol. Mussolini's policy to reduce the indigenous German-speaking population was perceived as a threat to the German spirit. Representing the *Auslandsdeutschtum*, Rubatscher's writing is motivated by a strong desire for the reunification of the South Tyrol region with the German fatherland.

Yet, the author's critical remarks about the papal leadership, Mary Bender justly observes, were not meant as a reaction against the Catholic Church as such (116). In fact, Rubatscher grew up in the Catholic faith, received free schooling from the *Englische Fräulein* (Congregatio Jesu), and completed one year of novitiate at St. Pölten where she was known as «vorbildliche Ordensanwärterin» (Leitgeb 26). Although she left the order in 1923, she remained a devoted Catholic and integrated «das katholische Element» into her fiction (Leitgeb 266). As a devout Catholic, her object of criticism is the foreign element and moral laxity within the established church. The novel's protagonist denounces the Latin influences and the priest's questionable conduct when asserting, «da singen und lesen sie [die Priester] Latein, von

dem der gemeine Mann nix versteht», and proposes, «die Leutepriester sollen dem Gotteswort auswarten und nit in den Wirtshäusern liegen» (83, 43). Joggele and the Anabaptist movement are described as a religious response to the foreign, especially Italian, infiltration of the state church.

The protagonist and his fellow believers form a counter movement to the church's politics and its foreign influences by proposing ecclesiastical changes that suggest a folk piety. Yet, at the same time, they retain an essentially Catholic disposition in the novel's storyline. The author avoids the completion of the protagonist's adult baptism – a practice that is fervently rejected by the Catholic Church – during the nocturnal gathering. Although Joggele responds to the elder's questions according to the movement's principles, he does not attain full membership through the baptismal rite. After his failed confirmation to the brotherhood, he marries Gertraud, who venerates the Blessed Virgin Mary and encourages him to consecrate himself to the mother of Jesus. At their engagement, she presses a medallion with the picture of Mary to his lips, asking him «daß er sie in ihrem Bildnis ehren und benedeien mög, die Mutter des Herrn» (84). The veneration of saints, not practiced by the Anabaptist movement, provokes an image of the radical reform movement that fuses the fellowship's sense of discipleship with Catholic elements.

The novel advocates a unified German folk piety that merges Christian aspects, both Catholic and Anabaptist, with Germanic paganism and closeness to nature. Upon Jakob's return to Tyrol, he is marked by the torture experienced aboard the slave ship:

Die Sprache ist ihm vergangen im Meerwind, in den römischen Sümpfen. ... Wenn man ihn fragt: «Wer bist du?» stürzt er die Ärmel auf. Tief ausgelaugt ist ihm das Gelenk vom Mal der Kette. Er entblößt den Rücken. Braunnarbig, fleckig, streifig wie die Alm im späten Herbst ist er von der Sklavenpeitsche und alle wissen: Das ist ein Bekenner Christi. (177)

His wounds are reminiscent of the pain caused by foreign powers on Roman territory. Although the narrative affirms the religious motivation of his martyrdom, Jakob no longer represents a specifically Anabaptist character. The novel associates his persecution with foreign influences while leaving the church's reasons for oppressing the brotherhood unclarified. The book uses the Anabaptist protagonist to embody the suffering and pain of all martyrs, without symbolizing the fate of the Anabaptist movement in particular. This elimination of the uniquely Anabaptist element is also no-

ticeable in the epithet «lutherisch», which is used to designate all who are not affiliated with the Roman-Catholic Church.

The radical reform movement has lost its significance in the story and merely serves as a catalyst for the development of a folk piety that promotes a steadfast belief, the rejection of Latin influences, and an attachment to rural simplicity. The protagonist grows closer to nature and God by a life in the open in prayer. The Tyrolean landscape provides a place of safety for the physically suffering man, «er hat die Wolken und die Berg, den Wind zum Gespielen, ... das schwellende Moos ist sein Lager ... ja klein und fern ist alles Menschenwerk und Gott ist nah» (179). In proximity to the divine, he awaits death. According to Leitgeb, the theme of «des Leidenden, der durch die reine Natur zur “Stille” kommt, ist ein häufiges Motiv der Heimatliteratur» (80). Jakob appears as the hero of a romantic myth about the development of a folk piety that does not distinguish between particular confessions. The Anabaptist faith and its unique history of martyrdom dissolve into the concept of a universal church.

Conclusion

In her historical novel, Rubatscher gives a sympathetic portrayal of the Anabaptists' religious principles and their experience of persecution. Her awareness of the group's theology and perseverance of pain is initiated by advancements in the research of sixteenth-century Anabaptism and the recovery of the brotherhood's own historical documents and testimonies. Through her familiarity with the group's own literature, especially the Hutterites' *Geschicht-Bücher*, the author has developed a group-internal perspective that focuses on the believers' experience of suffering and martyrdom. The portrayal of the Anabaptists' sense of brotherhood and their emphasis on a simple life, humility, and non-resistance is reminiscent of the apostolic early church. Incarnating Christ's example of patience and faith in suffering, the Anabaptists in Rubatscher's novel exemplify a calm spirit and submission to the will of God.

The author utilizes the depiction of the movement's martyrdom for inspirational as well as programmatic purposes. Her literary illustration of their endurance of pain provides both encouragement and guidance for the reader. At the same time, the novelist interprets the Anabaptist sense of *Gelassenheit* to suit her personal situation as a member of the German Tyrolean minority in fascist Italy. In her fictionalization of the historical Anabaptist movement, she commends virtues such as simplicity, brotherhood, and steadfastness, all of which represent the German nationalist ideal. The

distinctive components of the group's Scripture-infused social practice, especially the adherence to ethical principles and the collective experience of persecution, generate the image of an ideal community. This emphasis on aspects of martyrdom and steadfastness contributes to a literary formulation of Christian heroism that the novelist relates to her own national identity. In order to advocate for her personal ideological views, she depicts the Anabaptist notion of *Nachfolge* as part of a larger movement. She assigns the brethren specifically Germanic attributes, thus linking them to a unified German folk piety. In that regard, she exploits Anabaptist issues such as martyrdom and steadfastness to suit her own nationalistic ideology. In *Das lutherische Joggele*, the sixteenth-century Anabaptist faith group is united with the Tyrolean *Auslandsdeutsche* for the strategy of cementing the author's conception of an ideal folk piety.

Works Cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2 ed. London, New York: Verso, 2006.
- Aust, Hugo. *Der historische Roman*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Beck, Josef, ed. *Die Geschichts-Bücher der Wiedertäufer in Oesterreich-Ungarn, betreffend deren Schicksale in der Schweiz, Salzburg, Ober- und Nieder-Oesterreich, Mähren, Tirol, Böhmen, Süd-Deutschland, Ungarn, Siebenbürgen und Süd-Russland in der Zeit von 1526 bis 1785*. Nieuwkoop, B. De Graaf, 1967.
- Bender, Mary E. «The Sixteenth-Century Anabaptists as a Theme in Twentieth-Century German Literature (1900-1957)». Diss. Indiana University, 1959.
- Boor-Friedrich, Charlotte de. «Maria Veronika Rubatscher: Das lutherische Joggele». *Frauenkultur* (1937): 23.
- Burschel, Peter. *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München: R. Oldenbourg Verlag, 2004.
- Gradwohl-Schlacher, Karin. «Reaktionsformen österreichischer Autorinnen im Nationalsozialismus: Ingeborg Teuffelbaach, Erika Mitterer, Maria Veronika Rubatscher». *Kulturelemente: Zeitschrift für aktuelle Fragen* 24 (2000): 7-8.
- Gregory, Brad S. *Salvation at Stake. Christian Martyrdom in Early Modern Europe*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1999.
- Hillerbrand, Hans J. *The Division of Christendom. Christianity in the Sixteenth Century*. Louisville-London: Westminster John Knox Press, 2007.
- , «The Origins of Sixteenth-Century Anabaptism: Another Look». *Archiv für Religionsgeschichte* 53 (1962): 152-180.
- Kierdorf-Traut, Georg. «Maria Veronika Rubatscher- Begegnungen». *Der Schlerm* 4 (1994): 229-232.

- Kohn, Hans, and Craig J. Calhoun. *The Idea of Nationalism. A Study in Its Origins and Background*. Piscataway, New Jersey: Transaction Publishers, 2005.
- Leitgeb, Anna M. «Maria Veronika Rubatscher». Diss. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 1980.
- Loserth, Johann. *Der Anabaptismus in Tirol*. Wien: F. Tempsky, 1892.
- , «Griesinger, Onophrius.» *Mennonitisches Lexikon*. Ed. Christian Hege and Christian Neff. Vol. 2 Frankfurt/Meierhof: Neff/Hege, 1937. 174-175.
- Maurer, Joseph. «Maria Veronika Rubatscher. Leben und Werk». *Der Schlern* 55 (1981): 483-493.
- Mosse, George L. *Nazi culture: intellectual, cultural and social life in the Third Reich*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2003.
- Rubatscher, Maria V. «Ahnen und Heimat». *Die Neue Literatur* 4 (1937): 165-167.
- , *Das lutherische Joggele. Roman aus dem Marterbuch der deutschen Seele*. Heilbronn: Eugen Salzer, 1935.
- Schmidt, Adalbert. «Maria Veronika Rubatscher». *Die Neue Literatur* 4 (1937): 167-174.
- Schowalter, Otto. «Die Mennoniten in der deutschen Literatur». *Mennonitisches Lexikon*. Ed. Christian Hege and Christian Neff. Vol. 2 Frankfurt/Meierhof: Neff/Hege, 1925. 662-669.
- Schröder, Nina. «Veronika Rubatscher – eine Galionsfigur im Südtiroler Identitätskampf». *Das 20. Jahrhundert in Südtirol*. 1920-39. Vol. 2. Ed. Gottfried Solderer. Bozen: Edition Raetia, 2000. 249-250.
- Waldner, Hansjörg. «Das lutherische Joggele». «Deutschland blickt auf uns Tiroler». *Südtirol-Romane zwischen 1918 und 1945*. Wien: Picus, 1990. 155-161.
- Yoder, John H., ed. *The Schleithelm Confession*. Scottsdale, PA: Herald Press, 1977.



M. V. Rubatscher. *Das lutherische Joggele*. Heilbronn: Salzer, 1935

Stefan David Kaufer
(Berlin)

Blut als Kur

*Wie eine Gewalterfahrung einer tauben Frau ihr Gehör
zurückbringt – und damit das bürgerliche, vor-emanzipierte Leben*

Abstract

Marlen Haushofer's last novel «Die Mansarde» shares important thematic similarities with her better-known novel «Die Wand», as it tells the story of a woman who loses her hearing and – while waiting for it to come back, far away from her family in a small village – starts considering and then actually living an independent life. In a step-by-step analysis, this essay reveals how the female protagonist is only to some extent saved when, as a result of a brutal and bloody event, her hearing comes back, since moving back into the city and regaining her role and place as a mother implies giving up the independent life she had started to establish.

Der Name «Marlen Haushofer» ist untrennbar mit «Die Wand» verknüpft, das als das Hauptwerk der österreichischen Schriftstellerin (1920-1970) gilt und 2012 verfilmt wurde¹. Dieser Roman aus dem Jahr 1963 gilt – neben anderen Themenkreisen, die er zeichnet, wie der Antimodernität, der Isolation oder der Auflösung des Ichs in der Natur und der Möglichkeit zur inneren Erneuerung durch diese – als ein Schlüsselwerk des Feminismus im Sinne einer Kritik am Patriarchat, denn die in einem engen Tal von einer unsichtbaren Wand vom Rest der Welt abgetrennte Protagonistin, möglicherweise die einzige Überlebende eines Anschlags oder einer Katastrophe, tötet am Ende den wahrscheinlich einzigen anderen menschlichen Überlebenden, einen im Gegensatz zu ihr verwahrlosten Mann, der ihren geliebten Hund, ihren Gefährten, erschossen hat.

¹ <http://www.diewand-derfilm.at> (letzter Zugriff: 26.5.2014).

Wie in dem Kinderbuch «Die grüne Wolke»² sind in «Die Wand» die anderen Menschen (offenbar) versteinert worden – doch bei Haushofer überleben nicht mehrere, die dann einander helfen (oder das Gegenteil tun), was zu einer Art Gesellschaftskritik im Kleinen genutzt werden könnte³. Auch ist es nicht so, dass wie in dem Film «I Am Legend» von 2007⁴ ein einziger Mensch überlebt, der dann ständig – in diesem Fall von Zombies – bedroht wird. Bei Haushofer ist das Individuum durch die Abtrennung gleichzeitig gefangen und geschützt (der andere Überlebende, der Mann, taucht erst ganz am Ende des Texts auf, nachdem bereits viel Zeit vergangen ist): Dieser Zustand ist sowohl positiv als auch negativ. Nicht nur, dass die Protagonistin lernt, im Einklang mit der Natur zu leben und dies in vielerlei Hinsicht als positiv erlebt und ihr früheres Leben, inklusive ihrer beiden Töchter, rasch vergisst. Sie wird auch von einer Frau, die – zwischen den Zeilen – als äußerlich attraktiv aber innerlich leer eingeführt wird, zu einer Frau, die nach einer Phase der Depression und des Wunschs, zu sterben, ihr Leben in die Hand nimmt und trotz der schwierigen Umstände meistert und in vielen Phasen genießt.

Dies ist aus feministischer Sicht relevant, verknüpft mit der Frage, ob ein Abgeschnittensein von den anderen hierfür die Voraussetzung ist: etwas – auch wenn es eine Katastrophe darstellt –, das den nötigen Schutz gibt, um sich abseits des Drucks der Gesellschaft entwickeln zu können. In der Sekundärliteratur und auch an diversen anderen Stellen⁵ wurde bereits darauf hingewiesen, dass es in «Himmel, der nirgendwo endet», einem Text von 1966, der eine Kindheit auf dem Land beschreibt, eine wörtliche Parallele zu «Die Wand» gibt:

Ganz langsam wächst eine Wand zwischen Mutter und Tochter auf.
Eine Wand, die Meta [die Tochter] nur in wildem Anlauf überspringen kann; kopfüber in die blaue Schürze, in eine Umarmung, die Mama fast den Hals verrenkt und ihr das Haar aus dem Knoten reißt.⁶

² Auf Deutsch erst 1970 im Rowohlt Verlag erschienen. Originaltitel: «The Last Man Alive», von Alexander Sutherland Neill, 1938.

³ Vergleiche hierzu auch den Film «Cube» von 1997: http://de.wikipedia.org/wiki/Cube_%28Film%29 (letzter Zugriff: 26.5.2014) bzw. <http://www.imdb.com/title/tt0123755/> (letzter Zugriff: 26.5.2014).

⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/I_Am_Legend_%28Film%29 (letzter Zugriff: 26.5.2014).

⁵ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Wand (letzter Zugriff: 12.6.2014).

⁶ Marlen Haushofer: «Himmel, der nirgendwo endet» (Frankfurt a.M., 1986) 14. Alle Texte Haushofers, die zitiert werden, wurden stillschweigend an die derzeit gültige deutsche Rechtschreibung angepasst.

Die Mutter-Tochter-Beziehung wird in diesem Text zwar ambig, zu weiten Teilen auch negativ dargestellt, doch ist die heranwachsende Protagonistin zu keinem Zeitpunkt von den anderen Menschen wirklich getrennt – die Wand kann stets noch übersprungen werden (um im Bild zu bleiben). Auch in der Eröffnungsszene der Geschichte ist das Kind zwar von den Erwachsenen als Strafe in einem leeren Fass eingesperrt worden (und aus dieser Perspektive, aus dem Fass heraus nach oben schauend und die Umrandung ausblendend, ist der Himmel unendlich), doch hört es bis zur Befreiung noch deren Stimmen. Relevanter und mit der Themenwelt von «Die Wand» wesentlich enger verknüpft ist ein anderer Text Haushofers.

«Die Mansarde», ein Roman aus dem Jahr 1969, hat die Vergangenheit einer Hausfrau und Mutter zweier Kinder zum wesentlichen Thema: eine Zeit kurz nach der Geburt ihres ersten Kindes, in der sie – plötzlich nach dem nächtlichen Erschrecken über eine Feuerwehr-Sirene taub geworden – an einem engen, kleinen, versteckten Ort im Gebirge, versorgt durch einen Jäger (bezahlt von ihrem Ehemann) darauf wartete, wieder hören zu können – hoffend und bangend und sich gleichzeitig mit dem Gedanken anfreundend, sich von ihrem Mann zu trennen und als Buch-Illustratorin zu leben.

Die Taubheit sondert die Protagonistin zu sehr weiten Teilen von ihren Mitmenschen ab. Und sie stürzt sie in ein neues Leben, das ihr negative und gleichzeitig auch positive Aspekte bringt – wie mehr Eigenständigkeit und eine Tätigkeit, die ihr zumindest perspektivisch das Überleben sichern könnte. Als die Protagonistin am Ende der Zeitschiene, die die Zeit ihrer Taubheit beschreibt, plötzlich wieder hören kann, kehrt sie zwar zu ihrem Mann zurück und erobert sich auch wieder ihre Position als Mutter. Doch trotz der Geburt eines zweiten Kindes wird ihr Leben als grau und gebrochen beschrieben. Zeichnen tut sie – auf Wunsch ihres Mannes – nur mehr für sich, und nicht mehr für zahlende Verlage, und dies nur ab und zu, nach der Hausarbeit, in der Mansarde des Hauses, das ihr Mann gekauft hat, dem einzigen Raum, den sie für sich alleine hat.

Eine Schlüsselrolle beim Wiedererlangen der Hörfähigkeit kommt einem brutalen und hässlichen Mann in dem kleinen, abgeschiedenen Ort zu. In die Schilderung der sich anbahnenden und intensivierenden Beziehung zu der Protagonistin ist eine Reihe von widersprüchlichen Aspekten eingeflochten, die vielstimmig und schließlich in einem brutalen Höhepunkt kulminierend zum Ausdruck bringen, dass die Abtrennung bzw. Taubheit sowohl positive als auch negative Seiten hat. Im Folgenden sollen relevante Textpassagen hermeneutisch, exakt am Text bleibend und ohne «Abdrif-

ten»⁷, untersucht werden, um diese Widersprüche in ihrer Intensität und Dissonanz greifbar zu machen.

«Die Mansarde» ist, genauer betrachtet, in zwei Handlungs-Zeiträume unterteilt. Der erste fußt im aus der Sicht der Protagonistin gegenwärtigen Leben als Mutter zweier Kinder und Hausfrau. Der zweite umfasst wesentliche Monate der Vergangenheit der Protagonistin, die sie taub als Mutter ihres ersten, erst kürzlich geborenen Kindes am entlegenen Gebirgsort beim Jäger verbracht hat. Der zweite Zeitraum taucht erzähltechnisch immer wieder in den ersten ein, da eine der Protagonistin unbekannte Person nach Ablauf vieler Jahre ihr ohne Kommentar regelmäßig eine bestimmte Seitenanzahl ihrer eigenen Aufzeichnungen aus der Vergangenheit schickt, die die Protagonistin dann in ihrer Mansarde (ihrem Raum) liest und danach sofort (im Keller des Hauses) verbrennt.

Die Aufzeichnungen aus der Vergangenheit als taube Frau beginnen mit Hinweisen darauf, dass die Protagonistin die “oberflächliche Weiblichkeit” im Sinne der gesellschaftlich von der Frau geforderten Schönheit abzulegen beginnt: «Von Zeit zu Zeit schneide ich mir die Haare mit einer Papierschere, immer wenn sie bis auf die Schultern reichen und lästig werden. [...] Ich benütze keinen Lippenstift mehr»⁸. Gleichzeitig setzt eine Entwicklung, finanziell eigenständig zu werden, ein:

Was sollte ein junger Rechtsanwalt [ihr Mann] wohl mit einer tauben Frau? [...] Ich bekomme Aufträge, Kinderbücher zu illustrieren und dergleichen. Zuletzt musste ich Schmetterlinge malen, [...] genau das, was mein Auftraggeber wollte. Ich werde eines Tages aufhören, Hubert [ihrem Mann] finanziell zur Last zu fallen.⁹

Zu Beginn der Aufzeichnungen wird noch ein künstlerisches Ziel der Protagonistin eingeführt: einen Vogel zu zeichnen, dem man nicht ansieht, dass er alleine ist¹⁰. Doch auch das Ziel der finanziellen Eigenständigkeit ist

⁷ Gebraucht im Sinne Umberto Ecos: «Die Absichten des Rezipienten müssen sich allein auf die Rekonstruktion des Werksinnes richten und dürfen sich nicht verselbständigen; geschieht dies, so kommt es zu einer “Abdrift”, einer Entfernung vom Sinn des Werks (intentio operis)». http://de.wikipedia.org/wiki/Literarische_Hermeneutik#Interpretation_nach_Umberto_Eco (letzter Zugriff: 13.6.2014).

⁸ Marlen Haushofer: «Die Mansarde» (Frankfurt a.M., 1986) 118.

⁹ Ebenda 120f.

¹⁰ «Ich versuchte, einen Vogel zu malen, einen Bergfinken, aber es wird nichts aus ihm, schön sieht er aus und einsam, der einzige Bergfink der Welt. Einmal, als ich Hubert kennenlernte, zeichnete ich einen Star, er sah fast fröhlich aus und schien zu lauschen [ein Hinweis auf weitere mögliche Vögel, also Nicht-Einsamkeit]. Ich hob ihn in einem Koffer auf, den wir bei Bekannten auf dem Lande sicher glaubten. Aber genau dort schlug eine

nicht nur perspektivisch von großer Relevanz, denn ganz einsam und für sich existiert die Protagonistin ja nicht. Sie ist "Gast" im oberen Stock des Hauses eines Jägers, den ihr Ehemann für seine "Gastfreundschaft" bezahlt. Dieser Jäger schlägt seinen Hund brutal, was bei ihr eine Depression auslöst: «Er [der Hund] heulte lautlos, und das war so entsetzlich, dass ich mich in mein Bett verkroch [...] An diesem Abend geschah etwas mit mir, und ich blieb zwei Tage im Bett, das Gesicht zur Wand gedreht»¹¹. Sie wird so schwach, dass sie vom Jäger gefüttert werden muss («Ich hockte im Ledersessel und konnte den Löffel nicht halten. [...] Er will nicht, dass ich sterbe, er braucht das Geld»¹²). Der Wunsch, vom Jäger unabhängig zu werden, wird explizit als Überlebens-Antrieb genannt: «Weil ich nicht wollte, dass der Jäger mich noch einmal füttert, fing ich wieder an zu leben»¹³.

Wie konnte die Protagonistin in den Armen eines solch brutalen Menschen – noch dazu eines anderen Mannes – landen? Taubsein im Sinne von Nichtnormal-Sein, Kranksein, ist etwas – so wird nahegelegt –, das die patriarchal geprägte Gesellschaft, verkörpert durch den Ehemann, nicht toleriert. Die Protagonistin bezeichnet ihr Abgeschobenworden-Sein an den entlegenen Gebirgsort dezidiert als «Verrat» ihres Mannes, wenn dieser ihm auch nicht bewusst sei, und bringt ihn in gedanklichen Zusammenhang mit dem Jäger: «Hubert hat Angst vor alten, hässlichen und kranken Leuten. [...] Indem er mich abgeschoben und verraten hat, ist er sich selber treu geblieben. [...] Sogar der Jäger fühlt sich verantwortlich, aber Hubert, der nie einen Hund schlagen würde, hat mich verraten»¹⁴. Zu einer Katze, die ihr begegnet und zu der sie Zuneigung empfindet und mit der sie sich, wie die letzte Aussage zeigt, identifiziert, sagt sie: «Vertau keinem Menschen, Katze, sie wollen dich nur quälen und bringen alle deine Kinder um. Bleib für dich allein, Katze. Einmal werden sie dich erwischen und dein Fell verkaufen, aber es ist nicht so schlimm, von einem Feind umgebracht zu werden wie von einem Freund»¹⁵.

Die Protagonistin vermutet, dass ihr Mann bereits eine neue Frau hat, oder bald eine haben wird («Ich wünsche ihm, dass er eine andere Frau

Bombe ein». Ebenda 118f. – «Ich zeichne jetzt eine Elster, ein schönes, schillerndes Geschöpf. Sie sieht einsamer aus als irgendein Vogel zuvor, dazu ein bisschen böse und kalt. Ich mag diese Elster nicht, aber sie ist mir sehr gut gelungen». Ebenda 127.

¹¹ Ebenda 121f.

¹² Ebenda 122.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda 123.

¹⁵ Ebenda 124.

findet»¹⁶), und auch «[d]er Jäger hat sich eine Frau zugelegt. Sie besucht ihn fast jeden Abend, eine Frau in mittleren Jahren» – «[z]wei Vorderzähne fehlen ihr» – und «vielleicht schlägt er sie wie seinen Hund, ich kann ja nicht hören, was unter meinem Zimmer vorgeht»¹⁷.

In dieser Situation beginnt die an Selbstvertrauen oder Selbständigkeit gewinnende Protagonistin damit, immer weitere Spaziergänge zu unternehmen («Der Jäger mag das nicht» – «Der Jäger kümmert sich jetzt nicht mehr darum, wohin ich gehe. Er scheint begriffen zu haben, dass er mich mit seinen “Ich-bin-verantwortlich”-Zetteln nicht einschüchtern kann»¹⁸). Beim Abstieg von einer unbewohnten Alm («sehr einsam ist es dort oben») kommt sie zunächst an einer Stelle, an der Preiselbeeren wachsen («sie sind unbeschreiblich bitter»), vorbei, ehe sie unten an einem See angekommen auf einen neuen Mann trifft:

Als ich zum See hinunterkam, saß vor einem der Holzhäuser ein Mann und starrte ins Wasser. Ich nehme an, dass er das tat, denn ich konnte ja nur seinen Rücken sehen und seinen Hinterkopf, der mit kupferrotem, kurzgelocktem Haar bedeckt war. Er drehte sich um und sagte etwas zu mir. Ich bemühte mich, [mich] deutlich zu artikulieren, und sagte: «Ich bin taub, wenn Sie etwas wissen wollen, müssen Sie es mir aufschreiben». Er starrte mich eine Weile an, dann schien ihm ein Gedanke zu kommen, denn er holte einen Kugelschreiber und ein Stück Papier aus seiner Jackentasche und schrieb in Blockbuchstaben: «Sie können wirklich gar nichts hören?» Ich nickte. Das schien ihm zu gefallen, jedenfalls bat er mich, schriftlich natürlich, ein Glas Limonade mit ihm zu trinken. Ich konnte sehen, dass er es nicht aus Mitleid tat, und deshalb nahm ich seine Einladung an.¹⁹

Die Protagonistin konstatiert einen «eher hässlich[en]» und «ein wenig furchterregend[en]» Eindruck. Während des einseitig verlaufenden Gesprächs («ich glaube, er schrie sogar») schaut sie längere Zeit auf die Seite, «[d]a es mir zuwider war, ihn anzustarren»: «Nach einer Weile drehte ich mich zu ihm herum und sah, dass mit seinem Gesicht etwas Schreckliches geschehen war. Es war ganz aufgelöst und zerronnen, eigentlich war es überhaupt kein Gesicht mehr. [...] Er roch sehr scharf und unangenehm»²⁰.

¹⁶ Ebenda 121.

¹⁷ Ebenda 126.

¹⁸ Ebenda 118 und 127.

¹⁹ Ebenda 127f.

²⁰ Ebenda 128.

Trotz dieser negativen Erfahrung beschließt die Protagonistin, ihn wieder zu besuchen – schon am nächsten Tag. Als Begründung notiert sie: «[I]ch nehme an, er muss etwas verschweigen, und das ist für ihn unerträglich. [...] Es ist ein sonderbares Gefühl, wieder gebraucht zu werden, nach so langer Zeit. Ich werde wieder hingehen»²¹.

In der anderen Zeit, die die Gegenwart der Protagonistin abdeckt (wenn aber auch in der Vergangenheit geschrieben, so dass eine Unterteilung in “Erzählzeit” für die Gegenwart und “Erzählte Zeit” für die Vergangenheit als Taube nicht korrekt wäre), passiert nun – nachdem sie die erste Postsendung an Aufzeichnungen aus der Vergangenheit verbrannt hat – etwas, das wie eine bildliche Umgestaltung des Vergangenen anmutet, in Form eines (Tag-)Traums.

Die Protagonistin sitzt beim Friseur unter der Trockenhaube:

Während Wärme meinen Kopf umspülte, sah ich hinter geschlossenen Lidern ein Bild. Ein monströses Geschöpf aus graubraunem Papier, wie die Puppe eines Insekts, das an einem silbrigen Faden hing. Es sah tot aus, schien aber doch nicht tot zu sein, denn von Zeit zu Zeit spielten sich kleine wellenförmige Bewegungen unter der knittrigen Haut ab, ein Stoßen und Pulsieren, das quälend und drängend war. Etwas war im Begriff, ans Tageslicht zu kommen. Dann zerbarst die Haut an einer Stelle, und ich erhaschte einen metallblauen Schimmer und riss die Augen weit auf. Ich wollte nicht sehen, was da heraus kam. Es war noch zu früh, es sollte noch in seiner Hülle bleiben. Mit der graubraunen Puppe konnte ich mich abfinden, das neue Geschöpf hätte mich erschrecken können.²²

Etwas Schreckliches, etwas, das nicht sichtbar (im bildlichen Sinne verschwiegen) bleiben soll, drängt nach draußen, und gleichzeitig, wenn es nach draußen gelangt, soll es sofort ab- und zugedeckt werden – etwas, das sich im Folgenden in der nächsten Episode aus der Vergangenheit mit dem hässlichen Mann wiederholen wird. Bevor die Erzählzeit wieder wechselt, wird die negative Episode über die Trockenhaube – die als Mittel, um in andere Zeiten und Träume abzudriften, interpretiert werden kann – noch mit einem positiven Aspekt verknüpft. Die Protagonistin sagt, dass bald, «wenn die Wickler die Haut nicht mehr spannen», der junge, gesunde Ausdruck, den ein Friseurbesuch mit sich bringt, verloren gehen wird.

Aber das ist nicht weiter schlimm. Das wichtigste am Jungsein ist ja

²¹ Ebenda 129.

²² Ebenda 137.

nicht die straffe Haut, sondern die Hoffnung. Jeden Tag erwacht man in der Hoffnung, etwas neues zu erleben [...]. Ich konnte mich nicht mehr auf den Tag besinnen, an dem mir diese Hoffnung gestorben war, oder war sie noch nicht ganz gestorben? Etwas gibt es ja noch immer, an das ich mich klammere: Eines Tages wird es mir gelingen, einen Vogel zu zeichnen, der nicht allein ist.²³

In der folgenden Episode aus der Vergangenheit als Taube betont die Protagonistin zunächst, dass sie den Mann von nun an «X» nennt und sie sein Angebot einer Entlohnung für ihr nichts hörendes Zuhören abgelehnt hat, denn: «[D]as Geschäft [ist] nicht einseitig». Warum geht sie zu einem Menschen (und Mann), den sie so negativ erlebt? –

Ich weiß zwar nie genau, ob er spricht, schreit oder flüstert, aber ich glaube, er schreit fast die ganze Stunde [die jedes Treffen, so ist es verabredet, dauert]. Ich kann kein Wort von seinen Lippen lesen, aber es müssen furchtbare Dinge sein, von denen er redet. Dinge, die man ihm angetan hat oder die er anderen angetan hat, vielleicht auch beides. [...] Sein Gesicht [...] wird [...] blutrot. [...] Während er redet, schreit oder flüstert, führen seine Hände ein eigenes Leben. [...] Sie ballen sich zusammen, schlagen auf den Tisch. [...] Dann liegen sie wieder breit, matt und erschöpft auf dem Tisch. Nach einer Weile kriechen sie aufeinander zu und fallen übereinander her. Eine Hand versucht, die andere zu erwürgen oder ihr die Finger einzeln auszureißen. Manchmal wüten sie so gegeneinander, dass Blutstopfen auf der weißen Haut stehen. X scheint davon nichts zu merken.²⁴

Was hat die Protagonistin von den Treffen, was ist die “Gegenleistung”?

Warum ich überhaupt hingeh, weiß ich nicht genau. Vielleicht, weil es mich einbezieht in ein Leben, das ich schon fast vergessen hatte. Oder auch, weil ich lieber mit einem schrecklichen Menschen zusammen bin als mit gar keinem. [...] «Sind Sie ganz alleinstehend?» schrieb X auf seinen Block, und ich sagte: «Ja, ganz alleinstehend». Das schien ihn zu befriedigen. Ich bin ja wirklich ganz alleinstehend und schon im Begriff, wie meine Elster zu werden, nicht wie die wirkliche Elster, sondern wie die auf dem Zeichenpapier, kalt, böse und von der ganzen Welt isoliert. Wenn X mir Kaffee einschenkt, zittern seine misshandelten Hände [...]. Dann spüre ich mit Verwunderung so etwas wie

²³ Ebenda 138.

²⁴ Ebenda 153f.

Mitleid und weiß, dass ich ihn genauso notwendig brauche, wie er mich braucht.²⁵

Der Schritt in eine (gewisse Form der) Beziehung zu X ist gleichzeitig ein Schritt aus der Isolation heraus (mit der auch die Fähigkeit – das Zeichnen – durch das Bild der isolierten Elster in Verbindung gebracht wird): Die Scham, als Taube einkaufen zu gehen, soll nun überwunden werden:

Vielleicht werde ich jetzt doch bald ins Dorf gehen können und selber einkaufen. Ich schlafe auch seit einigen Tagen besser. Es ist, als zöge X auf geheimnisvolle Weise alle Kraft aus mir, wenn er mir seine schrecklichen Geschichten erzählt. Leer und friedlich schlafe ich dann die ganze Nacht hindurch. Die Elster ist in ihrer Art ein vollkommenes Bild. [...] Morgen werde ich sie in den Kasten sperren und sie nie mehr anschauen, und übermorgen werde ich ins Dorf gehen, es muss mir diesmal gelingen.²⁶

Der tiefe Schlaf, gewisserweise als Zeichen einer Genesung oder Pause von der Hoffnungslosigkeit, wird in der Vermutung der Protagonistin nun auch X zuteil:

Ich nehme an, er wirft sich später auf sein Bett und schläft wie erschlagen. Vielleicht kann er überhaupt nur schlafen, wenn ich bei ihm war. [...] Ich laufe ganz benommen heim, und mein Zimmer erscheint mir wie der Himmel. Meine Bilder sehen mich an, und ich weiß, dass ich daheim bin. Dieses Wissen verdanke ich X. Ich kauere im Ledersessel [...] und ich bin sehr müde. Etwas geht in mir vor, etwas ganz Neues. Ich weiß nicht, was daraus werden wird.²⁷

Eben hatte sie noch erwähnt, dass sie einen neuen Illustrations-Auftrag bekommen und ihrem Mann geschrieben habe, dass sie bis auf weiteres kein Geld von ihm benötige²⁸. Und sie hat gerade betont, wie wohl sie sich in ihrem eigenen Zimmer in der Umgebung ihrer eigenen, selbst kreierte Bilder fühlt. Und doch, es gibt nun auch eine Bewegung hin zu ihrem Ehemann, wenn auch fraglich und fragil und mit X verwoben:

Je öfter ich X sehe, desto näher kommt mir Hubert wieder. Erst jetzt sehe ich, wie weit ich mich schon von ihm entfernt hatte. Ich denke an Menschenworte und Huberts Zärtlichkeit in der Nacht. Und wie

²⁵ Ebenda 155.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Ebenda 157f.

²⁸ Ebenda 156.

wir manchmal gemeinsam lachten. Für das alles bin ich jetzt verdorben. Auch wenn ich wieder hören könnte, würde es nie mehr so werden wie früher. Zwischen uns stehen Erfahrungen, die ich ganz allein gemacht habe und über die ich nie zu ihm sprechen könnte. Ich muss ihm eine Chance geben, deshalb werde ich ihn um die Scheidung bitten. Jetzt könnte es für ihn noch früh genug sein. Ich kann mir auch nicht vorstellen, dass es in seinem Leben keine andere Frau gibt. Was habe ich, die ich fast jeden Tag bei X sitze und mich von dem Schmutz und Hass, von dem er sich befreit, überschwemmen lasse, mit Huberts ordentlicher Welt zu tun?²⁹

Wenn die Protagonistin ihren Mann verlässt, ist es für sie nicht möglich bzw. erscheint ihr der Weg nicht gehbar, alleine zu sein, nicht (von einem anderen) gebraucht zu werden, trotz der negativen Einflüsse, die dies mit sich bringt:

Manchmal habe ich Angst, dass die Stunden, die ich mit X verbringe, mich in etwas verwandeln, was ich mir nicht vorstellen kann. Vielleicht ist X wirklich ein Ungeheuer, aber was war er früher einmal? [...] Ich muss damit zufrieden sein, dass dieses arme gefangene Wesen in ihm sich für ein paar Stunden befreien und sein Unglück in die Welt schreien kann. Die Welt bin ich, eine taube Frau, die ihr Gesicht hält und aussieht, als lausche sie.³⁰

An diesem Punkt der Handlungs-Entwicklung ist die Ambiguität, zu der sie führt, deutlich zu spüren: «Seit zwei Wochen gehe ich einkaufen, ein Fortschritt, von dem ich jetzt nicht mehr weiß, wozu er gut sein sollte. [...] Ich habe aufgehört, mich mit mir zu befassen»³¹. An dieser Stelle endet zudem diese Tranche der Aufzeichnungen, die die Protagonistin per Post in der zweiten Zeitebene erhalten hat, die in ihrer Gegenwart angesiedelt ist. Nach der Verbrennung der Papiere sagt sie zu ihrem Mann, sie wolle noch «ein bisschen» zeichnen. Er: «Tu nur, was die Spaß macht» – ein Hinweis auf den zumindest aus finanzieller Sicht wieder zum Amateurtum gewordenen Charakter ihrer Kunst- und Ausdrucksform. In der Mansarde zeichnet sie nun etwas Ambigues und gerade in dieser Ambiguität besonders Unbefriedigendes:

Ich setzte mich an den Tisch und ging daran, [...] einen Kleiber zu zeichnen [...]. Bald merkte ich, dass er reptilartige Züge annahm, und

²⁹ Ebenda 159f.

³⁰ Ebenda 160.

³¹ Ebenda.

das gefiel mir nicht. Kleiber haben zwar eine etwas flachgedrückte Gestalt, aber dieser Kleiber wurde von Strich zu Strich einer Eidechse ähnlicher. Schließlich entwickelte er sich zu einem Zwitterwesen [...]. Es war sehr quälend, und nach etwa zwei Stunden zerriss ich das sonderbare Geschöpf und warf es in den Papierkorb. [...] Vielleicht würde ich überhaupt nie mehr zeichnen können. Der Gedanke beunruhigte mich so sehr, dass ich eine Schlafpille brauchte.³²

Die Wieder-Hinbewegung zu den Menschen bzw. Männern – das Sich-herausbewegen aus der (nicht vollständigen, aber doch sehr umfassenden) Isolation – bringt mit sich, dass die Protagonistin sich von sich selber und ihren Bedürfnissen fortbewegt. Bezeichnenderweise verlaufen alle Beziehungen, die mit ihrer Arbeit als Illustratorin zu tun haben, schriftlich und distanziert – ganz anders als der “Von-Gesicht-zu-Gesicht”-Kontakt zu Männern, früher Hubert, nun X, der im Handlungsverlauf (nun wieder in der Zeit als Taube) dramatisch an (negativer) Sinnlichkeit zunimmt:

Jetzt weiß ich wieder, wie Tränen schmecken. X hat geweint. [...] Er beugte sich über mich, und Tränen fielen auf meinen Mund. Ich wollte ihn trösten, aber ich wusste nicht, wie. Außerdem darf er nicht getröstet werden, es wäre eine Beleidigung für ihn. Er haust tief unten, wo kein Trost ihn erreichen kann. Manchmal ist es, als fänden die Worte, die ich nicht hören kann, ihren Weg durch meine Haut, denn ich habe in letzter Zeit böse Träume. So habe ich früher nie geträumt, so gewalttätig und grausam. Die Hölle ist kein Märchen. X lebt in der Hölle und will auch mich hinunterziehen. Er will nicht allein in der Hölle sein. Heute Nacht träumte ich, dass wir einander durch eine schwarze Glaswand anschrien, die Gesichter gegen das Glas gepresst, mit aufgerissenen Mündern. Dann lachte jemand hinter mir, und das klang so höhnisch, dass ich davon erwachte. Ich sollte nicht mehr zu X gehen. Er hat unseren Vertrag gebrochen [dass die Beziehung aus dem reinen nicht hören könnenden Zuhören besteht], auch wenn er mich nicht berührt hat. Seine Tränen sind auf meinen Mund gefallen.³³

In der neuen Passage der Aufzeichnungen aus der Zeit als taube Frau sind die positiven Effekte des Hineingehens in die Welt der Beziehung(en) stark zurückgegangen: Der Schlaf ist nicht mehr erholsam, sondern voller böser Träume. Es ist auch nicht möglich, jedenfalls zu X, eine Beziehung der “wohlwollenden Distanz” beizubehalten. Er übertritt ihre Grenze und nähert sich ihr an, wenn in ihrem Traum auch eine durchsichtige Grenze,

³² Ebenda 160f.

³³ Ebenda 175.

Wand³⁴, bleibt. Sie bleibt ihm aber nicht fern: «Ich gehe immer noch zu X. Er hat nicht mehr versucht, mir nahezukommen, und bleibt am anderen Ende des Tisches. Aber seine Hände tun schreckliche Dinge. Sie bewegen sich wie rötliche Krabben und fallen nicht mehr übereinander her. Es ist, als suchten sie ein Opfer»³⁵.

Es mehren sich weitere Zeichen für Negativität und Brutalität:

Die Katze [die sie vor den Menschen “gewarnt” hat] hat einen sehr dicken Bauch [...]. Sie ist scheuer als je zuvor. Ihre Kinder wird der Jäger umbringen. [...] Der Jäger scheint mit seinem Frauenzimmer gestritten zu haben. Sie hat grüne und braune Flecken im Gesicht. Trotzdem kommt sie immer wieder. Sie erinnert mich an den Hund, beide haben keinen anderen Platz, wo sie hingehen könnten.³⁶

Das Leben neben den oder unbemerkt von den anderen ist nicht möglich, doch das Zusammensein führt – für die Schwächeren – zu Leid und zu erdulgender Aggression der anderen.

In dem auf diese Passage aus der Zeit als Tauber folgenden Abschnitt aus der gegenwartsnahen Zeit berichtet die Protagonistin von dem damaligen Auslöser für ihre Isolation, ihrem unerklärlichen Taubwerden:

Eine ganz gewöhnliche Feuerwehresirene um Mitternacht hatte genügt, um mich taub werden zu lassen. [...] Die Hustenanfälle meines Vaters [ihre Eltern sterben beide früh an Lungentuberkulose] hatten das nicht vermocht und auch nicht die wirklichen Sirenen, damals im Krieg. Das alles verstehe ich nicht. Die Feuerwehresirene, oder was immer es war, heulte, und ich schrak aus dem Schlaf auf und konnte Huberts Stimme nicht mehr hören. Damals wollte ich sterben. Das Weit-weg-von-allem-sein-Wollen war mein Ersatz für den Tod. Aber ich bin wieder auferstanden von den Toten, und die Auferstandenen gehören nie wieder irgendwo ganz hin. Das muss man einsehen und begreifen. [...] Ich nahm der Hofrätin [ihrer Schwiegermutter] das Kind wieder weg, das längst nicht mehr mein Kind war, und ich nahm ihr auch Hubert endgültig weg und wunderte mich sogar darüber, dass mich das nicht froh machte. [...] Ich fand damals im Badezimmer der neuen Wohnung einen Lippenstift. Wir sprachen nie darüber. Wem

³⁴ Nur in einer Fußnote, weil es nicht zu der Welt dieses Texts von Haushofer und damit auch nicht zur Interpretations-Vorgehensweise dieses Aufsatzes gehört, sei darauf verwiesen, dass dieses Bild wie aus dem Roman «Die Wand» entnommen wirkt, in welchem die Protagonistin an eine Glaswand stößt, die, so interpretiert es der eingangs erwähnte Film, auch von ihrem Schreien nicht durchdrungen werden kann.

³⁵ «Die Mansarde» 177.

³⁶ Ebenda 175f.

hat er gehört? Wen habe ich verdrängt und wen hat Hubert meinetwegen wegschicken müssen?³⁷

Aus dieser Passage leuchtet hervor, dass die erste Erfahrung des Taubseins war, von ihrem Mann («ich konnte Huberts Stimme nicht mehr hören») abgeschnitten zu sein. Das «Weit-weg-von-allem-sein-Wollen», von allen Menschen, wird als Sterben verstanden: Ohne andere Menschen, in Isolation, ist für die Protagonistin ein Leben nicht möglich. Da die Isolation zu «kalt»³⁸ ist, muss sie aufgegeben werden – es erscheint nicht als Möglichkeit am Horizont, eine Lebensform zwischen total-toter Vereinsamung und dem Aufgehen in (größtenteils) negativen Beziehungen finden zu können.

Vor der Rückkehr zu ihrem Ehemann Hubert muss – das geht aus dem bisherigen Handlungsverlauf in beiden Zeitebenen klar hervor – die Krankheit, die Taubheit, erst besiegt oder überwunden werden³⁹. In der lange zurückliegenden Zeitspanne als taube Frau, die eine erneute Lieferung an Aufzeichnungs-Blättern ins (später wiedereroberte) Haus und Heim bringt, spitzt sich die Situation mit X und dem Jäger zu, was zunächst aber keinerlei positive Genesungs-Aspekte oder -Möglichkeiten mit sich bringt: Gerade, als die Protagonistin X eigentlich sagen möchte, dass sie nicht mehr kommen möchte («Ich hatte nämlich beschlossen, meine Besuche bei ihm einzustellen» – mehr an Begründung wird nicht gegeben), schreibt er ihr etwas auf, das ihren Vorsatz erneut in sich zusammenbrechen lässt («Jetzt konnte ich nicht mehr sagen, was ich hatte sagen wollen»):

Auf dem Block stand: «Ich muss von hier verschwinden, kommen Sie mit mir. Ich brauche Sie, und Sie werden es nie bereuen». Das «brauche» war zweimal unterstrichen. [...] Ich sagte: «Ich werde darüber nachdenken, lassen Sie mir Zeit bis morgen.» Er sah aus, als wollte er vor Freude weinen. Ich hatte großes Mitleid mit ihm, aber gleichzeitig verabscheute ich ihn mehr als je zuvor. Um ihn nicht länger sehen zu müssen, ging ich fort. [...] Zu Hubert konnte ich nicht mehr zurück, das Wunder, das er von mir erwartet hatte, war ja ausgeblieben. [...] Hinzu kommt, dass ich mich langsam auf eine Weise verändere, die mir unheimlich ist. Ich will mich nicht vor mir selber fürchten müssen. X war es ernst mit seinem Vorschlag, das wusste ich. Vielleicht könnte ich mich an ihn gewöhnen, obwohl er wie ein wahnsinniger Mörder

³⁷ Ebenda 185.

³⁸ Vergleiche Anmerkung 10.

³⁹ «Ich sah sofort, dass es die letzte Sendung war»: Die letzte Tranche an Text hat den Briefkasten und die Protagonistin erreicht. «Die Mansarde» 192.

aussieht. Auch wahnsinnige Mörder brauchen einen anderen Menschen, besonders einen, dem sie täglich die tauben Ohren vollschreien können.⁴⁰

Ein Mitgehen mit X wäre, erklärt sie ausdrücklich, auch eine (bzw. offenbar die einzige) Möglichkeit, sich vom Jäger zu befreien: «Ich bin über dreißig, und ich habe den Jäger satt und das Tal und die Berge, meine Kerkermeister». Nun begeht der Jäger auch noch die Tat, die die Protagonistin gefürchtet hat:

Ich stieg vom Berg herunter und bog auf die kleine Straße ein. Der Jäger stand vor dem Haus und schoss auf einen grauen Sack, der unweit vor ihm auf der Wiese lag. Der Sack war lebendig und bewegte sich in komischen kleinen Sprüngen. Ich wusste sofort, was in dem Sack war. Die Zeit für die jungen Katzen war gekommen. [...] Und immer noch kroch und zuckte das graue Ding. Erst nach dem vierten Mal rührte es sich nicht mehr. Der Jäger drehte sich um und sah mich verlegen grinsend an, dann hob er den Sack auf und schleppte ihn hinter das Haus. Der Sack war jetzt ganz rot, und es tropfte aus ihm auf die Erde. Ich ging nicht ins Haus, sondern sofort zu X. Mein Kopf war leer, und mich fror. Es war mir gleichgültig, wohin X mich bringen würde, nur weg von hier.⁴¹

Direkt ausgelöst durch die Blut-Tat des Jägers läuft die Protagonistin sofort zu X – doch der Leser erfährt, dass sie doch nicht mit ihm mitgegangen ist. Denn Gewalt und Blut, im Zusammentreffen mit X nun doch deutlicher und bedrängender, wirken das «Wunder», das Wiedereinschalten des Hörsinns:

Ich sagte X, dass ich mit ihm gehen würde, und er lachte. Es war kein schöner Anblick. Diesmal lagen seine Hände auf dem Tisch, und als ich sie sah, wusste ich, dass ich verrückt gewesen war und dass ich nie dort sein konnte, wo auch diese Hände waren. Plötzlich hörte X zu lachen auf und starrte mich an. Ich konnte nicht sehen, was in ihm vorging, denn seine Augen waren ganz schwarz und wie mit Silber beschlagen. Aber er konnte meine Augen sehen, und ich habe Augen, in denen man lesen kann. Ich erschrak so sehr, dass ich mich nicht bewegen konnte. X sah auf seine Hände nieder und lachte. Vielleicht war es auch kein Lachen und sah nur so aus. Er sah seinen Händen zu, wie sie ganz langsam auf ein Wasserglas zukrochen, tastend und

⁴⁰ Ebenda 192f.

⁴¹ Ebenda 193f.

suchend, und wie sie endlich das Glas fanden, es umschlossen und zusammendrückten. Das Glas zerbrach, und Blut tropfte von seinen Händen. Das erinnerte mich an etwas, und ich fing zu schreien an. Ich war außer mir und wusste nicht, was ich tat. X sah fast erstaunt auf seine Hände nieder, dann stand er auf, und ich sah, dass er auf mich zukam, sein Gesicht war dunkelrot, und seine Lippen bewegten sich sehr schnell. Ein Blutrinnsal zog sich über den Tisch. Dann trat das Wunder ein, das ich hätte wirken müssen. Ich konnte hören. Zuerst begriff ich es gar nicht, es waren nur wilde Geräusche, die da aus seinem Mund kamen. Endlich fing ich an, sie zu verstehen, und das half mir soviel, dass ich aufspringen konnte. «Da kommen Leute vorbei», stieß ich heraus, «gehen Sie zurück, oder ich schreie». Die Schritte kamen näher, und X starrte mich entsetzt an. Noch nie habe ich soviel Entsetzen in einem Gesicht gesehen. Aber da lief ich schon aus der Tür und rannte und rannte, ohne mich umzusehen.⁴²

Der gewalttätige Inhalt dessen, was X äußert, bewirkt im Zusammenhang mit dem Blut, mit dem er auf sie zukommt, das Wiedereinrücken der Protagonistin in die Gesellschaft und ihre Rolle als Ehefrau und Mutter – verdrängt wird ihre fragile Existenz als isolierte “Kranke” und werdende berufliche Zeichnerin, und im psychoanalytischen Sinne verdrängt wird der Inhalt der Kur, die Worte X’, die von seinem Blut begleitet bzw. umspült oder “untermauert” wurden: «Niemand wird mir den kleinen Ferdinand [ihr Kind] wieder wegnehmen können. Alles war ein böser Traum, ich werde ihn vergessen, und ich werde auch vergessen, was X mir sagte, als er noch nicht wusste, dass ich wieder hören konnte. Bestimmt werde ich es vergessen»⁴³.

Bevor der Text endet, wechselt er wieder in die gegenwartsnahe Zeit und schließt direkt an diese letzte Aussage aus den Aufzeichnungen an: «Damit habe ich recht behalten. Ich erinnere mich wirklich nicht mehr daran. Gewisse Dinge muss man vergessen, wenn man leben will»⁴⁴.

Auf konkret-inhaltlicher Ebene liefert diese Verdrängungs-Leistung den Grund dafür, warum die Protagonistin kaum Angst vor der Vergangenheit empfindet, die sie (schritt- bzw. etappenweise) per Post eingeholt hat: «[E]s gibt einen, der sich genau an alles erinnert und der nicht wissen kann, dass ich vergessen habe. [...] Er muss die Aufzeichnungen aus meinem Koffer

⁴² Ebenda 194f.

⁴³ Ebenda 195.

⁴⁴ Ebenda.

gestohlen haben, damals, als ich abends hinunterging und mit dem Jäger wegen meiner Abreise sprach»⁴⁵.

Wo war er in all diesen Jahren, warum meldet er sich erst jetzt? [...] Ich ging hin und her in der Mansarde und überlegte mir alle Möglichkeiten. Die harmloseste ist, dass die Briefe als Drohung und Warnung gedacht sind. [...] Er wird mir nie glauben, dass ich alles vergessen habe. Das ist eine neue Art von Katz- und Maus-Spiel, doch die Maus will sich nicht länger fürchten. [...] Es spielt keine Rolle – eine Gefahr mehr oder weniger. Genausogut kann ich morgen in ein Auto laufen, oder man kann eine tödliche Krankheit bei mir entdecken⁴⁶. Nein, es besteht nicht der geringste Grund zur Sorge. Ich ging in den Keller, und etwas geschah in meinem Kopf. Ich sah das Bild eines alten Mannes, der beschlossen hatte, endlich Schluss zu machen mit Hass und Furcht. Er trocknete die letzten Tropfen Schweiß von seiner Stirn und schob ein paar Blätter in ein gelbes Kuvert. Er bewegte die Lippen, ich konnte nichts hören, aber ich wusste, er sagte: «Genug».⁴⁷

Auf psychoanalytischer Ebene ist die Verdrängung dessen, was X Schreckliches gesagt hat, wie bei einem erlebten Trauma notwendig, um die bürgerliche Balance zu halten⁴⁸.

Direkt verbunden mit diesem innerlichen Schlusstrich unter die Vergangenheit ist ein Moment der Hoffnung, der mit der künstlerischen Fähigkeit der Protagonistin verbunden ist:

Ich saß wieder auf der Kiste, und der Bussard fiel mir ein, und dass ich keinen Vogel mehr zeichnen kann. Ich schloss die Augen und sah etwas, aber es war kein Vogel. Ich wartete, und das Wesen wurde deutlicher, sah mich aus goldgelben Augen an, und zu meinem Erstaunen sah ich, dass es ein Drache war. Ich habe Drachen immer geliebt, weil

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Ein Hinweis, der über den interpretatorischen Ansatz dieses Aufsatzes hinausweist: Am 21. März 1970 verstarb Haushofer mit nur 49 Jahren an Knochenkrebs. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Marlen_Haushofer (letzter Zugriff: 14.7.2014). «Die Mansarde» erschien 1969.

⁴⁷ «Die Mansarde» 196.

⁴⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Trauma_%28Psychologie%29#Symptome_und_Verhaltensweisen (letzter Zugriff: 14.7.2014). Vgl. hier insbesondere («Zu den typischen Hauptsymptomen nach Traumatisierungen gehören») – «*Avoidance* (Vermeidenwollen von Gedanken und Gefühlen, die an das Trauma erinnern könnten; [...] Vermeiden von schmerzhaften Erinnerungen durch Dissoziation oder durch Teilamnesien)». Vgl. auch, passend zum häufig grauen und freudlosen Leben der Protagonistin in ihrer wiedergewonnenen Rolle als Frau und Mutter: «*emotionale Taubheit* (Fähigkeit sich zu freuen, zu lieben oder zur Trauer ist eingeschränkt)».

sie aber keine wirklichen Tiere sind, wagte ich nie, einen zu zeichnen. [...] Ein Drache ist ein Wesen, das einsam aussehen darf. Ihm steht es zu. Er wird nicht geboren, ist plötzlich da und weiß nicht, warum, das sieht man ihm an. Er schaut aus, als wäre er unheilbar verwundet. [...] Plötzlich war ich sehr müde, aber ich hatte kein bisschen Angst. Ich sah den Drachen ganz deutlich, er hatte wunderbare gelbe Augen, und aus ihnen sahen mich große Unschuld und Unwissenheit an.⁴⁹

Mit der Rückkehr an ihren – zugespitzt gesagt – vor-emanzipierten Platz im gesellschaftlichen Gefüge⁵⁰ hat die Protagonistin, die in der gegenwartsnahen Zeit an Schlafstörungen und häufiger Traurigkeit oder Gleichgültigkeit leidet, ihren Anspruch, durch Nutzen ihrer Fähigkeit finanziell unabhängig zu werden, eingebüßt. Ohne Beziehung zu einem Mann, zeigte der Handlungsverlauf, ließ sich in letzter Konsequenz für sie kein (Über-)Leben denken. Ihre Fähigkeit – das Element, das sie auszeichnet und das ihr Hoffnung und Lebensfreude gibt – ist in dieser mit dem Verlust der Eigenständigkeit bezahlten Rückkehr in die Arme eines Mannes allerdings eben auch nicht völlig untergegangen. Es hat sich vielmehr transformiert, ist von der realen Welt der Vögel in die Welt der Träume und (Kunst-)Bilder übergegangen.

Schlüssel-Charakteristikum für die ambigue Aussöhnung⁵¹ mit der alten und dann wieder neu eroberten Rolle ist die Frage des Alleinseins der gezeichneten Wesen – ihrer Isolation. Vögel, reale Wesen, sind nicht allein, weil sie allein nicht überleben könnten, und daher dürfen sie es auch nicht sein. Drachen dürfen es sein, denn sie sind aus prosaischer, finanziell-öko-

⁴⁹ «Die Mansarde» 196f.

⁵⁰ An dieser Stelle sei – auch wenn es über den interpretatorischen Ansatz dieses Aufsatzes hinausgeht, der sich auf die literarischen Bilder und Zusammenhänge dieses einen Romans Haushofers bewusst beschränkt – darauf verwiesen, dass es sich um das *gesellschaftliche Gefüge Österreichs* handelt – und zwar aus den 1960er Jahren. Bis Anfang der 1960er Jahre, also etwa dem Entstehungszeitpunkt von «Die Wand», war das Katholische, Konservative und Rückwärtsgewandte in Österreich meist unhinterfragte Voraussetzung für die neue Identität als ökonomisch immer erfolgreicher werdendes Mini-Land mit ehemals großer Geschichte (und die Geburtsstätte Hitlers und Nazi-Zeit ausgeblendet). Erst in den 1960er Jahren durchbrachen die Wiener Gruppe, die Aktionisten und die Avantgardefilmer das Gebot der Ruhe. Haushofer gehört als moderne und ästhetisch mutige Autorin zu einem gewissen Grad in diese Gesamtentwicklung, die die “Ruhe nach 1945” aufbricht. Vgl. Stefan Kaufer: «... im Keller öffnet man die Gashähne», «Der Freitag», 28.6.2002: [http:// www.freitag.de/autoren/der-freitag/im-keller-offnet-man-die-gashahne](http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/im-keller-offnet-man-die-gashahne) (letzter Zugriff: 14.7.2014).

⁵¹ Ein Zeichen für diese ist die neue, positive Fähigkeit, wieder müde zu sein, die auch in den Aufzeichnungen aus der Vergangenheit angesprochen wurde, als ihr die werdende Beziehung zu X wieder (positive) Müdigkeit gab.

nomischer Sicht reine “Phantasiegespinste”. Doch um sich als Illustratorin behaupten zu können, hätte die Protagonistin aus ihrer Sicht, die «Die Mansarde» bestimmt, ebenso allein und einsam sein müssen, was ihr als Mensch aber nicht möglich war. Dennoch – ihr Lebensantrieb bleibt ihr, ein Stück davon wenigstens, in einem kleinen, unwichtigen Zimmer im Haus ihres Mannes direkt unterm Dach: «Ich ging [aus dem Keller, wo die Aufzeichnungen verbrannt wurden] ganz langsam hinauf in die Mansarde, denn ich war sehr müde. [...] Ich setzte mich hin und fing an, meinen Drachen zu zeichnen. Es ging wunderbar leicht und einfach»⁵².



Marlen Haushofer: «Die Mansarde». Fischer. Frankfurt a.M.

⁵² «Die Mansarde» 197.

Tanja Angela Kunz
(Berlin)

*Glück: Egoistisches Selbstkonzept oder ethische Herausforderung?
Eine Untersuchung anhand von Peter Handkes
«Eine Zwischenbemerkung über die Angst», «Die Sinnlosigkeit und
das Glück» und «Versuch über den geglückten Tag»*

Abstract

Moving from the thesis that the question of happiness centers on ethics, this paper contributes to the clarification of the concept and then discusses happiness as it is represented in the works of Peter Handke. The peculiarity of these representations of happiness is that they thematize happiness anachronistically with regard to the relevant “Zeitgeist”. By tracing down the ways in which happiness is processed in Handke’s works and by comparing the social implications of these strategies, this paper satisfies the desideratum that arises from the fact that the ethics of happiness in the works of Peter Handke have hardly received any scholarly attention.

Glück, in der Philosophie traditionell *summum bonum* und *finis ultimus* des menschlichen Lebens, verspricht die Ruhe des Herzens¹. Dagegen ist zeitgenössischen Glücksstudien in erster Linie zu entnehmen, dass Glück im modernen Sinn von in höchstem Maße individuellen und kulturellen Kriterien abhängt. Aber obgleich Glück subjektiv erfahren wird, entzieht es sich der Intention des Subjekts. Dies stellt die Ethik vor drei zentrale Fragen: Was wäre, wenn jeder nur seiner eigenen Glückseligkeit nachginge? Kann Glück mit Blick auf seine Kontingenz und im Unterschied zum antiken Eudaimonismus überhaupt ethisch relevant werden oder eignet ihm ein dezidiert unethischer Aspekt? Und welchen Parametern müsste ein ethisches Glücksverständnis folgen? Zur Klärung dieser Fragen wird im vorliegenden Forschungsbeitrag eine schlaglichtartige Kontrastierung von historisch-phi-

¹ Vgl. Günther Bien: Über das Glück. In: Joachim Schummer (Hg.): Glück und Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 28.

losophischen Glücksvorstellungen und der mit ihnen verbundenen Problematiken mit Blick auf die Ethik vorgenommen. Dabei wird es u.a. um die wesentlichen Dichotomien gehen, zwischen denen sich der Glücksdiskurs ausdifferenziert: z.B. Momenthaftigkeit vs. Lebensprojekt, egoistische Ziele vs. gesamtsoziale Ausrichtung, Privatheit und Innerlichkeit vs. objektiv-evaluativer Zugang. Durch die Analyse des in Peter Handkes Werken präsentierten Glücksverständnisses wird schließlich eine mögliche ethische Herangehensweise an «Glück» in der Gegenwartsliteratur untersucht, die erst vor dem Hintergrund der historischen Glückskonnotationen in ihrer Spezifik erkennbar werden kann². Dabei wird zu zeigen sein, dass es in den Werken Handkes, entgegen dem prominenten Narzissmusvorwurf, gerade nicht um ein egoistisches, sondern um ein an die philosophische Tradition anknüpfendes soziales Glück geht, das sukzessive zur prozessualen Schöpfungsidee des Glückens erweitert wird.

1. Zeitgenössische Glücksdiskurse

Nach einem ausufernden Glücksdiskurs in Bezug auf das Lustprinzip während der Aufklärung³, der durch Kants Kritik an der Subjektivität, Irrationalität und innerweltlichen Unerfüllbarkeit von Glück verdrängt wurde⁴, entstand erst zu Beginn der 1980er Jahre die heute bekannte Glücksforschung in ihrer subjektiv-affektiven Form⁵. In der Regel wird davon ausge-

² Bislang blieb der Forschung der Gewinn, den eine solche Abgleichung des Glücks bei Handke mit der Tradition in sich birgt, verborgen.

³ Das Glück fand so z.B. in Form des «pursuit of happiness» Eingang in die amerikanische Unabhängigkeitserklärung von 1776.

⁴ Kerstin Schlögl-Flierl betont hierzu: «Die eudämonistischen Ethiken kamen seit dem 18. Jahrhundert gegenüber kantischen, vertragstheoretischen und utilitaristischen ins Hintertreffen» (Das Glück – Literarische Sensorien und theologisch-ethische Reaktionen. Eine historisch-systematische Annäherung an das Thema des Glücks. Berlin: Lit Verlag 2007, S. 40). Vgl. dazu auch Jörg Lauster: Gott und das Glück. Das Schicksal des guten Lebens im Christentum. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2004, S. 113. Immanuel Kant wies z.B. darauf hin, dass zwar jeder Mensch nach Glück strebe, dabei jedoch nie bestimmt sagen könne, was der eigentliche Inhalt seines Wünschens und Wollens sei (Gesammelte Schriften. Hg.: Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften. Abt. 1: Werke. Bd. 4. Berlin: Reimer, S. 418).

⁵ Vgl. z.B. Florian Uhl: Gott, Glück und Solidarität. Philosophische Spurensuche zwischen Religion und Gesellschaft. Graal-Mürzitz: Parerga 2010, S. 101. Zwar bestand in den durch wirtschaftlichen Aufschwung gekennzeichneten 1960er Jahren eine positive Zukunftserwartung, dies beschränkte sich jedoch auf den ökonomischen Bereich und kippte bereits in den 1970er Jahren, in denen die Glücksthematik äußerst kritisch behandelt wurde.

gangen, dass die in der Folge der Industrialisierung entstandene neue persönliche Freiheit in Form von Freizeit den gesellschaftlichen Fokus zunehmend auf das Glück verlagert hat⁶. In den 1990er Jahren kam es zu einer regelrechten Welle des allgemeinen Interesses am privaten, individuellen und alltäglichen Glück⁷. Auch die Zahl an wissenschaftlichen Untersuchungen steigt seither stetig: Psychologie, Neurologie, Genetik, Soziologie und Ökonomie sind nur einige der wichtigsten wissenschaftlichen Felder, die sich zunehmend mit der Beschaffenheit von Glück befassen⁸. Dieter Thomä spricht von einem dreifachen Prozess, den der Glücksbegriff im 20. Jahrhundert durchlaufen hat: «Vertagung, Veralltäglichung und Technisierung»⁹.

So heißt es z.B. bei Hanns Abele: «War man bis Mitte der Sechzigerjahre der Meinung, das "goldene Zeitalter" sei angebrochen, das Glück für alle wirtschaftlich in Reichweite, so erscheint aus heutiger Schau der Wachstumsprozeß in vieler Hinsicht als Fehlentwicklung». (Vom Glück und Unglück des Wohlstands und der Wirtschaftskrise. In: Ders. u.a. (Hg.): *La recherche du bonheur. Die Suche nach dem Glück*. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag 1978, S. 78).

⁶ Die Reduzierung der 60-Stunden-Woche, die zunehmende Erleichterung der Hausarbeit durch technische Hilfsmittel, die Beschleunigung der Reisemöglichkeiten durch technische Entdeckungen führten zu einer Zunahme an freier Zeit, die mit der Möglichkeit der Selbstverwirklichung und so auch mit Glück assoziiert wurde. Zugleich führte dies zu einer Verbindung von Beschleunigung und Freiheit. In der neueren Zeit ist jedoch gerade die Gegenbewegung in Form von «Entschleunigung» zur wesentlichen Ursache von Glück geworden.

⁷ Als Grund hierfür wird allgemein der Zerfall des Sozialismus als gemeinschaftliche Utopie genannt, der einen Rückzug in die Privatheit zur Folge hatte. Kurt Bayeritz sieht eine wesentliche Bedingung gerade für die letzten Jahrzehnte in der schwächer werdenden «Hoffnung auf eine menschenfreundliche Gestaltung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse» (Empirische Antworten auf philosophische Fragen? Zum Verhältnis von philosophischer Ethik und empirischer Glücksforschung. In: Matthias Hoesch, Sebastian Muders u. Markus Rüter (Hg.): *Glück – Werte – Sinn*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 35).

⁸ Vgl. Bayeritz (2013), S. 37f.; Stefanie Schramm: Kann man Glück lernen? In: *Die Zeit*. Nr. 1 (02.01.2012): Die Hirnforschung unterscheidet Begehren bzw. Wollen (Dopamin) von Genießen bzw. Mögen (Endorfine). Die Psychologie benennt ihr Beschäftigungsfeld als «Happyologie» (Bien (1998), S. 38). Die Erasmus Universität Rotterdam erhebt jährlich einen Glücksindex (vgl. die Formel errechenbaren Glücks unter: www.happyplanetindex.org nach den Kriterien Zufriedenheit, Wirtschaftsbilanz und Lebenserwartung), aus welcher der Weltatlas des Glücks hervorgeht (Weltkarte des Glücks z.B. unter: http://www.gluecksforschung.de/Die_gluecklichsten_Menschen.htm; vgl. auch *World Database of Happiness* sowie *Deutsche Post Glückatlas 2014*). Zur Einführung in die Bedeutungen und Verwendungsgebiete des Glücksbegriffs vgl. auch <http://www.gluecksarchiv.de>.

⁹ Dieter Thomä: Die Unverfügbarkeit des Glücks und die Grenzen selbstbestimmter Tätigkeit. In: Susan Neiman u. Matthias Kroß (Hg.): *Zum Glück*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 90.

Im Zuge der Globalisierung wird die Beschäftigung mit der Glücksthematik verstärkt zu einem länderübergreifenden Phänomen¹⁰. Zugleich nimmt die Internet-Aktivität in Form von «Glücksaktivisten» zu¹¹. An den zeitgenössischen Glücksstudien ist zu kritisieren, dass Glück im modernen Sinn von in höchstem Maße individuellen und kulturellen Kriterien abhängt. Nicht nur beziehen sich die empirischen Erhebungen auf persönliche Befindlichkeiten und individuelle Maßstäbe, auch sind diskursive Übereinkünfte (z.B. Höflichkeitsnormen, Klagebereitschaft) nur schwer messbar. Ein weiteres wesentliches Problem liegt darin, dass die empirische Glücksforschung zwangsläufig einen Begriff von Glück voraussetzen muss, welcher somit nicht das Resultat der Forschung sein kann¹² oder welcher der philosophischen Tradition entnommen werden muss¹³. Zudem befasst sich die empirische Glücksforschung damit, den Ist-Zustand mit statistischen Methoden auszuwerten. Glück hat jedoch auch mit Fragen der Zukunftsplanung zu tun, worauf die Forschung keine Antworten zu liefern vermag¹⁴.

Letztlich bleibt Glück, darauf hat die Philosophin Philippa Foot hingewiesen, «ein wandelbarer Begriff [...], der jetzt auf die eine und dann auf eine andere Weise auftritt»¹⁵ und der ebenso einer historischen wie einer diskursiven Unterscheidung unterzogen werden muss; denn nicht nur differieren antike und moderne Glücksvorstellungen erheblich voneinander, auch das synchrone, alltägliche Verständnis ist, ungeachtet aller gegenseitiger Beeinflussung, grundverschieden von zeitgleich auftretenden philosophischen Reflexionen über Glück im objektiv-kognitiven Sinn.

2. Glück und Ethik

Begrifflich ist zwischen einem episodischen und einem epochalen Glück zu unterscheiden. Episodisches Glück wird auch benannt als «Augenblicke[]

¹⁰ Die französische Ausstellung *6 milliards d'Autres* von Yann Arthus Bertrand beschäftigt sich in ihren weltweiten Umfragen u.a. mit der Frage nach dem Glücksempfinden der Menschen (vgl. www.7billionothers.org/fr).

¹¹ Vgl. www.actionforhappiness.org mit dem Ziel, eine glücklichere Gesellschaft zu bilden und dem Dalai Lama als erstes Mitglied (Stand: 26.01.2015 – 37965 Mitglieder aus 160 Ländern) oder – <http://thekindnessoffensive.com>. Vgl. auch <http://www.risbo.org/happinessmonitor/>.

¹² Vgl. Bayeritz (2013), S. 43f.

¹³ Ebd., S. 44.

¹⁴ Ebd., S. 42f.

¹⁵ Philippa Foot: *Die Natur des Guten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, S. 129.

der Erfüllung»¹⁶ oder mit «Glück-Haben»¹⁷. Das epochale Glück kann mit «*Glückseligkeit*»¹⁸ oder «Glücklich-Sein»¹⁹ umschrieben werden. Dabei wird Glückseligkeit heute häufig als totalitäres Glück missverstanden, d.h. als ein «Zustand des Lebens, der durchweg von einer Befriedigung aller Neigungen gekennzeichnet wäre». Ein solcher Zustand ist jedoch unrealisierbarer, da der «Prozess der Lebensführung in ihm keine Berücksichtigung findet»²⁰.

Auf der Grundlage dieser verschiedenen Konnotationen von Glück wurde die Verbindung zwischen Glück und Moral philosophisch völlig unterschiedlich gedeutet. Bei der Koinzidenzthese gehören Glück und Moral direkt zusammen, wohingegen die Harmoniethese von der Vereinbarkeit des Strebens nach einem guten Leben mit moralischen Maßstäben ausgeht. Der Dissonanzthese zufolge, lasse sich keine positive Verbindung zwischen Glück und Moral herstellen, da es sich unmoralisch besser leben lasse. Dies führt bis hin zu der Meinung, Glück und Moral seien vollständig unvereinbar, da Glück auf individuelle Bedürfnisse und Freiheiten ausgerichtet sei, während die Moral restriktiv in das Leben der Menschen eingreife²¹.

Diachron ist grundsätzlich zwischen einem modernen Empfindungsglück und einem antiken Erfüllungsglück zu unterscheiden²². Der Objektivierung der Glückserlangung beispielsweise durch Gerechtigkeit (Platon), Tugend (Stoa) oder Vernunft (Aristoteles) steht die «*heutige Subjektivität des Glückes*»²³ entgegen, die in Anlehnung an den Utilitarismus zugleich auf eine Maximierung von Lust und Minimierung von Schmerz setzt²⁴. Zahlreiche

¹⁶ Martin Seel: Paradoxien der Erfüllung. In: Susan Neiman u. Matthias Kroß (Hg.): Zum Glück. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 240.

¹⁷ Günter Fröhlich: Nachdenken über das Gute. Ethische Positionen bei Aristoteles, Cicero, Kant, Mill und Scheler. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 16.

¹⁸ Seel (2004), S. 240.

¹⁹ Fröhlich (2006), S. 16.

²⁰ Seel (2004), S. 240.

²¹ Vgl. Schlögl-Flierl (2007), S. 28f.

²² Ebd., S. 39f.

²³ Ebd., S. 41.

²⁴ Die philosophische Strömung des Utilitarismus spaltete sich wesentlich in zwei Lager: Jeremy Bentham geht von einem Satz natürlicher Bedürfnisse aus, die befriedigt werden müssen; John Stuart Mill zeigt die Wandelbarkeit der Bedürfnisse des Menschen auf (vgl. Thomä (2004), S. 248f.). Es bleibt festzuhalten, dass in der qualitativen Lusthierarchie Mills letztlich der Überwindung der Egozentrik das höchste Lustpotential zugeschrieben wird, wodurch die Ausrichtung auf die Maximierung des individuellen Glücks relativiert und in einen sozialfähigen Hedonismus überführt wird (vgl. Maximilian Forscher: Über das Vergnügen naturgemäßen Tuns. John Stuart Mills Konzept eines Lebens in Lust und Würde. In: Joachim Schummer (Hg.): Glück und Ethik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 167).

zeitgenössische Moralphilosophen betrachten Glück als die «Realisierung eines Lebensplans», als «Arbeit an einem Projekt», als «Befriedigung der vorrangigen Wünsche» oder als «Maß dieser vorrangigen Wunscherfüllung»²⁵. Zugleich wendet sich die Moderne auf Grund ihrer Fokussierung auf die Selbstbestimmtheit des Individuums gegen die Selbstvergessenheit, die zum glücklichen Lebensvollzug gehört. Dadurch entgleitet ihr nach Dieter Thomä das Glück, das sie erstrebt²⁶. In der Konzentration des modernen Glücksbegriffs auf das rein Positive liegt der zentrale Unterschied und zugleich Mangel modernen Glücksverständnisses gegenüber antikem.

In der klassischen teleologischen Philosophie ist das glückliche Leben im Sinne der Eudämonie zentrales Kennzeichen eines ethisch guten, d.i. tugendhaften Lebens²⁷. Hierfür war zentral, dass das Glück nicht rein auf punktuelle Augenblickserfüllung gerichtet war und ebenso wenig ein dauerhaftes Glück vollkommener Erfüllung bezeichnete. Vielmehr war das glückliche Leben eines, das in seiner Gesamtheit dem gerechten Prinzip folgte. Positivität und Negativität müssen so, beispielsweise bei Epikur, ein Gleichgewicht bilden. Die lebensweltlich bedingten Schwankungen im Sinne negativer Erfahrungen, potentiellen Unglücks und in mancher Hinsicht auch Fehlleistungen der Handlung waren durch die produktive Zielgerichtetheit des Lebens als Elemente des Lernens in den antiken Lebensentwurf integriert.

Durch die Privatisierung des Glücksbegriffs ist dieser heute aus ethischer Perspektive uneindeutig. Dieter Thomä hat u.a. darauf hingewiesen: «Auch wenn das Glück subjektiv erfahren wird, geht es nicht auf eine Intention des Subjekts zurück»²⁸. Glück kann auch in unangebrachter Form und unpassenden Situationen auftreten. Es bezieht sich demnach auf etwas, «das den Zugang verwehrt, wenn man es in den Griff bekommen will» und zeichnet sich durch «Unwillkürlichkeit und Unverfügbarkeit» aus²⁹. Daher ist es wichtig zu betonen, dass der Ethik nicht jede geistige Verfassung, die Menschen im Allgemeinen mit dem Wort Glück verbinden, als solches gilt.

²⁵ Candace Vogler: Der Überraschungsmoment. In: Susan Neiman u. Matthias Kroß (Hg.): *Zum Glück*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 272.

²⁶ Vgl. Thomä (2004), S. 264.

²⁷ Dies geht so weit, dass mit Norbert Hinske gesagt werden kann: «Die Vorstellung vom Glück ist ihrem ursprünglichen Sinn, ihrer formalen Bedeutung nach die Vorstellung des Guten schlechthin». (Lebenserfahrung und Philosophie. Stuttgart-Bad-Cannstatt: Frommann-Holzboog Verlag 1986, S. 59).

²⁸ Thomä (2004), S. 248.

²⁹ Ebd., S. 263.

Philippa Foot sieht beispielsweise in tugendhaftem Handeln eine notwendige Vorbedingung für Glück und bezeichnet die menschliche Freude am Guten als Glück³⁰. Bei John McDowell wird Glück mit tugendhaftem Handeln gar gleichgesetzt³¹. Glück im ethischen Sinne ist nach Candice Vogler nicht das «schlichte gute Gefühl oder die gelassene Hinnahme». Zugleich kann das Glück verfolgter Interessen nicht in zufälligen Zielen liegen. Und es besteht weiter kein Grund für die Erwartung, dass gutes Leben im Sinne ethischen Handelns notwendig zu Wohlbefinden und Glück führt³². Wilhelm Schmid wiederum sieht im Anschluss an die eudämonistische Tradition in der Glückseligkeit ein Lebensprojekt, das die negativen Widerfahrnisse des Lebens einschließt³³.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Glück heute zwar prinzipiell mit Vorstellungen von einem guten Leben in Zusammenhang stehen kann. Ob dieses gute Leben jedoch ethische Relevanz erhält, hängt letztlich davon ab, ob Glück allein auf Einzelpersonen und den privaten Raum oder auf ein gutes Leben für alle Menschen gerichtet wird. Diese Frage wird sich auch in Bezug auf die Vorkommnisse von Glück in den Werken Peter Handkes stellen, bei denen durch die Ichfokussierung leicht ein Rückzug in die Privatheit konstatierbar scheint.

3. Frühe Formen der Glücksverarbeitung bei Peter Handke

Nicht nur in seinen literarischen Werken, sondern auch in anderen künstlerischen Bereichen hat sich Peter Handke mit der Thematik des Glücks intensiv befasst. Bereits lange vor dem Verfassen des *Versuchs über den geglückten Tag*³⁴ in der zweiten Jahreshälfte von 1990, der die Glücksthematik durch den Titel explizit hervorhebt, übersetzte Handke beispielsweise 1986 Walker Percys Erzählung *Der Kinogeher*, worin ausführlich alltägliche

³⁰ Foots Glücksbegriff lehnt sich an den aristotelischen an: «Ich gebe also die Möglichkeit zu bedenken, daß das Wohl des Menschen in einem Glück besteht, das a priori mit Bosheit unvereinbar ist». ((2004), S. 128) Ein guter Mensch muss demnach das Gute fühlen. Es muss ihn «froh, stolz und selbstbewusst machen» (ebd., S. 130). Foot konkretisiert jedoch gegen McDowell: «Es gibt tatsächlich ein Glück, das nur der gute Mensch erreichen kann, aber durch einen der schlimmen Zufälle des Lebens kann dieses Glück außerhalb der Reichweite auch der besten Menschen liegen» (ebd., S. 130).

³¹ Vgl. ebd., S. 129f.

³² Vogler (2004), S. 270.

³³ Wilhelm Schmid: *Lebenskunst als Ästhetik der Existenz*. In: Joachim Schummer (Hg.): *Glück und Ethik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 88.

³⁴ Peter Handke: *Versuch über den geglückten Tag*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991. Im Folgenden unter der Sigle VT zitiert.

Formen des Glücks behandelt werden. Und Wim Wenders und Peter Handke lassen ihren gemeinsamen Film *Falsche Bewegung* (1975) in der Sinnlosigkeit von Glücksstadt beginnen³⁵. Auch die Journalnotizen vor 1991 zeugen von einer regen Auseinandersetzung mit der Glücksthematik. So heißt es beispielsweise in *Die Geschichte des Bleistifts*³⁶: «In meinem Glücksgefühl suchte ich reflexhaft eine Begrenzung, in der Religion, oder in der ‐Gesellschaft‐, fand aber keine; jeder Fluchtpunkt entglitt mir sofort am Ende der herbstlich strahlenden Straßen. Andererseits entglitt mir so auch das Glücksgefühl» (GB 29f.). Es zeigt sich, dass dabei immer wieder die Unverfügbarkeit des Glücks im Mittelpunkt steht, die bereits als ein Kennzeichen modernen Glücksverständnisses vorgestellt wurde. Aus dieser Unverfügbarkeit ergibt sich in Handkes Werken die Suche nach Glücksformen, die Halt ermöglichen³⁷.

In dem kurzen Prosatext *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* aus dem Band *Als das Wünschen noch geholfen hat*³⁸ (1974) wird eine Umdeutung des Glücksbegriffs und eine Umwertung des Angstbegriffs vorgenommen. Dabei wird ein vernünftiges Glück als erstrebenswert vorgestellt, das nur selten gelingt (AW 101) und über den Mittler der Angst zu gehen hat. Dadurch werden das Gefühl der Angst und das vernünftige Glück untrennbar miteinander verbunden, so dass aus dem vermeintlich negativen Gefühl der Angst erst das positive Gefühl eines öffnenden Glücks entsteht. Die Form des Glücks, die ohne das vorhergehende Angstgefühl auskommt, wird als

³⁵ Hier modifiziert der Film das bereits 1973 entstandene gleichnamige Filmbuch, in welchem zum Ausgangspunkt Heide in Schleswig-Holstein gewählt wurde.

³⁶ Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*. Salzburg/Wien: Residenz 1982. Im Folgenden unter der Sigle GB zitiert.

³⁷ Christoph Bartmann hat drei Formen des Glücks bei Handke herausgearbeitet: Ein rauschhaftes, plötzliches Glück vor allem in den frühen Schriften, der Versuch einer Verlängerung der Augenblicksmomente sowie ein Glück das mit dem Verb *glücken* verbunden wird («Der Zusammenhang ist möglich»). Der kurze Brief zum langen Abschied im Kontext. In: Raimund Fellinger (Hg.): Peter Handke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 131). Betrachtet man, wie dies führende Glückstheoretiker tun, den Begriff des Glücks als an die Bejahung gekoppelt (vgl. Bien (1998), S. 45; Martin Seel: *Wege einer Philosophie des Glücks*. In: Joachim Schummer (Hg.): *Glück und Ethik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 118), so müssen zumindest die ersten beiden Glückszustände innerhalb der Werke Handkes problematisiert werden; denn sie nehmen Bezug auf erstens Erhabenheitsmomente und zweitens auf den von Bartmann für Handkes Werk eingeführten Begriff der Epiphanie. Beide Zustände des Subjekts werden auf ihre je eigene Weise in den Werken nicht etwa bejaht, sondern kritisch bewertet.

³⁸ Peter Handke: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974. Im Folgenden zitiert unter der Sigle AW zitiert.

«stumpfsinnig» beschrieben, so dass das Ich «vor Glück gereizt» wird. Durch diese Art von Glück werden Einzelheiten nicht beschreibbar, sondern als Störung des vollkommenen Gefühls unerträglich (AW 101). Anders verhält es sich im Falle der Angst. Die Angst und das mit ihr einhergehende Gefühl, dass «das Leben anfängt» (AW 101), können ein durchlässiges Glück bewirken, das Anstoß zur Selbstentäußerung gibt. Es folgt solcherlei Angst ein «Gefühl für die Existenz und Existenzbedingungen der anderen Menschen» (AW 102). Daraus entsteht ein dezidiert «soziales Gefühl» (AW 102) im Gegensatz zu dem zuvor beschriebenen «blindwütig aggressiven Glück» mit seiner «jäh[e] Bösartigkeit» (AW 101). Anhand dieser dichotomen Differenzierung wird die Privatisierung des Glücks in der Moderne als durch die Abschottung bedingte sozialfeindliche Haltung kritisiert.

Die Entstehung des in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* theoretisch-beschreibend vorgestellten angstfundierten, vernünftigen Glücks wird in dem Text *Die Sinnlosigkeit und das Glück* situativ-erzählerisch vorgeführt und in ein summarisches Erleben überführt³⁹. Ausgangspunkt ist gemäß der zuvor beschriebenen Angst eine bedrückende Grundsituation: der plötzliche Verlust von Sinn. Die sich daraus ergebenden negativen Befindlichkeiten des Sprechers überschatten bis zum unverhofften Umschwung jegliche Form von Positivität. Von Beginn an liegt der Fokus des Textes auf der Zufälligkeit der Ereignisse. Zwar kündigt sich der Sinnverlust bereits in der ersten Zeile an, worin von einem «kalten, unbeschreiblichen Tag» die Rede ist (AW 103). Dennoch geht der Sinn «plötzlich», «zwischen zwei Schritten» verloren (AW 103). Beginnend mit Unbeschreiblichkeit, Erinnerungslosigkeit und Unvorstellbarkeit verliert der Sprecher stufenweise den Anschluss an die Welt. Entscheidend ist hierbei, dass das «alte Weltvertrauen» nicht erinnert werden kann, zugleich aber auch keine neuen Anblicke gelingen, die den Anschluss an die Welt herstellen würden. Aus der Zwischenposition eines «kein Damals mehr und noch kein Dann» (AW 103) ergeben sich Stillstand und Orientierungslosigkeit. Ideen- und Planlosigkeit (AW 104) leiten

³⁹ Die beiden Gedichte sind 1974 entstanden und auf Handkes Wunsch beschließen sie den Band *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Der Text *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* wurde vorab in der deutschen Ausgabe der Zeitschrift *Playboy* publiziert. Das Gedicht *Die Sinnlosigkeit und das Glück* wurde ausschließlich für den Sammelband verfasst. (vgl. <http://handkeonline.onb.ac.at/node/1351>) Formell ist anzumerken, dass *Die Sinnlosigkeit und das Glück* zwar wie ein Prosatext gelesen werden muss, in der typographischen Setzung jedoch in Gedichtform in Erscheinung tritt. Daher wird in Zitaten der Zeilenumbruch gemäß der Lyrikanalyse markiert, in der Interpretation jedoch von einem Sprecher, nicht von einem Lyrischen Ich ausgegangen.

über in eine Zeit- und Sprachlosigkeit (AW 105), die über die Beschreibungssohnmacht hinaus geht, und eine völlige Ausdruckslosigkeit bewirkt (AW 109). Dieser Zustand bildet das Pendant zu dem in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* beschriebenen gereizten Glückempfinden, denn auch der Sinnverlust treibt in Asozialität bis hin zur Mordlust (AW 104). Überreiztheit durch Glückempfinden und Reizverlust durch Empfindungslosigkeit sind dabei als zwei ursächlich diametral entgegengesetzte Zustände mit den gleichen zerstörerischen Effekten zu betrachten.

Der vorgeführte Zustand ist dem Sprecher wohlbekannt: «Die Sinnlosigkeit ist wiedergefunden» (AW 107). Die Erinnerung an bisher erfahrene Sinnformen werden in Frage gestellt, bewirken sogar ein «Ekelgefühl» (AW 105) und «Breachreiz» (AW 108). Einzig eine «Ich-Geschichte» (AW 110) könnte rettenden Einfluss auf die «heillose[] Unordnung» nehmen, in der weder der «bewährte Abendhimmel» noch ein «oft beruhigende[s] Wort» heilend wirken (AW 108). Doch durch die Sinnlosigkeit und den fehlenden Anschluss an die Welt ist auch das «Ich» nicht mehr zu verorten. Es ist gezwungen ein unpersönliches «man» zu bleiben, muss im weiteren Verlauf zum «jemand» werden (AW 105) «und kann nicht mehr weiter» (AW 106). Dieser Verlust von Perspektive und Handlungsfähigkeit bewirkt ein die ganze Welt betreffendes «[S]tehenbleiben» und zugleich ein allgemeines Weitergehen, das jedoch «markiert» (AW 106) ist⁴⁰. Es führt zum «Schein einer ausdruckslosen Lebendigkeit» (AW 109), zu einem «Trickschema» (AW 113) und zu der zentralen Frage:

Wie die Ausdruckslosigkeit ausdrücken,
wenn das Weitergehen,
aber auch das Stehenbleiben,
das Aufblicken,
aber auch das Wegblicken,
das Reden,
aber auch das Nicht-mehr-Weiterreden
ohne eigenes Zutun Leben vortäuschen? (AW 109)

Die Automatisierung der Bewegungsabläufe und der sozialen Kontakte resultiert aus dem Verlust an Körperlichkeit. Der Körper ist nicht mehr Teil der Selbsterfahrung sondern wurde in eine «unsympathische[]», «penetrante Außenwelt» (AW 107) entäußert. Schließlich bleibt dem Sprecher in allen

⁴⁰ Das markierte Weitergehen entspricht dem vorgetäuschten Leben Gregor Keuschnigs in *Die Stunde der wahren Empfindung*. Es ist als die erste unwillkürliche Reaktion auf den Sinnverlust zu deuten, mit Hilfe derer versucht wird, die innere Orientierungslosigkeit nach Außen hin zu verbergen.

Richtungen «KEINE MÖGLICHKEIT MEHR» (AW 113). Der später im *Versuch über den geglückten Tag* explizit erwähnte Schwung der Phantasie (VT 55) ist in dem frühen Text über weite Strecken dem Horror der Phantasielosigkeit und Profanität gewichen: «ALLES IST, WIE ES IST» (AW 113)⁴¹.

Ein Glücksfall im Sinne des Zufalls einer Weltanschluss bietenden Wahrnehmung bewirkt die Wende auf dem Zenit der Sinnlosigkeit als Wahllosigkeit (AW 114). Der erneute Anschluss an die Welt erfolgt durch «ETWAS NEUES», das durchaus nichts Spektakuläres ist (AW 114). Das nun anders erscheinende Profane ist gekennzeichnet von reinem, reflexionslosen Erleben. Die Sinne kehren zurück: optische Wahrnehmung, Geräusche, Gefühle (auch das eigene Körpergefühl). Und mit ihnen erscheint wieder die Möglichkeit der Beschreibbarkeit (AW 115), die nun jedoch nicht auf diese neu gesehenen Dinge beschränkt bleibt: Auch «der unbeschreibliche Tag» selbst wird beschreibbar (AW 115). Auf diese Weise wird das radikal Unproduktive nachträglich in Produktivität überführt.

Innerhalb dieses sinnlichen Erlebens ist der «Gegensatz zur Sinnlosigkeit nicht der Sinn» (AW 115). Sinnzuschreibungen sind gekennzeichnet durch Retrospektivität. Auch dem Glück wird ausschließlich retrospektiv Sinn zugeschrieben. Daher muss der Gegensatz zur Sinnlosigkeit vielmehr in der Tätigkeit der Sinne gesehen werden, die ein summarisches, momenthaftes Erleben herbeiführen, das im Text gekennzeichnet ist durch die mittels des Wortes *schon* eingeleiteten Eindrücke: Für den «Anblickssammler» (AW 116) ist der Anblick «zugleich schon der Eindruck geworden», der die Möglichkeit des ebenfalls momenthaften, staunenden Ausrufs bietet (AW 117). Der wiederholte Zeitpartikel «schon» zeigt den immer neuen Anschluss eines momenthaften Erlebens zum nächsten und legt den Fokus auf diesen Übergang, der auch als Ziel des Beschreibens vorgestellt wird, wenn es heißt:

⁴¹ An zwei Stellen wird der vorgestellte, zwanghaft ablaufende Sinnabbau von episodischen Rückblicken durchkreuzt, welche die Anschluss- und Erinnerungslosigkeit unvermittelt durchbrechen: So findet sich «ebenso zwischen zwei Schritten, die Gewissheit einer formlosen Art von Unsterblichkeit» (AW 104). Oder die Erinnerung an eine Zeit «als jeder Gegenstand sich noch wohligh an seinen // Sinn schmiegte» leuchtet auf, verbunden mit dem zugleich als trügerisch entlarvten Gefühl, in der Kindheit habe alles seine Richtigkeit gehabt (AW 106). Durch die Erinnerung an die Kindheit kehrt vielmehr auch die Erinnerung an Zeiten wieder, in denen ebenfalls Sinnlosigkeit erfahren wurde. Der beschriebene Sinnverlust wird so zur Wiederholung desselben in der Kindheit. An diesen beiden Einschüben zeigt sich zum einen die Suche des Sprechers nach einem Ausweg, andererseits aber auch seine Abhängigkeit von der Zufälligkeit einer adäquaten, Weltanschluss bietenden Wahrnehmung, Erinnerung oder Ahnung.

Wenigstens, statt an das allzu anekdotische Glück,
hält man sich an den Moment,
als der Unsinn nachließ und die neue Vertraut-
heit als Schmerz gefühlt wurde. (AW 117)⁴²

Der Schmerz steht in direktem Zusammenhang mit der anfänglich empfundenen Sinnlosigkeit, zeigt sich jedoch, ebenso wie die augenöffnende Angst in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst*, als elementarer Bestandteil des Umschwungs. Nun wird auch ein zuvor bloß ersehntes Träumen möglich, das als «eine vernünftige Zeit» bezeichnet wird (AW 118), wodurch es Anschluss an das in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* beschriebene sozialfähige «vernünftige Glück» als «gewünschte Existenz» bietet (AW 101). Das vernünftige Glück tritt daher im reinen Übergang von einem phantasiereich erlebten Moment zum nächsten ein. Als solches bleibt es unfass-, unhalt- und in seinem Eintreten unkontrollierbar.

In *Die Sinnlosigkeit und das Glück* verdankt das Subjekt die Rückgewinnung seiner identitären Kohärenz dem Zufall. Im Anschluss an *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* kontrolliert der schöpferische Dichter, der sich diesen Zufällen ausgeliefert sieht, diese zumindest ästhetisch in der Tradierung. Indem ihm dies gelingt, überwindet er stellvertretend das Scheitern und ermöglicht wirkungsästhetisch den Nachvollzug.

4. Wiederaufnahmen und Konfigurationen in «Versuch über den geglückten Tag»

Im *Versuch über den geglückten Tag* werden die theoretischen Überlegungen aus *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* und die erzählerische Praxis aus *Die Sinnlosigkeit und das Glück* miteinander verbunden und die darin explizierten Glücksvorstellungen erneut aufgerufen und erweitert. Es lässt sich daher zeigen, dass die analysierten frühen Texte für die spätere Behandlung der Glücksthematik im *Versuch* als grundlegend zu betrachten sind.

Der herausgearbeitete glückvolle Übergang aus *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* lässt zu Beginn des *Versuchs über den geglückten Tag* die «fast schon abgetane Idee von dem “geglückten Tag”» wiederkehren als die «Sekunde des Übergangs von Wimpernstarre zu Wimpernzucken» (VT 8). Die Symbolik der nicht mehr zu öffnenden und nicht mehr zu schließenden Augenlider ist in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* bereits das Kennzeichen der Erlebnislosigkeit (AW 103), so dass der Wunsch entsteht: «– wenn sich die

⁴² Vgl. zur Verbindung von Glück und Schmerz z.B.: «Glück: schmerzzerwartend» (GB 223); «glücklicher, schmerznäher, werde ich nie mehr sein» (Peter Handke: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Salzburg/Wien: Residenz 1998, S. 83).

Augen doch schließen wollten // – man doch blinzeln könnte» (AW 105). Und erst bei dem durch die Wahllosigkeit bedingten Blick zu Boden löst sich diese Starre allmählich (AW 114). Der *Versuch* schließt an die gegen Ende des frühen Textes als lösend beschriebene Lidbewegung an, indem diese das Nachdenken über den geglückten Tag initiiert und ein Heraustreten aus der auch im *Versuch* erwähnten situativen Bedrücktheit ermöglicht. Jene entspringt der «Stunde des Nachmittags, da in der Regel Frischluft und -licht manch morgendlichen Aufbruchs verbraucht sind, nichts mehr natürlich ist» (VT 7) und eine «Enge» (VT 8) eingetreten ist. Während jedoch in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* die Beschreibungsohnmacht im Fokus steht, wird diese zu Beginn des *Versuchs* lediglich kurz angedeutet, so dass aus den Fragen, die in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* noch sämtlich «rhetorische» sind (AW 107; 110), nun ein ernsthaftes Fragen wird (VT 9).

Am Anfang des *Versuchs* steht jener Zufall des Staunen hervorrufenden, wahrnehmungsbezogenen Neuen, der zuletzt in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* aus der Beschreibungsohnmacht rettete: «jenes plötzliche Ausscheren der Gleisstränge, zu einem weiten Bogen, fremdartig, zum Staunen» (VT 7f.). Durch die als Analogiebildung erfahrene Biegung weitet sich die zuvor empfundene Enge. Jene loszuwerden ist das Ziel in beiden genannten Texten, wobei auf ähnliche Muster rekuriert wird, die jedoch eine verschiedene Akzentuierung erfahren und somit den Fokus der Texte ändern. Zwei zentrale Elemente aus *Die Sinnlosigkeit und das Glück* werden im *Versuch über den geglückten Tag* verstärkt: Zum einen wird das Maßhalten als wesentliches Kennzeichen des Gelingens hervorgehoben. So wird beispielsweise der geglückte Tag als «Tag des Maßes» beschrieben: «nicht richten wird er dich, sondern messen» (VT 86). Zum anderen wird das Misslingen stärker als Bestandteil der glückenden Erfahrung herausgearbeitet: «Denkbar der Tag, an welchem dir zugleich, schmerzhaft bewußt, noch und noch Augenblicke mißraten sind, und da du am Abend gleichwem so lang wie breit von einem *dramatischen Glück* erzählen wirst» (VT 39). Es geht primär nicht mehr um die Umwertung negativ besetzter Begriffe wie im Fall der Angst in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* und des Schmerzes in *Die Sinnlosigkeit und das Glück*, sondern um Integration.

Die Basis für die Fokusverschiebung hin zur Integration des Scheiterns in die Glücksidee wird am Ende von *Die Sinnlosigkeit und das Glück* gelegt: Bei dem darin erscriebenen poetischen Entgegenwirken gegen den Sinnverlust durch die sprachliche Tradierung des Erlebten geht es letztlich gerade nicht um das «glückliche Ende», sondern um eine Ahnung des Wahren, welches eintreten würde, wenn das Kind, «das einen anschaut, // nachdem es ein Glas umgeworfen hat [...] // einen nicht mehr so anschauen müßte»

(AW 118/119). Das Umwerfen des Glases durch das Kind beschreibt ein plötzliches Eintreten einer negativ besetzten Aktion. Es steht in Analogie zu der unvorhersehbar eintretenden Sinnlosigkeit des Erwachsenen und findet sich wieder im *Versuch* als «Danebengreifen» des Erwachsenen («in einem Moment der Achtlosigkeit, „blindlings“, an einem Glas, welches dadurch zersplittert») (VT 37). Der am Ende von *Die Sinnlosigkeit und das Glück* erwähnte Blick des Kindes ist deutbar als Kennzeichen von Scham, Schuldgefühlen und Ängsten. Gingen diese Gefühle nicht mehr mit dem Misslingen einher, wäre das existentielle Ausgeliefertsein gegenüber der Zufälligkeit weniger umfassend. Im *Versuch* ist dann von der «gewisse[n] Nachsicht mit mir selber» die Rede (40), mit der dem Misslingen begegnet werden könnte. Das in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* angedeutete Wahre läge demnach, wie im *Versuch* expliziert, in einer gelassenen Haltung gegenüber den unvermeidbar auftretenden Missgeschicken des Lebens, welche dennoch nicht in Gleichgültigkeit umschlagen darf. Das auf diese Weise anvisierte Maß wird in *Die Sinnlosigkeit und das Glück* durch den Versuch einer genauen Bestimmung des Übergangs zwischen Sinnlosigkeit und Erleben erstrebt, welche auf eine Zunahme von vernünftigem Glück zielt. Im *Versuch* hingegen steht die Ausdehnung des Übergangsbereichs im Zentrum der Betrachtung. Das Glück als Glücken ist nun nicht mehr akzidentuell, sondern prozessual zu verstehen und gibt durch den damit einher gehenden Schaffensprozess dem Schaffenden seine Identität als Handelnder zurück. Er ist dem sinnvollen oder sinnlosen Zufall nicht mehr gänzlich ausgeliefert, sondern weist selbst im Schaffensprozess Sinn zu, so dass aus der Passivität in der Produktion Aktivität, aus der Sinnentleertheit im Kunstwerk Sinndichte wird. Daher ist es das Ziel der Beschreibung der Idee vom geglückten Tag, eine Nachhaltigkeit herzustellen (VT 22), auf die bereits das summarische Erleben von *Die Sinnlosigkeit und das Glück* ausgerichtet war, nun jedoch nicht nur retrospektiv das Unbeschreibliche produktiv werden lässt, sondern *ad hoc* die Momente des Scheiterns durch eine maßvolle Haltung harmonisch zu integrieren sucht.

Trotz unterschiedlicher Fokussierung steht in beiden Texten das Glücken im Zentrum. Durch die bereits in der ersten Zeile von *Die Sinnlosigkeit und das Glück* erwähnte Unbeschreiblichkeit werden die folgenden Schilderungen unmittelbar auf den ästhetisch-literarischen Bereich des Schaffensprozesses bezogen, wobei die Fokussierung auf die Beschaffenheit des Übergangs in dem frühen Text zweierlei zum Ziel hat: einerseits das Glücken einer Folge von Momenten, andererseits das Glücken des «zwei-einige[n] poetische[n] Weltgefühl[s]» (AW 103). Diese Mischung aus existentiell und künstlerischem Glücken erfährt eine thematische Wiederaufnahme im

Versuch über den geglückten Tag: Durch die wiederkehrende Bezugnahme auf Hogarths «Line of Beauty and Grace» wird darin die Thematik des Glücks in eine direkte Verbindung zur Schönheit und Anmut gestellt und so umgehend in eine Ästhetik überführt. Die Linie entspricht dem «Schwung», der die Idee des geglückten Tags begleitet (VT 8). Glücken bedeutet daher ästhetisch werden und steht zugleich über der momentbezogenen, partiell geglückten künstlerischen Produktion, wenn es als mehr als ein «nach lebenslangem Warten in einer einzigen Stunde geglückte[s] Gedicht?» beschrieben wird (VT 11). Der Tag weist somit über das geglückte Kunstwerk hinaus, da in ihm zahlreiche Handlungen inbegriffen sind, die nicht mit Kunst, sondern mit Existenz in Beziehung stehen.

Die Beschreibungen im *Versuch* beziehen sich häufig auf alltägliche Beobachtungen, die durch ihre schriftliche Tradierung in den ästhetischen Bereich wechseln. Die Verwandlung der Idee vom geglückten Tag «von einer Lebens- in eine Schreibidee» (VT 63) ist somit eine logische Folge. Durch diese Verwandlung tritt jedoch, analog zu *Die Sinnlosigkeit und das Glück*, erneut das Problem der Beschreiblichkeit auf, so dass das Gegenteil des geglückten Tags in dessen in Frage stehender Tradierbarkeit liegt (VT 32; 71). Anders als in *Die Sinnlosigkeit und das Glück*, worin über weite Strecken jeglicher Weltbezug fehlt, ist es im *Versuch* nicht das Kennzeichen der Welt sondern der Idee, «unvergleichlich» zu sein (VT 11). Hierin liegt der Grund für die zentrale Frage des *Versuchs*: «Aber eine Idee – wie ist sie erzählbar?». Die Idee «sträubt sich gegen meine Sehnsucht des Erzählens» (VT 23). Die vorgestellte Lösung dieser Problematik schließt wiederum an *Die Sinnlosigkeit und das Glück* an. Dort setzte zuletzt das Träumen ein. Im *Versuch* wird kein Träumen initiiert, jedoch erfolgt eine Transformation der Zuschreibung: Die Idee vom geglückten Tag wird als ein Traum erkannt und dadurch in die Erzählbarkeit überführt (VT 90f.).

Mit der vorliegenden vergleichenden Analyse konnte gezeigt werden, auf welche Weisen sich die Beschäftigung mit der Glücksthematik bei Handke verfeinert und weiterentwickelt. Von Anfang an findet eine Ausrichtung auf ein sozialfähiges Glück statt, das anachron zur damals vorherrschenden Privatisierung des Glücks steht. Eine detaillierte Erörterung der Frage nach der ethischen Beschaffenheit des sich sukzessive transformierenden Glücksverständnisses bei Handke steht jedoch noch aus.

Zu einer Ethik des Glückens

Die Erörterung der Frage nach einer Ethik des Glücks bei Peter Handke ließe sich durch die zeitgleich mit dem Erscheinen der behandelten Texte verlaufende Debatte um den sogenannten Narzissmus-Vorwurf unmittel-

bar abweisen. Ende der 1970er Jahre kam dieser im Zusammenhang mit dem Vorwurf der reinen Innerlichkeit verstärkt auf, der nicht nur gegenüber Peter Handkes Schriften, sondern auch gegenüber vieler Werke seiner Schriftstellerkollegen erhoben wurde⁴³. Im Fall der Werke Handkes schlug sich dies in Form einer «Anklage auf Hypertrophie des Privaten, auf Egozentrismus oder gar Egomanie»⁴⁴ und eines «angeblichen Rückzug[s] in die Privatsphäre»⁴⁵ nieder.

Statt dass der Vorwurf jedoch, wie bei anderen Schriftstellern der Zeit, zunehmend abflacht, hält er sich in Bezug auf die Werke von Peter Handke hartnäckig bis weit in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts: Jochen Hörisch sieht in Handke beispielsweise einen «radikalen Autobiographen»⁴⁶. Malte

⁴³ U.a. hat Fritz J. Raddatz auf diese Entwicklung hin zur vollkommenen Ich-Bezogenheit in der Literatur der 1970er Jahre hingewiesen (Die Nachgeborenen. Lesererfahrungen mit zeitgenössischer Literatur. Frankfurt/M.: S. Fischer 1983, S. 293ff.; S. 315). So wird z.B. bei Nikolas Born (ebd., S. 310) und Peter Schneider (ebd., S. 314) Sexualität nicht mehr als Akt der Vereinigung dargestellt, sondern als Moment maximaler Egozentrizität, aber auch größtmöglicher Entfremdung. Der Narzissmus wird als Schwäche, im Sinne eines Mangels an Ich, gelesen (ebd., S. 315). Dies weitet sich aus zu der Darstellung eines «autistischen Hypochonders», als «Narziß, der aber weiß, daß er einer ist» bei Ingomar von Kieseritzky (ebd., S. 322). Raddatz hebt des Weiteren die «*monologische Struktur*» der Sprache in dieser Zeit hervor, die «kaum partnerorientiert» ist (ebd., S. 309). Analog urteilt sich die Kritik dieser Jahre. Ein Aufsatz der *Frankfurter Rundschau* titelt z.B.: *Narziß, Gott der siebziger Jahre* (zitiert ebd., S. 314). In den 1980er Jahren tritt der Vorwurf eines «erhobenen vornehmen Ton[s]» (Jörg Drews: Über einen neuerdings in der deutschen Literatur erhobenen vornehmen Ton. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 38 (1984), S. 949) als «Kulturkonservatismus, Einfaltsromantik und Intellektualromantik» besonders im Hinblick auf Botho Strauß und Peter Handke hinzu (ebd., S. 954). Nach Drews produzierten beide Schriftsteller «seriöse[n] Schund», der «scheinbar kritisch», in Wirklichkeit jedoch «nur voll leerer und durchaus marktgängiger Präntention» sei. Stattdessen plädiert Drews für «eine Wahrhaft zeitgenössische und kompromisslose Ästhetik einer Literatur, die viel bescheidener, glanzloser, hässlicher, kleiner sein muß als die Literatur Handkes und Strauß» (ebd., S. 954).

⁴⁴ Peter Pütz: Peter Handke. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 7.

⁴⁵ Ebd. (1987), S. 8; Uwe Schultz macht beispielsweise «als formales Prinzip des Autors Peter Handke, das bis in die private Gefühlsbasis seiner Person wirksam ist, ein[en] geradezu narzißhafte[n] Widerwille[n] gegen jede begriffliche Handfestigkeit» stark (Eine Entdeckung: Das Glück als soziales Gefühl. Die literarische und persönliche Entwicklung des Autors Peter Handke von 1972-1974. In: Raimund Fellinger (Hg.): Peter Handke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 183). Schultz spricht weiter von Handkes «Manie sich als Individualität zu behaupten, den Anspruch auf stets begrifflich unfassbare Einzigkeit einzufordern» (ebd., S. 184).

⁴⁶ Jochen Hörisch: Die Poesie des Abendmahls. Bd. 692. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 278.

Fues findet in Handkes Werk «nichts weiter als die Heilsgeschichte eines Narzißmus» repräsentiert⁴⁷. Der Vorwurf ist somit noch aktuell, nachdem der *Versuch über den geglückten Tag* erschienen war. Eine chronologische Analyse der Ichfunktion in den vorliegend behandelten Texten kann im Folgenden weiteren Aufschluss über die Relevanz des Vorwurfs geben.

Das vernünftige Glück, wie es in *Eine Zwischenbemerkung über die Angst* vorgestellt wird, bietet auf den ersten Blick Anschluss an die abendländische, philosophische Tradition, in der es, wie eingangs gezeigt, um einen vernunftgesteuerten Umgang mit dem eigenen Leben, bzw. dem darin ersehnten Glück geht. Doch die klassische Zwecksetzung beinhaltet nicht nur das «Formulieren von Imperativen», sondern auch «de[n] Blick in die Zukunft, die Erinnerung an Vergangenes, die Feststellung der Verwirklichung von Lebenszielen, welche des Vergleichs von Erstrebtem und Gegebenem bedarf, u.a.m.». D.h. es handelt sich dabei um ein weitgespanntes Konzept, dem ein umfassender «Strebens, Sinn- und Zweckzusammenhang» zugrunde liegt⁴⁸. Handkes vernünftiges Glück hingegen nimmt zunächst, ganz im Sinne moderner sensualistisch-hedonistischer Ausrichtungen, einzig Bezug auf eine Momenthaftigkeit des Glücks und die Überlegungen dazu bleiben fast vollständig ichzentriert. Der Sprecher befindet sich in einem reflektierenden Austausch mit sich selbst: Die Frage des Kindes zur Angst des Erwachsenen, welche die Reflektion initiiert, muss erst erinnert werden. Darüber hinaus ist das vernünftige Glück in Handke Text nur als eine noch weitestgehend unerreichte Aufgabe vorhanden. Der Sprecher kommt ihm im Nachklang der Angst höchstens nahe (AW 102). Die Öffnung gegenüber dem Anderen wird noch nicht, oder zumindest nur selten erreicht. Der Sehnsucht nach einem als nützlich befundenen Zustand, die eine vorhergehende Analyse und Erkenntnis voraussetzt, steht folglich die noch nicht erfolgte Einübung in entsprechende Haltungen gegenüber.

In *Die Sinnlosigkeit und das Glück* geht darüber hinaus der Ich- und Weltbezug verloren. In der Rekapitulation der Ausdruckslosigkeit kreist der Sprecher einzig um das ichgefährdende Erlebnis und auch der Rückgewinn zentriert sich um das Ich, das zuallererst Anschluss an alltägliche Dinge erhält. Das darauf folgende Erkennen anderer Menschen zentriert sich ebenfalls um den Zweck der Wiedergewinnung des Ichs. Doch der Dialog und die Du-Ansprache unterbricht die Ichzentrierung (AW 116f.) und öffnet

⁴⁷ Wolfram Malte Fues: Text als Intertext. Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1995, S. 487.

⁴⁸ Uhl (2010), S. 104f.

schließlich, als eine produktive Weiterentwicklung von *Eine Zwischenbemerkung über die Angst*, für den Anderen (für das Kind, AW 118f.). Diese emotionale Öffnung im Sinne von Empathiebildung, welche nach Martha C. Nussbaum eine wesentliche Voraussetzung für moralisches Handeln ist⁴⁹, wird von der Ahnung eines möglichen Wahren begleitet, das als gleichzeitiger Erkenntniszugewinn und Mangel uneingelöst bleibt. Es steht folglich anstatt der Erfüllung eine nicht zuletzt auch ethische Öffnung am Gedichtausgang.

Der *Versuch über den geglückten Tag* ist der Gattung des Essays zuzurechnen und diese sieht, Montaigne folgend, einzig die Bearbeitung des Ichs vor⁵⁰. Betrachtet man nun die Fragen, die zur Glücksthematik im *Versuch* gestellt werden, so scheinen diese in der Tat allein auf die Selbstbefragung des Individuums ausgerichtet; z.B.: «Siehst du einen Unterschied zwischen einem glücklichen Tag und einem geglückten?» (VT 9), «Wie stellst du dir einen solchen Tag vor?» (VT 17) oder «derart zum Fall geworden, derart spruchreif, wann war das der Tag, nichts als mein, dein, unser Tag, jemals zuvor?» (VT 29). Und obgleich im *Versuch* die tradierten Formen des Glücksverständnisses durchaus aufgerufen werden, bleibt die Frage nach einer Ethik des Glücks explizit ausgespart. Implizit, so die abschließend zu erörternde These, kann jedoch an der Form des *Versuchs* der grundlegende Bezug auf das Gegenüber und die Gemeinschaft sichtbar gemacht werden.

Im *Versuch über den geglückten Tag* wechseln sich Selbstbefragung, Dialog und Erzählung ab und durchdringen einander. In den Erzählteilen spricht der personale Erzähler in der dritten Person Singular. Dies wirkt generalisierend und entspricht der zu Beginn gesetzten Aufgabe, den geglückten Tag sich lichten zu lassen «zu der Allgemeinheit einer Form» (VT 17). Die Selbstbefragungen des Erzählers sind zum einen personal bezogen, zum anderen fordern sie den Leser dazu auf, individuelle Antworten auf die im Text gestellten Fragen zu suchen. Und obgleich es sowohl das Kennzeichen der Selbstbefragungen als auch der Dialoge ist, dass darin ein *Ich* und ein *Du* kommunizieren, wird der Wechsel von einem inneren Dialog zu einem

⁴⁹ Martha C. Nussbaum: *Poetic Justice. The Literary Imagination an Public life*. Boston: Beacon Press ⁸1999, S. 7; vgl. auch Martha C. Nussbaum: *Menschliches Tun und soziale Gerechtigkeit. Zur Verteidigung des aristotelischen Essentialismus*. In: Holger Steinfath (Hg.): *Was ist ein gutes Leben? Philosophische Reflexionen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 229ff.

⁵⁰ Vgl. Samuel Moser: *Das Glück des Erzählens ist das Erzählen des Glücks*. Peter Handkes *Versuche*. In: Gerhard Fuchs u. Gerhard Melzer: *Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt*. Graz/Wien: Droschl 1993, S. 138f.

äußeren deutlich erkennbar, z.B. indem der Fragensteller unerwartete Antworten auf seine Fragen erhält:

Hast du schon einen geglückten Tag erlebt? [...]

– Noch nie, selbstverständlich.

– Selbstverständlich? [...]

Also ist dein geglückter Tag nicht eine Idee, nur ein Traum?

– Ja. Mit dem Unterschied, dass ich ihn nicht *gehabt* habe, sondern, in diesem Versuch hier, *gemacht*. (VT 90f.)

Es zeigt sich deutlich, dass hier ein interessierter Dialog zwischen zwei Personen geführt wird, so wie bereits zu Beginn des *Versuchs* explizit die Wendung an ein Gegenüber betont wird: «Ich möchte dir eine Idee erzählen» (VT 23). Ein solches Erzählen wirkt gemeinschaftsstiftend und öffnet für den Anderen. In einem Gartenlokal heißt es beispielsweise: «als ich [...] mit deinem Gegenüber unabsichtlich ins Erzählen geriet, und dieses als ein sanftestmögliches Öffnen oder Aufbrechen von dir anderer, mit mir selbst, wirkte» (VT 65). Das durch das Erzählen sich ereignende personale Aufbrechen und Öffnen ermöglicht den Zugang zum Anderen. Glückt daher das Erzählen im existentiellen und ästhetischen Erleben sind auch die Grenzen zum Anderen fließend: «Und immer noch werde im Rauschen, etwa des welken Eichengestrüpps jetzt, ich du. Was wären wir ohne das Rauschen?» (VT 86). Da eine solche Gemeinsamkeit im *Wir* letztlich als das Ziel des *Versuchs* zu betrachten ist, wird auch verständlich, weshalb der Erzähler mit der Unfähigkeit zur Gemeinschaft hadert: «Verdammt, warum sehe ich uns nicht mehr gemeinsam?» (VT 21) Die Gemeinschaftsform wird so zuletzt zum Kennzeichen des geglückten Tags *per se*, denn diese ist ebenso schwer zu bestehen wie jener. Zu Beginn wird so beispielsweise Bezug genommen auf ein Lied von Van Morrison, das einen geglückten Tag beschreibt, der zusammen mit einer Frau «in der Wir-Form» erlebt wird, «in der das Glücken des Tags ein noch größeres Ereignis ist als im Alleinsein» (VT 18).

Diese Ausführungen zeigen, dass der *Versuch* durchaus umfassend angelegt ist und nicht auf der Ebene der Privatheit stehen bleibt. Die Thematik des Glückens wird ausgeweitet auf ein *Du*, ein *Er* und ein *Wir*, so dass alle gemeinschaftlichen Formen eingeschlossen werden. Was zunächst als Rückzug in den privaten Glücksdiskurs anmutet, ist daher ganz im Gegenteil darauf ausgelegt, den ethischen Bezug zum Anderen wie selbstverständlich in die Überlegungen zum geglückten Tag zu integrieren. Und so heißt es gegen Ende des *Versuchs* ausrufartig: «Der geglückte Tag und das Ihn-Teilenwollen» (VT 88). Diese erklärte Absicht, die das Glücken durch die Vervielfältigung der Variablen erneut erschwert, zeugt zugleich von dem

Widerstand, den das vorgestellte Glück gegenüber einem egoistischen Selbstkonzept leistet.

Die Zusammenschau der vorliegend untersuchten Texte Peter Handkes zeigt, dass «Glück» als eine Herausforderung in dem Sinne zu betrachten ist, als im Werk eine unabschließbar bleibende Annäherung an die Thematik stattfindet: Der Erkenntniszugewinn wird zum Mangel, der einzig in und durch Ästhetik kompensierbar ist, sich in jener jedoch nicht abschließend erschöpft; denn es konnte gezeigt werden, dass der geglückte Tag in seinem Bezug auf die Existenz den *Versuch* übersteigt. Nun wurde jedoch in der Forschung meist darauf hingewiesen, dass sich die auf der Textebene wiederholt betonte Unmöglichkeit des geglückten Tags auf der höheren Ebene des abgeschlossenen, ästhetischen Werks in dessen Existenz realisiert findet. Die schriftliche Tradierung des geglückten Tags gilt als Garant für dessen Erfüllung. In diesem Fall hätte sich der *Versuch über den geglückte Tag* zur Utopie hin verdichtet. Eine solche Erfüllung ist jedoch nur scheinbar, da die Approximation ein Versuch bleiben muss, insofern die Komplexität des Glücksverständnisses gerade in der Annäherung an die Ethik stetig zunimmt. Die Ambivalenzen setzten sich im Zusammenspiel mit der Ethik unabschließbar fort, was jedoch nicht zum Scheitern führt, sondern vom Leser nun jenen Integrationsprozess aus Gelingen und Scheitern einfordert, der als Voraussetzung für einen geglückten Tags vorgestellt wurde. Eine Ruhe des Herzens kann es in diesem Wechsel der Ambivalenzen nicht geben, wohl aber eine stete Annäherung daran.

Philippe Roepstorff-Robiano
(Berlin)

Farbflecken und Textfetzen
Peter Handkes intermediale Verzauberung einer entzauberten Welt

Abstract

This paper tries to map out the political poetics of Peter Handke's *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980). Handke's text is shown to emulate Cézanne's painting technique of associating coloured patches with the harmonious whole of an image, a procedure that accords with Theodor Adorno's aesthetics after Auschwitz. The stab this paper takes at fleshing out Handke's political aesthetics leads to the critical question as to whether this is simply aestheticism revamped.

Das Leben bildet eine Oberfläche,
die so tut, als ob sie so sein müßte,
wie sie ist, aber unter ihrer Haut
treiben und drängen die Dinge.¹

Einleitung – Heimkehr zu den Farben

Zu Anfang von Peter Handkes 1980 veröffentlichter Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* heißt es: «Einmal bin ich dann in den Farben zu Hause gewesen»². Handkes Text – der zweite in der Tetralogie *Langsame Heimkehr* – inszeniert eine nicht nur langsame, sondern auch misstrauische, brüchige Heimkehr. Der Begriff «Heimat» ist kontaminiert und besetzt von einer nationalistischen Konnotation, es scheint, als könne es im Kampf gegen den Faschismus keine Heimat geben, oder kein richtiges Leben im falschen³. Erschwerend hinzu kommt, dass der Nationalsozialismus für Hand-

¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 241.

² Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, S. 9. Fortan zitiere ich diese Erzählung im Fließtext als «LS» gefolgt von der Seitenzahl.

³ Vgl. Theodor Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1951, S. 59.

kes Generation auch Symptom für eine «Dialektik der Aufklärung» (Adorno/Horkheimer) ist, dass also die industrielle Herstellung des Todes in den Vernichtungslagern eine Kontaminierung von Kultur, Denken und Wahrnehmung nach sich gezogen hat; ein behutsamer Umgang mit Utopien ist folglich vonnöten.

Handkes Text kann vor diesem verwickelten Hintergrund als Versuch einer Dekontaminierung des Heimatbegriffs gelesen werden, die weder kitschig und heimelig noch als Ausdruck der faschistischen Biopolitik ausfallen, sondern zu einer momentanen, provisorisch-brüchigen Lichtung von Heimat führen soll, zu einem synästhetischen Körpergefühl, das ebenso schnell verpufft wie es erscheint. Diese Dekontaminierung führt zu einer temporär und prekär geretteten Wahrnehmung. Besonders in Deutschland und Österreich, in Ländern, deren «Alltäglichkeit [...] böse geworden» (LS, 82) ist, wo die Gegenstände klimpern und klappern, wo ihre Beschriftungen Äußerungen notwendig falschen Bewusstseins sind, überkommt dem Erzähler ein Gefühl der Befremdung. Selbst unschuldige Waldlandschaften haben etwas Unheimliches an sich, der Wald ist zum Wald der Henker und Helfer mutiert. Der Blick selbst ist verhangen.

Diese Landschaften werden im Laufe der *Lehre der Sainte-Victoire* einer Schocktherapie unterzogen, die sich formalästhetisch an Paul Cézannes Bildwelten orientiert. Die Landschaft erscheint als lose zusammenhängendes und nicht fest verkoppeltes Sinnesereignis, das der Auflösung eines realistischen Bildprogramms in Farbflecken oder *taches colorées* in Cézannes Malerei nahekommt, wo sich aus dem Zusammenspiel abstrakter Farbflecken mit je eigener Materialität, Ausdehnung und Grenzziehung identifizierbare Motive herausbilden. Diese neue Erfahrung von Heimat erfordert auch eine neue Erzählweise, und somit durchzieht diese *emulatio* von Cézannes Bildpoetik die Schreib- und Erzählweise in Handkes Text. Landschaftsperspektiven werden in ihre Gefühlsbestandteile aufgelöst, die Erzählung mäandert scheinbar ziellos vor sich hin, assoziative Verbindungen ersetzen kausale. Im folgenden Aufsatz werde ich versuchen, das Problemfeld und den Lösungshorizont, innerhalb deren sich Handkes Text bewegt, präzise abzustecken; und das heißt vor allem den politischen Kontext nicht aus den Augen zu verlieren.

I. Eine «völlig sprach- und stimmlose Welt»

Von Anfang an geht es dem Icherzähler in *Die Lehre der Sainte-Victoire* darum zu zeigen, inwiefern Sprache und Gewalt miteinander zusammenhängen. Er diagnostiziert an sich selbst eine Krankheit, die Goethe in seiner

Farbenlehre beschrieben hat und die mit der Benennung von Farben zu tun hat:

Der ein bißchen mit seinem Wissen prunkende Goethe der *Farbenlehre* erzählt da von zwei Subjekten, in denen ich mich zum Teil wiedererkenne. Zum Beispiel verwechseln diese beiden «Rosenfarb, Blau und Violett durchaus»: nur durch kleine Schattierungen des Helleren, Dunkleren, Lebhafteren, Schwächeren scheinen sich solche Farben für sie voneinander abzusondern. Der eine bemerkt bei Schwarz etwas Bräunliches und bei Grau etwas Rötliches. Überhaupt empfinden die zwei die Abstufung von Hell und Dunkel sehr zart. – Sie sind wohl krank [...] (LS, 10f.)

Diese Krankheit wurzelt in einer Benennungskonfusion, in einer Verwirrung der in der Gemeinschaft formulierten Regeln über den Gebrauch der Worte. Ein soziales Gebrechen wird hier diagnostiziert, das in der Familie des Icherzählers als Grund für Stigmatisierung in Form von Spott und Hohn hinhält. Aufgrund seiner Idiosynkrasie wird der Icherzähler aus der Gemeinschaft ausgegrenzt.

Dieser verstrickt sich jedoch bald in ein Dilemma. Nachdem er entgegen allen Erwartungen im Rahmen seiner Wehrfähigkeitsprüfung den Farbtafeltest bestanden hat, wird er von seinem stolzen deutschen Stiefvater wieder eingemeindet; dem Erzähler ist dieser Stolz jedoch «sofort zuwider», und er verbindet die Szene mit dem «Rotbraun des von dem Mann gerade umgegrabenen Gartens» (beide Zitate: LS, 13). Der Erzähler zieht hier zwischen seiner eigenen und Cézannes Biographie eine Parallele; dieser kaufte sich vom Waffendienst frei, während jener nun wehrfähig ist. Der richtige Gebrauch der Sprache birgt ein Gewaltpotenzial, das richtige Benennen der Dinge befähigt zum Anvisieren, Abdrücken und Erschießen, und dem Icherzähler wird dies zum inneren Widerspruch, zum *double-bind*⁴.

Naiverweise flüchtet der Erzähler nach Deutschland, also ins Land der Täter, und dieses Umfeld kommt ihm im Laufe der Zeit immer fremder und böser vor: «eine [...] wie versteinerte Bundesrepublik» (LS, 89). Die Menschengruppen werden zu Meuten, den Menschen fehlen die «Augenfarben», «die Leute in den Autos erscheinen ersetzt durch Nackenstützen». Der Erzähler hört nur feindliche, durch technische Gerätschaften erzeugte

⁴ Dieser Begriff, der aus der Psychiatrie kommt, bezeichnet einen durch zwei sich widersprechende Imperative erzeugten inneren Widerspruch des Schizophrenen. Vgl. Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Übers. v. Hans Günter Holl. Frankfurt/M: Suhrkamp 1988.

Geräusche, wie «das Rasseln der Parkuhren und das Geknalte der Zigarettenautomaten» – Synekdochen einer in Zweckformen zersplitterten Welt. Alles hat einen «gefälschten Namen», die verdinglichende Sprache beherrscht alles. Letztlich wird selbst die Natur ungültig, und der Erzähler verabscheut «die deutschen Erdformen: die Täler, Flüsse und Gebirge; ja der Widerwille ging bis in den tiefen Untergrund» (alle fünf Zitate: LS, 90ff.).

Diese Erfahrung extremer Entfremdung wird im Text als «Gewalt» bezeichnet: «Damals verstand ich die Gewalt. Diese in “Zweckformen” funktionierende, bis auf die letzten Dinge beschriftete und zugleich völlig sprach- und stimmlose Welt hatte nicht Recht» (LS, 91). Die schiere Eindeutigkeit der Beschriftung macht es, dass Sprache selbst zu einem bloßen Werkzeug wird, das jeder gleich benutzen könne; es gibt also keinen Raum für Stimme, Timbre, Aussprache des Einzelnen und damit auch keine Sprache wie sie Handke begreift. Die etikettierte Welt hat keine menschliche Klangfarbe. Hier stößt man auf den Kern des von Handkes Text umkreisten Sprachproblems, das sich sowohl als syntaktisches Problem der Verbindung von Sprachelementen als auch der Verbindung unter den mit der Sprache bezeichneten Dingen herauskristallisiert. Es handelt sich um ein doppeltes Fehlen des Zusammenhangs und Zusammenhalts, sowohl in der Sprache als auch in der Wirklichkeit, wobei hier keine kausale Hierarchie herrscht, Sprache und Wirklichkeit bedingen sich wechselseitig in ihrer Zusammenhangslosigkeit.

Angesichts dieser Gemengelage reagiert der Erzähler mit einem Gefühl der Ausgestoßenheit oder Aussätzigkeit. Auch in anderen Texten von Handke haben die Figuren ein Gefühl, aus dem Zusammenhang wie aus allen Himmeln herauszufallen. Da wäre etwa Josef Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970), der eines Tages aufgrund seiner mutmaßlichen Entlassung seinen Arbeitsplatz verlässt, aus seiner Wohnung in ein Hotel zieht und schließlich ein Mädchen im Zuge eines Gefühls extremer Verbindungslosigkeit erwürgt. Linda De Meritt hat diese Entfremdungsmomente anhand der *Stunde der wahren Empfindung* (1978) beschrieben:

Alienation as understood here is a sudden loss of context which destroys objective and stable categories of reality to plunge the protagonist into a subjectivity defined void. [...] Handke's protagonist loses the system which previously rendered his actions automatic and natural; he loses his objectively determined chain of actions and reactions – his «Reihenfolge»: «Ich brauche auch eine Reihenfolge, dachte Keuschnig. – Aber für eine Reihenfolge brauchte er voraus ein System. – Aber für

ihn gab es kein System mehr. – Aber wozu brauchte er denn eigentlich eine Reihenfolge? [...]».⁵

Das Herausfallen aus Reih und Glied, das Verlernen der Reihenfolge, das Vergessen des Automatismus bewirkt Entfremdung. Die Kausalität selbst scheint außer Kraft gesetzt zu sein, und der Erzähler baut sich eine solipsistisch anmutende Welt um sich auf, in der die Dinge ganz eigene Assoziationen hervorrufen.

Man könnte hier eine Brücke zu Hans Blumenbergs Analyse der Technik im Aufsatz «Lebenswelt und Technisierung» schlagen. In der Lebenswelt wie sie Blumenberg versteht sind alle Reize für das Individuum insofern signifikant, als es auf diese Reize unmittelbar reagieren kann; mit anderen Worten gibt es einen intakten Reiz-Reaktions-Kreislauf. Technik simuliere nun diese biologische Einpassung, indem sie es ermögliche, eine auf menschliche Bedürfnisse und Wahrnehmung getrimmte Lebenswelt zu erschaffen, die keines Denkens bedürfe. Um das zu verdeutlichen, vergleicht Blumenberg zwei Arten von Klingel: wohingegen man bei den älteren Zug- oder Drehklingeln «noch das unmittelbare Gefühl, den beabsichtigten Effekt in seiner Spezifität zu erzeugen»⁶ habe, sei dies anders bei der elektrischen Klingel, «die durch ein Druckknopf betätigt wird: die Verrichtung der Hand ist dem Effekt ganz unspezifisch und heteromorph zugeordnet»⁷. Die elektrische Klingel ist das *mübelos Verfügbare*, das *Immer-Fertige*. In einer kühnen gedanklichen Volte ordnet Blumenberg diesen verschiedenen Technikvarianten der kantschen Unterscheidung zwischen Verstand und Vernunft zu: wohingegen die elektrische Klingel für Verstand stehe, für einen «Umgang mit leeren Intentionen, mit Vermeinungen, die für die Sachen selbst genommen werden»⁸ also, stehe die Dreh- oder Zugklingel für die mit der Vernunft verbundene erfüllte Intention, ein «vollendeter Besitz des Gegenstandes in der Fülle seiner Aspekte»⁹.

Auf den Punkt gebracht, oktroyiert Technik Wahrnehmung, Begründung von Zusammenhängen, Gespür, macht die Welt zur einer Sphäre jederzeitiger Verfügbarkeit. Der Icherzähler in der *Lehre der Sainte-Victoire* fällt aus ebendiesem Zusammenhang heraus; im Unterschied zum Protagonis-

⁵ Linda De Meritt: «Peter Handke: From Alienation to Orientation». In: *Modern Austrian Literature* 20, 1 (1987), S. 53-71. Hier S. 54.

⁶ Hans Blumenberg: «Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie». In: Ebd.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 7-54. Hier S. 35.

⁷ Ebd., S. 35.

⁸ Ebd., S. 35.

⁹ Ebd., S. 34.

ten in der *Angst des Tormanns beim Elfmeter*, hat er aber keine Mordlust, die etwa beim Pfeifton des Wasserkochers aufkommt. Der Icherzähler fällt aus dem Zusammenhang und sucht nach einem subjektiven Zusammenhang, der nicht über die Dinge verfügt und sie damit auslöscht. Die Farbflecken Cézannes geben der Umwelt ihre materiellen Qualitäten zurück, ohne sie im Zuge der genauen Beobachtung gleich zu verdinglichen und in eine Reihenfolge zu quetschen, in der über sie per Knopfdruck verfügt wird. Jedes Element darf bestehen, jedem Element wird nachgespürt, und doch ist alles nicht zusammenhangslos. Handke lässt dieses düstere dystopische Bild der modernen Lebenswelt nicht so stehen und setzt ihm, hier und da mit pseudomessianischem Unterton, eine erdichtete Welt gegenüber, die Ohren hat, zu hören, und Augen, zu sehen.

II. Cézannes réalisation

Nicht wenige «Beseligungsmomente» (LS, 9) sind dem Protagonisten in Handkes Erzählung vergönnt. Die momentane Überwindung des Antagonismus von Subjekt und Objekt wird im intermedialen Austausch zwischen Literatur und bildender Kunst vor dem Hintergrund des Problems des fehlenden Zusammenhangs entwickelt. Adorno beschreibt in der *Ästhetischen Theorie*, inwiefern Kunstwerke das Schisma von Subjekt und Objekt revidieren können:

Als apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder. Hat das Bewußtsein durch die Entzauberung der Welt vom alten Schauer sich befreit, so reproduziert es sich permanent im geschichtlichen Antagonismus von Subjekt und Objekt. Dieses wurde von der Erfahrung so inkommensurabel, fremd, ängstigend, wie einmal nur Mana war. Das tingiert den Bildcharakter. Er bekundet solche Fremdheit nicht weniger als darin versucht wird, das dinghaft Entfremdete gleichwohl erfahrbar zu machen. Den Kunstwerken obliegt es, des Allgemeinen im Besonderen innezuwerden, das den Zusammenhang des Seienden diktiert und vom Seienden verdeckt wird.¹⁰

Nicht alle Kunstwerke können den Zusammenhang zwischen den Gegenständen selbst problematisieren, also, in meiner Lesart, ihre dem Verstand jederzeitige Verfügbarkeit.

Adorno sind insbesondere realistische Kunstwerke in dieser Hinsicht suspekt, sie benutzen die Farben und Konturen, um eine direkte Verweisstruktur aufzubauen, sie sind für ihn bloße Abbilder. Über diese falsche Versöhnung

¹⁰ Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 130.

schreibt Adorno: «Der Geist identifiziert es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Verhaltens»¹¹. Im Kunstwerk nach Adornos Sinn würde eine «ästhetische Einheit des Mannigfaltigen»¹² hergestellt werden, im Zuge derer die einzelnen Elemente, aus denen jedes Kunstwerk besteht, seien sie sprachlich, farblich oder klanglich, zu ihrem Recht kämen, ohne dass das Kunstwerk jedoch in seine Bestandteile zerfiele und keine Einheit bildete, eine Einheit, welche – dialektisch – die Gewalt des Zusammenhangs reflektiert.

Handkes Auseinandersetzung mit Cézannes Malerei in der *Lehre der Sainte-Victoire* lässt sich vor dem Hintergrund dieser Problemkonstellation lesen. Cézanne stand in mehrerer Hinsicht an einer kunstgeschichtlichen Schwelle: der Schwelle zur Moderne, der Schwelle zur nichtgegenständlichen Malerei, der Schwelle zur konzeptuellen Kunst¹³. An dieser Schwelle stehend, zögerte Cézanne der Legende gemäß; der Produktionsprozess seiner Bilder kam öfters ins Stocken, viele Gemälde wurden nicht fertig gestellt und dem Autodafé anheimgegeben. In dieses Bild passt dann auch Cézannes mutmaßliche Abneigung gegen Abbildung; es heißt, er habe «eine Harmonie parallel zur Natur»¹⁴ schaffen wollen. Um zu diesem Ergebnis zu gelangen, entwickelte Cézanne eine aufwendige Maltechnik, die er einmal als ein *Denken mit dem Pinsel* bezeichnet hat: «je pense en peignant»¹⁵. Er benutzte eine fertige Palette von 18 Farbtönen, die nach den Grundfarben ausgewählt waren, und vermischte diese erst auf der Leinwand¹⁶; daraus wurden klobige und unförmige Farbflecken, ähnlich der Punkte im Pointil-

¹¹ Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. A. a. O., S. 202. Die Rede vom mimetischen Verhalten verweist auf Walter Benjamin, der sich darunter die menschliche Fähigkeit zur Nachahmung aller möglichen auch nicht anthropomorphen Naturphänomene vorstellt. Vgl. Walter Benjamin: «Lehre vom Ähnlichen». In: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 124-29.

¹² Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*. A. a. O., S. 202.

¹³ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*. Aus d. Franz. v. Michael Wetzell. München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 12: «Dort, wo etwas als eine "Grenze" des Pikturalen zum Ausdruck gebracht wird [...], genau dort exponieren sich die Paradigmen, woran die Malerei *de facto* arbeitet».

¹⁴ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. d. Frz. v. Jürg Bischoff. Zürich: Diogenes 1982, S. 137. Dass vieles in diesem Band eine Stilisierung des Malers darstellt ist mehr als wahrscheinlich, dennoch wird dies im Folgenden nicht eigens problematisiert, da es ausschließlich um Handkes Cézanne-Rezeption geht.

¹⁵ Zitiert nach: Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 116.

¹⁶ Vgl. Émile Bernards Liste von Cézannes Farben, in ebd., S. 96f.

lismus; diese Farbflecken bildeten die Grundsteine des Bilds, aus deren Zusammenspiel sich das Motiv herauschält.

Der Übertragungsprozess eines Gesehenen auf die Leinwand stellt sich als labiles Ereignis mit unsicherem Ziel dar, das von Max Imdahl als «Dialektik aus Dekomposition und Rekomposition» beschrieben worden ist:

Die sichtbar gegebene und in begriffliche Gewißheit vertraute Gegenstandswelt wird dekomponiert zu einer systemlosen, allein dem nichtbegrifflichen Sehen zugänglichen Phänomenalität aus bloßen *sensations colorantes*, aber sie wird zugleich, schon im Zuge der Dekomposition, rekonponiert im Hinblick auf eine selbstevidente koloristische Ordnung, aus der sie – wie erst sich bildend – hervorgeht.¹⁷

Die Dekomposition entpuppt sich also als Weise, das konventionelle Sehen zu verändern und ein «unschuldiges Auge» (John Ruskin) zu erlangen; in ihr werden Gottfried Böhm zufolge kategorisierte, stets verfügbare Gegenstände mit festgelegten Eigenschaften in *sensations colorantes* übersetzt¹⁸. Cézanne hat in Joachim Gasquets Zeugnis diesen Prozess als Vergessen beschrieben: «Sein [des Malers] ganzes Wollen muss schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein»¹⁹. Diese *Stimmen der Voreingenommenheit* gilt es zu vergessen, um nur Farben zu sehen; ein entschärfter Blick ist das Resultat der Dekomposition, der nicht Einzeldinge fixiert, sondern das Blickfeld als unaufgeteiltes Farbgeflimmer in Augenschein nimmt.

Dekomposition ist bloß der erste Schritt. Im Unterschied zu seinen impressionistischen Malerkollegen dachte Cézanne die Rekomposition nicht als möglichst originalgetreue Kopie des Eindrucks, der *impression*. Vielmehr begriff er die Malerei als eine Lektüre der Natur:

Die Natur lesen heißt sie durch den Schleier der Interpretation mittels farbiger Flecken [taches colorées] sehen, die nach einem Harmoniegesetz aufeinander folgen. Diese großen Mischfarben lassen sich durch die Modulation analysieren. Malen heißt seine farblichen Empfindungen [sensations colorantes] aufzeichnen.²⁰

¹⁷ Ebd., S. 116.

¹⁸ Vgl. Gottfried Böhm: *Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire*. Frankfurt a. M.: Insel 1988, S. 55.

¹⁹ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 137.

²⁰ Ebd., S. 54.

Diese Aussage lässt sich am besten mit Hinblick auf ein Bildbeispiel erläutern. Abbildung 1, ein spätes Bild der Montagne Sainte-Victoire, besteht aus einem Gemenge von verschiedenen Farbflecken (*taches colorées*), die nebeneinander stehen und individuell voneinander unterschieden sind. Je nach Gegenstand bestehen diese Farbflecken aus horizontalen oder vertikalen Pinselstrichen derselben Farbe, die, wie gesagt, direkt auf die Leinwand aufgetragen wurde.



Abbildung 1: *La Montagne Sainte-Victoire*, 1904-1906

So bestehen etwa die dunklen grünen *taches* rechts unten aus vertikal gezogenen Pinselstrichen – eine Baumgruppe; diese verschiedenen Grüntöne werden horizontal von einigen ocker- und braunfarbenen Farbflecken durchzogen, die eine Art längliches Viereck bilden – ein Aquädukt; Bäume recken sich in die Lüfte, wie Pinselstriche vertikal gezogen werden, der Aquädukt hat Schwere und Bodenhaftung, wie Pinselstriche horizontal gezogen werden (dasselbe gilt übrigens für die Gelbtöne, die Felder bezeichnen). Ein wildes Durcheinander von verschiedenen gezogenen *taches* durchstreift schließlich die obere Bildhälfte und repräsentiert damit laut Böhm «die Schatten von Wolken im Azur des Himmels»²¹.

²¹ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 114.

Wie gelangte Cézanne zu diesem Resultat? Er ging nicht von der Wirklichkeit aus, weder von einer gesetzten äußeren Realität, noch von einer inneren Wirklichkeit der Impression, sondern von der Leinwand. Sein Anfangspunkt war immer ihre Mitte, wo ein erster Farbfleck appliziert wurde; von dort aus setzte er in einer Kreisbewegung *tache* für *tache*, bis er zum Bildrand gelangte²². Diesen Prozess hat Evelyn Benesch anhand unvollendeter Aquarelle, die alle Stadien des Entstehungsprozesses zeigen, rekonstruiert: «Cézanne entwickelt dabei die Komposition von einem Zentrum aus, bringt Farb- und Formelemente zueinander in Bezug und läßt das Bild so aus sich selbst nach außen wachsen»²³.

Cézanne revolutionierte damit die Kompositionstechnik. Er beschrieb seine Maltechnik als Modulation in Abgrenzung zum klassischen Modellieren, eine mit der Zentralperspektive untrennbar verbundene Technik. Durch den gezielten Einsatz von Licht- und Schatteneffekten (*ciaroscuro*) werden hier Gegenstände herausgearbeitet, die einem Fluchtpunkt zutendieren, wodurch wiederum Tiefenillusion erzeugt wird. Diese Technik verleiht den abgebildeten Gegenständen etwas Plastisches, denn sie scheinen Schatten zu werfen und Licht verschieden intensiv aufzunehmen. Je nachdem, ob Schatten oder Licht auf eine Stelle fallen soll, wird die Farbe vermittle Vermischung mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß verdunkelt oder aufgehellt: «Das Hell-Dunkel gibt dem Körper Rundung und verbindet ihn nachträglich mit dem Raum»²⁴.

Im Unterschied zu dieser klassischen Kompositionstechnik, modulierte Cézanne die einzelnen Farbflecken:

Modulieren heißt für Cézanne, eine Hell-Dunkel-Skala aus der Eigenhelle der jeweiligen Farben zu gewinnen, anstatt eine Farbe durch Beimischung von Schwarz oder Weiß zu trüben oder aufzulichten. Die Körper lassen sich deshalb aus reinen Farbfolgen herausmodulieren. An die Stelle des alten Bildbaus tritt eine neue und offene Art des Zusammenhangs von Farbe, Fläche, Körper und Raum.²⁵

²² Anhand der Aquarelle lässt sich gut sehen, dass es Cézanne besonders wichtig war die einzelnen *taches* voneinander abzugrenzen: er ließ immer die Schichten trocknen bevor er mehr Farbe auftrug um das Vermischen von Farbe zu vermeiden. Vgl. dazu ebd., S. 50.

²³ Evelyn Benesch: «Vom Unfertigen zum Unvollendeten. Zur "réalisation" bei Paul Cézanne». In: Ebd. (Hrsg. u.a.): *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*. 2000 Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 41-61. Hier S. 53.

²⁴ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 85.

²⁵ Ebd., S. 86.

Es ist das Ziel dieser Technik, die *taches* nach einem *Harmoniegesetz* aufeinander folgen zu lassen. Diesen prekären Prozess bezeichnete Cézanne als *réalisation*. An seinem Ende sollten sich die Gegenstände aus dem Nichtgegenständlichen herauskristallisieren. Dabei bestand durchaus eine Gefahr, die in Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu* (1845) beschrieben wird: «Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture»²⁶. Es müssen aus dieser mit Böhm gesprochenen “koloristischen Logik” Bäume, Häuser, Himmel hervorgehen.

Gleichzeitig steht jeder *tache* für sich. Im Bild besteht ein Schwebezustand zwischen eigenborstigen Farbflecken und dem eine Landschaft hervorbringenden harmonischen Zusammenspiel der Farbflecken. Böhm beschreibt dies folgendermaßen:

Die einzelnen Kontraste verbinden sich erst in der Luminosität des Blattes zu einem schwebenden Gesamtklang. Die Aquarelle zeigen, daß die sichtbare Natur aus der Fülle des leeren und lichtvollen Raums zu verstehen ist. Er ist das Substrat, aus dem die Dinge entstehen, in dem sie aber auch Zusammenhang erfahren. Er ist der Bereich, in dem Ding und Nicht-Ding ihre schwebende, zugleich aber auch dauerhafte Identität beweisen.²⁷

Man kann ein Gemälde von Paul Cézanne immer auf zwei Weisen betrachten: als Konfiguration von atomaren *taches colorées*, aus denen ein Motiv hervorgeht; oder als Motiv, das sich auflöst in bedeutungslose *taches colorées*. Bildfläche oder Farbfläche. Diese *taches colorées* zeichnen sich durch ihre Abstraktheit aus: «die jeweilige Farbe muss nicht primär *bezeichnen*, sie muss eine Sache *sein*, sie muß im richtigen Tonschritt zu allen anderen Elementen des Bildes stehen, sie ist ein Teil-Ganzes»²⁸. Aber aus ihrer Harmonie zueinander, aus der koloristischen Konfiguration geht ein Bildganzes hervor, das Äpfel und Orangen, einen Steinbruch oder einen Berg zeigt.

Cézannes Kunst wurde auch immer wieder in die Nähe von Schrift und Sprache gerückt. So beschreiben die mit Cézanne befreundeten Maler Rivière und Schnerb die Konfiguration der *taches* folgendermaßen: «Im Prinzip keinen Strich, eine Form existiert nur durch die benachbarten Formen»²⁹.

²⁶ Honoré de Balzac: *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris: Éditions Gallimard 1994, S. 66.

²⁷ Gottfried Böhm: *Paul Cézanne*. A. a. O., S. 89.

²⁸ Ebd., S. 63.

²⁹ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 113.

Ob man die Lektüre der Bilder, die im Prozess der Konstitution von Gegenständen durch die Logik der Farbfolge entstehen, als hermeneutischen Zirkel beschreibt, in dem das Ganze nur durch seine Teile Bedeutung hat und die Teile durch das Ganze, wie es Böhm gemacht hat³⁰; oder den Sprachcharakter der Bilder mit Ferdinand de Saussures Sprachtheorie verbindet, der über die Sprache gesagt hat: «Der Wert von jedem beliebigen Glied [ist] begrenzt durch das, was es umgibt»³¹, wie es Friedrich Teja Bach gemacht hat; oder diese koloristische Konstruktion mit der Musik vergleicht, in der sich bedeutungslose Töne nur in ihrem zeitlichen Fluss zu einer Melodie modulieren lassen, bleibt individuellen Vorlieben vorbehalten. Jedenfalls kristallisiert sich aus dem wimmelnden Mosaik der Farbtöne eine Harmonie heraus, deren Lektüre aus atomaren und autonomen *taches colorées* ein Motiv konstituiert.

III. Handkes *réalisation* zwischen Text und Bild

Es lässt sich mutmaßen, dass die Nähe von Bild und Sprache bei Cézanne auch Peter Handke fasziniert hat. «Es waren die *Dinge*; es waren die *Bilder*; es war die *Schrift*; es war der *Strich* – und es war alles im Einklang», sagt der Ich-Erzähler von den «Beschwörungen» des Malers (beide Zitate: LS, 79). Meine These ist, dass Handkes Text die Kompositionstechnik Cézannes emuliert, um den fehlenden Zusammenhang gewaltfrei zu stiften. Seine literarische Strategie sieht es weder auf die reine Illusion einer realistischen Geschichte mit einheitlicher Zeit- und Figurenkonstellation ab, noch auf eine rein avantgardistische Erzählweise, die nur auf das Erzählen selbst verweist, nicht aber auf das Erzählte.

Man könnte von einer zirkulären Entwicklung des Texts sprechen. In mehrfacher Hinsicht vollzieht der Text eine Kreisbewegung: Zunächst kreist er in einem großen Bogen oder Umweg um die Bilder Cézannes, dann um ihre Motive, besonders um die Sainte-Victoire, die als ein Delphi des Kunstliebhabers nach ein Paar Tagen Umrundung erklommen wird. Nach dieser Besteigung gehen Schockwellen von der gleichsam zum Epizentrum einer Erschütterung der Wahrnehmung gewordenen Sainte-Victoire aus, die die umliegende Welt aus der Schreckstarre ihrer Verdinglichung und Entzauberung lösen. Diese doppelte Kreisbewegung durchläuft der Erzähler,

³⁰ Vgl. ebd., S. 86: «Der Künstler bewegt sich gestaltend in einem Zirkel, zwischen Ganzem und Teil».

³¹ Friedrich Teja Bach: «Der Pfahl im Gewebe. Störungen im Werk Cézannes». In: Evelyn Benesch (Hrsg. u.a.): *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*. A. a. O., S. 63-83. Hier S. 64.

der zunächst zentripetal in den Sog der Bildwelten hineingezogen wird; eine Erfahrung, die ihm schließlich zur politischen Zentrifugalkraft wird.

Zergliedert man Handkes Text in seine kleinsten Einheiten, in ein- bis fünfseitige Abschnitte, fällt einem sofort die Vielfalt von Gattungen dieser Abschnitte auf. Mehr noch, innerhalb der Abschnitte wechseln sich von Absatz zu Absatz die Gattungen ab: Im ersten Abschnitt fällt zunächst ein Satz, der in eine Handlung einzuleiten scheint, um dann sogleich im nächsten Absatz das Dorf in Adalbert Stifters Erzählung *Bergkristall* zu beschreiben; dann springt die Erzählung zu einem «Einmal» (LS, 9), von dem man nicht weiß, in welcher zeitlichen Relation es zum Anfangssatz steht. Nach einem Abschnitt über die Goethesche Farbenkrankheit geht der Text über zu einem «vor kurzem» (LS, 12) stattgefundenen Erlebnis auf dem Untersberggipfel. Ein *stop and go* des Erlebnisberichts, der durch Paraphrasen, literarische Zitate, wissenschaftliche Diskurse immer wieder unterbrochen wird, ein Hin und Her zwischen dem Erzählen und der Reflexion, zwischen der Illusion und dem Illusionsbruch.

In der sprachlichen und erzählerischen Auflösung der strengen Opposition von Subjekt und Objekt ist ein weiterer wichtiger Bezugspunkt Spinoza, der mit seinem Monismus eine den kartesischen Dualismus überwindende Metaphysik formulierte. Handke reißt immer wieder Spinoza-Zitate aus ihrem Kontext und webt sie eigenwillig in die Erzählung seines Wahrnehmungswandels ein³²:

Dieser gehend Tanzende war ich-zum-Beispiel und drückte «die Daseinsform der Ausdehnung und die Idee dieser Daseinsform», die gemäß dem Philosophen «ein und dasselbe Ding sind, doch auf zweierlei Art ausgedrückt werden», in dieser vollkommenen Stunde *gleicherart* aus. (LS, 51f.)

Spinoza liefert einen anderen Bezugspunkt, ein anderes Denken der Verschränkung von Idee und Gegenstand, Subjekt und Objekt.

Bei so vielen Unterbrechungen, falschen Fährten, verhaspelten Anfängen, Zitaten und Brüchen stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang, und diese Frage wird auch im Text selbst verhandelt:

Ja, ich wollte erzählen [...]. Denn schon oft hatte ich, lesend oder schreibend, die Wahrheit des Erzählens als Helligkeit erfahren, in der

³² Vgl. Albert Meier: «Auf der Hochebene des Philosophen. Spinoza in Peter Handkes „Lehre der Sainte-Victoire“». In: Gerhard Hahn u. Ernst Weber (Hrsg.): *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1994, S. 145-40.

ein Satz ruhig den anderen gab und das Wahre – die vorausgegangene Erkenntnis – nur an den Übergängen der Sätze als etwas Sanftes zu spüren war. [...] In Grillparzers *Armem Spielmann* las ich dann: «Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange». Und so kam wieder Lust auf das Eine in allem. Ich wußte ja: Der Zusammenhang ist möglich. Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfsglieder. (LS 99f)

Dieser Zusammenhang wird durch eigenwillige «die Erzählung [zusammenhaltende] Analogien» (LS, 100) gestiftet. Im obigen Beispiel des Textauftakts stiftet das Lexem “Farbe” zwischen den Textfragmenten eine Verbindung; so geht es im Stifter-Zitat um Farbe, die «bei dem Hause»³³ bleibt; über dieses Zitat kommt der Icherzähler auf sein Erlebnis, «in den Farben zu Hause» gewesen zu sein; dann identifiziert er sich mit Goethes “Farbkranke”; auf dem Unterberggipfel sieht der Icherzähler schließlich eine Rabenkrähe vor einem blauen Himmel als Fahne³⁴.

Diese Verknüpfung von zeitlich und gattungsmäßig auseinander liegenden Textfragmenten erzeugt mit den Worten Ulrike Weymanns im *discours* eine eigene «zeitliche Kongruenz», die in der *histoire* niemals zustande käme³⁵: «Durch diese Anmerkung des Wissenschaftlers hat sich mir, über das bloße Wiedererkennen hinaus, ein Bild der Einheit zwischen meiner ältesten Vergangenheit und der Gegenwart gezeigt» (LS, 11). Es handelt sich um eine farbliche Verbindung. Der durch den bestandenen Farbtafeltest verhangene Blick öffnet sich hier einer assoziativen Verknüpfung von Farbtönen, welche die gewaltdurchtränkte Logik der Objektivität von Farbzuschreibungen auflöst.

Dieses Verfahren lässt sich mit Cézannes Maltechnik vergleichen. In einem Zeugnis von Émile Bernard vergleicht dieser die Malerei mit dem Webmuster eines Teppichs:

Der Wandschirm war aus mehreren Einzelteilen zusammengesetzt, die mit mächtigem Laubwerk und ländlichen Szenen und hie und da mit Blütenwerk bemalt war. [...] «Das ist die Malerei», sagte Cézanne zu mir, «sie ist nicht schwieriger als das. Das ganze Handwerk steckt darin, das ganze».³⁶

³³ Adalbert Stifter: «Bergkristall». In: Ebd.: *Bunte Steine*. Stuttgart 1994, 173-229. Hier S. 177.

³⁴ Vgl. Ulrike Weyman: *Intermediale Grenzgänge*. Das Gespräch der drei Gehenden von Peter Weiss, Gehen von Thomas Bernhard und Die Lehre der Sainte-Victoire von Peter Handke. Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 221.

³⁵ Vgl. ebd., S. 221.

³⁶ Michael Doran (Hrsg.): *Gespräche mit Cézanne*. A. a. O., S. 75.

Handkes Text wirkt wie ein Flickenteppich, bestehend aus verschiedenen, durch dünne Fäden assoziativer Analogien zusammen gehaltenen Textfragmenten. Handkes Webmuster erzeugt ein multiperspektivisches Textgewebe, einen Flickenteppich aus eigenständigen Textfetzen, die durch einen assoziativen Faden untereinander verbunden werden. Der Icherzähler will dabei wie Cézanne durch «textuelle Modulation»³⁷ ein eigensinniges und eigenwertiges Harmoniegesetz entwickeln, das die Vergangenheit nicht am Leitfaden eines durch die Illusion strenger Kausalität und zeitlicher Abfolge charakterisierten realistischen Erzählens mit der Gegenwart verknüpft. Die Freundin des Erzählers, D., bringt dieses Kompositionsprinzip auf den Punkt: «Der Übergang muß für mich klar trennend *und* ineinander sein» (LS, 119).

Zudem vereint Handkes Text verschiedene Perspektiven in einem Bild: die Vogelperspektive eines auktorialen Erzählers auf ein Dorf, die Perspektive des Naturwissenschaftlers, der Regeln induzieren will; selbst die Perspektive des Ich-Erzählers verändert sich im Laufe des Textes, er wird immer unscheinbarer: «Ich war ja im Reich des großen Malers von Tag zu Tag unsichtbarer geworden [...]. Nicht etwa verschwunden oder aufgegangen in der Landschaft kam ich mir vor, sondern in deren Gegenständen (den Gegenständen Cézannes) gut verborgen» (LS, 68). Durch die direkte Rede der Freundin D., die den Ich-Erzähler auf seiner zweiten Bewanderung der Sainte-Victoire begleitet, wird der Text endlich durch eine zweite (metapoe-tische) Stimme begleitet, die von einer Arbeit an einem *Mantel der Mäntel* erzählt.

Hier tut sich eine weitere Parallele zu Cézanne als Meister des multiperspektivischen Malens auf. Betrachtet man das Stillleben *Äpfel und Orangen* (Abb. 2), so fällt einem auf, dass hier verschiedene Perspektiven sachte aneinander stoßen. Die Tischplatte ist von der gefalteten Draperie verdeckt, so dass ihre Stellung im Raum nur schwer zu erraten ist. Der Krug, die Schale mit den Orangen und der Teller mit den Äpfeln stehen perspektivisch in einem eigenartigen Verhältnis zueinander: den Krug sieht man von der Seite, die Schale daneben sieht man von einer leicht erhobenen Position, den Teller sieht man von oben; der Krug, die Schale und der Teller bilden den Bogen einer perspektivischen Kaskade; während der Teller Gefahr zu laufen scheint, jederzeit vom Tisch zu fallen, soll er indessen dennoch zu einer Pyramide gehäufte rote Äpfel halten, womit nun eine Spannung Teller und Äpfel, Weiß und Rot durchzieht.

³⁷ Vgl. Ulrike Weyman: *Intermediale Grenzgänge*. A. a. O., S. 214ff.



Abbildung 2: Äpfel und Orangen, 1898-1900

Handkes um die *Montagne Sainte-Victoire* kreisender Text dreht sich jedoch auch inhaltlich um eine Erschütterung der Wahrnehmung, insofern die Welt vom Icherzähler fortan durch Cézannes Bilderwelten gebrochen wahrgenommen wird. Immer wieder hält der Text inne, verdichtet sich zu einem Bild, und ein *freeze* hält den zeitlichen Fluss der Erzählung an. Es handelt sich hier nicht um ein rein visuelles Innehalten; diese Pause betrifft synästhetisch alle Sinne und wird genutzt, um diese neu zu kombinieren und den Körper des Icherzählers damit neu zu konfigurieren. Diese Mikrostillstände sind in eine wandernde Bewegung integriert, die Ulrike Weymann «Poetik des Transistorischen» nennt:

Wenn hier von einer “Poetik des Transistorischen” geredet wird, so ist damit nach der ästhetischen Struktur von Texten gefragt, die das Gehen und Vagabundieren, die räumliche Veränderung, explizit zum Gegenstand des Schreibens macht. [...] Bei Handke lässt sich eine dezentrierte Erzählweise beobachten, welcher auf der Handlungsebene der Figuren die peripheren Handlungsorte ebenso entsprechen wie die Phase des Wandels und Übergangs, in der sich die Protagonisten in ihrer lebensgeschichtlichen Entwicklung während der Erzählung befinden: Handkes literarische Gänge sind *Erkundungsgänge*, die auf eine Veränderung im Leben der Protagonisten verweisen.³⁸

³⁸ Ebd., S. 167.

Diese Erkundungsgänge sind insofern zirkulär, als sie einen großen Bogen um die *Montagne Sainte-Victoire* ziehen, ein kreisförmiger Umweg von Cézannes Malerei zu einer neuen Wahrnehmung. Im Laufe der Geschichte werden die «Kreise um die Sainte-Victoire [...] immer weiter» (LS, 87), und die Wahrnehmung besonders von Bergen in Frankreich, Deutschland und Österreich wird von diesen Kreisen affiziert.

Der Icherzähler vagabundiert lange zu Fuß durch die freie Natur und dies «führt zur Sensibilisierung von vier Körpersinnen (in dieser Reihenfolge: Sehen, Hören, Schmecken, Riechen) der insgesamt fünf Sinne, der Tastsinn wird an dieser Stelle ausgespart»³⁹. Bei der ersten Umkreisung der Sainte-Victoire kristallisiert sich diese synästhetische Erfahrung zu einem Bild:

Im roten Mergelsand eines ausgetrockneten Bachbetts die Abdrücke von Kinderfüßen. Kein Geräusch, nur die im weiten Umkreis gegen den Berg anschrillenden Zikaden. Aus einer Pinie tropfte Pech. Ich biß von einem frischgrünen Zapfen ab, der schon von einem Vogel angenagt war und nach Apfel roch. (LS, 48)

Nur im Gehen kristallisiert sich ein solches Bild heraus, es besteht aus spezifischen kleinen Eindrücken, die den Icherzähler zufällig vom Wegrand erreichen. Da der Verlauf der Wanderungen nicht im Vorhinein feststeht, kommen Bestien in die Quere, gibt es kein Gipfelerlebnis, verläuft sich der Erzähler in einer der eher seltenen komischen Szenen⁴⁰.

Diese Art der Wahrnehmung wird von Anfang an abgegrenzt von einem Sehen, welches das Motiv von einem Aussichtspunkt überblickt und es ordentlich von Vorder- über Mittel- bis Hintergrund durchdekliniert:

Ja, ich werde die Sainte-Victoire von der Nähe sehen! Und so ging ich dann nicht so sehr Cézannes Motiven nach, von denen ich überdies wußte, daß die meisten inzwischen verbaut sind, sondern meinem Gefühl: es war der Berg, der mich anzog, wie noch nichts in meinem Leben mich angezogen hatte. (LS, 41)

Handke geht dem *Gefühl* nach, und dieses Gefühl ist nicht nur ein optisches Erlebnis, es ist ebenso ein klangliches oder olfaktorisches. Er benutzt hierfür das Bild eines konkaven Wahrnehmens, wo sich die Landschaft nicht

³⁹ Ebd., S. 187.

⁴⁰ Vgl. LS, 112: «Gepackt von dem Ehrgeiz, mich in dieser Landschaft bis aufs kleinste auszukennen, war ich vor allem auf Abkürzungen aus, so daß wir uns mehr als einmal verirrtten, getrennt den richtigen Weg suchten und uns dann wie zwei Idioten auf zwei verschiedenen Hügeln stehen sahen».

nach oben wölbt, um den Menschen zu verdrängen, sondern ihn einbettet in eine «den Körper freidenkende Welt» (LS, 24). Auch seine frühere Poetik des Sich-Einträumens in die Gegenstände wird im Prozess dieser Annäherung an das *Gefühl* verworfen: Es geht nicht mehr um einen Tagtraum, der alles idealisiert, sondern um die Beschreibung des «stehenden Jetz» (LS, 26). Das Gehen, Wandern oder Vagabundieren produziert einen anderen Weltzugang, eine andere Ästhetik als die herrschende und beherrschende; und diese andere Ästhetik oder Ästhetik des Anderen verdichtet sich immer wieder zu einem synästhetischen *freeze*. Sie funktioniert über die Berührung mit der Oberfläche des Bildsujets und schreitet metonymisch von *freeze* zu *freeze* voran.

Daher ist der fünfte Sinn, der Weymann fehlte, implizit immer eingebunden. Nur über den direkten Kontakt des Körpers mit der Erde, dem Sand, dem Felsen stellt sich ein Erzählfluss her. Um einige Ecken lässt sich hier erneut eine Verbindung zu Cézannes Malerei denken. Richard Shiff analysiert die Maltechnik Cézannes mit Bezug auf Clement Greenbergs These über das moderne Bild, das «*first impresses its viewer with its own articulated materiality*»⁴¹. Greenberg beschreibt den Gegensatz zwischen der *Durchsichtigkeit* der alten Meister, deren Rahmen ein Fenster auf einen imaginären Raum öffnen sollte, und der *Opazität* der modernen Kunst, deren Oberfläche oftmals nur für sich steht. Diese Eigenschaften können mit dem Seh- und Tastsinn in Verbindung gebracht werden:

Vision corresponds to the coordinated view of objects that a transparent painting affords; it is readily (but not exclusively) conceived as a totalizing mode of panoramic survey. Touch corresponds to the unyielding physicality of an opaque surface, one that remains its immediate particularity at all points of contact. Touch is performed piecemeal, touch by touch, just as a planar surface is painted.⁴²

Die *transistorische* Schreibweise korrespondiert mit dieser abtastenden Bewegung, die jeden *tache* als individuelles und nicht auf einen ideellen Wert reduziertes Farbeignis wahrnimmt. Trotzdem sind die Gemälde Cézannes nicht bloß abstrakt und opak, da sie durch die Modulation, durch die gegenseitige Verweismatrix der *taches*, einen verschrobenen Blick auf ein aus Farbform bestehendes Sujet freigeben.

Ein erzählerisches Pendant hierzu ist das Vagabundieren, das Begehen des Bergrückens, das ein alle Sinne in den Bann schlagendes Gefühl erzeugt.

⁴¹ Richard Shiff: «Constructing Physicality». In: *Art Journal* 50, 1 (Spring 1991), S. 42-47. Hier S. 42.

⁴² Ebd., S. 42.

Die erste Annäherung des Erzählers an ein Bild Cézannes im Text ist dann auch nicht nur eine *Eκphrasis* im traditionellen Sinn:

Es hieß *Der Mann mit den verschränkten Armen*: ein Mensch, unter dessen Bild nie ein Eigenname stehen würde [...]; dasitzend im Dunkel der Erdfarben, die ihn auch selber modulierten; in einem, so schien mir, «idealen Alter: schon Festigkeit, aber noch Sehnsucht». (Als ich seine Haltung nachstellte, befremdete freilich die unter den Arm weggesteckte Hand, und es brauchte geradezu einen Willen, sich aus der Verschränkung wieder zu lösen.). (LS, 36)

Handkes Ich stellt das Bild in einem schrulligen *tableau vivant* nach, will selbst dasitzen in den Erdfarben und sich modulieren lassen. Zwar wird das Bild auch visuell beschrieben, die *Eκphrasis* scheint aber damit nicht getan zu sein, es bedarf eines mimetischen Zugangs zum Bild, der den ganzen Körper betrifft.

Selbst Cézannes geradezu ontologischer Malstil wird schließlich in Handkes Text integriert. Das sieht man zum Beispiel an der Wand im berühmten Bild *Flasche und Zwiebeln* (Abb. 3), die alle Farben vereint und somit alle Tageszeiten; auch die Flasche enthält auf ihrer Oberfläche ein Kondensat aller verschiedentlich getönten Reflexionen, wie ein Gebräu verschiedenster Lichteinfälle, geronnen zu einem Farbfeuerwerk.



Abbildung 3: *Flasche und Zwiebeln*, 1896-98

Analog dazu beschreibt der Icherzähler in Handkes Text die Geräusche, Gerüche und Anblicke verschiedener Jahreszeiten, und die Buchen erscheinen als Synthese dieser verschiedenen Zustände:

Hügelan verliert sich die Pflasterung, und die Römerstraße wird zum Hohlweg mit Karrenspuren. Die spielenden Dorfkinde haben hier (inzwischen getrocknete) Lehmkugeln geformt, die in der Atemfeuchte wieder frisch nach Regen riechen. [...] Die rostbraunen Wetterseiten an den Stämmen, die Ost-West-Richtung anzeigen, bleiben nach einem Schneesturm noch lange weiß, als wären alle Bäume Birken. Und bei einem Regen gibt es nichts Schwärzeres als die Elefantenbeine der Buchenschäfte. (LS, 130f.)

Durch diesen Wandel in der Identität bleiben sich die Buchen gleich, während sie in der Anschauung zu einer immer anders gefärbten und deshalb nicht restlos auf einen Nenner zu bringenden Erscheinung werden. Der Icherzähler geht hier fast im metonymisch lokalen Vagabundieren unter. Dieses Stück Heimat will er für sich zurückerobern, das Ende des Textes lässt den Ausgang dieser Aktion jedoch offen: «Zu Hause das Augenpaar?» (LS, 138).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die intermediale *réalisation* in Hanks Text sich auf zwei Ebenen vollzieht: *Formal* wird er zu einem Flickenteppich aus Textfragmenten und emuliert damit die Maltechnik Cézannes, indem die Erzählung nicht kausal zusammengehalten wird; vielmehr werden hier Textfragmente wie Cézannes *taches colorées* assoziativ zu einer Harmonie zusammengeflickt. *Inhaltlich* inszeniert die Erzählung die Erschütterung der standardisierten Wahrnehmung, und dies vollzieht sich in Form eines vagabundierenden Erzählens, das den Erzähler in synästhetische Erlebnisse punktuell eintauchen lässt.

Schluss – Eine brüchig heile Heimat

Ziel dieses Vagabundierens und Umkreisens der Sainte-Victoire ist es, wie eingangs bemerkt, einen neuen Zugang zu ganz alltäglichen Dingen zu gewähren, die «böse geworden» (LS, 82) sind. Handkes Ich sieht Cézannes *réalisation* als «Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr – nicht in einer religiösen Zeremonie, sondern in der Glaubensform, die des Malers Geheimnis war» (LS, 84). Das Ich sieht in seiner Phantasie nicht den Berg, sondern gewinnt einen neuen Wahrnehmungsmodus: «Dafür kehrt der Berg aber in der Analogie fast alltäglich wieder» (LS, 85). Es handelt sich hier fast um eine Inkorporierung der Gegenstände des Alltags, so nah sind sie dem Erzähler durch Cézanne geworden.

Handkes Text trägt zu einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie mit Rückgriff auf einen Trick bei, und zwar lässt er einen alltäglichen, böse gewordenen Gegenstand in einer neuen Verknüpfung (oder, mit Deleuze/Guattari gesprochen, in einer De- und Reterritorialisierung⁴³) mysteriös und neu erscheinen⁴⁴: die Fahne. Sie ist im Text ein nicht ganz eindeutiges, schillerndes Symbol: Mal ist sie eine Nationalfahne und wird durch Symbolisierung im Dienst des Nationalstolzes zu einem bösen Gegenstand, mal ist sie als Kaufhausfahne Aushängeschild für die industrielle Verdinglichung. Zu Anfang des Textes verwandelt sich, wie gesagt, eine Rabenkrähe in eine Fahne:

Ich sah das wie ins Inbild eines Vogels gehörende Gelb der an den Körper gezogenen Krallen; das Goldbraun der von der Sonne schimmernden Flügel; das Blau des Himmels. – Zu dritt ergab das die Bahnen einer weiten luftigen Fläche, die ich im selben Augenblick als dreifarbige Fahne empfand. Es war eine Farbe ohne Anspruch, ein Ding rein aus Farben. Durch sie sind aber die stofflichen Fahnen, die bisher den Anblick meist nur verhangen hatten, zumindest etwas Betrachtbares geworden; denn in meiner Phantasie steht ihre friedliche Ursache. (LS, 12)

Die Fahne als symbolisch über- und überfrachteter Gegenstand, der den flatterigen Anspruch auf ein Stück Erde erhebt, wird in dieser Passage ihres symbolischen Kleides, das den «unschuldigen» Blick auf sie versperrt, entledigt. Handkes Trick ist es hier, das banale Alltagsding, das aufgrund von Krieg und Massenvernichtung böse geworden ist, durch eine eigenwillige und eigensinnige assoziative Verknüpfung zu entmystifizieren. Der Adler wird dabei – wie in Cézannes *réalisation* – zu einem Farbeignis, einem Dreiklang aus Farben, und seine Ausgedehntheit wird zur Fläche, seine Farbe und die Farben des Hintergrundes verschmelzen, der Raum verschwindet, die Farben sind zu *taches colorées* geworden.

Dieser Wahrnehmungsmodus springt über auf die Betrachtung anderer Fahnen, die fortan zu dem werden, was sie sind: zusammengenähte verschiedenfarbige Stofffetzen, die im Wind flattern. Später im Text tauchen die Fahnen des *Kaufhauses des Westens* auf. Sie stehen für Zweckrationalisierung. Die Umgebung dieser Kaufhausfahnen wird jedoch durch einen Prozess der Archaisierung zurück übersetzt in eine Landschaft. Das ehemalige

⁴³ Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. A. d. Frz. v. Gabriele Rieke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag 1992, S. 19ff.

⁴⁴ Dieser «Trick» ist freilich in der Kunstavantgarde allgemein verbreitet, z.B. bei Marcel Duchamp und seinem umgedrehten Pissoir.

Flussbett unter der städtischen Landschaft Berlins, das schon seit Jahrtausenden ausgetrocknet ist, wird überblendet von einem Gefühl des vorzeitigen Strömens:

Beim Zurückgehen fühlte ich an der leicht abschüssigen *Langenscheidtstraße* das Spülen des Vorzeitwassers nach: eine linde und klare Empfindung. Am Abend leuchtete die Graphitspitze am Bleistift, und für ein Paar Tage wehten die Fahnen am «Kaufhaus des Westens» in einem Talgrund. (LS, 95)

Wieder werden die durch Symbolisierung und Metaphorisierung gefährdeten Dinge gerettet, diesmal das Aushängeschild für Kaufkraft. Ihrer symbolische Schwere entledigt, werden die Dinge resubstanziert – eine Prozedur, die vom Erzähler in Verbindung gebracht wird mit der katholischen Transsubstantiation, im Zuge derer Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi verwandelt werden. Wo dort aber Alltagsgegenstände symbolisch aufgeladen werden, sollen sie hier symbolisch entleert mit ihrer eigentümlichen Textur in den Blick genommen werden. Die von Geld in Geldwerte verwandelte Welt wird hier wieder substanziell⁴⁵.

Die Überwindung der verdinglichten Welt fällt jedoch bis zuletzt immer wieder labil aus. Handkes Text scheint insofern das *Autodafé* in sich integriert zu haben. Der letzte Textabschnitt in der *Lehre der Sainte-Victoire* ist interpunktiert von Harmonien und Dissonanzen zwischen Kultur und Natur. Der städtisch-ländliche Morzger Wald am Rande von Salzburg stellt sich als Übergangsort dar und hat eine zweideutige Topographie. Immer wieder harmonieren Natur- und Menschenwerk, beispielsweise wenn am Ende in einem Weiher ein Stück Styropor wie vulkanisches Tuffstein aussieht und sich in das fischreiche Gewässer optisch integriert. Immer wieder sind aber auch Dissonanzen zu spüren. So verwandelt sich ein wie ein Holzverschlag aussehendes Stück Holz in eine Zielscheibe, die dann den Blick auf einen Schießstand eröffnet, was später mit «harztränenenden Stellen in den Baumrinden» verbunden wird und mit der Frage: «von Schüssen?» (beide Zitate: LS, 135). An einer anderen Stelle im Wald wird ein Bunker von Erlengeäst überwuchert, aus dem Blätter wachsen, die *pars pro toto* für

⁴⁵ Vgl. Jochen Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 19, wo die Hostie als Vorläufer des Geldes beschrieben wird: «Den Platz der irdischen Repräsentanz Gottes in Brot und Wein, die die Versammlung von Sein und Sinn garantiert, hat Geld eingenommen. Das Medium Geld wird so zum funktionalen Äquivalent des substanzialistischen Mediums der theologisch-realistischen Ontosemiologie».

den Wald stehen und sich in schillernde Spielkarten verwandeln⁴⁶. Ein Kamm wird zu etwas Umkämpftem, der Schrei eines Vogels und das Klicken eines Steins wirken bedrohlich⁴⁷.

Immer wieder steht die Utopie, die Handke zu Anfang seines Texts als Ineinander von «Naturwelt und Menschenwerk» (LS, 9) bezeichnet, lokal unter Bedrohung, ihre Labilität ist offensichtlich. Während der Passage im Morzger Wald nimmt die Wildnis jedoch überhand; und wieder taucht eine eigenwüchsige Fahne auf; es bleiben nur noch Kinder übrig, die als Statthalter des mimetischen Zugangs zur Natur die Wälder ominös bevölkern; und sogar die Vögel singen je nach Jahreszeit anders: «Der Gesang wechselt mit den Jahreszeiten und läßt an einen langsam rotierenden Sternenhimmel denken» (LS, 137). Diese Stetigkeit der Naturgeschichte und auch die Stetigkeit der wiederkehrenden Jahreszeiten vereinnahmt kulturgeschichtliche Produkte, Styropor wird zu Tuffstein und gewinnt eine eigenwüchsige Oberfläche, ein von einer Plastikplane zugedeckter Holzstoß wird als Bindeglied zwischen Kultur und Natur wird zu einem Farbenereignis, der Stapel fängt zu kreisen an:

Dann erscheinen die Zahlen der Farbentest-Tafeln. Dann wird es auf ihm Nacht und wieder Tag. Mit der Zeit zittern die Einzeller; ein unbekanntes Sonnensystem; eine steinerne Mauer in Babylon. Es wird der umfassende Flug, mit gebündelten Düsenstrahlen; und schließlich, in einem einmaligen Flimmern, offenbaren die Farben quer über den ganzen Holzstoß die Fußspuren des ersten Menschen. (LS, 138f.)

Von den kleinsten Dingen zu den größten waltet hier ein «sanftes Gesetz» (Stifter) und bietet einen Geborgenheitsraum für den Menschen, der sich sowohl mit seinem ontogenetischen als auch mit seinem phylogenetischen Ursprung verbindet. Hier wird eine brüchig heile Heimat vorgestellt, die jederzeit und an jedem Ort neu unter Beschuss ist und sich verteidigen muss.

Schließlich drängt sich jedoch die Frage auf, ob hier nicht Ästhetik Politik ersetzt, ob also Handkes Gegengift zur allgemeinen Vereinnahmung der wahrnehmbaren Welt für faschistische Zwecke nicht eine Entpolitisierung und Ästhetisierung nach sich zieht. Handke präsentiert hier eine individualisierte Ästhetik der Verzweiflung und der Flucht. Symptomatischerweise verhaspelt sich der Text an einer Stelle, gerät in einen Selbstwiderspruch.

⁴⁶ Eine Anspielung auf Cézannes berühmtes Gemälde *Kartenspieler*, das Handke assoziativ in Verbindung bringt mit Cézannes Maltechnik: die *taches colorées* werden zu karten. Vgl. LS, S. 15.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 131ff.

Als der Icherzähler einem knurrenden Hund in der Nähe der Saint-Victoire begegnet und damit einem feindlich gesinnten Anderen, kann dieser sich nur durch die Flucht in einen Tagtraum retten:

Ich träumte von dem Hund, der sich in ein Schwein verwandelte. So hell, so fest und rundlich, war er keine Spottgeburt eines Menschen mehr, sondern ein Tier, wie es sein sollte; und ich gewann es lieb und tätschelte es – erwachte jedoch unversöhnt und nach dem Worte des Philosophen, «durch erkennende Orgien gereinigt für die heilig seienden Werke». (LS, 61f.)

Dieser Tagtraum hinterlässt einen immer noch unversöhnlichen Icherzähler, der es nicht fertig gebracht hat, den Hund in Farbflecken aufzulösen oder als Farbfleck in die Landschaft einzubetten; die Verwandlung in ein Schwein bedeutet zunächst eine Symbolisierung, dann ein Anschwärzen und Verunglimpfen des Tiers, das nicht ohne Arroganz und Aggression auskommt. Wenn dieses Buch also eine Lehre sein soll, so wäre ich geneigt, darauf augenzwinkernd mit dem Icherzähler von Handkes *Lehre* zu kontern, der den Schriftstellern nicht als Schüler gegenüberreten möchte: «Die Schriftsteller, deren ernsthafter Leser ich bin, sind mir eher teuer wie Brüder [...]» (LS, 34).

Silvia Ulrich
(Torino)

*Spazi “affettivi”: un’analisi spaziale
di «Brennendes Geheimnis» di Stefan Zweig*

Abstract

This article aims at providing an interpretation and analysis of German literary works, especially of Stefan Zweig’s short story *Burning Secret* (2011), read through the lenses of recent theories on the interconnectedness of living space, identity formation and emotions. The reading here suggested moves from the analogy between literary investigations and proper Freudian suggestions. Zweig’s optimism in coming to terms with – and working through – the inner struggle of the adolescent main protagonist is here assimilated to a kind of modern folktale and becomes the “untimely” humane message that echoes classical ideals of the Weimar culture.

I. Spatial turn e “spazio abitato”: un inquadramento teorico

Con le riflessioni sullo *spatial turn*, che a partire dagli anni Novanta del secolo scorso hanno interessato soprattutto la cultura statunitense e tedesca – accendendo di recente un vivo dibattito anche in Italia¹ – l’esplorazione dello spazio e dei suoi significati *in e per* la letteratura è divenuto oggetto di analisi molteplici. Assurto a categoria interpretativa delle scienze umane dapprima in senso geografico (territorialità, migrazione), poi topografico (urbanesimo, metropoli) e infine topologico (luoghi antropologici e non-luoghi), lo spazio rimane, pur nel rispetto di tali varietà, sostanzialmente “collettivo”. A questa triplice sfaccettatura – geografica, topografica e topologica – si contrappone lo spazio “abitato”, che invece possiede un valore epistemico prevalentemente individuale: «La struttura dell’abitare [...] aspira a modellarsi sul corpo dell’abitante, ne anticipa le esigenze individuali, le

¹ Cfr. G. Friedrich, *Der Spatial turn in den deutschen Kulturwissenschaften*, in «Paideutika» n. 17, IX (2013), pp. 157-166 (versione italiana su http://www.paideutika.it/dinamico/File_traduzioni/59Friedrich%20Lo%20spatial%20turn.pdf), che traccia una summa della discussione internazionale sull’argomento.

relazioni interpersonali, i ruoli, le distinzioni in categorie sociali»². Lo spazio abitato ha assunto nella storia letteraria una sua “plasticità” che lo differenzia dall’essere semplicemente “Schauplatz” di una vicenda, divenendo piuttosto “funzione”: esso induce i soggetti che lo abitano a prendere coscienza della propria interiorità. Già il fenomenologo francese Gaston Bachelard nel saggio *La poetica dello spazio* (1957) aveva innalzato lo spazio a metafora dell’interiorità umana³, mentre Michel Foucault, nell’ormai fondamentale conferenza *Spazi altri* (1967), aveva messo in relazione una certa tipologia di spazio abitato (le eterotopie) con l’identità umana⁴. Sull’onda delle argomentazioni di Foucault e di Henri Lefebvre⁵ – riprese alla fine degli anni Ottanta dall’urbanista americano Edward Soja⁶ – la riflessione su significato e funzione dello spazio nei testi letterari giunge a una riconsiderazione dell’approccio storicistico all’analisi letteraria, in vista di un arricchimento reciproco delle categorie spazio-tempo. Forte anche della teoria del «cronotopo» formulata da Michail Bachtin⁷, la ricerca contemporanea⁸ si interroga,

² M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 64. Per “spazio abitato” si intende un interno, tradizionalmente la “casa”, che W. Benjamin identificò come la rappresentazione dell’ideale abitativo dell’«uomo privato», il borghese. Cfr. W. Benjamin, «L’interieur, la traccia», in *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 224-242. Nel Novecento l’abitare assume forme nuove tra cui l’albergo – inteso nella triplice varietà di Grand Hotel, pensione e villaggio turistico – e l’“abitacolo”. Oltre al già citato studio teorico di M. Vitta sullo spazio abitato, colto nella sua intricata realtà fenomenica, sono numerosi gli studi condotti empiricamente su singoli aspetti dell’esperienza abitativa moderna, a cominciare da M. Augé, *Nonlieux. Pour une ethnologie de la surmodernité*, Paris, 2003 (1992¹), tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a un’antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996; in ambito germanistico C. Seger, *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, Köln, Böhlau 2005; B. Matthias, *The Hotel as seating in early twentieth-century German and Austrian literature: checking in to tell a story*, Camden House, Rochester (N.Y.), 2006; N. Wichard, *Erzähltes Wohnen: literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*, Bielefeld, transcript, 2012.

³ G. Bachelard, *La poetique de l’Espace*, tr. it. *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo 2006 (1975¹).

⁴ Cfr. in particolare la definizione dell’adolescenza come “eterotopia di crisi”. M. Foucault, *Des espace autres*, tr. it. *Spazi altri*.

⁵ H. Lefebvre, *La production de l’espace* (1974) tr. it. *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1978.

⁶ E. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertation of Space in Critical Social Theory* (1989).

⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), trad. it. Clara Strada Janović, Torino, Einaudi, 1979, 1997².

⁸ Cfr. T. Thielmann, J. Döring (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, transcript, 2009; W. Hallet, B. Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, transcript, 2009.

oggi, sull'utilità della nozione di spazio come criterio analitico per la produzione di conoscenza.

Jörg Dünne, che per primo in Germania ha raccolto le teorie fondamentali sullo spazio nelle diverse discipline umanistiche, ha riconosciuto in Georg Simmel (1858-1918) l'archetipo di tutte le posteriori riflessioni sulle relazioni tra lo spazio e l'umano agire⁹. È nel lontano 1908, infatti, che Simmel formulava la nozione di «spazio relazionale», pensando ad esso come a luogo di incontro/scontro di individui¹⁰. Per la caratteristica di essere circoscritto, lo spazio "relazionale" è connotato tra l'altro da esclusività, dall'ampiezza relativa dei suoi confini, ma soprattutto dalla prossimità degli individui che lo occupano, che per questo motivo sono indotti a provare sentimenti ed emozioni reciproche; nello spazio "relazionale", infatti, non esiste indifferenza, ma sempre solo sentimenti "decisi", spesso estremi: sicurezza/insicurezza, amore/odio, ecc. Lo spazio abitato si offre come variante dello spazio relazionale simmeliano: è un fattore ambientale che, attraverso i sentimenti e le emozioni di chi vi staziona, porta alla manifestazione di momenti "critici" dei soggetti, siano essi un gruppo specifico di "occupanti" o di un'intera epoca.

Recentemente il dibattito intorno allo *spatial turn* ha "riscoperto" la lezione simmeliana, mettendo in relazione lo spazio vissuto con i sentimenti di chi lo occupa¹¹. È significativo come nella teorizzazione dell'emozionalità nella letteratura tedesca il momento fondante della relazione tra spazio, emozioni e identità (antropologica ed estetico-letteraria) venga ricondotto proprio al primo Novecento, in particolare alla *Wiener Moderne*¹². La crisi del linguaggio su cui riflettono gli *Jungwiener* è un aspetto centrale e innovativo anche per la problematizzazione dello spazio abitato; lo provano – a latere – anche Sigmund Freud nel saggio sull'*Unheimliches* e, a seguire, Walter Benjamin con le considerazioni sull'«Intérieur» borghese¹³, o ancora Martin Hei-

⁹ J. Dünne, S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2006, p. 291.

¹⁰ G. Simmel, *Lo spazio e gli ordinamenti spaziali della società* (1908), in *Sociologia*, Torino, Edizioni Comunità, 1998, pp. 523-599.

¹¹ Cfr. in part. S. Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin, E. Schmidt, 2003; ma anche C. Benthien, A. Fleig, I. Kasten (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln, Böhlau, 2000 e soprattutto G. Lehnert (Hg.), *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Bielefeld, transcript, 2011.

¹² S. Winko, *Kodierte Gefühle*, cit.

¹³ W. Benjamin, «L'Intérieur, la traccia», cit.

degger attraverso l'ermeneutica hölderliniana dell'«abitare poeticamente»¹⁴. In una simile, composita riflessione sull'esperienza abitativa umana, la letteratura anticipa gli studi clinici e le discipline speculative. È quanto verrà dimostrato nelle pagine seguenti sull'esempio di una novella dello scrittore austriaco Stefan Zweig (1889-1942), *Brennendes Geheimnis* [Bruciante segreto, 1911], che coniuga, nella filigrana del testo letterario, le coeve riflessioni sullo spazio abitato con l'analisi delle emozioni e la loro influenza sulla definizione dell'identità.

II. Spazi "affettivi"

Brennendes Geheimnis offre una serie di nuclei tematici rilevanti per l'analisi delle connessioni "spazio-emozionali". Edgar, un dodicenne in villeggiatura con la madre in un prestigioso Grand Hotel della Bassa Austria, stringe una rapida amicizia con un giovane barone attratto dalla madre. Se il gioco di seduzione orchestrato dall'uomo si serve dell'ingenuità del ragazzo per raggiungere lo scopo, l'innocenza infantile di quest'ultimo lo protegge tuttavia da una precoce conoscenza dell'eros, non senza creare in lui turbamenti e ansie che si manifestano in una graduale, ma intensa, *escalation* di emozioni. Offeso dalle ripetute menzogne dei due adulti, Edgar finisce per mostrare aperta ostilità verso il barone, ribellandosi anche all'autorità materna. Oppresso dalla paura e dalla vergogna per l'inaudito gesto di rivolta, abbandona il Grand Hotel, trovando infine rifugio a Baden nella villa della nonna, dove si riconcilia con la famiglia.

Bruciante segreto, apparso per la prima volta nel 1911, si incentra sull'ottimismo e la fiducia, due tratti tipici dell'infanzia. Eppure, a dispetto dell'*happy ending*, ottimismo e fiducia vengono proposti come "virtù" da ricontestualizzare entro una realtà storica che ne ha svalutato il valore tradizionale. Attraverso l'intreccio e la narrazione, Zweig accosta l'infanzia all'età adulta (passato e futuro), che al Grand Hotel Semmering si fronteggiano e si studiano in un'ambigua contiguità. Ma la vicenda, lungi dall'esplorare passato e futuro dei protagonisti – di cui si ha appena un vago sentore – è totalmente incentrata sul presente, sullo stadio adolescenziale "intermedio" che per Edgar inizia proprio con il soggiorno all'hotel. L'adolescenza è infatti un oscuro interstizio tra un "non-più" e un "non-ancora" privo di confini certi e rassicuranti, cui solo la «misericordia del racconto»¹⁵ può conferire conso-

¹⁴ M. Heidegger, "Poeticamente abita l'uomo" in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia 1991, pp. 101-105.

¹⁵ P. Gheri, *Il monologo muto della Signorina Else*, in «Studia Austriaca» XIII (2005), p. 171-

lazione e conforto. Inaugurando la predilezione dello scrittore per *locations* rappresentative atte a comunicare valori umani¹⁶, l'ambientazione al Semmering è funzionale non solo alla messa in scena del conflitto interiore di Edgar (ottica drammaturgica), ma anche e soprattutto al suo problematico manifestarsi. Tale conflitto consiste nello scarto tra la volontà di comprendere il significato del "segreto" che lega la madre al barone, e la sua inaccessibilità, che la propria ingenuità di dodicenne gli impedisce di penetrare¹⁷. Come avviene anche per altri scrittori coevi¹⁸, il Grand Hotel non è metafora di un processo di maturazione individuale, bensì il palcoscenico più idoneo per sondare le possibilità di quello sviluppo, che per Zweig è destinato a realizzarsi solo *dopo* il ritorno alla quotidianità "domestica". L'albergo è dunque un'eterotopia, come l'adolescenza: entro i suoi limiti Edgar ricerca un equilibrio – psicologico e morale – e nel farlo è indotto a esplorarne ogni estremità, ogni fase emotiva.

La maturazione di Edgar prende avvio grazie all'emotività che trova sfogo al Semmering: «[...] Ein überschweres, ein unverbrauchtes Gefühl hatte hier gewartet und stürzte nun mit ausgebreiteten Armen dem ersten entgegen, der es zu verdienen schien»¹⁹. Del resto, nota Zweig, «es ist ja so unsäglich leicht, Kinder zu betrügen, diese Arglosen, um deren Liebe so selten erworben wird»²⁰. Ingannato prima dal barone e poi dalla mamma, Edgar muta gradualmente atteggiamento nei loro confronti; una simile trasformazione avviene in relazione agli ambienti del Grand Hotel in cui si confronta con l'"inimmaginabile" segreto. Negli spazi semi-pubblici (la hall, la sala ristorante) egli gioisce della presenza rassicurante dei due adulti (cap. «Angriff») oppure li fronteggia, rivendicando i diritti della "verità" oltraggiati dalla menzogna (cap. «Die Lügner»). Negli spazi semi-privati invece (la camera, ma anche la carrozza) trova posto l'analisi – mediata dalla *ratio* – del

185. Con la novella *Fräulein Else* (1923) A. Schnitzler presenta una vicenda analoga, benché capovolta e spinta all'estremo: la diciannovenne Else è vittima non solo della libidine maschile, ma anche dell'ambiguità morale della propria famiglia che invece di proteggerla, potenzia l'effetto della violenza esercitata sul suo candore ancora infantile.

¹⁶ Cfr. D. Turner, *The Choice and Function of Setting in the Novellen of Stefan Zweig*, in «Neophilologus» 66 (1982), pp. 574-588; G. Rovagnati, «Der Dämon des Hotels. Das Hotel in Stefan Zweigs Novellen», in «Umwege auf dem Wege zu mir selbst»: *zu Leben und Werk Stefan Zweigs*, Bonn, Bouvier, 1998, pp. 128-144.

¹⁷ «Dunkel spürte er, daß dieses Geheimnis der Riegel der Kindheit sei». S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, in *Brennendes Geheimnis und andere Erzählungen*, Fischer, Frankfurt a. M., 1954, p. 5-89, qui p. 51.

¹⁸ Oltre al già citato Schnitzler, anche il T. Mann di *Morte a Venezia* (1911).

¹⁹ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit. p. 21.

²⁰ Ivi, p. 18.

rapporto con i due adulti e dell'emotività che essi hanno scatenato in lui: «“Bin ich denn seiner würdig, ich, ein kleiner Bub, zwölf Jahre alt, der noch die Schule vor sich hat, der abends vor allen andern ins Bett geschickt wird?” quälte er sich ab. “Was kann ich ihm sein, was kann ich ihm bieten?” Gerade dieses qualvoll empfundene Unvermögen, irgendwie sein Gefühl zeigen zu können, machte ihn unglücklich»²¹. Una simile, meditata analisi delle nuove, perturbanti emozioni provate al Semmering trova spazio anche durante la gita in carrozza:

sie [Edgar und seine Mutter, S. U.] spürten, daß sie sich belauerten, zum erstenmal in ihrem Leben. Bisher hatten sie einander blind vertraut, jetzt aber war etwas zwischen Mutter und Kind, zwischen ihr und ihm plötzlich anders geworden. Zum ersten Male in ihrem Leben begannen sie, sich zu beobachten, ihre beiden Schicksale voneinander zu trennen, beide schon mit einem heimlichen Haß gegeneinander, der nur noch zu neu war, als daß sie sich ihn einzugestehen wagten.²²

A conferma della tesi di Simmel secondo cui nello spazio relazionale gli individui non possono coabitare senza provare sentimenti reciproci spesso estremi, Edgar passa dalla totale infatuazione per il barone all'odio irrefrenabile. Durante i cinque giorni di permanenza al Semmering, il ragazzo viene descritto con un ampio spettro di emozioni e sentimenti contraddittori e cangianti: timidezza, imbarazzo (pp. 10-13), passionalità frenata dalla paura, felicità (pp. 14-18) e disperazione infantile, confusione (pp. 21-22), gelosia della mamma (p. 23), inquietudine (p. 35), rabbia (p. 35-36), odio (p. 37-50). Si annida in lui a un certo punto il sospetto, che trasforma l'odio in una guerra tacitamente dichiarata (p. 44). Da quel momento in poi lo assale nuovamente la paura, che diventa dapprima terrore per l'ignoto (p. 62-63), e poi vera e propria angoscia (pp. 64-65). Dopo pochi giorni Edgar si risveglia in uno stato di totale insicurezza che lo fa rabbrivire (p. 69). Fugge inorridito per aver reagito alle percosse della madre (p. 74) e in preda all'inquietudine (p. 79-82); nel parco sperimenta il terrore della solitudine. Riappacificatosi con la famiglia e riconquistata l'intesa con la mamma, prova una felicità immensa e sfrenata (p. 86), fierezza, infine addirittura gratitudine per il barone (p. 88), che gli ha schiuso l'accesso al mondo e ai suoi segreti.

III. *Uno spazio abitato perturbante*

L'interpretazione delle connessioni “spazio-affettive” appena esposta

²¹ Ivi, p. 21.

²² Ivi, p. 41.

implica una riconsiderazione del rapporto tra Zweig e Freud, di cui lo scrittore fu un grande divulgatore sia attraverso l'opera novellistica sia attraverso quella saggistica²³. Benché Mittner lo accusi di aver travisato – oltre che temuto – il significato del pensiero freudiano fondato sull'impulso distruttivo delle pulsioni, specialmente sessuali²⁴, la novella in questione tratta la manifestazione dell'eros in una prospettiva più ampia di quanto offrirebbe un mero approccio psicanalitico. Delle opposte forze in gioco, infatti, Zweig ricerca un armonico equilibrio che avvicina la sua "lettura" dei problemi del tempo – e l'ipotesi di una loro risoluzione mediante l'arte – a quella classicoromantica della *Kunstperiode*, riallacciandosi in particolare alla fiaba. *Brennendes Geheimnis* in fondo è una moderna *Kinder- und Hausmärchen*, dove la maturazione dell'adolescente passa attraverso i *topoi* del genere fiabesco, tra cui l'incomprensibilità delle questioni che animano gli adulti e l'esigenza di comprenderle ad ogni costo, l'allontanamento dal nucleo familiare/dalla casa, la maturazione e il ritorno a casa dopo l'incontro con l'ignoto. Zweig tuttavia non intende affermare il valore della «pulitissima camera dei bambini, in cui tutto era chiaro»²⁵, nel tentativo di arginare l'incontenibile violenza degli istinti; piuttosto, egli considera razionalità e impulsi come i termini antitetici di una dialettica che coinvolge l'individuo nel suo processo di maturazione personale, una *Bildung* che unisce in sé gli aspetti razionali e emozionali. Comprenderli e possederli entrambi come chiave di accesso ai lati "diurni" e "notturni" dell'io – come aveva concluso Musil nel *Törless* – è per Zweig la via più ragionevole da seguire. Ma nel trattare i due aspetti contrapposti di *pathos* (emozioni) e *ratio* (riflessione), egli ripercorre i momenti fondanti dell'ideologia borghese che caratterizzavano il «mondo di ieri» – la morale, il rapporto verità-menzogna, i principi educativi, l'etica del lavoro, il principio di autorità – e li sottopone ad attenta verifica. Mostra quindi quanto la *Sekurität* borghese fosse in fondo superficiale, minacciata in particolare dalle forze potenti dell'inconscio – l'eros, certo, ma anche e soprattutto l'emotività – che non erano più sottovalutabili, né le si poteva trattare con ipocrisia.

Smentendo il giudizio spesso poco lusinghiero della critica²⁶, Zweig dimostra di aver lucidamente intuito le teorie della nascente psicanalisi. Alcuni

²³ Cfr. S. Zweig, *Die Heilung durch den Geist: Mesmer, Baker Eddy, Freud* (1931).

²⁴ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal fine secolo alla sperimentazione*, Einaudi, Torino 1971, vol III/1, p. 1025.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Oltre a Mittner, cit., anche C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 2009 (1963¹), p. 293.

anni dopo la pubblicazione di *Brennendes Geheimnis*, lo stesso Freud, nel saggio intitolato *Das Unheimliche* (1919), ne avrebbe dato conferma. *Das Unheimliche* è uno scritto relativamente marginale rispetto al resto dell'opera freudiana; in esso, infatti, il medico si distanziava dall'ambito clinico per descrivere un fenomeno che appare spiegabile solo partendo da una prospettiva estetico-letteraria, fondata primariamente sulla riflessione linguistica²⁷. Freud argomenta muovendo da un concetto fondamentale della cultura borghese: *das Heim*. In quanto spazio abitato per eccellenza, la "casa" attiene all'individuo e ai suoi strumenti (psicologici, antropologici, etici e morali) con cui si rapporta e comprende la realtà circostante. Il soggetto tuttavia la scopre all'improvviso come qualcosa di "estraneo", pur essendo l'ambiente "familiare" per eccellenza. Una simile "familiarità estranea" è tutta racchiusa nel significato dell'aggettivo *unheimlich*: poiché *heimlich* – derivato da "*Heim*" con l'antico significato di "familiare, domestico" – era in disuso già ai tempi di Freud, egli parte appunto dalla sua negazione e vi scopre un'accezione dal valore aporetico: *un-* nega infatti non il significato in disuso di "familiare", ma quello secondario, e tuttavia più comune, di "segreto, nascosto"; perciò il suo contrario si rivela una doppia negazione, cioè un'affermazione: "non-nascosto", "non-segreto", e quindi palese, evidente. Così, conclude Freud, *heimlich* nel senso di "nascosto" – arricchito inoltre dalla connotazione semantica di "sinistro", "sospetto", "demoniaco"²⁸ – finisce per coincidere con il suo opposto, *unheimlich*, cioè inquietante: «questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, ma è invece un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione. Il rapporto con la rimozione ci chiarisce ora anche la definizione di Schelling, secondo la quale il perturbante è qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e invece è affiorato»²⁹.

Anche Zweig coglie la dimensione dello *Heim* in tutta la sua problematicità. Con otto anni di anticipo su Freud, lo scrittore descrive – con i mezzi propri della letteratura – il paradosso dell'"estranea familiarità" attraverso l'immagine del Grand Hotel. L'albergo, pur illudendo l'ospite di essere un valido surrogato della dimora abituale, racchiude in sé l'elemento pertur-

²⁷ Cfr. G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Milano, Bompiani 1999, p. 6 e pp. 15sgg.

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 79-118, qui p. 102.

bante – il “segreto”³⁰ – che per il solo fatto di essere *unheimlich* si palesa improvvisamente, lasciandolo sgomento. «Il noto (*bekannt*) e il familiare (*vertraut*) divengono spaventosi, nel momento in cui lasciano affiorare la dimensione dello *Heim* che in essi normalmente si nasconde, e che svela una dimora non coincidente con il conosciuto e il consueto, pur essendo il luogo del nostro “abitare”»³¹. Il Semmering è metafora di questo “abitare”. Rispetto alla “casa”, l'albergo costituisce un'evoluzione dell'esperienza abitativa: nato con la modernità³², esso è il luogo più adatto a rappresentare l'adolescenza, che è un “tempo della vita” dilatato e moderno. Il Grand Hotel assume così la funzione di luogo preposto a un doloroso rito di passaggio dall'età infantile a quella adulta (cap. «*Erste Einsicht*»), destinata tuttavia a compiersi non già nel luogo di villeggiatura, ma altrove.

Dell'adolescenza quindi l'hotel è luogo epifanico; nei suoi spazi Edgar viene a conoscenza (benché indirettamente) del valore tempestoso e ever-sivo dell'emotività, e quando con la fuga l'hotel viene meno, lo sostituiscono dapprima il bosco, dove Edgar si libera degli ultimi sentimenti residui dell'infanzia:

Er lief hinaus in den Wald, gerade konnte er sich noch ins Dunkel retten, wo ihn niemand sah, und da brach es heraus, in einem Strom heißer Tränen. «Lügner, Hunde, Betrüger, Schurken» – er mußte diese Worte laut herausschreien, sonst wäre er erstickt. Die Wut, die Ungeduld, der Ärger, die Neugier, die Hilflosigkeit und der Verrat der letzten Tage, im kindischen Kampf, im Wahn seiner Erwachsenenheit niedergehalten, sprengten jetzt die Brust und wurden Tränen. Es war das letzte Weinen seiner Kindheit, das letzte wildeste Weinen, zum letztenmal gab er sich weibisch hin an die Wollust der Tränen. Er weinte in dieser Stunde fassungsloser Wut alles aus sich heraus, Vertrauen, Liebe, Gläubigkeit, Respekt – seine ganze Kindheit.³³

Poi lo sostituisce la “strada”, dove Edgar si imbatte in una coppietta unita dallo stesso segreto (pp. 81-82), un’“alterità” perturbante che egli cerca di eludere rancicchiandosi su una panchina, nel vano tentativo di co-

³⁰ Il tedesco *Geheimnis* contiene la radice *Heim* nella comune accezione di “nascosto”. S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 82.

³¹ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, cit., p. 25.

³² Cfr. Seger *Grand Hotel. Bühne der Literatur*, cit.; B. Matthias, *The Hotel as setting in early twentieth-century German and Austrian literature*, cit.; anche S. Ulrich, *Cultura e civiltà dell'Hotel in Germania e Austria nel primo Novecento*, in «Studi e ricerche» 4 (2009), pp. 301-317.

³³ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 51-52.

struirsi un rifugio in miniatura³⁴. Il congedo di Edgar dall'infanzia non avviene quindi attraverso i sensi (l'eros), bensì mediante la dialettica che si crea tra il turbinio emotivo vissuto all'hotel e la *ratio*, ossia l'osservazione distaccata e la riflessione; tale dialettica entra in gioco nel momento in cui egli abbandona la dimensione dello *Heim*, rivelatasi improvvisamente estranea, e che solo i luoghi antropologici e i non-luoghi del vivere "moderno" rendono possibile: oltre al bosco e la strada, anche la sala d'aspetto della stazione, il treno, il parco: «Zum erstenmal kam ihm jetzt zum Bewußtsein, daß er eine Atmosphäre von Wohlbehagen selbstverständlich gewohnt war und daß rechts und links von seinem Leben Abgründe tief ins Dunkel hineinklafften, an die sein Blick nie gerührt hatte»³⁵. In particolare nei non-luoghi il ragazzo si sente spaesato³⁶, laddove lo "spaesamento" prelude alla riflessione heideggeriana del «Nicht-zu-Hause-sein». Tale spaesamento è la premessa per la maturazione di Edgar, nella misura in cui diventa occasione per appropriarsi di una realtà "altra" da sempre esistente ma da Edgar mai percepita come tale; esso lacera il "velo di Maya" che celava ai suoi occhi la realtà nella sua molteplice complessità, fino a quel momento assimilata alle proprie facoltà conoscitive, mentre ora egli è esposto (o "gettato" come direbbe Heidegger) nel mondo dell'alterità.

L'immagine della "casa", che Gaston Bachelard nel saggio *La poetica dello spazio* (1957) avrebbe prospettato come garanzia di «intimità protetta»³⁷, nella novella viene non soltanto sostituita dall'albergo, ma addirittura contrapposta ad esso come immagine di un'infanzia trascorsa, ma non del tutto perduta. Fuggito dal Semmering, Edgar scopre di non essere ancora pronto per la vita adulta, si riconosce cioè nel ruolo di adolescente, in attesa che il tempo della maturità si compia anche per lui. Colto dalla paura per le difficoltà che la vita matura comporta, e consapevole del bisogno di attenderne l'arrivo in un luogo protetto (la "casa"), Edgar cerca rifugio nella villa della nonna a Baden:

³⁴ Cfr. Bachelard, cit., p. 29: «Ranicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare».

³⁵ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 77-78.

³⁶ Il riferimento è alla sensazione di Edgar di essere *Obdachlos*, senza tetto: «Wie aber würde er dies ertragen können, wenn die Menschen sich wieder in die Häuser verloren, jeder ein Bett hatte, ein Gespräch und dann eine beruhigte Nacht, während er im Gefühl seiner Schuld allein herumirren mußte, in einer fremden Einsamkeit. Oh, nur bald ein Dach über sich haben, nicht eine Minute mehr unter freiem fremden Himmel stehen, das war sein einziges klares Gefühl». Ivi, p. 79.

³⁷ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006 (1975¹), p. 31.

Nur heim, heim, irgendwo zu Hause sein im warmen, im hellen Zimmer, in irgendeinem Zusammenhang von Menschen. Was konnte ihn denn geschehen? Man mochte ihn schlagen und beschimpfen, er fürchtete nichts mehr, seit er dieses Dunkel gespürt hatte und die Angst vor der Einsamkeit.³⁸

Così come Edgar oscilla tra infanzia e adolescenza, la sua villeggiatura si dipana tra il Grand Hotel e l'abitazione della nonna. Ma la rassicurante familiarità ivi ritrovata non cancella l'inquietudine vissuta al Grand Hotel, bensì la ripropone in una forma riflessiva, razionale. Per l'accoglienza festosa ricevuta dai familiari giunti nel frattempo il fuggiasco infatti crede di poter riconquistare lo status infantile perduto troppo rapidamente. Ma il rifugio a casa della nonna rappresenta solo l'illusione del ritorno all'infanzia, così come all'hotel Edgar si era illuso di essere diventato precocemente adulto; lo dimostra l'intimazione del silenzio impostogli dalla mamma per proteggere la propria condotta equivoca con il barone, che pur suggella l'intesa ritrovata con Edgar. La mamma – che all'hotel ha mostrato al figlio il proprio lato femminile e passionale a completamento di quello materno – gli appare in una nuova luce: solo ora egli apprende l'ambito segreto, che consiste non già nell'esperienza erotica in sé (vero appannaggio della vita adulta), bensì nel silenzio che lo custodisce. Il silenzio complice è un valore coincidente con l'attesa paziente – entro i confini di una dimora protetta – che questa fase intermedia della vita giunga alla fine, e rappresenta una possibile sintesi della dialettica della "familiarità estranea" espressa dall'*Unheimliches*.

La casa della nonna infine rappresenta per Edgar l'approdo sicuro per portare al riparo la propria intimità tanto diabolicamente molestata: nel letto, a metà tra il sonno e la veglia, egli riflette – schopenhauerianamente – «daß Tage so voll gepreßt sein konnten vom vielfältigen Übergang des Schmerzes und der Lust [...]. Er war unfähig, an irgend etwas oder irgend jemanden mit Haß zu denken, er bereute nichts, und selbst für den Baron, den Verführer, seinen bittersten Feind, fand er ein neues Gefühl der Dankbarkeit, weil er ihm die Tür aufgetan hatte zu dieser Welt der ersten Gefühle»³⁹.

IV. Una cronaca dell'"Unheimliches"

In *Brennendes Geheimnis* l'*Unheimliches* agisce anche sugli aspetti estetico-formali, in particolare narratologici⁴⁰. Una voce narrante, eterodiegetica, rac-

³⁸ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 82.

³⁹ Ivi, p. 87-88.

⁴⁰ Nel testo, il vocabolo "unheimlich" compare una sola volta (p. 61), mentre è più

conta la vicenda di Edgar, promettendo al personaggio (e al lettore) un “tetto” entro i confini del racconto, di cui lo ha privato il venir meno dell’epica tradizionale⁴¹. Nella novella, tuttavia, la narrazione si alterna a numerose descrizioni. La novella inizia infatti in *medias res*, con l’arrivo del barone al Semmering, seguito da quello di Edgar e della madre. Le parti descrittive sono numerose, spesso molto ampie. Si veda l’*incipit*:

Die Lokomotive schrie heiser auf: der Semmering war erreicht. Eine Minute rasteten die schwarzen Wagen im silbrigen Licht der Höhe, warfen ein paar bunte Menschen aus, schluckten andere ein, Stimmen gingen geärgert hin und her, dann schrie vorne wieder die heisere Maschine und riß die schwarze Kette rasselnd in die Höhle des Tunnels hinab. Rein ausgespannt, mit klaren, vom nassen Wind reingefegten Hintergründen lag wieder die hingebreitete Landschaft.

Einer der Angekommenen, jung, durch gute Kleidung und eine natürliche Elastizität des Schrittes sympathisch auffallend, nahm den andern rasch voraus einen Fiaker zum Hotel. Ohne Hast trappten die Pferde den ansteigenden Weg. Es lag Frühling in der Luft. Jene weißen, unruhigen Wolken flatterten am Himmel, die nur der Mai und der Juni hat, [...].

Im Hotel war der erste Weg des jungen Mannes zu der Liste der anwesenden Gäste, die er – *bald enttäuscht* – durchflog.⁴²

Non solo la descrizione del paesaggio – retaggio romantico funzionale all’evocazione degli stati d’animo dei personaggi – viene espressa mediante la descrizione. Gran parte dell’azione viene “esposta” quasi come una sceneggiatura: ampie descrizioni (talvolta intervallate dai dialoghi) si alternano a momenti prettamente narrativi; questi ultimi spesso sotto forma di incisi, ossia commenti del narratore finalizzati a conferire uno spessore psicologico, “tridimensionale” (nelle citazioni seguenti in corsivo), a una realtà tratteggiata nella sua bidimensionalità (*in tondo*). Così, ad esempio, viene riportata la scena in cui Edgar reagisce alla “fuga” in carrozza dei due adulti (cap. «Die Lügner»):

Der Knabe, der dann zum Hotel zurückging, war ein anderer. Er war kühl und handelte vorbedacht. Zunächst ging er in sein Zimmer,

frequente l’aggettivo “heimlich” nell’accezione corrente di “segreto, nascosto” (8 occorrenze). L’inquietudine è però espressa frequentemente con il sostantivo “Unruhe” e suoi derivati (30 occorrenze).

⁴¹ Cfr. G. Lukács, *Theorie des Romans*, 1920; tr. it *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Milano 1962, p. 34. Lukács definisce *Obdachlosigkeit* (assenza di un tetto) la forma frammentaria della narrazione novecentesca.

⁴² S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., pp. 7-8. (corsivo di chi scrive).

wusch sorgfältig das Gesicht und die Augen, *um den beiden nicht den Triumph zu gönnen, die Spuren seiner Tränen zu sehen*. Dann bereitete er die Abrechnung vor. Und wartete geduldig, *ohne jede Unruhe*.

Die Hall war recht gut besucht, als der Wagen mit den beiden Flüchtigen draußen wieder hielt. Ein paar Herren spielten Schach, andere lasen ihre Zeitung, die Damen plauderten. Unter ihnen hatte reglos, ein wenig blaß mit zitternden Blicken das Kind gesessen. *Als jetzt seine Mutter und der Baron zur Türe hereinkamen, ein wenig geniert, ihn so plötzlich zu sehen, und schon die vorbereitete Ausrede stammeln wollten*, trat er ihnen ausrecht und ruhig entgegen und sagte herausfordernd: «Herr Baron, ich möchte Ihnen etwas sagen».

Dem Baron wurde es unbehaglich. Er kam sich irgendwie ertappt vor. «Ja, ja, später, gleich!»

Aber Edgar warf die Stimme hoch und sagte hell und scharf, daß alle rings es hören konnten: «Ich will aber jetzt mit Ihnen reden. Sie haben sich niederträchtig benommen. Sie haben mich angelogen. Sie wußten, daß meine Mama auf mich wartet, und sind ...»

«Edgar!» schrie die Mutter, die alle Blicke auf sich gerichtet sah, und stürzte gegen ihn los.

Aber das Kind kreischte jetzt, *da es sah, daß sie seine Worte überschreiben wollten*, plötzlich gellend aus:

«Ich sage es Ihnen nochmals vor allen Leuten. Sie haben infam gelogen, und das ist gemein, das ist erbärmlich».

Der Baron stand blaß, die Leute starrten auf, einige lächelten.

Die Mutter packte das vor Erregung zitternde Kind: «Komm sofort auf dein Zimmer, oder ich prügle dich hier vor allen Leuten», stammelte sie heiser.

Edgar aber war schon wieder ruhig. *Es tat ihm leid, so leidenschaftlich gewesen zu sein. Er war unzufrieden mit sich selbst, denn eigentlich wollte er ja den Baron kühl herausfordern, aber die Wut war wilder gewesen als sein Wille*.

Ruhig, ohne Hast wandte er sich zur Treppe⁴³.

La narrazione conferisce dunque uno spessore "tridimensionale" alla vicenda; la terza dimensione che affiora è proprio l'*Unheimliches* dell'emotività. Tuttavia, la funzione della descrizione in *Brennendes Geheimnis* non si limita solo a questo aspetto.

Nella letteratura moderna narrazione e descrizione sono strutture formali sostanzialmente antitetiche. La riscoperta della descrizione nel Novecento avviene appunto in opposizione alla narrazione⁴⁴: all'impianto cronologico del racconto si accosta e giustappone il presente momentaneo, le

⁴³ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit. pp. 52-53.

⁴⁴ Devo le riflessioni che seguono alla lettura di P. Bozzi, *Descrizione come militanza estetica*.

evoluzioni sono sostituite dalle evocazioni, alla totalità del racconto subentra l'isolamento dell'evento descritto e l'invito all'identificazione suggerito dalla narrazione cede il posto alla fredda osservazione. Attraverso la descrizione l'autore opera un processo di "spazializzazione del vissuto", interpretabile come reazione alla paura del tempo, che con la modernità diviene accelerato, incalzante e sfuggente, non essendo più dominabile dall'uomo. Indugiando sul presente, la descrizione lo trattiene, dilatandolo: essa è perciò la forma narratologica più adatta per trattare un tema come l'adolescenza. In essa la coincidenza esistente tra lo spazio abitato dell'albergo e l'adolescenza trova infatti un'adeguata istanza formale. Eppure la lotta tra i tratti infantili e adulti di Edgar si ripercuote sull'alternanza serrata tra momenti narrativi e descrittivi: la *ratio* che si accompagna al processo di maturazione necessita della forza espressiva propria della narrazione: «"Was hat sie so verwandelt?" sann das Kind, das ihnen im rollenden Wagen gegenüber saß. [...] "Nein, ich kann nicht die Ursache sein, denn sie sind selbst zueinander anders wie vordem. [...] Sie verbergen etwas. Irgendein Geheimnis ist zwischen ihnen, das sie mir nicht verraten wollen"»⁴⁵. L'impulsività (*pathos*) viene invece descritta con una fredda e distaccata oggettività:

Der Baron hatte schlecht geschlafen. [...] Als er morgens, noch von Schlaf und Mißmut umwölkt, hinunterkam, sprang ihm der Knabe aus einem Versteck entgegen, schloß ihn begeistert in die Arme und begann ihn mit tausend Fragen zu quälen. [...] Er überschüttete den unangenehm Aufgeschreckten, der seine Mißlaune nur schlecht verbarg, mit hundert kindischen Belästigungen. In diese Fragen mengte er überdies stürmische Bezeugungen seiner Liebe.⁴⁶

Con quale criterio Zweig alterna le due istanze? La differenza tra narrazione e descrizione sembra risiedere nel grado di consapevolezza dei personaggi rispetto all'elemento "perturbante" che entrambe sono in grado di riflettere. All'interno dell'hotel, tale consapevolezza è estremamente ridotta, soffocata da un lato dai rituali della sociabilità e dall'altro dall'illusione di una normalità (> norma) ordinaria che nella sua bidimensionalità esclude l'*Unheimliches*. La descrizione infatti presenta l'elemento perturbante nella sua totale imperscrutabilità:

Alcune osservazioni su Herta Müller, in «Studia theodisca» 4 (1997), pp. 131-153, in part. pp. 131-134.

⁴⁵ S. Zweig, *Brennendes Geheimnis*, cit., p. 38-39.

⁴⁶ Ivi, p. 33.

Zunächst blickte er, die Wange vorsichtig an die Scheiben pressend, in den Speisesaal. Ihr gewohnter Platz war leer. Er spähte dann weiter, von Fenster zu Fenster. Ins Hotel selbst wagte er sich nicht hinein, aus Furcht, er könnte ihnen zwischen den Gängen unversehens in den Weg lausen. Nirgends waren sie zu finden. *Schon wollte er verzweifeln*, da sah er zwei Schatten aus der Türe vorfallen und – er zuckte zurück und duckte sich in das Dunkel – seine Mutter mit ihrem nun unvermeidlichen Begleiter heraustreten. *Gerade war er also zurechtgekommen. Was sprachen sie? Er konnte es nicht verstehen.* Sie redeten leise, und der Wind rumorte zu unruhig in den Bäumen. Jetzt aber zog deutlich ein Lachen vorüber, die Stimme seiner Mutter. *Es war ein Lachen, das er an ihr gar nicht kannte, ein seltsam scharfes, wie gekitzeltes, gereiztes nervöses Lachen, das ihn fremd anmutete und vor dem er erschrak.* Sie lachte. *Also konnte es nichts Gefährliches sein, nicht etwas ganz Großes und Gewaltiges, das man vor ihm verbar.* Edgar war ein wenig enttäuscht.⁴⁷

Con la fuga dall'hotel, invece, la narrazione prende il sopravvento sulla descrizione: gli eventi precipitano, pongono interrogativi, risvegliano emozioni, scatenano sensi di colpa (in part. capp. «Erste Einsicht», «Verwirrende Finsternis» e «Der letzte Traum»).

Narrazione e descrizione rappresentano inoltre lo scarto tra il punto di vista del narratore e quello dei personaggi. La narrazione è l'istanza del *tempus fugit*; i personaggi sono bisognosi di epica perché impazienti di raggiungere la meta: l'avventura erotica nel caso dei due adulti, la scoperta del "segreto" nel caso di Edgar. Il narratore invece tende a indugiare sulle situazioni e sugli eventi, percepiti con maggiore distacco: egli è un "vecchio" smaliziato, consapevole delle false illusioni e dei pericoli che in quelle situazioni e in quegli eventi si nascondono e non teme di cadere nella loro trappola. La descrizione perciò è una "briglia" offertagli per rallentare le azioni dei personaggi, esponendole a sguardi diversamente interpretanti. Come se, descrivendo, egli volesse rinviare le "pretese" della maturità sui diritti dell'infanzia.

Come si vede, la compresenza di narrazione e descrizione, così ben elaborata nella filigrana del racconto, riproduce la dialettica esistente tra "familiare" ed "estraneo". Una descrizione a tratti narrativa e una narrazione a tratti descrittiva sorprende e "spaesa" anche il lettore, "gettato" in un'altezza narratologica proprio là dove credeva di essere protetto entro i confini rassicuranti dell'edificio epico tradizionale.

⁴⁷ Ivi, p. 60.

* * *

Studia austriaca

An international journal devoted to the study of Austrian
culture and literature

Published annually in the spring

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2925

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

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:

fausto.cercignani@unimi.it or 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. For vols. I-XIX, published in print between 1992 and 2011, see:

[Studia austriaca I-XIX \(1992-2011\)](#)

The Editor-in-chief 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-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition