

Studia austriaca XXXIV

Adalbert Stifter • Marlen Haushofer
Alfred Kubin • Arthur Schnitzler
Felix Salten • Hermann Bahr
Richard Beer-Hofmann

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

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. XXXIV

Year 2026

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Konstanze Fliedl (Universität Wien)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)

David S. Luft (Oregon State University)

Patrizia C. McBride (Cornell University)

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](#).

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. XXXIV – Year 2026

Table of Contents

- Sally Gomaa – *‘Der Waldgänger’ (1847). Eine Antithese zu einem früheren Naturbegriff Adalbert Stifters?* p. 5
[*‘Der Waldgänger’ (1847). An Antithesis to Adalbert Stifter’s Earlier Concept of Nature?*]
- Igor Fiatti – *Traversando il ‘continuum’. Alcune osservazioni estetiche intorno alla prosa di Adalbert Stifter* p. 33
[*Crossing the ‘continuum’. Some aesthetic observations on the prose of Adalbert Stifter*]
- Emanuela Ferragamo – *Narrare l’altro. Considerazioni su ‘Die Wand’ di Marlen Haushofer (1963)* p. 53
[*Narrating the other. Some reflections on Marlen Haushofer’s ‘The Wall’ (1963)*]
- Vittoria Petrolati – *«Die Verwirrung des Traumes». Alfred Kubin e la narrazione del sogno* p. 81
[*«Die Verwirrung des Traumes». Alfred Kubin and the narration of dreams*]
- Julia Ilgner – *Mehr Bild als Text. Arthur Schnitzlers Postkarten im Kontext der Briefkultur und mobilen Schreibpraxis des Jungen Wien* p. 109
[*More picture than text. Arthur Schnitzler’s postcards in the context of letter culture and mobile writing practice in Young Vienna*]
- Call for Papers p. 201

* * *

Sally Gomaa

ORCID: 0009-0008-5014-122X

Cairo University (ROR: 03q21mh05)

sally.gomaa@gmail.com

DOI: 10.54103/1593-2508/31241

*‘Der Waldgänger’ (1847). Eine Antithese zu einem früheren Naturbegriff Adalbert Stifters?**

[‘Der Waldgänger’ (1847). *An Antithesis to Adalbert Stifter’s Earlier Concept of Nature?*]

ABSTRACT. This paper belongs primarily to the interdisciplinary research field of ‘Literature and Theology’. It examines the concept of nature and the allegorical significance of the characters in the narrative *Der Waldgänger* (The Wanderer in the Forest, 1847) by the Austrian Biedermeier author Adalbert Stifter. In this context it discusses how certain fundamental Christian principles, such as ‘Personal Responsibility’, ‘Absolution’, ‘Human Error’ and ‘Resignation to God’s Will’ are defined and perceived in Catholicism and Protestantism.

KEYWORDS: Adalbert Stifter, Nature, The Modern Era, Human Error, Catholicism, Protestantism.

ZUSAMMENFASSUNG. Dieser Beitrag ist dem interdisziplinären Forschungsfeld ‘Literatur und Theologie’ zuzuordnen. Untersucht wird der Naturbegriff und die allegorische Bedeutung der Figuren in Adalbert Stifters Erzählung *Der Waldgänger* (1847). In diesem Zusammenhang wird gezeigt, wie bestimmte christliche Grundprinzipien, wie z. B. ‘Eigenverantwortung’, ‘Absolution’, ‘Irrtum’ und ‘Gottergebenheit’ im Katholizismus und Protestantismus definiert werden.

SCHLÜSSELWÖRTER: Adalbert Stifter, Natur, Die Neuzeit, Irrtum, Katholizismus, Protestantismus.

* Einige Punkte dieses Beitrags basieren auf meinem im Rahmen der internationalen Tagung ‘Stifters Welten: Wien’ (13./14. Oktober 2016 in Wien) gehaltenen Vortrag.

«Es irrt der Mensch, solange er strebt».¹

Einleitung

Die Natur taucht häufig als Grundthema und Hauptmotiv in der deutschsprachigen Literatur und Kunst der Neuzeit auf. Ganz im Zeichen des naturwissenschaftlichen Experimentierens und der intensiven Naturforschung stehend, kennzeichnen das 18. und 19. Jahrhundert sich u. a. durch das stetig wachsende Interesse an der Natur. Der seinerzeit entstandene religiöse, philosophische und literarische Diskurs über den Naturbegriff und seine multiplen Auffassungen zeigen eindeutig, wie facettenreich und kontrovers der Begriff 'Natur' ist. Während es in der Frühaufklärung vorwiegend darum geht, die religiöse Dimension der Natur und deren Funktion als Mittel zur Erkenntnis Gottes resp. als Ausdruck Seiner Schöpfungskraft und als Widerspiegelung Seiner Herrlichkeit und Allmacht zu thematisieren, wie z. B. in der frommen Naturlyrik Barthold Heinrich Brockes' (1680-1747), wird ihr u. a. in der Hoch- und Spätaufklärung sowie in der Weimarer Klassik eine gewisse literarische Vorbildfunktion zuteil, und man ist unablässig versucht, Naturgesetze normativ hervorzuheben und auf die Literatur zu übertragen, wofür Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) und Friedrich Schiller (1759-1805) beispielhaft stehen, die u. a. dadurch eine zeitüberdauernde Literatur anstreben.

Die mit der stattfindenden rapiden und radikalen Industrialisierung im Laufe des 19. Jahrhunderts weiterhin einhergehende Aufwertung der Natur versteht sich primär als Gegenreaktion. Als begehrter Schauplatz und beliebter Handlungsraum vieler theoretischer und literarischer (Ab-)Handlungen wird die Natur in der Romantik ambivalent dargestellt, und zwar einerseits als Rückzugsraum und Sehnsuchtsort, ja als Ort der inneren Ruhe, der Selbstreflexion, der Ein- und Rückkehr in einen paradiesischen Zustand, zugleich aber auch als Ort des Abenteuers oder der Dämonie, der Bedrohlichkeit, des Schauders und des Mysteriösen, ja als Begegnungs-

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Eine Tragödie. In: Erich Trunz (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1981ff. Band 3. Dramen I. Vierzehnte, durchgesehene Auflage 1989, S. 18.

und Konfrontationsort der Figuren mit ihren inneren Abgründen, wie etwa im Werk Novalis' (1772-1801) oder Ludwig Tiecks (1773-1853).

Nicht zuletzt wird die Natur nach wie vor als Ausdruck kultureller, gesellschaftlicher und politischer Anschauungen funktionalisiert.

Bei diesen heterogenen und komplexen Zugängen werden das Verhältnis zwischen Mensch und Natur sowie der Natur-Kultur-Dualismus immer wieder neu gedacht. In diesem Zusammenhang ist der deutschsprachige Biedermeier-Schriftsteller und Maler Adalbert Stifter (1805-1868) zu nennen, dessen Gesamtwerk von einem tiefen Verständnis der Natur zeugt. Sein unerschöpfliches Interesse an der Natur und seine weitreichende Naturwahrnehmung, die sich als Versuch zur Entmystifizierung sowohl der Natur- als auch der Menschenseele verstehen, finden substantziellen Ausdruck in seinem Œuvre.

Meine im Jahre 2016 an der Universität Kairo verteidigte Dissertation² befasst sich mit Adalbert Stifters Naturverständnis anhand beider Fassungen – der Studien- und der Journalfassung – seiner Erzählung *Der Hochwald* (1841/44) nebst seiner gleichzeitig entstandenen Naturgemälde der frühen 1840-er Jahre. Die Untersuchungsergebnisse haben gezeigt, dass Stifter mit seiner Erzählung *Der Hochwald* und seinen zeitgleichen Landschaftsgemälden eine erdachte Wechselwirkung zwischen Natur und Mensch, genauer einen anthropozentrischen sowie einen egozentrischen Naturbegriff, kritisiert und richtigstellt, indem er diesen gegenüber einen autonomen Naturbegriff etabliert.

Der Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags über Adalbert Stifters wenige Jahre später entstandene Erzählung *Der Waldgänger* (1847) sind die Fragestellungen, ob und in welcher Form das Konzept der autonomen universalen Natur in dieser Erzählung zum Tragen kommt, welche Implikationen sich daraus in Hinblick auf die Figurenzeichnung und Handlung ergeben und ob das interdisziplinäre Schaffen Stifters auch in dieser Erzählung wahrgenommen werden kann.

² Sally Gomaa: Naturdarstellung im literarischen und malerischen Werk Adalbert Stifters. Diss. Kairo 2016.

An *Der Waldgänger* arbeitet Stifter von Herbst 1845 bis Mai 1846³. Erschienen ist die Erzählung in *Iris. Deutscher Almanach für 1847* (S. 1-112)⁴. Im Zentrum der Handlung steht die Titelfigur namens Georg, die nach einer langen kinderlosen Ehe mit Corona ihrem Scheidungswunsch nachkommt und eine zweite Ehe mit Emilie schließt (vgl. *WG*, S. 195)⁵. Nach dem Heranwachsen und Fortgehen beider in der zweiten Ehe erzeugten Knaben und dem Hinscheiden ihrer Mutter (vgl. *WG*, S. 199f.) verweilt Georg ganz allein zunächst in Hohenfurth in Böhmen, dann in einer Kammer beim kinderlosen Sim(m)ibauern⁶ und seiner Ehefrau und verbringt fortan seine ihm noch verbleibende Lebenszeit als Waldgänger (vgl. *WG*, S. 111f.).

Im Folgenden setze ich mich mit der Frage nach den Naturauffassungen beider sich voneinander unterscheidenden Figurenkonstellationen in der Erzählung *Der Waldgänger* und ihrer damit verbundenen allegorischen Bedeutung auseinander.

1. *Naturgesetz als Vorbild für das menschliche Leben?*

Im Verlauf der Erzählung erfolgt die Vorstellung der Hauptfigur Georg sukzessiv unter durchgehender Beleuchtung dreier Blickwinkel: seines Studiums, seines Berufs und seiner Freizeitbeschäftigung.

Schon als Student wendet er sich von der Jurisprudenz und Staatslehre

³ Vgl. Franz Kadronka: *Der Waldgänger. Ein Versuch zur schaffenspsychologischen Erfassung der dichterischen Struktur*. In: *VASILO. Jahrgang XVII-XIX (1968-1970) / Jahrgang 19, 1970, Folge 3/4, S. 129-140, hier: S. 129.*

⁴ Adalbert Stifter: *Der Waldgänger*. In: Mailáth, Johann (Hg.): *Iris - Deutscher Almanach für 1847*. Gustav Heckenast, Pesth 1847, S. 1-112. URL: – [LINK](#) Letzter Zugriff: 26.03.2025.

⁵ Die angegebenen Seitenzahlen im Fließtext beziehen sich auf folgende Werkausgabe: Adalbert Stifter: *Der Waldgänger*. In: Alfred Doppler / Hartmut Laufhütte (Hgg.): *Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Bd. 3,1*. Stuttgart 2002, S. 93-201. Im Anschluss an die angeführten Werkzitate sowie an den Verweis auf bestimmte Stellen aus dem Werk wird die Sigle *WG* vor der Seitenzahl verwendet. Alle Hervorhebungen in den Zitaten sind von mir (S. G.).

⁶ Im Laufe der Erzählung wird das Substantiv «Simibauer» sowohl mit einem m (vgl. *WG*, S. 139f.) als auch mit Doppel-m geschrieben (vgl. *WG*, S. 112, S. 114f., S. 126 u. 139).

ab, weil diese Wissenschaften mit gesellschaftlichen Fragestellungen und menschlichem Anliegen und Verhalten zu tun haben (vgl. *WG*, S. 151). Zu den Naturwissenschaften, der Mathematik und Baukunst hegt er dahingegen große Zuneigung (vgl. *WG*, S. 149ff.), da diese Wissenschaften eher mit der Natur zu tun haben, die ihm weder Emotionen noch Interaktionen abverlangt.

[D]a seine Eltern nun todt waren, so erschien es ihm, als sei er der einzige Mensch auf der Welt, und sonst gäbe es keinen. Darum mochte es auch gekommen sein, daß er sich von der Rechtswissenschaft und den Staatslehren abgewandt hatte, welche überall eine Geselligkeit und einen Zusammenstoß von Menschen voraussetzen, die in lebendiger Leidenschaft, in Gunst und Abgunst auf einander wirken, die es für ihn nicht gab. Darum zog sich sein Herz zur *Natur* [mein Kursiv, S.G.], gleichsam zu Dingen, die schon an und für sich da sind, die ihm nichts wollen (*WG*, S. 151).

Die Menschen möchte er paradoxerweise dieser prosaischen Naturgesetzlichkeit unterworfen sehen und spricht ihnen die Gefühlsebene entschieden ab, sodass er mit ihnen

gleichsam nur wie mit zufälligen Naturgewalten in Berührung gekommen war, die nach ihren inwohnenden fremden Gesetzen wirken, nicht wie mit lebendigen Wesen, die innerlich sind, wie er, und in Liebe und Haß zugethan und abgeneigt sein können (*WG*, S. 151).

Nach seinem Studienabschluss übt er den Beruf eines Architekten und eines Haus- und Gartenbaumeisters aus, zunächst bei einer Gräfin, deren Gartenhäuser er getreu der in der Frühen Neuzeit entwickelten französischen Gartenarchitektur umbaut (vgl. *WG*, S. 163). Der Garten zu dem für sich und seine erste Ehefrau Corona mitten im Wald von ihm erbauten Wohnhaus wird gleichermaßen gemäß der französischen Gartenkunst gestaltet und seinem und Coronas Geschmack wohlweislich angepasst (vgl. *WG*, u. a. S. 191f.).

Zu einem kleinen Gewächshause wurden die Anlagen gemacht. [...] Der Garten [...] begann ebenfalls aus seinem Urzustande herauszutreten, hie und da Blumen und Anlagen zu zeigen, wie sie Corona

liebte, und wie sie gut standen [...], und nach dem ersten Jahre funkelte das vollendete Glashaus in die Lüfte. (*WG*, S. 177f.)

Im Gegensatz zu dem von Georg kaum beachteten, vordergründig naturbelassenen englischen Landschaftsgarten, wird im Modell des französischen formalen Gartens die Natur erforscht, um deren Gesetze zu enthüllen und ihre Funktionsweise zu verstehen. Dahinterliegendes Ziel ist, die Natur zu beherrschen und dem menschlichen Geschmack und Willen unterwürfig zu machen. In den ihren Höhepunkt zur Zeit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts erreichenden Gartendiskursen, die sich mit der Polarität dieser Gartenmodelle auseinandersetzen und die im Laufe des 19. Jahrhunderts weitergeführt werden, wird der kultivierte französische Garten als «die Natur versklavend bzw. verstümmelnd» betrachtet, während der unberührte englische Landschaftsgarten als «frei» wahrgenommen wird⁷. Verstand und Besinnung treten fernerhin in Verbindung mit dem französischen Garten, während Gefühl und Empfindung vielmehr mit dem englischen Garten eng zusammenhängen.

Während z.B. der Barockgarten vor allem den Verstand ansprechen sollte und durch Gehen, Schauen, Denken zu erschließen war, wandte sich der englische Landschaftsgarten an Gefühle wie Einbildungskraft oder Sittlichkeit, wobei es ihm vor allem auf moralische Wirkungen und transzendente Bezüge ankam.⁸

Sonach steht das französische Gartenkonzept für einen rationalen Zugang zu einer Gartengestaltung, soweit es hier um die Herrschaft über die Natur unter Anwendung ihrer Gesetze geht.

Unverkennbar ist der hier dargestellte zweifache Bezug der Hauptfigur Georg zur Frühen Neuzeit, einesteils durch die von ihm vertretene Neubestimmung von (Garten-)Architektur, andernteils durch den der Architektur als Wissenschaft eingeräumten besonders gewichtigen Stellenwert als Folge

⁷ Herwig Gottwald: Beobachtungen zum Motiv des Landschaftsgartens bei Stifter. In: Walter Hettche / Johannes John / Sybille von Steinsdorff (Hgg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000, S. 125-145, hier: S. 126f.

⁸ Ebd., S. 130.

der Übersetzung und Wiederbelebung des Hauptwerks des altrömischen Architekten Vitruv (um 84-27 v. Chr.) *De architectura libri decem* (dt. *Zehn Bücher über Architektur*).

Gleich im ersten Kapitel der Erzählung erfährt der Leser, dass der Waldgänger Kenner und Sammler von Moosstücken (vgl. *WG*, S. 116) und Schmetterlingen (vgl. *WG*, S. 112 u. S. 114) ist, die er zuhause genau untersucht und teilweise malt (vgl. *WG*, S. 112). Seine reichhaltigen in Schachteln aufbewahrten Schmetterlingssammlungen – die Falter bzw. «Lustinen», wie sie regional bezeichnet werden (vgl. *WG*, S. 113) – zeigt er den Knaben in der Waldgegend, damit sie dadurch die verschiedenen Arten entdecken (vgl. *WG*, S. 112f.).

Er hatte viele Brettchen, auf diese spießte er [die Schmetterlinge] mit Nadeln an, und breitete ihnen die Flügel auseinander, welche dann so blieben. Einmal trafen wir ihn auch, wie er einen mahlte. Er hatte ihn vor sich auf einen weißen Bogen Papier gespießt, und auf einem anderen Papiere bildete er ihn mit Farben nach. [...] In mehreren Schachteln hatte er sie aufbewahrt, wo sie mit Nadeln in dem Boden staken, und die Schachteln hatte er unter dem Tische und in einem Winkel der Kammer stehen. Wir sahen da zuweilen diese Dinge und erkannten, wie verschieden und seltsam sie sein können. Wenn man ein Kind ist, kennt man zuerst die weißen [...]. Dann lernt man die bunten kennen [...] – in unserer Gegend heißt man sie goldene – und die man alle für dieselben hält, daher wir keine weitere Eintheilung kannten, als in weiße und goldene. [...] Hier sahen wir nun, daß es nicht eine, sondern unzählige verschiedene Arten von goldenen Lustinen gäbe (*WG*, S. 112f.).

Gleicherweise sammelt er alle möglichen Naturgegenstände (vgl. *WG*, S. 152). Die Steine werden von ihm bspw. genauestens klassifiziert und beschriftet; eine Vorliebe, die er bereits von Jugend auf pflegt (vgl. *WG*, u. a. S. 184). Als Corona

einmal mit der Gräfin in sein Zimmer gekommen war, hatte sie seine Steine gesehen: sie glänzten einfach und heiter von der Wand herüber, und auf jedem war ein kleines Zettelchen geklebt, welches den Namen des Minerals angab. (*WG*, S. 166)

Sammeln und Klassifizieren als ein ebenfalls rationaler Zugang zur Natur geht auf die Neuzeit zurück, wird überwiegend in der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zunehmend populär. Vorbild hierfür ist insbesondere der schwedische Arzt, Naturforscher und Botaniker Carl von Linné (1707-1778), der sich unter anderem mit der *Materia medica* beschäftigte und bei der Neuerstellung einer Pharmakopöe mitwirkte⁹. In seinem Hauptwerk *Systema Naturae* (1735) machte er die der Natur zugrunde liegenden Ordnungssysteme sichtbar. Seine Klassifizierung der Natur in Pflanzen, Tiere und Mineralien und ihre Untergliederung u. a. über die Geschlechtsmerkmale sowie systematisierte Benennung mit lateinischen Bezeichnungen ist bis heute grundlegend. In der Geschichte der Natur- und Geisteswissenschaften wird er folglich als Begründer der Taxonomie und der Nomenklatur angesehen¹⁰.

Auf Georgs Waldwanderungen zum Sammeln von Naturgegenständen befindet sich Simon, der siebenjährige Sohn eines armen Holzhegers (vgl. *WG*, u. a. S. 103, S. 118 u. S. 121), bekannt als «der obere Raimund» (*WG*, S. 119), ständig in seiner Begleitung.

Während ihrer gemeinsamen Wanderungen vermittelt Georg dem Knaben umfassende Kenntnisse über die verschiedenen Arten von Schmetterlingen, Moosen und Steinen, deren griechische und lateinische wissenschaftliche Namen, sowie die spezifischen Merkmale zur Unterscheidung derselben (vgl. *WG*, S. 131).

⁹ Otto E. A. Hjelt: Carl von Linné als Arzt und medizinischer Schriftsteller. Übersetzung aus dem Schwedischen. Jena 1909, S. 40f.

¹⁰ Vgl. u. a. [LINK](#) und [LINK](#). Letzter Zugriff: 03.02.2025. – An dieser Stelle sei exkursiv darauf hingewiesen, dass der renommierte marokkanische Mediziner, Botaniker und Dichter Abul Qasim ibn Mohammed ibn Ibrahim al-Ghassani al-Andalusi (1548-1610 n. Chr.) in seinem Hauptwerk ‘Der Blumengarten in der Erklärung der Natur von Kräutern und Drogen’ (ar. *حديقة الأزهار في شرح ماهية العشب والعقار*. Transk. *Ḥadiqat al-aẓḥār fī šarḥ māhiyat al-‘uṣb wa-l-‘aqqār*) die verschiedenen Pflanzen alphabetisch klassifiziert, deren Familien, Gattungen, Sondermerkmale sowie Anwendung und Nützlichkeit ausführlich beschreibt und schließlich deren lateinische Nomenklatur anführt. Inwieweit Linné von diesem Werk über Arznei- und Pflanzenkunde Kenntnis hatte und es als Referenz heranzog, ist noch ein Forschungsdesiderat.

Er [Simon] lernte alle Raupen kennen und nennen und die verschiedenen Gesträuche und Gewächse, von denen sie sich nährten. (WG, S. 131)

Über Simons angeeignete Naturkenntnisse heißt es weiter:

Die Steine, von denen die Leute in der Gegend glaubten, daß sie alle die nämlichen sind, [...] unterschied er alle, und erkannte, daß ihrer eine ganze Menge seien (WG, S. 131).

Darüber hinaus bringt Georg ihm aus eigener Initiative das Lesen, Schreiben und Rechnen bei (vgl. WG, S. 127 u. S. 132f.), wohl wissend, dass Simon ihn eines fernen Tages verlassen wird (vgl. WG, S. 137). Lesen und Schreiben sind hierfür die unabdingbaren Mittel zum Weggehen. Auf Simons Frage, wozu das Lesen und Schreiben wichtig sei, erklärt der Waldgänger, dass der wichtigste und heiligste Gebrauch davon sei, dass man, wenn man von zuhause fortgehe, seinen Eltern schreibe (vgl. WG, S. 133f.). Georg identifiziert an dieser Stelle das Lesen und Schreiben sowie das Fortgehen abermalig mit seiner eigenen Interpretation eines Naturgesetzes, das er gleichzeitig als Lebensgesetz verstehen möchte: immer weg vom Stamm (vgl. WG, S. 137f.).

du wirst um vieles länger leben, als ich, und du wirst auch früher von mir gehen, als ich sterbe, und als du dann allein fortleben müßtest. Es bleiben ja nicht einmal die eigenen Kinder bei den Eltern, [...] sondern sie gehen alle fort, um sich die Welt zu erobern, und lassen die Eltern allein zurück, wenn ihnen diese auch alles geopfert, wenn sie ihnen ihr ganzes Glück und das Blut ihres Herzens gegeben hätten. Es wird auch schon so *das Gesetz der Natur* [m.K.] sein. Die Liebe geht nur nach vorwärts, nicht zurück. Das siehst du ja schon an den Gewächsen: *der neue Trieb strebt immer von dem alten weg* [m.K.] in die Höhe, nie zurück; der alte bleibt hinten, wächst nicht mehr und verdorrt. Und wenn auch die Zweige bei einigen zurück zu gehen scheinen und nach abwärts streben, so ist es nur, daß sie die Erde berühren, um einen neuen Stamm zu gründen, der den Platz [sic] verlassend sogleich wie ein Pfeil in die Höhe schießt. Siehst du die Erdbeeren, sie haben lange, feine Schnüre, die an dem Boden fortstreben, und wenn eine solche Schnur einmal nach abwärts geht, kehrt sie niemals mehr zu

dem Ursprunge um, von dem sie gekommen, sondern sie erlangt ein Häkchen, mit dem sie in den Boden greift, um von diesem Mittelpunkt neue fortlaufende Geschlechter zu erzeugen, die immer weiter in die Ferne streben. (*WG*, S. 137)

Wie der Kleine herangereift ist, schickt ihn sein Vater zur Weiterbildung und Sicherung seines Lebensunterhalts in die Ferne. Als der allgemach alt gewordene Waldgänger zwei Monate danach im Wald verschwindet, nimmt er nur noch ein dickes Buch mit, als Inbegriff der Zivilisation und des Wissens, zwischen dessen Seiten Moose gelegt sind als Naturelement (vgl. *WG*, S. 139): ein weiterer Beleg für seinen rationalen Naturbegriff und seinen Wunsch, die Natur seinem Willen zu unterwerfen.

Betrachtet man diese drei Georgs Naturbegriff ausprägenden Aspekte zusammen, seinen Beruf als Baumeister und Gartenarchitekt, seine äußerst rationale Sammeltätigkeit sowie seinen Bildungsbegriff bzw. sein pragmatisches Verständnis des Lesens und Schreibens als unentbehrlich für das von ihm zugleich als Naturgesetz verstandene Fortgehen, so lässt sich herausstellen, dass wir es hier mit einer klaren Identifikationsfigur der Neuzeit zu tun haben, die dem Rationalen und Pragmatischen den Vorzug gibt. Das Naturgesetz möchte sie zur eminenten Lerninstanz erheben, grundsätzlich jedoch taugt die Natur nicht als Objekt des Schwärmens: «Als Waldgänger fügt er sich freiwillig dem Naturgesetz des Fortgehens»¹¹.

Bei Corona ist ein ähnlicher Naturbegriff ablesbar. In ihrer gegenüber Georg vorgebrachten Argumentation bezüglich der von ihr vorgeschlagenen Scheidung aufgrund ihrer Kinderlosigkeit stützt sie sich auf das Naturgesetz des Lebens, dessen fester Bestandteil das Fortgehen und die Kontinuität sind (vgl. *WG*, S. 187):

so herrlich und allmächtig ist der Trieb, daß das junge Leben fortlebe und das alte vergehe, das das junge hervor gerufen und seinen Zweck erfüllt habe. Darum ist die Welt so schön, daß sie jeder neue neu

¹¹ Rosemarie Hunter: Wald, Haus und Wasser, Moos und Schmetterling. Zu den Zentralsymbolen in Stifters Erzählung 'Der Waldgänger'. In: *VASILO* 24 (1975), Folge 1/2, S. 23-36, hier: S. 34.

geputzt finde, und wenn er lebt nicht anders meine, als das ganze Leben beginne überhaupt erst jetzt. (*WG*, S. 187)

Unterstützt wird ihr Weltbild vornehmlich durch die christliche Religion, präziser ausgedrückt durch den seit der Reformation entstehenden und sich ausbreitenden Protestantismus als geistiger Überholung des Katholizismus, u. a. wegen der Scheidungszulassung in schier unlösbaren Fällen. Indessen gehören, Coronas Überzeugung nach, rein emotionale Gründe, wie z. B. eine Abneigung in der Ehe, nicht zu solchen Fällen.

Es ist eine hohe, eine gewichtige, eine heilige Pflicht, daß der Mensch, der nur das eine Leben hat, es voll anwende, und darin auch die menschlich und göttlich gesetzlichen Mittel ergreife, die Welt in einem kleinen Theilchen durch seine Kinder fort blühen zu machen. Darum glaube ich, hat ja unsere Kirche fest gesetzt, daß in ihr die Ehe löslich wird, damit ein mißgeschlungenes Band zu nichte gemacht, und wieder ersetzt werden könne, was gefehlt wurde. Und ich glaube, daß der höchste Zweck dieser Einrichtung nicht darin bestehe, daß Menschen, welche leichtsinnig ein Band geschlungen haben, wenn sie ihre Herzen nicht kannten, wenn die Mittel des Lebens nicht da sind, und hundert andere Fälle, es wieder auflösen können, wenn sie sich nicht vertragen, wenn das Band eine Bürde wird – sie hätten ja das vorher wissen und vermeiden können. Ihretwillen kann das Gesetz nicht allein da sein. (*WG*, S. 187)

Eine kinderlose Ehe wird von ihr dahingegen kategorisch als eine «Scheinehe» abgewertet (S. 188), als eine Ehe, «die vor Gott eine unmögliche gewesen ist» (ebd.).

Hiernach sieht sie – obwohl selbst betroffen – den Menschen vor allem intellektuell und ignoriert die Emotionsebene als Schwäche (vgl. *WG*, S. 187f.). Georg ist der Gegenstand, an dem diese Grundeinstellung demonstriert wird.

Es wurde beschlossen, daß sie sich *ohne einen Auftritt des Weinens* [m.K.] oder der Klage trennen wollen, [...] daß sie sich nie sehen, einander nie schreiben wollen, für einander nicht mehr da sind. (*WG*, S. 192)

Die eklatante Parallelität zwischen Coronas und Georgs Gesinnungen zeigt sich darin, dass beide über einen rationalen und funktionalen Natur-

und Lebensbegriff verfügen, der auf der ‘Weg-vom-Stamm-Theorie’ beruht, und den sie als Vor- und Leitbild für den Menschen ansehen.

2. *Naturgesetz als Gegenbild zum menschlichen Leben?*

Im Werk gibt es auch ein vollkommen anderes Verständnis von Naturgesetzlichkeit, das etwa vom 97-jährigen Abdecker Adam, dessen Nachfahren niemals von ihm weggehen (vgl. *WG*, S. 135f.), vertreten wird. Unmittelbar nach Georgs Gespräch mit Simon über die Wichtigkeit des Schreibens als eines wesentlichen Mittels zur Kontaktaufnahme mit den Eltern in der Ferne (vgl. *WG*, S. 133f.) und kurz vor ihrem Gespräch über das Fortgehen als Natur- und Lebensgesetz (vgl. *WG*, S. 137f.) vollzieht sich die Begegnung beider mit dem uralten Adam und seinem 73-jährigen Sohn, beide sitzend auf einer Bank vor ihrem Hause. Im Hofe des Hauses spielen Adams drei kleine Urenkel (vgl. *WG*, S. 134f.). Da die verschiedenen Generationen in dieser Familie niemals weg vom Stamm gehen (vgl. *WG*, S. 136), fungieren sie als Gegenbild für Georg und Corona.

‘Ich habe nur den einzigen Sohn gehabt, [...] und *der ist nie von mir fortgegangen* [m.K.], sondern er ist immer bei dem Häuschen geblieben, und hat die Arbeit gethan. [...] Er hat wieder auch nur einen einzigen Sohn gehabt, der gleichfalls zu Hause geblieben ist. So haben wir fort gelebt, und wenn einer alt geworden ist, gingen die jüngern zu der Arbeit und thaten den ältern in das Ausnehmen’. (*WG*, S. 136)

Der soeben dargestellte Familiensinn entspricht einem urmenschlichen Bedürfnis. Die Symbolik des Namens Adam ist hierbei nicht zu übersehen. Zum einen steht er für eine Kontinuität von Familie und Fortpflanzung, zum anderen versteht er sich als einen impliziten Verweis auf den Sündenfall des Menschen. Ausgehend von Georgs Sicht ist der Verstoß gegen das Fortgehen als Natur- und Lebensgesetz eine weitere Versündigung des Menschen. Nicht von ungefähr macht er eine abfällige Äußerung über Adams Nachfahren und deutet Simon unmissverständlich an, dass sie einzig nicht weggegangen seien, «weil sie draußen gleichsam verachtet, und lieber daheim bei den Ihrigen sind» (*WG*, S. 138).

Über Simons Eltern wird berichtet, dass sie aus ärmlichen Verhältnissen

kommen (vgl. *WG*, S. 103). Nur auf Anraten von Simons Taufpaten und des Waldgängers lassen sie ihren Sohn von zuhause weggehen.

Der Holzflößer Simon, der Taufpathe des Knaben, [...] sagte einmal zu dem Heger, da der Knabe schon so groß sei und auch so unterrichtet, so sei es doch einmal die Pflicht der Eltern, daß sie ihn irgend wohin thäten, wo er das lernte, was einmal zu seinem Lebensunterhalte dienen könnte – und er wiederholte diesen Ausspruch öfters. Die Eltern fragten den Waldgänger, zu dem sie das größte Vertrauen hatten, und ohne dessen Rath sie gar nichts mehr thaten. Dieser sagte, der Holzflößer habe Recht, und es müsse so geschehen. (*WG*, S. 138f.)

Alphabetisierung und Bildung dienen in ihrer begrenzten Weltsicht ausschließlich dem Lesen im Gebetbuch (vgl. *WG*, S. 127). Nach Ansicht des Erzählers seien sie

gar so eingeschränkt, daß sie beinahe nichts anderes kannten, als die Stämme der Bäume, die um sie herum standen, und das vorbei rin- nende Wasser (*WG*, S. 141).

In Zusammenhang mit ihnen wird die lokale Legende der Teufelsmauer bei Hohenfurth erzählt (vgl. *WG*, S. 110f. u. S. 119). In unmittelbarer Nähe ihres Hauses befinden sich zwei große graue Steine. Simons Vater ist von dem Glauben durchdrungen, dass diese Steine die einzigen seien, die für den Mauerbau vom Teufel nicht entwendet werden konnten, aufgrund ihrer Größe und tiefen Verwurzelung in der Erde.

Die zwei Steine zeigt der Heger gerne als die einzigen in seiner Nähe, die der Teufel nicht im Stande war fort zu tragen, als er die Mauer baute, weil sie gar zu ungeheuer groß waren, und zu tief, bis mitten in die Erde gingen – und in der That, in der Nähe des Hegerhauses findet man keine Steine, aber weiter draußen über die Berge hin und in den Thälrinnen, gegen die sie herein stürzen, finden sich genug, wiewohl der *Aberglauben* [m.K.] sich gegen offenbare Thatsachen verblendend behauptet, es gäbe in der ganzen Gegend keine losen Steine, weil sie alle in dem einzigen, großen, ungeheuren Haufen in der Moldau lägen. (*WG*, S. 119)

Diese Legende handelt in erster Linie vom «Aberglauben», so der Erzähler (ebd.). Hier ist in Betracht zu ziehen, dass im Rationalismus – als Vorstufe

zur Aufklärung – im Grunde alles, was nicht konkret beweisbar ist, als Aberglaube herabgesetzt wird. In der Frühaufklärung wird alles, was im Wesentlichen nicht rational ist oder auf der Ratio basiert, als Aberglaube abgewertet. Dementsprechend sei Aberglaube im Sinne des Rationalismus und der Frühaufklärung zuvörderst emotional, er sei ein Glaube, der stärker von Gefühlen als von der Ratio geprägt ist. Der Denkart des Rationalismus und der Frühaufklärung steht die Teufelsmauerlegende somit gleichsam diametral gegenüber. In dieser Hinsicht lässt sich auch Simons Familie als Gegenbeispiel für Georg und Corona verstehen.

3. Allegorische Bedeutung der Figuren mit Blick auf deren Herkunft und Hintergrund

Von grundlegender Bedeutung für die Ausprägung der Naturbegriffe und der Weltanschauungen der Figuren sind ihr jeweiliger gesellschaftlicher, kultureller und religiöser Hintergrund sowie ihre Herkunftsregionen. Die Familie Adams sowie die Eltern des Knaben Simi kennzeichnen sich durch ihre ökonomisch bescheidenen Lebensumstände, ihre durchaus niedrige Bildung oder sogar Unbildung und ihre starke Orientierung auf die Familie. Stammend aus Böhmen, sind sie katholisch geprägt¹². Da man im Zuge des Katholizismus das Schicksal nicht infrage stellt, sind beide Familien folgerichtig schicksalsergeben. Alles nehmen sie gelassen hin, ohne Reflexion über ihr Leben und ohne Versuche, ihr Schicksal zu ändern. Daraus resultiert ein harmonisches, glückliches Leben, in dem sie im Einklang mit sich selbst sind.

Georg und Corona sind verstandesbetont und pragmatisch denkend. Beide verfügen über eine hohe Bildung und entstammen gebildeten Familien. Ein vom Erzähler gezogener Vergleich zwischen Simons und Georgs Eltern illustriert, dass die letzteren nicht «eingeschränkt» seien wie die Eltern Simons (vgl. *WG*, S. 141). Georgs Mutter ist «eine verständige Frau»

¹² In der Erzählung wird das implizit zum Ausdruck gebracht. Im ersten Kapitel wird bspw. von der «Cisterzienserabtei bei Hohenfurth» gesprochen (*WG*, S. 105), die der römisch-katholischen Kirche folgt, sowie von einer «Heiligenkapelle» (*WG*, S. 99). Die reformierte Kirche dagegen steht der katholischen Heiligenverehrung kritisch gegenüber.

(*WG*, S. 145). Sein Vater beschäftigt sich mit seinen «vielen Studien, die er sich auferlegte» (*WG*, S. 142). Georg selbst musste als kleiner Knabe ständig

lernen und sich auf seinen künftigen Beruf vorbereiten. [...] Der Vater unterrichtete ihn selber in allen Fächern, die ihm in der Zukunft nothwendig sein konnten, und [...] theilte [...] auch dem Knaben den ganzen Tag ein, daß jede Stunde ihre Beschäftigung hatte, die einst nützlich sein könnte – was der Knabe alles pünktlich erfüllte. (*WG*, S. 144)

Wie Georg wurde auch Corona bereits im frühen Kindesalter an Wissen und Musik herangeführt und erhielt ebenso eine umfassende Bildung.

Alle Fächer, Kästen und Tischchen standen in den Zimmern, [...] eine ausgewählte Büchersammlung war da, auf einem Gestelle lagen bereits die Notenbücher von bis jetzt vorhandenen von Mädchen am meisten geliebten Musikstücken, in der Ecke stand ein Pianoforte, in der damaligen Zeit ein sehr neues und sehr kostbares Werkzeug, auch eine Harfe mit großem, schwerem Resonanzboden und mit übermäßigen goldenen Verzierungen [...] stand unter dem Fensterbogen da, und sah in das Zimmer heraus.

Es bekam die besten Lehrer, die in allen Fächern zu haben waren, und es wurden die besten Mittel zum Unterrichte angeschafft. (*WG*, S. 156f.)

Herkunftsmäßig stammen Georgs und Coronas Familien aus Norddeutschland (vgl. *WG*, S. 141 u. S. 152) und haben einen protestantischen Hintergrund (vgl. *WG*, S. 154 u. 187). Georgs Vater wirkte viele Jahre als Pfarrer in seinem Heimatdorf (vgl. *WG*, S. 141). Dem Katholizismus entgegengesetzt gehören Zweifel, Kritik und Selbstbestimmung zu den Grundprinzipien des Protestantismus. Der Mensch ist zur aktiven Mitwirkung an seinem Schicksal aufgefordert, anstatt es passiv zu akzeptieren. In der Erzählung *Der Waldgänger* zeigt sich das deutlich in Coronas langem Gespräch mit Georg, in dem sie ihm die Scheidung vorschlägt, gestützt auf folgende eigene Meinung:

Ich glaube, es ist überall das rechte, wo ein Ding, das wir anstreben, verweigert wird, es rasch *ändern* [m.K.], und den Weg einschlagen, den die Gesetzmäßigkeit der Dinge vorschreibt. (*WG*, S. 190)

Die im Protestantismus stark betonte Eigenverantwortung des Menschen und deren enge Verknüpfung mit dem Glauben an den freien Willen und das freie Handeln des Menschen wird im selben Gespräch unterstrichen: Corona zufolge sei die Fortsetzung ihrer Ehe eine «Sünde», weil diese Ehe ihren Zweck nicht erfüllt habe (vgl. *WG*, S. 190). Sollte eine zweite Ehe für sie beide gleichfalls kinderlos bleiben,

dann sind beide von der *Verantwortlichkeit* [m.K.] frei. Denn wir haben gethan, was uns menschliche Voraussicht zu thun eingegeben hat (*WG*, S. 188).

Corona entstammt einer wohlhabenden Händlerfamilie (vgl. *WG*, S. 152-157). Ihre Großmutter mütterlicherseits war eine «Kaufmannsfrau» (159f.). In der bürgerlichen Familie der Neuzeit bestimmt Pragmatismus auch die familiären Beziehungen. Corona begegnet uns als eine starke, selbständige Frau, die emotional weitgehend auf sich selbst gestellt ist (vgl. *WG*, S. 158f. u. 161f.). Die Religion bietet dazu keine Gegenposition.

Durch den Tod ihrer Mutter, durch die unerhörte Veränderung, daß sie ihr Vater mit solcher Pracht und Ueppigkeit zu erziehen angefangen, und dann so leichtsinnig unter fremde Menschen gelassen hatte, und durch die Härte ihrer Verwandten war sie jezt ganz allein auf der Erde. (*WG*, S. 161f.)

Protestantismus und Handel, die den Hintergrund von Georg und Corona bilden, gelten mithin als Revolte gegen die alte Welt, soweit man nun infolge der langsamen Auflösung der Kirche und des Bruchs mit der mittelalterlichen Ständeordnung, die schon vor geraumer Zeit den Menschen als Orientierungs- und Anhaltspunkte dienten, das Individuum weit weg von den alten Strukturen betrachtet. In der Neuzeit fühlt sich der Mensch nicht mehr aufgehoben in der Kirche, insofern der Protestantismus den Beichtzwang ablehnt und in diesem Sinne keine Absolution oder Garantie mehr für die Sündenvergebung gewährt.

Hastu nicht lust dazu / so las es anstehen / auch alle drey Beichte.
[...] es ist doch nicht rechtschaffen, sondern verdamlich. So haben wir bisher nur dem Pabst zu dienst gebeicht nicht unsern seelen.¹³

¹³ Martin Luther: Sermon Von dem Sacrament des leibs und bluts Christi widder die

Im Gefolge der in der Neuzeit vollzogenen Umstrukturierung der Gesellschaft ist der Bürger freilich grundsätzlich auf sich selbst und seine Arbeit angewiesen, insofern jede gesellschaftliche Schicht nicht in die höhere aufgehoben ist.

Anders ausgedrückt lässt sich sagen, dass in der Neuzeit die Reformation die Mündigkeit des Menschen in religiösen und moralischen Fragen etabliert, und das Bürgertum seine gesellschaftliche und kulturelle Mündigkeit durchgekämpft hat.

Beide Figurengruppen können somit als Allegorien geistiger Prinzipien und intellektueller Tendenzen gelesen werden. Sie stehen an erster Stelle allegorisch für das angespannte Verhältnis von Gottesergebenheit und Selbstbestimmung. Hierin stehen die zwei Hauptfiguren Corona und Georg allegorisch für den Zeitgeist der Neuzeit und für bestimmte neuzeitliche gesellschaftliche und religiöse Konzepte, die ihrerseits auf dem Konzept einer stark rational gedeuteten Natur aufbauen. Vor ihrem Hintergrund folgen beide dem von Corona definierten Naturgesetz. Doch die daraus abgeleiteten Konsequenzen sind unterschiedlich. Während Corona nach der Scheidung trauert und trotz zahlreicher Anträge keine zweite Ehe einzugehen vermag (vgl. *WG*, S. 198), scheitert Georg an seinem Versuch eines Neubeginnes und ist reuig darüber, Corona verlassen zu haben.

[D]er acht und fünfzigjährige Mann weinte die ganze Nacht
Jetzt erst stand die Größe der *Sünde* [m.K.] vor ihm, die er begangen
hatte – jetzt bereute er, daß er nicht mit ihr getragen und geduldet
hatte, die größer war, als er. (*WG*, S. 199)

Erinnert sei in diesem Kontext daran, dass Georg überdies um das

Schwergeister. Witternberg 1526, o. S. In seinem *Katechismus* taucht dieser Gedanke wiederholt auf: «Von der Beichte haben wir alzeit [...] geleret / das sie solle frey sein / vnd des Bapstes tyranny nidergelegt / das wir alle seines zwangs los sind [...] Dazu darff dich nu niemand bringen mit geboten [...]. Damit heben wir nu des Bapsts tyranny / gepot und zwang allzumal auff / als die sein nirgend zu dürffen». Ders.: *Deutsch Catechismus*. Mit einer newen Vorrhede / vnd vermanunge zu der Beicht. Wittemberg 1532, S. CXXIX und CXXXII.

Weggehen des kleinen Knaben Simon dermaßen von tiefem Gram erfüllt ist, dass er wenige Wochen danach im Wald endgültig verschwindet.

Acht Wochen nach diesem Ereignis ist auch der Waldgänger auf immer von dieser Gegend fort gegangen. Der Simibauer sagte, er scheine sich so sehr um den Knaben des Raimundhegers gehärmt zu haben (*WG*, S. 139).

Die Trauer und Reue beider Hauptfiguren und der von ihnen ab diesem Augenblick fortwährend empfundene Trennungsschmerz legen nahe, dass beide doch nicht eins mit den von ihnen besprochenen, – ihrer Anschauung nach – naturgemäßen Entscheidungsgrundlagen des Handelns sind. Es ist sonach zu fragen, warum beide Figuren mit ihrem eigenen Naturbegriff brechen müssen, ihn nicht ertragen können. Eine nochmals etwas anders gelagerte Position in der Naturfrage nimmt der Erzähler ein und liefert damit eine etwaige Antwort auf die gestellte Frage.

4. Identische Veranlagung von Mensch und Natur?

Der Erzähler referiert und kommentiert schlussendlich beide gegensätzlichen Geisteshaltungen, jene von Georg und Corona einerseits und die von der Adam-Familie und Simons Eltern andererseits. Sowohl zu Beginn als auch am Ende der Erzählung werden seine Haltung zur Naturgesetzlichkeit und die Stellung des Menschen darin sichtbar.

Am Beginn der Erzählung stattet er der Stadt «ob der Enns» nach vielen Jahren einen Besuch ab (vgl. *WG*, S. 95). Während seiner Wanderung durch die «Gebirgslandschaften» (*WG*, ebd.) und die etwas abgelegeneren Gegenden ruft er wehmütige Erinnerungen von seinen Jugendjahren und seiner Jugendliebe hervor (vgl. *WG*, S. 96 u. 99ff.). Dass er sich zu jenen Zeiten von seiner Geliebten getrennt hat und lediglich seinen Ambitionen gefolgt war, lässt ihn in tiefe Schwermut verfallen (vgl. *WG*, S. 95f. u. 99ff.). Gleich im ersten Absatz der Erzählung zieht er zudem eine Analogie zwischen Liebe zur Natur und Liebeskummer als eindeutigen Hinweis auf die dem Menschen eigene Gefühlsebene. Die emotionale Bindung an das Land «ob der Enns» (*WG*, S. 95), das durch die Schönheit der Gebirgs- und Wasserlandschaften gekennzeichnet ist, beschreibt er folgendermaßen:

wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer *Trauer* [m.K.] an sie zurück, wie an ein bescheidenes *liebes Weib* [m.K.] , das ihm gestorben ist, das nie gefordert, nie geheischt, und ihm alles gegeben hat. (*WG*, S. 95)

Mit einer erneuten ausführlichen Bestätigung der Gewichtigkeit der emotionalen Bindungsfähigkeit des Menschen als Teil seiner Natur beendet er die Erzählung:

Die zwei Menschen, die sich einmal *geirrt* [m.K.] hatten, hätten die Kinderfreude opfernd, sich an der Wärme ihrer Herzen haltend, Glück geben und Glück nehmen sollen bis an das Grab, und wenn sie zu Gott gekommen wären, hätten sie sagen sollen: 'Wir können keine Kinder als Opfer mitbringen, aber *Herzen* [m.K.] , die du uns gegeben, die *sich nicht zu trennen vermochten* [m.K.] , und die ihr Weniges, was ihnen geblieben, mit hieher bringen, *ihre Liebe und ihre Treue bis zu dem Tode*' [m.K.] . (*WG*, S. 201)

Dieser Kommentar verdeutlicht die Sonderstellung des Menschen innerhalb der Natur; wiewohl der Mensch den Naturgesetzen unterworfen bleibt, grenzen ihn Geist und Gefühl von ihr ab. Die Liebe zu ihr wurde daher am Anfang des Werks – wie schon angedeutet – mit der zu einem «Weibe» (*WG*, S. 95) verglichen. Aus dieser Argumentation ergibt sich die entscheidende Frage, wie weit der Mensch beobachtete Prinzipien der Natur auf sich selbst übertragen und im Hinblick auf existenzielle Lebensentscheidungen anwenden kann. Die zwei angeführten Kommentare des Erzählers weisen nach, dass der Mensch, veranlasst durch seine Veranlagung, nicht imstande ist, dem ausschließlich rational-pragmatischen Naturgesetz zu folgen. Liebe gehört nicht zum Wesen der Natur. Der Mensch hingegen ist ein Wesen aus Intellekt und Gefühl. Beide müssen in seinem Leben in Balance gehalten werden.

Die Folge, dass Georg und Corona aufgrund ihrer auf der Basis eines allzu rational gedachten Naturverständnisses getroffenen Entscheidung nicht glücklich leben können, muss konsequenterweise zu einem Bruch führen, zu einem Neufassen ihres Verständnisses vom Wesen und Schöpfungsauftrag des Menschen.

Unter Bezugnahme auf Stifters Lebensgeschichte ist zu konstatieren, dass seine Ehe mit Amalie Mohaupt (1811-1883) kinderlos blieb. Im Jahr 1847 nahm er daraufhin zunächst Juliane Mohaupt (1841-1859), eine Nichte seiner Frau, und zehn Jahre später, 1857, Josephine Stifter als Pflege-töchter auf¹⁴.

Abschließend sei angemerkt, dass der Schluss der Erzählung Anklänge an Immanuel Kants (1724-1804) Schrift *Die Metaphysik der Sitten* (erschienen 1797) aufweist. Darin findet sich unter § 24 des dritten Abschnitts im 2. Hauptstück des 1. Teils eine entsprechende Stelle:

Der Zweck, Kinder zu erzeugen und zu erziehen, mag immer ein Zweck der Natur sein, zu welchem sie [zwei Menschen verschiedenen Geschlechts] die Neigung der Geschlechter gegeneinander einpflanzte; aber daß der Mensch, der sich verehlicht, diesen Zweck sich vorsetzen müsse, wird zur Rechtmäßigkeit dieser seiner Verbindung nicht erfordert; denn sonst würde, wenn das Kinderzeugen aufhört, die Ehe sich zugleich von selbst auflösen.¹⁵

Auffallend am zitierten Schlusskommentar des Erzählers ist ferner die von mir hervorgehobene Vergangenheitsform des Verbs 'irren'. Namentlich mit Goethes *Wilhelm Meister*-Bildungsromanen (1795/96 u. 1829) und seiner zweiteiligen *Faust*-Tragödie (1808 und 1832) wird menschliches Irren zum Topos: «es irrt der Mensch, solange' er strebt»¹⁶. Irren wird nicht mehr ausschließlich negativ verstanden, sondern bedeutet Erfahrung und ist eine Grundvoraussetzung für die intellektuelle und geistige Entwicklung des Menschen. Auch darauf baut der Protestantismus, der damit theologisch im

¹⁴ Vgl. bspw. Urban Roedel: Adalbert Stifter. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 17. Auflage. Hambrug 2005, S. 148 und Peter A. Schoenborn: Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. 2., aktualisierte Auflage. Tübingen 1999, S. 36 u. 422.

¹⁵ Immanuel Kant: *Die Metaphysik der Sitten*. In: Wilhelm Weischedel (Hg.): Immanuel Kant. Werkausgabe in 12 Bänden. Frankfurt am Main 1977. Band VIII: *Die Metaphysik der Sitten*, S. 389. – Für den Hinweis auf Kants These und die entsprechende Schrift bedanke ich mich aufrichtig bei Prof. Dr. phil. habil. Markus Fischer, emeritierter Professor an der Universität Bukarest.

¹⁶ Siehe Anm. 1.

Gegensatz zum Katholizismus mit Absolution, unauflöslicher Ehe und – basierend auf dem Bibelvers «Und führe uns nicht in Versuchung»¹⁷ – einer stärkeren Betonung von Gottvertrauen und Schicksalsergebenheit steht. Diese Prinzipien des Katholizismus finden ihren Ausdruck etwa in der von mir ebenso hervorgehobenen Formel von «Liebe und Treue bis zu dem Tode» (*WG*, S. 201). Indem Stifter die Frage nach der Ergebung in den Willen Gottes vs. dem Hadern mit dem Schicksal aufgreift, verleiht er der Diskussion um den Naturbegriff eine moralisch-religiöse Dimension. In einem vom 22.02.1850 datierten Brief an Joseph Türck (1807-1875), seinen Wiener Freund und Hofjuwelier, schreibt er:

Meine Bücher sind nicht Dichtungen allein (als solche mögen sie von sehr vorübergehendem Werthe sein), sondern als sittliche Offenbarungen als mit strengem Ernste bewahrte menschliche Würde haben sie einen Werth, der bei unserer elenden frivolen Litteratur länger bleiben wird, als der poetische; in diesem Sinne sind sie eine Wohlthat der Zeit, sind ein patriotisches Werk, und in diesem Sinne kann sie der Kaiser in die Hand nehmen als etwas, das mit schwachen Kräften, aber guten [sic] Willen für die Menschheit gethan wird.¹⁸

Die Schlussfragestellung der Erzählung nimmt so die Leser in die Pflicht, selbst zu erwägen, worin die Voraussetzungen für ein geglücktes Leben liegen, welchen Gestaltungsspielraum der Mensch hat resp. in welcher Form Naturgesetze in sein Leben hineinwirken. Vor allem auch, wieweit sich durch Irrtümer und Erfahrungen Entscheidungen nachträglich revidieren lassen.

Ihrer beider [Coronas und Georgs] Leben endet in liebeleerer Einsamkeit, muß so enden, da sie eine wahrhafte Gemeinschaft zerstört haben, befangen in dem Irrtum, eine Ehe ohne Kinder sei eher Sünde.¹⁹

Stifter selbst sieht die Lesart seiner Erzählung in ihrem Anfang und Ende begründet. An seinen ungarischen Verleger Gustav Heckenast (1811-

¹⁷ Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1985, Mt 6,13, S. 9.

¹⁸ Gustav Wilhelm (Hg.): Adalbert Stifters sämtliche Werke. Achtzehnter Band. Briefwechsel. Zweiter Band. 2. Auflage. Reichenberg 1941, S. 38.

¹⁹ Urban Roedl: a. a. O., S. 87.

1878) schreibt er am 28. Dezember 1846 über den Aufbau des *Waldgängers* «Der Schluß muß wieder den Anfang erläutern»²⁰.

Der Beginn und das Ende der Erzählung stellen einen Kreis dar, der für Georgs Entschluss, als einsamer Waldgänger weiterzuleben, eine Auslegung liefert. Weiterhin stellen der Erzählbeginn und -schluss die selbstgewählte und danach bedauerte Trennung des Erzählers wie auch der Titelfigur dar. Diese Parallelität und dieser kreisförmige Aufbau des Werkes schaffen zudem eine Erklärung für die Auflösung der chronologischen Erzählperspektive (Tabelle 3 im Anhang veranschaulicht die retrospektive Erzählweise vs. den chronologischen Ablauf).

5. Fazit

Der in *Der Hochwald* entfaltete literarische Diskurs zum Verständnis von Natur wird in *Der Waldgänger* unter Verschiebung von Aspekten weiterentwickelt. Während in *Der Hochwald*, wie ich zeigen konnte, Ludwig Tieck den intellektuellen Zugang zum dort geschilderten Naturbegriff darstellt²¹, wird in der jüngeren Erzählung die Stellung des Menschen innerhalb eines Naturbegriffs problematisiert. In der Frage, wie er sich – gleichzeitig Teil der Natur und aufgrund seiner psychischen wie intellektuellen Fähigkeiten eine Sonderrolle für sich beanspruchend – positioniert, könnte vielleicht am ehesten die Liebe einen Ausweg bieten, da der Mensch nicht nur ein denkendes, sondern auch ein Gefühlswesen ist.

Für Stifter selbst endet die geistige Auseinandersetzung mit dieser Grundsatzfrage nicht mit dem *Waldgänger*, sie begleitet sein gesamtes Schreiben. Von daher empfiehlt es sich, sein Gesamtwerk als ein großes umfassendes Naturhandbuch zu lesen, wobei in jedem Werk ein neuer Aspekt der Diskussion um Mensch vs. Natur beleuchtet wird.

²⁰ Gustav Wilhelm (Hg.): Adalbert Stifters sämtliche Werke. Siebzehnter Band. Briefwechsel. Erster Band. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Adalbert Horcicka. 2. Auflage. Reichenberg 1929, S. 196. Erwähnenswert ist zudem Stifters Brief an Heckenast vom 22. Mai 1846, in dem Stifter bezüglich des *Waldgängers* formuliert, dass «der Schluß das Schlagendste, und Eingreifendste» eines Buches sei. Vgl. ebd. S. 164.

²¹ Vgl. Sally Gomaa: a. a. O., S. 91f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1985.
- Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Eine Tragödie. In: Erich Trunz (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1981ff. Band 3. Dramen I. Vierzehnte, durchgesehene Auflage 1989.
- Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten. In: Wilhelm Weischedel (Hg.): Immanuel Kant. Werkausgabe in 12 Bänden. Frankfurt am Main 1977. Band VIII.
- Martin Luther: Sermon Von dem Sacrament des leibs und bluts Christi widder die Schwergeister. Witternberg 1526.
- Martin Luther: Deusch Cateschismus. Mit einer newen Vorrhede / vnd vermanunge zu der Beicht. Wittenberg 1532.
- Adalbert Stifter: Der Waldgänger. In: Alfred Doppler / Hartmut Laufhütte (Hgg.): Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Bd. 3,1. Stuttgart 2002, S. 93-201.
- Gustav Wilhelm (Hg.): Adalbert Stifters sämtliche Werke. Siebzehnter Band. Briefwechsel. Erster Band. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Adalbert Horcicka. 2. Auflage. Reichenberg 1929.
- Gustav Wilhelm (Hg.): Adalbert Stifters sämtliche Werke. Achtzehnter Band. Briefwechsel. Zweiter Band. 2. Auflage. Reichenberg 1941.

Sekundärliteratur

- Hubertus Fischer: Natur, Kunst, Künstlichkeit. Adalbert Stifters Erzählung Der Waldgänger. In: Walter Hettche u. Hubert Merkel (Hgg.): Waldbilder. Beiträge zum interdisziplinären Kolloquium 'Da ist Wald und Wald und Wald' (Adalbert Stifter). Göttingen, 19. und 20. März 1999. München 2000, S. 75-89.
- Sally Gomaa: Naturdarstellung im literarischen und malerischen Werk Adalbert Stifters. Diss. Kairo 2016.
- Herwig Gottwald: Beobachtungen zum Motiv des Landschaftsgartens bei Stifter. In: Walter Hettche / Johannes John / Sybille von Steinsdorff (Hgg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen 2000, S. 125-145.
- Otto E. A. Hjelt: Carl von Linné als Arzt und medizinischer Schriftsteller. Übersetzung aus dem Schwedischen. Jena 1909.

- Rosemarie Hunter: Wald, Haus und Wasser, Moos und Schmetterling. Zu den Zentralsymbolen in Stifters Erzählung 'Der Waldgänger'. In: VASILO 24 (1975), Folge 1/2, S. 23-36.
- Franz Kadronska: Der Waldgänger. Ein Versuch zur schaffenspsychologischen Erfassung der dichterischen Struktur. In: VASILO 19 (1970), Folge 3/4, S. 129-140.
- Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Studienausgabe. eBook. München 2016.
- Mathias Mayer: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001.
- Gerhard Müller, Albrecht Döhnert, Hermann Speikermann, Horst Balz, James K. Cameron, Brian L. Hebblethwaite, Gerhard Krause (Hgg.): Theologische Realenzyklopädie. 36 Bände und zwei Register-Bände. De Gruyter, Berlin/New York. 1976-2007.
- Horst Dieter Rauh: Der verschleierte Abgrund. Mensch und Natur bei Stifter. In: Karl Allgaier / Josef Schreier (Hgg.): Begegnungen mit Adalbert Stifter. Aachener Akademietagung zum 200. Geburtstag. Aachen 2006, S. 93-115.
- Urban Roedel: Adalbert Stifter. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 17. Auflage. Hamburg 2005.
- Peter A. Schoenborn: Adalbert Stifter. Sein Leben und Werk. 2., aktualisierte Auflage. Tübingen 1999.
- Alexander Stillmark: 'Der Waldgänger'. Stifters Rückblick auf die verlorene Zeit. In: Alfred Doppler / Johannes John / Johann Lachinger / Hartmut Laufhütte (Hgg.): Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Poetik. Tübingen 2007, S. 213-226.
- Selçuk Ünlü: Liebe zur Natur, Liebe zur Kunst. Adalbert Stifter: Der Waldgänger und Friedrich Ch. Zauner: Scharade. In: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (Hg.): Jahrbuch des Adalbert Stifter Institutes des Landes Oberösterreich. Bd. 9, 10 /2002/2003 Linz (Erscheinungsjahr 2005), S. 97-116.

Internetquellen

- Adalbert Stifter - forum öö geschichte
<http://www.oegeschichte.at/themen/kunst-und-kultur/literaturgeschichte-oberoesterreichs/adalbert-stifter/biografie.html>
- Hans von Trotha: Ein kleine Kulturgeschichte der Gartenkunst
<http://www.bildungsexplosion.de/Artikel/eine-kleine-europaeische-kulturgeschichte-von-der-romanik-zum-spaetbarock/ein-kleine-kulturgeschichte-der-gartenkunst>
- Iris Lauterbach: Der europäische Landschaftsgarten, ca. 1710-1800. In: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom LeibnizInstitut für

Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012-11-29.

URL: <http://www.ieg-ego.eu/lauterbachi-2012-de>

URN: urn:nbn:de:0159-2012112916

gedächtnisstütze: Adalbert Stifter: Der Waldgänger - Jump Cut

<http://www.jump-cut.de/2006/10/adalbert-stifter-der-waldgnger.html>

Maya McKechney: Prophet der Langsamkeit

<http://orf.at/stories/2423721/2423720/#top>

ANHANG

Tabelle 1: Naturbegriffe der Figuren






Naturbegriffe der Figuren				
				
Georg, der Waldgänger	Corona, Georgs Frau	Der Erzähler	Familie Adam, der 97-jährige	Der obere Raimund und seine Frau, Simis Eltern
Naturgesetz ist Vorbild für den Menschen.	Naturgesetz ist Vorbild für den Menschen.	Analogie zw. Liebe zur Natur und Liebe zu einem Weib als Hinweis auf die Emotionalität des Menschen.	Kontrastfolie bzw. Gegenbeispiel für Georg und Corona.	Kontrastfolie bzw. Gegenbeispiel für Georg und Corona.
„Weg-vom-Stamm-Theorie“.	Die „Weg-vom-Stamm-Theorie“ wird mit dem christl. Religion, bzw. dem Protestantismus, unterstützt: Georg ist Versuchsobjekt in ihrer Argumentation.	Schlussabsatz: Der Mensch verfügt über Herz und Gefühl (Psyche), die Natur nicht.	Die Nachfahren gehen niemals „weg vom Stamm“.	Die Legende der Teufelsmauer handelt vom (Aber-)Glauben, d. h. vom menschlichen Gefühl. Sie hat eine parabolische Funktion.
Wissenschaftlicher Zugang zur Natur.	Rationaler Zugang zur Natur.		Eingeschränkte Weltsicht. Kein wissenschaftlicher oder rationaler Zugang zur Natur.	Eingeschränkte Weltsicht. Kein wissenschaftlicher oder rationaler Zugang zur Natur.
Modell: Französischer Garten → Herrschaft über die Natur durch ihre Gesetze.	Modell: Balance zwischen dem Naturgesetz und dem Christentum.			

Tabelle 2: Allegorische Bedeutung der Figuren






Allegorische Bedeutung der Figuren				
				
Georg, der Waldgänger	Corona, Georgs Frau	Der Erzähler	Familie Adam, der 97-jährige	Der obere Raimund und seine Frau, Simis Eltern
Norddeutschland. Eiserode (<i>WG</i> , S. 150 u. 189)	Norddeutschland.		Böhmen.	Böhmen.
Protestantisch.	Protestantisch.		Katholisch.	Katholisch.
Pfarrersohn.	Händlerstochter.		Abdecker.	Holzheger.
Gebildet, intellektuell, pragmatisch u. rational.	Gebildet, intellektuell, pragmatisch u. rational.	Steht über allen Figuren.	Ungebildet u. abergläubisch.	Ungebildet, abergläubisch u. «eingeschränkt» (<i>WG</i> , S. 141).
In der Neuzeit hat die Reformation die Mündigkeit des Menschen in religiöser Hinsicht eingeführt.	In der Neuzeit hat das Bürgertum die Mündigkeit des Menschen in gesellschaftlicher, kultureller u. philosophischer Hinsicht eingeführt.	Kommentiert mit dem Schlussabsatz das Fazit dieser geistigen Entwicklung: - Was wäre, wenn Corona und Georg sich nicht getrennt hätten? - Ist der moderne Mensch mit dieser Entwicklung, die er bis dahin durchlaufen hat, glücklich geworden? - War die Befolgung des Naturgesetzes bzw. die Trennung oder auch die „Weg-vom-Stamm-Theorie“ ein Irrtum bzw. eine Erfahrung des Erzählers und der Figuren, der/die im Laufe des Erzählens korrigiert werden sollte?	Lebt harmonisch u. glücklich. Ist eins mit sich selbst.	Leben harmonisch u. glücklich. Sind im Einklang mit sich selbst.
Man möchte das Schicksal in die Hand nehmen.	Man möchte das Schicksal in die Hand nehmen.		Man stellt das Schicksal nicht infrage, sondern betrachtet es als eine Selbstverständlichkeit.	Man stellt das Schicksal nicht infrage, sondern betrachtet es als eine Selbstverständlichkeit.

Tabelle 3: Aufbau und Verlauf der Erzählung

Aufbau und Verlauf der Erzählung			
Kapitel-Inhalt ►	1. Am Waldwasser (S. 95-140)	2. Am Waldhange (S. 141-194)	3. Am Waldrande (S. 195-201)
Chronologischer Ablauf ▼			
2. Am Waldhange (S. 141-194) 1) Georg wächst in Norddtl. bei seinen Eltern auf. 2) Geht zum Studium. 3) Beruf als Architekt. 4) Bekanntschaft mit Corona und Vorgeschichte von Corona. 5) Heirat mit Corona. 6) Bau eines eigenen Hauses. 7) Scheidung. 3. Am Waldrande (S. 195-201) 8) Zweite Ehe mit Emilie. 9) Wiedersehen mit Corona u. Reue. 10) Tod der zweiten Frau u. Erwachsenwerden der Kinder. 11) Waldgängerdasein u. Unterkunft in einer Kammer beim Simibauer. 1. Am Waldwasser (S. 95-140) 12) Bekanntschaft mit dem Verfasser in der Gegend des Kienberg und der Teufelsmauer. 13) Bekanntschaft mit Adam. 14) Bekanntschaft mit Simon. 15) Simon geht weg von Georg. 16) Georg verschwindet mit Buch mit Moos.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bekanntschaft mit dem Verfasser in der Gegend des Kienberg und der Teufelsmauer. ▪ Bekanntschaft mit Adam. ▪ Bekanntschaft mit Simon. ▪ Simon geht weg von Georg. ▪ Georg verschwindet mit Buch mit Moos. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Georg wächst in Norddtl. bei seinen Eltern auf. ▪ Geht zum Studium. ▪ Beruf als Architekt. ▪ Bekanntschaft mit Corona und Vorgeschichte von Corona. ▪ Heirat mit Corona. ▪ Bau eines eigenen Hauses. ▪ Scheidung. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zweite Ehe mit Emilie. ▪ Wiedersehen mit Corona u. Reue. ▪ Tod der zweiten Frau u. Erwachsenwerden der Kinder. ▪ Waldgängerdasein u. Unterkunft in einer Kammer beim Simibauer.

* * *

Igor Fiatti

ORCID: 0009-0005-7635-1311

Université Sorbonne Nouvelle (ROR: 03z6jp965)

Università degli Studi di Torino (ROR: 048tbm396)

igorfiatti@gmail.com

DOI: 10.54103/1593-2508/31242

Traversando il 'continuum'. Alcune osservazioni estetiche intorno alla prosa di Adalbert Stifter

[*Crossing the 'continuum'. Some aesthetic observations
on the prose of Adalbert Stifter*]

ABSTRACT. With this article we intend to explore the work of Adalbert Stifter, focusing primarily on the lacerations and on the interrogation of the *continuum*. Our aim is to formulate some literary and aesthetic considerations through the spaces disclosed by Stifter's writing. For this purpose we will proceed essentially through the analysis of two texts: the novella *Bergkristall* (*Rock Crystal*, 1845) and the novel *Der Nachsommer* (*Indian Summer*, 1857).

KEYWORDS: Adalbert Stifter, *continuum*, lacerations, *Urbild*, estrangement.

SOMMARIO. Questo articolo intende sondare l'opera di Adalbert Stifter, focalizzandosi primariamente sulle lacerazioni, sull'interrogazione del *continuum*; è nostra intenzione formulare alcune considerazioni letterarie ed estetiche attraverso gli spazi dischiusi dalla scrittura stifteriana. A tal fine procederemo essenzialmente attraverso l'analisi di due testi: il racconto *Bergkristall* (*Cristallo di rocca*, 1845) e il romanzo *Der Nachsommer* (*Tarda estate*, 1857).

PAROLE CHIAVE: Adalbert Stifter, *continuum*, lacerazioni, *Urbild*, straniamento.

Ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem
Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem
Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, be-
festigt ist, so daß von dem ersteren zum anderen (also

vermittelt des theoretischen Gebrauchs der Vernunft) kein Übergang möglich ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären, deren erste auf die zweite keinen Einfluß haben kann: so soll doch diese auf jene einen Einfluß haben [...] Also muß es doch einen Grund der Einheit [...] geben.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*¹

Adalbert Stifter (1805-68) è uno dei grandi autori marginali, spesso fraintesi, che rivelano come la periferia della storia e dell'ideologia sia spesso il punto di osservazione più illuminante. Questa osservazione di Claudio Magris² potrebbe essere estesa, a ragion veduta, all'integralità degli autori dell'Austria e della Mitteleuropa. Gli scrittori di questo spazio si contraddistinguono difatti per il loro vivere e indagare controcorrente, per il loro soffermarsi sulle ferite della modernità piuttosto che sul suo incedere. «Wenn man von Goethe's Schriften absieht und namentlich von Goethe's Unterhaltungen mit Eckermann, dem besten deutschen Buche, das es giebt: was bleibt eigentlich von der deutschen Prosa-Litteratur übrig, das es verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden?»³. È un quesito formulato da Nietzsche sul «tesoro della prosa tedesca» al quale diamo risposta con le sue stesse parole: «Lichtenberg's Aphorismen, das erste Buch von Jung-Stilling's Lebensgeschichte, Adalbert Stifter's Nachsommer und Gottfried Keller's Leute von Seldwyla, – und damit wird es einstweilen am Ende sein»⁴. Si deve quindi a Nietzsche, una figura di certo al di fuori dalla ricerca storico-letteraria e germanistica *sensu stricto*, il riconoscimento della qualità della

¹ Immanuel Kant, *Critica del giudizio (Kritik der Urteilkraft, 1790)*, a cura di Massimo Marassi, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014, (Einleitung, II), p. 19.

² Claudio Magris, prefazione a Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Udine, Campanotto, 1992, pp. I-X, pp. IX-X.

³ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II*, Aforisma 109 (WS-109), in *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.

⁴ *Ibid.*

prosa stifteriana. Alcuni decenni dopo, Adorno, Benjamin, Heidegger, figure altrettanto estranee alla germanistica *sensu stricto*, riconoscono in maniera diversa tra loro le implicazioni concettuali latenti nella singolarissima conformazione della lingua poetica di Stifter; proprio nell'anomalia della sua lingua poetica vedono il configurarsi delle esperienze inquietanti della soggettività moderna e del nichilismo. Adorno, nell'antinomia della prosa stifteriana, nella dialettica di anacronismo e modernità, ravvisa una tragicità negata e una resistenza della parola poetica alla ragione strumentale e alle manipolazioni ideologiche⁵.

Con il presente articolo intendiamo sondare l'opera di Stifter, indagando segnatamente sulle lacerazioni, sull'interrogazione del continuo; ci proponiamo di distendere alcune considerazioni estetico-letterarie attraverso gli spazi dischiusi della scrittura stifteriana. A tal fine procederemo soprattutto attraverso l'analisi di due testi: il racconto *Bergkristall* (1845) e il romanzo *Der Nachsommer* (1857).

1. Intorno a una poetica dell' 'epoché'

Nella storia alquanto contrastata della ricezione di Stifter, a lungo costretta dai vincoli della critica storicista⁶, il racconto *Bergkristall* è il capolavoro riconosciuto. Un lungo preludio avviluppa il nucleo favolistico, celebra il Natale quale culmine della ritualità festiva, quale ripetizione dell'evento nel *continuum*. Così appare agli occhi dei bambini:

Wenn dann der folgende Tag, der Christtag, kommt, so ist er ihnen so feierlich, wenn sie frühmorgens mit ihren schönsten Kleidern angetan in der warmen Stube stehen, wenn der Vater und die Mutter sich zum

⁵ Cfr. Theodor W. Adorno, *Über epische Naivität* (1943), in Id., *Noten zur Literatur*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1958.

⁶ Secondo Lukács, Stifter è un reazionario, un classico della reazione tedesca, mentre Auerbach lo giudica negativamente in un raffronto, a suo avviso impari, tra gli scrittori tedeschi dell'Ottocento e gli esponenti del realismo francese. Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben* (1936), in Id., *Werke, Probleme des Realismus I*, Bd. 4, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242; Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 548.

Kirchgänge schmücken, wenn zu Mittage ein feierliches Mahl ist, ein besseres als in jedem Tage des ganzen Jahres, und wenn nachmittags oder gegen den Abend hin Freunde und Bekannte kommen, auf den Stühlen und Bänken herumsitzen, miteinander reden und behaglich durch die Fenster in die Wintergegend hinausschauen können, wo entweder die langsamen Flocken niederfallen, oder ein tobender Nebel um die Berge steht, oder die blutrote, kalte Sonne hinabsinkt. An verschiedenen Stellen der Stube, entweder auf einem Stühlchen oder auf der Bank oder auf dem Fensterbrettchen liegen die zaubrischen, nun aber schon bekannteren und vertrauteren Geschenke von gestern abend herum.

Hierauf vergeht der lange Winter, es kommt der Frühling und der unendlich dauernde Sommer – und wenn die Mutter wieder vom heiligen Christe erzählt, daß nun bald sein Festtag sein wird, und daß er auch diesmal herabkommen werde, ist es den Kindern, als sei seit seinem letzten Erscheinen eine ewige Zeit vergangen, und als liege die damalige Freude in einer weiten, nebelgrauen Ferne.⁷

«In den hohen Gebirgen unsers Vaterlandes»⁸ si distende il lungo promio nell’Austria, nell’*Austria perennis* disegnata da Stifter:

Es gehen keine Straßen durch das Tal, sie haben ihre zweigleisigen Wege, auf denen sie ihre Felderzeugnisse mit einspännigen Wäglein nach Hause bringen, es kommen daher wenig Menschen in das Tal, unter diesen manchmal ein einsamer Fußreisender, der ein Liebhaber der Natur ist, eine Weile in der bemalten Oberstube des Wirtes wohnt und die Berge betrachtet, oder gar ein Maler, der den kleinen, spitzen Kirchturm und die schönen Gipfel der Felsen in seine Mappe zeichnet. Daher bilden die Bewohner eine eigene Welt, sie kennen einander alle mit Namen und mit den einzelnen Geschichten von Großvater und Urgroßvater her, trauern alle, wenn einer stirbt, wissen, wie er heißt, wenn einer geboren wird, haben eine Sprache, die von der Ebene draußen abweicht, haben ihre Streitigkeiten, die sie schlichten, stehen einander bei und laufen zusammen, wenn sich etwas Außerordentliches begibt.

⁷ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, con testo a fronte, a cura di Maria Fancelli, traduzione di Paola Capriolo, Venezia, Marsilio, 2006, p. 46.

⁸ *Ibid.*

Sie sind sehr stetig, und es bleibt immer beim alten. Wenn ein Stein aus einer Mauer fällt, wird derselbe wieder hineingesetzt, die neuen Häuser werden wie die alten gebaut, die schadhafte Dächer werden mit gleichen Schindeln ausgebessert, und wenn in einem Hause scheckige Kühe sind, so werden immer solche Kälber aufgezogen, und die Farbe bleibt bei dem Hause.⁹

Con una formula propria di tutte le fiabe, «Einmal war am heiligen Abende»¹⁰, il proemio lascia il posto al nucleo favolistico. Inizia così la storia di Konrad e Sanna, fratello e sorella, che, la notte di Natale, si smarriscono in alta montagna dopo aver reso visita alla nonna materna. I fratelli smarriti sono un tema archetipo della tradizione germanica (si pensi ed esempio ai fratelli Grimm, *Hänsel e Gretel*, *Fratellino e sorellina*); il loro cammino si snoda attraverso momenti del racconto-fiaba che significano un percorso di iniziazione. In tal senso, *Cristallo di rocca* è di certo espressione della crisi della razionalità e della perdita di un centro. Nel cammino, ci si avvicina dapprima alla soglia:

Von dem Stege liefen die Kinder durch die Gründe fort und näherten sich immer mehr den Waldungen.

Sie trafen endlich die Grenze des Holzes und gingen in demselben weiter.¹¹

Quindi si lascia definitivamente dietro di sé il *continuum*, ci si addentra nel discontinuo:

Sie gingen nunmehr in den dicken Wald hinein, der den größten Teil ihrer noch bevorstehenden Wanderung einnahm.¹²

Sull'orlo del nulla, attraverso i misteri di un regno di ghiaccio, pietre e neve, i due fratelli cercano una via d'uscita; tentano, «con il coraggio dell'incoscienza», di «scendere dall'altra parte».

⁹ Ivi, p. 50.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 88.

¹² Ivi, p. 96.

Sie schoben sich in die Zwischenräume hinein [...]

Jenseits wollten sie wieder hinabklettern.

Aber es gab kein Jenseits.¹³

Per uscire dallo smarrimento è necessario l'attraversamento del nulla, attraverso gli *Zwischenräume*, spazi intervallari, attraverso i quali il cammino giunge infine al lieto fine del ritrovamento dei bambini. All'arrivo dei soccorritori, però, tutto pare già avvenuto.

Es floß helle durch die benachbarten Himmelsgegenden, es sprühte leise und ging in sanftem Zucken durch lange Räume. Hatte sich nun der Gewitterstoff des Himmels durch den unerhörten Schneefall so gespannt, daß er in diesen stummen, herrlichen Strömen des Lichtes ausfloß, oder war es eine andere Ursache der unergründlichen Natur.¹⁴

Gli interstizi stifteriani filtrano una luce sottesa dal pensiero di Platone, di Plotino o di Roberto Grossatesta – per il quale *lux est maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*¹⁵. Nell'*explicit* del racconto stifteriano, nel ricordo della bambina, i «fiumi di luci» si trasfigurano: «Mutter, ich habe heute nachts, als wir auf dem Berge saßen, den heiligen Christ gesehen»¹⁶. Qui, con Maria Fancelli, è necessario soffermarsi su un altro Stifter: lo Stifter vissuto a Linz, nella patria di Keplero; lo Stifter educato alle scienze naturali, mancato docente di fisica. Nei suoi racconti si accumulano così svariati strumenti ottici, cannocchiali e lenti. Nel caso specifico, i «fiumi di luce», secondo i commentatori, altro non sono che l'aurora boreale¹⁷. A prescindere

¹³ Ivi, p. 120.

¹⁴ Ivi, p. 138.

¹⁵ Cfr. il commento al trattato *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi (c. IV, *initio*). In Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), Volume 2, Paris, Albin Michel, p. 135.

¹⁶ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., p. 160.

¹⁷ Maria Fancelli, *Il ritorno della luce*, in Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., pp. 9-30, p. 23. Il fisico Andreas Baumgartner, maestro di Stifter, si è occupato di questo tema. Si veda l'edizione critica di *Bunte Steine. Apparat. Kommentar*, vol. 2/4, Stuttgart u.a., 1995, pp. 77-79. In *ivi*, nota 11 p. 169. Notiamo qui che Stifter descrisse l'eclissi totale di sole dell'8 luglio 1842, osservata nei dintorni di Vienna (cfr. *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, in *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, luglio 1842, nn.139-141). Proprio con un

da tali possibili letture, *Cristallo di rocca* è percorso da una tensione irrisolta, una tensione di cui vive la prefazione a *Pietre colorate* (*Bunte Steine*, 1853), l'antologia in cui è pubblicata la versione levigata e affinata dello scritto. Come rimarca Riccardo Morello, viene significata la contraddizione insanabile tra rigore della ragione e fluidità incontrollata della vita e della natura¹⁸. Stifter ravvisa nella «mite legge» (il «sanftes Gesetz») il principio dei fenomeni naturali e delle manifestazioni vitali. «Sanft», perché poco appariscente, non evidente, anche se universalmente presente nei fenomeni, tanto nei piccoli quanto nei grandi. Iscrivendosi in un'ascendenza goethiana – per Goethe nulla cade fuori delle leggi naturali¹⁹ –, Stifter, con il termine «sanft», che contiene la stessa radice di «samt» e «sammeln» («insieme» e «riunire»), rinvia alla connessione del singolo con la totalità dei fenomeni. L'oggettività della natura trascende i limiti individuali. «Das Ganze höher steht als der Teil»²⁰, leggiamo nella prefazione a *Bunte Steine*, un testo scritto come risposta al dilagare dell'egocentrismo innescato dalla rivoluzione del 1848, pagine volutamente inattuali, scritte contro il proprio tempo²¹.

In terra austriaca, nella Mitteleuropa absburgica in generale, il pensiero di Kant non ha ceduto agevolmente il passo allo hegelismo. Così, nella prefazione a *Bunte Steine*, sono stati ravvisati legami con la *Critica del giudizio*. 'L'occhio spirituale della scienza' viene ad opporsi in un'epoca in cui prevale la valutazione positiva circa le possibilità di spiegare il mondo, granello dopo granello, osservazione dopo osservazione. Agli scienziati, però, non interessa il singolo fenomeno, per sé; interessa meramente il tutto e il generale, ciò che sostiene il mondo. Ogni uomo, nella sua unicità, «ein Kleinod für alle andern Menschen ist»²². L'arte si muove in questo spazio, lo spazio

commento a tale scritto, lo storico dell'arte Hans Sedlmayr introduce un suo libro: *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst* (Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964).

¹⁸ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, prefazione di Claudio Magris, Udine, Campanotto, 1992, p. 47.

¹⁹ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), Torino, Einaudi, 1999, p. 75.

²⁰ Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, München, Winkler, 1979, p. 11.

²¹ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 46.

²² Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, cit., p. 10.

dell'umano, alternativo a quello della scienza. La prosa stifteriana mostra la propria grandezza insinuandosi nelle lacerazioni invece di sanarle o di nasconderle, confrontandosi con l'estraneità inquietante della natura²³.

Segnatamente dopo i sommovimenti del 1848 a Stifter risulta evidente di aver intrapreso un cammino disseminato di ostilità e incomprensioni, non affatto popolare. Al fine di replicare a coloro che gli obiettano di creare soltanto nel piccolo e di forgiare esclusivamente uomini comuni quali personaggi, Stifter, nella prefazione a *Bunte Steine*, scrive: «Wenn das wahr ist, bin ich heute in der Lage, den Lesern ein noch Kleineres und Unbedeutenderes anzubieten»²⁴. La massima aspirazione stifteriana è far propria la lezione del racconto *Il povero suonatore* (*Der arme Spielmann*, 1848) di Franz Grillparzer: raggiungere uno stile composto e misurato. Stifter si propone di porre la raffinatezza dello stile al servizio della massima semplicità, attuando una volontaria autoriduzione di tutti gli elementi soggettivi²⁵. Tale autoriduzione costituisce un analogo poetico dell'esperienza fenomenologica, nel suo tentativo di eliminare dal processo conoscitivo qualsivoglia pregiudizio soggettivo, qualsivoglia condizionamento emozionale. È una disposizione intellettuale, una sorta di *epoché*, volta contro l'interesse individuale che annichila la capacità di ricezione del lettore. Tale autoriduzione stifteriana può affiorare attraverso il testo heideggeriano *Was heißt Denken?*:

Inter-esse heißt: unter und zwischen den Sachen sein, mitten in einer Sache stehen und bei ihr bleiben. Allein für das heutige Interesse gilt nur das Interessante. Das ist solches, was erlaubt, im nächsten Augenblick schon gleichgültig zu sein und durch anderes abgelöst zu werden, was einen dann ebensowenig angeht wie das vorige. Man meint heute oft, etwas dadurch besonders zu würdigen, daß man es interessant findet. In Wahrheit hat man durch dieses Urteil das Interessante bereits in das Gleichgültige und alsbald Langweilige abgeschoben.²⁶

²³ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 47.

²⁴ Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, cit., p. 7.

²⁵ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 19.

²⁶ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, in Id., *Gesamtasgabe*, I Abteilung, Band 8, F. am Main, Vittorio Klostermann, 2002 (1954), pp. 6-7.

2. Verso l'Urbild'

Venendo a quel poco che può esser salvato della prosa tedesca – a prescindere dagli scritti di Goethe – si giunge, come abbiamo visto con Nietzsche, al romanzo stifteriano *Der Nachsommer*. Klaus Amann parla di un romanzo che sembra voler proseguire oltre la propria conclusione, nell'implicita tendenza a trascendere la forma del romanzo come opera soggettivamente chiusa in se stessa. Segnatamente, l'opera di Stifter sembra voler rifiutare la totalità conclusiva del *Bildungsroman* – allontanandosi così da quello che viene unanimemente ritenuto il modello del romanzo di formazione, il *Wilhelm Meister* goethiano²⁷. Come rileva Morello, il romanzo si apre verso la dimensione del possibile in senso musiliano, alludendo, nella sua finitezza, alla molteplicità del mondo. La scrittura di Stifter allude a uno spazio, a una dimensione futura, che inizia dove finisce il racconto; è uno spazio implicitamente presente nell'universo romanzesco, attraverso la dissoluzione dei personaggi e dei loro profili psicologici – a beneficio dello sfondo. S'intesse una fitta rete di riferimenti tra la realtà soggettivamente limitata dei personaggi e l'universo dei possibili; connessioni che legano tutto con tutto, in cui l'individuo non è che punto di incrocio, un momentaneo groviglio, una risultante di forze²⁸.

Il romanzo gravita attorno all'incontro di due uomini, l'io narrante, il giovane Heinrich Drendorf, e il barone Gustav von Risach, figura del sereno e saggio mentore. Nel lento e pacato avvicinarsi delle stagioni, le

²⁷ Dal romanzo picaresco *L'avventuroso Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668) di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen al *Wilhelm Meister* goethiano è il *Parzival* ad aver fatto scuola come prototipo. Nella letteratura tedesca medievale, si delinea infatti il modello di *Bildungsroman* in cui la *Bildung* è compiuta e la *Entwicklung* è terminata: la *Bildung* del protagonista ha un punto d'arrivo, raggiunto il quale non è possibile un ulteriore miglioramento. Nel *Tristano*, invece, l'evoluzione dei protagonisti si protrae indefinitamente, dura cioè tutto il tempo della loro vita perché non esiste un termine prestabilito – come non esiste a priori un modello ideale. Cfr. Laura Mancinelli, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale*, in *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 9-28, p. 28.

²⁸ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., pp. 22-23.

vicissitudini si svolgono intorno alla «Casa delle rose», *Rosenhaus*, proprietà di campagna del barone. I personaggi del *Nachsommer* reiterano sempre gli stessi gesti, ritornano negli stessi luoghi e si trovano a rivivere le stesse situazioni. L'azione del tempo è dissimulata in un'illusione di una durata indefinita²⁹. L'idillio è tuttavia soltanto apparente, come evidenziano gli intervalli, gli *Zwischenräume*: in termini heideggeriani, «[...] ist die *eigentliche* Existenz nichts, was über der verfallenden Alltäglichkeit schwebt, sondern existenzial nur ein modifiziertes Ergreifen dieser»³⁰, come nelle riflessioni del barone Risach:

So lange alle die Verhältnisse, welche in meinen Amtsgeschäften vorkamen, in meinem Haupte waren, war nichts anderes darin. Schmerzvoll waren nur die Zwischenräume.³¹

Oltre che al *Wilhelm Meister* goethiano, il romanzo di Stifter viene anche a volte accostato a un altro grande *Bildungsroman*, l'*Enrico di Ofterdingen* novalesiano. Di là da qualsivoglia lettura parallela, l'interesse per le scienze naturali, per la geologia segnatamente, per il loro significato cosmico, lega di certo Stifter sia a Goethe sia a Novalis³². Considerando la singolarità delle

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ Martin Heidegger, *Essere e Tempo* (*Sein und Zeit*, 1927), trad. it. di Alfredo Marini, con testo tedesco a fronte, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, p. 512 (corsivo nell'originale).

³¹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* (1857), in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche, Band 4.3, Stuttgart u.a., W. Kohlhammer, 2000, p. 213.

³² «Als ich in dem Frühling die Hauptstadt verlassen hatte und dem langsam über einen Berg empor fahrenden Wagen folgte, war ich einmal bei einem Haufen von Geschiebe stehen geblieben, das man aus einem Flußbette genommen und an der Straße aufgeschüttet hatte, und hatte das Ding gleichsam mit Ehrfurcht betrachtet. Ich erkannte in den roten, weißen, grauen, schwarzgelben und gesprenkelten Steinen, welche lauter plattgerundete Gestalten hatten, die Boten von unserem Gebirge, ich erkannte jeden aus seiner Felsenstadt, von der er sich losgetrennt hatte, und von der er ausgesendet worden war. Hier lag er unter Kameraden, deren Geburtsstätte oft viele Meilen von der seinigen entfernt ist, alle waren sie an Gestalt gleich geworden, und alle harrten, daß sie zerschlagen und zu der Straße verwendet würden. Besonders kamen mir die Gedanken, wozu dann alles da sei, wie es entstanden sei, wie es zusammenhänge, und wie es zu unserem Herzen spreche». Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, in Id., *Werke und Briefe*, cit., Band 4.2, 1999, pp. 27-28.

forme terrestri, il giovane Heinrich moltiplica a dismisura gli interrogativi; per quale motivo si è originata questa e non un'altra materia? È collegato alla cosmogonia? Quanti milioni di anni dovranno trascorrere prima che uno strumento umano sia in grado di misurare i cambiamenti?³³.

Nel proliferare degli interrogativi, la geologia diviene allora questione di «conformazioni decisive» [*entscheidende Bildungen*] in grado di orientare il cammino; oppure di «forma» [*Gestalt*] e di «segno» [*Zeichen*], come nel caso di una grande pietra nera da cui diparte un sentiero sicuro³⁴. Il termine *Zeichen*, attraverso la sua etimologia, *zeibhan* in alto-tedesco, indizio, sintomo, simbolo, ci conduce attraverso *Der Nachsommer*; tale originaria polisemia si rivela traversando il testo che, come nota Marianne Schuller interrogandosi in termini benjaminiani sul decadimento dell'arte auratica, può esser letto come una riflessione sulle possibilità dell'arte al principiar della seconda metà del XIX secolo³⁵. Tra le principali articolazioni attorno alle quali si rapprende la considerazione estetica evidenziamo, all'interno della «Casa delle rose», una statua in marmo bianco, una figura di fanciulla. «Es stammt aus dem alten Griechenland [...] und seine Geschichte ist sonderbar. Es stand viele Jahre [...] bei Cumä in Italien»³⁶. Non si tratta affatto di un mero sintomo della staticità e dell'immobilità dell'impianto del romanzo: intorno alla

³³ «Solche Fragen stimmten mich ernst und feierlich, und es war, als wäre in mein Wesen ein inhaltreicheres Leben gekommen. [...] Wenn eine Geschichte des Nachdenkens und Forschens wert ist, so ist es die Geschichte der Erde, die ahnungsreichste, die reizendste, die es gibt, eine Geschichte, in welcher die der Menschen nur ein Einschießel ist, und wer weiß es, welch ein kleines, da sie von anderen Geschichten vielleicht höherer Wesen abgelöset werden kann. Die Quellen zu der Geschichte der Erde bewahrt sie selber wie in einem Schriftengewölbe in ihrem Innern auf, Quellen, die vielleicht in Millionen Urkunden niedergelegt sind, und bei denen es nur darauf ankömmt, daß wir sie lesen lernen und sie durch Eifer und Rechthaberei nicht verfälschen. Wer wird diese Geschichte einmal klar vor Augen haben? Wird eine solche Zeit kommen, oder wird sie nur der immer ganz wissen, der sie von Ewigkeit her gewußt hat?» Ivi, pp. 32-33.

³⁴ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.3, cit., p. 103.

³⁵ Cfr. Marianne Schuller, *Das Gewitter findet nicht statt oder Die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman «Der Nachsommer»*, in *Poetica*, 10 (1978), pp. 25-52.

³⁶ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 76.

statua si costituisce un intreccio di movimento attivo. Si potrebbe affermare che la statua, *summa* dell'immobilità, sviluppi la sfida dialettica dell'agire. È una figura che rimanda Heinrich a Omero: «Ich dachte an Nausikae, wie sie an der Pforte des goldenen Saales stand und zu Odysseus die Worte sagte: 'Fremdling, wenn du in dein Land kömmt, so gedenke meiner'»³⁷. Secondo Christine Oertel Sjögren, la statua, la pulizia della sua forma compiuta, è un modello attraverso cui si evidenzia la minaccia della mancanza di forma³⁸. Come osserva Mathias Mayer, la statua di marmo è dunque una consegna per Heinrich, nel senso indicato dal sonetto di Rilke *Archaïscher Torso Apollos*³⁹:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁴⁰

«Du mußt dein Leben ändern», devi cambiare la tua vita. La lirica rilki-
 ana, segnatamente la sua chiusa, non coglie soltanto l'esortazione percepita
 da Heinrich, significa bensì il richiamo esteso alle interrogazioni e ai travagli

³⁷ Ivi, p. 74.

³⁸ Cfr. Christine Oertel Sjögren, *The Marble Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's Der Nachsommer*, Chapel Hill, 1972.

³⁹ Mathias Mayer, *Adalbert Stifter*, Stuttgart, Reclam, 2001, p. 163.

⁴⁰ Rainer Maria Rilke, *Archaïscher Torso Apollos*, in Id., *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, vol. I, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 566.

estetici dell'integralità del romanzo. E nei travagli estetici della sua *Bildung*, Heinrich si ritrova nella chiesa di una piccola località detta Kerberg, davanti all'altare maggiore, che si erge come un ostensorio sul presbiterio. È intagliato in legno di tiglio, e le sue numerose figure non rispettano alcun criterio di proporzione. Come rimarca il suo mentore Risach, non siamo di fronte a un grossolano errore: la grandezza sproporzionata delle figure, al cui confronto una casa o un drago risultano piccoli, è verosimilmente rivolta ad esprimere il loro carattere soprannaturale⁴¹. Analogamente a quanto nota Pavel Florenskij a proposito della prospettiva rovesciata propria dell'icona, tali interrogazioni sembrano porre in questione «la concezione del mondo Leonardo-Cartesio-Kant» sorta sul «terreno rinascimentale» intorno alla prospettiva: «In altri termini la prospettiva è il procedimento che inevitabilmente risulta da una concezione del mondo, in cui si ammette un certo tipo di soggettività, la più priva di realtà, come vera base degli oggetti-rappresentazioni semireali»⁴². Così nell'apprendimento della pittura di Heinrich, nel nuovo *Reich*⁴³ di immagini che si schiude ai suoi sguardi, traluce l'interrogazione del *continuum*:

Wenn ich früher, vorzüglich bei Beginne dieser meiner Beschäftigung, nur auf Richtigkeit der äußeren Linien sah, so weit ich dieselbe darzustellen vermochte, und wenn ich nur die Farben annäherungsweise zu erringen im Stande war, so glaubte ich mein Ziel erreicht zu haben: jetzt sah ich aber auf den Ausdruck, gleichsam, wenn ich das Wort gebrauchen darf, auf die Seele [...]⁴⁴

È una ricerca che risiede oltre l'ambito delle linee e dei colori, le trascende, nello sforzo di cogliere l'interiorità (*das Innere*)⁴⁵. Da quando impara ad amare la figura di marmo della «Casa delle rose» e da quando approfondisce l'interesse per la pittura attraverso la collezione di quadri del suo

⁴¹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, in Id., *Werke und Briefe*, cit., Band 4.1, 1997, p. 285.

⁴² Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata (О́братная перспектива [scritta nel 1919]) e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, traduzioni di Carla Muschio e Nicoletta Misler, Roma, Casa del libro, 1983, pp. 126-27.

⁴³ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 99.

⁴⁴ Ivi, p. 167.

⁴⁵ *Ibid.*

mentore, per Heinrich tutto è diverso da prima, molto diverso. Davanti ai quadri posseduti da Risach (Tiziano, Guido Reni, Veronese...), Heinrich riscopre anche i tesori custoditi con modestia dal padre: Annibale Carracci, Albrecht Dürer, i due Holbein, Van Dyck, Rembrandt... Tra gli altri, vi figura anche Jakob van Ruisdael. Il nome di Jakob van Ruisdael (1628-1682) merita una digressione, in quanto la sua pittura è assimilabile alla scrittura di Stifter: entrambi si sono cimentati nella creazione di un paesaggio nazionale. Il *continuum* stifteriano, l'*Austria perennis*, natura materia-viva soggetto, è comparabile con i paesaggi del pittore dei Paesi Bassi. La sua produzione significa gli sforzi di dar corpo a una nazione neonata di fronte alle minacce esterne, la nazione protestante di un popolo eletto. Le sue vedute forgiarono così una poetica nazionale, veterotestamentaria, fondendo paesaggio e religione, come ad esempio nel *Paesaggio con mulini a vento vicino a Haarlem* (1650), in cui le pale del mulino rimandano all'iconografia della crocefissione. Analoghe evocazioni le si ritrova in Albrecht Altdorfer (1480-1538), fondatore della scuola danubiana. Ci riferiamo segnatamente al *Paesaggio con abete* (1522), in cui la declinazione cristiana s'immerge in un paesaggio attraverso la coscienza di una nazione tedesca ancora di là dall'affiorare sulla superficie della storia. (Alle radici della funzione ideologica del paesaggio troviamo – in apparenza lontano dal nostro campo di forze estetiche – il richiamo all'ordine della dinastia Song [X-XIII sec.] in Cina⁴⁶).

Wer hat noch erst nur einen Grashalm so treu gemacht, wie sie auf der Wiese zu Millionen wachsen, wer hat einen Stein, eine Wolke, ein Wasser, ein Gebirge, die gelenkige Schönheit der Tiere, die Pracht der menschlichen Glieder nachgebildet, daß sie nicht hinter den Urbildern wie schattenhafte Wesen stehen, und wer hat erst die Unendlichkeit des Geistes darzu stellen gewußt, die schon in der Endlichkeit einzelner Dinge liegt, in einem Sturme, im Gewitter, in der Fruchtbarkeit

⁴⁶ Come scrive Federico Vercellone, il paesaggio è un'immagine immersiva in cui si definisce l'appartenenza a un mondo comune: vi emerge l'appartenenza di una determinata comunità di soggetti a una certa cultura, ai suoi simboli; nel contempo, questa si rivela quale strategia di autoriconoscimento attraverso un'uniformazione dello sguardo che implica violente esclusioni. Federico Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 76-77.

der Erde mit ihren Winden, Wolkenzügen, in dem Erdballe selber, und dann in der Unendlichkeit des Alls? Oder wer hat nur diesen Geist zu fassen gewußt?⁴⁷

Come significano queste parole di Risach, l'appellarsi agli *Urbilder*, alle immagini primarie, è cosa vana. Il travaglio estetico del *Nachsommer* è teso verso l'*Urbild*; come suo fondamento, come fondamento dell'arte, ha il divino, irraggiungibile – ogni opera è il tentativo umano di esprimerlo, «weil es dann schon das Göttliche selber wäre»⁴⁸. E l'innalzarsi verso il divino («Erhebung zum Göttlichen») è creazione del bello, tenera luce che uomini capaci conducono verso una maggiore chiarezza⁴⁹. La ricerca della luce del *Nachsommer*, una luce platonica, ci conduce in un altro luogo del romanzo, il castello dello Sternenhof, ove una ninfa marmorea fa da *pendant* alla fanciulla di Cuma di *Rosenhaus*. Agli occhi di Heinrich, per statura, dignità e gravità, la fanciulla di Cuma ha di gran lunga la precedenza; tuttavia, la ninfa gli sembra molto «anmutig, weich und klar»⁵⁰, promana una quiete che tranquillizza, inoltre possiede «jenes Reine und, ich möchte sagen, Fremde, das ein Gemälde nicht hat, das aber der Marmor so gerne zeigt»⁵¹. Il radicarsi della consapevolezza di «questo senso per l'estraneo» [*dieser Empfindung des Fremden*⁵²] trova fondamento nell'interesse di Heinrich per la geologia. Di fronte alla ninfa, al marmo quasi senza macchie, «la purezza» [*Reinheit*] ha «qualcosa di sublime» [*etwas Erhabenes*⁵³].

Nella ninfa stifteriana, nel suo qualcosa di estraneo (*Fremde*), si ravvisa un fattore intervallare, diastematico, individuato da Gillo Dorfles: il fenomeno di *ostranenie* (straniamento) studiato da Viktor Šklovskij, esteso negli orizzonti oltre le intenzioni del suo scopritore. In sostanza, l'*ostranenie* può essere considerata un fenomeno ubiquitario, applicabile non solo all'analisi

⁴⁷ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., pp. 143-44.

⁴⁸ Ivi, p. 145.

⁴⁹ Ivi, Band 4.3, cit., p. 57.

⁵⁰ Ivi, Band 4.2, cit., p. 124.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* (nostra traduzione).

⁵³ *Ibid.* (nostra traduzione).

di un testo poetico o di un brano letterario, ma di qualsiasi prodotto artistico. Riassumendone il principio: ogni volta che un elemento semanticamente identificabile viene tolto dal suo contesto e inserito in un contesto estraneo, si avrà il verificarsi di un'*ostranenie*; ogni volta che una singola unità morfo-sintattica viene usata assumendo una funzione diversa da quella originaria, si avrà il verificarsi di un'*ostranenie*⁵⁴. Secondo Dorflès, notiamo, il fattore diastematico porterebbe a una rivalutazione dei significanti rispetto ai significati. Le singole opere, svincolate della necessità di essere subito ricondotte alle significazioni esplicite che le informano, potrebbero valere in base alla loro struttura, alla loro valenza «gestaltica». Una volta circoscritto nei suoi limiti, una volta diastemizzato, il significante in quanto tale (la base tangibile dell'opera) potrà essere un valore anche senza una previa esegesi⁵⁵. Il discontinuo si erge così di fronte alla pletora di stimoli e di sollecitazioni, di fronte al possibile annichilimento della facoltà immaginifica dell'individuo⁵⁶.

3. Per concludere

La ninfa dello Sternenhof, al pari della fanciulla di Cuma, al pari di tutta la caleidoscopica miriade di oggetti posseduti e collezionati dai protagonisti del *Nachsommer*, segnatamente le opere d'arte (e d'artigianato) di Risach, rinviano nella loro infinita moltitudine all'incompiutezza di qualsivoglia collezione. Nella sua *Bildung*, Heinrich realizza che la raccolta di materiale per i suoi studi scientifici gli consente sì di sovrapporre e di accostare le diverse cose, ma, malgrado l'estrema esattezza del procedere, ciò non gli permette di interrogarsi sulle cause. Dunque, di fronte a tale deficienza gnoseologica ed epistemologica, decide di scomporre i pensieri, di scrivere tutto ciò gli percorre l'animo: «Vielleicht wird einmal in irgend einer Zukunft etwas daraus»⁵⁷. Qualsiasi collezione non è una mera somma di oggetti, bensì un'interrogazione sui nessi. Rileviamo, con Georges Didi-Huberman, che ogni

⁵⁴ Gillo Dorflès, *L'intervallo perduto* (1980), in Id., *Estetica senza dialettica*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 1875-2039, p. 1959.

⁵⁵ Ivi, p. 2033.

⁵⁶ Ivi, p. 2039.

⁵⁷ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 187.

archivio visuale non esaurisce il mondo che rappresenta, ma funziona secondo un'economia della lacuna, delle rovine, del malgrado tutto⁵⁸. Ci sono molte più immagini che sono andate distrutte rispetto a quelle conservate. Pensando all'archivio esistente e a quelli sottratti ai nostri sguardi, da ultimo «es wird eine Abklärung folgen, die Übermacht des Stoffes wird vor dem Geiste, der endlich doch siegen wird, eine bloße Macht werden, die er gebraucht»⁵⁹. Questa asserzione del mentore Risach trova la sua chiosa, il suo compimento, nell'*explicit* del romanzo, nella convinzione del discepolo Heinrich: il *Bestreben*, lo sforzarsi nell'arte, nella poesia, nella scienza, conseguirà «Einfachheit, Halt und Bedeutung»⁶⁰ soltanto nel percorso verso la comunità, verso la sua pienezza.



«Von dem Stege liefen die Kinder durch die Gründe fort, und näherten sich immer mehr den Waldungen. Sie trafen endlich die Grenze des Holzes, und gingen in demselben weiter»⁶¹. Con i protagonisti del racconto *Bergkristall*, ci addentriamo da ultimo sintomaticamente nello *Hochwald*, nell'addensarsi della foresta, là dove iniziano gli *Holzwege*⁶², i sentieri che spesso si perdono nel bosco. Come osserva Morello, Stifter è il poeta dello *Hochwald*, della sua solitudine⁶³. Come in certi dipinti di Altdorfer, la luce filtra tra i rami. La presenza del bosco è un'ombra protettiva ma allo stesso tempo minacciosa – talvolta pare assorbire malignamente in sé tutta la luce. Ecco allora il collocarsi della poetica stifteriana «al limitar del bosco». In termini heideggeriani, la bellezza si dà proprio nella *Lichtung*, nella radura, al limitar

⁵⁸ Cfr. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, *La forza delle immagini (L'expérience des images)*, 2011), traduzione di Tito Vagni, Milano, Angeli, 2015, p. 74.

⁵⁹ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, Band 4.2, cit., p. 229.

⁶⁰ Ivi, p. 282.

⁶¹ Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca*, cit., p. 88.

⁶² Ivi, p. 158.

⁶³ Riccardo Morello, *Adalbert Stifter*, cit., p. 129. Notiamo che in sanscrito, nella parola वन, *vāna*, foresta, la radice *van* significa «desiderare», «amare», «possedere». Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*, 1899, p. 917.

del bosco, tra il fremere delle foglie. Per Heidegger, l'opera d'arte ha funzione fondativa, è il porsi in opera della verità che getta fasci luminosi sulla radura dell'essere. «Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Maßen unverborgен»⁶⁴.

Bibliografia

- Theodor W. Adorno, *Über epische Naivität* (1943), in Id., *Noten zur Literatur*, vol. 1, Frankfurt am Main, 1958.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946), Torino, Einaudi, 1956.
- Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), Volume 2, Paris, Albin Michel, 1998.
- Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto* (1980), in Id., *Estetica senza dialettica*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 1875-2039.
- Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman, *La forza delle immagini (L'expérience des images*, 2011), traduzione di Tito Vagni, Milano, Angeli, 2015.
- Pavel Florenskij, *La prospettiva rovesciata (Обратная перспектива [scritta nel 1919]) e altri scritti*, a cura di Nicoletta Misler, traduzioni di Carla Muschio e Nicoletta Misler, Roma, Casa del libro, 1983.
- Roberto Grossatesta, commento al trattato *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi.
- Martin Heidegger, *Essere e Tempo (Sein und Zeit*, 1927), trad. it. di Alfredo Marini, con testo tedesco a fronte, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006.
- Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1936), in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014.
- Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, in Id., *Gesamtausgabe*, I Abteilung, Band 8, F. am Main, Vittorio Klostermann, 2002 (1954) (tr. it., *Che cosa significa pensare?*, in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976).
- Immanuel Kant, *Critica del giudizio (Kritik der Urteilskraft*, 1790), a cura di Massimo Marassi, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014.

⁶⁴ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte (Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1936), in Id., *Holzwege: sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani, 2014, p. 92. La radura, il luogo aperto, la *Lichtung*, cui Heidegger si riferisce, non è pensabile come un'unità, ma come un «altro» che apre e garantisce in misura mutevole tanto l'essere non-nascosto dell'ente quanto il suo essere nascosto (Mario Perinola, *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 171).

- Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben* (1936), in Id., *Werke, Probleme des Realismus* I, Bd. 4, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1971, pp. 197-242.
- Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), Torino, Einaudi, 1999.
- Claudio Magris, prefazione a Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, Udine, Campanotto, 1992, pp. I-X.
- Laura Mancinelli, *La nascita del Bildungsroman nella letteratura tedesca medievale*, in *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 9-28.
- Mathias Mayer, *Adalbert Stifter*, Stuttgart, Reclam, 2001.
- Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*, 1899.
- Riccardo Morello, *Adalbert Stifter: alle soglie della modernità*, prefazione di Claudio Magris, Udine, Campanotto, 1992.
- Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II*, in *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.
- Mario Perniola, *L'estetica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Rainer Maria Rilke, *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di Giuliano Baioni, vol. I, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Marianne Schuller, *Das Gewitter findet nicht statt oder Die Abdankung der Kunst. Zu Adalbert Stifters Roman «Der Nachsommer»*, in *Poetica*, 10 (1978), pp. 25-52.
- Hans Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964.
- Christine Oertel Sjögren, *The Marble Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's Der Nachsommer*, Chapel Hill, 1972.
- Adalbert Stifter, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842*, in *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, luglio 1842, nn.139-141.
- Adalbert Stifter, *Cristallo di rocca (Bergkristall, 1845)*, con testo a fronte, a cura di Maria Fancelli, traduzione di Paola Capriolo, Venezia, Marsilio, 2006.
- Adalbert Stifter, *Bunte Steine und Erzählungen*, München, Winkler, 1979.
- Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Apparat. Kommentar*, vol. 2/4, in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, von Walter Hettche, Stuttgart u.a., W. Kohlhammer, 1995.
- Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* (1857), in Id., *Werke und Briefe: historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Walter Hettche, Stuttgart-Berlin-Köln, W. Kohlhammer, (Band 4.1) 1997, (Band 4.2) 1999, (Band 4.3) 2000 (tr. it. di M. Cottone, *Tarda estate*, Palermo, Edizioni Novecento, 1990).
- Federico Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, Il Mulino, 2017.

* * *

Emanuela Ferragamo

ORCID: 0000-0003-4020-6102

Università degli Studi di Torino (ROR: 048tbm396)

emanuela.ferragamo@unito.it

DOI: 10.54103/1593-2508/31243

Narrare l'altro. Considerazioni su 'Die Wand' di Marlen Haushofer (1963)

[*Narrating the other. Some reflections on
Marlen Haushofer's 'The Wall' (1963)*]

ABSTRACT. This contribution examines Marlen Haushofer's novel *Die Wand* (The Wall, 1963) and focuses on the relationship between narrating and remembering and on its ethical and philosophical implications for the definition of the narrator's identity. Basing itself on Cavarero's philosophy of storytelling and the thesis set out there about the relationality of human life, this essay examines the representation of care and justice in the novel. Finally, the contribution addresses the question of who should be considered the ideal reader of the novel and analyses it through Cavarero's ontology of the human voice.

KEYWORDS: Marlen Haushofer, Adriana Cavarero, care, ontology of human voice.

SOMMARIO. Il presente lavoro esamina il romanzo *La parete* di Marlen Haushofer e si concentra sulla relazione tra narrare e ricordare e sulle sue implicazioni etiche e filosofiche nella definizione dell'identità della narratrice. Inoltre, il contributo interroga la rappresentazione della cura e della giustizia nel romanzo nel contesto della filosofia della narrazione avanzata da Adriana Cavarero nell'alveo delle sue più ampie riflessioni sulla referenzialità della vita umana. Sempre sulla scorta del pensiero di Cavarero, ovvero, nello specifico, della sua ontologia della voce, ci si sofferma infine a considerare chi possano essere la lettrice e il lettore ideale del romanzo di Haushofer.

PAROLE CHIAVE: Marlen Haushofer, Adriana Cavarero, cura, ontologia della voce umana.

Introduzione

Prima di morire nel 1970 di un cancro alle ossa, Marlen Haushofer si premura di distruggere molte annotazioni diaristiche¹. Il suo archivio consta di poco: alcune lettere, i manoscritti delle opere edite, quattro racconti, blocchi di appunti, un diario degli anni 1967-1968 e qualche fotografia. La sua fama, in grande parte postuma, è legata alla *Parete* (*Die Wand*, 1963)².

La trama è nota, e scarna. La protagonista, una donna sulla quarantina che resterà anonima³, si trova prigioniera di una parete invisibile, calata nella notte nella valle alpina dove si proponeva di trascorrere un fine settimana insieme alla cugina Luise e al marito di lei, Hugo. Scesi in paese poco prima che si consumi la catastrofe, non torneranno. La narratrice dovrà sopravvivere da sola e imparare a proteggere sé stessa e la sua nuova ‘famiglia’: il cane Lince, la mucca Bella, il suo vitello Toro e una vecchia gatta.

Nel romanzo, l’apocalisse che si abbatte sulla valle sembra concretare l’angoscia per la preannunciata guerra nucleare. Per scongiurarne gli effetti, l’ipocondriaco Hugo stipa nel suo chalet viveri, medicine e attrezzi. L’aver paventato un (altro) olocausto nucleare chiarisce perché *La parete* abbia goduto di un vasto successo negli anni Ottanta, quando la ripubblicazione si avvantaggia delle inquietudini per il riarmo atomico⁴. Prima di allora, la

¹ Liliane Studer: *Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlass Marlen Haushofers*, Claassen, München, 2000, p. 10.

² Tutte le citazioni dal romanzo sono intese dalla presente edizione: Marlen Haushofer, *La parete*, E/O, Roma, 1989. Le citazioni sono inserite tra parentesi con la sigla LP e l’indicazione della pagina nel corpo del testo.

³ Questa decisione è presa nella seconda stesura del manoscritto. Inizialmente, la protagonista si chiama «Isa» e la cronaca è narrata nella terza persona singolare. Cfr. Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l’écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud / Marc Lacheney / Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 114.

⁴ Joachim von der Thüsen: *Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer* in: Alexander von Bormann (a cura di): *Sehnsuchtsangst: Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 157.

critica era stata piuttosto freddina nei confronti della *Parete*, ora risentendo la monotonia della narrazione, ora interrogandosi sulla sua violenza⁵. In effetti, il romanzo culmina con l'omicidio di un uomo, cui la narratrice spara dopo che questi ha abbattuto con un colpo d'ascia Toro e Lince⁶. Così, la protagonista difende la sua «prigione forestale» (LP, 16). E trasforma l'esilio dalla società in un – asilo 'dalla' società⁷. Il suo isolamento esprime un

⁵ Sulle prime reazioni al romanzo: Christa Gürtler: *Marlen Haushofer: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Stifter Haus, Linz, 2010, pp. 7-14; Maria Regina Kecht: *Marlen Haushofer: Recollection of Crime and Complicity* in: «Studies in 20th and 21st Century Literature», (2007), p. 83; Franziska Frei Gerlach: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1998, p. 155.

⁶ Sulle ambivalenze e potenzialità dell'idillio in Haushofer: Elisabeth Kargl / Aurélie Le Née: «Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will». *Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheney/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 59-74.

⁷ La dinamica interazione di 'esilio' e 'asilo' contrassegna come noto le 'Robinsonaden', dei romanzi settecenteschi d'area tedescofona che, pur basati (negli esiti peggiori) sulla pedissequa variazione della struttura e dei temi narrativi dell'omonimo capolavoro di Defoe, se ne discostano nel valutare positivamente la forzata permanenza del naufrago sull'isola deserta. In questo contesto, il romanzo di Haushofer è stato interpretato come una 'Robinsonade' moderna a tinte rosa. Si vedano, su questo: Sarah Neelsen: *Zwei weibliche Robinsonaden?* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheney/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 127-142; Konstanze Fiedl: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers*, in: «Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts» (1986), pp. 35-51. Sull'interpretazione del romanzo come Robinsonade: Michael Hofmann: *Verweigerte Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...». *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 193-20; Mara Stuhlfauth: *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinic Die Arbeit der Nacht*, Ergon Verlag, Würzburg, 2011; Wolfgang G. Odendahl: *Robinson-Motive in Haushofers «Die Wand»*. *Kontrastive Analyse einer Postapokalypse* in: «Zeitschrift für Deutsche Philologie», (2007), pp. 581-614.

congedo dal modello di femminilità imposto dalla società del dopoguerra⁸, e una critica al mito della Ricostruzione e alla vertigine del miracolo economico⁹. Inoltre, in riferimento alla pervasiva connotazione metaforica dello spazio nella narrativa di Haushofer¹⁰ l'angusto perimetro della parete è stato interpretato come una 'stanza tutta per sé', un luogo di autonomia che permette e nutre l'esercizio della scrittura¹¹.

Per la complessità delle istanze concernenti la rivendicazione del riconoscimento dell'autorialità femminile, l'analisi di metodo e interesse femminista si dedica oggi volentieri alla *Parete*¹². In questo contesto, il presente contributo esamina la relazione che sussiste nel romanzo tra narrare e ricordare

⁸ Régine Battiston: *Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme* in: «Germanica», (2010), p. 4.

⁹ Cfr.: Miriam Kanne: *Andere Heimaten: Transformationen klassischer «Heimat»-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*, Helmer Verlag, Sulzbach, 2011, pp. 81-82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹¹ Irmgard Roebing: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1989, p. 301. Riportata al contesto della letteratura austriaca del secondo dopoguerra, la solitudine della narratrice riflette anche la sensazione di un incipiente isolamento dell'Austria nel panorama letterario europeo. Cfr. Klaus Haberkamm: *Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser*, in: «Germanica 13», (1993), p. 156.

¹² Sulla ricezione del romanzo: Regula Venske: «*Vielleicht, daß ein sehr weit entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splüßerwerk enträtseln könnte...*». *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers* in: Anne Duden/ Irmela von der Lühe/ Manuela Reichert (a cura di): «*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*». *Texte zu Marlen Haushofer*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, p. 47; Regula Venske: «*...Das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...*»: *Marlen Haushofer* in: Inge Stephan (a cura di): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Fischer, Frankfurt am Main, 1987, pp. 99-132; Rita Morrien: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996; Elke Brüns: *Aussenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, 1998; Franziska Frei-Gerlach: *Schrift und Geschlecht*, op.cit., 1998; Anke Nolte: *Marlen Haushofer. «... und der Wissende ist unfähig, zu handeln»*. *Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Waxmann, New York/ Münster, 1992; Jacqueline Vansant: *Illuminating Intersections: Ten*

e le sue implicazioni morali e filosofiche nella definizione dell'identità della narratrice e nella sua relazione con il lettore-ideale attraverso le considerazioni di Adriana Cavarero sulla «famigliarità narrativa» della memoria di *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997). Della filosofia della narrazione là esposta, il contributo esamina in particolare l'assunto della costitutiva relazionalità dell'esistenza umana e le sue conseguenze per i concetti di 'cura' e 'giustizia'. Termini, questi, su cui la narratrice della *Parete* deve insistere nel giustificare la legittimità etica della nuova esistenza al di là della parete e l'omicidio dello straniero al lettore.

Ricordare, narrare

La voce narrante del romanzo ripercorre gli eventi occorsi dalla comparsa della parete sino ai quattro mesi successivi all'irruzione dello sconosciuto nell'alpe (LP, 7). Da novembre ad aprile, nella solitudine che segue la morte di Lince e Toro, la protagonista scrive per «impedir[si] di fissare il crepuscolo e di aver paura» e per rievocare con «la massima precisione possibile» il passato (LP, 7).

Benché definisca il suo testo come una «cronaca», esso disattende l'obiettività che ci si attenderebbe da questo genere¹³. La narratrice non mantiene il proposito di stralciare ogni giorno una pagina dal calendario e fatica quindi presto a tenere il conto dei giorni, risolvendosi a raccontare con l'ausilio di pochi appunti e della memoria, in cui «molte cose si presentano diverse da come le [ha] realmente vissute» (LP, 7).

La rinuncia a una narrazione cronologicamente ordinata palesa l'avversione della protagonista per «il tempo sminuzzato dal ticchettio degli orologi» (LP, 44) da cui la parete sembra averla finalmente liberata. Per lei, l'estinzione della specie umana significa infatti la fine del tempo come criterio su cui regolare la serie di estenuanti appuntamenti che hanno sino ad

Years of Feminist Criticism on Contemporary Austrian Women Writers in: «Women in German Yearbook», (2000), pp. 13-38.

¹³ Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer*, op.cit., p. 120.

allora puntellato la sua esistenza. La morte degli uomini è quella degli orologi, tanto più che il tempo viene rivelato come una modalità di percezione antropocentrica della realtà. La protagonista riflette, allora: «se il tempo esiste solo nella mia testa e io sono l'ultimo essere umano, avrà fine con la mia morte» (LP, 157). Il pensiero le procura un certo sollievo: il tempo le appare «terrificante» dato che «conserva tutto e non permette a nulla di finire veramente» (LP, 157), rendendo impossibile dimenticare¹⁴. Eppure, la sua stessa cronaca si nutre del ricordo: funge da ausilio mnestico e si esaurisce in questa funzione, in un procedere caratteristico della narrativa di Haushofer¹⁵.

Nel romanzo, il ricordo serve a scongiurare che la protagonista diventi totalmente estranea a sé stessa, inselvatichendo in un abietto fagotto e precipitando poi nello stesso vortice di follia distruttiva di cui è caduto vittima il suo aggressore¹⁶. Riflettendo sul destino di solitudine che la attende oltre la parete, la narratrice constata: «Non che tema di trasformarmi in un animale, non sarebbe poi tanto grave: un uomo non può mai diventare un animale, sfiora l'animalità per precipitare in un abisso» (LP, 31).

La protagonista avverte la tentazione di abbandonarsi all'indistinta vita della natura. «Ogni tanto i miei pensieri si aggrovigliano, ed è come se il bosco allungasse le sue radici dentro di me per pensare col mio cervello i suoi vecchi, eterni pensieri», scrive (LP, 123). Da una parte la sensazione di un'intima interrelazione con l'ambiente che la circonda mette in discussione la sua identità. Ciò consente una positiva rivalutazione della fragilità, riconosciuta adesso assertivamente come parte di sé, a fronte delle monolitiche e (fallaci) certezze su cui si basava la sua precedente identità di genere¹⁷.

¹⁴ Daniela Strigl: *Es gibt keine vernünftigerer Regung als die Liebe. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen Die Wand und die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 194.

¹⁵ Agathe Bramkamp: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: «Neue Beiträge zur Germanistik» (2004), p. 67.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Margaret Littler: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 49.

Dopo qualche tempo dietro la parete, la narratrice accetta infatti di non conoscersi né al passato, né al futuro: non si identifica nella donna che era stata, e non può dire di prevedere in quale «direzione» stia andando la sua esistenza (LP, 31).

Dall'altra parte, la prospettiva di potere pensare con il bosco è foriera di pericolo. Sebbene imiti nello stile scarno della sua prosa il linguaggio ciclico dei processi naturali¹⁸, la protagonista nota che il bosco «non vuole che gli uomini ritornino» (LP, 123). Annullarsi nella natura significa, insomma, annichilire la propria voce – morire. Ciò è ancora più evidente nella descrizione della contemplazione del cielo stellato durante l'estate sull'alpe. Seduta sulla panca a guardare la notte e «l'immenso splendore della vita» (LP, 139), la narratrice comprende:

che tutto, o quasi tutto di ciò che avevo fatto o pensato fin lì, era solo un'imitazione. Altre persone avevano pensato e agito per me, prima di me. Dovevo solo seguire la loro traccia. Le ore sulla panca davanti alla capanna erano la realtà, un'esperienza che facevo in proprio, anche se incompleta. Quasi sempre i pensieri erano più rapidi degli occhi e falsificavano l'immagine reale. [...] Fin dall'infanzia avevo disimparato a vedere le cose con i miei propri occhi, e avevo scordato che il mondo un tempo era stato giovane, intatto e molto bello e terrificante. Non potevo trovare il cammino perduto, non ero più una bambina (LP, 139-140).

Nell'isolamento della protagonista certa critica ha ravvisato il presupposto per una rigenerazione utopica della società. Secondo questa lettura, *La parete* proporrebbe l'utopia di una regressione ad una mitica infanzia dell'essere umano che il patriarcato avrebbe un tempo interrotto¹⁹. In effetti, Haushofer interpreta la storia della civilizzazione patriarcale nel senso di una

¹⁸ Caitríona Ní Dhúill: *Fuelling Lockdown. Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 30.

¹⁹ Daniela Strigl: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, p. 168.

caduta dal primitivo stato di grazia dell'uomo, l'età infantile²⁰. Il brano sopra citato mostra tuttavia che nel romanzo il ritorno all'infanzia non sia né percorribile, né auspicabile. Sebbene l'esistenza oltre la parete valorizzi le competenze che la narratrice ha acquisito nei soggiorni trascorsi da bambina in campagna (LP, 38), ogni regressione nel paradiso dell'infanzia è densa di minaccia. «Mi ero allontanata da me stessa quanto è possibile a un essere umano, e sapevo che questa condizione non poteva protrarsi, se volevo restare in vita», considera la narratrice (LP, 38).

Ad esserle preclusa non è solo l'innocenza ormai lontana dell'infanzia, bensì anche la vicinanza con l'innocenza creaturale degli animali. Lo stupore che avverte davanti al «grande gioco delle stelle» del cielo (LP, 139) le sembra simile a quello provato dagli animali, calati «fino alla morte in un mondo di orrori e di incanti» e «costretti» a «sopportare la realtà fino alla fine» (LP, 140).

Nonostante la solidarietà affermata e praticata con la vita animale²¹, la protagonista non desidera perdere ciò che ritiene costituire il fulcro della sua specificità: la «delirante», pervicace, speranza di un senso ultimo a ciò che succede (LP, 51). Sebbene quest'inclinazione sia rivelata come l'incapacità di ammettere che «l'unico significato di un evento consiste nell'evento stesso» (LP, 157)²², la protagonista non è certa di sapere «vivere unicamente per la realtà» (LP, 140). Questa possibilità è anzi esplicitamente negata. Sconvolta dalla brutale uccisione di Toro e Lince, comprende l'irripetibilità dell'esperienza dell'alpe e ne svela la sublimità come un inganno. Agli «attimi senza memoria e senza coscienza» (LP, 139) vissuti in alta montagna preferisce il lavoro del ricordo. Esso non si esaurisce nella riscrittura degli appunti vergati giorno dopo giorno sulle pagine del calendario, ma ha in sé

²⁰ Ibidem.

²¹ Sarah Neelsen: *Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism*, op. cit., pp. 59-76.

²² Haushofer non crede nell'eternità dell'anima quale differenza tra vita umana e animale. Vera Zimmermann: *Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer*, Transcript, Bielefeld, 2021, p. 97.

una forte componente di finzione: esiste nella *Parete* una relazione molto stretta tra ricordare e immaginare.

Ne è un buon esempio una fantasticheria della narratrice che, a passeggio nel bosco invernale, si immagina che Lince, morto ormai da tempo, continui a camminarle affianco. Crede di scorgere un riflesso del suo mantello e di sentire «crepitare dei rami secchi sotto il passo leggero delle sue zampe», e gli parla (LP, 78). Trasportata da quella 'fata morgana', descrive la relazione con la «piccola anima» del cane come una battuta di caccia: «Fin quando vivrò tu seguirai le mie orme, famelico e consumato dalla nostalgia, come anch'io inseguo, famelica e consumata dalla nostalgia, orme invisibili. Noi due non riusciremo mai a fermare la nostra selvaggina», scrive (LP, 78).

Questa caccia fantasmatica palesa quella che Cavarero chiama la «narrabilità» della memoria, ovvero la propensione umana a organizzare i ricordi secondo una struttura narrativa che ambisce a mostrare l'unicità dell'identità narrata²³. Secondo la filosofa, lo scopo della narrazione è mostrare l'unicità dell'identità narrata: su questo intento si basa la relazione tra finzione e memoria. «L'unità è dunque la figura di un'in-nata e inesauribile tensione: è il disegno promesso, fin dalla nascita, a un esistente unico in quanto si espone al mondo lasciandosi dietro una storia», sostiene Cavarero²⁴. Tale unicità non risulta dalle strategie retoriche e dalla performatività del testo, bensì si incentra sul «desiderio»: l'identità che si racconta è unica perché desidera apparire tale.

Come intendere quest'aspirazione desiderante desiderio? Poiché nella scrittura femminile il cane maltrattato o ucciso allegorizza la repressione del desiderio²⁵, l'uccisione di Lince è stata interpretata come una metafora della propensione dell'eros femminile alla malinconia. Questa tendenza risiede, così Melanie Klein, nella paradossalità del desiderio erotico della donna:

²³ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 48.

²⁴ Ivi, 96.

²⁵ Elke Brüns: *Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, op.cit., p. 30.

costretta a rivolgersi al padre come all'unico modello per la formulazione del soggetto, essa deve essere però da lui respinta²⁶.

La rappresentazione psicosessuale dell'uccisione di Lince è sostenuta dalla constatazione che nelle prime stesure della *Parete* la narratrice descriveva l'aggressore come somigliante al marito e al padre²⁷. Da qui, le molte interpretazioni dell'omicidio nel senso di un'allegorica uscita dal patriarcato. In questa cornice, la morte dello straniero palesa la volontà di basare l'identità femminile su un modello alternativo a quello paterno²⁸. Portatore di un'aggressività che la narratrice rifiuta, lo straniero viene abbattuto per estirpare quel «desiderio segreto di uccidere» dormiente in ogni uomo (LP, 108). Poiché Haushofer descrive sin dai suoi esordi il dominio maschile come il perversimento di un ideale stato di natura²⁹, l'uccisione dell'uomo significa nella *Parete* la fine dell'androcentrismo³⁰. La violazione del sesto comandamento è dunque giustificata³¹, e l'ossessivo interrogarsi sui motivi che hanno spinto lo straniero a uccidere gli animali della narratrice si traduce nell'interrogazione delle premesse ideologiche dell'esistenza nel patriarcato³².

La connotazione erotica della parola 'desiderio' rappresenta, certo, un'ineludibile premessa all'esame del contesto storico-sociale del romanzo

²⁶ Lorraine Markotik: *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer* in: «Modern Austrian Literature», (2008), p. 72.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ralf Zschachlitz: *Die Wand. Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Antropozäns* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 83.

³¹ Cécilie Chamayou-Kuhn: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde* Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 32.

³² Lorenz Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich* in: «Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association», (1979), p. 184.

e una chiave di lettura preziosa nell'analisi della sua struttura simbolica. Credo tuttavia che sia più rilevante per il presente saggio il suggerimento di Cavarero che scrive che «desiderio» non ha nella sua filosofia della narrazione alcun riferimento alla connotazione sessuale³³. Applicata alla *Parete*, questa prospettiva consente di eludere la questione, spinosissima, se l'uccisione dello straniero possa considerarsi a tutti gli effetti una «*Entmannung*»³⁴. E di concentrarsi invece su di un esame dell'identità scrivente incentrata sulla relazionalità.

Dire o tacere: mostrare o nascondere il nome

Secondo Cavarero, l'unicità è l'esperienza di una relazione: l'identità è unica perché esterna a sé stessa, in rapporto con il mondo³⁵. Quanto ricordiamo della nostra nascita o dell'infanzia ci viene dalle narrazioni degli altri, da un rapporto che dunque 'fa' la nostra storia ben prima che ne possiamo acquisire consapevolezza³⁶. Come non siamo noi a scegliere il nostro nome – pure, la cifra della nostra unicità –, così «dato e non scelto è, per l'esistente, il suo essere così com'è. L'unicità che pertiene al proprio è sempre un dato, un donato», spiega Cavarero³⁷. A queste considerazioni si può ricondurre quanto osserva la protagonista della *Parete*:

Mi accorgo di non aver scritto il mio nome. L'avevo quasi dimenticato, ed è bene così. Nessuno mi chiama con questo nome, dunque non

³³ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op.cit., p. 26.

³⁴ Se l'ambientazione silvestre si può infatti leggere come un topos simbolico dell'eros femminile, la metafora della caccia ricade nell'ambito maschile. Cacciare è per Haushofer sintomo di una relazione con la natura e con gli altri esseri viventi imperniata sulla volontà di dominio: da qui, il disagio provato dalla narratrice nei confronti del mestiere sanguinario che ritiene di essere costretta ad esercitare per mantenere in vita sé e i suoi animali. Il suo sogno di cacciare si potrebbe allora interpretare come la testimonianza della permanenza dell'immaginario patriarcale nella psiche dell'ultima donna. Daniela Strigl: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945*, op.cit., p. 77.

³⁵ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op.cit., p. 117.

³⁶ Ivi, 55.

³⁷ Ivi, 29.

esiste più. E neppure voglio che un giorno compaia nei settimanali illustrati dei vincitori. Sembra assurdo che da qualche parte al mondo esistano ancora dei settimanali illustrati. Ma perché no, poi? Se la catastrofe si fosse verificata nel Belucistàn, ce ne staremmo indifferenti al caffè a leggere la notizia sul giornale (LP, 31-32).

La narratrice crede che la parete sia «un'arma ideale, che lasciava intatto il suolo, uccidendo solo gli uomini e gli animali», pensata per «impossessarsi del territorio» senza incontrare la resistenza dei sopravvissuti (LP, 29). Siccome intuisce l'instabilità delle relazioni internazionali del suo tempo, non si stupisce che l'impiego di quell'arma non sia stata preceduta da alcuna dichiarazione di guerra³⁸. Valuta la parete come un ampliamento inatteso, ma nient'affatto inverosimile del fronte bellico: la certezza che una guerra futura non avrebbe colpito «un piccolo paese alpino» (LP, 14), va presto in frantumi. E a pochi passi dallo chalet di Hugo e di altri facoltosi uomini d'affari, la catastrofe trasforma l'Austria in un nuovo «Belucistàn», in «una terra esotica, remota, di cui si sa a mala pena dove si trovi, una terra in cui abitano uomini che presumibilmente non sono nemmeno veri e propri esseri umani, sottosviluppati e insensibili al dolore; cifre e numeri sui giornali stranieri» (LP, 32-33).

Disgustata dall'esotismo colonialista caratteristico delle rappresentazioni del nemico, la narratrice cerca di scongiurare l'eventualità di comparire nella stampa sensazionalistica dei vincitori.

Tacere il proprio nome manifesta il rifiuto del ruolo di vittima cui la letteratura triviale ha costretto la donna – una condizione bene rappresentata dal giallo di Hugo che ruota intorno alla «tratta delle bianche» (LP, 26). Rinunciare a scrivere il proprio nome significa inoltre sabotare ogni possibilità di dialogo. Benché la narratrice, turbata dal mancato arrivo dei «vincitori», sospetti che siano caduti vittima del loro stesso «esperimento» (LP, 29), non

³⁸ Sylvie Arlaud: «*Im Lauf der Zeit werde ich mich schon auf alle Schliche kommen*». *Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, p. 184.

prova per loro la pietà che sente per gli altri (LP, 151). Al contrario, li apostrofa di «estranei, che troveranno un'estranea» (LP, 70). «Non avremo più nulla da dirci», riflette (LP, 70).

Eppure, nonostante ricusi qualsiasi comunicazione con gli inventori della parete e uccida nell'aggressore di Toro e Lince l'ultimo interlocutore possibile in un mondo post-apocalittico, la narratrice non cessa di alimentare un dialogo con l'Altro. Esso è trasposto nella figura del lettore cui immagina di destinare la sua cronaca: «Non so perché lo desideri, in fondo non cambia nulla. Ma il mio cuore batte più in fretta se immagino che occhi umani si posino su queste righe e mani umane voltino queste pagine», ammette (LP, 57). Gli «occhi umani» e le «mani umane» su cui insiste la narratrice mostrano come la scrittura realizzi surrettiziamente il contatto intraspecifico ormai perduto. Mentre la famiglia interspecifica si sente a disagio davanti alla luminosità e alla grandezza dell'occhio della protagonista (LP, 35), il lettore agognato risponde idealmente al suo sguardo e al suo anelito al contatto. In questo, la scrittura consola anche della consapevolezza di una morte solitaria: «Nessuno mi sarà vicino quando morirò. Nessuno fisserà su di me uno sguardo atterrito, mi palperà, o poserà sulle mie palpebre ormai fredde le sue calde dita viventi», considera la narratrice (LP, 69).

Le valutazioni critiche del lettore ideale della *Parete* sono molteplici. Secondo alcuni, egli permette alla scrittrice di esporre le sue riflessioni poetologiche, rappresentando dunque poco più che un mezzo per un (nobile) fine³⁹. Secondo altri, coincide con la narratrice: nel romanzo si snoda infatti un dialogo tra due momenti diversi della stessa interiorità che è nel contempo 'soggetto' e 'oggetto' della scrittura⁴⁰. Altri ancora hanno suggerito che la cronaca non possa avere alcun lettore. Se esistesse al di là della parete sarebbe irraggiungibile perché morto, se esistesse al di qua del muro distruggerebbe la pretesa oggettiva della cronaca, rivelandola come una finzione: in entrambi i casi, sarebbe un nemico, una minaccia⁴¹. Secondo me, invece,

³⁹ Ivi, p. 187.

⁴⁰ Sylvie Grimm-Hamen: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer*, op.cit., p. 114.

⁴¹ Hugo Caviola: *Behind the Transparent Wall Marlen Haushofer's Novel Die Wand*, in: «Modern Austrian Literature» (1991), p. 107.

il rapporto tra lettore e narratrice si configura come una ‘persecuzione’, nel senso che Judith Butler attribuisce al termine.

Lo riprende da *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* (1983) per sostenere come nella filosofia di Lévinas il soggetto sia messo nella condizione di conoscere il mondo fenomenico dagli altri⁴². Lévinas sostiene che «il prossimo [ci] concerne prima di ogni assunzione, prima di ogni impegno consentito o rifiutato» e definisce questo rapporto una «persecuzione»⁴³. Poiché secondo questo ragionamento il soggetto è agito come «l'oggetto accusativo dell'azione dell'Altro» ogni suo tentativo di conoscersi lo porta a credere che il posto occupato dalla sua identità sia già preso dall'Altro. «La forma che assume la persecuzione è quindi la sostituzione stessa: qualcosa si colloca al mio posto, ed emerge così un io che non può comprendere il proprio posto se non come già occupato da un altro», conclude Butler⁴⁴.

Nella *Parete*, il rapporto con Lince svolge una funzione centrale per l'identità della protagonista⁴⁵. Richiamandola alle sue responsabilità e comandandola di tenere il cane la protegge dalla tentazione di uccidersi⁴⁶. Non è però in grado di rispondere pienamente alle sue necessità. Le dà l'illusione di essere unica solo perché «sentiva [...] un'attrazione morbosa per gli esseri umani» (LP, 78): mentre le aveva mostrato «una benevola indifferenza» prima della catastrofe (LP, 9) era dipeso poi in tutto da lei perché «un cane senza padrone è la creatura più miserabile di questo mondo» (LP, 36). Nonostante ciò, il rapporto con il cane esplicita il problema dell'Altro: nella neve, i tacchi pesanti della donna e le impronte del cane sono «la più

⁴² Judith Butler: *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 120.

⁴³ Emmanuel Lévinas: *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano, 1983, p. 108.

⁴⁴ Ivi, p. 122.

⁴⁵ Agathe Bramkamp: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand*, op. cit., p. 70.

⁴⁶ Wolfgang Bunzel: «Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben». *Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Himmel, der nirgendwo endet* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 108.

semplice espressione» di una relazione (LP, 158). Che nel romanzo è però il lettore a dovere colmare. Per lui, si adatta l'argomentazione di Butler a proposito della 'persecuzione'. Il lettore-ideale è dove la narratrice non è ancora, e dove probabilmente non sarà: nel futuro, nello spazio bianco della cronaca che si interrompe. Il lettore ideale non è né straniero, né nemico. Semmai è l'Altro che si potrebbe idealmente sostituire a lei in ciò che meglio permette di delinearne il desiderio di unicità: nella stesura della cronaca.

Avere clemenza, prendersi cura

Nel corso della sua vita oltre la parete la narratrice si rende conto dell'ineguatezza delle sue azioni all'ambiente che la circonda e della sua difficoltà a formarsene un'immagine coerente: la natura le sembra a volte un «paradiso» (LP, 53), a volte un'immensa, crudele trappola per i suoi animali. Queste riflessioni diventano più urgenti dopo la morte di Perla, la prima cucciola della sua vecchia gatta, uccisa da un animale selvatico. Pensando alla sua fine prematura, la narratrice si confronta con il problema di definire il giusto e l'ingiusto in un contesto post-umano. La drammaticità di questi interrogativi è evidente quando la narratrice si imbatte, non vista, in una volpe: spararle, riparerebbe all'ingiustizia subita da Perla?

Aveva il manto grigio bruno cosparso di brina biancastra. Nella quiete assonnata di quel paesaggio d'inverno aveva un aspetto di grande vitalità. Avrei potuto spararle, portavo con me il fucile, eppure non lo feci. Perla era morta perché uno dei suoi antenati era stato un gatto d'angora iperselezionato. [...] Avrei per questo dovuto punire quella bella volpe piena di vita? Perla aveva subito un'ingiustizia, ma la stessa ingiustizia aveva colpito le sue vittime, le trote; dovevo trasferire tutto ciò sulla volpe? L'unica creatura in grado di agire veramente in modo giusto o ingiusto nel bosco sono io. E solo io posso esercitare clemenza (LP, 85).

La narratrice riduce l'amministrazione della giustizia alla scelta di usare clemenza e giustifica questa decisione con la sua appartenenza al genere umano. Mentre in natura il criterio morale non sembra avere cittadinanza, l'ultima sopravvissuta di una specie ormai estinta sente che esso ne definisce

ancora l'essenza. La protagonista si afferma «l'unica creatura in grado di agire in modo veramente giusto o ingiusto» (LP, 85). Ciò pone il problema di una certa asimmetria dei rapporti della protagonista con il suo ambiente, del resto implicita nella 'clemenza'. Come negli autori latini il concetto ha una «postura bellica» perché rivolto dal sovrano vittorioso ai vinti⁴⁷, così la narratrice si mostra nei panni della cacciatrice che, imbracciato il fucile, potrebbe facilmente uccidere la volpe inerte. La decisione di non premere il grilletto è ricompensata dalla sensazione di una superiorità morale dell'uomo sull'animale.

Questa superbia è tuttavia mitigata dall'ironia con cui la protagonista si mostra consapevole delle limitatissime conseguenze del suo agire nel bosco e dei danni che l'intervento umano ha inflitto all'ecosistema alpino. La decisione di cacciare solo i caprioli maschi e debilitati non riuscirà a evitare il sovraffollamento del bosco perché gli uomini hanno da tempo ucciso i predatori naturali. Le misure prese dalla narratrice sono dunque solo un palliativo: «Talvolta non riesco a trattenermi e recito un poco la parte della provvidenza; salvo un animale da morte sicura oppure sparo a un capo di selvaggina, perché mi occorre la carne», scrive (LP, 122). Per fortuna, aggiunge più avanti, «il bosco rimedia facilmente ai [suoi] pastrocchi» (LP, 122).

La postura autoironica della protagonista spinge a credere che la clemenza esercitata sulla volpe non si possa risolvere nella compiaciuta affermazione della superiorità morale dell'umano sull'animale. Al contrario, la risoluzione di non vendicare Perla realizza l'etimologia della 'clemenza'. In essa, la propensione al perdono traspone simbolicamente il movimento descritto dalla radice 'kline' (lett. 'piegare verso, inclinare, appoggiare'). Essere clementi comunica simbolicamente un 'andare' verso l'altro che ricorda il gesto della madre china sul bambino e che palesa «un'inclinazione per tutti, raccomandabile, se ha da esserlo, per ognuno, e un modo per uscire da stereotipi, schemi, posizioni e inclinazioni obbligate»⁴⁸. Analogamente, nella *Parete* l'esercizio della clemenza permette alla narratrice di guardare la volpe

⁴⁷ Francesca Rigotti: *Clemenza*, Il Mulino, Vercelli, 2023, p. 23.

⁴⁸ Ivi, p. 20.

con altri occhi: non come una preda, o un nemico, ma come «il segno di un'altra cosa» (LP, 85). A proposito dell'animale, la narratrice scrive infatti: «Quando penso 'inverno' vedo sempre la volpe bianca di brina ferma al ruscello innevato. Un animale adulto, solitario, che percorre il suo cammino predeterminato. Quell'immagine mi sembra allora contenere un significato importante per me» (LP, 85).

L'osservazione va riportata alla spiccata simbolicità degli animali della *Parete*, la cui funzione è di accompagnare il processo di formazione della narratrice⁴⁹. Così intesa, la volpe sta per il desiderio di abbandonare l'alterigia antropocentrica cui era prima improntata la relazione della narratrice con gli animali: la clemenza è il primo passo per riconoscersi come «un nulla pieno d'arie» (LP, 138).

La brina che imbianca il manto della volpe allude all'incipiente vecchiaia della protagonista, annunciata anche dall'indebolirsi della vista. «Da qualche settimana i miei occhi sembrano avere qualcosa che non va. Vedo benissimo a distanza, ma nello scrivere le righe spesso si confondono alla vista», constata (LP, 100). Più oltre, aggiunge: «Probabilmente sto solo diventando un po' presbite e non ho motivo di preoccuparmi. Presto sarà il mio compleanno. Da quando vivo nel bosco, non mi accorgo di invecchiare» (LP, 100). Diverso dal manto candido di Perla, risultato di un criterio prettamente umano di bellezza che l'aveva resa una facile preda nel bosco (LP, 82), il grigio della volpe simboleggia l'adattamento all'ambiente che anche per la protagonista ha inconsapevolmente attraversato, quando ha riconosciuto nelle movenze dell'animale la stessa ineluttabile necessità che governa la sua vita. Come la volpe, anche la narratrice percorre un «cammino predeterminato» (LP, 85). Neanche lei è libera, la «libertà» essendo una delle tante bugie degli uomini. Così, considera:

La nostra libertà si trova in ben tristi condizioni. Probabilmente non c'è mai stata, altro che sulla carta. Quella esteriore si può dire che non

⁴⁹ Christof Laumont: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: *Marlen Haushofers Werke im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 151.

sia mai esistita, e tanto meno ho conosciuto una persona che fosse interiormente libera. E non ho mai percepito questo fatto come umiliante. Non riesco a vedere cosa ci sia di poco onorevole a portare la soma impostaci come qualsiasi altro animale, e alla fin fine morire come qualsiasi altro animale. Nascere e morire non è onorevole, succede a tutte le creature, e, al di là di questo, non significa proprio nulla (LP, 51).

Il riconoscimento che quanto esiste è accomunato da null'altro se non l'esistere motiva una rivalutazione della cura in un modo affine a quello proposto da Cavarero. Secondo la filosofa, avere cura non è da immaginare come una libera scelta, bensì come «l'aspetto necessario di un'identità che, dal principio alla fine, è intessuta con altre vite – con reciproche esposizioni e con innumerevoli sguardi – e abbisogna del racconto altrui»⁵⁰. Così, il bisogno che abbiamo degli altri non ha a che fare con strategie di sorta ma esprime lo statuto ontologico dell'esistenza, sempre relazionale e contestuale. Similmente, la narratrice della *Parete* riconosce che una vera vicinanza etica può nascere solo dalla situazione di un'esigenza reciproca. «Ho sempre amato gli animali, in quel modo facile, superficiale, con cui la gente di città si sente attratta da loro. Quando improvvisamente mi trovai a dipendere interamente da loro, tutto cambiò», considera (LP, 156). La sua propensione alla cura non le sembra allora dettata da «debolezza» o «sentimentalismo»: si tratta piuttosto di un «istinto radicato» in lei a tale punto, che combatterlo significherebbe «distruggere [se] stessa» (LP, 51).

Non è sempre stato così. Prima della parete, la cura che la protagonista ha avuto per il marito e le figlie era un dovere sociale, dettato dall'assunto implicito di una naturale propensione femminile all'ascolto degli altri. Quell'avere cura è un «peso opprimente» che ricade sulle donne e di cui occorre tacere: «un uomo non mi avrebbe capita, e le donne si trovavano nella mia stessa condizione», ricorda (LP, 48-49). Che la propensione alla cura sia uno stereotipo annichilente dell'identità femminile lo mostra bene la vicenda di Anna, protagonista di un altro testo di Haushofer, il racconto *Noi e la morte di Stella* (*Wir töten Stella*, 1958).

⁵⁰ Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 114.

Sposata a un uomo che la tradisce e a cui non ha il coraggio di ribellarsi per il timore di perdere la custodia dei figli, Anna si rende complice della seduzione e della morte di Stella, una ragazza affidata alle sue cure. Sotto i suoi occhi, la giovane viene sedotta e abbandonata dal marito, costretta all'aborto e infine uccisa da un camion in un incidente che probabilmente maschera un suicidio. Come non si fa illusioni sulla sua complicità nella morte di Stella, così Anna sa bene che il marito l'apprezza solo come la «custode della sua casa e dei suoi figli»⁵¹ e che considera la sua famiglia una «sua proprietà»⁵². Come Stella, che sembra non sapere fare nulla e che si ingegna di sferruzzare grossi maglioni di lana grezza per i poveri per «potere trascorrere ore da sola con i propri pensieri senza venire tacciata di pigrizia»⁵³, anche Anna non fa davvero niente del suo tempo. Lo dedica alla casa e al giardino, con l'«illusione» di fare «qualcosa di proficuo e di giusto» – e la certezza di «sprecare i [suoi] sentimenti per cose che non ne hanno bisogno»⁵⁴.

L'esercizio di questa cura rientra nella 'dirty care'. Tradotto con 'care negativo', il concetto è proposto dalla femminista francese Elsa Dorlin come l'altra faccia della cura. Laddove questa viene comunemente intesa come la capacità positiva di entrare in relazione con gli altri, la 'dirty care' considera la tendenza femminile all'attenzione agli altri come il risultato dell'introiezione e della storicizzazione di rapporti di dominio. Secondo Dorlin, la propensione alla cura è dettata infatti dalla sensazione di una minaccia: preoccuparsi per gli altri avrebbe poco a che fare con la compassione e la vicinanza affettiva⁵⁵. Al contrario, essa appare una «postura cognitiva ed emotiva» scaturita dal tentativo di disinnescare l'aggressività maschile, evitarla, negarla⁵⁶.

Anche alla narratrice della *Parete* questa problematica è familiare. Il

⁵¹ Marlen Haushofer: *Noi e la morte di Stella*, L'Orma, Roma, 2024, p. 49.

⁵² Ivi, p. 50.

⁵³ Ivi, p. 30.

⁵⁴ Ivi, pp. 61-62.

⁵⁵ Elsa Dorlin: *Difendersi. Una filosofia della violenza*, Fandango, Roma, 2020, p. 278.

⁵⁶ Ivi, p. 279.

motivo per cui, tornata allo chalet dopo avere scoperto la parete, decide di cambiare la disposizione dell'arredo è un «istinto» che le intima di prendere «precauzioni» contro possibili «aggressioni» che, ricorda, sono state finora «di origine umana» (LP, 17). In generale, il romanzo palesa la concezione che la scrittrice ha dei rapporti dei due sessi: ritiene che l'universo maschile sia potenzialmente distruttivo, perché privo di freni morali⁵⁷, e interpreta la storia della civilizzazione nei termini della sopraffazione della donna in seguito all'affermarsi del patriarcato quale struttura storico-culturale della società moderna⁵⁸. Da qui, la rappresentazione della relazione tra uomo e donna come un rapporto 'schiavo-padrone'⁵⁹. Pensando a cosa sarebbe successo se il guardiacaccia fosse sopravvissuto alla catastrofe, la narratrice della *Parete* non si fa illusioni: più forte di lei, avrebbe approfittato della situazione per schiavizzarla. «La possibilità di scrollarsi di dosso la fatica dev'essere una grande tentazione per qualsiasi uomo. E perché mai un uomo che non deve più temere alcuna critica dovrebbe continuare a lavorare?», considera (LP, 45).

Ormai libera dai condizionamenti sociali che l'avevano prima costretta a mentire (LP, 174), la protagonista arriva a considerare il suo modo di avere cura come una forma di evitamento. Così, quando si accorge dell'estraneità che sente verso le figlie ormai adolescenti continua ad adempiere al suo ruolo di madre ma rinuncia a «essere felice insieme a loro», trovando nella cura del marito, che «pareva avere più bisogno di [lei]», uno stratagemma per lasciare irrisolto il dilemma di cosa significhi l'esperienza della maternità (LP, 134)⁶⁰.

In aperta rottura con la distruttività della storia umana che conduce all'annichilimento dell'umano nella parete, la narratrice parla della cura che

⁵⁷ Wolfgang Schaller: «...*einfach ein Unding* ...». *Die Männerbilder in Haushofers Werk* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträt-seln*». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/ Basel, 2000, p. 165.

⁵⁸ Ivi, p. 169.

⁵⁹ Lorenz Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich*, op. cit., p. 177.

⁶⁰ È stata proprio la riflessione sul rapporto madre-figlia a sollecitare per prima nella scrittrice la metafora della parete. Christof Laumont: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus*, op. cit., pp. 138-144.

pratica e vive dopo l'apocalisse come un 'istinto'. Si tratta così di polemizzare contro la ragione, ora ritenuta essere una facoltà ingannevole, il cui compito si esaurirebbe nell'alimentare l'illusione che il reale persista oltre la sua percezione immediata⁶¹. La parete non conferma invece il timore che la narratrice aveva provato da bambina, che la realtà sia precaria? Alla ragione, la narratrice oppone la «ragionevolezza» dell'amore, «impulso più ragionevole» di tutti, poiché rende «la vita più sopportabile sia all'amante, che all'amato» (LP, 158).

Darsi voce. Conclusioni

La protagonista del romanzo di Haushofer esperisce questa ragionevolezza grazie a una dimensione della relazionalità a lungo dimenticata dal pensiero occidentale: la voce. Essa caratterizza l'incontro della narratrice con le emozioni degli animali: davanti alla parete, alla vista di un vecchino pietrificato davanti a una fontana, Lince prorompe in un ululato che la «lacer[a], quasi a smembrar[la]» (LP, 15). La mucca Bella le si para davanti preceduta da un «muggito» (LP, 22) e la vecchia gatta si presenta allo chalet miagolando lamentosa. «Tutt'a un tratto mi sembrò di udire gridare dei bambini. Sapevo che poteva trattarsi solo d'un'illusione e tornai a occuparmi dell'almanacco, ma Lince alzò la testa drizzando le orecchie, ed ecco nuovamente un lieve, pietoso lamento», ricorda la narratrice (LP, 33-34). Come suggerisce Cavarero, il verbo 'vocare' ('chiamare, invocare') ci ricorda che la voce è lo strumento di un'invocazione rivolta all'altro⁶².

Il progetto metafisico della filosofa è orientato all'oltrepassamento della contrapposizione tra materia e idealità che ha a lungo contrassegnato la tradizione occidentale. *A più voci* (2003) si propone appunto di riabilitare agli onori della riflessione filosofica un suo vecchio inquilino: la voce, segno evidente dell'unicità e della relazionalità e dell'unicità di ogni esistente⁶³. Più

⁶¹ Margaret Littler: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen*, op. cit., p. 45.

⁶² Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 185.

⁶³ Ivi, p. 13.

ampia rispetto alla parola, che ne costituisce però la «destinazione essenziale»⁶⁴, la voce dà corpo a ciò che esiste: per questa sua materialità viene estromessa dalla scuola metafisica in un processo di «devocalizzazione del Logos» culminato nella filosofia platonica nella dicotomia di materialità e idealità⁶⁵. Su questo dissidio anche *La parete* riflette.

La protagonista si rammarica di non essere né «un eroe, e nemmeno un ragazzino ingegnoso» (LP, 179) e di dover però contare sulle sue sole forze per sopravvivere – a fronte di un’educazione che, come spesso accade nella narrativa di Haushofer⁶⁶, è svalutata come nozionistica. «Alla mia nascita mi fu data una chance, ma né i miei genitori, né i miei insegnanti, e tanto meno io stessa, fummo in grado di coglierla», riflette la narratrice (LP, 57). Se si sente «così male attrezzata per la vera vita» (LP, 56), la colpa ricade sull’approccio meramente libresco all’imparare: nella memoria, piante, sovrani del passato e remote isole formano una pappa indigesta priva di utilità pratica. «Non so, nel nostro sistema scolastico ci deve essere qualche pecca. Abitanti di un mondo sconosciuto mi considererebbero la deficiente della mia epoca», osserva la protagonista (LP, 56). Soprattutto la mancanza di qualsiasi competenza manuale la sconsola, perché la vita oltre la parete le insegna che si conosce (anche) con il corpo. Una cesura tra vita e pensiero pare invece avere caratterizzato la società occidentale: la simboleggia la pietrificazione⁶⁷, ma già la noia ne era stata un trascuratissimo sintomo – la noia che, simile ora a un «tamburo» frenetico, ora a un’odiosa «voce strepitante», aveva tormentato uomini e bambini (LP, 74).

In molte circostanze, la narratrice ricorda i suoni sentiti nel bosco. Affinare le orecchie è un’abilità da cui dopo la morte di Lince dipende la sua

⁶⁴ Ivi, p. 19.

⁶⁵ Ivi, 76-78.

⁶⁶ Irmgard Roebing: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam, 1989, p. 246.

⁶⁷ Franziska Frei Gerlach: *Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): *«Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...»: Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, p. 326.

sopravvivenza – ma persino se non volesse, non potrebbe non sentire quanto la circonda. Diversamente dalla vista, l'udito ci consegna al mondo perché i suoni ci raggiungono senza che lo chiediamo: «L'orecchio è un canale aperto: può essere sorpreso da ogni parte e in ogni momento. È sempre spalancato su un universo sonoro che esso non controlla», rileva Cavarero⁶⁸. Nel romanzo, quest'apertura viene veicolata da un'immagine delicata, e toccante: il monotono stillare della fontana vicino allo chalet.

Seduta accanto al cane sulla panca pochi istanti dopo aver fatto la prima scoperta della parete, la protagonista si accorge che la sua voce ha un suono «estraneo e irreal»: «la abbassai in un sussurro, fino a non riuscire più a distinguerla dal mormorio della fontana. La fontana, in seguito, mi avrebbe spaventata più di una volta. Da una certa distanza il suo mormorio risuona come il discorrere di due persone assonnate», scrive (LP, 18). L'indistinta somiglianza tra la voce umana e lo zampillare della fontana potrebbe segnalare l'avvenuta dissoluzione del confine tra natura e cultura, culminata nella fondazione di una famiglia interspecifica, post-apocalittica. La vocalità della fontana alluderebbe, allora, alla fine del discorso inteso come dimensione socio-culturale della lingua, dato che l'apocalisse nucleare mette fine alla società⁶⁹. Il «lieve fruscio distante» emesso dall'autoradio di Hugo è l'unico suono che proviene oltre la parete (LP, 18) e la protagonista annovera «l'assenza di voci umane» tra gli indizi dell'enormità della catastrofe (LP, 28).

Eppure, la narratrice non rinuncia a parlare. Non può farlo, qualcosa glielo impedisce. L'allucinazione sonora provocata dal suono dell'acqua le viene in soccorso: il discorso della fontana sembra infatti variare su un 'pattern' sonoro acquisito dall'infanzia.

Come ricorda Cavarero, il bambino apprende il linguaggio imitando un parlare materno che spesso non consiste di parole bensì di suoni⁷⁰. «Dialogo è [...] in questo caso, un termine improprio. Qui non c'è alcun logos, come non c'è, del resto, alcuna lingua intesa come sistema. C'è però una cadenza di [...] invocazione reciproca nella quale le voci si convocano a turno»,

⁶⁸ Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 194.

⁶⁹ Cécilie Chamayou-Kuhn: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand*, op. cit., p. 27.

⁷⁰ Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 186.

asserisce⁷¹. In questa convocazione, si può ritrovare il disegno del romanzo: la cifra cioè del raccontare che esprime l'identità di chi scrive e il suo desiderio di unicità, quel simbolo che secondo Cavarero chi scrive lascia dietro di sé «senza poterlo mai prevedere o immaginare»⁷². Il dialogo della fontana riporta la narratrice alla forma elementare di interazione con l'altro: al canto.

Nello chalet invernale, nell'umida gola, la protagonista interrompe alle quattro la scrittura. Secondo un rituale ormai consolidato, la gatta le toglie «con una delicata zampata» la matita di mano, «per allungarsi sopra i fogli già scritti»: il corpo dell'animale disteso cancella le parole, e solo la voce della narratrice interrompe il silenzio con delle vecchie canzoni (LP, 72). «Non so cantare molto bene e lo faccio solo a mezza voce, intimidita dal silenzio del pomeriggio invernale. Ma la gatta apprezza il mio canto», scrive (LP, 72). E così, rimane.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Butler, Judith: *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano, 2006. Haushofer, Marlen *La parete*, E/O, Roma, 1968.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- Cavarero, Adriana: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Dorlin, Elsa: *Difendersi. Una filosofia della violenza*, Fandango, Roma, 2020.
- Haushofer, Marlen: *La parete*, E/O, Roma, 1989.
- Haushofer, Marlen: *Noi e la morte di Stella*, L'Orma, Roma, 2024.
- Lévinas, Emmanuel: *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, 1983, Jaca Book, Milano.
- Rigotti, Francesca: *Clemenza*, Il Mulino, Vercelli, 2023.

Letteratura secondaria

- Arlaud, Sylvie: «*Im Lauf der Zeit werde ich mich schon auf alle Schliche kommen*». *Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei*

⁷¹ Ibidem.

⁷² Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, op. cit., p. 7.

- Marlen Haushofer. *Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, (Berlin, 2019, pp. 173-190.
- Battiston, Régine : *Marlen Haushofer : écrire pour transcender sa condition de femme* in : «Germanica», (2010), pp. 61-72.
- Bramkamp, Agathe: *Unsichtbare Wände und das (Nicht)-Gewinnen eines Ausblicks. Zu Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: «Neue Beiträge zur Germanistik» (2004), pp. 62-75.
- Brüns, Elke: *Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, 1998.
- Bunzel, Wolfgang: «*Ich glaube, es hat niemals ein Paradies gegeben*». *Zivilisationskritik und anthropologischer Diskurs in Marlen Haushofers Romanen Die Wand und Himmel, der nirgendwo endet* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, pp. 103-120.
- Caviola, Hugo: *Behind the Transparent Wall Marlen Haushofer's Novel Die Wand* in: «Modern Austrian Literature» (1991), pp. 101-112.
- Chamayou-Kuhn, Cécilie: *Grenz- und Fremdheitserfahrung in Die Wand* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lachenay/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde* Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 17-38.
- Fiedl, Konstanze: *Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers* in: «Vierteljahrsschrift des Adalbert-Stifter-Instituts», (1986), pp. 35-51.
- Frei Gerlach, Franziska: *Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di), «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*»: *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel 2000, pp. 323-342.
- Frei Gerlach, Franziska: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1998.
- Grimm-Hamen, Sylvie: *Voix des femmes: modalités et enjeux de l'écriture dans Die Wand et Die Mansarde de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lachenay/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 111-126.
- Gürtler, Christa: *Marlen Haushofer: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Stifter Haus, Linz, 2010, pp. 7-14
- Haberkamm, Klaus: *Zeichen an der Wand. Marlen Haushofers Roman und seine Leser* in: «Germanica 13», (1993), pp. 147-162.
- Hofmann, Michael: *Verweigerter Idylle. Weiblichkeitskonzepte im Widerstreit zwischen Robinsonade und Utopie: Marlen Haushofers Roman Die Wand* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk*

- enträtseln...»). Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 193-206.
- Kanne, Miriam: *Andere Heimaten: Transformationen klassischer «Heimat»-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur*, Helmer Verlag, Sulzbach, 2011.
- Kargl, Elisabeth / Le Née, Aurélie : «*Es stimmt nicht, daß ich nicht idyllisch sein will*». *Idylle et anti-idylle dans l'œuvre de Marlen Haushofer* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 59-74.
- Kecht, Maria Regina: *Marlen Haushofer: Recollection of Crime and Complicity* in: «*Studies in 20th and 21th Century Literature*», (2007), pp. 82-108.
- Laumont, Christof: *Die Wand in der Wirklichkeit. Zu Marlen Haushofers allegorischem Realismus* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...*». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/Basel, 2000, pp. 137-156.
- Littler, Margaret: *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 41-58.
- Lorenz, Dagmar: *Marlen Haushofer – Eine Feministin aus Österreich* in: «*Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*», (1979), pp. 171-191.
- Markotik, Lorraine: *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer* in: «*Modern Austrian Literature*», (2008), pp. 65-93.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996.
- Neelsen, Sarah: *Marlen Haushofer als SF-Autorin? Science Fiction, String Figures und Speculative Feminism* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 59-76.
- Neelsen, Sarah: *Zwei weibliche Robinsonaden?* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 127-142.
- Ni Dhúill, Caitriona: *Fuelling Lockdown. Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration* in: Andrea Capovilla (a cura di), *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, Berlin, 2022, pp. 19-40.
- Nolte, Anke: *Marlen Haushofer. «...und der Wissende ist unfähig, zu handeln». Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen*, Waxmann, New York/ Münster, 1992.
- Odendahl, Wolfgang G.: *Robinson-Motive in Haushofers «Die Wand». Kontrastive Analyse einer Postapokalypse* in: «*Zeitschrift für Deutsche Philologie*», (2007), pp. 581-614.

- Richards, Anna: *The Friendship of Our Distant Relations': Feminism and Animal Families in Marlen Haushofer's Die Wand (1963)* in: «Feminist German Studies», (2020), pp. 75-100.
- Roebing, Irmgard: *Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiten geschichtlicher Selbsterfabrung in Marlen Haushofers Romanwerk* in: Mona Knapp (a cura di): *Frauenfragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1989, pp. 275-321.
- Schaller, Wolfgang: «...einfach ein Unding». *Die Männerbilder in Haushofers Werk* in: Anke Bosse/ Clemens Ruthner (a cura di): «Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln». *Marlen Haushofers Werk im Kontext*, Franke Verlag, Tübingen/ Basel, 2000, pp. 157-176.
- Strigl, Daniela: *Es gibt keine vernünftiger Regung als die Liebe. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen Die Wand und die Mansarde* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 191-212.
- Strigl, Daniela: *Wer hat Angst von Marlen Haushofer? Humor, Sarkasmus, Grausamkeit in der österreichischen Literatur nach 1945* in: Andrea Capovilla (a cura di): *Marlen Haushofer. Texte und Kontexte*, Frank & Timme, (Berlin, 2022), pp. 159-185.
- Studer, Liliane: *Die Frau hinter der Wand. Aus dem Nachlaß Marlen Haushofers*, Claassen, München, 2000.
- Stuhlfauth, Mara: *Moderne Robinsonaden. Eine gattungstypologische Untersuchung am Beispiel von Marlen Haushofers Die Wand und Thomas Glavinics Die Arbeit der Nacht*, Ergon Verlag, Würzburg, 2011.
- Vansant, Jacqueline: *Illuminating Intersections: Ten Years of Feminist Criticism on Contemporary Austrian Women Writers* in: «Women in German Yearbook», (2000), pp. 13-38.
- Venske, Regula: «...Das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...»: *Marlen Haushofer* in: Inge Stephan (a cura di): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*, Fischer, Frankfurt am Main, 1987, pp. 99-132.
- Venske, Regula: «Vielleicht, daß ein sehr weit entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte...». *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers* in: Anne Duden/ Irmela von der Lühe/ Manuela Reichert (a cura di): «Oder war da manchmal noch etwas anderes?» *Texte zu Marlen Haushofer*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt, 1986, pp. 43-66.
- Von der Thüsen, Joachim: *Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer* in: Alexander von Bormann (a cura di): *Sehnsuchtsangst: Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Rodopi, Amsterdam, 1987, pp. 157-70.
- Zimmermann, Vera: *Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer*, Transcript, Bielefeld, 2021.
- Zschachlitz, Ralf: *Die Wand. Eine ökologische Warnschrift im Zeitalter des Antropozäns* in: Sylvie Arlaud/ Marc Lacheny/ Jacques Lajarrige/ Éric Leroy du

Cardonnoy (a cura di): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*, Frank & Timme, Berlin, 2019, pp. 73-92.

Vittoria Petrolati

ORCID: 0009-0000-2053-4497

Università degli Studi di Trento (ROR: 05trd4x28)

vittoria.petrolati@unitn.it

DOI: 10.54103/1593-2508/31244

«*Die Verwirrung des Traumes*». Alfred Kubin e la narrazione del sogno*

[«*Die Verwirrung des Traumes*». Alfred Kubin and the narration of dreams]

ABSTRACT. Alfred Kubin's novel *Die andere Seite* (The other side) is fundamental to the understanding of the oeuvre of the Austrian artist, who is widely renowned as a creator of twilight and dream worlds. The novel is thought to embody Kubin's artistic vision, with its emphasis on the portrayal of dreams and the sensations they elicit. This article explores Kubin's novel within its artistic and historical context, stressing the influence of Fin-de-siècle dream transcription practices and of Sigmund Freud's ideas about the dream on Kubin's artistic and writing style.

KEYWORDS: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Dream, Doppelbegabung, Dream Aesthetics, Dream Notation, Dream-work, Dream Narration, Sigmund Freud.

SOMMARIO. Il romanzo *Die andere Seite* di Alfred Kubin è un testo fondamentale per comprendere la produzione complessiva dell'artista austriaco, noto soprattutto per la creazione di mondi onirici e crepuscolari. Kubin condensa in questo romanzo la sua visione artistica, portando agli estremi la rappresentazione del sogno e delle sensazioni da esso suscitate. L'articolo analizza *Die andere Seite* in riferimento al suo contesto artistico e storico, mettendo in risalto l'influenza esercitata dalla pratica della trascrizione dei sogni, ampiamente diffusa

* L'articolo è una sintesi di alcuni capitoli tratti dalla tesi di laurea di chi scrive, discussa il 24/07/24 presso l'Università di Trento, con il titolo «Die Traumsyntax als Stilmuster und Erzählstrategie in Alfred Kubins *Die andere Seite* und Franz Kafkas Sammlung *Ein Landarzt*».

nel periodo tra il XIX e il XX secolo, e dalle idee di Sigmund Freud relative al sogno sullo stile testuale e grafico di Kubin.

PAROLE CHIAVE: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Sogno, Doppelbegabung, Estetica onirica, Traumnotat, Lavoro onirico, Narrazione onirica, Sigmund Freud.

Die andere Seite di Alfred Kubin è un romanzo fortemente caratterizzato dalla presenza del sogno e dell'onirico. La creazione di mondi crepuscolari, mostruosi, onirici e irrazionali è il segno distintivo dell'arte figurativa di Kubin e si riflette anche nel suo unico romanzo, che si colloca perfettamente in linea con la sua produzione artistica. Alfred Kubin è conosciuto principalmente come artista figurativo, ma anche la sua produzione letteraria, per quanto meno nota di quella grafica, si estende per decenni. Un fattore comune tra l'opera grafica e quella letteraria è il sogno, che si palesa chiaramente nel romanzo *Die andere Seite*. Sin dall'infanzia Kubin crea sulla carta mondi spettrali e visionari, popolati da esseri raccapriccianti, a metà tra umano e bestia, e il carattere onirico delle sue opere artistiche viene colto dalla critica già agli esordi: nel 1903 Ferdinand Avenarius, editore di «Kunstwarts», lo definì un «Traumkünstler»¹.

Die andere Seite è un testo che nasce dalla necessità di Kubin di trovare un mezzo espressivo alternativo in un momento di blocco creativo: la ricerca estenuante per lo sviluppo di un nuovo stile grafico porta Kubin a una profonda crisi, acuita dalla morte del padre nel 1907 e dall'aggravamento dello stato di salute della moglie Hedwig nello stesso periodo. Sebbene la formazione di Kubin sia prevalentemente artistica, egli dimostra una grande padronanza dell'uso della lingua per descrivere le immagini in modo chiaro, nitido e netto. Nel suo romanzo Kubin riesce a creare un intero nuovo mondo, reso tangibile e realistico dalla lingua impiegata, ma che, per quanto realistico, è allo stesso tempo anche onirico e inafferrabile. Infatti, in *Die andere Seite* Kubin rappresenta sia la Monaco di inizio Novecento, città dove soggiorna negli anni di apprendistato da artista, sia il fantastico Traumreich, che si forma nella mente del lettore man mano che viene descritto dal narratore. Il Traumreich è rappresentato come un paese reale, nascosto tra le

¹ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, R. Piper & Co. Verlag, München 1959, p. 45.

montagne recondite della lontana Asia, ma si dimostrerà poi nel corso del romanzo un mondo chimerico ed illusorio. Il Traumreich prende forma dalla descrizione delle immagini di cui è composto, rappresentate in *Die andere Seite* non solo attraverso disegni – il romanzo è accompagnato da 52 incisioni realizzate da Kubin stesso – ma soprattutto tramite le parole, come se Kubin stesse creando un enorme, lunghissimo e dettagliatissimo *Traumnotat* mascherato da romanzo². Come molte altre opere in lingua tedesca scritte e pubblicate a inizio Novecento, *Die andere Seite* racchiude una molteplicità di significati da ricondursi a un'ispirazione derivante da testi di natura psicanalitica, come la *Traumdeutung* di Sigmund Freud. Con la diffusione dell'interesse per il mondo onirico, sorta dall'identificazione da parte di Freud di mezzi per comprendere come si articola il sogno e come se ne può parlare, divenne pratica comune quella di redigere diari di sogni, famoso è ad esempio quello di Arthur Schnitzler, con i quali si diffonde il genere del *Traumnotat*.

Il carattere onirico della scrittura di Kubin è dovuto per la maggior parte alle tecniche narrative utilizzate. La sua prosa lascia aperte diverse strade interpretative e invita i lettori a cercare di orientarsi nell'irrazionalità del mondo che rappresenta. *Die andere Seite* è un romanzo in cui l'influenza del sogno e del modo di raccontarlo è evidente sia sul piano contenutistico che stilistico. Dal punto di vista del contenuto, il narratore della vicenda, alter ego letterario di Kubin, dopo aver intrapreso un lungo viaggio che da Monaco lo porta nel remoto Traumreich, si ritrova ad affrontare un reame dove il nome Traumreich non indica tanto un luogo utopico e da sogno, quanto letteralmente un regno dove il sogno è sovrano. Tutto quello che vi accade e che viene narrato dal disegnatore di Kubin, dalle più insignificanti vicende quotidiane agli eventi salienti della storia, sono per la maggior parte fatti che si discostano da quella che potrebbe essere l'esperienza di una vita semplice e banale. I personaggi di Kubin si ritrovano in un mondo afflitto da un

² Il *Traumnotat*, letteralmente 'annotazione onirica', è un genere di testo che si diffonde particolarmente a inizio Novecento. I *Traumnotate* sono appunti scritti da chi sogna nei momenti successivi al risveglio per ricordare il contenuto e le impressioni oniriche il più fedelmente possibile.

crepuscolo continuo, dove tutto quello che accade sembra più il racconto di un sogno che non di fatti che vogliono imporsi come reali. Dal punto di vista stilistico, tramite l'uso congiunto di un lessico particolarmente iconico e di una sintassi che può essere definita 'onirica', Kubin riesce a trasporre nel romanzo il modo in cui comunicano i sogni – e cioè attraverso un insieme di pensieri e immagini – rendendo il racconto del narratore una versione letteraria e fittizia di un *Traumnotat*.

L'estetica onirica di Kubin verrà qui illustrata attraverso un confronto con scritti autobiografici dell'autore che trattano il tema dell'influenza del sogno sulla sua opera. Successivamente, verranno introdotti dei concetti chiave sviluppati da Freud sulla *Traumarbeit* per definire le caratteristiche distintive del sogno e come queste vengono trascritte all'interno dei *Traumnotate*. Si osserverà poi come evolve la tematica del sogno all'interno di *Die andere Seite*, non solo nei suoi contenuti, ma anche nella forma in cui la storia viene scritta, prendendo come esempio il punto culminante del libro, che propone un chiaro esempio di *Traumnotat* letterario, costituito dal sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*.

1. L'estetica onirica di Alfred Kubin

Il carattere della produzione artistica di Alfred Kubin, sia nella sua espressione grafica che scritta, rivela una chiara ed evidente derivazione onirica. L'inclinazione di Kubin per l'onirico, tuttavia, non deve essere esclusivamente considerata un elemento utile alla critica per definire il suo lavoro artistico e letterario. Piuttosto il sogno rappresenta per Kubin un modello stilistico e un punto di riferimento per lo sviluppo delle sue strategie narrative. Negli anni successivi alla stesura e pubblicazione di *Die andere Seite*, Kubin compose numerosi testi autobiografici e brevi articoli incentrati sulla propria estetica e sulle fonti di ispirazione che l'avevano generata. In questi scritti l'autore sottolinea ripetutamente l'importanza centrale del sogno come punto di origine delle sue opere. La riflessione estetica di Kubin risale a un periodo secondario rispetto a quello di composizione del romanzo, tuttavia si ritiene che questi testi possano fare luce anche sul procedimento creativo che ha generato il romanzo stesso.

Nel 1908, durante il periodo di stesura di *Die andere Seite*, Kubin scrive all'amico e artista Fritz von Herzmanovsky-Orlando: «Ich bin der Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen. – Angestrebt wird von mir dieses tief in meiner Menschlichkeit wurzelnde geheimnisvolle Reich, zu leben und in feste künstlerische Formen zu gießen»³. Quindi, in questa fase della sua creazione artistica, Kubin ha compreso chiaramente quale sia la propria vocazione: egli vuole ricercare il modo di traslare nel mondo esterno ciò che appartiene al suo mondo interiore e onirico. Come argomenta Rocío Sola, la creazione dei *Dämmerungswelten* kubiniani deriva dalla sovrapposizione del mondo fisico e del mondo onirico: «for Kubin, the oneiric and hallucinated component within the contemplation of forms becomes the main substratum of his art, often finding himself as an inhabitant of two worlds, both being equally true and real»⁴. Wolfgang Martynkewicz sottolinea invece come il sogno abbia consentito a Kubin di individuare un modello sul quale plasmare la propria estetica: «für den Künstler Kubin war der Traum eine Ressource, die Überschreitungen ermöglichte; der Traum gehorcht nicht den Proportionsgesetzen der Erfahrungswelt; im Traum kommt das Fragmentierte, Losgelöste, Verrätselte und grotesk Entstellte zum Ausdruck, das Kubin zum Markenzeichen seiner Kunst machte»⁵.

Kubin sostiene, all'interno dell'autobiografia *Dämonen und Nachtgesichte*, di aver concepito l'idea di riprodurre le immagini che compongono i sogni in modo consapevole e calcolato in un momento preciso, in seguito al quale è cambiato il suo approccio alla riproduzione del sogno:

Nach dem großen «Sansara» Zyklus (1911), kam mir die Idee, den Traum wie er sich unmittelbar nach dem Aufwachen noch im

³ Fritz von Herzmanovsky-Orlando, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin: 1903 bis 1952*, a cura di Michael Klein, Residenz Verlag, München 1983, p. 10.

⁴ Rocío Sola, *Living in a Dream: Alfred Kubin's Inner Landscapes*, in «Language, Literature and Interdisciplinary Studies», 4 (2021), pp. 22-37, qui p. 25.

⁵ Wolfgang Martynkewicz, *Zerstörerische Dualitäten: Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman «Die andere Seite» in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, a cura di Peter-André Alt e Thomas Anz, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 137-156, qui p. 139.

Gedächtnis spiegelt, auch im Bild festzuhalten. Nächtliche, wenn auch sogenannte Tag- oder Wachträume waren für mich seit Jahren eine reiche Mine, deren künstlerische Schätze des richtigen Bergmanns harrten. [...] Nun studierte ich den Traum aber förmlich methodisch. Ich las alte und auch ganz moderne Theorien darüber. Beobachten des eigenen Traumlebens war eben für mich, daß ich das Bild suchte, schließlich das Furchtbarste. Ich lebte mich ganz in diesen spukhafte, für viele überhaupt nicht existierende [sic] Traumwesen ein, und es gelang mir, aus einer bestimmten, gleichsam traumwachen GeistesEinstellung Kompositionen in diesem Sinn auszuführen.⁶

In questa sezione, Kubin riconosce che per un lungo periodo i sogni sono stati una ricca miniera di ispirazione artistica, ma che solo in un secondo momento ha intrapreso un'analisi sistematica e approfondita di tali sogni. La scelta di trasmettere i sogni «auch im Bild», ovvero anche attraverso le immagini, esattamente come si presentano nella mente dopo il risveglio, potrebbe essere interpretata come l'indicazione di un precedente tentativo di realizzare tale progetto, sebbene attraverso un mezzo diverso: la scrittura.

All'interno del volume *Aus meiner Werkstatt* sono raccolti molteplici scritti di Kubin sulla sua vita di artista e scrittore, oltre a una serie di racconti. In particolare, le prime due parti del volume, rispettivamente intitolate *Traumerleben* e *Die Arbeit des Zeichners*, rivestono un ruolo fondamentale per la comprensione delle fonti dell'estetica kubiniana. Nel saggio che apre la prima parte, *Über mein Traumerleben* (1922), Kubin riflette sul suo rapporto con il sogno e di come questo sia legato all'arte:

Viele meiner Zeichnungen versuchen, meine Träume festzuhalten. Beim Erwachen bleiben oft nur Spuren davon im Gedächtnis haften; diese Trümmer und Fetzen sind dann alles, woran man sich halten kann. Betrachten wir der Traum als Bild; so wie er komponiert, so wollte ich wissend als Künstler zeichnen und fand erst größere Befriedigung, als ich mich entschloß [sic], die zart auftauchenden Fragmente so zusammenzufügen, daß sie ein Ganzes ergaben.⁷

⁶ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, p. 45.

⁷ Alfred Kubin, *Aus meiner Werkstatt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976, p. 7.

In questa affermazione Kubin si confronta con le difficoltà che si incontrano nel ricordare il sogno e di come esso possa essere ricostruito. Kubin quindi riconosce la *Bildhaftigkeit* – il carattere immaginifico del sogno – come caratteristica distintiva del sogno stesso e spiega che, con il suo lavoro, aspira alla riproduzione completa dell'insieme che compone le immagini oniriche. Inoltre, l'autore sottolinea che l'elemento centrale da riprodurre dal mondo onirico non è solamente la rappresentazione fedele delle immagini oniriche, ma anche l'insieme delle sensazioni da esse suscitate: «das Wichtigste bleibt dabei, daß man das Urgefühl nicht verliert: alles Erlebte wird ausschließlich als ein persönliches erlebt [*sic*]. [...] Ich halte die unmittelbare schöpferische Vision für weit stärker und tragender als ihre weit-schweifige Analyse»⁸.

Nel saggio *Aus halbvergessenem Lande* (1926) Kubin impiega terminologia psicanalitica per illustrare il legame che intercorre tra il sogno, l'arte e l'inconscio:

Eine reiche Fundgrube sind mir Träume. Ich halte sie für schlechthin unergründbar. Das im untergegangenen Einst Geschaute mischt sich da mit Bruchstücken des vielleicht erst gestern Erlebten, und gerade im Traum finde ich unzweideutig meine Ansicht bestätigt, daß das Erlebnis der Natur ganz wesensgleich ist mit dem der Kunst.⁹

I sogni sono per Kubin un oggetto di studio complesso: sono costituiti dall'insieme di ricordi, esperienze e impressioni del passato che si combinano con nuove esperienze e si fondono in un paesaggio onirico complesso e spesso enigmatico. Inoltre, sembra che Kubin veda nel sogno un parallelo della natura, in quanto sogno e natura figurerebbero come fonti di ispirazione legate alla profondità dell'esperienza umana universale che possono essere restituite attraverso l'arte.

In *Rhythmus und Konstruktion* (1924) a chiunque gli chieda come poter creare un «festes Abbild eines stets im Wandel vergehenden Vorbildes» Kubin risponde: «Durch Übung! Als Schauender hingegen, als Zeichner tätig

⁸ Ivi p. 8.

⁹ Ivi p. 24.

zerlege ich die Vision, baue sie von neuem auf und versuche, so gleichsam ein geklärtes Traumbild zu formen»¹⁰. La spontaneità e la credibilità dei mondi onirici di Kubin sono quindi il risultato di un processo di riflessione e studio approfondito, volto a ricreare nelle sue opere la forma in cui il sogno si manifesta nella nostra mente. Il suo fine ultimo è rappresentare anche la sensazione che il sogno evoca, senza limitarsi a riprodurre fedelmente le immagini che lo compongono.

La maggior parte di questi scritti fa riferimento quasi esclusivamente alla produzione artistica di Kubin e non a quella letteraria. Considerando queste riflessioni di Kubin sull'importanza del sogno per la sua arte, per quanto successive alla composizione del romanzo, si riconosce l'influenza dell'onirico sullo stile elaborato da Kubin per *Die andere Seite*: si potrebbe ipotizzare che Kubin abbia inizialmente cercato di esprimere il contenuto onirico attraverso la scrittura, per poi volgersi sistematicamente alla riproduzione grafica del sogno. In *Die andere Seite* il testo e le immagini sono posti in continuità, tanto che in alcuni passaggi i bordi che delimitano le illustrazioni diventano frastagliati e si avvicinano al testo.

Nadja Kaltwasser ritiene infatti che, «der Unterschied in den Möglichkeiten zwischen einem schriftlich fixierten Traum und einem Bild, dessen Sujets auf dem Traumerleben basieren, läßt sich anhand der Illustration und ihres schriftlichen Pendanten deutlich erkennen»¹¹.

2. La Traumarbeit e i Traumnotate

Lo scopo del nostro confronto con le teorie di Freud sul sogno non intende essere né stabilire un presupposto per un'analisi di stampo psicanalitico dell'opera di Kubin, ma costituire un punto di partenza per capire in che modo riconoscere l'influenza della narrazione onirica sullo stile utilizzato da Kubin per *Die andere Seite*. È accertato che Kubin fosse a conoscenza delle teorie di Freud, che potrebbe aver preso come riferimento per la sua

¹⁰ Ivi p. 60.

¹¹ Nadja Kaltwasser, *Zwischen Traum und Alptraum. Studien Zur Französischen und Deutschen Literatur des Frühen 20. Jahrhunderts*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 2000, p. 222.

riflessione sul sogno, motivo per cui riteniamo utile fare riferimento alla *Traumdeutung* freudiana. Martynkewicz afferma che Oscar A.H. Schmitz, scrittore tedesco cognato e amico di Kubin, particolarmente interessato alla psicanalisi, annota nei propri diari di aver introdotto Kubin a questa disciplina¹². Tuttavia, nonostante Kubin avesse nella propria biblioteca la *Traumdeutung* nella terza edizione del 1911 e le *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* del 1905, sembra che egli non fosse particolarmente propenso alla sua pratica¹³. Lia Secci sottolinea ad esempio come l'interesse di Kubin per lo studio dei sogni e dell'inconscio tramite strumenti psicanalitici fosse volto più a fini estetici che non terapeutici: all'interno del suo romanzo egli critica gli psicanalisti con ironia velata¹⁴. Anneliese Hewig spiega infatti che Kubin si rifiutava di commentare analiticamente i suoi sogni e nemmeno Schmitz riuscì mai a convincerlo a superare questa sua opposizione¹⁵. Kubin si sarebbe quindi dedicato allo studio delle opere freudiane al fine di rielaborare alcune idee legate alla *Traumarbeit* per sviluppare un modello di scrittura per *Die andere Seite*.

Per poter identificare le caratteristiche che permettono di riconoscere come il modo di raccontare i sogni abbia ispirato lo stile di Kubin, è necessario comprendere come il sogno si manifesta prima che venga trasformato in parola. Quando si provano a descrivere le caratteristiche principali che definiscono il sogno, esso viene descritto come un procedimento mentale all'interno del quale si susseguono immagini, sensazioni e pensieri che si sovrappongono l'un l'altro. Questi elementi che compongono il sogno non sono ordinati secondo una logica razionale, ma seguono una logica altra, sfuggente e di difficile comprensione. Il linguaggio del sogno appare meno espressivo del linguaggio del nostro pensiero cosciente, che è in grado di

¹² Cfr. Wolfgang Martynkewicz, *Zerstörerische Dualitäten*, p. 142.

¹³ Ivi p. 141.

¹⁴ Cfr. Lia Secci, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del novecento*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Einaudi, Torino 1983, pp. 69-80, qui p. 72.

¹⁵ Cfr. Anneliese Hewig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*, Fink, München 1967, pp. 61-62.

esprimere idee e concetti complessi in modo completo e coerente. La limitazione dei mezzi di espressione del racconto del sogno è da ricondursi alla natura spesso frammentaria e pittorica del contenuto onirico. Infatti, il fatto che il sogno si componga per la maggior parte di immagini, porta a fare della *Bildhaftigkeit* uno dei suoi segni distintivi. Sigmund Freud scrisse a riguardo di questa qualità:

Nun denkt der Traum hauptsächlich in Bildern, und man kann beobachten, daß mit der Annäherung an den Schlaf in demselben Maße, in dem die gewollten Tätigkeiten sich erschwert zeigen, ungewollte Vorstellungen hervortreten, die alle in die Klasse der Bilder gehören. [...] Der Traum denkt also vorwiegend in visuellen Bildern, aber doch nicht ausschließlich. Er arbeitet auch mit Gehörsbildern und in geringerem Ausmaße mit den Eindrücken der anderen Sinne.¹⁶

Anche Kaltwasser spiega che «im Traum überwiegt die Bildhaftigkeit überhaupt die sinnesorientierte Repräsentation gegenüber den begrifflichen»¹⁷.

All'interno della sua *Traumdeutung*, oltre a offrire i mezzi per interpretare i sogni, Freud descrive anche il funzionamento del sogno. Nello specifico, il capitolo VI della *Traumdeutung*, intitolato *Die Traumarbeit*, è dedicato ai processi del lavoro onirico. Tra i processi descritti da Freud, tre risultano particolarmente interessanti per capire il modo di esprimersi del sogno. Questi sono la *Verdichtung*, la *Verschiebung* e la *sekundäre Bearbeitung*. Il compito della *Verdichtung* è condensare in un unico elemento onirico molteplici sensazioni, pensieri e temi. Infatti, Freud argomenta che, se confrontato con la copiosa quantità di pensieri che costituiscono i cosiddetti «Traumgedanken»¹⁸, il sogno appare stranamente «knapp, armselig, lakonisch»¹⁹. La causa della

¹⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, a cura di Hermann Beland, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 73.

¹⁷ Nadja Kaltwasser, *Zwischen Traum und Alptraum*, p. 3.

¹⁸ Secondo Freud i pensieri onirici sarebbero desideri, pensieri ed emozioni inconsci che si trovano alla base della rappresentazione onirica vera e propria. Freud distingue tra contenuti onirici latenti, che sono nascosti nell'inconscio, e contenuti onirici manifesti, che appaiono nel sogno stesso e sono vissuti coscientemente dal sognatore.

¹⁹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, p. 282.

sinteticità tipica del sogno sarebbe quindi dovuta alla *Verdichtungsarbeit*, per via della quale dietro a poche immagini si cela un mondo di pensieri. Inoltre, la *Verdichtungsarbeit* potrebbe essere considerata come una qualità che mette in correlazione sogno e lingua, in quanto essa emerge soprattutto nel momento in cui un sogno viene raccontato. La *Verschiebung* è invece un procedimento attraverso il quale il vero contenuto del sogno e il suo significato vengono traslati su un altro elemento. Ad esempio, se un contenuto onirico ha un grande significato emotivo, questo può essere riproposto nel sogno in modo simbolico o nascosto affinché riesca a superare la censura della coscienza: «der Erfolg dieser Verschiebung ist, daß der Trauminhalt dem Kern der Traumgedanken nicht mehr gleichsieht, daß der Traum nur eine Entstellung des Traumwunsches im Unbewußten wiedergibt»²⁰. La *Verschiebung*, quindi, permette di traslare un significato su un secondo elemento, che rimane tuttavia in relazione con il primo, e ha la capacità di portare a una rappresentazione simbolica dei contenuti onirici. Infine Freud introduce il concetto di *sekundäre Bearbeitung* per descrivere un procedimento mentale che avviene nel sogno e che è legato alla ragione conscia: talvolta, all'interno del sogno, la ragione si intromette per dare spiegazioni o puntualizzazioni circa i contenuti del sogno per evitare che questo si interrompa.

Questi processi definiti da Freud si riferiscono principalmente al lavoro onirico, ma si ripropongono anche nel momento in cui si cerca di raccontare il sogno. Un sogno può essere raccontato a voce, o mediante la scrittura. In entrambi i casi il contenuto onirico – un insieme di immagini, sensazioni e pensieri – deve essere trasformato in parole che riescano a restituirlo il più fedelmente e velocemente possibile. In seguito alla trasformazione in parole, il contenuto onirico va organizzato e reso un testo coerente. Solo a questo punto si può passare alla fase della descrizione delle sensazioni, delle impressioni e dei colori vissuti nel sogno.

Per osservare il funzionamento di questi meccanismi e capire quindi come avviene il racconto del sogno, è sufficiente prendere in considerazione un *Traumnotat*. Il *Traumnotat* è uno scritto di lunghezza variabile: può essere

²⁰ Ivi p. 307.

costituito da poche righe, o essere molto esteso, fattore che dipende dall'intenzione di chi scrive e da quanto il sogno sia rimasto vivido nella sua memoria. I *Traumnotate* rappresentano quanto di più si possa avvicinare al resoconto di un sogno. Quindi vi si possono leggere essenzialmente le tracce lasciate dal ricordo del sogno, riorganizzato in modo più o meno logico in parole e frasi che cercano di rispecchiarne il contenuto. Questa tipologia di testo è spesso composta da un unico periodo, o da periodi molto estesi, in cui gli unici segni di interpunzione usati sono virgole e punti e virgola. Questi testi presentano una natura paratattica e asindetica. Dall'analisi dei tempi verbali dei *Traumnotate* emerge che solitamente si sceglie di scrivere al presente o al passato, e che i due tempi non vengono mai accostati all'interno dello stesso componimento. Inoltre, nei *Traumnotate* non è presente solo il resoconto di quello che avviene nel sogno o la trasposizione in parole delle immagini che lo costituiscono, ma sovente vi si trovano anche delle considerazioni personali dell'autore dell'appunto. Queste intromissioni sono in genere un tentativo da parte di chi scrive di interpretare le immagini descritte, oppure dimostrano l'incertezza del ricordo. In altri casi, esse possono anche rappresentare quei concetti e quei fatti di cui la nostra coscienza è consapevole all'interno del sogno. Leggendo diversi esempi di questi *Traumnotate*, li si può definire appartenenti a un genere dalle caratteristiche precise e condivise, come l'utilizzo del passato per raccontare il sogno, la presenza di una sintassi principalmente paratattica, l'uso di una lingua vivida e iconica e il tentativo di spiegare il contenuto onirico tramite similitudini legate a categorie conosciute dalla mente cosciente. Lo stile di notazione dei sogni è infatti caratterizzato da una sintassi molto particolare, che identifichiamo con il nome di *Traumsyntax*, o *sintassi onirica*. Il termine *Traumsyntax* si riferisce alla struttura e all'ordine delle frasi dei testi in cui viene narrato un sogno, in particolare al modo in cui i pensieri, le immagini e le emozioni sono collegati tra loro nel sogno. Si può quindi affermare che la *sintassi onirica* è legata all'organizzazione grammaticale e logica dei *Traumnotate* per riflettere la sequenza del contenuto onirico. Lo scopo del *Traumnotat* sarebbe quindi riproporre i sogni in parole, come spiega Manfred Engel: «die wesentlichen Operationen des Traumnotats [sind] Verbalisierung, Narrativierung

und Beschreibung»²¹. I *Traumnotate* possono essere reali, come ad esempio quelli di Kafka e quelli di Arthur Schnitzler²², oppure anche fittizi, impiegati all'interno di testi letterari, come in *Die andere Seite* di Alfred Kubin.

3. Il sogno in «Die andere Seite»

Die andere Seite è l'unico romanzo che Kubin abbia mai scritto. Il periodo di scrittura del romanzo si colloca tra il 1908 e il 1909, anno in cui esso viene pubblicato presso la G. Müller Verlag di Monaco. Il lasso di tempo antecedente la scrittura del romanzo era stato un periodo difficile nella vita di Kubin. Dal punto di vista familiare egli perse il padre nel 1907, dopo essere faticosamente riuscito a riallacciare i rapporti con lui e a migliorare la loro relazione in seguito ai primi successi da artista. Inoltre, le condizioni di salute della moglie Hedwig si erano aggravate e questa si era dovuta stabilire in un sanatorio²³. Dal punto di vista professionale e artistico, dopo una fase

²¹ Manfred Engel, *Der Traum und seine Medien*, in «Studi Germanici», 23 (2023), pp. 9-36, qui p. 18.

²² Si veda ad esempio questo *Traumnotat* di Arthur Schnitzler riportato in Arthur Schnitzler, *Träume: Das Traumtagebuch 1875-1931*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012, p. 22: «30. 7. Sonderbarer Traum unter vielen andern, aldruckhaft, heute Nacht: Wie ich während meines Begräbnisses auf dem Friedhof stehe, die Kränze betrachte, die Schleifen lese und wundere mich, dass ich am 16. Mai gestorben bin, gerade einen Tag nach meinem Geburtstag. Dann kommt man mir zureden (hauptsächlich meine Mama, wie schon einmal bei einem ähnlichen Traum) mich doch endlich begraben zu lassen». Dal punto di vista stilistico si nota che il *Traumnotat* è caratterizzato da una serie di frasi dal ritmo veloce, e che compaiono anche due rapide e brevi subordinate. Nel *Traumnotat* è presente anche un inciso, segnalato dalle parentesi, dove Schnitzler spiega chi siano le persone che lo pregano di lasciarsi seppellire, e dove racconta che non è la prima volta che fa un sogno simile. Per quello che invece riguarda il contenuto, esso rappresenta una situazione paradossale: il Traum-Schnitzler è morto e tuttavia cosciente e consapevole della sua situazione, osserva il momento che porterà alla sua sepoltura. Anzi, è un morto recalcitrante, che riflette sulla peculiarità di esser morto il giorno dopo il proprio compleanno, e che deve essere pregato affinché si lasci seppellire. In questo *Traumnotat*, quindi, troviamo tutte le caratteristiche tipiche della sintassi onirica unite a un contenuto paradossale che rispecchia la logica incomprensibile del sogno.

²³ Per ulteriori informazioni sulla biografia di Kubin consultare: Paul Raabe, *Alfred*

di sperimentazione con la tempera nel 1906, Kubin iniziò a ricercare un nuovo mezzo espressivo attraverso il disegno a penna. L'eccessivo rigore della ricerca, però, scatenò in Kubin una crisi creativa, che aprì la strada a letture di testi di mistica orientale e occidentale, superata solamente grazie alla composizione del romanzo. Infatti, dopo gli avvenimenti che sconvolsero la sua vita tra il 1907 e il 1908, Kubin intraprese con l'amico Fritz von Herzmanovsky-Orlando un viaggio in Nord Italia e a Venezia, che, come egli racconta in *Dämonen und Nachtgesichte*, ha risvegliato la sua fantasia e la sua voglia di creare:

Voll Eile und Sehnsucht kam ich zu Hause an. Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. [...] Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman «Die andere Seite» geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen.²⁴

L'utilizzo del mezzo della scrittura, quindi, emerge dall'impossibilità di materializzare le idee attraverso il disegno. Kubin inizia a scrivere per non perdere quell'abbondanza di idee che rifiutavano di lasciarsi trasformare in disegni. L'artista riesce a riportarle su carta sotto forma di parole ed è trasportato così tanto da questo nuovo esperimento espressivo che sostiene di aver scritto il romanzo di getto, in tempi molto ristretti. Attraverso la lingua, Kubin crea un nuovo mondo e trova una via differente per rendere fruibili le sue visioni interiori. Il lessico del romanzo di Kubin è caratterizzato da una forte capacità iconica e, tramite il potere evocativo delle parole scelte, lo scrittore riesce a creare un testo che invita il lettore a immaginare scene vivide e dettagliate, del tutto simili a quelle rappresentate nei suoi disegni. Il motivo per cui Kubin ha scelto di scrivere anziché disegnare fa capo a una scelta di carattere principalmente pratico: «daß ich schrieb, anstatt zu

Kubin. Leben, Werk, Wirkung, Rowohlt Verlag, Hamburg 1957; Wieland Schmied, *Alfred Kubin*, Frederick A. Praeger, New York-Washington 1969.

²⁴ Alfred Kubin, *Dämonen und Nachtgesichte*, p. 40.

zeichnen, lag in der Natur der Sache, das Mittel war gerade passend, mich rascher der drängenden Ideen zu entledigen, als es anders möglich gewesen wäre»²⁵. L'incapacità di disegnare avrebbe potuto ostacolare e arrestare il ricco flusso di idee cui Kubin era sottoposto. La scrittura gli si offrì come un'alternativa valida, veloce e affidabile per trattenere tutto ciò che non avrebbe voluto perdere.

La presenza del sogno permea completamente *Die andere Seite*, tanto che, come riporta Martynkewicz, il primo titolo pensato per il romanzo era *Im Traumreich*²⁶; il romanzo, dedicato alla memoria del padre scomparso, si compone di tre parti e un epilogo. Nel romanzo si seguono le vicende che interessano un protagonista senza nome che, insieme a sua moglie, riceve un invito dal vecchio compagno di scuola Claus Patera – ora sovrano di un regno nascosto tra le montagne dell'Asia – per trasferirsi da Monaco al Traumreich. Dopo l'esitazione iniziale, il nostro protagonista e sua moglie intraprendono il lungo viaggio che li porterà a Perle, la capitale del regno. La capitale del Traumreich si presenta alla coppia come uno scialbo collage di diverse parti di Europa, dove il sole non splende mai e dove tutti gli altri cittadini sono personaggi perlopiù grotteschi e bizzarri. La trama si concentra sulle esperienze del protagonista in questo ambiente cupo, dominato dalla nebbia, inquietante e nevrastenico, la cui volubilità si riflette su tutti i suoi abitanti. Il protagonista descrive infatti come funziona la vita in questo mondo capovolto, dove il denaro non ha valore e dove ciò che normalmente apparirebbe inusuale è invece all'ordine del giorno. La vita nel Traumreich affligge i protagonisti del romanzo, che iniziano a risentire presto dell'insieme delle peculiarità del paese, sottoposto a un'influenza invisibile e intangibile, esercitata dall'elusivo sovrano Patera. La moglie del protagonista, che sin dai primi momenti trascorsi nel Traumreich è tormentata da brutti presentimenti, si ammala, e, nel giro di poco tempo, muore. In seguito alla sua morte il ritmo degli avvenimenti della storia è sempre più concitato: inizia il crollo morale e fisico della città di Perle. L'arrivo dell'americano

²⁵ Ibidem.

²⁶ Cfr. Wolfgang Martynkewicz, *Zerstörerische Dualitäten*, p. 138.

Hercules Bell infrange completamente il delicato equilibrio della società del Regno del Sogno, gli abitanti impazziscono e il caos domina su ogni cosa. Il regno viene quindi raso al suolo durante la visionaria battaglia finale tra Claus Patera e il suo nemico Hercules Bell, che esce vincitore dallo scontro. Il protagonista è, insieme a Bell e pochi altri, uno dei sopravvissuti, e in seguito alla distruzione del regno torna in patria, dove scrive le memorie di questa sua avventura nel Traumreich che costituiscono il romanzo che leggiamo.

Nel romanzo non esiste un confine preciso tra *Wachwirklichkeit* e *Traumwirklichkeit*, i personaggi sono completamente sottomessi al volere del sogno e del sovrano che lo comanda. Riflettendo su come questi due tipi di realtà si intrecciano nel romanzo, Martynkewicz scrive:

Zeigt Kubin in solchen Szenen, wie die Wachwirklichkeit in eine Traumwirklichkeit umgebildet wird, so gibt es im Roman einen Traum, in dem die Bedingungen von Raum und Zeit gänzlich aufgehoben erscheinen. Es ist ein «Traum im Traum» (Brandstetter 1980, S. 258), ein hochverdichteter Traum, der mit allen Mechanismen der Traumarbeit und Symbollehre spielt. Das Ich ist hier selbst nicht mehr agierend, es ist völlig entkräftet und nimmt passiv die Ereignisse wahr, die wie eine Bilderflut auf den Träumer eindringen und die er nur noch registrieren kann.²⁷

In *Die andere Seite* la presenza del sogno diventa sempre più evidente man mano che si procede con la lettura. Nella prima parte del romanzo il sogno inizia a insinuarsi nella vita dei personaggi dal momento in cui essi si avvicinano fisicamente al Traumreich, mentre nella seconda parte l'essenza onirica del regno influisce pesantemente sulla psiche dei protagonisti, finché, nella terza ed ultima parte del romanzo, le vicende narrate sono completamente dominate dalla presenza dell'onirico.

Il regno in cui si svolge la vicenda è parallelo a quello reale, ma è nascosto, si può raggiungere solo su invito ed è dominato da incubi, paure e visioni grottesche. Il narratore del romanzo spiega a questo proposito che

²⁷ Ivi p. 151.

durante la sua permanenza nel Traumreich il sogno pervade completamente la sua esistenza:

Mein Traumvermögen war augenscheinlich erkrankt, die Träume wollten meinen Geist überwuchern. Ich verlor in ihnen meine Identität, sie griffen oft in historische Perioden zurück. Fast jede Nacht brachte mir entlegene Begebenheiten, und ich bin der Meinung, daß diese Traumbilder aufs engste verkettet waren mit Erlebnissen meiner Ahnen, deren seelische Erschütterungen sich vielleicht organisch geprägt und vererbt haben. Noch tiefere Traumschichten öffneten sich mir im Aufgehen in Tierexistenzen, ja im bloßen bewußten Hindämmern in Urelementen. Diese Träume waren Abgründe, denen ich mich willenlos preisgegeben sah.²⁸

I sogni prendono il sopravvento sul narratore, sugli altri cittadini e su ogni essere e oggetto presente all'interno del regno. Richard Schroeder spiega che il primo stadio del procedimento creativo di Kubin è il sogno: esso apre l'accesso al subconscio, ma è privo dei mezzi per controllare i suoi contenuti e dotarli di una forma sensata. Schroeder sottolinea inoltre come per il narratore di Kubin gli stati psichici più forti e fecondi, prossimi ai momenti dell'addormentamento e del risveglio, costituiscano precondizioni per la creatività artistica²⁹.

Il tema principale e più importante del romanzo, da cui poi si sviluppano tutti gli altri, è il tema della dualità. Esso emerge già dal titolo: il fatto che si parli di un'altra parte implica che di parti ne esistano almeno due, e che questo romanzo si concentrerà sulla parte che non è quella a noi normalmente conosciuta o di cui facciamo esperienza tutti i giorni. L'altra parte è la parte dell'onirico, è un mondo parallelo alla Monaco del narratore, dove la vita segue un percorso diverso cui è necessario cercare di adattarsi per poterlo esperire. Nel Traumreich il confine tra ciò che è reale e ciò che è sogno non è netto e non è possibile per i personaggi del romanzo riconoscerlo, perché il Traumreich è un regno dove il sogno è tangibile. Eva

²⁸ Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 285.

²⁹ Cfr. Richard Schroeder, *From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's Die andere Seite*, in «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures» 30, 3 (1976), pp. 213-235, qui p. 221.

Kolářová riporta che in una lettera al suo traduttore ceco Ludvík Kundera, Kubin descrive il proprio romanzo come una «magische Kuriosität» e sottolinea «den Bezug zwischen Wirklichkeit und Vision»³⁰.

La centralità della tematica del sogno potrebbe essere vista anche in luce della posizione estremamente centrale data a un sogno che viene narrato nel libro. Andreas Geyer ha infatti individuato l'importanza che viene data al posizionamento del sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*: questo sottocapitolo dal carattere estremamente onirico, cui segue la terza parte del libro, si trova, come fa notare Geyer, esattamente al centro del romanzo³¹. Come sottolinea Mariaelisa Dimino, l'illustrazione che vi è affiancata è la numero ventisei su cinquantadue, rafforzando ancora l'idea che questo capitolo abbia un significato particolare per Kubin³². Il racconto del sogno del protagonista non è stato posizionato casualmente nel libro, ma funge da vero e proprio spartiacque tra un mondo parzialmente influenzato dal sogno e un mondo apertamente onirico. Inoltre, il confronto del narratore con questo mondo inquietante e spaventoso lo spinge a cambiare il suo rapporto con l'esistenza e con la creatività.

4. «Die Verwirrung des Traumes»: un Traumnotat letterario

Il capitolo *Die Verwirrung des Traumes* si trova in coda alla seconda parte del libro, dedicata alla descrizione della vita nel Traumreich. Prima di questo capitolo l'io narrante comprende che tutti gli abitanti del Traumreich sono sottomessi al volere di Patera, che crea e distrugge ciclicamente il suo regno come in un *Eterno ritorno*, e, come una sorta di *Übermensch*, il narratore riesce a raggiungere uno stadio di conoscenza superiore, illuminato. Questo porta a un cambiamento nel suo rapporto con l'altro e nel suo modo di percepire il mondo: «was ich vor allem lernte war, den Wert der Indolenz zu schätzen.

³⁰ Cfr. Eva Kolářová, *Alfred Kubins Beziehungen zu Böhmen*, in *Der Demiurg ist ein Zwitter, Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, a cura di Winifred Freund, Johann Lachinger, Clemens Ruthner, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 75-86, qui p. 83.

³¹ Cfr. Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, Böhlau, Wien 1995, p. 120.

³² Cfr. Mariaelisa Dimino, *Il duplice demone di Alfred Kubin*, in «Elephant & Castle» 15 (2016), pp. 5-25, qui pp. 11-12.

Diese zu erobern, erfordert für einen lebhaften Menschen die Arbeit eines Lebens. [...] Dabei wurde mein Auge geschärft, so wie es Geruch und Gehör schon waren»³³. L'affinamento dei sensi conduce il narratore a uno stadio di percezione più acuto che gli permette di trascrivere un sogno tra le memorie che compongono il romanzo. Il sogno il questione è quello che viene raccontato nel capitolo *Die Verwirrung des Traumes*.

Dopo aver raggiunto uno stato di coscienza superiore, il narratore diventa capace di distinguere tra realtà e sogno. Questo lo porta a restituire ai lettori il racconto di un sogno molto complesso, sia attraverso il testo, sia per mezzo di un'illustrazione³⁴. Questo sogno si trova precisamente al centro del romanzo ed è l'unico che venga esplicitamente indicato come tale. Infatti, questo *Traumnotat* letterario viene introdotto dalle parole «weniger großartig war mein Traum, den ich seiner Sonderbarkeit hierher setzen möchte»³⁵ e si conclude con «ich erwachte»³⁶. Sembra che, attraverso la nuova conoscenza della natura profonda del Traumreich e del modus operandi di Patera, il narratore riesca finalmente a orientarsi nelle leggi del mondo che ora abita. In questo sogno ingarbugliato il narratore si muove lungo le rive del fiume che attraversa la città. Il paesaggio è popolato da bizzarri ibridi, pesci volanti, case e palazzi ammassati gli uni sugli altri e diversi animali e abitanti del Traumreich:

Ich sah mich selbst am Flusse stehen und sehnsüchtig nach der Vorstadt blicken, die ausgedehnter und pittoresker erschien, als sie wirklich war. So weit man sehen konnte, ein Gewirr von Brücken, Türmen, Windmühlen, Bergzacken, alles ineinander eingeschaltet und miteinander verbunden, wie eine Luftspiegelung. Große und kleine, dicke und dünne Gestalten bewegten sich in diesem Gewirr. Wie ich so hinüber sah, fühlte ich, daß hinter meinem Rücken der Müller stand: «*Ich [sic] habe ihn umgebracht*», raunte er und wollte mich ins Wasser stoßen. Da zog sich mein linkes Bein zu meiner großen Überraschung in

³³ Alfred Kubin, *Die andere Seite*, p. 151.

³⁴ Per l'illustrazione di cui sopra si veda l'Appendice. L'immagine è riprodotta da: Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 155.

³⁵ Ivi p. 154.

³⁶ Ivi p. 157.

die Länge, so daß ich ohne Anstrengung in das Gewimmel auf dem anderen Ufer treten konnte. Und nun hörte ich um mich herum ein vielfaches Ticken, und gewahrte eine Menge flacher Uhren der verschiedensten Größen, von der Turmuhr bis zur Küchenuhr und kleinsten Taschenuhr hinab. Sie hatten kurze Stummelbeine und krochen wie Schildkröten unter aufgeregtem Ticken durcheinander auf der Wiese umher. Ein in grünes weiches Leder gekleideter Mann, mit einer Mütze, welche wie eine weiße Wurst aussah, saß auf einem entlaubten Baume und fing aus der Luft Fische. Er hing sie dann an den Zweigen auf und im Nu waren sie gedörrt. – Ein alter Kerl mit abnorm großem Oberkörper und kurzen Beinen näherte sich; bis auf ein paar beschmierte Arbeiterzwilchhosen war er nackt. Er hatte zwei lange senkrechte Reihen von Brustwarzen – ich zählte achtzehn –. Nun zog er seine Lungen schnaufend voll Luft, bald schwoh die rechte und bald die linke Brust mehr an, dann spielte er mit den Fingern auf diesen achtzehn Warzen die schönsten Harmonikastücke. Dabei bewegte er sich taktmäßig nach der Melodie wie ein Tanzbär, während er die Luft wieder ausstieß. Schließlich hörte er auf, schneuzte [sic] sich in die Hände und schleuderte sie von sich. Dann wuchs ihm ein ungeheurer Bart, in dessen Gestrüpp er verschwand. Nebenan in einem Dickicht stöberte ich eine Anzahl fatter Schweine auf; im Gänsemarsch liefen sie vor mir davon und wurden immer kleiner und winziger, bis sie laut quiekend in einem Mausloche am Weg verschwanden.³⁷

In questo sogno il narratore passa dalla narrazione in prima persona che troviamo in tutto il romanzo a quella in terza, e si concentra sulla descrizione del mondo del sogno.

Il racconto della scena sognata riporta le esperienze visuali, auditive e olfattive del sogno, soprattutto attraverso l'utilizzo di verbi come «sehen» e «hören» accompagnati da sostantivi come «Ticken», «Harmonikastücke», «Melodie» e verbi come «quiecken», che hanno il compito di richiamare ancora più chiaramente l'atmosfera uditiva del sogno. Oltre a queste sensazioni percettive, nel racconto di questo sogno incontriamo una serie di immagini che si susseguono caoticamente. Alcune scene che si presentano in

³⁷ Ivi pp. 154-156.

questo *Traumnotat* sono il calco di situazioni che sono già state precedentemente rappresentate nel romanzo. Ad esempio, all'inizio del sogno il narratore osserva una versione alternativa della Vorstadt, luogo di centrale importanza nel capitolo precedente. Successivamente compare il personaggio del mugnaio, che sappiamo essere il principale indiziato per l'omicidio di suo fratello e, infine, ritroviamo il tema del tempo attraverso gli orologi, che ci riportano alla dettagliata descrizione del campanile all'interno del capitolo *Der Alltag*. Alle immagini della quotidianità del narratore, che per quanto distorte rimangono comunque familiari, vengono sovrapposte nuove figure, come l'uomo che pesca pesci che si librano nell'aria, o l'uomo il cui petto ha l'aspetto di una fisarmonica.

Un aspetto che contribuisce a sostenere la tesi che questo capitolo possa essere definito un *Traumnotat* letterario è il fatto che tutte le immagini, i suoni e gli odori descritti sono accompagnati da un commento del sognatore. Questi elementi di accompagnamento sono di diverse tipologie: il narratore condivide le sue sensazioni, osserva nostalgicamente la Vorstadt, percepisce la presenza del mugnaio alle sue spalle e istituisce numerosi paragoni con il mondo che gli è noto. Tra i paragoni utilizzati incontriamo frasi come «als sie wirklich war», «wie eine Luftspiegelung», «wie Schildkröten», «wie eine weiße Wurst» e «wie ein Tanzbär», che aiutano con la trasposizione in parole delle immagini oniriche. Le immagini del sogno vengono rese visibili attraverso il paragone con parole e concetti noti nel mondo reale. Senza l'appiglio fornito da categorie e immagini già familiari al narratore e al lettore sarebbe estremamente arduo restituire le immagini oniriche attraverso la lingua.

Questa strategia narrativa viene impiegata anche nella seconda parte del capitolo:

Hinten am Flusse saß der Müller – mir wurde unbehaglich –; er studierte ein gewaltiges Zeitungsblatt. Nachdem er es gelesen und gefressen hatte, dampfte Rauch aus seinen Ohren, er wurde kupfrig, stand auf und hielt sich seinen Hängebauch mit beiden Händen, während er das Ufer auf- und niederstürmte. Dabei blickte er wild um sich und stieß schrille Pfiffe aus. Endlich fiel er wie vom Schläge getroffen zu

Boden, erblaßte, sein Leib wurde licht und durchsichtig, und man sah deutlich in seinen Eingeweiden zwei kleine Eisenbahnzüge herumsausen; sie schienen sich fangen zu wollen, blitzschnell wurde eine Darmschlinge nach der andern durchfahren. Kopfschüttelnd und etwas verblüfft wollte ich dem Müller meine Hilfe antragen, die Worte wurden mir aber von einem Schimpansen abgeschnitten, der um mich mit größter Geschwindigkeit eine ringförmige Gartenanlage pflanzte, wobei dicke apfelgrüne Strünke wie Riesenspargel dichtgedrängt aus dem feuchten Boden sproßten. Ich fürchtete in diesem lebenden Zaun wie in einem Käfig gefangen zu werden, wurde jedoch, ehe ich mir recht überlegte was zu tun sei, befreit. Der tote Müller, nun nicht mehr durchsichtig, hatte in Krämpfen einen Kranz von vielen Hunderttausenden milchiger, weißer Eierchen gelegt, aus denen sich Legionen von Schnecken entwickelten, die ihren Erzeuger sogleich begierig auf fraßen. Ein durchdringender Geruch von Selchfleisch verbreitete sich und brachte die fleischigen Stengel zum Faulen, so daß sie in sich zusammensanken. In der Ferne verschwand die Vorstadt in einem Gespinnst violett schimmernder Fäden. Ich bemerkte eine kolossale Muschel, die wie ein Felsenriff am Flußufer lag; ich sprang auf ihre harte Schale. Da, ein neues Unheil! die Muschel öffnete sich schwerfällig, mein Standort wurde abschüssig, in ihrem Innern zitterten gelatineartige Massen — — — — — ich erwachte.³⁸

Questo estratto presenta una varietà di immagini in cui i confini tra essere umano, animale e oggetto inanimato scompaiono. Il mugnaio da uomo si trasforma in un essere all'interno del quale si muovono treni e dal cui cadavere emergono uova di serpente, dalle quali fuoriescono rettili che divorano il suo corpo senza vita. Uno scimpanzè si improvvisa contadino e pianta una prigione di asparagi giganti attorno al narratore; una cozza, simbolo tangibile della realtà del narratore, oggetto di elucubrazioni durante la sua permanenza nella Vorstadt, si schiude e svela di essere viva. Inoltre, anche in questo estratto ricorrono alcuni passaggi ricchi di similitudini e descrizioni di suoni e immagini legati alle sensazioni del narratore nel sogno.

Questo *Traumnotat* letterario è accompagnato dalla rappresentazione grafica del sogno stesso. Se si confrontano il testo e il disegno si comprende

³⁸ Ivi pp. 157-158.

chiaramente come la descrizione in parole del sogno e la sua rappresentazione raffigurino la stessa immagine mentale. Nella versione scritta del sogno vengono descritte le immagini una alla volta, ma in rapida successione, come se il narratore raccontando volgesse lo sguardo prima da un lato e poi dall'altro. La narrazione salta da un'immagine all'altra attraverso verbi di sensazione o tramite l'uso del trattino. Nel disegno invece tutte queste immagini che nel racconto si inseguono tra loro sono presenti contemporaneamente. In primo piano in basso a destra vediamo il ritratto del narratore, visto di spalle. Ai suoi piedi scorrazzano i piccoli orologi, mentre davanti a lui l'uomo fisarmonica suona il suo torace. In secondo piano, su un albero, siede il pescatore di pesci volanti, mentre sullo sfondo vediamo l'insieme di torri e palazzi che il narratore descrive all'inizio del testo. L'impressione suscitata dall'analisi congiunta di testo e immagine è che il testo sia come una guida di lettura per l'immagine stessa e allo stesso tempo un mezzo utilizzato da Kubin per rendere vivi i personaggi del suo disegno.

5. Conclusioni

Con *Die andere Seite* Kubin riesce a trasporre in forma scritta il suo mondo onirico interiore. All'interno del romanzo, il sogno non solo permea il contenuto, ma influenza anche lo stile stesso della scrittura. Kubin, artista visivo esperto nella rappresentazione di scenari onirici, dimostra con il suo unico romanzo di possedere un talento singolare nella trasposizione linguistica del suo immaginario onirico, dando vita al Traumreich, un luogo in cui la logica razionale si dissolve a favore di una realtà alternativa, ambigua e perturbante.

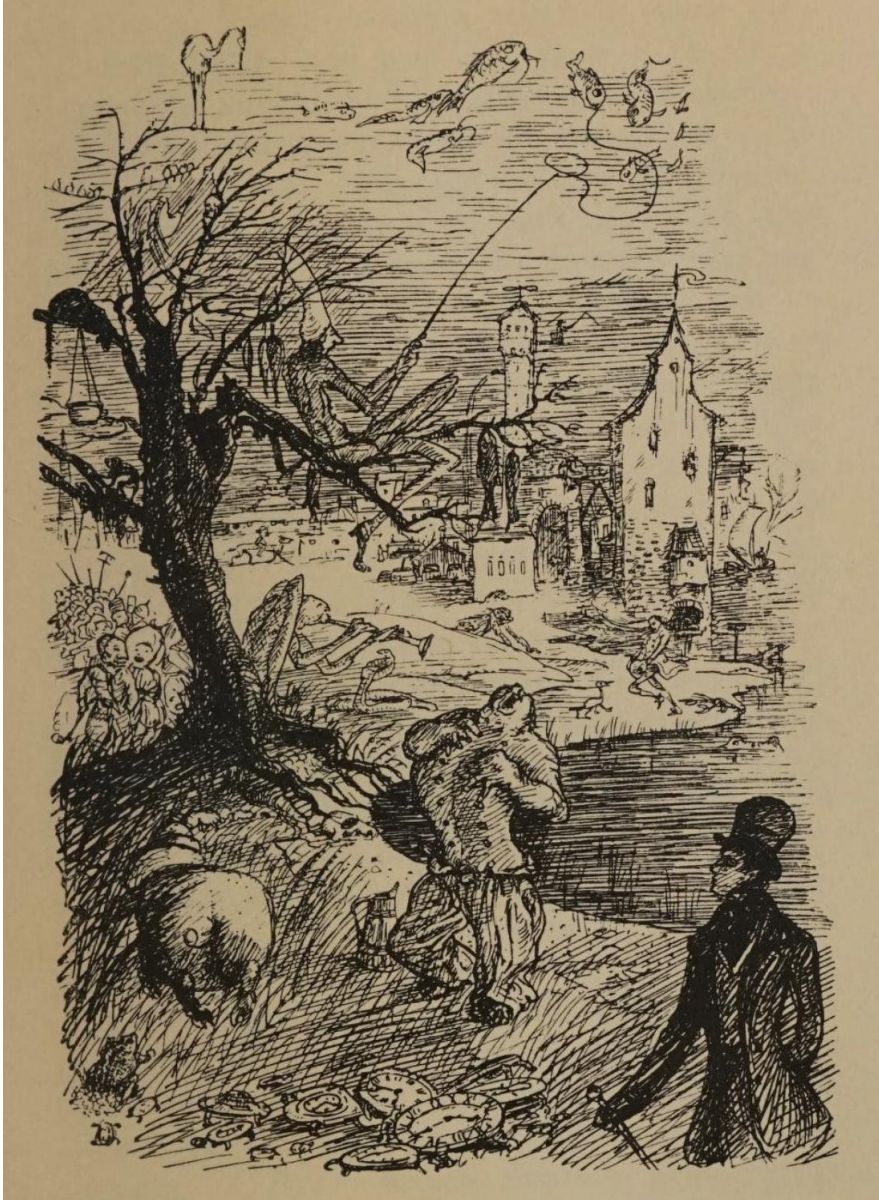
L'estetica di Kubin è caratterizzata da una forte impronta onirica, dovuta a ricerche approfondite dell'artista-scrittore sulla tematica del sogno e sull'espressione dei lati oscuri della propria interiorità. La psicanalisi freudiana, e in particolare i concetti chiave della *Traumarbeit* espressi nella *Traumdeutung*, si rivelano mezzi fondamentali per comprendere a pieno la costruzione dell'estetica di *Die andere Seite*, che si nutre delle dinamiche del sogno non solo nei suoi nuclei tematici, ma anche attraverso tecniche narrative che evocano la logica dell'inconscio. Il romanzo traduce quindi in parole il

carattere frammentario, evocativo e simbolico del sogno, accompagnando il lettore nel viaggio creativo di Kubin. La scelta di inserire illustrazioni nel testo accentua la tangibilità del mondo creato da Kubin, richiamando ulteriormente la *Bildhaftigkeit* onirica teorizzata da Freud e rendendo la narrazione un *Traumnotat* letterario.

Attraverso l'esempio chiave costituito dal sottocapitolo *Die Verwirrung des Traumes*, che costituisce una sintesi dell'estetica dell'intero romanzo, si comprende come *Die andere Seite* possa essere considerato una sperimentazione narrativa e visiva che tenta di restituire nella mente del lettore la rappresentazione del sogno.

In conclusione, *Die andere Seite* non è un'opera in cui il sogno è semplicemente un argomento trattato da vicino o un espediente narrativo, ma costituisce anzi un esempio e dimostrazione di come si possa riprodurre il sogno attraverso la lingua. Kubin crea un testo in cui la scrittura stessa assume le caratteristiche dell'onirico, ricreandone le sensazioni in un testo che più che essere letto, si lascia vivere come un sogno, trasportando il lettore in uno stato di sospensione tra immaginazione e realtà.

Appendice



Die Verwirrung des Traumes, illustrazione di Alfred Kubin per *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, p. 155.

Bibliografia

Fonti primarie

- Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, a cura di Hermann Beland, Fischer, Frankfurt am Main 1991.
- Herzmanovsky-Orlando, Fritz von, *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin: 1903 bis 1952*, a cura di Michael Klein, Residenz Verlag, München 1983.
- Kubin, Alfred, *Aus meinem Leben*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1977.
- *Aus meiner Werkstatt*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976.
- *Dämonen und Nachtgesichte*, Piper-Bücherei, München 1959.
- *Die andere Seite*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009.
- Schnitzler, Arthur, *Träume: Das Traumtagebuch 1875-1931*, Wallstein Verlag, Göttingen 2012.

Fonti secondarie

- Dimino, Mariaelisa, *Il duplice demone di Alfred Kubin*, in «Elephant & Castle» 15 (2016), pp. 5-25.
- Engel, Manfred, *Der Traum und seine Medien*, in «Studi Germanici», 23 (2023), pp. 9-36.
- Geyer, Andreas, *Träumer auf Lebenszeit*, Böhlau, Wien 1995.
- Hewig, Anneliese, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*, Fink, München 1967.
- Kaltwasser, Nadja, *Zwischen Traum und Alptraum. Studien Zur Französischen und Deutschen Literatur des Frühen 20. Jahrhunderts*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 2000.
- Kolářová, Eva, *Alfred Kubins Beziehungen zu Böhmen*, in *Der Demiurg ist ein Zwitter, Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, a cura di Winifred Freund, Johann Lachinger, Clemens Ruthner, Wilhelm Fink Verlag, München 1999, pp. 75-86.
- Martynkewicz, Wolfgang, *Zerstörerische Dualitäten: Destruktionstrieb, Traum- und Wachbewusstsein in Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»* in: *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*, a cura di Peter-André Alt e Thomas Anz, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 137-156.
- Raabe, Paul, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1957.
- Schmied, Wieland, *Alfred Kubin*, Frederick A. Praeger, New York-Washington 1969.
- Schroeder, Richard, *From Traumreich to Surréalité: Surrealism and Alfred Kubin's Die andere Seite*, in «Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures» 30, 3 (1976), pp. 213-235.

- Secci, Lia, *Alfred Kubin. L'altra parte*, in *Il romanzo tedesco del novecento*, a cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris, Einaudi, Torino 1983, pp. 69-80.
- Sola, Rocío, *Living in a Dream: Alfred Kubin's Inner Landscapes*, in «Language, Literature and Interdisciplinary Studies», 4 (2021), pp. 22-37.

* * *

Julia Ilgner

ORCID: 0000-0003-0891-1530

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (ROR: 04v76ef78)

ilgner@ndl-medien.uni-kiel.de

DOI: 10.54103/1593-2508/31245

Mehr Bild als Text

*Arthur Schnitzlers Postkarten im Kontext der Briefkultur
und mobilen Schreibpraxis des Jungen Wien*

[*More picture than text. Arthur Schnitzler's postcards
in the context of letter culture and mobile writing practice in Young Vienna*]

ABSTRACT. Unlike his literary works, Arthur Schnitzler's correspondence has so far received comparatively little attention from philological research. This study is the first to focus on Schnitzler's picture postcards. They form a central component of his epistolary output. The following paper seeks to trace the development of his specific postal practice through a phase model. The chronological perspective reveals how Schnitzler's engagement with this new medium evolves gradually, from experimental use before 1900, through the confident deployment of the postcard as an instrument of self-fashioning, to its appropriation as a vehicle for personalised motifs. Throughout his life, Schnitzler consistently attributes meaning to the pictorial side of the postcard and actively incorporates it into his epistolary communication. He does so at times scenically, at times ironically, at times reflectively.

KEYWORDS: Arthur Schnitzler, Viennese Modernism, postcards, letter writing, (mobile) communication, writing practices, travel, summer retreats.

ZUSAMMENFASSUNG. Im Gegensatz zum literarischen Werk sind die Briefe des Jung-Wiener Dichters Arthur Schnitzler bislang lediglich auf geringe Resonanz in der philologischen Forschung gestoßen. Die vorliegende Untersuchung widmet sich daher erstmals mit Schnitzlers (Bild-)Postkarten einem zentralen Bestandteil seines epistolaren Schrifttums

und versucht, die Entwicklung einer mobilen Schreibpraxis anhand eines mehrstufigen Phasenmodells zu analysieren. Die chronologische Perspektive zeigt, wie Schnitzlers Umgang mit dem neuen Medium sich allmählich professionalisiert – vom experimentellen Gebrauch der noch bildlosen Korrespondenzkarte in den Jahren vor der Jahrhundertwende über den selbstbewussten Umgang und die Zurschaustellung des eigenen Status auf der Ansichtspostkarte in der ausgehenden k.u.k. Monarchie bis hin zur Aneignung des Mediums mit personalisiertem Motiv am Übergang zur Ersten Republik. Schnitzler misst der Bildseite der Postkarte zeitlebens eine konstitutive Bedeutung bei und integriert sie aktiv – mal inszenatorisch, mal ironisch, mal reflektierend – in seine postalische Kommunikation.

SCHLÜSSELWÖRTER: Arthur Schnitzler, Wiener Moderne, Postkarten, Briefkultur, (mobile) Kommunikation, Schreibpraxis, Reisen, Sommerfrische.

Am 24. August des Jahres 1927 sendet der damals 65-jährige Dichter und kommunikative Routinier Arthur Schnitzler¹ der 31-jährigen Hedy Kempny eine vermeintlich unverfängliche Ansichtspostkarte aus der Sommerfrische in Südtirol: «Tausend Grüße und alles Herzliche dazu! A»². Doch

¹ Der vorliegende Beitrag stellt die ausgearbeitete Schriftfassung meines Vortrags im Rahmen des Symposiums *Briefkultur im Kreis des Jungen Wien* am 6./7. Juni 2023 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien dar und ist konzeptionell dem netzwerktheoretischen Ansatz der Veranstaltung verpflichtet (vgl. [LINK](#) [1.1.2025]). Den Veranstaltern Wilhelm Hemecker (Wien) und Nicolas Paulus (Hamburg) sowie den Referenten und Gästen, namentlich Barbara Beßlich (Heidelberg), Konrad Heumann und Jörg Schuster (beide Frankfurt) bin ich für wertvolle Hinweise verbunden. Besonderer Dank gilt jedoch Martin Anton Müller (Wien) für die Bereitstellung von Daten, insbesondere im Fall des Briefwechsels Schnitzlers mit Beer-Hofmann, vor der offiziellen Veröffentlichung in der digitalen Edition der Korrespondenz Arthur Schnitzlers, ohne deren materialkundliche Aufbereitung die vorliegende Untersuchung nicht möglich gewesen wäre. Heinz P. Adamek (Wien) danke ich für die freundliche Bereitstellung von Arbeitskopien des Briefwechsels Schnitzlers mit Hedy Kempny. Sándor Békési, Kurator der Ausstellung *Großstadt im Kleinformat. Die Wiener Ansichtspostkarte* vom 4. Mai bis 24. September 2023 am Wien Museum, bin ich für Hinweise zu den im Nachgang bereitgestellten Begleitmaterialien im Online Magazin des Hauses unter verbunden ([LINK](#) [1.1.2025]). In diesem Beitrag sind, sofern nicht mehrere generische Bezeichnungen Verwendung finden, das weibliche, nicht-binäre und diverse Geschlecht in der maskulinen Form impliziert.

² Schnitzler an Kempny, Postkarte vom 24.8.1927. In: Arthur Schnitzler/Hedy Kempny: «Das Mädchen mit den dreizehn Seelen». Eine Korrespondenz erg. durch Blätter aus Hedy Kempnys Tagebuch sowie durch eine Ausw. ihrer Erzählungen. Hrsg. und mit

anstatt die Gefälligkeit, die immerhin mit superlativischer Grußformel («Tausend Grüße») und abgekürztem Rufnamen («A») die intime Vertrautheit der Du-Form verrät, wie üblich mit der obligaten Dankesgeste in Form eines ritualisierten Gegengrußes zu quittieren, repliziert die fast 35 Jahre jüngere Empfängerin unmittelbar nach Erhalt mit einer so konfrontativen wie offensiven Erwiderung:

26. August 1927:

Warum kein anderes Wort als ‘tausend Grüße’?

Warum so ein Stillschweigen über Rückkehr?

Warum überhaupt gerade diese Reise?

Warum keine Frage an mich?

Warum nicht lieb?

Warum ohne Neugier über Saas-Fee?

Warum gerade Meran?

Warum so Hedy-abgewandt?

Warum nicht in Wien?

Warum überhaupt?

Warum? Schluß!³

In einer Kaskade von insgesamt elf Fragen, die mittels ihrer geradezu penetranten anaphorischen Wiederholung des Interrogativadverbs ‘warum’ die monodirektionale Ausrichtung der Vorlage ebenso kritisiert wie sie in ihrem prädikatlos-elliptischen Duktus den charakteristischen Stil der Postkartendiktion imitiert, hebt die Verfasserin zu einem Generalangriff auf des Dichters liebstes Kurzkommunikat, die (Bild-)Postkarte⁴, an: Begonnen bei

einem Nachw. vers. von Heinz P. Adamek. Reinbek bei Hamburg 1984 [= BW Kempny], S. 241.

³ Kempny an Schnitzler, Brief vom 26.8.1927. In: BW Kempny, S. 241-242. Kempny hielt sich zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes im Kur- und Wintersportort Saas-Fee auf 1.800 Metern Höhe im Schweizer Wallis auf.

⁴ In diesem Untersuchungskontext werden die Gattungsbezeichnungen ‘Ansichtskarte’, ‘Ansichtspostkarte’ und ‘Bildpostkarte’ weitgehend synonym gebraucht. Mediengeschichtlich markieren die Begriffe jedoch die Einführung und Etablierung der illustrierten Postkarte gegenüber der älteren nicht-bebilderten Post- bzw. Korrespondenzkarte mit Adressseite. Schnitzler selbst spricht in der Regel lediglich von ‘Karte[n]’, unterscheidet also lexikalisch nicht zwischen ‘Bild’- und ‘Korrespondenz’-Karte.

einer Sprachkritik, die zunächst die Konventionalität der stereotypen Grußformel aus der Hand des Dichters decouvriert («Warum kein anderes Wort als ‘tausend Grüße?’»), wird sodann das Informationsdefizit sowie die fehlende kausallogische Motivierung der Textnachricht moniert, die über Sinn, Art und Dauer der unternommenen Reise im Unklaren lassen («Warum so ein Stillschweigen über Rückkehr?«, «Warum überhaupt gerade diese Reise?»), zumal auch das *qua* Ansicht plakativ inszenierte Ziel, der Südtiroler Luftkurort Meran, keinerlei Widerhall in der Textbotschaft finden («Warum gerade Meran?»). Vor allem aber die einseitige Sprechsituation ohne Adressatenbezug («Warum keine Frage an mich?»), der ein dialogisches Miteinander überhaupt erst ermöglicht, missfallen der sichtlich gekränkten Empfängerin. Mit ihrem Verzicht auf jegliche Form der sprachlichen Individualisierung und emotionalen Kodierung («Warum nicht lieb?») verfehlt Schnitzlers Nachricht vollends ihre phatische Funktion. Um den epistolaren Dialog jedoch nicht gänzlich zum Erliegen kommen zu lassen, verfällt die gewiefte Schreiberin auf eine Gegenstrategie der mehrfachen Aktivierung, indem sie durch Rekurs auf den gemeinsamen topographischen Bezugspunkt, die österreichische Haupt- und Heimatstadt Wien («Warum nicht in Wien?»), gezielte Individualisierung («Warum so Hedy-abgewandt?») sowie sprachspielerische Ironisierung («Warum überhaupt?») die Kommunikationskritik in heitere Schäkerei auflöst und so den Akt der pseudoinquisitorischen Befragung in eine Aufforderung an den Delinquenten *in absentia* überführt, den epistolaren Dialog wieder aufzunehmen. Dass diese so unkonventionelle wie geistreiche Replik Schnitzler imponiert und ihn unmittelbar zu einer Reaktion veranlasst, liegt auf der Hand. Bot sie ihm doch, wie das überlieferte Antwortschreiben belegt, nicht nur die Möglichkeit, spielerisch auf die Offerte einzugehen, sondern diese sogar kreativ fortzusetzen – um somit den unwillentlich erzeugten kommunikativen Bruch zu überwinden und abermals sprachliche Nähe herzustellen⁵.

Diese epistolische Episode aus den letzten Lebensjahren des Dichters ist als Beispiel einer Medien-Fundamentalkritik insofern aufschlussreich, als

⁵ Schnitzler an Kempny, Brief vom 28.8.1927. In: BW Kempny, S. 242-243.

sie das grundsätzliche Potential, aber auch die Grenzen der Ansichts- bzw. Bildpostkarte als spezifisch modernes wie sozial etabliertes Kurzkommunikat des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufzeigt und nebenbei für wenig populäre Antagonismen der Autorenforschung sensibilisiert, nämlich dafür, dass ein ingenieürer Dichter gelegentlich auch ein mediokrer Kommunikator sein kann.

Im Folgenden sei daher zunächst das Verhaltens- und Nutzungsprofil des Brief- und Kartenschreibers Schnitzler im Allgemeinen umrissen (I), bevor seine spezifische Verwendung der (Ansichts-)Postkarte (II) sowie seine Praxis einer mobilen Schreibkultur (III) eingehendere Betrachtung finden. Anschließend soll in der chronologischen Perspektive eines Phasenmodells unter Berücksichtigung repräsentativer Kommunikate die sukzessive Aneignung des Mediums seitens Schnitzler nachgezeichnet werden: von der Phase der Innovation vor der Jahrhundertwende (IV.a) über die Phase der Konsolidierung (IV.b) und Exposition zum Zwecke eines postalischen *Self-Fashioning* in den Jahren um 1900 (IV.c) bis zur Phase der gezielten Individualisierung nach 1910 (IV.d). Ein abschließendes Fazit (V.) bilanziert diese Entwicklung, die der zunehmenden Souveränität und Professionalisierung Schnitzlers im Umgang mit der Postkarte im Besonderen sowie mit den Innovationen des Schreib- und Postwesens im Allgemeinen Rechnung zu tragen sucht.

I. *«Schreibt mir [...] bald, oft, viel». – Der Brief- und Kartenschreiber Schnitzler*

Der Wiener Dichter Arthur Schnitzler war ein intensiver, wenn nicht gar exzessiver Kommunikator, sei es als Verfasser eigener oder Empfänger fremder Briefe. Davon zeugen die bis dato 60 Korrespondenzen der am *Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage* kuratierten digitalen Edition mit über 4333 Einzelkommunikaten⁶ ebenso wie die rund ein

⁶ Arthur Schnitzler: Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren. 1889-1931. Digitale Edition. Hrsg. von Martin Anton Müller mit Gerd Hermann Susen, Laura Untner und Selma Jahnke. Wien 2018–[2029] [laufend], [LINK](#) [15.5.2026 = BW digital]. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe lediglich unter Angabe der Kurzsigle «BW digital» sowie der jeweiligen persistenten Briefnummer (z.B. L02872) ohne Abrufdatum.

Dutzend analogen Briefwechsel⁷, die unselbstständig in Periodika⁸ oder der einschlägigen Brief-Auswahlausgabe⁹ erschienenen Korrespondenzen nicht mit eingerechnet. Gleichwohl findet der Briefschreiber Schnitzler jenseits instruktiver Vorworte zu Editionen¹⁰ bislang kaum Wiederhall in der For-

⁷ Zu den bedeutendsten Korrespondenzen zählen in der Reihe ihres Erscheinens: Otto Brahm (1953, 2. Aufl. 1975), Georg Brandes (1956), Hugo von Hofmannsthal (1964), Max Reinhardt (1971), Raoul Auernheimer (1972), Hermann Bahr (1978/2018), Richard Beer-Hofmann (1992), Eugen Deimel (2003), Peter Nansen (2003), Gustaf Linden (2005) sowie die zweibändige Auswahlausgabe bei S. Fischer (1981/1984), ferner die private Liebeskorrespondenz mit Olga Waissnix (1970, 2. Aufl. 1981), Adele Sandrock (1975), Hedy Kempny (1984) und Clara Katharina Pollaczek (2012) [Bahr, Beer-Hofmann, Brandes wieder in: BW digital, Brahm in Vorb.]. Vgl. das Verzeichnis bei Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler. Nachdr. Stuttgart 2004 [1987] (Sammlung Metzler Bd. 239), S. 9, sowie den Abschnitt «Briefe» in Kristina Fink: Auswahlbibliographie. In: Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. 2., aktualis. und erw. Aufl. Stuttgart 2022 [Stuttgart/Weimar 2014], S. 521-535, hier S. 527-528.

⁸ Darunter u.a. die Korrespondenzen mit Sigmund Freud (1955/1968), Rainer Maria Rilke (1958), Karl Kraus (1970), Franz Nabl (1971), Thomas Mann (1974), Richard Schaukal (1975), Fritz von Unruh (1977), Wilhelm Bölsche (1987/2010), S. Fischer (1898), Alfred Kerr (2017) und Marie Reinhard (1977) im Jahr der Nordlandreise 1896 [Mann und Bölsche wieder in: BW digital, Rilke und Freud in Vorb.]. Vgl. das Verzeichnis bei Perlmann 2004 [1987] (Anm. 7), S. 9-10. Sowohl die Listen von Perlmann als auch die bewusst selektive Zusammenstellung bei Fink 2022 [2014] (Anm. 7) sind unvollständig, wie ein Abgleich mit dem «Korrespondenzverzeichnis» im digitalen Briefportal zeigt, das über 130 (Teil-)Briefwechsel erfasst, die über Zotero ([LINK](#)) sowie correspSearch.net ([LINK](#) [jeweils 20.5.2025]) recherchierbar sind, und aktuell die vollständigste Zusammenstellung darstellt ([LINK](#)).

⁹ Arthur Schnitzler: Briefe. 2 Bde. Bd. 1: 1875-1912. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Bd. 2: 1913-1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth. Frankfurt a.M. 1981/1984. [= BW, Bd. 1/2].

¹⁰ Vgl. insbes. Konstanze Fliedl: Vorwort. In: Arthur Schnitzler/Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. 1891-1931. Hrsg. von ders. Wien/Zürich 1992 [= BW BH], S. 5-25. Kommunikate werden nach beiden Editionen (BW BH und BW digital) angeführt. Da einige Korrespondenzstücke, insbesondere Postkarten, in der gedruckten Edition keine

schung zum Jung-Wiener-Kreis. Weder in den einschlägigen Qualifikationschriften noch in den thematisch breit gefächerten Konferenz- und Sammelbänden gelangt das Briefwerk als eigenständiger Bestandteil des schriftstellerischen Gesamtœuvres hinlänglich zur Darstellung¹¹. Dieser Befund ist auch insofern erstaunlich, als Schnitzler den Brief und punktuell sogar die Postkarte als nicht-fiktionale Genres literarisch adaptiert hat¹².

Berücksichtigung finden, erfolgt der Nachweis in diesen Fällen ausschließlich über die digitale Edition.

¹¹ Eine Ausnahme bildet Lorenzo Bellettinis und Peter Hutchinsons Sammelband *Schnitzler's Hidden Manuscripts* (2010, vgl. darin insbes. den Beitrag von Giuseppe Faresese: Arthur Schnitzlers Tagebücher und Briefe. Alltag und Geschichte. In: Schnitzler's Hidden Manuscripts. Hrsg. von L.B. und P. H. Oxford/Bern/Berlin u.a. 2010 [Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 51], S. 23-47) sowie die im Frühjahr 2025 erschienene Konferenzschrift von Wilhelm Hemecker und Nicolas Paulus, in der Schnitzler immerhin im Rahmen von zwei Fallstudien, einer emotionsanalytischen Untersuchung der Korrespondenz mit Beer-Hofmann (Paulus) sowie einer deutungsbezogenen Auswertung mit Blick auf die späte Novelle *Spiel im Morgengrauen* (S. Kye Terrasi), Berücksichtigung findet. Der Schwerpunkt der Tagungsschrift liegt jedoch auf Richard Beer-Hofmann, der in drei Beiträgen verhandelt wird: vgl. Wilhelm Hemecker/Nicolas Paulus (Hrsg.): Briefkultur im Jungen Wien. Ästhetik – Medialität – Biographik. Berlin/Boston 2025 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 176).

¹² Während Schnitzler namentlich in den Brief erzählungen *Die kleine Komödie* (1895), *Andreas Thameyers letzter Brief* (1902) sowie *Der letzte Brief eines Literaten* (posthum 1932) die epistolare Form als Erzählmodell aufgreift und, mit Bernard Dieterle gesprochen, 'Figurationen des [Brief-]schreibens' gestaltet, bleibt der Einsatz der Postkarte in den frühen Künstlerdramen (*Die letzten Masken*, 1901, *Der einsame Weg*, 1903) auf die motivisch-symbolische Funktion beschränkt. Vgl. Bernard Dieterle: «Keineswegs kann ich weiterleben» – Figurationen des Schreibens bei Arthur Schnitzler. In: *Modern Austrian Literature* 30, H. 1 (1997), S. 20-38. – Auch hat Schnitzler verschiedentlich persönliche Briefe literarisch verwertet, besonders prominent in der Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901). Die betreffende Korrespondenz (mit Franziska Lawner, geb. Reich) ist dem Anhang der historisch-kritischen Ausgabe der Novelle beigegeben: Arthur Schnitzler: *Frau Bertha Garlan*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarb. von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin/Boston 2015. Vgl. hierzu auch Anett Holzheid: *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und medienhistorische Studie*. Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen Bd. 231), S. 267, sowie

Allenfalls in Überblicksstudien und Kompendien, wie Michaela Perlmans Einführung für den J.B. Metzler-Verlag (2004 [1987]) oder Christoph Jürgensens Artikel für das *Schnitzler-Handbuch* (2022 [2014]), wird die Korrespondenz als eigenständiges Korpus, wenn auch mehr aus summarisch-systematischer denn aus netzwerk- oder kommunikationsanalytischer Perspektive, verzeichnet¹³. Eine Ausnahme bilden lediglich Irène Lindgren (1993), Bettina Marxer (2001) sowie Bettina Riedmann (2002), die in ihren konsequent auf Diarium wie Briefkorrespondenz ausgerichteten Studien von der dominanten Werkkonzentration der Schnitzler-Forschung abweichen¹⁴. Ihre Untersuchungen sowie die Prolegomena der vorliegenden Briefeditionen bilden die Forschungsgrundlage, auf der – unter Rekurs auf Konstanze Fliedls Untersuchungen zur Praxeologie des Schreibens bei Schnitzler, die auch Rüdiger Campes Konzept der ‘Schreibszene’ berücksichtigt¹⁵, Anett Holzheids

ferner die entsprechenden Kapitel (4.4.2 und 4.7) in Reinhard M.G. Nikisch: Brief. Stuttgart 1991 (Sammlung Metzler Bd. 260), S. 158-167, hier S. 164, sowie S. 186-198, hier S. 191.

¹³ Vgl. Perlmann 2004 [1987] (Anm. 7), S. 7-9. Forschungsgeschichtlich ist Perlmans verdienstvolle Studie fast vierzig Jahre nach ihrem erstmaligen Erscheinen allerdings überholt. So ist die hier formulierte Kritik, dass «nie eine fortlaufende und zusammenhängende Briefedition geplant war», mittlerweile durch das umfassende Editionsprojekt BW digital eingelöst.

¹⁴ Vgl. Irène Lindgren: Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. Heidelberg 1993 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Bd. 127), Bettina Marxer: «Liebesbriefe, und was nun einmal so genannt wird». Korrespondenzen zwischen Arthur Schnitzler, Olga Waissnix und Marie Reinhard. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Lektüre. Würzburg 2001 (Epistemata Bd. 362) sowie Bettina Riedmann: «Ich bin Jude, Oesterreicher, Deutscher». Judentum in Arthur Schnitzlers Tagebüchern und Briefen. Tübingen 2002 (Conditio Judaica Bd. 36).

¹⁵ Vgl. Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Schrift und Schreiben. In: Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Hrsg. von Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarb. von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin/Boston 2017 (Literatur und Archiv Bd. 1), S. 139-161, sowie Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Stationen offener Epistemologie. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer unter Mitarb. von Irene Chytraeus-Auerbach. Frankfurt a.M. 1991 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Bd. 925), S. 759-772.

Mediengeschichte der Postkarte¹⁶ sowie Gerd Kaisers und Christoph Jürgensens Konzept der Schriftstellerinszenierung – Schnitzlers Ansichtspostkarten im Hinblick auf ihren habituell-performativen Einsatz zum Zwecke der Aushandlung bürgerlicher Identität und des *Self-Fashioning* (Greenblatt) analysiert werden sollen¹⁷.

Nicht nur vor dem Hintergrund der engen Verbindung von Vita und Werk sowie des umfänglichen beruflichen wie privaten Korrespondenznetzwerks lohnt die philologische Beschäftigung mit Schnitzlers Kommunikationsverhalten, sondern auch und gerade im Hinblick auf den technisch-medialen Wandel im Postverkehrswesen sowie auf Schnitzlers spezifisches Konsumenten- und Nutzungsverhalten desselben. Angesichts der Fülle des Materials und der Präferenz einer medienhistorischen Perspektive, die auch Schnitzlers Bild- und Kunstaffinität Rechnung trägt¹⁸, soll im Folgenden vor allem das epochentypische Kurzkommunikat der Post- resp. der schauseitig illustrierten Ansichtspostkarte eingehender betrachtet werden, deren Entwicklung Schnitzler über einen Zeitraum von fast 50 Jahren miterlebte¹⁹: von den medialen Vorläufern der gründerzeitlichen Korrespondenz- und Blanko-Postkarte bis hin zur erst lithographisch, später

¹⁶ Vgl. Holzheid 2011 (Anm. 12) sowie dies.: Die Postkarte als text- und bildkommunikatives Phänomen. In: Handbuch Brief. 2 Bde. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Hrsg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink u.a. Berlin/Boston 2020, S. 409-438.

¹⁷ Vgl. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hrsg. von dens. Heidelberg 2011 (Euphorion. Beihefte Bd. 62), S. 9-31, sowie Stephen Greenblatt: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago 1980.

¹⁸ Vgl. hierzu insbesondere die Ergebnisse des Freiburger Kolloquiums von 2020: Achim Aurnhammer/Dieter Martin (Hrsg.): Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Baden-Baden 2021 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg Bd. 7. Klassische Moderne Bd. 45).

¹⁹ Die Correspondenzkarte, Vorläufer der späteren (Bild-)Postkarte, wurde am 1. Oktober 1869 durch die Post- und Telegraphenverwaltung für Österreich eingeführt, war also

photographisch illustrierten Bildpostkarte nach der Jahrhundertwende. Die Dauer schlägt sich auch quantitativ im erhaltenen Bestand nieder – nicht zuletzt dank Schnitzlers ausgeprägtem Nachlassbewusstsein²⁰ bzw. weil die Akteure des Jungen Wien ein «merkwürdige[s] Geschäft der Historisierung und Archivierung der eigenen Freundschaft» betreiben und «[l]ebenslang sammeln [...], was immer sie vom anderen erhalten»²¹. Von den 4333 epistolaren Dokumenten der digitalen Edition nehmen die Karten bzw. kartenähnlichen Schriftstücke mit 1708 Objekten immerhin rund ein Drittel der gesamten Korrespondenz ein, davon mehr als die Hälfte, nämlich 1079 Postkarten, und davon wiederum die Hälfte 453 'Bildpostkarten' unterschiedlicher Motivik, die Schnitzler entweder selbst versandt oder als Adressat erhalten hat²². Die Erste datiert vom 11. Februar 1893 von Eduard Michael Kafka bezeichnenderweise mit goetheanischem Motiv aus Auerbachs Keller in Leipzig, die Letzte vom 14. September 1931, fünf Wochen vor seinem Tod, von Richard Beer-Hofmann aus Bad Ischl²³.

von Schnitzlers frühester Kindheit an als postalisches Medium installiert. Vgl. Horst Hille: Postkarte genügt. Ein kulturhistorischer-philatelistischer Streifzug. Heidelberg 1988, S. 21.

²⁰ In Anlehnung an Kai Sina/Carlos Spoerhase (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000. Göttingen 2017 (Marbacher Schriften. N.F. Bd. 13).

²¹ Fliedl 1992 (Anm. 10), S. 5. Dabei hat Schnitzler die Postkarten offenbar innerhalb der zugehörigen Korrespondenz verwahrt und nicht als eigenes Genre separiert. Er ging somit nicht dem zeitgenössischen Trend des Ansichtskartensammelns nach, das um die Jahrhundertwende florierte.

²² Vgl. die Zählung unter [LINK](#) [15.5.2026]. Eine Orientierung über populäre zeitgenössische Sujets bietet die Zusammenstellung von Robert Lebeck und Gerhard Kaufmann: (Hrsg.): Viele Grüße. Eine Kulturgeschichte der Postkarte. 2. Aufl. Dortmund 1988 [1985] (Die bibliophilen Taschenbücher Bd. 458). Im Vergleich fällt auf, dass sich Schnitzlers Kartenpost aus einem verhältnismäßig überschaubaren Motivrepertoire (v.a. Reisedestinationen, Unterkünfte, Kulturdenkmäler) speist und sich durch einen konstitutiven Realitätsbezug auszeichnet.

²³ Vgl. Eduard Michael Kafka an Schnitzler, Bildpostkarte vom 11.2.1893. In: BW digital, L00175, sowie Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 14.9.1931. In: BW digital, L02548.

II. Schnell, günstig, modern – die (Ansichts-)Postkarte als Kurzkommunikat um 1900

Folgt man der dreiteiligen Gliederung des Briefwerks, die Christoph Jürgensen im *Schnitzler-Handbuch* vornimmt, dann fällt die Postkarte vorrangig, wenn auch nicht ausschließlich, in die dritte Kategorie der «Privatkorrespondenz»²⁴, wobei auch hier Interferenzen möglich sind, etwa wenn in der Kartenkommunikation des Wiener Freundes- und Bekanntenkreises Hinweise auf verlegerische Konditionen oder Modalitäten des Buchmarkts, wie Aufführungen, Besprechungen oder Tantiemen, lanciert werden. Entsprechend offen sind die generischen Grenzen hin zur Geschäfts-, Reise-, aber auch zur Liebeskorrespondenz²⁵. Im Vergleich zum Brief als elaboriertem Schriftkommunikat ist die Postkarte, «diese[r] Bankert zwischen Brief und Telegramm»²⁶, jedoch – eine entscheidende Prämisse – tendenziell pejorativ konnotiert. Sie stellt mithin «zu keiner Zeit ein Äquivalent zum Privatbrief [dar], weder in funktionaler Hinsicht noch in ihrer konnotierten Wertigkeit». Als «vorläufiges Substitut für vollwertige Kommunikation» besitzt die Karte lediglich «Ersatzfunktion für den Brief» und dient vorrangig als inferiores Surrogat, das die epistolare Korrespondenz allenfalls temporär zu überbrücken, die schriftlich-elaborierte Beziehungspflege *qua* Brief jedoch keinesfalls zu ersetzen vermag. Ihre Hauptfunktion liegt somit «in der

²⁴ Vgl. Christoph Jürgensen: Briefe. In: Jürgensen/Lukas/Scheffel 2022 [2014] (Anm. 7), S. 365-370. Damit folgt Jürgensen der gängigen Definition einschlägiger Fachliteratur, vgl. etwa stellvertretend Wolfgang G. Müller: Brief. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping in Zsarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 75-83, hier S. 75, der «[u]nter dem Brief [...] vornehmlich den Privatbrief (*epistula familiaris, familiar letter*)» begreift.

²⁵ Vgl. die entsprechenden Genreartikel im *Handbuch Brief*: Renata Šilhánová: Der Geschäftsbrief, Ingo Breuer: Reisebriefe, Andrea Hubener, Jörg Paulus und Renate Stauf: Liebesbrief/Erotischer Brief. In: Matthews-Schlinzig/Schuster/Steinbrink u.a. 2020 (Anm. 16), Bd. 1, S. 524-535, S. 611-630 sowie S. 505-514.

²⁶ Michael Krüger: Die Postkarte. Eine Vorbemerkung. In: ders.: Unverhofftes Wiedersehen. Karten lesen. Marbach a.N. 2016 (Marbacher Magazin Bd. 157), S. 5-9, hier S. 6.

Vor- und Nachbereitung von Kommunikations- und Interaktionssituationen»²⁷, also dem Ausfüllen und planvollen Überwinden eines an sich kommunikationslosen Zwischenraums, bis der eigentliche (persönliche oder epistolare) Dialog wieder einsetzt. So ist etwa Schnitzlers Bitte an Hofmannsthal zu verstehen, ihm «recht bald wieder» wenn schon «kein[en] Brief», so doch «eine Karte» zu schreiben, Hauptsache man «verlier[t]» sich «keineswegs, auch nicht auf Tage, ganz aus den Augen»²⁸.

Das erklärt auch, weshalb Postkarten – anders als Briefe – vorwiegend von unterwegs aus zum Einsatz gelangen. Dabei führt oftmals nicht nur der Absender, sondern auch der Adressat eine ambulante Existenz auf Zeit – mitunter, während längerer Bildungsreisen oder der alljährlichen Sommerfrische, über Wochen oder gar Monate, sodass, wie Schnitzlers Korrespondenz hinlänglich demonstriert, Postkarten häufig zwischen den verschiedenen Urlaubsdestinationen der reisenden Dichter kursieren (sei es vom Pustertal an den Semmering, vom dänischen Marienlyst nach Berlin oder von Brioni nach Venedig) und so die Distanz während der gemeinsamen Abwesenheit von Wien überbrücken²⁹. Eine wesentliche Funktion der Kartenpost liegt demnach schlichtweg in der Mitteilung des jeweiligen Aufenthaltsorts resp. der zugehörigen Adresse sowie der rechtzeitigen Aktualisierung derselben, um die Fortführung des Briefwechsels nach der Abreise zu gewährleisten³⁰.

²⁷ Holzheid 2011 (Anm. 12), S. 247.

²⁸ Schnitzler an Hofmannsthal, Brief vom 17.7.1900. In: Hugo von Hofmannsthal/Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964 [= BW HH], S. 148 [hier datiert auf Ende Juni 1901], S. 140-142, hier S. 142. Wieder in: BW digital, L01057.

²⁹ So schickt Schnitzler etwa im Hochsommer 1907 Beer-Hofmann eine Ansichtspostkarte aus dem *Hôtel Wildbad Waldbrunn* direkt an dessen Ferienort, den Wallfahrtsort Maria Schutz am Semmering, und teilt ihm mit, «voraussichtlich den ganzen Sommer» im Pustertal bleiben zu wollen (11.7.1907, BW digital, L01689) – eine Angabe, die wenig später brieflich noch einmal präzisiert wird («bis Mitte, vielleicht Ende August», 14.7.1907, BW digital, L01691).

³⁰ Vgl. Salten an Schnitzler, Postkarte vom 6.5.1905, In: BW digital, L03408, der diesem

Denn die Kontinuität der Kommunikation besaß höchste Priorität und verlangte persönlichen Einsatz. Nicht nur die Ausführlichkeit einer Textbotschaft, sondern auch die Anzahl der versendeten oder erhaltenen Karten fungiert demnach oftmals als Gradmesser für die Intensität einer Beziehung bzw. für das kommunikative Engagement, das man für einen Adressaten resp. eine Adressatin aufzubringen bereit war. So ist etwa die amikale Mahnung des befreundeten Paul Goldmann an den vielbeschäftigten und in dieser Folge kommunikationsunlustigen (vulgo: schreibfaulen) Schnitzler vom 26. April 1899, ihm «ein Wort über [s]ein Ergehen zu schreiben, [und] sei es auch nur eine Postkarte»³¹ mitnichten eine bloß paränetische Phrase, sondern ein durchaus ernst gemeinter Tadel. Schließlich illustriert sie den «nicht zu unterschätzenden Bedarf[] an Zusammenhang und Dauer»³² unter den Jung-Wienern wie auch das allgemeine Ressentiment gegenüber der Postkarte als epistolarem Behelfsmittel und ‘Kommunikat zweiten Ranges’.

Gleichwohl liegen die Vorzüge der Postkarte als Kommunikat mit «unkomplizierter Kurztextoption»³³ auf der Hand. So ist nicht nur der Schreibakt selbst schon durch das begrenzte Textfeld reglementiert und dadurch aufwandsökonomisch perfektioniert, auch besticht die Karte durch preiswerten und in der Regel unkomplizierten Erwerb und Versand. Die simple Beschaffung an den zahlreichen, sich rasant entwickelnden Distributionsstellen, von Schreibwarenhandlungen bis zu Ansichtspostkarten-Fachgeschäften³⁴, vor allem aber an Orten des Transits wie Bahnhöfen und Gasthäusern, die eine spontane Abfassung ermöglicht, macht sie zum idealen Medium für mobile Schreibsituation auf Reisen. Auch erlaubt die konstitutive Bikodalität durch die Kombination von Bild und Text die eigentliche

seinen temporären Sommersitz innerhalb Wiens, die «Pötzleinsdorferstraße 88», mitteilt, wo Schnitzler ihn vom benachbarten Währing aus am Folgetag besucht.

³¹ Schnitzler an Goldmann, Brief vom 26.4.1899. In: BW digital, L02872.

³² So Fliedl 1992 (Anm. 10), S. 6, in Bezug auf Schnitzlers Beziehung zu Beer-Hofmann.

³³ Holzheid 2011 (Anm. 12), S. 60.

³⁴ Vgl. zu den verschiedenen Verkaufsstellen unterschiedlicher Provenienz Eva Troller: «Bediene dich selbst». Distribution von Ansichtskarten. In: [LINK](#) [1.1.2025].

Botschaft unter Beibehalt der persönlichen Signatur durch eine beigegebene Ansicht zu auratisieren, besaß die Karte gegenüber dem Telegramm doch den Vorzug individueller Beglaubigung, die Schnitzler insbesondere in der Kommunikation *in eroticis* zu schätzen wusste: «Was ich am liebsten sehe nach Deinem Gesicht und manchem andern, was zu Dir gehört, ist Deine Schrift»³⁵, heißt es etwa noch 1927 graphophil gegenüber Hedy Kempny. Darin mag einer der Gründe liegen, weshalb Schnitzler trotz technisch modernerer Optionen in der privaten Korrespondenz ein Leben lang an der Postkarte festhält.

Obschon ihn sein Nutzungsverhalten als *Early Adopter* ausweist³⁶, war die Praxis der Kartenkommunikation bei Schnitzler ursprünglich ein ‘ererbtes’ bzw. ‘erlerntes’ Phänomen und durch privaten Gebrauch bereits früh im Familien-, Bekannten- und Freundeskreis etabliert. So goutiert bereits der 24-jährige Jungmediziner seinerseits in fast servil-pennälerhaftem Ton die kommunikationstechnische Fortschrittlichkeit seines als Leiter der Wiener Poliklinik vielbeschäftigten Vaters Johann Schnitzler:

Über deine bisherigen Berliner Berichte, aus denen jedenfalls eine gute Laune, und eine vollkommene Zufriedenheit mit deiner Reise spricht, waren wir [die Familie Schnitzler] – trotz ihrer Kürze alle sehr erfreut. Was! es ist doch ein Genuß, nur Korrespondenzkarten zu schreiben. Wenn einen so ein Briefpapier anstarrt mit seinen vier großen weißen arroganten Seiten.... man steht anfangs immer ganz rathlos da, wenn einem noch so viel einfällt. Begreifst du jetzt meine berühmten Reise-correspondenzen? Ich bin offenbar hereditär belastet.³⁷

³⁵ Schnitzler an Kempny, Brief vom 28.8.1927. In: BW Kempny, S. 242-243, hier S. 242.

³⁶ In Anlehnung an Anna Högner: Jung-Wien, das Kino und die Medienwelt der Moderne. In: Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne. Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin/Boston 2020 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 155), S. 103-121, hier insbes. S. 106-108, die diesen Begriff im Kontext ihrer medienhistorischen Untersuchung auch auf das postalische Kommunikationsverhalten der Jung-Wiener anwendet.

³⁷ Schnitzler an Johann Schnitzler, Brief vom 21.9.1886. In: BW, B. 1, S. 6-8, hier S. 7.

Die Reaktion des Filius spiegelt die Vor- und Nachteile des neuen Mediums in frappierender Offenheit wider: Einerseits ist die Nachricht aufgrund ihrer textuellen Begrenztheit zwar negativ konnotiert («trotz ihrer Kürze»). Andererseits wird jedoch gerade die daraus resultierende schreibökonomische Praktikabilität für den Absender lobend erwähnt («ein Genuß») sowie das Verfassen langer Textbotschaften problematisiert («Wenn einen so ein Briefpapier anstarrt»), um den eigenen Usus mobilen Schreibens («meine berühmten Reisedespatches») vor dem gestrengen Vater angesichts derselben Mediennutzung zu legitimieren. Der Plan geht auf: Künftighin wird die Karte integraler Bestandteil der privaten wie beruflichen Korrespondenz im Hause Schnitzler, begünstigt sie als Medium mit Kurz- und Kürzestextoption doch ebenso die kommunikative Reduktion und Verdichtung wie sie insgesamt zu einer Beschleunigung der schriftbasierten Verständigung beiträgt: nicht nur durch den zügigeren, weil limitierten Schreibakt seitens des Senders, sondern auch durch eine durchorganisierte Beförderung seitens der österreichischen Post- und Telegraphenverwaltung. Bis zu sieben Mal täglich wurden Sendungen innerhalb Wiens zugestellt, zusätzlich ließ sich die Auslieferung noch durch Eilzustellung in Form von Expressbrief oder -karte optimieren, was die Auslieferungszeit auf unter zwei Stunden reduzierte und die Karte auch gegenüber jüngeren und technisch moderneren Schnellkommunikaten konkurrenzfähig hielt: So konnte sich Schnitzler, von Haus aus Vertreter eines postalischen «Hochgeschwindigkeitsverfahrens»³⁸, bereits 1897 in schonender Haushaltsführung üben, indem er Beer-Hofmanns Bitte auf pneumatische Antwort mittels Rohrpost («Lieber Arthur! Hugo [von Hofmannsthal] ist morgen – Donnerstag um 7 Abends bei mir und liest vor. Bitte kommen Sie;

Arthur Schnitzlers ostentativer Verweis auf die «Kürze» der Botschaft spiegelt die posthistorische Realität. So boten die frühen österreichischen Korrespondenzkarten, wie Hille 1988 (Anm. 19), S. 21-22, konstatiert, durch ihr besonders handliches Format von lediglich 122 x 85 mm und einem zusätzlich applizierten Text dem Absender lediglich einen sehr begrenzten Schreibaum. Ab 1878, also zum Zeitpunkt der Korrespondenz, wurde das Format infolge des Pariser Weltpostkongresses immerhin auf 140 x 90 mm erweitert.

³⁸ Fliedl 1992 (Anm. 10), S. 22, unter Rekurs auf Schnitzlers undeutliche Handschrift.

Antworten Sie jedenfalls pneumatisch. Herzlichst Ihr Richard»³⁹), nonchalant refüsiert und stattdessen mittels der wesentlich günstigeren Kartenkommunikation respondiert: «Lieber Richard, ich spare und antworte daher nur auf dem Drei Kreuzerweg. Aber Sie erfahren auch so zeitlich genug, dass ich morgen um 7 bei Ihnen sein werde. Herzlich Ihr Arthur»⁴⁰.

Während Karten innerhalb Wiens ihr Ziel folglich in der Regel innerhalb nur eines Tages erreichten, benötigen sie außerhalb der k.u.k. Metropole in ländlicheren Regionen je nach Distanz und Beförderungsturnus ein bis zwei Tage, wie ein Blick in Clara Katharina Pollaczeks mit der pedantischen Akkuratess der argwöhnischen Geliebten geführtes Korrespondenzprotokoll am Beispiel der Strecke Wien und dem rund 500 km entfernten Marienbad für den Herbst des Jahres 1929 offenbart: «17.9. In der Früh eine Ansichtskarte vom 15., am Nachmittag eine vom 16. mit Dank und Bestätigung meiner beiden Briefe»⁴¹. Da jedoch, wie der vorangegangene Eintrag belegt, sowohl Schnitzlers Haushaltshilfe Minna Stangl als auch seine Sekretärin

³⁹ Beer-Hofmann an Schnitzler, Correspondenzkarte zur pneumatischen Expressbeförderung vom 27.10.1897. In: BW BH, S. 113. Wieder in: BW digital, L00734.

⁴⁰ Schnitzler an Beer-Hofmann, Postkarte vom 27.10.1897. In: BW BH, S. 114. Wieder in: BW digital, L00735. Im Vergleich zur Rohrpost war die Postkarte dreimal günstiger und somit das ökonomisch attraktivere, obgleich langsamere Korrespondenzmittel. Vgl. zum Einsatz und den Vorzügen der Rohrpost im Kreis des Jungen Wien Barbara Beßlich: Schütterer späte Briefe des Jungen Wien, ihre literarischen Potentiale und medialen Konkurrenzen: Rohrpost, Telefon, Nachbarschafts- und Sommerfrischengespräche. In: Hemecker/Paulus 2025 (Anm. 11), S. 47-65, hier S. 57. – Den erfolgreichen Ausgang dieses harpagonischen Manövers bezeugt der entsprechende Eintrag in Schnitzlers Tagebuch: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879-1931. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik u.a. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a. 10 Bde. Bd. 2. Wien 1989, S. 268 (28.10.1897), sowie ders.: Tagebuch 1879–1931. Digitale Ausgabe. Hrsg. vom Austrian Centre for Digital Humanities der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 2021, [LINK](#) [1.1.2025]. [= Tb digital/TB]. Der Nachweis erfolgt ausschließlich nach der digitalen Ausgabe unter Verwendung des Kürzels «TB». Vgl. TB AS 27.10.1897: «Hugo las bei Richard mir und Richard die 3 Stücke für Brahm vor, Madonna Dianora, weißer Fächer, die junge Frau. Viel schönes».

⁴¹ Clara Katharina Pollaczek: Arthur Schnitzler und ich [1931]. Digitale Ausgabe von

Frieda Pollak bereits am Vortag jeweils eine eigene Karte von ihrem Hausherrn erhalten hatten⁴², also postalisch der Lebensgefährtin vorgezogen wurden, nimmt sich die kommunikativ verschmähte Pollaczek vor, «keine Zeile mehr»⁴³ zu schreiben – ein Vorsatz, den sie jedoch offenbar nicht lange einzuhalten vermag, wie Schnitzler, enerviert über die nur unzureichend camouflierte Animosität seiner Partnerin, zwei Tage später notiert: «Karte von C. P. (nach zwei lieben Briefen) da mein Expressbrief sich verspätet, – in dummem Ton»⁴⁴. Schnelligkeit kann mithin auch ein Nachteil sein.

Freilich ließe sich diese prompte Reaktion auch als prophylaktischer Akt zur Vermeidung eines Korrespondenzausfalls deuten, ging doch ein nicht unerheblicher Teil der Postsendungen im Zuge der Auslieferung verloren – sei es wegen systemischer Mängel des Postwesens, Schnitzlers unleserlicher Handschrift oder weil ein Kommunikat aus Dichterhand als begehrtes Autograph dem Postverkehr widerrechtlich entzogen wurde. Letzteres barg ein Risiko, dem Schnitzler anfänglich mit Kurz- oder Initialsignatur, später mit abgekürztem Adressaufkleber begegnet sein dürfte, die nicht unmittelbar auf die prominente Autorschaft des Absenders schließen ließen. Entsprechend fällt ein Teil des kommunikativen Aufwands zunächst einmal auf die Überprüfung und gegenseitige Versicherung der Vollständigkeit der Korrespondenz. Das heißt, man erkundigt sich zwischenzeitlich immer wieder nach der Anzahl der erhaltenen und versandten Kommunikate, insbesondere auf Reisen, etwa wenn Schnitzler im Frühjahr 1928 Clara Pollaczek aus Ragusa versichert «im ganzen drei Karten und zwei Briefe erhalten» zu haben, allerdings auch einen Brief für «aller Wahrscheinlichkeit verloren»

Martin Anton Müller, Laura Untner, Michael Mangel und Peter Andorfer (2023), [LINK](#) [1.1.2025, = TB CKP], Eintrag vom 17.9.1929. Schnitzler war am 12. September nach einer gemeinsamen Schweizreise allein nach Marienbad weitergefahren.

⁴² TB CKP, 16.9.1929: «16.9. Ohne Brief. Dagegen hat Minna eine Karte, dass er erst am 20. oder 21. kommt und Frieda eine Karte, der er nur schreibt, dass es in M. sehr schön ist und O. wohler angetroffen hat in Franzensbad, als er gefürchtet. Mir ist ganz schlecht vor Erbitterung. Wie recht hatte ich über diesen Reiseabschluss verstimmt zu sein».

⁴³ TB CKP, 17.9.1929.

⁴⁴ TB AS 18.9.1929.

erklärt und im Gegenzug die Hoffnung äußert, «dass [s]eine Karten und Briefe pünktlicher [...] und vollzähliger» angekommen sein mögen⁴⁵.

Dass jedoch auch der kommunikative Routinier mitunter die Lieferzeiten falsch taxiert, demonstriert ein Fehlgehen im Sommer 1920. So verpasst Schnitzler die Gelegenheit eines amourösen *Tête-à-Tête* mit Hedy Kempny, weil seine Benachrichtigung die junge Herzdame zu spät erreicht:

«Lieber Herr Doktor, Sie vergessen, da Postverbindungen ebenso unmöglich sind, wie Bahnverbindungen. Ein Rendez-vous einhalten ist nicht möglich, wenn die Nachricht um fünf Stunden zu spät kommt. Sie hätten mich hier anrufen sollen! Ich hoffe auf mehr Glück für nächstens. Ihre Hedy».⁴⁶

Auch können unzulängliche Frankierungen (aufgrund menschlichen Versagens) oder nationale Beförderungsbeschränkungen (in Kriegs- und Krisenzeiten) die Zustellung sabotieren. So geht etwa zu Beginn des Jahres 1916 ein Kartendank Schnitzlers an den Schauspieler und Schriftsteller Paul Apel retour, da Zivilpost während des Kriegs reglementiert und bestimmte Formate temporär von der Beförderung im internationalen Postfernverkehr ausgeschlossen wurden: «Lieber und verehrter Herr Apel. Eine Ansichtskarte mit unserem Wohnhaus, die ich Ihnen geschrieben, ist als ‘nach dem Ausland unzulässig’ an mich wieder zurückgelangt»⁴⁷.

Noch schlimmer als die postalische Verspätung oder Retournerung wiegt lediglich die kommunikative ‘Störung’ infolge von ausbleibenden Nachrichten oder Sendungsverlusten⁴⁸. Einen Fall von geradezu existentieller Dimension erlebt Schnitzler während seiner Italienreise im Frühjahr

⁴⁵ Schnitzler an Pollaczek, Brief vom 30.4.1928. In: TB CKP. Vgl. ähnlich wenig später Pollaczek an Schnitzler, Brief vom 19.9.1929. In: ebd.: «Erhalte eben Ansichtskarte vom 18., habe einen einzigen Brief am Mittwoch Nachmittag und drei Ansichtskarten, bedauere Postunzulänglichkeit, glaube dieser Karte mit einigem Erstaunen neuerliche Reiseverlängerung zu entnehmen.»

⁴⁶ Kempny an Schnitzler, Brief [vermutlich Telegramm] vom 25.7.1920. In: BW Kempny, S. 36.

⁴⁷ Schnitzler an Paul Apel, Brief vom 10.1.1916. In: BW, Bd. 2, S. 113.

⁴⁸ Vgl. Konstanze Fliedl: Ausbleibende Nachrichten. Ein Problem der Briefedition am

1901, die unglücklicherweise mit der Phase größter Verliebtheit in die junge Gesangsschülerin Olga Gussmann koinzidiert. Hier führt die unvorhergesehene Unterbrechung der Korrespondenz zu einem zeitweiligen *Glitch* in der sensiblen Liebeskommunikation⁴⁹. Nur schwer kann Schnitzler angesichts dieser regulären Begleiterscheinung des transnationalen Postverkehrs die Contenance wahren, steigert sich sein Unmut doch sukzessive zu einem Zustand höchster Exaltation. Auf die Enttäuschung, «daß ein Brief verloren ist»⁵⁰, folgt zunehmender Verdruss angesichts des Ausbleibens von Lebenszeichen bis hin zur vollständigen Stagnation der Korrespondenz («auf die Post – nichts, nichts, nichts. Es ist vollkommen unerträglich»)⁵¹. Schließlich entläßt sich Schnitzlers Wut in der persönlichen Intervention bei der Institution selbst, einschließlich Diffamierung des zuständigen Personals («Der hauptsächliche Beamte, auf den ich angewiesen bin, ist ein Cretin»)⁵²,

Beispiel der Schnitzler-Beer-Hofmann-Korrespondenz. In: «Ich an Dich». Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen. Hrsg. von Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 2001 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 62), S. 147-161. Damit unterscheiden sich diese extern bedingten Beeinträchtigungen von jenen primär selbst verantworteten 'epistolaren Störung', die Nicolas Paulus unter Rekurs auf Ludwig Jäger und Carsten Gansels 'Störungs'-Konzepte, analysiert: N.P.: «Von mir will ich nichts schreiben». Zur Inszenierung von Emotion und Schreibunlust im Briefwechsel Schnitzler – Beer-Hofmann. In: Hemecker/Paulus 2025 (Anm. 11), S. 149-166.

⁴⁹ Vgl. Schnitzlers Briefe an Gussmann vom 25.3. bis 16.4.1901, in: BW, Bd. 1, S. 403-435. Vgl. zu dieser vierten Italienreise Schnitzlers Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler und Italien. In: Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern. Hrsg. von Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher. Würzburg 2008, S. 132-147, hier S. 137–139, sowie unter besonderer Berücksichtigung von Schnitzlers Kunstwahrnehmung Julia Ilgner: Renaissancerezeption und Renaissancismus bei Arthur Schnitzler. In: Tradition in der Literatur der Wiener Moderne. Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle unter Mitarb. von Cornelia Nalepka und Gregor Schima. Berlin/Boston 2017 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 149), S. 183-219, hier S. 198-203.

⁵⁰ Schnitzler an Gussmann, Brief vom 2.4.1901. In: BW, Bd. 1, S. 416-418, hier S. 417.

⁵¹ Schnitzler an Gussmann, Brief vom 6.4.1901. In: BW, Bd. 1, S. 422.

⁵² Ebd. Vgl. auch Schnitzler an Gussmann, Brief vom 9.4.1901. In: BW, Bd. 1, S. 422-424, hier S. 423: «Ich habe bei der Post heut früh [...] neuerdings reclamirt; habe verlangt,

worin sich auch «jene Spur koloniale[r] Herablassung» manifestiert, die Fiedl zufolge unweigerlich «zum Umgang mit dem südlichen Nachbarn gehörte».⁵³

III. Praxis des mobilen Schreibens

Welche Aufmerksamkeit Schnitzler zwar nicht immer der epistolographischen Ausführung, jedoch der Schrift- und Schreibkultur an sich beimisst, indiziert ein exkursorischer Blick auf sein frequentiertes Material. So verwendet der Dichter bereits kurz nach der Jahrhundertwende, spätestens aber seit dem Frühjahr 1905 im Zuge der Etablierung einer bürgerlichen Existenz mit Eheschließung und eigenem Hausstand personalisierte Schriftträger mit vorgedruckter bzw. eingravierter Adresszeile (Abb. 1 bis 4), die auf Karten, Briefpapier und Umschlägen appliziert und bei Bedarf, wie im Fall von Wohnungswechseln, aktualisiert werden konnte⁵⁴. Doch nicht nur inhaltlich, auch stilistisch unterzieht Schnitzler seine Briefutensilien gelegentlich einem ‘Upgrade’. Nachdem er seine applizierte Anschrift über eine Dekade in der kalligraphischen Schrifttype der Englischen Schreibschrift fertigen ließ (Abb. 1b), die zeitgenössische Schriftgestalter wie Wilhelm Wöllmer oder Hans Bohn um 1900 populalisiert hatten und die dem Auftraggeber aufgrund ihres an der händischen Ausführung orientierten linear-geschwungenen Duktus und der kursiven Ausrichtung für die

daß ein anderer Postbeamter die Briefe durchsehen solle als mein gewöhnlicher Trottel – es kamen richtig 2 zum Vorschein, die mir der Trottel nicht gegeben hatte – deiner nicht».

⁵³ Fiedl 2008 (Anm. 49), S. 137.

⁵⁴ Vgl. als den bislang frühesten Beleg Schnitzler an Salten, Brief vom 11.4.1905. In: BW digital, L02998, sodass es sich um ein Geschenk zu Ostern eine Woche zuvor (Ostersonntag fiel auf den 3. April) oder ein vorgezogenes Präsent zu Schnitzlers Geburtstag gehandelt haben könnte. Schnitzlers neues Schreibmaterial gelangt abermals am 29. April (Briefkarte an Salten, L02999) sowie am 9.5., 11.5. und 26.5. (Briefe an Beer-Hofmann mit jeweils vorgefertigten Umschlägen, L01515, L01516 und L01520) zum Einsatz, wenngleich auch später, insbesondere auf Reisen, noch Blanko-Briefpapier Verwendung findet (z.B. Briefe an Beer-Hofmann vom 23.5.1905, L01518, sowie vom 17.7.1905, L01531). Ab Anfang des Jahres 1906 scheinen Schnitzlers Vorräte dann soweit aufgebraucht, dass er fast ausschließlich die personalisierten Utensilien benutzt. Erstmals wurden Schnitzlers Briefköpfe im Anhang der Korrespondenz mit Hermann Bahr (BW Bahr) reproduziert.

handschriftliche Korrespondenz womöglich passender schien als eine Ausführung in Fraktur, wechselt er im Sommer 1918 zu einer modernen Majuskelschrift in Regular-Schnitt (Abb. 2b)⁵⁵, die dem gewandelten Zeitgeist der Neuen Sachlichkeit und dem zunehmenden Einsatz der Schreibmaschine Rechnung trägt. Auch wenn sich Schnitzler für diesen Schritt vermutlich von den professionellen Geschäftsdrucksachen seiner beruflichen Korrespondenz hat anregen lassen⁵⁶, nimmt er mit diesem Akt der Individualisierung seiner Schreibutensilien eine Vorreiterrolle im Kreis des Jungen Wien ein, gelangen doch weder bei Bahr, Hofmannsthal oder Salten noch bei dem für derlei gebrauchspraktische Kultivierungsstrategien empfänglichen Beer-Hofmann zu diesem Zeitpunkt vergleichbar präparierte Materialien zum Einsatz⁵⁷.

⁵⁵ Als frühester Beleg dürfte nach aktuellem Editionsstand Arthur Schnitzlers Postkarte an Robert Adam, vom 24.7.1918 (In: BW digital, L02290) gelten. Da sich in den Wochen zuvor der Gebrauch von Blanko-Materialien häuft, ist anzunehmen, dass Schnitzler die Umstellung seit geraumer Zeit geplant und keine Schreibmaterialien in alter Ausführung nachbestellt hatte, wenngleich auch später noch Drucksachen in älterem Design zum Einsatz kommen (z.B. Schnitzler an Adam, Brief vom 19.8.1918. In: BW digital, L02298), weil er offenbar nicht alle Materialien gleichzeitig aufbraucht und etwa noch Briefbögen, -karten und -umschläge mit kalligraphierter Type übrig hat (BW digital, L02299, L01255, L02316). Erst Ende des Jahres gelangt das neue Layout vollständig zum Einsatz (Schnitzler an Adam, Brief vom 13.11.1918. In: BW digital, L02310).

⁵⁶ So waren etliche Briefpartner Schnitzlers in dieser Zeit zumindest temporär für das Pressewesen tätig und verwendeten in dieser Funktion selbstverständlich die vorgedruckten Schriftträger ihrer jeweiligen Verlagshäuser, Zeitschriften oder Theater, wie etwa Hermann Bahr als Kritiker des *Neuen Wiener Tagblatts* (9.1.1902. In: BW digital, L01197), Jakob Julius David als Schriftleiter für das *Neue Wiener Journal* (Brief vom 5.10.1895, In: BW digital, L00500) oder Stefan Großmann, der erst für die *Wiener Rundschau* (vgl. Brief vom 16.9.1898, In: BW digital, L00847) und später für die *Arbeiter-Zeitung* tätig war (vgl. Brief vom 4.5.1906. In: BW digital, L01595). Auch durch die Korrespondenz mit seinem Berliner Verleger S. Fischer dürften Schnitzler standardisierte Vorlagen hinlänglich geläufig gewesen sein.

⁵⁷ Bereits Fliegl 1992 (Anm. 10), S. 22, weist darauf hin, dass «Schnitzlers Aufmerksamkeit für Novitäten im (Schreib-)Verkehr [...] notorisch» war. Felix Salten personalisiert

Weist etwa ein Kommunikat aus dem Spätherbst 1909⁵⁸ Schnitzlers Wohnsitz noch mit «Spoettelgasse 7» im 18. Bezirk Währing aus, so lässt der Dichter als stolzer Eigenheimbesitzer nur wenige Wochen nach dem Erwerb seiner Villa⁵⁹, die Adresse in «Sternwartestraße Nr. 71» ajourieren. Auch anschließend setzt Schnitzler die sukzessive Optimierung der Kommunikationsträger fort, indem er beispielsweise das Design modifiziert oder sein Schreibequipment durch vorfrankierte Karten für den Direktversand perfektioniert. An deren Postwertzeichen bzw. dem rasant variierenden Porto lassen sich *en passant* geradezu seismographisch auch wirtschafts- und währungspolitische Instabilitäten, wie etwa die Inflation der Weltkriegszeit, ablesen⁶⁰.

beispielsweise erst zu Beginn des Jahres 1910 seine Korrespondenz, zunächst mittels Stempel (BW digital, L03544) und anschließend durch namentlich gekennzeichnete Bögen (BW digital, L03552), die sich stilistisch am Vorbild des Briefkopfs der eleganten *Villa Bauer* im k. u. k. Seebad Grado (Besitz von Eugen Bauer, des Bruders von Adele Bloch-Bauer) orientierten, wo Salten, unter Benutzung desselben, im Vorjahr residiert hatte (BW digital, L03501). Eine Ausnahme bildet der befreundete Paul Goldmann, mit dem Schnitzler seit Ende der 1880er Jahre in engem persönlichem Austausch stand und der neben seinen beruflichen Drucksachen (seitens der Zeitschrift *An der schönen blauen Donau* [9.12.1888. In: BW digital, L02551] oder der *Frankfurter Zeitung* [28.11.1894, in: BW digital, L02622]) ab 1900 auch private Briefbögen mit applizierten Teilanschriften für seine Berliner Wohnungen in der «Dessauerstrasse 19» (24.3.1900. In: BW digital, L02908) sowie später am «Schöneberger-Ufer 34» (19.4.1910. In: BW digital, L03470) einsetzte, was Schnitzlers Optimierung seiner Schreibpraxis mit beeinflusst haben mag. Zur Beziehung zwischen Schnitzler und Goldmann sowie der 2023 veröffentlichten Korrespondenz vgl. Laura Untner: Paul Goldmann und Arthur Schnitzler. Von Freund und Förderer zu Verräter und Jugenderinnerung. In: *Studia austriaca* 32 (2024), S. 5-42.

⁵⁸ Vgl. exemplarisch Schnitzler an Beer-Hofmann, Brief vom [6.11.1909]. In: BW digital, L01883.

⁵⁹ Schnitzler hatte die Währinger Immobilie nach dem Tod des Vorbesitzers Alexander Römpler von dessen Witwe Hedwig Bleibtreu am 14. April 1910 erworben und nach kleineren Umbauten im Juli 1910 bezogen. Sie blieb bis zu seinem Tod sein Hauptwohnsitz und die Korrespondenzadresse entsprechend über 20 Jahre identisch.

⁶⁰ So betrug die Kosten für die postalische Beförderung von Korrespondenzkarten innerhalb Wiens im zweiten Kriegsjahr 1916 noch 8 Heller, um innerhalb von nur zwei Jahren bis 1918 auf 38 Heller zu steigen und 1919 wieder auf 10 Heller zu sinken, wie sich



Dr. Arthur Schnitzler
Wien, VIII, Spottelgasse 7.

Abb. 1a: Briefkarte Arthur Schnitzlers an Adalbert Seligmann vom 15. Oktober 1905 mit vorgedruckter Adresse.⁶¹

Abb. 1b: Vorgedruckte Anschrift Arthur Schnitzlers (Detailansicht, Ausschnitt).



DE ARTHUR SCHNITZLER
WIEN, XVIII, STERNWARTESTRASSE 71.

Abb. 2a: Post- bzw. Korrespondenzkarte Arthur Schnitzlers an Robert Adam mit vorgedruckter Adresse (1918).⁶²

Abb. 2b: Vorgedruckte Adresse Arthur Schnitzlers (Detailansicht, Ausschnitt).

exemplarisch an der Variation der Postwertzeichen in Schnitzlers Korrespondenz mit dem Schriftstellerkollegen Robert Adam ablesen lässt (Postkarten vom 9.10.1916, 5.10.1918 und 28.10.1919. In: BW digital, L02243, L02307 und L02330).

⁶¹ Schnitzler an Seligmann, Briefkarte vom 15.10.1905. In: BW digital, L01564.

⁶² Schnitzler an Adam, Postkarte vom 24.7.1918. In: BW digital, L02290.



Abb. 3: Briefumschläge Arthur Schnitzlers mit vorgedruckter Adresse (1917 und 1928).⁶³

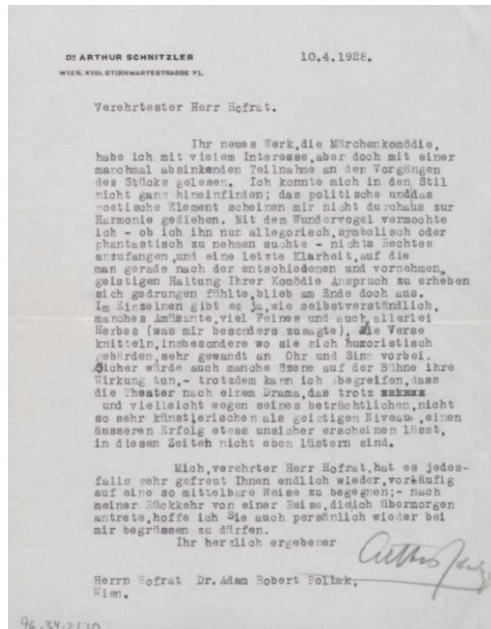


Abb. 4: Briefbogen Arthur Schnitzlers mit vorgedruckter Adresse (1928).⁶⁴

Ab 1923 kommt zusätzlich ein personalisierter «ovaler Absenderkleber»⁶⁵ hinzu, der eine bedarfsgesteuerte Applikation auf kommerziellen Bildpostkarten wie auch auf Briefumschlägen erlaubt und die monodirektionale Ausrichtung der Postkarte durch eine adhesive Adressinformation dialogstiftend aufhebt (Abb. 5a/5b).

Die Beschränkung auf die Initialenangabe 'A. S.' (anstelle des vollständigen Namens 'Arthur Schnitzler') dürfte dabei auch prophylaktisch motiviert sein. So ließ die abbreviierte Form nicht unmittelbar auf die Identität des Absenders schließen und das Kommunikat dadurch zum attraktiven Auto-

⁶³ Schnitzler an Adam, Brief vom 27.10.1917, Brief vom 10.4.1928. In: BW digital, L02278, L02498.

⁶⁴ Schnitzler an Adam, Brief vom 10.4.1928. In: BW digital, L02498.

⁶⁵ So die Bezeichnung in BW digital, wo zum Zeitpunkt des letzten Abrufs [15.5.2026] 41 Verwendungen des Stickers dokumentiert waren.

graphen werden, das Gefahr lief, aus dem Postverkehr entwendet zu werden⁶⁶. Denn auch wenn Schnitzlers postalische Anschrift zeitlebens in *Lehmans Wohnungsanzeiger*, dem Wiener Adressbuch, verzeichnet und somit zumindest innerhalb der k.u.k. Hauptstadt für jedermann einsehbar war,



Abb. 5a: Postkarte Arthur Schnitzlers an Felix Salten mit ovalem Absenderkleber vom 22. Juli 1923.⁶⁷



Abb. 5b: Ovaler Absenderkleber Arthur Schnitzlers mit postalischer Adresse (Detailansicht, Ausschnitt).⁶⁸

wahrte er doch mit der Geheimhaltung seiner Telefonnummer und der Einrichtung einer Anruf Sperre gegen unerwünschte Anrufe von außen gleichzeitig eine gewisse Privatsphäre⁶⁹. Die weitgehend typographische Kontinuität der Ausführung sowie die hohe (Papier-)Qualität von Schnitzlers Schreibmaterialien spricht dafür, dass er diese überwiegend, wenn auch nicht exklusiv⁷⁰, von der führenden Wiener Traditions-Papierhandlung

⁶⁶ Zu Schnitzlers Starkult und dem Status seiner Handschrift als Sammelobjekt im zeitgenössischen Autographenwesen vgl. Julia Ilgner: Portrait of the Artist. Arthur Schnitzlers Autorschaftsinszenierung in der Atelierphotographie um 1900 (Aura Hertwig, Madame d’Ora). In: Aurnhammer/Martin 2021 (Anm. 18), S. 43-94, hier S. 56-58.

⁶⁷ Schnitzler an Salten, Postkarte vom 22.7.2023. In: BW digital, L03020.

⁶⁸ Der in seiner Kontur vollständig erhaltende Aufkleber ist dem folgenden Korrespondenzstück entnommen: Schnitzler an Felix Braun, Postkarte [mutmaßlich nach dem 15.3.1926]. In: BW digital, L02469.

⁶⁹ Vgl. hierzu Martin Anton Müller: Arthur Schnitzler als widerwilliger Promi. In: [LINK](#) [1.1.2025]. Schnitzler besaß seit Anfang des Jahres 1912 einen «Telephonanschluß», der «aber gegen Anruf verstopf» war (TB AS 27.1.2025).

⁷⁰ So finden sich auch Drucksachen anderer Traditions Häuser wie etwa der 1873

Huber & Lerner am Kohlmarkt bezog⁷¹, die das österreichische Kaiserhaus ebenso belieferte wie prominente Kundschaft aus der Kultur- und Kunstszene, darunter offenbar auch weitere Skribenten im Hause Schnitzler. So besaß etwa seine Frau Olga ebenfalls ein personalisiertes Schreibzeug mit zugehörigem Siegelset, das sich merklich am Vorbild ihres berühmten Gatten orientierte: Wie Arthur wies auch Olga ihren Namen lediglich mit den Initialen 'O. S.' auf personalisiertem Briefpapier aus, womit sie entweder der gängigen händischen Abreviaturpraxis ihres Mannes folgte oder dessen späteren Adressaufkleber vorwegnahm⁷².

Dass Schnitzler erst vergleichsweise spät, nämlich im Alter von über 40 Jahren, die eigenen Schreibvorgänge professionalisiert, mag überraschen, artikuliert er seine Qualitätsansprüche und Aversionen gegenüber inferiorer Schreib- und Schriftträgermaterial doch bereits in früherer Zeit: «[D]ieses Papier! und wieder Bleistift – aber ich habe eben, in diesem Augenblicke, wo ich dir schreiben muß und will, kein Briefpapier und keine Tinte zur Verfügung»⁷³ lamentiert bereits der 27-Jährige in bewusst präventiver Theatralik in einem Brief des Spätsommers 1889 an seine damalige Geliebte, die Schauspielerin Marie Glümer. Schließlich steht für den verliebten Dichter außer Frage, dass epistolare Liebesschwüre – im Sinne einer Kongruenz von Message und Material – auf eine adäquate Grundlage gebannt sein wollen.

gegründeten Hannovera Papierausstattungsfabrik, der ältesten Stahlstichprägerei des Deutschen Kaiserreichs, unter Schnitzlers Schreibmaterialien (BW digital, L02320 und L02351).

⁷¹ So weisen etliche Schriftträger (BW digital, L02288), darunter auch Postkarten (L02438) in Schnitzlers nachgelassener Korrespondenz das Emblem der Firma auf, die ihre Materialien u.a. von den IBUS-Papierwarenfabriken bezog. Zur Firmengeschichte und prominenten Klientel der Traditionspapierhandlung, die ihren Sitz seit 1901 am Kohlmarkt 7 im Stadtzentrum unterhielt vgl. die firmeneigene Website sowie die Darstellung bei Freya Martin: [LINK](#) [1.1.2025]; dies.: Wiener Traditionsbetriebe. Ein Stück vom alten Wien. Erfurt 2020, S. 9-16.

⁷² Vgl. Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Brief vom [18.7.1907]. In: BW digital, L01723. Olga hatte diese Utensilien mindestens seit 1907 in Gebrauch, ihr Siegel zierte ein antikes oder klassizistisches Bauwerk, womöglich die Vorhalle des römischen Pantheons.

⁷³ Schnitzler an Glümer, Brief vom [8.9.]1889, In: BW, Bd. 1, S. 60-61, hier S. 60.

Der Vergleich mit anderen Nutzern im privaten Umfeld erlaubt zudem Rückschlüsse auf Schnitzlers persönliche typo- wie chirographische Präferenzen. So verzichtet er, im Gegensatz zu seiner späteren Gattin, ebenso auf die Versiegelung seiner Korrespondenz wie auf die Verwendung von nur bedingt transportfähigen, weil schmieranfälligen Adressstempeln, die etwa bei seinem eher stationär agierenden Bruder Julius (1865-1939) zum Einsatz gelangen⁷⁴. Stattdessen scheint Schnitzler die konstitutive mobile Schreibsituation eines vielbeschäftigten und folglich vielreisenden Berufsschriftstellers⁷⁵ bei der Akquise und dem Arrangement seines Schreibwerkzeugs grundsätzlich mitbedacht zu haben: sei es im Fall der konsequenten Benutzung eines transportablen, *ad hoc* einsatzfähigen Bleistifts⁷⁶ oder der leichten und flexibel applizierbaren Adresskleber. Eine ambulante Schriftstellerexistenz erforderte, so ein vorläufiges Zwischenfazit, vor allem auch eine professionelle mobile Schreibpraxis.

IV. Phasen der Postkartenkommunikation – exemplarische Analyse

IV.a Phase der Innovation vor und um 1900

Das erste Fallbeispiel datiert aus dem Sommer 1896, als der 34-jährige Autor, der gerade mit seinem Drama *Liebelei* (UA 1895) am Wiener Burgtheater reüssiert hat, zu einer exklusiven Nordlandfahrt aufbricht, die ihn innerhalb von zwei Wochen von Hamburg aus entlang der norwegischen

⁷⁴ Der Adressstempel lautet «Professor Dr. Schnitzler / Wien, VIII. Laudongasse 12». Er findet sich etwa auf Korrespondenzstücken im modernen Autographenhandel: vgl. [LINK](#) [1.1.2025].

⁷⁵ Vgl. zur Kulturpraxis des Reisens bei Schnitzler Konstanze Fliedl: Die ganze Existenz Station. Zum Reisetopos bei Arthur Schnitzler. In: Erfahrene und imaginierte Fremde. Hrsg. von Yoshinori Shichiji. München 1991 (Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche Bd. 9), S. 239-247.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch Therese Nickl/Heinrich Schnitzler: Vorwort. In: BW, Bd. 1, S. V-XI, hier S. VI: «In früheren Jahren schrieb Arthur Schnitzler Briefe und Karten fast immer mit Bleistift, seltener mit Tinte. Ab etwa 1900 beschäftigte er seine Sekretärin, der er die Briefe diktierte».

Westküste auf der Hurtigruten-Passage bis ans Nordkap führt⁷⁷. Was sich später zu einer konfektionierten Pauschalreise für ein touristisches Massenpublikum entwickeln sollte, rangiert vor der Jahrhundertwende noch als exklusive Unternehmung für eine zahlungskräftige *Upper class*, oder wie Reinhard Urbach formuliert, als ein neuer Typus von Bildungsreisen, die ein Bürger und insbesondere ein Dichter von Rang sich schuldig war⁷⁸. Die Singularität und der extravagante Charakter dieser luxuriösen Tour, die weniger durch die Sehnsucht nach einem 'zivilisationsfernen Ursprungsraum' als durch den Nimbus des Mondänen und Modernen im Zuge eines ästhetischen Lebensstils der *Belle Époque* motiviert gewesen sein dürfte, sollte sich daher auch in der Urlaubskorrespondenz niederschlagen.



Abb. 6: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers an Richard Beer-Hofmann vom 9. Juli 1896.⁷⁹

⁷⁷ Zu Schnitzlers Nordlandreise vgl. Julia Ilgner: Ein Wiener am Nordkap. Arthur Schnitzlers Skandinavienreise und seine Stationen in Westnorwegen im Juli 1896. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 53 (2023), H. 2: Themenschwerpunkt: Norwegisch-deutsche Kulturkontakte in Westnorwegen. Untersuchungen zu kulturellen, sprachlichen und ästhetischen Verortungen 1900-1950. Hrsg. von Leonie Krutzinna, Morten Øveraas und Maike Schmidt, S. 269-291, dem der Auftakt dieses Abschnitts folgt.

⁷⁸ Vgl. Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974, S. 32.

⁷⁹ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 9.7.1896. In: *BW digital*, L00561:

Hierfür steht Schnitzler ein Kommunikat mit partiell visueller Schauseite des Reiseanbieters zur Verfügung, das *en miniature* am oberen linken Bildrand die Schifffahrtsgesellschaft *Det Nordenfjelske Dampskibsselskab*, deren Sitz und Heimathafen Trondheim sowie das konkrete Transportmittel, das nach dem norwegischen König benannte elektrifizierte Dampfschiff *Sverre Sigurdsson* ausweist (Abb. 6). Obschon die Karte mit der kleinflächigen, nur punktuell kolorierten Lithographie die technischen Möglichkeiten der druckgraphischen Reproduktion seinerzeit nicht einmal ausreizt, figuriert sie durch die spezifische Provenienz in der Phase der aufkommenden Bildpostkarte doch als postalische Novum, das den Gestus des Modernen trägt, der auch die souveräne Handhabung seitens des Absenders verpflichtet ist. So beschränkt sich Schnitzler in seinem Gruß an Beer-Hofmann vom 9. Juli 1896 auf eine Mindestinformation in konstitutiver Kürze und postkartentypischer Diktion, die die koordinativen Rahmendaten von Ankunft, aktuellem Aufenthaltsort und Weiterfahrt in einem Satz abhandelt, um anschließend die Organisation der Folgekommunikation zu klären – eine Schreibökonomie, deren Radikalität sich erst im Vergleich mit der parallel entstandenen Liebeskorrespondenz an die in Wien verbliebene Marie Reinhard erschließt, die eine detaillierte Fahrtenchronik mit elaborierter Landschaftsschilderung im empfindsamen Duktus entwirft⁸⁰.

Dass Schnitzler mehrere dieser industriell vorgefertigten Bildpostkarten aus dem offiziellen Repertoire der Schifffahrtsgesellschaft versandt hat, legt ein zeitnahe Antwortschreiben Goldmanns nahe, der den süffisanten Gestus dieser kaum camouflierten Reklamesendung und der damit verbundenen Selbststilisierung zum mondänen *Globe Trotter* durch eine hypertrophe Ekphrasis der graphischen Miniatur demaskiert:

«Eben nach 36 std wunderschöner Fahrt auf der Nordsee in Stavanger gelandet, von da gehts um 6 weiter». Schnitzler hatte am 3. Juli 1896 den Nachtzug von Wien nach Hamburg genommen, wo er fünf Tage blieb, bevor er am 8. Juli an Bord der *Sverre Sigurdsson* die 36-stündige Überfahrt über die Nordsee nach Skandinavien antritt, von wo aus er, wie der Poststempel (vom 12. Juli) verdeutlicht, Beer-Hofmann unmittelbar nach Ankunft den hier abgebildeten, an Bord verfassten Postkartengruß sendet.

⁸⁰ Vgl. Therese Nickl [Hrsg.]: Arthur Schnitzler an Marie Reinhard (1896). In: *Modern Austrian Literature* 10 (1977), H. 3/4, S. 23-68.

Auf Deiner Karte fand ich ein roth angestrichenes Schiff, über dem ein blaues Gestirn schwebt, das in erklärender Unterschrift de[m] Beschauer als «soleil de minuit» vorgestellt wird. Das Schiff ist vor der Mitternachtssonne vorgefahren, wie ein Hotel-Omnibus vor der Hausthür des Gasthofes. Nicht genug damit, steht auch noch das Nordcap dabei. Herrgott, bist Du ein Protz!...⁸¹

Die Reduktion des an und für sich spektakulären illustrativen Schaullements, einschließlich des hochmodernen Passagierschiffs, auf seine materielle Dimension («ein roth angestrichenes Schiff»), mehr aber noch des Naturspektakels und des damaligen *Must Sees* der Mitternachtssonne, hier zusätzlich textuell in der Bildungs- und Gesellschaftssprache der *Haute Vollee* auf Französisch ausgewiesen («soleil de minuit»), auf «ein blaues Gestirn» dekonstruiert den exklusiven Nimbus der hohen Sendung. Damit aber nicht genug: Indem Goldmann den Luxusliner gar mit einem «Hotel-Omnibus» vor der Pforte eines Wirtshauses analogisiert, degradiert er Schnitzlers Nord-Tour für eine erlesene Elite zu einer gewöhnlichen Landpartie für das erlebnissüchtige Kleinbürgertum – und macht in seinem mokant-maliziösen Duktus damit Schnitzlers maritimen Kartengruß als fashionables *Self Staging* erkennbar: «Herrgott, bist Du ein Protz!»

IV.b Phase der Konsolidierung: die Künstlerkarte (1900 bis 1910)

Rund eine Dekade später, im Sommer des Jahres 1908, ist die Ansichtsbzw. Bildpostkarte hinlänglich etabliert und zum multifunktionalen Massenkommunikat der Alltags- und Reisekorrespondenz über alle sozialen Schichten hinweg avanciert⁸². Schnitzler, zu diesem Zeitpunkt 46 Jahre alt, befindet sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms – einschließlich der leidi-

⁸¹ Goldmann an Schnitzler, Brief vom 14.7.1896. In: BW digital, L02781. Schnitzlers Karte selbst hat sich nicht erhalten.

⁸² Vgl. hierzu unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Motive und Sammlungen die Beiträge im Ausstellungskatalog von Eva Tropper/Timm Starl (Hrsg.): *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*. Wien 2014 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich Bd. 9).

gen Begleiterscheinung gestiegener Korrespondenz, innerhalb der die Postkarte einen integralen Part einnimmt. Aufschluss über sein postmediales Nutzungsverhalten in der privat-familiär wie beruflich-ökonomisch konsolidierten Phase der Lebensmitte erlaubt die exemplarische Analyse dreier motividentischer Bildkommunikate, die Schnitzler innerhalb eines Zeitraums von nur wenigen Wochen aus der Südtiroler Sommerfrische in Seis am Schlern, dem ‘Tor zu den Dolomiten’, an drei einstmalige Jung-Wiener versendet, die dem Künstlerkreis seit Ende der 1880er Jahre angehörten oder ihm gemeinhin sympathisierend zugerechnet werden: Richard Beer-Hofmann, Hermann Bahr und Felix Salten, damals 41, 45 sowie 38 Jahre alt.

Dass Schnitzler sich jeweils, das heißt mindestens dreimal in Folge, für die identische Ansichtskarte entschied, ist zumindest ungewöhnlich, weicht der Dichter durch diesen Akt ostentativer Selbstwiederholung und motivischer Monotonie doch entschieden von seinem gewöhnlichen Präferenz- und Selektionsverhalten ab, das darauf zielte, mittels visueller Variation im Dienste der postmedialen Individualisierung das Bildkommunikat auf den jeweiligen Adressaten abzustimmen und dadurch eine möglichst hohe Konvergenz zwischen Sujet und Empfänger herzustellen⁸³. Eine Konzessionswahl angesichts eines allzu geringen Angebots lokaler Souvenirware ist insofern unwahrscheinlich, als in dem vielfrequenzierten Touristenort, wie ein cursorischer Abgleich mit dem zeitgenössischen Repertoire in antiquarischen Beständen zeigt, kein Mangel an motivischen Varianten herrschte. Im Gegenteil, gerade die quantitative Dominanz kommerziell produzierter und mithin in Material wie Ausführung inferiorer Massenware mit allzu gefälliger Motivik dürfte Schnitzler ästhetisch wie sozialdistinktiv motiviert haben, für seine feriale Grußgeste an Österreichs literarische Avantgarde auf ein exquisites und somit standesgemäßes Pendant auszuweichen. Statt auf

⁸³ Dennoch haben sich auch in Schnitzlers Nachlass – sei es aus Vergesslichkeit, Mangel an Alternativen oder aber aus besonderem Gefallen an einem Motiv – gelegentlich identische Kommunikate erhalten: vgl. etwa Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarten vom 14.7.1916 und 1.8.1916. In: BW BH, S. 221 [Karte 1]. Wieder in: BW digital, L02232 und L02236 [Motiv «Salzkammergut. Alt Aussee mit dem Loser»].

eine allzu konventionelle photographische Reproduktion stereotyper Alpenkulisse in hartem Schwarz-Weiß-Kontrast fällt die Wahl auf ein lasiertes Gemälde mit sommerlich-leichter Szenerie in Pastelloptik (Abb. 7). Neben dem Umstand, dass die Schauseite auf der linken Hälfte großformatig Schnitzlers Unterkunft, die eigentümergeführte *Villa Heufler*⁸⁴, abbildet und somit eine individuelle Bezugnahme des Absenders auf das Motiv erlaubt (eine Strategie, die Schnitzler später fortführen und mit einer Karte seines eigenen Wohnhauses perfektionieren wird)⁸⁵, dürfte der kunstaffine Dichter als Connaisseur und Sammler die exklusive Provenienz sowie die handwerkliche Qualität der Ausführung goutiert haben. Immerhin handelt es sich bei dem gewählten Kommunikat um eine hochwertige und, da mutmaßlich in koloriertem Chromolithographiedruck produzierte⁸⁶, vermutlich auch vergleichsweise hochpreisige Sammler- und Künstlerpostkarte nach einem Aquarell des damals populären Meraner Landschaftsmalers F.A.C.M. [Franz August Carl Maria] Reisch (1862-1936), der dem einhelligen Votum der Kunstwissenschaft zufolge zu den stilbildenden Akteuren auf dem Feld der künstlerischen Ansichtspostkarte zählte und den touristischen Blick auf seine Wahlheimat Tirol entscheidend prägte⁸⁷.

⁸⁴ Bei der *Villa Heufler* handelte es sich um ein «Hotel garni», das dem *Bozner Führer* zufolge mit «grosse[m] schattige[n] Garten» sowie «schönste[r] freie[r] Lage [...] in unmittelbarer Nähe der Restaurants und des k.k. Post- und Telegraphenamtes» sowie mit Zugang zu Wanderwegen zu überzeugen wusste. Karl Felix Wolff: *Bozner Führer*. Mit 3 Karten, 1 Stadtplan und 32 Abb. Hrsg. vom Fremden-Verkehrs- und Verschönerungs-Verein für Bozen und Umgebung. Innsbruck [1909], S. 112.

⁸⁵ Vgl. die Abschnitte IV.c und IV.d dieses Beitrags.

⁸⁶ Verschiedene Grün-, Blau- und Rot- bzw. Brauntöne, die für ein differenziertes Gesamtergebnis erforderlich waren, sprechen für den Einsatz mehrerer, in der Regel etwa von sechs bis zwölf Farblatten. Aufgrund des hiermit verbundenen Aufwands in der Herstellung wurden die entsprechenden Motive mindestens in einer Auflagenhöhe von 1000 Stück produziert.

⁸⁷ Der autodidaktische Künstler, der sowohl photographischen wie bildkünstlerischen Tätigkeiten nachging, war seit 1896 in Meran ansässig und insbesondere für seine Künstlerpostkarten mit Tiroler Motivik bekannt. Eine Ausstellung im Turmmuseum Oetz (2024)



Abb. 7: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers und Otto Brahm an Felix Salten vom 19. Juli 1908, Vorderseite.⁸⁸

Anders als bei der in hoher Auflage reproduzierten photographischen Auftragsarbeit für Postkartenverlage, bei der der jeweilige Urheber in der Regel anonym bleibt, ist Reisch hier durch seine Paraphe autographisch eindeutig als Bildschöpfer ausgewiesen, authentisiert das Motiv *qua* Signatur zusätzlich und macht den Status der aquarellistischen Vorlage als Kunstwerk selbst für Laien erkennbar. Jenseits einer grundsätzlichen Präferenz des Genres dürfte für Schnitzler, der selbst bereits als Student eine beträchtliche Sammlung altösterreichischer Zeichnungen und Aquarelle des Wiener

sowie eine anschließende Publikation haben erst kürzlich zur Wiederentdeckung Reichs und insbesondere seines umfangreichen Kartenwerks beigetragen. Vgl. Anna Pixner Pertoll: Von der Kunst, Sehnsucht zu wecken. Ansichtskarten von F.A.C.M. Reisch. Innsbruck 2024 (Ötztaler Museen Schriften Bd. 11).

⁸⁸ Schnitzler und Brahm an Salten, Bildpostkarte vom 19.7.1908. In: BW digital, L03013.

Vedutenmalers Rudolf von Alt (1812-1905) angelegt hatte⁸⁹ und überdies ein Faible für Künstlerpostkarten, beispielsweise aus der Hand des Münchner Malers Heinrich Kley (1863-1945) besaß⁹⁰, das Prestige und die Provenienz des Urhebers kaufentscheidend gewesen sein, zumal die Seiser Ansichtspostkarte mit ihrer vollflächigen Bildwiedergabe und der weißen Passepartout-Rahmung sicher nicht zufällig gestalterisch die Aufmachung der exklusiven *Mignon-Galerie Tiroler Landschaften* des Malers alludiert. Dabei handelt es sich, wie es in der zeitgenössischen 'illustrierten Zeitschrift für die vornehmen Welt' *Sport & Salon* heißt, um eine, «nach seinen Aquarellen» gefertigte

Sammlung von Tiroler Landschaften [...], bei der das farbige Bild in der annähernden Grösse einer Postkarte einem weissen Carton vertieft eingepresst ist. [...] Die Ausführung kennzeichnet sich besonders durch die Genauigkeit der Detailbehandlung, da der Künstler

⁸⁹ Vgl. Julia Ilgner/Martin Anton Müller: «My house is my Nachtkastl». Ein chronologisches Inventar der Kunstobjekte Arthur Schnitzlers. In: Aurnhammer/Martin 2021 (Anm. 18), S. 95-151, S. 104, sowie Schnitzlers Selbstauskunft bei Max Krell: Das alles gab es einmal. Frankfurt a.M. 1965 [1961], S. 123: «Ich war als junger Student ein begeisterter Verehrer des Wiener Malers Rudolf von Alt. Ich sammelte von ihm an Zeichnungen und duftigen Aquarellen, wessen ich habhaft werden konnte».

⁹⁰ Schnitzler versandte mehrere Künstlerpostkarten Kleys (etwa an Bahr, Bildpostkarte vom 6.5.1908. In: BW Bahr, S. 403. Wieder in: BW digital, L01770, mit einer Szene aus dem Münchner Hofgarten, Bildpostkarte vom 28.8.1909. In: BW Bahr, S. 424. Wieder in: BW digital, L01869, mit der Mariensäule vor der Münchner Frauenkirche sowie an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 28.8.1909. In: BW digital, L01870, mit dem Motiv der Münchner Theatinerkirche. Auch Schnitzlers persönlichem Umfeld dürfte diese Passion nicht verborgen geblieben sein. So wählte etwa Paul Goldmann eine Kley'sche Künstlerpostkarte mit dem Motiv des Hamburger Hafens als Kartengruß für den befreundeten Dichter (vgl. Goldmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 6.6.1908. In: BW digital, L03462). Schnitzler könnte durch Kleys Illustrationen für literarische Zeitschriften wie *Über Land und Meer*, die *Jugend* oder den *Simplicissimus* auf den gebürtigen Badener Künstler aufmerksam geworden sein. Die Motive, die Schnitzler verschickte oder erhielt, entstammen einer Aquarell-Serie über deutsche Städte, die Kley in den Jahren 1897/98 für die Karlsruher Hofkunsthaltung Velten entworfen hatte und die als Künstlerpostkarten in hochwertiger Ausführung distribuiert wurden. Vgl. hierzu die Arbeiten von Alexander Kunkel, insbesondere die Dissertationsschrift: A.K.: Heinrich Kley. Leben und Werk. Weimar 2009. Im Kontext von Schnitzlers Kunstrezeption fand Kley bislang keine Erwähnung.

offenbar weniger auf den Effect, bei dem Details Nebensache sind, hinarbeitete, als auf getreue Wiedergabe des Geschauten unter Beibehaltung des ganzen Farbenreizes der Natur.⁹¹

Der ästhetische Vorzug resp. die charakteristische Besonderheit der Reisch'schen Motivgestaltung liegt also gerade nicht im aquarelltypischen 'Veruneindeutigen' infolge der impressionistischen Evokation eines subjektiven Eindrucks, sondern in einer, wenn auch nicht photographischen, so doch naturalistisch-mimetischen Abbildung der empirisch geschauten Wirklichkeit bei Ausschöpfung des gesamten natürlichen Farbspektrums der menschlichen Wahrnehmung. Das heißt, das gewählte Kommunikat vermag, wie ein cursorischer Abgleich bestätigt, trotz malerischer Verfremdung einen wirklichkeitsgetreuen Eindruck von der Ferienrealität zu übermitteln: Zwar präsentiert auch Reischs Vedute das ikonische Schlernmassiv mit der vorgelagerten Santnerspitze und dem Burgstall als montanem Wahrzeichen Tirols, jedoch absorbiert eine Szene gesellschaftlichen Lebens in der Sommerfrische vor vollerblühter Landschaft im Vordergrund die Aufmerksamkeit des Betrachters – ein distinguiertes *dolce far niente* einer internationalen *Haute Volée* vor pittoresker Kulisse, eine ideale und somit postkartentaugliche Symbiose von Mensch und Natur. Dass die Motivwahl eine bewusste ästhetische Entscheidung war, legt auch der Umstand nahe, dass Beer-Hofmann vier Wochen später eine weitere Künstlerkarte Riesch'scher Provenienz erhält⁹².

*Karte 1: Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann
(Ansichtspostkarte vom 26. Juni 1908)*

Die erste Karte aus der 'Tiroler Sommerfrische' (Abb. 8a/b) erhalten das

⁹¹ N.N.: Kunst. Mignon-Galerie Tiroler Landschaften. In: Sport & Salon 4 (1901), H. 22, 1.6.1901, S. 21.

⁹² Vgl. Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 20.7.1908. In: BW digital, L01784. Das Motiv im Hochformat mit dem Titel «Partie in Seis a. Schlern» bildet vordergründig eine sommerliche Dorfansicht sowie im Hintergrund das Bergmassiv mit Santnerspitze, Burgstall und Jung-Schlern ab. Eine dritte Motivvariante aus der Serie erhält Stefan Zweig: vgl. Schnitzer an Zweig, Bildpostkarte vom 5.7.1908. In: BW digital, L03800.

befreundete Paar Paula und Richard Beer-Hofmann – und zwar, wie der Poststempel verrät, noch am 26. Juni 1908, also unmittelbar nach der Ankunft der Familie Schnitzler am Urlaubsort⁹³.



Abb. 8a/b: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Richard und Paula Beer-Hofmann vom 26. Juni 1908, Vorder- und Rückseite.⁹⁴

26. Juni 08. / Mein Fenster / Heini / Um's Eck hab ich auch noch ein Fenster, daneben ist auch Arthurs Balcon-Zimmer. / Salegg war rasch erledigt, da der schlaue |Wirt die Mängel seines Hauses durch wohlwollendes Schulterklopfen zu ersetzen suchte. / Wir speisen im gegenüberliegenden Seiserhof, wollen lange bleiben. Heut ist Heini eingetroffen. / Die Wälder sind unglaublich schön. Hoffentlich sind Sie ebenso zufrieden, aber wo??? Die allerherzlichsten Wünsche und Grüsse, auch den Kindern. / O. S. / |[handschriftlich Arthur Schnitzler:] Herzlichst Arthur

Zunächst ist der handschriftlich applizierte Kartentext mit über 500 Zeichen und rund 75 Wörtern für ein Kurzkommunikat vergleichsweise lang, sodass alle disponiblen Freiflächen herangezogen werden müssen: nicht nur das offizielle Schriftfeld auf der Adressseite, sondern auch die Blanko-Grußzeile am rechten Bildrand der Schauseite. Darüber hinaus wird auch die Abbildung durch händische Eingriffe aktiv in die Textnachricht einbezogen, indem Olga (als Hauptschreibende) den aktuellen Aufenthaltsort,

⁹³ Schnitzler war am 19. Juni nach Aussee im steierischen Salzkammergut aufgebrochen und nach etlichen Tagen der Unterkunftssuche am 26. Juni nach Schlern übersiedelt (vgl. TB AS 19.-26.6.1908).

⁹⁴ Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 26.6.1908. In: BW digital, L01778.

die *Villa Heufler* in Seis am Schlern, durch markanten Unterstrich ausweist und sogar mithilfe deiktischer Pfeilsymbolik präzise die konkrete Lage der gemieteten «hübsche[n] Zimmer»⁹⁵ im Hotel markiert, wodurch ein intermedialer Bezug zwischen Bild und Text resp. zwischen Sujet und Schreibinstanz bzw. -kollektiv (den Mitreisenden) hergestellt wird. Der unvermittelte *Ad hoc*-Einstieg ohne Anrede, Gruß- und Eingangsformel ist einerseits der Vertrautheit zwischen Sender und Empfänger geschuldet, die konventionelle Höflichkeitsformen überflüssig macht, orientiert sich andererseits aber auch an der visuellen Komponente des Mediums: Anstelle des Textes übernimmt das Bild, die gattungsbezeichnende ‘Ansicht’, die gesprächsinitiierende Exordialfunktion und figuriert als Hauptgegenstand der Nachricht (die Mitteilung über die erfolgreiche Zimmersuche), zu der sich die Schreibenden in Beziehung setzen. Die konkrete Motivwahl bzw. die Verbindung zwischen dem Sujet, der *Villa Heufler* und den Absendern, ist medienkonventionell so etabliert, dass sie eigentlich gar nicht mehr eigens verbal thematisiert werden muss. Nichtsdestotrotz wird die getroffene Logiswahl, die am Tag der Ankunft im Zentrum steht, hier zumindest insofern durch die Textbotschaft zusätzlich beglaubigt, als – gleich welchen Textestieg man favorisiert – zunächst *medias in res* auf die Unterkunft rekurriert, dann ein anekdotischer Vergleich mit der vorigen Herberge gezogen, die neue Wahl legitimiert sowie schließlich ein topographischer Bezug zu weiteren touristischen Einrichtungen am Kurort hergestellt wird⁹⁶. Die Affirmation der familiären Vollständigkeit («Heut ist Heini eingetroffen») sowie der im Motiv

⁹⁵ TB AS 25.6.1908.

⁹⁶ Die ‘Hotel-Post’ ist auch dadurch motiviert, dass der Bezug der Unterkunft Ergebnis intensiver und langwieriger Bemühungen war, erwies sich die Logissuche für die Jung-Wiener in diesem Sommer doch als besonders schwierig. So hatten Richard und Paula Beer-Hofmann bis Ende Juni «vergeblich [eine] Sommerwohnung in Kärnten und Tirol gesucht». Und auch Arthur und Olga Schnitzler waren nach Ankunft an ihrer ersten Station in Aussee (*Hotel Hackinger*) permanent auf der Suche nach einer geeigneten Folgeunterkunft. Mindestens fünf Quartiere wurden inspiziert und sogar ein Spezialist für die Region zurate gezogen, bevor man in Seis am Schlern zunächst das *Santnerspitzhotel*, den *Dolomitenhof*, die *Villa Laurin* sowie schließlich die *Villa Heufler* in Augenschein nimmt. Nach zweifacher Besichtigung und dem obligatorischen Placet seitens der kritischen Gattin fällt die

als Staffage aufscheinenden Natur, das eigentliche Movens der Villegiatur, («Die Wälder sind unglaublich schön.») perfektionieren die alpine Urlaubsidylle und münden in den hoffnungsvollen Ausblick, «lange bleiben» zu wollen. Eine gezielte Gegenfrage, mit dreifachem Interrogationszeichen auch typographisch akzentuiert («Hoffentlich sind Sie ebenso zufrieden, aber wo???»), offenbart, dass sich diese Postkarte nicht in monodirektionalem Gruß erschöpft, sondern mittels Beanstandung des Informationsdefizits vielmehr zum epistolaren Dialog auffordert. Das situative Hochgefühl des ferialen Ausnahmezustands wird abschließend nicht nur mit der superlativischen Schlussformel («Die allerherzlichsten Wünsche und Grüsse») verbal wie final bekräftigt, sondern auch positionell mit der Platzierung der eigenen Signatur oberhalb der Santnerspitze⁹⁷ markiert, die prospektiv auf eigene Gipfelerstürmungen – oder im übertragenen Sinne: auf literarisch-produktive Höhenflüge während der Kreativzeit der Sommerfrische verweisen mag.

Karte 2: Arthur und Olga Schnitzler an Hermann Bahr (Ansichtspostkarte vom 6. Juli 1908)



Abb. 9a/b: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Hermann Bahr vom 6. Juli 1908, Vorder- und Rückseite.⁹⁸

6. Juli 08. / Lieber Herr Bahr, / wir haben Ihr wunderschönes Feuilleton über Moppchen mit Ergriffenheit gelesen, schicken Ihnen die

Entscheidung endlich für das inhabergeführte 'Hotel garni' im Zentrum der Südtiroler Gemeinde (vgl. TB AS 18.6.1908, 25.6.1908).

⁹⁷ Die 2.414 m hohe Santnerspitze, die über Seis thront, wurde erstmals 1880 von Johann Santner (1841-1912) bestiegen.

⁹⁸ Arthur und Olga Schnitzler an Bahr, Bildpostkarte vom 6.7.1908. In: BW Bahr, S. 405. Wieder in: BW digital, L01780.

herzlichsten Grüsse und viel gute Wünsche für den Sommer. / Olga Schnitzler. / [handschriftlich Arthur Schnitzler:] Herzlichst dein Arthur. / [handschriftlich Olga Schnitzler:] Unser Balcon.

Erst fast zwei Wochen später, am 6. Juli, folgt die zweite Karte (Abb. 9a/b), adressiert an den damals in Trennung lebenden Hermann Bahr unter der Anschrift seines von Joseph Maria Olbrich erbauten Wohnhauses in der Veitlissengasse in Ober Sankt Veit – einen der wenigen Kollegen, mit denen Schnitzler ‘per Du’ verkehrte⁹⁹. Die vertrauliche Grußformel am Ende der Karte sollte jedoch nicht über den kategorialen Unterschied hinsichtlich des Codes und des Grades an Intimität hinwegtäuschen, der allein schon aus der neuerlich invertierten Autorschaft resultiert. Denn wieder ist es nicht Arthur, sondern Olga Schnitzler, die in der Rolle der Dichtergattin, die ‘Kommunikationsverpflichtung’ resp. die postalische Beziehungspflege übernimmt¹⁰⁰. Schon *in puncto* Textmenge kommt die Karte mit rund 230 Zeichen bzw. 32 Worten lediglich auf die Hälfte des Umfangs, beschränkt sich auf das vorgesehene Schreibfeld der Textseite und zeichnet sich insgesamt durch medientypische Prägnanz aus. So beginnt das Kommunikat mit konventioneller Anredeformel und verbleibt konsequent in der kollektiven Wir-Form des unterzeichnenden Paares. Zudem ist der Schreib Anlass nicht ausschließlich privat, sondern zumindest vordergründig primär beruflich motiviert: Gilt es doch, eine zustimmende Lesereaktion auf eine Rezension zu Otto Erich Hartlebens *Briefen an seine Frau* (1908, «Ihr wunderschönes Feuilleton über Moppchen» [der Spitzname Selma Hartlebens]) zu artikulieren, die Bahr zwei Tage zuvor, am 4. Juli, in der *Neuen Freien*

⁹⁹ Schnitzler und Bahr duzten sich seit einer gemeinsamen Silvesterfeier 1893 – eine Entscheidung, die Schnitzler später mitunter bereute. Vgl. hierzu Kurt Ifkovits/Martin Anton Müller: Nachwort. In: BW Bahr, S. 820-863, hier S. 835-836.

¹⁰⁰ Der Dimension und Intensität der kommunikativen (Mit-)Arbeit von Dichtergattinnen und -partnerinnen an der Netzwerkpflege des Wiener Kreises wäre eigens nachzugehen. Häufig sind sie es, die brieflich bestehende Verbindungen lebendig halten oder neue Zusammenkünfte anregen. Auch übernehmen sie im Falle von Doppelkommunikaten wie dem hiesigen Beispiel oftmals die ausführende Schreibarbeit, während die Dichter selbst sich auf Grüße oder kurze Zusätze beschränken.

Presse veröffentlicht und die man offenbar im Urlaub gelesen hatte¹⁰¹. Lediglich eine einzelne Markierung auf der Schauseite («Unser Balcon») stellt noch den Bezug zum Bildsujet her, das in der eigentlichen Textbotschaft mit keinem Wort mehr aufgegriffen wird: Die Tiroler Destination, Details über den Aufenthalt, die Begleitung oder konkrete Erlebnisse sind nicht Gegenstand der Nachricht. Auch lädt keine Gegenfrage zur Fortführung des epistolaren Dialogs ein. So fungiert die zweite Karte, vermittelt über die Dichtergattin, vor allem als kollegial-freundschaftliche Geste der (intellektuellen) Anerkennung im Kreis der einstigen Jung-Wiener: ein phatisch motivierter Akt der Sympathiebekundung und Beziehungspflege, hatte man sich doch seit über einem halben Jahr nicht mehr persönlich gesehen¹⁰² und war verunsichert ob der gegenseitigen Wertschätzung der jüngsten Schöpfungen. So wartete Schnitzler etwa gespannt auf Bahrs Votum bezüglich seines ersten Romans *Der Weg ins Freie* (1908), den er ihm unmittelbar nach Erscheinen Ende Mai hatte zukommen lassen¹⁰³. Denkbar wäre mithin auch eine subtile strategische Intention Schnitzlers, Bahr – vermittelt über die unverfängliche Kommunikationsinitiative seiner Frau – dezent zu einer Reaktion zu bewegen und ggf. als Rezensenten und Fürsprecher seines neuen Romans zu gewinnen, wie der gemeinsame Verleger Samuel Fischer unlängst vorgeschlagen hatte¹⁰⁴. Hierfür spräche auch der durch Possessivpronomen personalisierte, superlativische Gruß («He[rz]lichst dein Arthur»), der als 'Nähemarker' zusätzliche Verbundenheit erzeugt.

¹⁰¹ Vgl. Otto Erich Hartleben: *Otto Erich Hartlebens Briefe*. 2 Bde. Bd. 1: Briefe an seine Frau 1887-1905. Hrsg. und eingel. von Franz Ferdinand Heitmueller. Berlin 1908, sowie Hermann Bahr. Moppchen. In: *Neue Freie Presse*, 4.7.1908, S. 1-5.

¹⁰² Vgl. dazu Schnitzler an Bahr, Brief vom 15.11.1908. In: *BW Bahr*, S. 409. Wieder in: *BW digital*, L01803.

¹⁰³ Vgl. Bahrs Dank an Schnitzler, Brief vom 3.6.1908. In: *BW Bahr*, S. 403. Wieder in: *BW digital*, L01773.

¹⁰⁴ Vgl. S. Fischer an Schnitzler, Brief vom 18.5.1908. In: Samuel Fischer/Hedwig Fischer: *Briefwechsel mit Autoren*. Hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einf. von Bernhard Zeller. Frankfurt a.M. 1989, S. 81-82, Anm. S. 861.

Karte 3: Arthur Schnitzler und Otto Brahm an Felix Salten (Ansichtspostkarte vom 19. Juli 1908)

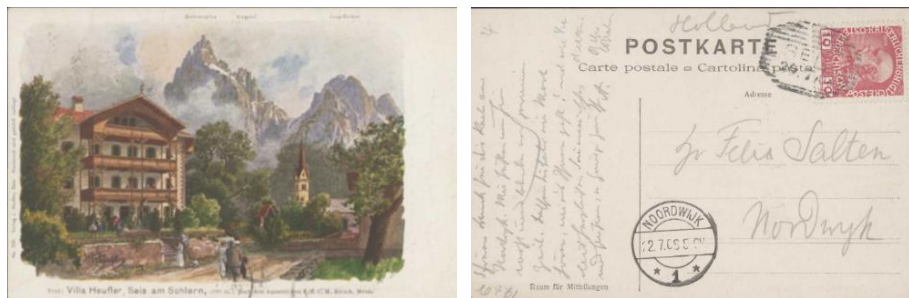


Abb. 10a/b: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers und Otto Brahms an Felix Salten vom 19. Juli 1908, Vorder- und Rückseite.¹⁰⁵

Schönen Dank für die Karte aus Nordwyk. Wir fühlen uns hier wohl und bleiben noch geraume Zeit. Lassen Sie bald ein Wort hören, wie's Ihnen geht! [handschriftlich Otto Brahm:] und wie Sie dichten.

B. Gr. / OBrahm. / [handschriftlich Arthur Schnitzler:] Mit herzlichen Sommerwünschen und Grüßen von Haus zu Haus Ihr A. / 19.7.08

Eine weitere Woche später, am 19. Juli, dem Geburtstag Bahrs, beschließt nach fast vierwöchigem Aufenthalt eine dritte Karte den ferialen Grußreigen an den befreundeten Schriftstellerkollegen Felix Salten, die sich mit 250 Zeichen bei 46 Wörtern zwar in ähnlichem Umfang wie der vorangegangene Kartengruß bewegt, jedoch noch expliziter als Gruppenkommunikat ausgewiesen und gleichsam beruflich motiviert ist. Neuerlich zeichnet als Absender nicht Schnitzler allein, sondern auch der inzwischen eingetroffene Berliner Regisseur Otto Brahm verantwortlich. Die veränderte Autorschaft von Dichter und Impresario zeigt sich, gegenüber den vorherigen Beispielen, schon typographisch auf den ersten Blick durch die Verwendung abweichender Schreibutensilien (Bleistift statt des von Olga benutzten Füllers mit Tinte) sowie einer alternativen Schriftausrichtung: So beschreibt

¹⁰⁵ Schnitzler und Brahm an Salten, Bildpostkarte vom 19.7.1908. In: BW digital, L03013.

Schnitzler diese Karte nicht in der vorgesehenen horizontalen Normalausrichtung, sondern wendet das Kommunikat ins Vertikale, um eine breitere Schreibfläche zur Disposition zu haben. Neben dem beruflichen Interesse, der Erkundigung nach der literarischen Produktivität des Jung-Wiener-Weggefährten («wie Sie dichten»), bildet allerdings eine vorangegangene Botschaft, nämlich ein Urlaubsgruß Saltens aus dem südholändischen Badeort Noordwijk, der gemäß sozialer ‘Kommunikationsverpflichtung’ zeitnah mit einem Gegengruß zu erwidern war, den eigentlichen Schreibanlass¹⁰⁶. Der Aufbau der Karte ist denkbar konventionell: Auf die einleitende Dankesformel einschließlich Eingangsbestätigung des vorangegangenen Korrespondenzstücks («Schönen Dank für die Karte aus Nordwyk») folgt die obligatorische Versicherung des persönlichen Wohlergehens («Wir fühlen uns hier wohl») sowie die Erkundigung nach dem Befinden des Kommunikationspartners («Lassen Sie bald ein Wort hören, wie’s Ihnen geht!»), die von einer vergleichsweise formellen Abschiedsformel («Mit herzlichen Sommerwünschen und Grüßen von Haus zu Haus») komplettiert wird. Details oder persönliche Erfahrungswerte zum Aufenthaltsort fehlen ebenso wie eine Bezugnahme auf die Motivik der Schauseite.

Zwar mag der Umstand eines kürzlich erfolgten Todesfalls – Saltens älterer Bruder (Michael) Emil Salzmann war am 26. Juni 1908 verstorben¹⁰⁷, anlässlich dessen Schnitzler dem Dichterkollegen kondoliert hatte, den Verzicht auf allzu spielerische Elemente sowie die Prävalenz eines dezenten, professionellen Tons begründen, jedoch ließe sich die konstitutive Reserviertheit trotz identischer, ästhetisch nobilitierter Motivik auch als (postalischer)

¹⁰⁶ Salten an Schnitzler, Bildpostkarte vom 14.7.1908. In: BW digital, L03498. Salten wählte ein landestypisches Motiv mit Tulpenfeldern in farbiger, künstlerischer Aufmachung, das der ortsansässige Verleger und touristische Vorreiter Adriaan Dorsman (1858-1945) in seiner Buchhandlung vertrieb, sodass es denkbar ist, dass Schnitzler auf diese Vorlage mit einem ähnlichen Kommunikat reagieren wollte. Vgl. auch Holzheid 2011 (Anm. 12), S. 60.

¹⁰⁷ Schnitzler hatte vom Ableben (Michael) Emil Salzmanns (1858-1908) mutmaßlich aus der Zeitung erfahren und kondoliert von seinem Urlaubsort aus: Schnitzler an Salten, Postkarte vom 29.6.1908. In: BW digital, L03014.

Indikator für die allmählich einsetzenden Diffusionskräfte innerhalb des Jung-Wiener-Kreises deuten, die hier bereits auf die künftige Entfremdung der einstigen Weggefährten als «Menschen, die einmal beinahe Freunde waren», vorausdeutet¹⁰⁸.

IV.c Phase der Aneignung und Exposition: Postalisches Self-Fashioning

Nicht zuletzt dürfte Schnitzlers Motivwahl als habituellem Akt der Autorschafts- bzw. Schriftstellerinszenierung auch aufmerksamkeitsökonomisch motiviert gewesen sein, ließ sich mit dem jeweiligen Motiv doch auch ein plakatives *Self-Fashioning* (Stephen Greenblatt) betreiben¹⁰⁹. Demzufolge fungiert die Postkarte nicht nur als Gradmesser für den Bildungs-, sondern auch für den äußeren Wohlstand, den der renommierte Dichter als Mitglied der Wiener *Upper Class* nicht nur selbst von Kindesbeinen an gewohnt, sondern auch sich und den Seinen zu finanzieren im Stande ist. Dass Schnitzler regelmäßig auf Motive mit imposanten Gebäudeensembles zurückgreift, dürfte allerdings auch einer gewissen Pragmatik geschuldet sein, sind Karten am Logisort doch leicht zur Hand und als Werbeträger entweder unentgeltlich oder zumindest kostengünstig zu erwerben. Auch enthalten die kommerziellen Bildträger in der Regel vorgedruckte Adresszeilen für etwaige Rückantworten und erleichtern somit die postalische Koordinierung unterwegs sowie das mobile Selbstmanagement.

Bereits ab Mitte der 1890er Jahre hat Schnitzler auf Vorläufer der Bildpostkarte zurückgegriffen, deren institutionelle Provenienz durch Aufdrucke oder Stempel ausgewiesen wurde, wie etwa der Fall einer Korrespondenzkarte aus dem traditionsreichen Hamburger Alsterhotel *Zum Kronprinzen*

¹⁰⁸ TB AS 2.8.1904. Vgl. auch Gerhard Hubmann, der das bezeichnende Schnitzlerzitat als Titel über seine Analyse der Dichterbeziehung stellt: G.H.: «Menschen, die einmal beinahe Freunde waren». Felix Salten und Arthur Schnitzler. In: Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk. Hrsg. von Marcel Atze unter Mitarbeit. von Tanja Gausterer. Salzburg/Wien 2020, S. 184-205. Vgl. zur These des «epistolari-sche[n] Verebben[s] einer Strömung» ausführlich Barbara Beßlich 2025 (Anm. 40), S. 47.

¹⁰⁹ Vgl. Jürgensen/Kaiser 2011 und Greenblatt 1980 (beide Anm. 17).

(Abb. 11a/11b) demonstriert, dass auch über die Grenzen der Hansestadthinaus einen exzellenten Ruf genoss. Als Haus ersten Ranges, in bester



Abb. 11a: Postkarte Arthur Schnitzlers mit dem Adressstempel «Hotel zum Kronprinzen/Hamburg».¹¹⁰

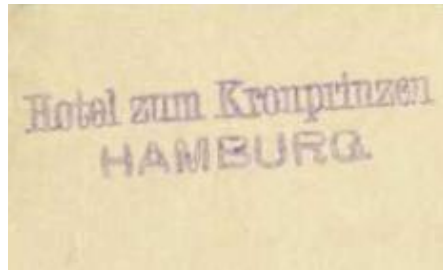


Abb. 11b: Adressstempel «Hotel zum Kronprinzen/Hamburg» (Detailansicht, Ausschnitt aus Abb. 11a).

Lage am Jungfernstieg mit Panoramablick auf die Binnenalster gelegen¹¹¹, stand das Hotel für exquisiten Geschmack, den es über den postalischen Ausweis der Residenz implizit auch seinen Gästen attestierte – eine Geste, die sich der reisende Dichter jenseits des pragmatischen Aspekts des haus-eigenen Postservice zunutze gemacht haben dürfte¹¹².

Während der Junggeselle Schnitzler in den 1880er und 1890er Jahren im Zuge seiner zahlreichen Wander- und Radtouren im Wiener Umland bzw. im weiteren alpinen Raum – zumindest gelegentlich und wohl eher aus

¹¹⁰ Schnitzler an Beer-Hofmann, Postkarte vom 7.7.1896. In: BW BH, S. 92. Wieder in: BW digital, L00560.

¹¹¹ Das Hotel «Zum Kronprinzen», ein eleganter, schneeweiß getünchter neoklassizistischer Bau, zählte unter der Adresse (Alter) Jungfernstieg 16 zu den renommiertesten Häusern der Stadt. Gleichwohl musste es im Zuge der Umstrukturierung der Innenstadt 1911 dem Warenhaus Hermann Tietz (dem heutigen Alsterhaus) weichen.

¹¹² Bei der angebotenen Dienstleistung dürfte es sich um einen unentgeltlichen Standardservice des Hauses, nicht jedoch um eine 'Hotelpostbeförderung' gegen zusätzliche Gebühr gehandelt haben, wie sie für Gasthäuser in abgelegenen Regionen üblich war. Schließlich befand sich das kaiserliche Oberpostamt der Hansestadt an der Ringstraße (dem heutigen Gorch-Fock-Wall) nur wenige Gehminuten vom Hotel entfernt.

Mangel an Alternativen denn aus wirtschaftlicher Notwendigkeit – komfortable, aber preislich (noch halbwegs) moderate Unterkünfte wählt, steigt das Renommée der konsultierten Etablissements parallel zur Entwicklung des Fremdenverkehrs stetig an und kulminiert in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg: von gediegenen Gasthöfen und Familienhotels an gefragten Kur- und Badeorten der Sommerfrische wie dem *Hotel Post* am Tegernsee (1898)¹¹³, dem *Hôtel Wildbad Waldbrunn* bei Welsberg im Pustertal (1907)¹¹⁴ oder dem *Hotel Simson* in Tutzing am Starnberger See (1912)¹¹⁵ bis zu *High-End-Logis* im schweizerischen Engadin. Erst in Kriegs- und Krisenzeiten, als Reisen ins europäische Ausland massiv erschwert und nur noch bedingt möglich sind, kehrt Schnitzler temporär mit der *Villa Annerl* in Alt Aussee (1916) oder der *Villa Wassing* in Sigmund Freuds ‘österreichischem Lieblingskurort’ Bad Gastein am Fuße der Hohen Tauern im Folgejahr (1917)¹¹⁶ zu inländischen Destinationen zurück. Ab der Jahrhundertwende, insbesondere jedoch mit Schnitzlers Eheschließung im Jahr 1903 bezeugt die illustrierte Bildpostkarte folglich zunehmend auch den sozialen Status und Lebensstandard des bürgerlichen Paares. Dabei folgt Schnitzler in seinem residenzialen Habitus, wie so oft, einem ‘ererbten Verhalten’: Seit früher

¹¹³ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 2.8.1898. In: BW digital, L00828. Das Haus warb als ‘erstklassiges Familienhotel’ mit ‘Wiener Café und Küche’, die auch österreichische Speisen anbot.

¹¹⁴ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 11.7.1907. In: BW digital, L01689, Bildpostkarte vom 19.8.1907. In: Beer-Hofmann, S. 182-183. Wieder in: BW digital, L01700, sowie insbesondere Brief vom 29.7.1907. In: BW BH, S. 181-182. Wieder in: BW digital, L01695, auf dem reich illustrierten hoteleigenen Briefpapier.

¹¹⁵ Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 30.8.1912. In: BW digital, L02087.

¹¹⁶ Schnitzlers konkrete Unterkunft in dem Haus, das sich im Besitz eines ehemaligen Wiener Kollegen, Dr. Anton Wassing (1860-1941), befand, ist seinen diversen Postkarten (u.a. an Beer-Hofmann und Robert Adam, Bildpostkarten vom 11.6.1917 und 15.6.1917. In: BW digital, L02262 und L02263) nicht zu entnehmen, sondern lediglich im Tagebuch übermittelt (TB AS 4.6.1917). Während es für Schnitzler nach kürzeren Besuchen (1881 und 1898) der einzige längere Aufenthalt im Gasteinertal blieb, hat Sigmund Freud die *Villa Wassing* zwischen 1916 und 1923 sechsmal zur Kur aufgesucht.

Kindheit an Exklusivität gewohnt – man denke an die Sommerfrischen der Familie Schnitzler im *Thalhof* in Reichenau an der Rax¹¹⁷ – frönt bereits der 20-Jährige einem maßlosen «Ehrgeiz, elegant zu werden» und hegt zwischenzeitlich mehr «mondäne[]» denn «künstlerische[] Ambitionen». Trotz der selbstattestierten Heilung «diese[s] Snobismus»¹¹⁸ wählt auch der arri-vierte Dichter später durchweg Unterkünfte der höchsten Kategorie und residiert fast ausschließlich in den besten Häusern am Platz, wo Mitglieder der österreichischen Kaiserfamilie oder des europäischen Hochadels ebenso absteigen wie die bürgerliche Hautefinance, sodass sich Schnitzlers Postkarten wie eine visuelle Kartierung der internationalen Luxushotellerie um 1900 ausnehmen und mit der Explizitität eines werbewirksam retuschierten Hochglanzbildes den immobilären *way of life* eines Großschriftstellers der *Belle Époque* dokumentieren: Sei es das *Grand Hôtel Lavarone* (1903)¹¹⁹ im Trentino, das *Grand Hôtel* am Lago di Misurina in den Dolomiten (1907, Abb. 12), das *Palast-Hotel* Meran (1910, Abb. 13), das traditionsreiche *Hotel Beaurivage* in Interlaken zwischen Thunersee und Brienersee (1910)¹²⁰, das *Hôtel des Alpes* in Territet-Montreux im Schweizer Kanton Waadt am Genfersee (1910, Abb. 14), das *Cresta Palace* in Celerina bei St. Moritz im Schweizer Engadin (1914, Abb. 15) oder das luxuriöse *Maloja Palace*, ein damals hochmoderner Neorenaissancebau am Ufer des Silsersees¹²¹.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Bernd Kürschner: Arthur Schnitzlers Aufenthalte in Reichenau an der Rax. (2020). [LINK](#) [1.1.2025]. Zu Schnitzlers Beziehung zur *Thalhof*-Wirtin vgl. Elisabeth-Joe Harriet: Die unvollendete Geliebte. Olga Waissnix & Arthur Schnitzler. Wien 2015.

¹¹⁸ Arthur Schnitzler: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit einem Nachw. von Friedrich Torberg. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2011 [Wien/München/Zürich 1968], S. 320-321.

¹¹⁹ Vgl. Schnitzler an Bahr, Bildpostkarte vom 20.8.1903. In: BW Bahr, S. 270. Wieder in: BW digital, L01311.

¹²⁰ Vgl. Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 25.5.1910. In: BW digital, L01934.

¹²¹ Vgl. Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 27.8.1913. In: BW digital, L02150.



Abb. 12: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Grand Hôtel* am Lago di Misurina (1907).¹²²



Abb. 13: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Palast-Hotel* Meran (1909).¹²³



Abb. 14: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Le Grand Hôtel et Hôtel des Alpes* (1910).¹²⁴



Abb. 15: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Cresta Palace* in Celerina (1914).¹²⁵

Erst recht hält Schnitzler außerhalb Österreichs bzw. des österreichischen Einflussgebietes an seinen touristischen Ansprüchen fest – etwa, wenn er den Sommer 1907 im eleganten dänischen Badeort Skodsborg verbringt (Abb. 17) oder die Ferien im September 1925 unter toskanischer Sonne im Seebad Forte dei Marmi verlängert (Abb. 18). Mehrfach, vor allem im Frühjahr oder Herbst, zieht es den Dichter auch an die oberitalienischen Seen,

¹²² Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13.8.1907. In: BW digital, L01699.

¹²³ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 9.9.1907, In: BW digital, L01706.

¹²⁴ Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 25.5.1910. In: BW digital, L02558.

¹²⁵ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 2.8.1914. In: BW BH, S. 219. Wieder in: BW digital, L02189.

namentlich ins mondäne, durch Paul Heyse und Gabriele D'Annunzio auch literarisch nobilitierte Gardone Riviera (Abb. 19), vor allem aber nach Riva, das 'Tor zum Süden' am nördlichen Ufer des Gardasees (Abb. 16), wo nicht nur Thomas Mann die Inspiration für seinen *Zauberberg* (1924) fand, sondern wo auch Schnitzler insgesamt dreimal exquisit logiert, selbst wenn er, wie im Hochsommer 1903 im *Palast Hotel Lido*, lediglich für eine Nacht absteigt¹²⁶.

Das Beispiel Rivas verdeutlicht auch, dass Ansichtskarten mit exponierter Residenzmotivik auf der Schauseite funktionell keinesfalls auf die visuelle Demonstration pekuniärer Potenz beschränkt sind, sondern für den jeweiligen Empfänger zumindest gelegentlich auch reisepragmatischen Informationswert besaßen¹²⁷. So erkundigt sich etwa Beer-Hofmann im Juli 1907 zwecks Fortsetzung seiner Sommerfrische in südlicheren Gefilden («womöglich Gardasee») nach eben jener Unterkunft, deren Kartenporträt ihn wenige Jahre zuvor erreicht hatte (Abb. 16): «Waren Sie im Lido-Hôtel in Riva zufrieden? Und hat das Hôtel eine wirkliche Badeanstalt? Mit Schwimmmeister? Ist vielleicht Hôtel du Lac (Witzmann) zu empfehlen? oder Torbole?»¹²⁸ Schnitzler antwortet prompt und erinnert sich, «ein confortables, sogar elegantes Hotel» mit «Badeanstalt [...] im Park»¹²⁹, allerdings mit mäßiger Verpflegung, vorgefunden zu haben. Der Bitte um Auskunft dürfte der Befragte angesichts des unerwarteten Rollentauschs nicht

¹²⁶ Schnitzler steigt im Zuge einer Radtour vom 18. auf den 19. August in dem Hotel ab, vgl. TB AS 18./19.8.1903. Zu Riva und seinen prominenten Besuchern um 1900 vgl. Willi Jasper: *Zauberberg Riva. Das Sanatorium der Dichter und Denker*. Berlin 2011, der Schnitzlers sporadische Aufenthalte am Gardasee allerdings nicht näher berücksichtigt.

¹²⁷ Vgl. hierzu auch Fliedl 1992 (Anm. 10), S. 6: «Es geht denn auch darum, [...] wo man speist und logiert», schließlich korrespondieren «nicht nur Schriftsteller- und Verlagskollegen, sondern auch Reise- und Wandergefährten».

¹²⁸ Beer-Hofmann an Schnitzler, Brief vom 26.7.1907. In: BW BH, S. 181. Wieder in: BW digital, L01694.

¹²⁹ Schnitzler an Beer-Hofmann, Brief vom 29.7.1907. In: BW BH, S. 181-182. Wieder in: BW digital, L01695. Dass Schnitzler seine Antwort auf werbewirksam illustriertem Briefpapier seines aktuellen Hotels erfasst, mag in ironisch-spielerischem Gestus seine neu gewonnene Autorität in touristischen Stilfragen unter Beweis stellen.

ohne Stolz nachgekommen sein, war es doch in früheren Lebensphasen meist Schnitzler selbst, der den reiseerfahreneren Dichterkollegen um Logis-Empfehlungen ersuchte.



Abb. 16: Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Palast Hotel Lido* in Riva del Garda am Gardasee (1903).¹³⁰



Abb. 17: Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Badehotel* im dänischen Skodsborg (1906).¹³¹



Abb. 18: Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Grand Hôtel* in Forte dei Marmi (1925).¹³²



Abb. 19: Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Grand Hotel* in Gardone Riviera am Gardasee (1927).¹³³

Eine Station, die Schnitzler über die Jahre immer wieder besucht, ist das 1882 am Fuße des Pinkenkogel errichtete *Südbahnhotel* auf dem Semmering (Abb. 20 bis 23), das, an der Bahntrasse von Wien nach Triest gelegen, innerhalb nur weniger Stunden von der österreichischen Hauptstadt aus zu

¹³⁰ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.8.1903. In: BW digital, L01310.

¹³¹ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 1.8.1906. In: BW digital, L01619.

¹³² Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 10.9.1925. In: BW digital, L02447.

¹³³ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 31.8.1927. In: BW digital, L02491.

erreichen ist¹³⁴. In keinem anderen Haus gastiert Schnitzler öfter: Rund 25-mal und insgesamt 142 Tage, also fast ein halbes Jahr seines Lebens, verbringt Schnitzler zwischen 1905 und 1931 in wechselnden Konstellationen in dem exklusiven auf gut 100 Meter Höhe gelegenen Grand Hotel¹³⁵, das schon bald nach seiner Eröffnung als ‘Balkon von Wien’ zum präferierten Ort der Nobelsommerfrische vornehmlich auch der jüdischen Zirkel Wiens avancierte¹³⁶. Dabei dürfte den passionierten Alpinisten nicht allein die ‘exzentrische Landschaft’¹³⁷, sondern auch und gerade das soziale wie poetische Potential gesellschaftlicher Praktiken auf dem ‘Zauberberg des Wiener

¹³⁴ Schnitzlers Besuche am Semmering hat Bernd Kürschner erfasst: vgl. B.K.: Arthur Schnitzlers Aufenthalte am Semmering (2020), [LINK](#) [1.1.2025]. Schnitzler bricht meist am späten Vormittag von Wien aus auf und trifft nach etwa zweistündiger Bahnfahrt gegen 16 Uhr am Hotel ein.

¹³⁵ Vgl. die Auswertung der georeferenzierten Daten zu Schnitzlers Aufenthalten durch Martin Anton Müller/Laura Untner: Wiener Schnitzler – Schnitzlers Wien. Eine geografische Verortung von Arthur Schnitzler. Wien/Berlin 2025, [LINK](#) [1.1.2025]. Dabei war Schnitzlers Faible für den Semmering und das *Südbahnhotel* im Besonderen eine vergleichsweise späte Liebe: Im Spätherbst 1905 kommt Schnitzler in Begleitung Otto Brahm das erste Mal, bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs dann fast jährlich (1906, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912 sowie 1913), in einigen Jahren sogar zwei- (1909), drei- (1909) oder fünfmal (1910), wobei Aufenthalte im Winter überwiegen. Erst 1910 reist Schnitzler, wohl aus ökonomischen Gründen (man hatte sich gerade für den Hauskauf hoch verschuldet) und aus Rücksicht auf seine erst wenige Monate alte Tochter, auch im Hochsommer an. Der Krieg und die anschließende Scheidung Schnitzlers führen zu einer längeren Zäsur. Erst 1925 kehrt Schnitzler zunächst allein anlässlich seines 63. Geburtstags, später dann auch für Wochenenden (1928) und in Begleitung von Clara Katharina Pollaczek (1929, 1931) in das Hotel zurück

¹³⁶ Vgl. zu den jüdischen Gästen des Semmering neuerdings Georg Markus: «...dass der Traum wirklich einen Sinn hat». Freud, Schnitzler, Altenberg, Farkas, Zuckerkandl, Herzl u. v. a. zwischen Rax und Semmering. In: Stammgäste. Jüdinnen und Juden am Semmering. Hrsg. von Danielle Spera. Wien 2024, S. 44-53.

¹³⁷ In Anlehnung an Wolfgang Kos: Der Semmering. Eine exzentrische Landschaft. Salzburg/Wien 2021, insbes. S. 203-210, der auch den Begriff des ‘Arbeitspendlertums’ für die Aufenthalte der Berufskünstler auf dem Semmering prägt.

Fin de Siècle' zum wiederholten Aufenthalt bewegt haben¹³⁸. Sind doch gleich mehrere Werke Schnitzlers auf dem Semmering entstanden bzw. etliche Kontrakte und Inszenierungen in der semi-öffentlichen Sphäre des Grand Hotels informell vorbereitet worden¹³⁹. Als *Place to be* für Arbeitspendler *in causa litterarum* bot das *Südbahnhotel* folglich ebenso Gelegenheit für das individuelle wie für das kollektive Zusammensein mit Akteuren des Wiener Kreises, namentlich mit Hofmannsthal (1905, 1906, 1908), Bahr (1906) oder Salten (1905, 1908), sowie mit Vertretern des Theater- oder Verlagswesens wie dem Berliner Intendanten Otto Brahm (1905, 1909), dem Burgschauspieler Josef Kainz (1905, 1908, 1910) oder dem Verleger Samuel Fischer (1908). Die personelle Präsenz von Schnitzlers Netzwerk vor Ort erklärt zwar einerseits das in Relation zur Aufenthaltsdauer und -häufigkeit vergleichsweise geringe postalische Aufkommen während seiner Aufenthalte, begründet aber andererseits auch die spezifische Funktion des Hotels als Schauplatz der analogen Netzwerkpflge sowie die damit verbundene Schreibsituation und Kommunikation nach außen – war doch die An- oder Abwesenheit oftmals ein Gradmesser für die Zugehörigkeit zu bestimmten Kreisen und folglich der Teilhabe an deren sozio-kulturellem Kapital.

Entsprechend galt es, die eigene Präsenz auch postalisch 'auszustellen': Während seine Wiener Dichterkollegen vorzugsweise das elegante haus-eigene Briefpapier der Semmeringhotels nutzen¹⁴⁰, präferiert Schnitzler offenkundig das visuelle Medium der Bildpostkarte und versendet Ansichten

¹³⁸ Vgl. zu Schnitzlers Konfiguration des Hotels als literarischen Schauplatz am Beispiel der Monolognovelle *Fräulein Else* (1924) Evelyne Polt-Heinzl: Ein Fräulein und sein Autor zu Gast im Grand Hotel. In: *Grand Hotel – Bühne der Literatur*. Hrsg. von Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann. München 2007, S. 43-55.

¹³⁹ So speist sich insbesondere Schnitzlers Tragikomödie *Das weite Land* (1910) aus Schnitzlers Erlebnissen auf dem Semmering, wo er im Sommer 1910 an der Schlussfassung des Stücks feilt.

¹⁴⁰ Vgl. etwa Hofmannsthal an Schnitzler, Briefe [zwischen 24. und 27.6.1906] und [7.2.1912]. In: BW HH, S. 148 [hier datiert auf Ende Juni 1901] und S. 264-265. Wieder in: BW digital, L01605 und L02053, sowie Salten an Schnitzler, Briefe vom 26.1.1908 und

des Hotels aus unterschiedlicher Perspektive und zu wechselnden Jahres- und Tageszeiten. Dabei greift er weniger auf photographische als auf graphisch kolorierte Veduten zurück, die den besonderen Reiz der Landschaft im Winter («Es ist jetzt so schön hier», Abb. 22, 23)¹⁴¹ oder das malerische Farbenspiel am Himmel («Diese Sonne, diese Luft, diese Farben!», Abb. 23)¹⁴² atmosphärisch stimmiger und somit ‘authentischer’ wiederzugeben vermögen als konventionelle Aufnahmen in Schwarz-Weiß (Abb. 20)¹⁴³. Aber nicht nur das *Südbahnhotel* selbst, auch die alpine Kulisse begeistert den überzeugten Bergfreund und Hochtouristen Schnitzler, sodass er Postkarten von seinen zahlreichen Ausflügen und Wanderungen in die nähere Umgebung versendet, etwa aus der beschaulichen Streusiedlung Greis, der letzten Ortschaft vor dem Semmeringpass, mit dem geschichtsträchtigen Bärenwirthaus¹⁴⁴ oder das berühmte Motiv des ‘20 Schilling-Blicks’ auf die spektakuläre, steil aufragende Polleroswand mit dem Rax-Massiv samt Heukuppe im Hintergrund¹⁴⁵. Dass auch Schnitzler

15.2.1909. In: BW digital, L03491 und L03522. Vgl. auch Peter Altenberg an Schnitzler, Brief vom [10.(?)5.1912]. In: BW digital, L02062, der im benachbarten *Hotel Panhans* unterkommt.

¹⁴¹ Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13.2.1908. In: BW BH, S. 188. Wieder in: BW digital, L01760.

¹⁴² Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 26.1.1909. In: BW BH, S. 193. Wieder in: BW digital, L01827): «Es ist schon wieder schöner als man geahnt hätte. Diese Sonne, diese Luft, diese Farben! – Aber Sie kommen ja doch nicht».

¹⁴³ Zudem erfüllen die Karten oftmals noch einen Nebenzweck, indem sie als postalische Lockmittel fungieren, um Freunde und Dichterkollegen ebenfalls zum Aufenthalt auf dem Semmering zu bewegen. Vgl. Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarten vom 13.2.1908 und 18.2.1908. In: BW BH, S. 188-189. Wieder in: BW digital, L01760 und L01761: «Entschließen Sie sich und kommen mit Paula». / «Schade d[a]ss Sie nicht heraufgekommen sind».

¹⁴⁴ Arthur und Olga Schnitzler und Brahm an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 14.11.1906. In: BW BH, S. 180. Wieder in: BW digital, L01637. Da der Gasthof *Bärenwirt* der Überlieferung nach schon von Napoleon aufgesucht wurde und in Schnitzlers Träumen Erwähnung findet (TB AS 2.1.1923), dürfte dieser das Lokal mit Sicherheit aufgesucht haben, zumal er bereits mit seinem Historiendrama *Der jungen Medardus* (1910) befasst war.

¹⁴⁵ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 18.10.1910. In: BW digital, L01966.

seinerseits regelmäßig Kartengrüße mit Motiven aus der Region bzw. mit Ansichten umliegender Gebäudeensembles und Liegenschaften erhält – wie einer tief verschneiten «Winter-Idylle»¹⁴⁶, der Semmeringbahn samt Pollerostunnel¹⁴⁷, dem Adlitzgraben mit der Straße zum Orthof¹⁴⁸ oder der 1901 im späthistoristischen Chaletstil zum Pensions- und Gastronomiebetrieb umgebauten Meierei¹⁴⁹ – bezeugt nicht nur die allgemeine Vertrautheit der Akteure mit dem topographischen Setting des Semmering, sondern fungiert, zumal etliche Karten, wie die diversen Unterschriften belegen, als Gruppenkommunikate verfasst sind, auch als Akt der Selbstversicherung über den gemeinsamen ferialen Bezugspunkt und die andauernde Zugehörigkeit zum Jung-Wiener-Kreis.

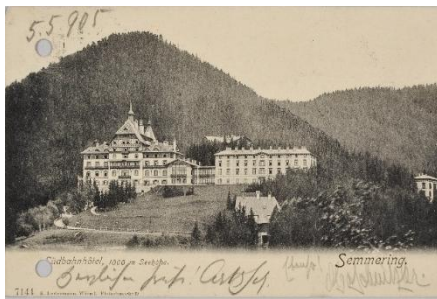


Abb. 20: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers vom Semmering aus dem Südbahnhof (1905).¹⁵⁰



Abb. 21: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers vom Südbahnhof im Winter (1908).¹⁵¹

¹⁴⁶ Salten, Jakob Wassermann, Brahm, Ludwig Brahm an Schnitzler, Bildpostkarte vom 21.12.[1907(?)]. In: BW digital, L02578.

¹⁴⁷ Salten an Schnitzler, Bildpostkarte vom 29.5.1907. In: BW digital, L03487.

¹⁴⁸ Hofmannsthal an Schnitzler, Bildpostkarte vom 23.6.1906. In: BW HH, S. 220. Wieder in: BW digital, L01602.

¹⁴⁹ Bahr an Salten, Bildpostkarte vom 17.4.1908. In: BW Bahr, S. 402. Wieder in: BW digital, L01766.

¹⁵⁰ Arthur und Olga Schnitzler an Bahr, Bildpostkarte vom 5.5.1905. In: BW Bahr, S. 344. Wieder in: BW digital, L01513. Schnitzler versendet dasselbe Motiv auch im Folgejahr an Bahr (Bildpostkarte vom 17.9.1906. In: BW digital, L01629).

¹⁵¹ Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13.2.1908. In: BW BH, S. 188. Wieder in: BW digital, L01760.



Abb. 22: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Südbahnhotel* im Winter (1908).¹⁵²



Abb. 23: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Südbahnhotel* (1909).¹⁵³

Selbst auf seinen zahlreichen beruflichen Reisen in europäische Nachbarländer, insbesondere ins Deutsche Kaiserreich, hält Schnitzler an seinen touristischen Mindeststandards fest – wenn auch die strategische Lage zu den städtischen Theatern oftmals ausschlaggebend für die Wahl der Logis gewesen sein dürfte. In Dresden residiert er etwa im direkt neben der Semperoper gelegenen Traditionshaus *Hotel Bellevue* mit Blick auf die Elbe (Abb. 20)¹⁵⁴, in der Hansestadt Hamburg im fußläufig zum Deutschen Schauspielhaus gelegenen *Hôtel Atlantic* an der Binnenalster (Abb. 21)¹⁵⁵ und in München im Hotel *Vier Jahreszeiten* an der Maximilianstraße, von wo aus er im eleganten Restaurant des *Künstlerhauses* soupiert (Abb. 22). Auch in der deutschen Reichshauptstadt Berlin präferiert Schnitzler zunächst das *Bristol* unter den Linden, das ihn «von allen Berliner Hotels doch am meisten

¹⁵² Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 18.2.1908. In: BW BH, S. 189. Wieder in: BW digital, L01761.

¹⁵³ Schnitzler an Albert Ehrenstein, Bildpostkarte vom 26.1.1909. In: BW digital, L01828. Schnitzler versendet dasselbe Motiv am gleichen Tag auch an Beer-Hofmann (in: BW BH, S. 193. Wieder in: BW digital, L01827).

¹⁵⁴ Olga Schnitzler an Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 23.1.1910. In: BW digital, L02553.

¹⁵⁵ Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 7.11.1911. In: BW digital, L02043.

[befriedigt]»¹⁵⁶, bevor er nach dem Krieg in das von Otto Rehnig im Stil des Neobarock errichtete *Hotel Esplanade* an der Bellevuestraße im Bezirk Tiergarten (Abb. 23) ausweicht. Alle diese Häuser resp. ihre Porträtkarten, die wahlweise das architektonische Gesamtensemble, die eleganten Interieurs oder das gesellschaftliche Hotelleben abbilden, bezeugen Schnitzlers habituelles Selbstverständnis sowie die Geste der visuellen Dokumentation derselben nach außen.

Das gilt auch und im Besonderen für Schnitzlers Ansichtspostkarten von Kreuzfahrten (Abb. 6, 28, 29), die der gut situierte Dichter im Verlauf seines Lebens in wechselnder Begleitung mehrfach unternimmt: erstmals allein im Sommer 1896 auf der *Sverre Sigurdsson* entlang der Hurtigrutenpassage zum Nordkap (Abb. 6), rund eine Dekade später im Frühjahr 1905 eine Mittelmeerreise an Bord des Dampfers *Meteor*¹⁵⁷, sodann nur wenige Wochen vor Kriegsausbruch im Mai 1914 eine Ehereise mit Olga an Bord der *York* von Genua über Algier und Gibraltar bis nach Amsterdam (Abb. 28), nach der Scheidung mit seiner Tochter Lili an Bord der *Antonio Delfino* von Triest über Lissabon und die Kanaren bis nach Hamburg (1926, Abb. 29) sowie schließlich ein letztes Mal im Frühjahr 1928 mit Lili und ihrem Mann Arnaldo Capellini an Bord der *Stella d'Italia* von Triest über Griechenland bis nach Konstantinopel. Obschon solche Schiffsreisen allmählich auch für eine breitere Klientel und somit auch für Akteure aus dem Wiener Kreis erschwinglich werden¹⁵⁸, versprühen die 'Botschaften von Bord' je nach Motivik den Nimbus eines mondänen Lebens auf hoher See oder die Sehnsucht nach fernen, ja gar exotischen Destinationen. Während Felix Salten

¹⁵⁶ Schnitzler an Beer-Hofmann, Brief vom 15.11.1904. In: BW BH, S. 170. Wieder in: BW digital, L01471. Schnitzler verfasst seine Empfehlung auf hoteleigenem Briefpapier.

¹⁵⁷ Vgl. Schnitzler und Hofmannsthal an Gerty von Hofmannsthal, Bildpostkarte vom 15.3.1905. In: BW digital, L01509. Schnitzler trifft mit Hofmannsthal für einige Stunden in Ragusa zusammen, wo diese Karte entstanden ist.

¹⁵⁸ So unternimmt etwa Felix Salten an Bord der *Vaterland* (1914) oder der *Berlin* (1930) ähnliche Dampferschiffahrten, deren postalisches Echo sich noch heute in Schnitzlers Briefnachlass findet. Vgl. Felix und Otilie Salten an Arthur und Olga Schnitzler sowie Salten an Schnitzler, Bildpostkarten vom 14.5.1914 und 17.5.1930. In: BW digital, L03563 und L03533.

etwa mit der Gesellschaftshalle oder dem Speisesaal bevorzugt die geschmackvollen Räumlichkeiten der Ersten Klasse in Szene setzt, liegt Schnitzlers Präferenz auf den eindrucksvollen Schiffsbauten als Ingenieursleistung des modernen Industriezeitalters¹⁵⁹.



Abb. 24: Ansichtspostkarte Olga Schnitzlers aus dem *Hotel Bellevue* in Dresden (1910).¹⁶⁰



Abb. 25: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Hôtel Atlantic* in Hamburg (1911).¹⁶¹



Abb. 26 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem Restaurant des Münchner *Künstlerhauses* (1908).¹⁶²



Abb. 27: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Hotel Esplanade* in Berlin (1929).¹⁶³

¹⁵⁹ Die motivische Wahl dürfte Schnitzlers persönliche Faszination an dieser modernen Reiseform widerspiegeln. So ließ sich der technikaffine Dichter regelmäßig die jeweiligen Schiffe zeigen und nahm zu diesem Zweck wiederholt an Bordführungen teil.

¹⁶⁰ Olga Schnitzler an Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 23.1.1908. In: BW digital, L02553.

¹⁶¹ Arthur und Olga Schnitzler an Beer-Hofmann, 7.11.1911. In: BW digital, L02043.

¹⁶² Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 4.5.1908. In: BW digital, L01769.

¹⁶³ Schnitzler an Kempny, Bildpostkarte vom 2.1.1929. In: BW Kempny, S. 294-295 (Abb.). Abbildung nach der Reproduktion des Originals (bereitetgestellt durch Heinz P.

Die Unterschiede hinsichtlich der Motivwahl forcieren den Vergleich im größeren Kontext. Denn dass Schnitzlers visuelle Exposition seiner exklusiven Logis zumindest gelegentlich auch binnen-konkurrenz (und somit imitativ wie aemulativ) motiviert könnte, legt ein Blick auf entsprechende Kommunikate notorisch Vielreisender aus dem Wiener Kreis nahe. So setzen Schnitzlers Dichterkollegen ihre exklusiven Unterkünfte nicht weniger aufmerksamkeitsökonomisch ins Bild: zunächst Richard Beer-Hofmann das *Hotel Waldhaus*, das *Hôtel du Lac* oder das *La Margna*¹⁶⁴ im noblen Kurort St. Moritz, aber auch Salten den bei Künstlern jeglicher Couleur beliebten *Berghof* nahe Unterach am Attersee oder das *Schloss Oberufer*, den Wohnsitz Adolf und Amanda Zsolnays, Eltern des späteren Verlagsgründers Paul Zsolnay, bei Preßburg, dem heutigen Bratislava¹⁶⁵. Namentlich tritt jedoch Hugo von Hofmannsthal hervor, der mit Adelssitzen und spektakulären Profanbauten aus dem weitläufigen Verwandtenkreis, wie etwa dem *Kuffner-Schloss* im ungarischen Diószeg, dem heutigen Sládkovičovo in der Westslowakei, oder *Schloss Gandegg* in Eppan an der Südtiroler Weinstraße, außer Konkurrenz war und quasi residenziell in einer *class of its own* spielte¹⁶⁶.

Adamek), Original in der Wien Bibliothek. Die Karte ist Teil einer Serie von fünf Motiven aus dem *Esplanade*, die Schnitzler als Neujahrsgruß Anfang 1929 an Kempny adressiert.

¹⁶⁴ Vgl. Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarten vom 16.7.1912, 5.7.1913 und 31.8.1923. In: BW BH, S. 216 [Karte 1]. Wieder in: BW digital, L02077, L02140, L02402.

¹⁶⁵ Vgl. Salten an Arthur und Olga Schnitzler, Bildpostkarte vom 22.6.1910, Salten an Schnitzler, Bildpostkarte vom 31.7.1916, sowie Salten und Amanda Zsolnay an Schnitzler, Bildpostkarte vom 15.6.1923. In: BW digital, L03548, L03573 und L02793. Zum *Berghof* am Attersee als Künstlertreff des Fin de siècle und Saltens mehrfachen Aufhalten in dem mäzenatisch geführten Haus vgl. Dietmar Grieser: Es muss was Wunderbares sein... Das Salzkammergut und seine Künstler. Wien 2023, hier das Kapitel «Bambis Heimat. Felix Salten in Unterach» S. 203-208. Schnitzler selbst gastierte lediglich einmal in dem Salon, vgl. den Stellenkommentar zum *Berghof* in: BW digital, L03114.

¹⁶⁶ Vgl. Hofmannsthal, Bildpostkarten vom 8.1.190[8] und 21.9.1912. In: BW HH, S. 235 und S. 269. Wieder in: BW digital, L01749 sowie L02089. Zur Relevanz solcher habituellen Lebens- und Wohnformen als Distinktionsmechanismen der österreichischen Avantgarde der Jahrhundertwende vgl. auch David Österle: «Freunde sind wir ja eigentlich nicht». Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien. Wien 2019, S. 89-104.



Abb. 28: Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers von Bord des Reichspostdampfers *York* (1914).¹⁶⁷

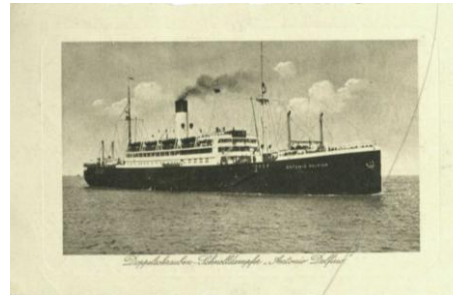


Abb. 29: Ansichtspostkarte Schnitzlers von Bord des Doppelschrauben-Schnelldampfers *Antonio Delfino* (1926).¹⁶⁸

Die ausführliche Dokumentation der Schauseite von Schnitzlers Ansichtspostkarten im vorliegenden Kontext hat insofern ihre Berechtigung, als die Grafik mehrheitlich den Text ersetzt und die eigentliche Nachricht bildet. Die der schriftlichen Mitteilung vorbehaltene Rückseite bleibt seitens des Absenders oftmals weitgehend ungenutzt, sodass sich die textuelle Botschaft auf Mindestinformationen oder konventionelle Grußformeln beschränkt: «Herzliche Grüße!» lässt Schnitzler etwa am 4. Mai 1908 (Abb. 26), «Herzliche Grüße Ihnen Allen» am 7. November 1911 (Abb. 25) jeweils gegenüber Richard und Paula Beer-Hofmann verlauten, eine in ihrer Reduktion der freundschaftlichen Vertrautheit verpflichtete Wendung, die allenfalls noch durch konkretere Ortsangaben oder Reisedetails («Herzliche Grüße, auf der Fahrt Las Palmas – Lissabon – Hamburg», Abb. 29) ergänzt wird. Anstelle der handschriftlichen Mitteilung übernimmt das von Schnitzler ausgewählte, meist individuell auf den jeweiligen Empfänger abgestimmte Motiv die wesentliche Nachrichtenfunktion. Es soll dem Schreibpartner über das visuelle Medium der Zeichnung und später der Photographie die spezifische Atmosphäre des Aufenthaltsorts vergegenwärtigen,

¹⁶⁷ Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom [19.5.1914]. In: BW digital, L02562.

¹⁶⁸ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 5.5.1926. In: BW digital, L02473. Dasselbe Motiv hat Schnitzler am Folgetag auch an Hedy Kempny gesandt: Schnitzler an Kempny, Bildpostkarte vom 6.5.1926. In: BW Kempny, S. 200.

vom dem sich der reisende Dichter offenbar eine authentischere Wirkung verspricht als von der Notiz seiner eigenen Hand. Mit dieser schreibökonomischen Optimierung seiner 'berühmten Reisekorrespondenzen' setzt Schnitzler dieselbe Nutzungspraxis fort, die er bereits anhand des medialen Vorgängermodells, der noch abbildungslosen Korrespondenzkarte erprobt hatte. Ausführliche Reiseberichte, an denen Schnitzler auch in späteren Jahren festhält, bleiben weiterhin dem Brief vorbehalten.

IV.d Phase der Individualisierung: Schnitzlers Photo-Postkarten

Nach der visuell-postalischen Exposition nobilitierter Existenz auf Reisen soll in einem letzten Schritt die persönliche Aneignung und Individualisierung des Mediums perspektiviert werden, die aus einer produktiven Konvergenz zweier Impulse resultiert: Zum einen erweist sich im Falle Schnitzlers die Bildpostkarte in ihrer universellen Verwendbarkeit auch für den stationär-heimischen Gebrauch als attraktiv und verliert dadurch ihren exklusiven Status als Reisekommunikat. Zum anderen experimentieren schon bald nach der Jahrhundertwende die ersten Avantgardisten mit den ästhetischen Möglichkeiten des Mediums und suchen etwa der Konventionalität der Schauseite mittels individueller Photomontagen aus dem heimischen Bildrepertoire beizukommen, womit sie implizit den Hybridisierungstendenzen der kommerziellen Entwicklung vorgreifen. Denn Eva Tropper zufolge tauchten

[f]otografische Bilder [...] auf Postkarten erst nach und nach auf und verbanden sich dabei in unterschiedlichen Konstellationen mit dem Feld der Druckgrafik, sei es als Vorlage, nach der gezeichnet worden ist, als Ansicht, die in Rahmen und ornamentalen Zierrat einkopiert wurde, als gedrucktes, überdrucktes, handkoloriertes Bild, als maschineller Abzug oder Einzelausarbeitung auf Postkartenpapier, montiert, collagiert, mit Applikationen versehen.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Eva Tropper: Illustrierte Postkarten – ein Format entsteht und verändert sich. In: Tropper/Starl 2014 (Anm. 82), S. 10-41, hier S. 11.

So platziert beispielsweise Beer-Hofmann im Jahr 1905 als stolzer *pater familias* kurzerhand seine Gattin samt Nachwuchs in einer romantischen Wald- und Wiesenidylle auf der Ansichtsseite einer Blankokarte (Abb. 30), während Gerty von Hofmannsthal ein ovales Vater-Tochter-Porträt ihres Mannes mit der siebenjährigen Christiane arrangiert (Abb. 31). Der qualitativ wertigste Bildgruß dieser Zeit stammt jedoch von dem befreundeten Felix Salten, der als passionierter Laienphotograph seine beiden Kinder, den 1903 geborenen Sohn Paul sowie die im Folgejahr geborene Tochter Anna, in der Tradition des Kinderdoppelporträts vor sommerlicher Freiluftkulisse in Trachtenkleidung ablichtet und diese Aufnahme professionell als Ansichtspostkarte auflegen ließ (Abb. 32). Dass Hofmannsthal und Salten für ihre private Grußgeste an Schnitzler ein ähnliches Sujet wählen, dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass Olga Schnitzler zum Zeitpunkt des Erhalts hochschwanger war und die Geburt der Tochter Lili im Spätsommer kurz bevorstand¹⁷⁰.

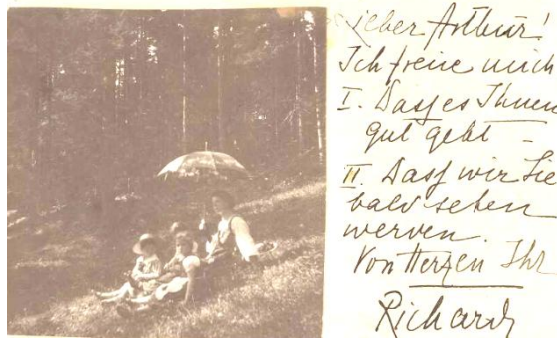


Abb. 30: Ansichtspostkarte von Richard Beer-Hofmann mit seiner Frau Paula und den drei gemeinsamen Kindern Mirjam, Naëmah und Gabriel (1904).¹⁷¹

¹⁷⁰ Arthur und Olga Schnitzlers Tochter Lili kam am 13. September 1909 zur Welt. Gerty von Hofmannsthal nimmt in ihrer Karte explizit auf Olgas Situation als werdende Mutter Bezug: «Ich denke jetzt viel an Sie» (Bildpostkarte vom 13.[9.]1909. In: BW digital, L01871).

¹⁷¹ Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 17.8.1904. In: BW BH, S. 165. Wieder in: BW digital, L01428.



Abb. 31: Ansichtspostkarte Gerty von Hofmannsthal mit Hugo von Hofmannsthal und seiner Tochter Christiane (1909).¹⁷²



Abb. 32: Ansichtspostkarte von Felix Salten mit seinen beiden Kindern Paul und Anna Salten (1909).¹⁷³

¹⁷² Gerty von Hofmannsthal an Olga Schnitzler, Bildpostkarte 13.[9.]1909 (Anm. 170).

¹⁷³ Salten an Schnitzler, Bildpostkarte vom 31.7.1909. In: BW digital, L03505. Salten weist Schnitzler nicht ohne Stolz auf die Provenienz der Aufnahme hin: «Das 'umseitige' Bild ist mit dem neuen Apparat von mir gemacht».

Auch Schnitzler sucht seine stationär versandten Bildpostkarten sukzessive zu personalisieren, indem er deren Motivik durch bewusste Bezugnahme auf den eignen Lebenskosmos individualisiert. So setzt er ab dem Jahr 1905 zunehmend Karten mit spezifisch wienerischen Sujets oder gemeinhin mit der k. u. k. Metropole assoziierten Wahrzeichen und Institutionen aus der Stadt ein. Aber auch seinerseits erhält Schnitzler sowohl von gebürtigen Wienern als auch von Wien-Besuchern auf Zeit immer wieder postalische Grüße mit wientypischen Ansichten, wie etwa dem Schloss Schönbrunn (Abb. 34)¹⁷⁴, einem erklärten Lieblingssujet des Dichters¹⁷⁵. Schließlich galt er schon den Zeitgenossen spätestens seit dem *Anatol* (1893) als «wichtigster Repräsentant» und geistiger «Schöpfer des Wiener ‘Fin de siècle’»¹⁷⁶ – ja geradezu als «Wiener Literat par excellence», der «urbaner und enger gebunden [war] an die Lebensweise und das soziale Spektrum der Donaumetropole als die übrigen österreichischen Literaten»¹⁷⁷.

Ein besonderer Fall Schnitzler'scher Kartenkommunikation stellt etwa eine frühe Ansichtspostkarte aus dem Jahr 1900 dar (Abb. 33), deren Schauseite aus untersichtiger Perspektive das Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums mit Antonio Canovas klassizistischer *Theseusgruppe* (*Theseus im Kampf mit dem Kentauren*, 1810/19) in kleinformatiger Abbildung zeigt. Schnitzler nutzt die lithographische Reproduktion der Monumentalskulptur *en miniature*, wie der manuelle Kommentar unmissverständlich verdeutlicht

¹⁷⁴ Vgl. auch Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 31.7.1899. In: BW BH, S. 133. Wieder in: BW digital, L00844, mit dem Motiv «Menagerie-Allée im k. k. Schloßgarten Schönbrunn».

¹⁷⁵ Nicht nur fungierte Schönbrunn mitunter als Schauplatz in Schnitzlers Werken, insbesondere in *Der junge Medardus* (1910), auch besaß der Dichter ab 1913 zwei Gemälde des Wiener Malers Carl Moll mit Landschaftsveduten aus dem Park, vgl. hierzu Ilgner/Müller 2021 (Anm. 89), S. 117-120.

¹⁷⁶ Anne-Catherine Simon: Schnitzlers Wien. Wien 2002, S. 8. Vgl. für die zeitgenössische Rezeption bereits die kleine, bei Paul Knepler verlegte Schrift von Leo Fleigl: Arthur Schnitzler und Wien. Wien [1911].

¹⁷⁷ Ursula Keller: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt a.M. 2000 [Berlin/Marburg 1984] (Fischer. Forum Wissenschaft. Literatur & Kunst Bd. 13432), S. 53.

(«Ein Citat aus der neuen Novelle») in intermedial-selbstreferentiellem Gestus, um dem kunstaffinen Dichterkollegen Beer-Hofmann seine jüngste Schöpfung, die Erzählung *Frau Bertha Garlan* (1901), zu annoncieren, in der die Kunststätte als Kulisse für ein amouröses *Tête-à-tête* der titelgebenden Protagonisten mit dem Violinvirtuosen Emil Lindbach fungiert. Die Paradoxie dieses postalischen Kunstdialogs bestand allerdings darin, dass die Canova-Statue in der Novelle letztlich gar nicht in Erscheinung trat. Stattdessen passiert die Protagonistin auf der Museumstreppe eine *andere* Canova-Skulptur, nämlich *Theseus erschlägt den Minotaurus* (1782), die sich zum Zeitpunkt der Erzählhandlung jedoch längst nicht mehr in Wien, sondern bereits seit Jahrzehnten im Londoner Victoria and Albert Museum befand¹⁷⁸. Ob dem versierten Beer-Hofmann die spätere Vertauschung auffiel, ist nicht überliefert.

Der visuelle Part bezeugt damit weniger einen realen Aufenthaltsort des Adressanten, sondern vielmehr einen, wenn auch topographisch referenzierbaren Schauplatz der literarischen Fiktion. Dass Schnitzler mit dieser postalischen Werkreferenz vermutlich auf eine vorangegangene Karte seines Briefpartners repliziert, in dem dieser seinerseits mittels der expliziten

¹⁷⁸ Vgl. Schnitzler: *Frau Bertha Garlan* (Anm. 12), S. 272. Die im Einzelstellenkommentar vorgenommene Zuschreibung der HKA wäre jedoch zu diskutieren. Denn selbst wenn die Protagonistin Theseus' Gegner verwechseln sollte, was sich als Indiz ihres (Kunst-)Bildungshalbwissens deuten ließe, ist eine Kenntnis der Londoner Canova-Statue seitens Berthas wenig plausibel. Die ekphrastische Schilderung («das ungeheure Marmorstandbild des Theseus, der den Minotauros erschlägt», S. 199) bezieht sich eindeutig auf die Wiener Monumentalgruppe und nicht auf die nur 1,50 m hohe Skulptur des sitzenden Theseus aus dem V&A. Vielmehr perpetuiert Schnitzler hier, ob bewusst oder unbewusst, auch literarisch eine titulative Ungenauigkeit, die sich in der lokalen Berichterstattung über die bis 1890 im Theseus-Tempel des Volksgarten beheimatete Statue eingeschlichen hatte, wo der Zentaur der Wiener Gruppenskulptur wiederholt fälschlich als 'Minotaurus' bezeichnet wurde (vgl. etwa *Neue Freie Presse*, 17.10.1891, S. 1, *Die Presse*, 26.9.1890, S. 10, *Wiener Zeitung*, 30.10.1890, S. 3). Vgl. hierzu auch Barbara Beßlich und Judith Becher: *Statuen und ihre Betrachter. Kunstzitate in Arthur Schnitzlers erzählerischem Werk (Die griechische Tänzerin, Die Fremde und Frau Bertha Garlan)*. In: Aurnhammer/Martin 2021 (Anm. 18), S. 215-234, hier insbes. S. 223-234.

Körpersprache von Andrea Mantegnas *Heiligem Georg* (um 1460)¹⁷⁹ auf seine soeben erschienene Erzählung *Der Tod Georgs* (1900) verweist, offenbart einen weiteren kommunikativen Kontext. So partizipiert Schnitzlers Bildpost an einem spielerisch-kompetitiven ‘Kunstdialogs in Karten’, den der ästhetisch bewanderte Beer-Hofmann mutmaßlich im Jahr seiner ersten Italienreise mit der Ankündigung einer «Bildergalerie»¹⁸⁰ eröffnet. Mit Ansichten verschiedener Reiseziele, etwa aus Florenz (Grabmal für Niccolò Machiavelli und Kenotaph für Dante Alighieri in der Kirche Santa Croce)¹⁸¹, Nürnberg (Geburtshaus Albrecht Dürers)¹⁸², Rüdesheim am Rhein (Niederwalddenkmal)¹⁸³, Padua (Mantegnas Fresken in der Ovetari-Kapelle der Kirche der Eremitani)¹⁸⁴, dem dänischen Helsingør (‘Hamletschloss’ Kronborg und Hamlet-Statue)¹⁸⁵, Weimar (Goethes Naturtheater im Schlosspark Belvedere)¹⁸⁶ oder Antwerpen und Amsterdam (jeweils mit vermeintlichen

¹⁷⁹ Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 4.2.1900. In: BW BH, S. 140. Wieder in: BW digital, L01010: «‘– – ihr Schwert vor sich hin in den Boden stemmen’ Citat!!!» [Die Schauseite zeigt Andrea Mantegnas Gemälde *Heiliger Georg* (um 1460), Galerie dell’Accademia, Venedig].

¹⁸⁰ Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 15.9.1894. In: BW BH, S. 60. Wieder in: BW digital, L00369. Beer-Hofmanns erste überlieferte Ansichtspostkarte an Schnitzler stammt von der Franzenshöhe, die sinnbildlich die Überquerung der Alpen und damit den Beginn der Kunst- und Bildungsreise nach Italien markiert: «Anfang einer Bildergalerie».

¹⁸¹ Vgl. Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 5.10.1894. In: BW digital, L00377.

¹⁸² Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.9.1899. In: BW digital, L00977.

¹⁸³ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 30.9.1899. In: BW digital, L00984.

¹⁸⁴ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 2.6.1903. In: BW digital, L01295. Schnitzlers Motiv zeigt das vierte Bild des Zyklus *Leben des Heiligen Jakobus des Älteren* (um 1455), die *Verurteilung des Heiligen Jakobus*.

¹⁸⁵ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 17.7.1906. In: BW BH, S. 179. Wieder in: BW digital, L01613 [Nielsine Peterson: *Hamlet* (1900), Bronze-Skulptur vor Schloss Marienlyst; die Statue findet sich auch auf einer Karte an Bahr (vom 14.7.1906. In: BW digital, L01612)] sowie Salten und Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 3.8.190[6]. In: BW digital, L01621.

¹⁸⁶ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13.8.1906. In: BW digital, L01623.

Motiven Rembrandts)¹⁸⁷ findet dieses ‘Gespräch’ über die Jahre eine rege wechselseitige Fortsetzung und illustriert die internationale Dimension einer mobilen Schriftstellerexistenz der *Belle Époque*.



Abb. 33: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem k. u. k. Kunsthistorischen Museum Wien (1900).¹⁸⁸



Abb. 34: Ansichtspostkarte an Arthur Schnitzler aus dem Park von Schloss Schönbrunn (1907).¹⁸⁹

Vor allem aber der in unmittelbarer Nachbarschaft zu Schnitzlers Villa gelegene Türkenschanzpark mit seiner Ende des 19. Jahrhunderts im englischen Landschaftsstil errichteten Gartenanlage, der ein abwechslungsreiches Wege- und Wassersystem, exotische Pflanzenarten, Architekturdenkmäler und Vergnügungsstätten wie die Paulinenwarte, ein Gartenlokal oder Musikpavillons beherbergte, sollte motivisch eine möglichst große Nähe zu dem von Währing aus in die ganze Welt kommunizierenden Großdichter suggerieren und die Textbotschaft visuell auratisieren (Abb. 35 bis 37)¹⁹⁰,

¹⁸⁷ Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 21.5.1914 und 24.5.1914. In: BW digital, L02180 und L02555 [mit den Gemälden *Porträt einer alten Dame* (mutmaßlich Elisabeth Bas, 1640), heute Ferdinand Bol zugeschrieben, Rijksmuseum, Amsterdam, sowie dem *Porträt eines alten Juden*, Königliches Museum der Schönen Künste, Antwerpen].

¹⁸⁸ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 21.6.1900. In: BW BH, S. 146. Wieder in: BW digital, L01047. Vgl. hierzu bereits Fliedl 1992 (Anm. 10), S. 21-22, sowie zur Funktion der Kunstreferenzen in *Frau Bertha Garlan* (1901) Beflich/Becher 2021 (Anm. 178), S. 223-234.

¹⁸⁹ Wilhelm von Wymetal, Detlev von Liliencron, Paul Stefan u.a. an Schnitzler, 27.11.[1907]. In: BW digital, L01735.

¹⁹⁰ Vgl. die Visualisierung der Postwege Schnitzlers unter [LINK](#), die auch Adressen in Nordamerika sowie im asiatischen Raum ausweist. Zu Währing als Wohn- und Wirkungsstätte der zweiten Lebenshälfte und der Bedeutung des Türkenschanzparks für den Dichter

wobei Schnitzler offenbar realistischen Aufnahmen gegenüber künstlerischen Darstellungen, wie sie etwa zeitgleich die Wiener Werkstätte mit ihrer Serie *Wiener Veduten* bot, den Vorzug gab¹⁹¹. Dass diese Motivwahl womöglich nicht genuin Schnitzlers Idee war, sondern er neuerlich dem in ästhetischen Geschmacksfragen stilbildenden Beer-Hofmann folgt, legt ein Vergleich der Kommunikate und ihrer Nutzungspraxis innerhalb des Wiener Kreises nahe. Demnach verfolgt Beer-Hofmann bereits im Sommer 1908, also rund zwei Jahre vor Schnitzler, eine vergleichbare Bildstrategie, indem er vorzugsweise ein Panoramamotiv einsetzt, das den besonderen Vorteil besaß, in invertierter Perspektive nicht nur das Cottage Viertel mit seiner imposanten Sternwarte, sondern zugleich auch sein eigenes, am Rande des Türkenschanzparks gelegenes Haus, die vom Jugendstil-Architekten Josef Hoffmann entworfene «fashionable[] Villa»¹⁹² Beer-Hofmann, abzubilden

vgl. Simon 2002 (Anm. 176), S. 99-109, hier insbes. S. 107-109. Die zur Disposition stehende Motivik verzeichnet Helmut Kretschmer: *Wien in alten Ansichtskarten*. Döbling und Währing. 6. Aufl. Zaltbommel 1992 [1985] (In alten Ansichten Bd. 7).

¹⁹¹ Die Wiener Werkstätte fertigte zwischen 1908 bis 1915 etwa 1000 unterschiedliche Bildpostkarten, darunter die Serie *Wiener Veduten*, die auch Motive aus Währing umfasste. Vgl. Ernst Trost: *Wiener Veduten*. 47 Ansichtskarten der Wiener Werkstaette. Wien 2002 [Wien/München/Zürich 1978], sowie die Auswahl bei Lebeck/Kaufmann 1988 [1985] (Anm. 22), S. 371-387.

¹⁹² Anton Mayer: *Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de siècle*. Biographie und Werkauswahl. [Wien] 1993, S. 63. Das «Haus Beer-Hofmann» wurde 1906 in der Hasenauerstraße 59, Ecke Meridianplatz (dem heutigen Joseph-Kainz-Park) am südlichen Rand des Türkenschanzparks im Stil eines modernen Neoklassizismus errichtet und hatte bis zu seinem verfallsbedingten Abriss im Frühjahr 1971 Bestand. Die Dichtervilla galt schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als Prestigeprojekt des Wiener Werkstätte-Gründers Josef Hoffmann, der in seinem sezessionistischen Entwurf die Vorzüge des Stadt- und Landlebens gemäß dem Ideal der Gartenstadtbewegung, dem sich der Cottageverein verpflichtet sah, zu vereinen, aber auch den individuellen Vorstellungen seiner späteren Bewohner Rechnung zu tragen suchte. Sie wurde verschiedentlich dokumentiert, etwa in: Oscar Grüner: *Moderne Villen in Meisteraquarellen*. Serie I, Abteilung I. Hrsg. von Gebr. R. Völkel. Wien/Leipzig o. J. [1908], Tafel 39. Vgl. hierzu ausführlich Robert Rößler: *Jung-Wien zwischen Stadt und Land*. Josef Hoffmanns Villa für Richard Beer-Hofmann. In: *Planen – Wohnen – Schreiben*. Architekturtexte der Wiener Moderne. Hrsg. von Sebastian Heckenschmidt, Roland Innerhofer und Detlev Schöttker. Wien 2021, S. 78-91, sowie Roland Innerhofer: *Wohnformen des Jungen Wien*. In: Hemecker/Mitterer/Österle 2020

(Abb. 38) – ein Schritt des visuellen Selbstbezugs, den Schnitzler erst einige Jahre später umsetzen sollte.



Abb. 35: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers mit dem Motiv «Türkenschanz-Park. Aussichtsturm. Wien XVIII» (1911).¹⁹³



Abb. 36: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers mit dem Motiv «Wien, XVIII. Türkenschanz-Park». (1911).¹⁹⁴



Abb. 37: Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers mit dem Motiv «Wasserfall im Türkenschanzpark» (1910).¹⁹⁵



Abb. 38: Ansichtspostkarte Richard Beer-Hofmanns an Arthur Schnitzler mit dem Motiv «Wien. Panorama vom Türkenschanzpark aus» [Villa Beer-Hofmann rechts im Bild] (1908).¹⁹⁶

(Anm. 36), S. 19-59, hier insbes. S. 23-25. Eine Abbildung findet sich auch in: BW BH, S. 179 [Leo Baeck Institute, Archive, F 5813_1 bzw. F 5813e].

¹⁹³ Schnitzler an Adam, Bildpostkarte vom 7.2.1911. In: BW digital, L02004.

¹⁹⁴ Schnitzler an Bahr, 18.11.1911. In: BW Bahr, S. 461. Wieder in: BW digital, L02047.

¹⁹⁵ Schnitzler an Ehrenstein, Bildpostkarte vom 25.12.1910. In: BW digital, L01994.

¹⁹⁶ Beer-Hofmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 6.[7.1908]. In: BW digital, L01781.

Den Wunsch nach einer maßgeschneiderten, individuellen Bildlösung dürften endgültig entsprechende Fabrikate der literarischen Konkurrenz geschürt haben: allen voran die staatliche *Villa Wiesenstein* im niederschlesischen Agnetendorf des Dauer-Rivalen *in dramaticis* Gerhart Hauptmann (Abb. 39)¹⁹⁷, aber auch Josef Olbrichs im Stile Otto Wagners entworfenes Künstlerhaus in St. Veit für Hermann Bahr (Abb. 40) oder die Villa des befreundeten einstigen Burgtheater-Direktors Max Burckhard auf der Franzosenschanze in St. Gilgen (Abb. 41).



Abb. 39: Ansichtspostkarte aus «Agnetendorf – Besitzung Gerhart Hauptmanns – Der Wiesenstein» (1905).¹⁹⁸



Abb. 40: Ansichtspostkarte aus «Ob. St. Veit – Veitlissengasse» [Haus Hermann Bahrs] (1905).¹⁹⁹

Angesichts dieser häuslichen Schaulust mutet es fast schon bescheiden an, dass Schnitzler erst im Sommer 1912, rund zwei Jahre nach dem Erwerb der Liegenschaft in Währing, mit seiner eigenen ‘Hauspost’ nachzog, indem er endlich auch sein neu erworbenes Dichterheim in der Sternwartestraße

¹⁹⁷ Zur von Konkurrenz bestimmten Beziehung zwischen Schnitzler und Hauptmann vgl. Achim Aurnhammer, der jedoch die postalische Inszenierung der beiden Wohnstätten außen vor lässt: «Wenn ich was könnte ... und wenn der Hauptmann gescheidet wär». Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann. In: Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift für Peter Sprengel zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Tim Lörke, Gregor Streim und Robert Walter-Jochum. Würzburg 2014, S. 111-126.

¹⁹⁸ Hugo und Gerty von Hofmannsthal, Gerhart und Margarete Hauptmann an Schnitzler, Bildpostkarte vom 29.1.1905. In: BW HH, S. 210. Wieder in: BW digital, L01497.

¹⁹⁹ Bahr an Schnitzler, Bildpostkarte vom 14.6.1905. In: BW Bahr, S. 345. Wieder in: BW digital, L01525.



Abb. 41: Ansichtspostkarte mit Max Burckhards Villa auf der Franzosenschanze in St. Gilgen (1909).²⁰⁰

für bildwürdig erklärt und am 17. Juni 1912 von dem Wiener Photographen Franz Ankner (1876-1915) in aufwändiger Inszenierung professionell ablichten lässt²⁰¹. Im Vergleich zu seinen Dichterkollegen bzw. Vorgängern in Sachen 'Selbst-Exposition' geht Schnitzler allerdings noch einen Schritt weiter. So bringt er nicht nur seine von Hermann Müller²⁰² im englischen Cottage-Stil entworfene und von Heinrich Sikora, dem «Baumeister der

²⁰⁰ Burckhard an Schnitzler, Bildpostkarte vom 12.7.1909. In: BW digital, L01856. Nur wenige Tage später, am 29. Juli, verschickt Burckhard dasselbe Motiv neuerlich an Schnitzler (BW digital, L01861).

²⁰¹ Vgl. TB AS 17.6.1912: «Nm. photographirte Photograph Ankner unser Haus». Franz Ankner war um 1904 für das Kunst- und Photographie-Atelier Karl Th. Meyer in der Falbgasse 17 im VII. Wiener Bezirk Neubau tätig und u.a. auf Außen- und Innenaufnahmen von Immobilien spezialisiert. Später war er unter der Anschrift Stolzenthalgasse 16 bzw. 72 in der Josefstadt gemeldet. Der rückseitige Provenienzausweis «Franz Ankner, Fot., Wien VIII» scheint auf diese Adresse hinzudeuten.

²⁰² Müller zeichnet als Baudirektor des 1872 gegründeten Wiener Cottage Vereins maßgeblich für die architektonische Handschrift und somit für das charakteristische Erscheinungsbild des Viertels, dem auch die Schnitzler-Villa entsprach, verantwortlich.

Zweiten Wiener Hochquellwasserleitung»²⁰³, ausgeführte Villa bildfüllend im Hochformat zur Darstellung (Abb. 42), sondern authentisiert den Status seines Dichter- und Künstlerheims noch zusätzlich durch die Abbildung all seiner Bewohner²⁰⁴. Das 1895 errichtete, frisch sanierte und um eine große Sonnenterrasse erweiterte Gebäude strahlt im gleißenden Nachmittagslicht, Garten, Terrasse und Loggia sind mit Rosen- und Lorbeerstämmen verziert und sommerlich begrünt. Fast sämtliche Fenster und Türen sind geöffnet und unterstreichen den einladenden Charakter der Aufnahme. Schnitzlers Gattin Olga und der 10-jährige Sohn Heinrich rahmen das herausgeputzte Haus in Festtagsornat wie figürliche Staffage am linken Bildrand, während der Hausherr selbst in der unverkennbaren Pose des stolzen Besitzers mit der im Vorjahr geborenen kleinen Tochter Lili auf dem frisch fertiggestellten Terrassenanbau thront²⁰⁵.

Schnitzlers Haus-Postkarte greift in ihrer Konzeption mehrere Elemente auf, die der Dichter aus der postalischen Praxis zu schätzen lernte und vereint dabei strategisch geschickt Information mit Diskretion. So weist die Fußzeile zwar einerseits in gut leserlichen Lettern die postalische Anschrift

²⁰³ Renate Wagner: Arthur Schnitzler in Währing. Eine wienerische Topographie. In: Online Merker, 20.5.2012, [LINK](#) [1.1.2022].

²⁰⁴ Dabei gelangt selbstverständlich lediglich die Familie des Hausherrn, nicht jedoch das Personal zur Abbildung. Vgl. zu Schnitzlers Wohnhaus, in dem er fast zwanzig Jahre lebte: Gerhard Hubmann: «Schwankende häusliche Stimmung». Mit Arthur Schnitzler beim Villenkauf. In: «So schön kann Wissenschaft sein!» Mit Kronprinz Rudolf im Unterricht, mit Kaiserin Elisabeth von Schloss zu Schloss, mit Arthur Schnitzler beim Villenkauf. Zeitkapseln aus der Sammlung Brigitte Hamann. Geöffnet und hrsg. von Marcel Atze unter Mitarb. von Kyra Waldner. Wien 2017, S. 220-236, Wagner 2012 (Anm. 203) sowie Innerhofer 2020 (Anm. 192), hier S. 29-30. Zu Schnitzlers persönlichem Kunstbesitz, mit dem er sein Eigenheim über die Jahre ausstatten, vgl. Ilgner/Müller 2021 (Anm. 89).

²⁰⁵ Die neuen Besitzer ließen das Haus um einen Anbau mit Südterrasse erweitern, wie Olga ihrer Schwester Liesl Steinrück enthusiastisch berichtet: «Unsere Terrasse wird diese Woche fertig, wundervoll, direct nach Süden, ganz offen, 3/6 meter, mit vielen Blumen rundherum. Darunter ein guter Raum für Spielzeug, Gartenmöbel, etc». (Olga Schnitzler an Elisabeth Steinrück, Brief vom 14.3.1912, Schnitzler an Elisabeth Gussmann, 1903-1917, Briefabschriften, DLA Marbach, HS. 1985.0001.00913). Schnitzler selbst spricht ab Ende März wiederholt von seiner «neuen Terrasse» (TB AS 14.4.1912).

der Liegenschaft aus («Wien, XVIII, Sternwartestraße 71»), was Schnitzler den händischen Nachtrag dieser Angabe erspart, ohne jedoch andererseits deren berühmten Besitzer namentlich preiszugeben. Auch die gewählte Aufnahmeperspektive trägt dieser Intention Rechnung, indem sie das Haus von der privaten, von außen nicht einsehbaren Gartenseite statt von der öffentlichen Straßenseite aus abbildet – und somit die konkrete Identifikation des Gebäudes erschwert. Gleiches gilt für die vier Porträts *en miniature*, die das Kommunikat zwar für Eingeweihte individualisieren, dem unwissenden Betrachter jedoch keine konkreten Rückschlüsse auf die abgebildeten Personen erlauben. Es bleibt die einzige Aufnahme dieser Art. Obschon die Hausgemeinschaft (heran-)wächst und die Villa in den Folgejahren zunehmend auch Treffpunkt der literarischen wie künstlerischen Kreise Wiens wird, lässt Schnitzler eine vergleichbare Inszenierung nicht wiederholen. Ob der Auftraggeber sogar den durch das helle Firmament sowie die leicht untersichtige Aufnahmeperspektive erzeugten Freiraum im oberen Kartendrittel von Beginn an konzeptionell mitgedacht hat, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen – sie erweist sich jedoch als zusätzliche Beschriftungsfläche in der postalischen Praxis von derartigem Nutzen, dass diese Leerstelle auch in künftigen Neuauflagen des Motivs konsequent Berücksichtigung findet (Abb. 43/44).

Schnitzlers Hauspostkarte gelangt in den folgenden Jahren immer wieder und in unterschiedlichen Funktionen zum Einsatz – etwa als Danksagung an Hermann Bahr (1912)²⁰⁶, als Autograph bzw. Autogrammkarte an den Basler Germanisten Albert Gessler (1914)²⁰⁷, als Weihnachtsgruß an Georg Brandes (1914)²⁰⁸ oder, was die Verwendung des Motivs besonders

²⁰⁶ Schnitzler an Bahr, Bildpostkarte vom 25.9.1912, In: BW Bahr, S. 477 [Abb. der Schauseite]. Wieder in: BW digital, L02090.

²⁰⁷ Schnitzler an Albert Gessler, Bildpostkarte vom 2.10.[1]914, Autographensammlung Engelmann, HHI.94.5036.278, Archiv des Heine-Instituts und Schumann-Hauses. [LINK](#). Auch wenn die Karte vordergründig als Danksagung konzipiert ist, dürfte sie durch Schnitzlers Unterschrift zugleich als Autograph bzw. Autogrammkarte fungiert haben.

²⁰⁸ Schnitzler an Brandes, Bildpostkarte vom 18.12.1914. In: BW digital, L02200.



Abb. 42: Ansichtspostkarte mit Arthur Schnitzlers Villa im Wiener Cottage-Viertel (1912), Gartenseite, mit applizierter Adresszeile «Wien, XVIII, Sternwartestr. 71».²⁰⁹

²⁰⁹ Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.7.1912. In: BW BH, S. 216-217 [mit Abbildung der Schauseite]. Wieder in: BW digital, L02079. Ein Exemplar der Karte aus Schnitzlers Nachlass hat sich unter der Signatur AS 182 C (ÖNB) erhalten.

legitimiert, als Einladung in die Sternwartestraße an den Wiener Juristen und Übersetzer Robert Adam (1916)²¹⁰. Der private Charakter des Kommunikats erlaubt sogar einen dekorativ-memorialen Gebrauch, etwa wenn die «Ansichtskarte [des] Sternwartehauses» in der Kaserne seines späteren Schwiegersohns Arnolfo Capellini neben einer «von ihm selbst in Knabenzeit gemalte[n] Aquarell-Landschaft mit dem Elternhaus nahe Florenz»²¹¹ als personalisierter Wandschmuck und Erinnerungsträger figuriert.

Dabei belässt es Schnitzler oftmals nicht beim einmaligen Versand, vielmehr erhalten einige Korrespondenzpartner seine Haus-Karte über die Jahre mehrfach. So erreicht der photographische Gruß den befreundeten Beer-Hofmann mindestens viermal (1912, 1913, 1914 und 1918)²¹², was einerseits der besonderen räumlichen Nähe von Adressat und Adressant geschuldet sein mag (beide wohnen in derselben Nachbarschaft), andererseits

²¹⁰ Schnitzler an Adam, Bildpostkarte vom 9.10.1916. In: BW digital, L02243. Vgl. auch Schnitzler an Adam, Bildpostkarte vom 16.11.1916. In: BW digital, L02245, als Dank für Alexandre Dumas' Erinnerungen *Meine Memoiren* (frz. *Mes mémoires*, 1852, dt. 2 Bde., 1913), die Schnitzler offenbar von Adam erhalten und mit deren Lektüre er, anders als gegenüber diesem behauptet, nicht erst am 15., sondern bereits eine Woche zuvor am 7. November begonnen hatte (vgl. TB AS 8.11.1916).

²¹¹ Schnitzler an Pollaczek, Brief vom 21.4.1927, [LINK](#).

²¹² Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.7.1912 (Anm. 206), Bildpostkarte vom 23.7.1913. In: BW BH, S. 218. Wieder in: BW digital, L02145, Bildpostkarte vom 9.4.1914. In: BW BH, S. 219. Wieder in: BW digital, L02174, sowie Bildpostkarte vom 26.8.1918. In: BW BH, S. 226. Wieder in: BW digital, L02301. – Dass sich im Gegensatz zu Beer-Hofmann keine Hauskarte an Felix Salten erhalten hat, der seit 1909 eine gemietete Villa in der Cottagegasse 37 bewohnte und somit ebenfalls zu Schnitzlers Nachbarschaft im Cottage-Viertel zählte, mag entweder auf die zeitweilige Entfremdung beider Schriftsteller oder den Umstand gehäufte mündlicher Kommunikation zurückzuführen sein, war Schnitzler doch entgegen geläufigen Darstellungen regelmäßig bei Saltens zu Gast (vgl. [LINK](#) [20.5.2025]). Vgl. hierzu auch Beßlich 2025 (Anm. 40), S. 56. So belief sich die anteilige Korrespondenz nach 1910, wie schon Hubmann 2020 (Anm. 108), S. 204, berechnet hat, auf lediglich 15% des Gesamtumfangs. Denkbar wäre allerdings auch, dass Schnitzler den finanziell lange Zeit schlechter gestellten Kollegen nicht unnötig mit einer plakativen Zurschaustellung seines neuen Besitzes brüskieren wollte.

aber auch die vielfältige Verwendbarkeit des Bildkommunikats demonstriert²¹³.

Ähnlich wie sein personalisiertes Schreibmaterial bleibt auch Schnitzlers Hauskarte über eine Dekade lang im Einsatz. Erst nach der Trennung und schließlich der Scheidung von seiner Frau Olga Mitte der 1920er Jahre²¹⁴ entschließt sich Schnitzler das obsolet gewordene Motiv der 'heilen Familie' zu ersetzen und seine Villa neuerlich ablichten zu lassen – dieses Mal sowohl von der Straßen- als auch von der Gartenseite (Abb. 43/44) aus, verzichtet jedoch bei ähnlicher Perspektive auf jegliche figürliche Staffage. Nichts lässt mehr auf den nach wie vor prominenten, zwischenzeitlich sogar für den Literatur-Nobelpreis gehandelten Bewohner schließen. Stattdessen rahmt das merklich gewachsene Grün das Haus und assoziiert die friedvolle Atmosphäre einer sommerlichen Gartenstadtidylle. Auch textuell wird keinerlei Bezug zum Absender geschaffen, Angaben zur Anschrift auf der Schau- oder Rückseite sind ebenfalls ausgespart. Stattdessen findet neuerlich der Adressaufkleber Verwendung (Abb. 43), der flexibel appliziert oder weggelassen werden kann und dadurch je nach Bedarf eine Individualisierung oder Neutralisierung der postalischen Sendung ermöglicht²¹⁵.

In dieser letzten Phase übernimmt Schnitzlers Hauskarte zunehmend memoriale Funktion und gelangt als Andenken an gemeinsame Begegnungen oder Erlebnisse zum Einsatz²¹⁶. So lässt Schnitzler etwa im Juli 1925 Georg

²¹³ So diente die Karte gerade in der Korrespondenz mit Beer-Hofmann oftmals als pragmatisches Hilfsmittel zum Informationsaustausch bzw. zur Koordinierung der weiteren Kommunikation.

²¹⁴ Olga Schnitzler war nach Jahren zunehmender Konflikte und einer halbherzigen Affäre mit dem Komponisten Wilhelm Grosz (1894-1939) im Januar 1921 endgültig ausgezogen. Die Scheidung erfolgte am 26. Juni 1921 nach fast 18 Jahren Ehe. Die gemeinsamen Kinder Heinrich und Lili blieben beim Vater in der Sternwartestraße.

²¹⁵ Es dürfte kein Zufall sein, dass Schnitzler den Aufkleber beispielsweise auf seiner Karte an Georg Brandes (Abb. 43) exakt so platziert, dass seine Initialen über dem Falz des Kommunikats liegen, was den Rückschluss auf den Absender zwar nicht grundsätzlich verhindert, aber doch zumindest erschwert.

²¹⁶ Vgl. zu dieser zentralen Kategorie in Schnitzlers Werk die einschlägige Studie von

Brandes wissen, dass er seiner «in aller inniger Freundschaft» gedenke und bittet den loyalen Vertrauten vieler Lebenslagen im Gegenzug, «[ihn] und dieses Haus in gütiger Erinnerung zu behalten» (Abb. 43). Nur wenige Wochen zuvor hatte der dänische Kritiker noch im Alter von 83 Jahren eine Vortragsreise nach Österreich unternommen und im Zuge seines Aufenthalts auch Schnitzler in dessen Zuhause in der Sternwartestraße besucht²¹⁷. Es sollte die letzte persönliche Begegnung zu Lebzeiten der beiden Männer sein, die Schnitzler mit dem Bildnis seines Dichterheims noch einmal postalisch vergegenwärtigt. Eineinhalb Jahre später verstirbt Brandes wenige Tage nach seinem 85. Geburtstag – eine «Nachricht», auf die man zwar «gefasst sein mußte», die Schnitzler jedoch nicht weniger konsterniert: «dass er aus der Welt fort ist, macht mich aermer.—»²¹⁸

Bei aller Idolatrie mit den ‘Hülle und Fülle’ des persönlichen Lebens, muss man Schnitzler immerhin zugutehalten, dass er, obschon an professionellen Vorlagen wahrlich kein Mangel besteht und er selbst bereits frühzeitig entsprechende Reproduktionen veranlasst hat, tendenziell eine unterschwellige Aversion hegt, das eigene Bildnis – mit Ausnahme der Miniaturporträts auf der ersten Hauskarte – im offenen Sendungsformat der Postkarte *tout le monde* zur Schau zu stellen. Darin ähnelt Schnitzlers reservierte Haltung derjenigen prominenter Kollegen wie Arno Holz oder Stefan Zweig, die ihre Ansichtspostkarten durch zeichnerische Porträts oder Büsten motivisch zu individualisieren suchen (Abb. 45/46). Beide dürften solche Bildnisse als künstlerische Auffassung ihrer jeweiligen Dichterindividualität im Vergleich zu realistischen photographischen Aufnahmen als angemessener empfunden haben. Im Fall von Zweig geht die Motivwahl sogar mit konkreten Vermittlungsabsichten einher, indem er den eigentlichen

Konstanze Fliedl: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien 1997 (Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur Bd. 42).

²¹⁷ Vgl. TB AS 8.5.1925. Brandes weilte Schnitzlers Tagebuch zufolge vom 7. bis 9. Mai in Wien.

²¹⁸ TB AS 20.2.1927. Brandes war am Vortag verschieden.



Abb. 43: Ansichtspostkarte von Arthur Schnitzlers Villa in der Sternwartestraße, Straßenseite, mit Adresskleber (1925).²¹⁹



Abb. 44: Ansichtspostkarte von Arthur Schnitzlers Villa in der Sternwartestraße, Gartenseite (vermutl. 1926).²²⁰

Sendungszweck – eine Zusage zu einem Dinner im Hause Schnitzler – nonchalant mit einer Empfehlung in Kunstangelegenheit verbindet und dem Dichterkollegen mit seiner Büstenporträtkarte «ein Werk des wirklich genialen taubstummen Bildhauers Ambrosi» präsentiert, der «keinen sehnlischen Wunsch [hege] als den: Sie möchten ihm einmal 2 x 2 Stunden widmen, dass er auch die Ihre schaffen könnte»²²¹.

²¹⁹ Schnitzler an Brandes, Bildpostkarte vom 2[7(?)].7.1925. In: BW digital, L02446.

²²⁰ Schnitzler an Felix Braun, Bildpostkarte [nach dem 15.3.1926]. In: BW digital, L02469.

²²¹ Stefan Zweig an Schnitzler, Bildpostkarte vom [7(?)].12.1914. In: BW digital, L03645. Zweig sucht Schnitzlers Interesse auch durch konkurrenzuelle Argumente zu schüren, indem er darauf verweist, dass Gustinus Ambrosi «in diesem Jahre bei Gerhardt Hauptmann ein wundervolles Portrait machte». Eine Ambrosi-Büste Schnitzlers wurde jedoch nicht realisiert. Vgl. hierzu auch Aurnhammer 2014 (Anm. 197).

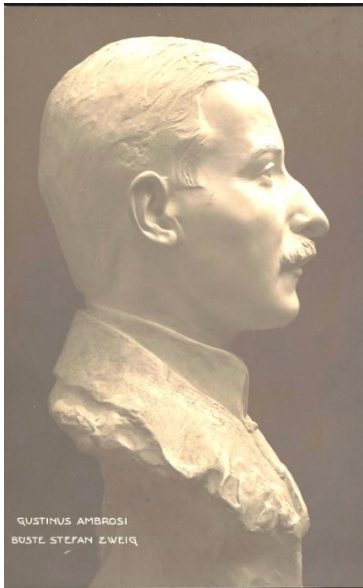


Abb. 45: Ansichtspostkarte von Stefan Zweig mit der Porträtbüste von Gustinus Ambrosi (1914).²²²



Abb. 46: Ansichtspostkarte von Arno Holz mit einem zeichnerischen Porträt des Dichters (1923).²²³

Zwar ließ auch Schnitzler mehrfach und zu unterschiedlichen Zeiten Aufnahmen von sich im Postkartenformat produzieren (Abb. 47, 48 und 50), jedoch fungierten solche Porträtkarten mit dem Konterfei des Dichters mehrheitlich entweder als Träger für die (vielfrequentierten) Autogramme oder wurden separat bzw. als Briefbeigabe distribuiert, nicht jedoch als vollgültiger Ersatz für das konventionelle Bild-Kurzkommunikat eingesetzt²²⁴.

²²² Zweig an Schnitzler, Bildpostkarte vom [7.(?)].12.1914 (Anm. 221).

²²³ Arno Holz an Schnitzler, Bildpostkarte vom 29.5.1923. In: BW digital, L02400. Holz bedankt sich mit seiner Karte für Glückwünsche (und wohl auch Zuwendungen) anlässlich seines 60. Geburtstags. Schnitzler hatte sich über die Jahre verschiedentlich an Unterstützungskampagnen für den Berliner Dichter beteiligt.

²²⁴ Zu Schnitzlers Selbstporträts vgl. Leo A. Lensing: Ich-Ansichten in Wien um 1900. Autorenfoto-Experimente im Zeitalter der Postkarte bei Schnitzler, Hofmannsthal und Kraus. In: Fotogeschichte 153 (2019), S. 17-28, sowie Ilgner 2021 (Anm. 68).

Jenseits persönlicher Vorbehalte gegenüber einer solchen allzu plakativen Zurschaustellung des eigenen Ichs und dem Bewusstsein des eigenen Alterungsprozesses mag auch der Umstand, dass Ansichtspostkarten und vergleichbare Gebrauchswaren mit dem Dichterbildnis mitunter zu kommerziellen Zwecken entwickelt und vertrieben wurden, Schnitzler in seiner Zurückhaltung bekräftigt haben. Als ein solches Beispiel figuriert etwa die 1898 im Rahmen der Postkartenserie *Das grosse Jahrhundert* beim Görlitzer Verlags S. Grotoschin in der Tradition des Sammelbildes aufgelegte Porträtkarte mit einem jugendlichen Konterfei Schnitzlers aus dem Atelier Heinrich Harmsen (Abb. 49), die den fast noch jugendlichen Dichter weltmännisch in eleganter Kleidung präsentiert²²⁵. Weitere Aneignungen folgen und reichen, wie etwa das Sammellesezeichen der mährischen Papier- und Tabakfirma Olleschau mit einem zeichnerischen Bildnis nach einer Aufnahme des Ateliers Ernst Förster demonstriert, selbst über Schnitzlers Tod hinaus²²⁶. Es mag sein, dass derlei merkantil vertriebene Produkte den

²²⁵ Die Schnitzler-Karte trägt die Nr. 121 und stammt aus der Serie D für «Dichterinnen und Dichter», die mindestens 42 nationale wie internationale Autoren umfasste, darunter Goethe, Schiller, Heyse, Tolstoi, Hugo oder Ibsen. Sie ist Teil einer enzyklopädisch konzipierten Serie von etwa 200 Exemplaren, die auch andere Metiers bzw. Berufsgruppen wie Musiker, Politiker oder Wissenschaftler umfasst. Daten nach Sabine Giesbrecht: Musikarten der Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht – ein historisch-systematischer Überblick. In: Musik per Post. Bildpostkarten und das visuelle Wissen von der Musik. Hrsg. von Dietrich Helms, Jan Lehmann und Christoph Müller-Oberhäuser. Wien 2024, S. 35-65, insbes. S. 103-106.

²²⁶ Arthur Schnitzler, Lesezeichen der Firma Olleschau, Nr. 154 [1936-1938], 140 x 55 mm, mutmaßlich nach einem Porträt des Ateliers Ernst Förster (1927, ÖNB AS 57 F) auf der Frontseite, Rückseite mit bio-bibliographischen Angaben zum Werdegang Schnitzlers. Die Serie umfasst rund 1000 internationale Autorinnen und Autoren und reichte von Klassikern wie Homer (Nr. 301), Petrarca (Nr. 130) oder Christoph Martin Wieland (Nr. 193) über Vertreter des 19. Jahrhunderts wie Vittorio Alfieri (Nr. 2), Gustav Freytag (Nr. 55) und Ferdinand Raimund (Nr. 138) bis zur Gegenwart (Detlev von Liliencron, Nr. 110, Wilhelm Bölsche, Nr. 231, Ernst von Wolzogen, Nr. 197). Selbst Schnitzlers (engster) Kreis war mit Richard Beer-Hofmann (Nr. 223) oder Georg Brandes (Nr. 634) vertreten. Die auf Feinpapier für die Zigarettenproduktion spezialisierte Firma hatte ihren administrativen Hauptsitz in Prag, während die Produktionsstätte im mährischen Olsany (dt. Olleschau) lag. Vgl. hierzu [N.N.]: Olleschau. In: [LINK](#) [20.5.2025].

Porträtierten motiviert haben, selbst Ansichtspostkarten anfertigen zu lassen, um die photographische Inszenierung, Gestaltung und Distribution des eigenen Bildnisses besser steuern zu können.



Abb. 47: Ansichtspostkarte mit einem dreiviertel-figürlichen Porträt Arthur Schnitzlers *en face*, sitzend (Atelier Emil Bieber, 1901) mit Unterschrift Schnitzlers.²²⁷



Abb. 48: Ansichtspostkarte mit einem halbfigürlichen Porträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil, sitzend, vor Bücherwand (Atelier Aura Hertwig 1906).²²⁸

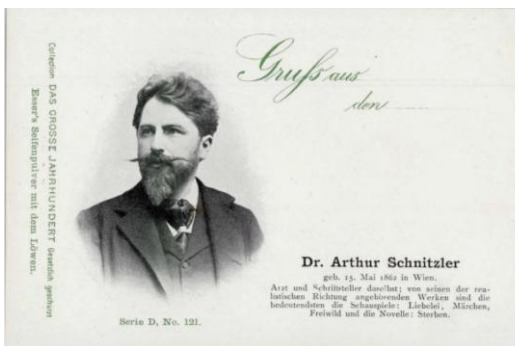


Abb. 49: Ansichtspostkarte mit einem Brustporträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil (Atelier Heinrich Harmsen, 1896), und biographischen Angaben (undat. [1898]).²²⁹

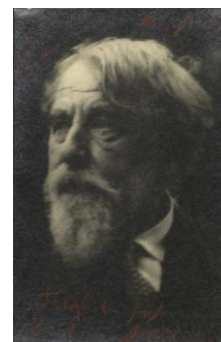


Abb. 50: Ansichtspostkarte mit einem Brustporträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil (Photograph: Walter Firner, 1930).²³⁰

²²⁷ [Atelier Emil Bieber]: Porträt Arthur Schnitzlers (1901), ÖNB AS 51 D.

²²⁸ [Atelier Aura Hertwig]: Porträt Arthur Schnitzlers (1906), ÖNB, AS 48 C und Pf 4719:C (1). Lizenzfreie Aufnahme unter: [LINK](#) [1.1.2025].

²²⁹ [Esser's Seifenpulver mit dem Löwen]: Ansichtspostkarte mit Porträt und Biogramm Arthur Schnitzlers [nach einer Aufnahme aus dem Atelier Heinrich Harmsen] aus der Serie «Das grosse Jahrhundert», Serie D, No. 121, Privatbesitz.

²³⁰ Schnitzler an Salten, Bildpostkarte vom 1.1.1931, In: BW digital, L03485.

V. Fazit: Mehr Bild als Text?

Die paradigmatische Analyse von Schnitzlers postalischer Kartenpraxis und Philokartie in unterschiedlichen Lebensphasen des Dichters – den Jahren des schriftstellerischen Durchbruchs um 1895/86, der Etablierung (1908) und Konsolidierung innerhalb des literarischen Feldes (1912 und Folgende) – vermag, bei aller Vorläufigkeit, die sukzessive Genese seines medialen Nutzungsverhaltens der Bildpostkarte als dem führenden Kurzkommunikat der (Wiener) Moderne aufzuzeigen: Von der von Pragmatik, Schreibökonomie und Innovationslust geprägten Entdeckung in den 1880er und 1890er Jahren, einschließlich spielerischer Gattungsexperimente, über den souveränen Gebrauch nach der Jahrhundertwende bei gradueller Differenzierung in Diktion und Umgang mit der Text-Bild-Relation bis hin zur aktiven Aneignung und Individualisierung des Mediums am Vorabend des Ersten Weltkriegs im Dienste der Exposition des eigenen Status. Ein wesentlicher Grund für den Siegeszug der (Bild-)Postkarte liegt dabei in ihrem Potential als Universalkommunikat, das über die bloße Funktion eines handlichen Interimssurrogats hinausreicht und für vielseitige Verwendungen bis hin zur plakativen (Selbst-)Inszenierungen offen war, sodass anzuregen ist, künftig in Analogie zu Schnitzlers ‘Briefkultur’ auch von Schnitzlers ‘Postkartenkultur’ zu sprechen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a Briefkarte Arthur Schnitzlers an Adalbert Seligmann vom 15. Oktober 1905 mit vorgedruckter Anschrift, Arthur Schnitzler an Adalbert Seligmann, Briefkarte vom 15.10.1905. In: BW digital, L01564.
- Abb. 1b Vorgedruckte Anschrift Arthur Schnitzlers (Detailansicht, Ausschnitt), Arthur Schnitzler an Adalbert Seligmann, Briefkarte vom 15.10.1905. In: BW digital, L01564.
- Abb. 2a Post- bzw. Korrespondenzkarte Arthur Schnitzlers mit vorgedruckter Anschrift (1918), Arthur Schnitzler an Robert Adam, Postkarte vom 24.7.1918. In: BW digital, L02290.
- Abb. 2b Vorgedruckte Anschrift Arthur Schnitzlers (Detailansicht, Ausschnitt), Arthur Schnitzler an Robert Adam, Postkarte vom 24.7.1918. In: BW digital, L02290.
- Abb. 3 Briefumschläge Arthur Schnitzlers mit vorgedruckter Anschrift (1917) und (1928), Arthur Schnitzler an Robert Adam, Brief vom 27.10.1917. In: BW digital, L02278, und Schnitzler an Adam, Brief vom 10.4.1928. In: BW digital, L02498.

- Abb. 4 Briefbogen Arthur Schnitzlers mit vorgedruckter Anschrift (1928), Arthur Schnitzler an Robert Adam, Brief vom 10.4.1928. In: BW digital, L02498.
- Abb. 5a Postkarte Arthur Schnitzlers an Felix Salten mit ovalem Absenderkleber vom 22. Juli 1923, Arthur Schnitzler an Felix Salten, Postkarte vom 22.7.2023. In: BW digital, L03020.
- Abb. 5b Ovaler Absenderkleber Arthur Schnitzlers mit postalischer Adresse (Detailansicht, Ausschnitt), Arthur Schnitzler an Felix Braun, Postkarte [mutmaßlich nach dem 15.3.1926]. In: BW digital, L02469.
- Abb. 6 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers an Richard Beer-Hofmann vom 9. Juli 1896, Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 9.7.1896. In: BW digital, L00561.
- Abb. 7 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers und Otto Brahm an Felix Salten vom 19. Juli 1908, Vorderseite, Arthur Schnitzler und Otto Brahm an Felix Salten, Bildpostkarte vom 19.7.1908. In: BW digital, L03013.
- Abb. 8a Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Richard und Paula Beer-Hofmann vom 26. Juni 1908, Vorderseite, Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 26.6.1908. In: BW digital, L01778.
- Abb. 8 b Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Richard und Paula Beer-Hofmann vom 26. Juni 1908, Rückseite, Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 26.6.1908. In: BW digital, L01778.
- Abb. 9a Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Hermann Bahr vom 6. Juli 1908, Vorderseite, Arthur und Olga Schnitzler an Hermann Bahr, Bildpostkarte vom 6.7.1908. In: BW digital, L01780.
Digitalisat: <http://www.theatermuseum.at/de/object/968407>.
- Abb. 9b Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers an Hermann Bahr vom 6. Juli 1908, Vorder- und Rückseite, Arthur und Olga Schnitzler an Hermann Bahr, Bildpostkarte vom 6.7.1908. In: BW digital, L01780.
Digitalisat: <http://www.theatermuseum.at/de/object/968407>.
- Abb. 10a Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers und Otto Brahm an Felix Salten vom 19. Juli 1908, Vorderseite, Arthur Schnitzler und Otto Brahm an Felix Salten, Bildpostkarte vom 19.7.1908. In: BW digital, L03013.
- Abb. 10b Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers und Otto Brahm an Felix Salten vom 19. Juli 1908, Rückseite, Arthur Schnitzler und Otto Brahm an Felix Salten, Bildpostkarte vom 19.7.1908. In: BW digital, L03013.
- Abb. 11a Postkarte Arthur Schnitzlers mit dem Adressstempel «Hotel zum Kronprinzen / Hamburg», Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Postkarte vom 7.7.1896. In: BW digital, L00560.
- Abb. 11b Adressstempel «Hotel zum Kronprinzen / Hamburg» (Detailansicht, Ausschnitt), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Postkarte vom 7.7.1896. In: BW digital, L00560.
- Abb. 12 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Grand Hôtel* am Lago di Misurina (1907), Arthur und Olga Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13. 8. 1907. In: BW digital, L01699.
- Abb. 13 Ansichtspostkarte Schnitzlers aus dem *Palast-Hotel Meran* (1909), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 9.9.1907, In: BW digital, L01706.
- Abb. 14 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Le Grand Hôtel et Hôtel des Alpes* (1910), Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 25.5.1910. In: BW digital, L02558.
- Abb. 15 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Cresta Palace* in Celerina (1914), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 2.8.1914. In: BW digital, L02189.

- Abb. 16 Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Palast Hotel Lido* in Riva del Garda am Gardasee (1903), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.8.1903. In: BW digital, L01310.
- Abb. 17 Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Badehotel* im dänischen Skodsborg (1906), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 1.8.1906. In: BW digital, L01619.
- Abb. 18 Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Grand Hôtel* in Forte dei Marmi (1925), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 10.9.1925. In: BW digital, L02447.
- Abb. 19 Ansichtskarte Arthur Schnitzlers aus dem *Grand Hotel* in Gardone Riviera am Gardasee (1927), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 31.8.1927. In: BW digital, L02491.
- Abb. 20 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers vom Semmering aus dem *Südbahnhotel* (1905), Arthur und Olga Schnitzler an Hermann Bahr, Bildpostkarte vom 5.5.1905. In: BW digital, L01513.
Digitalisat unter: www.theatermuseum.at/de/object/968330.
- Abb. 21 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers vom Südbahnhotel im Winter (1908), Arthur und Olga Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 13.2.1908. In: BW digital, L01760.
- Abb. 22 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Südbahnhotel* im Winter (1908), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 18.2.1908. In: BW digital, L01761.
- Abb. 23 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem *Südbahnhotel* (1909), Arthur Schnitzler an Albert Ehrenstein, Bildpostkarte vom 26.1.1909. In: BW digital, L01828.
- Abb. 24 Ansichtspostkarte Olga Schnitzlers aus dem *Hotel Bellevue* in Dresden (1910), Olga Schnitzler an Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 23.1.1908. In: BW digital, L02553.
- Abb. 25 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers aus dem *Hôtel Atlantic* in Hamburg (1911), Arthur und Olga Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, 7.11.1911. In: BW digital, L02043.
- Abb. 26 Ansichtspostkarte Schnitzlers aus dem Restaurant des Münchner *Künstlerhauses* (1908), Arthur Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 4.5.1908. In: BW digital, L01769.
- Abb. 27 Ansichtspostkarte Schnitzlers aus dem *Hotel Esplanade* in Berlin (1929), Arthur Schnitzler an Hedy Kempny, Bildpostkarte vom 2.1.1929. In: BW Kempny, S. 294–295 (Abb.).
- Abb. 28 Ansichtspostkarte Arthur und Olga Schnitzlers von Bord des Reichspostdampfers *York* (1914), Arthur und Olga Schnitzler an Richard und Paula Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom [19.5.1914]. In: BW digital, L02562.
- Abb. 29 Ansichtspostkarte Schnitzlers von Bord des Doppelschrauben-Schnelldampfers *Antonio Delfino* (1926), Schnitzler an Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 5.5.1926. In: BW digital, L02473.
- Abb. 30 Ansichtspostkarte Richard Beer-Hofmanns mit seiner Frau Paula und den drei gemeinsamen Kindern Mirjam, Naëmah und Gabriel (1904), Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 17.8.1904. In: BW digital, L01428.
- Abb. 31 Ansichtspostkarte Gerty von Hofmannsthals mit Hugo von Hofmannsthal und seiner Tochter Christiane (1909), Gerty von Hofmannsthal an Olga Schnitzler, Bildpostkarte 13.[9.]1909. In: BW digital, L01871.
- Abb. 32 Ansichtspostkarte Felix Saltens mit seinen beiden Kindern Paul und Anna Salten (1909), Felix Salten an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 31.7.1909. In: BW digital, L03505.

- Abb. 33 Ansichtspostkarte Arthur Schnitzlers aus dem k. u. k. Kunsthistorischen Museum Wien (1900), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 21.6.1900. In: BW digital, L01047.
- Abb. 34 Ansichtspostkarte an Arthur Schnitzler aus dem Park von Schloss Schönbrunn (1907), Wilhelm von Wymetal u.a. an Arthur Schnitzler, 27.11.[1907]. In: BW digital, L01735.
- Abb. 35 Ansichtspostkarte Schnitzlers mit dem Motiv «Türkenschanz-Park. Aussichtsturm. Wien XVIII.» (1910), Arthur Schnitzler an Robert Adam, Bildpostkarte vom 7. 2. 1911. In: BW digital, L02004.
- Abb. 36 Ansichtspostkarte Schnitzlers mit dem Motiv «Wien, XVIII. Türkenschanz-Park.» (1911), Arthur Schnitzler an Hermann Bahr, 18.11.1911. In: BW digital, L02047. Digitalisat unter <https://www.theatermuseum.at/de/object/968446>.
- Abb. 37 Ansichtspostkarte Schnitzlers mit dem Motiv «Wasserfall im Türkenschanzpark» (1910), Arthur Schnitzler an Albert Ehrenstein, Bildpostkarte vom 25.12.1910. In: BW digital, L01994.
- Abb. 38 Ansichtspostkarte von Beer-Hofmann an Schnitzler mit der Aufschrift «Wien. Panorama vom Türkenschanzpark aus.» [Villa Beer-Hofmann ganz rechts im Bild], Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 6.[7.1908]. In: BW digital, L01781.
- Abb. 39 Ansichtspostkarte aus «Agnetenndorf – Besetzung Gerhart Hauptmanns – Der Wiesenstein» (1905), Hugo und Gerty von Hofmannsthal, Gerhart und Margarete Hauptmann an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 29.1.1905. In: BW digital, L01497.
- Abb. 40 Ansichtspostkarte aus «Ob. St. Veit – Veitlissengasse» [Haus Hermann Bahrs] (1905), Hermann Bahr an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 14.6.1905. In: BW digital, L01525.
- Abb. 41 Ansichtspostkarte mit Max Burckhards Villa auf der Franzosenschanze in St. Gilgen (1909), Max Burckhard an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 12.7.1909. In: BW digital, L01856.
- Abb. 42 Ansichtspostkarte mit Arthur Schnitzlers Villa im Wiener Cottage-Viertel (1912), Arthur Schnitzler an Richard Beer-Hofmann, Bildpostkarte vom 19.7.1912. In: BW BH, S. 216–217 [mit Abbildung der Schauseite]. Wieder in: BW digital, L02079.
- Abb. 43 Ansichtskarte von Arthur Schnitzlers Villa in der Sternwartestraße, Straßenseite, (1925) mit Adresskleber, Arthur Schnitzler an Georg Brandes, Bildpostkarte vom 2[7(?)].7.1925. In: BW digital, L02446.
- Abb. 44 Ansichtskarte von Arthur Schnitzlers Villa in der Sternwartestraße, Gartenseite, (vermutl. 1926), Arthur Schnitzler an Felix Braun, Bildpostkarte [nach dem 15.3.1926]. In: BW digital, L02469.
- Abb. 45 Ansichtspostkarte von Stefan Zweig mit der Porträtbüste von Gustinus Ambrosi (1914), Stefan Zweig an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom [7.(?)].12. 1914. In: BW digital, L03645.
- Abb. 46 Ansichtspostkarte von Arno Holz mit einem zeichnerischen Porträt des Dichters (1923). Arno Holz an Arthur Schnitzler, Bildpostkarte vom 29.5.1923. In: BW digital, L02400.
- Abb. 47 Ansichtspostkarte mit einem dreiviertelgürlichen Porträt Arthur Schnitzlers *en face*, sitzend (1901), [Atelier Emil Bieber]: Porträt Arthur Schnitzlers (1901), ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung, AS 51 D.
- Abb. 48 Ansichtspostkarte mit einem halbfigürlichen Porträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil, sitzend, vor Bücherwand (1906), [Atelier Aura Hertwig]: Porträt Arthur Schnitzlers (1906), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Aura-hertwig_schnitzler-1906_postkarte.jpg [1.1.2025].

- Abb. 49 Ansichtspostkarte mit einem Brustporträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil (1896), [Esser's Seifenpulver mit dem Löwen]: Ansichtspostkarte mit Porträt und Biogramm Arthur Schnitzlers [nach einer Aufnahme aus dem Atelier Heinrich Harmsen] aus der Serie «Das grosse Jahrhundert», Serie D, No. 121, Privatbesitz.
- Abb. 50 Ansichtspostkarte mit einem Brustporträt Arthur Schnitzlers im Halbprofil (1930), [Walter Firner]: Arthur Schnitzler an Felix Salten, Bildpostkarte vom 1.1.1931, In: BW digital, L03485.

Bibliographie

Primärbibliographie

- Bahr, Hermann/Schnitzler, Arthur: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891-1931. Hrsg. von Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018. [= BW Bahr]
- [Fischer, Samuel/Schnitzler, Arthur: Briefe]. In: Samuel Fischer/Hedwig Fischer: Briefwechsel mit Autoren. Hrsg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einf. von Bernhard Zeller. Frankfurt a.M. 1989, S. 51-164, Anm. S. 851-889.
- Hofmannsthal, Hugo von/Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964. [= BW HH]
- Krell, Max: Das alles gab es einmal. Reinbek bei Hamburg 1965 [Frankfurt a.M. 1961] (rororo Bd. 719).
- Pollaczek, Clara Katharina: Arthur Schnitzler und ich [1931]. Digitale Ausgabe von Martin Anton Müller, Laura Untner, Michael Mangel und Peter Andorfer (2023), <https://pollaczek.acdh.oeaw.ac.at/ckpXXX.html>. [= Pollaczek 1931]
- Schnitzler, Arthur: Briefe. 2 Bde. Bd. 1: 1875-1912. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Bd. 2: 1913-1931. Hrsg. von Peter Michael Braunwarth. Frankfurt a.M. 1981/1984. [= BW, Bd. 1/2]
- Schnitzler, Arthur: Frau Bertha Garlan. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Gerhard Hubmann und Isabella Schwentner unter Mitarb. von Anna Lindner und Martin Anton Müller. Berlin/Boston 2015.
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Mit einem Nachw. von Friedrich Torberg. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2011 [Wien/München/Zürich 1968].
- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1931. Hrsg. von Werner Welzig unter Mitw. von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik u.a. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a. 10 Bde. Wien 1981-2000.

- Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879–1931. Digitale Ausgabe. Hrsg. vom Austrian Centre for Digital Humanities der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 2021, <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at> [1.1.2025]. [= TB AS]
- Schnitzler, Arthur: Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren. 1889-1931. Digitale Edition. Hrsg. von Martin Anton Müller mit Gerd Hermann Susen, Laura Untner und Selma Jahnke. Wien 2018–[2029] [laufend], <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at> [1.1.2025]. [= BW digital]
- Schnitzler, Arthur/Beer-Hofmann, Richard: Briefwechsel. 1891-1931. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Wien/Zürich 1992. [= BW BH]
- Schnitzler, Arthur/Kempny, Hedy: «Das Mädchen mit den dreizehn Seelen». Eine Korrespondenz erg. durch Blätter aus Hedy Kempnys Tagebuch sowie durch eine Ausw. ihrer Erzählungen. Hrsg. und mit einem Nachw. vers. von Heinz P. Adamek. Reinbek bei Hamburg 1984. [= BW Kempny]
- [Schnitzler, Arthur/Reinhard, Marie]: Therese Nickl [Hrsg.]: Arthur Schnitzler an Marie Reinhard (1896). In: *Modern Austrian Literature* 10 (1977), H. 3/4, S. 23-68.

Miszellen

- Bahr, Hermann: Moppchen. In: *Neue Freie Presse*, 4.7.1908, S. 1-5.
- N.N.: Kunst. Mignon-Galerie Tiroler Landschaften. In: *Sport & Salon* 4 (1901), H. 22, 1.6.1901, S. 21.

Sekundärbibliographie

- Aurnhammer, Achim: «Wenn ich was könnte ... und wenn der Hauptmann geschiedt wä». Arthur Schnitzlers Wettstreit mit Gerhart Hauptmann. In: *Von den Rändern zur Moderne. Studien zur deutschsprachigen Literatur zwischen Jahrhundertwende und Zweitem Weltkrieg. Festschrift für Peter Sprengel zum 65. Geburtstag.* Hrsg. von Tim Lörke, Gregor Streim und Robert Walter-Jochum. Würzburg 2014, S. 111-126.
- Aurnhammer, Achim/Martin, Dieter (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und die bildende Kunst.* Baden-Baden 2021 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg Bd. 7. *Klassische Moderne* Bd. 45).
- Beßlich, Barbara: Schütterer späte Briefe des Jungen Wien, ihre literarischen Potentiale und medialen Konkurrenzen: Rohrpost, Telefon, Nachbarschafts- und Sommerfrischengespräche. In: *Briefkultur im Jungen Wien. Ästhetik – Medialität – Biographik.* Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Nicolas Paulus. Berlin/Boston 2025 (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* Bd. 176), S. 47-65.

- Beßlich, Barbara/Becher, Judith: Statuen und ihre Betrachter. Kunstzitate in Arthur Schnitzlers erzählerischem Werk (*Die griechische Tänzerin, Die Fremde* und *Frau Bertha Garlan*). In: Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Baden-Baden 2021 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg Bd. 7. Klassische Moderne Bd. 45), S. 215-234.
- Breuer, Ingo: Reisebriefe. In: Handbuch Brief. 2 Bde. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Hrsg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink u.a. Berlin/Boston 2020, S. 611-630.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Stationen offener Epistemologie. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer unter Mitarb. von Irene Chytraeus-Auerbach. Frankfurt a.M. 1991 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Bd. 925), S. 759-772.
- Dieterle, Bernard: «Keineswegs kann ich weiterleben» – Figurationen des Schreibens bei Arthur Schnitzler. In: *Modern Austrian Literature* 30 (1997), H. 1, S. 20-38.
- Farese, Giuseppe: Arthur Schnitzlers Tagebücher und Briefe. Alltag und Geschichte. In: *Schnitzler's Hidden Manuscripts*. Hrsg. von Lorenzo Belletini und Peter Hutchinson. Oxford/Bern/Berlin u.a. 2010 (Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur Bd. 51), S. 23-47.
- Fink, Kristina: Auswahlbibliographie. In: *Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. 2., aktualis. und erw. Aufl. Stuttgart 2022 [Stuttgart/Weimar 2014], S. 521-535.
- Fleigl, Leo: Arthur Schnitzler und Wien. Wien [1911].
- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Schrift und Schreiben. In: *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationen literarischer Produktion*. Hrsg. von Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarb. von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin/Boston 2017 (Literatur und Archiv Bd. 1), S. 139-161.
- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler und Italien. In: *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Hrsg. von Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher. Würzburg 2008, S. 132-147.
- Fliedl, Konstanze: Die ganze Existenz Station. Zum Reisetopos bei Arthur Schnitzler. In: *Erfahrene und imaginierte Fremde*. Hrsg. von Yoshinori Shichiji. München 1991 (Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen – Traditionen – Vergleiche Bd. 9), S. 239-247.
- Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien 1997 (Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur Bd. 42).

- Fliedl, Konstanze: Ausbleibende Nachrichten. Ein Problem der Briefedition am Beispiel der Schnitzler-Beer-Hofmann-Korrespondenz. In: «Ich an Dich». Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen. Hrsg. von Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 2001 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 62), S. 147-161.
- Fliedl, Konstanze: Vorwort. In: Arthur Schnitzler/Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. 1891-1931. Hrsg. von ders. Wien/Zürich 1992, S. 5-25.
- Giesbrecht, Sabine: Musikkarten der Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht – ein historisch-systematischer Überblick. In: Musik per Post. Bildpostkarten und das visuelle Wissen von der Musik. Hrsg. von Dietrich Helms, Jan Lehmann und Christoph Müller-Oberhäuser. Wien 2024, S. 35-65.
- Greenblatt, Stephen: Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. Chicago 1980.
- Grieser, Dietmar: Es muss was Wunderbares sein... Das Salzkammergut und seine Künstler. Wien 2023.
- Grüner, Oscar: Moderne Villen in Meisteraquarellen. Serie I, Abteilung I. Hrsg. von Gebr. R. Völkel. Wien/Leipzig o. J. [ca. 1905].
- Harriet, Elisabeth-Joe: Die unvollendete Geliebte. Olga Waissnix & Arthur Schnitzler. Wien 2015.
- Hemecker, Wilhelm/Paulus, Nicolas (Hrsg.): Briefkultur im Jungen Wien. Ästhetik – Medialität – Biographik. Berlin/Boston 2025 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 176).
- Hille, Horst: Postkarte genügt. Ein kulturhistorischer-philatelistischer Streifzug. Heidelberg 1988.
- Hubener, Andrea/Paulus, Jörg/Stauf, Renate: Liebesbrief/Erotischer Brief. In: Handbuch Brief. 2 Bde. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Hrsg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink u.a. Berlin/Boston 2020, S. 505-514.
- Kretschmer, Helmut: Wien in alten Ansichtskarten. Döbling und Währing. 6. Aufl. Zaltbommel 1992 [1985] (In alten Ansichten Bd. 7).
- Krüger, Michael: Die Postkarte. Eine Vorbemerkung. In: ders.: Unverhofftes Wiedersehen. Karten lesen. Marbach a.N. 2016 (Marbacher Magazin Bd. 157), S. 5-9.
- Högner, Anna: Jung-Wien, das Kino und die Medienwelt der Moderne. In: Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne. Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin/Boston 2020 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 155), S. 103-121.
- Holzheid, Anett: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie. Berlin 2011 (Philologische Studien und Quellen Bd. 231).
- Holzheid, Anett: Die Postkarte als text- und bildkommunikatives Phänomen. In:

- Handbuch Brief. 2 Bde. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Hrsg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink u.a. Berlin/Boston 2020, S. 409-438.
- Hubmann, Gerhard: «Schwankende häusliche Stimmung». Mit Arthur Schnitzler beim Villenkauf. In: «So schön kann Wissenschaft sein!» Mit Kronprinz Rudolf im Unterricht, mit Kaiserin Elisabeth von Schloss zu Schloss, mit Arthur Schnitzler beim Villenkauf. Zeitkapseln aus der Sammlung Brigitte Hamann. Geöffnet und hrsg. von Marcel Atze unter Mitarb. von Kyra Waldner. Wien 2017, S. 220-236.
- Hubmann, Gerhard: «Menschen, die einmal beinahe Freunde waren». Felix Salten und Arthur Schnitzler. In: Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk. Hrsg. von Marcel Atze unter Mitarb. von Tanja Gausterer. Salzburg/Wien 2020, S. 184-205.
- Ilgner, Julia: Ein Wiener am Nordkap. Arthur Schnitzlers Skandinavienreise und seine Stationen in Westnorwegen im Juli 1896. In: *European Journal of Scandinavian Studies* 53 (2023), H. 2: Themenschwerpunkt: Norwegisch-deutsche Kulturkontakte in Westnorwegen. Untersuchungen zu kulturellen, sprachlichen und ästhetischen Verortungen 1900-1950. Hrsg. von Leonie Krutzinna, Morten Øveraas und Maike Schmidt, S. 269-291.
- Ilgner, Julia: Portrait of the Artist. Arthur Schnitzlers Autorschaftsinszenierung in der Atelierphotographie um 1900 (Aura Hertwig, Madame d’Ora). In: Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Baden-Baden 2021 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg Bd. 7. Klassische Moderne Bd. 45), S. 43-94.
- Ilgner, Julia: Renaissancezeption und Renaissancismus bei Arthur Schnitzler. In: Tradition in der Literatur der Wiener Moderne. Unter Mitarb. von Cornelia Nalepka und Gregor Schima hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin/Boston 2017 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 149), S. 183-219.
- Ilgner, Julia/Müller, Martin Anton: «My house is my Nachtkastl». Ein chronologisches Inventar der Kunstobjekte Arthur Schnitzlers. In: Arthur Schnitzler und die bildende Kunst. Hrsg. von Achim Aurnhammer und Dieter Martin. Baden-Baden 2021 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg Bd. 7. Klassische Moderne Bd. 45), S. 95-151.
- Innerhofer, Roland: Wohnformen des Jungen Wien. In: Das Junge Wien – Orte und Spielräume der Wiener Moderne. Hrsg. von Wilhelm Hemecker, Cornelius Mitterer und David Österle. Berlin/Boston 2020 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 155), S. 19-59.
- Jasper, Willi: Zaubenberg Riva. Das Sanatorium der Dichter und Denker. Berlin 2011.

- Jürgensen, Christoph: Briefe. In: Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von dems., Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. 2., aktualis. und erw. Aufl. Berlin 2022 [Stuttgart/Weimar 2014], S. 365-370.
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hrsg. von dens. Heidelberg 2011 (Euphorion. Beihefte Bd. 62), S. 9-31.
- Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt a.M. 2000 [Berlin/Marburg 1984] (Fischer. Forum Wissenschaft. Literatur & Kunst Bd. 13432).
- Kos, Wolfgang: Der Semmering. Eine exzentrische Landschaft. Salzburg/Wien 2021.
- Kunkel, Alexander: Heinrich Kley. Leben und Werk. Weimar 2009.
- Kürschner, Bernd: Arthur Schnitzlers Aufenthalte am Semmering (2020), https://shared.acdh.oeaw.ac.at/schnitzler-briefe/2020_Kuerschner_Schnitzler-am-Semmering.pdf [1.1.2025].
- Kürschner, Bernd: Arthur Schnitzlers Aufenthalte in Reichenau an der Rax. (2020), https://shared.acdh.oeaw.ac.at/schnitzler-briefe/2020_Kuerschner_Schnitzler-in-Reichenau.pdf [1.1.2025].
- Lebeck, Robert/Kaufmann, Gerhard (Hrsg.): Viele Grüße. Eine Kulturgeschichte der Postkarte. 2. Aufl. Dortmund 1988 [1985] (Die bibliophilen Taschenbücher Bd. 458).
- Lensing, Leo A.: Ich-Ansichten in Wien um 1900. Autorenfoto-Experimente im Zeitalter der Postkarte bei Schnitzler, Hofmannsthal und Kraus. In: Fotogeschichte 153 (2019), S. 17-28.
- Lindgren, Irène: Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. Heidelberg 1993 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Folge 3. Bd. 127).
- Markus, Georg: «... dass der Traum wirklich einen Sinn hat». Freud, Schnitzler, Altenberg, Farkas, Zuckerkandl, Herzl u. v. a. zwischen Rax und Semmering. In: Stammgäste. Jüdinnen und Juden am Semmering. Hrsg. von Danielle Spera. Wien 2024, S. 44-53.
- Martin, Freya: Wiener Traditionsbetriebe. Ein Stück vom alten Wien. Erfurt 2020.
- Marxer, Bettina: «Liebesbriefe, und was nun einmal so genannt wird». Korrespondenzen zwischen Arthur Schnitzler, Olga Waissnix und Marie Reinhard. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Lektüre. Würzburg 2001 (Epistemata Bd. 362).
- Mayer, Anton: Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de siècle. Biographie und Werkauswahl. [Wien] 1993.

- Müller, Martin Anton: Arthur Schnitzler als widerwilliger Promi. In: <https://www.derstandard.de/story/3000000191933/arthur-schnitzler-als-widerwilliger-promi> [1.1.2025].
- Müller, Martin Anton/Untner, Laura: Wiener Schnitzler – Schnitzlers Wien. Eine geografische Verortung von Arthur Schnitzler. Wien/Berlin 2025, <https://wienerschnitzler.org> [1.1.2025].
- Müller, Wolfgang G.: Brief. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hrsg. von Dieter Lamping in Zsarb. mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 75-83.
- Nickisch, Reinhard M.G.: Brief. Stuttgart 1991 (Sammlung Metzler Bd. 260). [N.N.]: Olleschau. In: <https://www.lesenzeichenmuseum.de/serien/olleschau> [20.5.2025].
- Österle, David: «Freunde sind wir ja eigentlich nicht». Hofmannsthal, Schnitzler und das Junge Wien. Wien 2019.
- Paulus, Nicolas: «Von mir will ich nichts schreiben». Zur Inszenierung von Emotion und Schreibunlust im Briefwechsel Schnitzler – Beer-Hofmann. In: Briefkultur im Jungen Wien. Ästhetik – Medialität – Biographik. Hrsg. von Wilhelm Hemecker und dems. Berlin/Boston 2025 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 176), S. 149-166.
- Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Nachdr. Stuttgart 2004 [1987] (Sammlung Metzler Bd. 239).
- Pixner Pertoll, Anna: Von der Kunst, Sehnsucht zu wecken. Ansichtskarten von F.A.C.M. Reisch. Innsbruck 2024 (Öztaler Museen Schriften Bd. 11).
- Polt-Heinzl, Evelyne: Ein Fräulein und sein Autor zu Gast im Grand Hotel. In: Grand Hotel – Bühne der Literatur. Hrsg. von Cordula Seger und Reinhard G. Wittmann. München 2007, S. 43-55.
- Riedmann, Bettina: «Ich bin Jude, Österreicher, Deutscher». Judentum in Arthur Schnitzlers Tagebüchern und Briefen. Tübingen 2002 (Conditio Judaica Bd. 36).
- Rößler, Robert: Jung-Wien zwischen Stadt und Land. Josef Hoffmanns Villa für Richard Beer-Hofmann. In: Planen – Wohnen – Schreiben. Architekturtexte der Wiener Moderne. Hrsg. von Sebastian Heckenschmidt, Roland Innerhofer und Detlev Schöttker. Wien 2021, S. 78-91.
- Šilhánová, Renata: Der Geschäftsbrief. In: Handbuch Brief. 2 Bde. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Hrsg. von Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink u.a. Berlin/Boston 2020, S. 524-535.
- Simon, Anne-Catherine: Schnitzlers Wien. Wien 2002.
- Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (Hrsg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000. Göttingen 2017 (Marbacher Schriften. N.F. Bd. 13).

- Tropper, Eva: «Bediene dich selbst». Distribution von Ansichtskarten. In: <https://magazin.wienmuseum.at/distribution-von-ansichtskarten> [1.1.2025].
- Tropper, Eva: Illustrierte Postkarten – ein Format entsteht und verändert sich. In: Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936. Hrsg. von ders. und Timm Starl. Wien 2014 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich Bd. 9).
- Tropper, Eva/Starl, Timm (Hrsg.): Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936. Wien 2014 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich Bd. 9).
- Trost, Ernst: Wiener Veduten. 47 Ansichtskarten der Wiener Werkstaette. Wien 2002 [Wien, München, Zürich 1978].
- Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974.
- Wagner, Renate: Arthur Schnitzler in Währing. Eine wiennerische Topographie. In: Online Merker, 20.5.2012, <https://onlinemerker.com/arthur-schnitzler-in-waehring/> [1.1.2022].
- [Wien Museum:] Beiträge zum Thema Großstadt im Kleinformat. In: <https://magazin.wienmuseum.at/tag/grossstadt-im-kleinformat> [1.1.2025].
- Wolff, Karl Felix: Bozner Führer. Mit 3 Karten, 1 Stadtplan und 32 Abb. Hrsg. vom Fremden-Verkehrs- und Verschönerungs-Verein für Bozen und Umgebung. Innsbruck [1909].

* * *

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

Achim Aurnhammer (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Cornelia Blasberg (Westfälische Wilhelms-Universität Münster)
Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)
Konstanze Fliedl (Universität Wien)
Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)
Hubert Lengauer (Universität Klagenfurt)
David S. Luft (Oregon State University)
Patrizia C. McBride (Cornell University)
Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)
Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for articles or special volumes are always welcome.

We consider scholarly articles written in German, English or Italian (or in other languages upon inquiry).

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 31st March of each year.

All submitted articles should comply with our "[Author Guidelines and Typographic Rules](#)".

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