

## 4 Gewalt und Welt

---

Anders als im vorhergehenden Kapitel kommt in den untersuchten Textstellen dem Ereignis Gewalt nicht die Funktion der Überführung der diegetischen Welt von einem Zustand A in einen Zustand B zu. Gewalt wird als wiederkehrendes Element verwendet, das dazu dient, die Stimmung oder Atmosphäre eines geschaffenen Raumes maßgeblich zu beeinflussen. Gleichzeitig ist entscheidend, in welchem Verhältnis sie zum Wertesystem der Umgebung steht, in der sie eingebettet ist. Es geht also um ihre Teilhabe an der narrativen Welterzeugung und in diesem Zusammenhang um ihre Relevanz für die erzählerische Ordnungsstruktur.

### 4.1 Erzählte Welten

Jeder Text – zumindest jeder Erzähltext – entwirft Welten. Auch faktuale Texte konstruieren bis zu einem gewissen Grad ›Welt‹ und – da sie dasselbe Medium nutzen wie Literatur – weisen in ihren Generierungsprozessen Analogien auf.<sup>1</sup> Zugleich aber, da es sich bei Romanen, Erzählungen und Dramen eben um fiktionale Texte handelt, existieren ebenso fundamentale Unterschiede.<sup>2</sup>

›Welt‹ ist im diegetischen Sinn zuerst der Ort, an dem die Handlung stattfindet. Seine Ausgestaltung kann von einer einfachen bis hin zu einer hochgradig komplexen variieren. Im Falle von Jean-Paul Sartres Theaterstück *Die Eingeschlossenen von Altona* (1962) etwa ist der Handlungsort ein einziges Zimmer, wohingegen für z.B. J. R. R. Tolkiens Romantrilogie *Der Herr der Ringe* (1954/55) bereits eine Landkarte zur

---

1 Deshalb ist Goodmans Position (Weisen der Welterzeugung, S. 13ff.) hierzu, dass beständig eine Vielzahl an Versionen der Welt in den unterschiedlichsten Bereichen wie Wissenschaft oder Kunst geschaffen wird, die alle Bestand haben und ihre ›Richtigkeit‹ besitzen.

2 Die Komplexität der Unterscheidungsschwierigkeit zwischen fiktional und faktual kann hier nicht im angemessenen Umfang erörtert werden. Zu beachten ist aber, dass es aufseiten des Rezipienten einen grundsätzlichen Unterschied darstellt, ob er einen Text als fiktional und als Narration betrachtet oder nicht. Etwa stellt sich im Falle der akzeptierten Fiktionalität nicht mehr die Frage nach richtig oder falsch bzw. sie ist nur auf die gegebene Welt anwendbar (vgl. RÜHLING: Fiktionalität und Poetizität, S. 31ff.).

Orientierung nötig ist. Der Handlungsort, der wiederum einen bestimmten Raumbegriff zugrunde legt, ist die Grundlage der erzählten Welt.<sup>3</sup> »Welt« aber umfasst darüber hinaus die Figuren, ihre Handlungen und Wertesysteme. Dabei muss man zwischen einem konkreten Raum und ihren abstrakten Inhalten unterscheiden.

Mit dem Bezug auf die faktuale räumliche Wahrnehmung suggeriert der Text zudem eine Abgeschlossenheit und damit eine Gegebenheit von unerwähnten Komponenten, die der Leser ergänzen muss, da die menschliche Wahrnehmung von ›Raum‹ und im Anschluss daran auch von ›Welt‹ zur Komplettierung zwingt. Um ein einfaches Beispiel zu nennen, muss in einem Text, der von einem Haus mit einem ersten Stock handelt, eine Treppe nicht erwähnt werden, sobald eine Figur sich oben aufhält. Mit der Konstruktion eines Raumes eröffnet der Text deshalb ein Assoziationsfeld, das nach Abgeschlossenheit strebt. Der Leser erschafft genau dies, wenn er sich beim Leseakt eine »Totalität der erzählten Welt« vorstellt oder erschließt.<sup>4</sup> Das gilt jedoch nicht nur für konkrete, sondern auch für abstrakte Implikationen. Denn der Leser berücksichtigt über die rein expliziten Ausdrücke hinaus auch pragmatische Implikationen und sein kulturelles Wissen und damit also Dinge, die nicht ausdrücklich im Text erwähnt sind. Diese Annahmen über die erzählte Welt werden mit jedem Schritt der textlichen Explikation komplexer, da sich an sie wiederum eine Vielzahl von Implikationen anschließt.<sup>5</sup>

Zunächst scheint es jedoch, als könnte Gewalt an der Konstruktion von Räumlichkeit nur eine sekundäre Teilhabe haben. Denn Gewalt ist es nicht möglich, zumindest nach den für diese Arbeit gemachten Einschränkungen und Voraussetzungen, einen konkreten Raum zu erzeugen. Lediglich die Folgen dieser könnten sich als indexikalische Elemente abzeichnen, wie etwa Scherben einer zerbrochenen Scheibe oder Blutspuren auf dem Boden. Somit wäre eine indirekte Darstellung der Gewalt als Spur, aber nicht sie selbst als Teil einer Umgebung möglich. Der basale Grund liegt in der Eigenschaft des Ereignisses, das selbst keine deiktische Funktion übernehmen kann, was allerdings notwendig ist für die Konstitution des konkreten Raums.<sup>6</sup> Gewalt kann jedoch die Ordnung eines Raumes auf einer abstrakten Ebene konstituieren oder verändern und damit die diegetische Weltwahrnehmung beeinflussen. Um diese Wirkung beschreiben zu können, ist es wiederum nötig, die Ordnung der erzählten Welt zu begreifen.

---

3 »Raum meint in diesem Zusammenhang zunächst die grundlegende Container-Vorstellung, die eine vierdimensionale Ausbreitung beschreibt, in der andere Dinge enthalten sein können.« Zur Komplexität des Begriffes vgl. ORT: Raum, S. 134ff.

4 Vgl. MARTINEZ/SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 123ff.

5 Vgl. zur Limitierung und Ambivalenz der propositionalen Analyse KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 85-98.

6 Vgl. FLUDERNIK: Einführung in die Erzähltheorie, S. 52f.

## 4.2 Topologisches Denken

Wenn wir eine Geschichte lesen, dann verstehen wir ihre Handlung, wenn wir in ihr eine Ordnung erkennen. Ordnungen einer Geschichte können subtil oder offensichtlich sein. Nicht selten nehmen wir mehr unreflektiert als reflektiert komplexe Ordnungsstrukturen wahr, auf deren Basis wir eine Lesart einer bestimmten Erzählung entwickeln. Bewusst wird es uns vor allem dann, wenn diese Ordnung fehlt. In William S. Burroughs Roman *Naked Lunch* (1959) etwa werden gezielt zusammenhanglos Handlungssegmente aneinandergereiht. Eine wirkliche Struktur ist kaum zu erkennen. Die Versatzstücke existieren – gewollt – unvereinbar nebeneinander. Dies zeigt, dass das Fehlen einer Ordnungsstruktur auch das Entstehen eines Handlungsverlaufs erschwert, vielleicht ihn unmöglich macht. Auch eine interpretatorisch »oktroyierte« Struktur kann dies nicht ausgleichen, wenn keine korrespondierenden Elemente zur vorgegebenen Struktur auf erzählinterner Ebene zu finden sind.

Um nun die Ordnungsstruktur einer Erzählung beschreiben zu können, ist es zunächst wichtig, zwischen einer konkreten und einer abstrakten Ebene zu unterscheiden, die zusammenfallen können, aber nicht müssen. Der Raum nimmt dabei eine zentrale Funktion ein, weil in vielen Fällen offensichtlich auch über ihn mehr transportiert wird als eine bloße räumliche Gegebenheit. Die Auseinandersetzung in der Germanistik hierüber ist lang und findet bereits bei Roman Ingarden eine intensive Erörterung. In den Anfängen der Beschäftigung mit der Raumstruktur in Erzählungen wurde zunächst versucht, mit der Unterscheidung atmosphärisch/symbolisch sich der Komplexität der Funktion des Raums analytisch zu nähern, was sich aber als wenig präzise herausgestellt hat.<sup>7</sup>

Hingegen tragen Juri Lotmans Ansatz der semantischen Räume und die Weiterführung durch Karl Renner erheblich zu einer analytischen Präzisierung des Problems bei.<sup>8</sup> Ein wesentlicher Punkt beider Ansätze ist, zu fragen, wie konkreter Raum, Handlung und Weltordnung der Erzählung zusammenhängen. Bei Lotman verbirgt sich hinter dem »semantischen Raum« eine Isotopie, d.h. eine konkrete Häufung von semantischen Merkmalen, die eine Einschätzung der gegebenen Welt provozieren. Wie auch im vorherigen Kapitel ausgeführt, vollzieht sich eine Bewegung, sofern sie Relevanz besitzt, bei ihm damit nicht nur auf rein topologischer

<sup>7</sup> Vgl. TAUBENBÖCK: Die binäre Raumstruktur in der »Gothic novel«, S. 12ff.

<sup>8</sup> Dennerlein wendet sich – aus narratologischer Sicht zu Recht – gegen einen metaphorischen Begriff von Raum, wie er natürlich auch bei Lotmans Konzept der semantischen Räume mitschwingt. Da sie aber konsequent die Beschreibung von anderen Elementen außer dimensionalen ausklammert, bietet ihr Ansatz auch kein Lösungsangebot hinsichtlich der Frage einer Erfassung und Analyse dieser, weshalb hier auf den von ihr kritisierten struktural-semiotischen Zugang zurückgegriffen wird.

Ebene, sondern ist zudem semantisch besetzt.<sup>9</sup> Lotman geht darüber hinaus davon aus, dass die gesamte topologische Struktur grundsätzlich bedeutungstragend sein kann:

[...] hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes.<sup>10</sup>

Er nimmt an, dass Literatur sich dabei einer Technik bedient, die Menschen generell nutzen, um sich abstrakte Begriffe zu veranschaulichen, indem sie diese in einer räumlichen Struktur positionieren. Er verweist auf eine kulturelle Tendenz, abstrakten, oppositionellen Werten räumliche Relationsbeschreibungen zu geben. Ist also von »niedrigen Beweggründen« im Gegensatz zu den »hohen Motiven« die Rede, dann wird über eine räumliche Relation eine ideologische Opposition ausgedrückt.<sup>11</sup>

Im Kapitel davor war lediglich von semantisierten Räumen die Rede, weil eine Trennung zwischen einer abstrakten und einer konkreten Ebene noch keine Rolle für die Analyse gespielt hat. Tatsächlich aber unterscheidet auch Lotman zwischen konkreten Orten und semantischen Räumen, die – und das ist der entscheidende Punkt – zusammenfallen können, aber nicht müssen. Ebenso ist es weder zwingend nötig, dass eine oppositionelle Raumstruktur in einem Text realisiert ist, noch dass es sich bei einem semantischen Raum um ausschließlich einen Raum handelt, sondern vielmehr sind komplexe Beziehungen von Raumgruppen eher die Regel.<sup>12</sup> Besonders interessant ist hierbei, welche Werte und Normen in dem jeweiligen Raum von Relevanz sind und zu welchen anderen Werten und Normen sie in Opposition stehen.

Der semantische Raum ist also zuerst keine topografische Einheit, sondern eine Häufung von bestimmten Zuschreibungen, eine Ballung von Merkmalen. Es ist eine Zusammenfassung von Isotopen, die in ihren Bedeutungseinheiten anderen Isotopen gegenübergestellt werden und theoretisch auch mehrere konkrete Räume umspannen können.<sup>13</sup> Die Gesamtheit dieser Äquivalenzen, Oppositionen und Relationen stellen zusammen die »Ordnung der erzählten Welt« dar.<sup>14</sup> Das bedeu-

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch MARTINEZ/SCHEFFEL: Einführung in die Erzähltheorie, S. 140ff.

<sup>10</sup> LOTMAN: Die Struktur literarischer Texte, S. 330.

<sup>11</sup> EBD., S. 313.

<sup>12</sup> KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 298.

<sup>13</sup> EBD., S. 296f.

<sup>14</sup> EBD., S. 290.

tet aber auch, dass die im Text gegebenen Wertigkeiten zuerst in der diegetischen Welt selbst festgeschrieben werden und im jeweiligen semantischen Raum Gültigkeit besitzen, ungeachtet wie der konkrete kulturelle Kontext des Autors und Rezipienten sich zu diesen verhält. Aufgrund der innerdiegetischen Gültigkeit werden sie deshalb in der Literatur wertneutral als »Ideologien« bezeichnet.<sup>15</sup>

Diese Wertesysteme eines semantischen Raumes sind über die in ihm befindlichen Figuren repräsentiert. Ihre Handlungen und die Reaktion ihres Umfeldes können sich dabei zu ihrer ideologischen Umgebung regelkonform oder nicht regelkonform verhalten, was wiederum zu entsprechenden Folgehandlungen führen kann. Darüber hinaus besitzt die Literatur die Fähigkeit, in Raumbeschreibungen und ihren Konnotationen eine Äquivalenzsetzung zwischen Wertesystem und konkretem Ort schaffen zu können. So kann die Bedrohung eines Ortes zwar von den in ihr agierenden Figuren ausgehen, zugleich aber spiegelt sich womöglich die Bedrohung bereits in der Beschreibung der Landschaft wider.

Lotmans metaphorische Verwendung von ›Raum‹ und die dadurch durchaus intendierte Assoziation mit einer topografischen Dimension machen das Beschreibungsmodell dort starr, wo keine deutlichen räumlichen Trennungen vorliegen, da der Begriff »semantischer Raum« in diesen Fällen abstrakt und nicht intuitiv gerät.<sup>16</sup> Karl Renner, der das Konzept von Lotman weiterentwickelt, konzentriert sich deshalb auf die Überführung der ideologischen Aspekte in ein Ordnungsschema, das sich durch Regelsätze ausdrücken lässt. Zu diesen Regelsätzen kann sich nun eine Figur affirmativ oder destruktiv verhalten.<sup>17</sup>

An dieser Stelle kommt die Gewalt als ordnungsbedrohendes und ordnungsbestimmendes Element wieder ins Spiel. Sie kann nämlich innerhalb eines semantischen Raumes Teil des ideologischen Systems oder ein Fremdkörper sein. Drastisch illustriert bedeutet das Folgendes: Wird eine Erzählung über ein Kriegsgeschehen begonnen, spielt es (tiefendiskursiv) keine Rolle, wie viele Tode innerhalb dieser Sequenz geschildert werden – der Zustand des Krieges ändert sich nicht. Der Krieg und damit das Töten von Menschen bilden die Norm des vorherrschenden Bezugsrahmens einer Erzählung oder einer Sequenz innerhalb dieser Erzählung. Eine erst dieser Norm zuwiderlaufende Handlung ist auffällig und bildet somit eine Opposition und damit die Voraussetzung einer Veränderung.

Damit lässt sich nun der Unterschied zum vorhergehenden Analyseschritt verdeutlichen. Zuvor war das Ereignis Gewalt als ein besonderes angesehen worden, das in eine Ordnung einbricht, in der Gewalt nicht die Regel ist. Dadurch, dass sie eine Ausnahme bildet, besteht eine große Tendenz zur Funktionalisierung als

<sup>15</sup> Vgl. MAHLER: Kontextorientierte Theorien, S. 116.

<sup>16</sup> Vgl. KRAH: Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 300.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 302.

transgressives Ereignis. Im nächsten Schritt steht die gegenteilige Ausgangssituation im Fokus. Gewalt ist konstitutiver Teil der sie umgebenden Welt. Sie ist dadurch marginalisiert, vielleicht sogar banalisiert und erfüllt so womöglich jene Voraussetzungen, die nötig sind, um sie als funktionsschwach beschreiben zu können.

### 4.3 Revolte und Ordnung: Die Hirtenflöte

#### 4.3.1 Maschinenwelt

Zunächst sollen wieder einige Abschnitte aus Arthur Schnitzlers *Hirtenflöte* Gegenstand der Betrachtungen sein. Die folgenden Szenen schließen sich an die erste analysierte Episode chronologisch an. Im Gegensatz zur Schäferidylle ist ihnen zu eigen, dass sie in weit größerem Umfang Schilderungen von Gewalt enthalten. Die Gewalt tritt dabei in unterschiedlichen Funktionen und Verhältnissen auf. Teilweise wird sie als Bestandteil der dargestellten Welt inszeniert und fügt sich in eine erwartbare Folge der vom Text behaupteten Kausalität. Inszenierung und Einbindung ins Gesamtgeschehen legen jeweils unterschiedliche Aspekte der Gewalt frei, die es im Einzelnen gilt genauer nachzuziehen.

Aus fernen Talmulden ragten Schlote auf; der Wind brachte das Geräusch von Raderschnurren und Hämmerschlag, und an dunklen Abenden verglühten über den Rauchfängen hastige Funken in den Lüften. Nah ans Schloß gerückt, eng aneinander gedrängt und von ärmlichen Gäßchen umgeben, standen Wohnhäuser in langen Reihen, aber ein dichter Wald hielt auch die nächsten vom Schloß ab. Hinter den letzten Maschinenhäusern strebte Ackerland hügelaufwärts und senkte sich wieder nach unsichtbaren Ebenen, doch verrieten ferne Rauchsäulen, daß auch jenseits der Hügel ein Bezirk der Arbeit sich dehnte. [...]

Zuweilen um die Mittagsstunde oder des Abends begleitete sie [Dionysia] auf ihren Spaziergängen der Gutsherr, und sie erfuhr von ihm, daß noch vor kaum zwei Jahrzehnten dieser Park eine Art von Urwald gewesen, daß an der Stelle des Schlosses ein kleines Haus gestanden und daß unten, wo jetzt hundert Schlote rauchten, unter Bauernhütten eine einzige arme Schmiede Arbeit verrichtet hatte. Aber alles, was seither ringsum entstanden war, sollte nicht mehr zu bedeuten haben als den Anfang größeren Werkes.<sup>18</sup>

Der zweite Ort, an den Dionysia gelangt, wird als Maschinenwelt konstituiert. Bereits in der ersten Passage ist unschwer erkennbar, dass es sich um eine beinah ins Fantastische überzeichnete Vision einer industrialisierten Welt handelt, die durch ihre unheimliche Besetzung dystopische Züge trägt.

---

<sup>18</sup> DH, S. 125f.

Die dominante Isotopie der beschreibenden Passage lässt sich als |maschinell, industriell| zusammenfassen. Diese Merkmalsklasse wird in der partikularisierenden Synekdoche »Schlote« realisiert sowie in an anderer Stelle erwähnten Sememen, unter anderem »Hämmerschlag«, »Räderschnurren«, »Rauchfängen« und »Riesenhalle«.<sup>19</sup> Besondere Funktion erhält hierbei das Kompositum ›Maschinenhäuser‹, das neben seiner tatsächlichen und später erläuterten Funktion – die Aufbewahrung aller bis jetzt gefertigten Maschinen – die übrigen erwähnten Begriffe durch seinen ersten Teil »Maschinen-« erst in dem Maße semantisiert, dass im Kontext sich die komplexe Isotopie [Industrie] etabliert.<sup>20</sup> Sie erfährt erneut an anderer Stelle ihre Wiederaufnahme in den Sememen »glühende Hämmer«, »schnurrende Räder«, »schlürfende Seile« und »brausende Röhren«,<sup>21</sup> weshalb nicht nur durch die Homologie der Formulierungen, sondern auch durch ihre Repetition über die gesamte Episode hinweg eine konstante Dominanz geschaffen wird. Am Ende des Kapitels schließlich beschließen die anthropomorph substituierten ›keuchenden Maschinen‹ diesen Abschnitt.

Ebenfalls auffällig ist die semantische Rekurrenz auf [Feuer], die in der Personifikation »hastige Funken« und den Worten »verglühten«, »Rauchfängen«, »Rauchsäulen« aufzufinden ist, wobei die beiden Letzteren in einem metonymischen Verhältnis stehen. Der Ort selbst wird als weites und damit schwer überschaubares Gebiet beschrieben, indem die Rauchsäulen zum indexikalischen Zeichen werden, die weitere industrielle Stätten lediglich ›verraten‹.

Innerhalb der so entworfenen Welt werden zudem Bereiche strukturiert, die sich voneinander abgrenzen. »Schloß« steht dem »kleinen Haus« und somit den disjunktiven Merkmalen |(¬)geräumig|, |(¬)prunkvoll|, |(¬)gesellschaftlich höher gestellt| gegenüber. Analog verhält es sich mit »Park« zu »Urwald« und der partikularisierenden Synekdoche »hundert Schlote« zu »einige arme Schmiede«. Durch die Homologie der Gegenüberstellung findet eine Semantisierung hinsichtlich der Bewertung im Merkmal |(¬)kultiviert| statt. Ebenso »Park« zu »Urwald« bildet diesen Kontrast aus dem Denotat ihrer Bedeutungsaspekte |(¬)kultiviert|. Die Äquivalenzsetzung über die strukturell ähnliche Anordnung wertet im Rückbezug die Oppositionspaare, die sich eigentlich in |(¬)industriell| unterscheiden, als kulturell weiterentwickelt. Die Schilderung des Gutsherrn von der Entwicklung der Region im zweiten Teil des Zitats verweist auf den diskursiven Komplex des Fortschritts. Die Figur wird dadurch als eine die technische bzw. industrielle Veränderung befürwortende Person eingeführt.

19 EBD., S. 125.

20 Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen: »In ›Die Hirtenflöte‹, there are specific references to the problems of industrialization, management, and labor.« (S. 111)

21 DH, S. 126.

Vor allem aber in der Gegenüberstellung der im Kapitel zuvor beschriebenen idyllischen Landschaft entstehen die Konnotationen einer unnatürlichen und unfreundlichen Welt, was auch durch die vielen Seme mit der Merkmalsklasse |Lärm| transportiert wird, wie »Hammerschlag«, »brausend« etc. Sowohl auf der Ebene der fehlenden Naturbeschreibung als auch der industriellen Geräuschkulisse, anstatt Waldgeräusche wie Tierlaute oder Blätterrauschen, wird eine unnatürliche Umgebung suggeriert und damit eine Lebensfeindlichkeit impliziert.<sup>22</sup> Die Szenerie partizipiert somit an den vielen ähnlichen technikskeptischen bis technikfeindlichen Darstellungen einer industrialisierten Gesellschaft in dieser Zeit.<sup>23</sup>

Auch die für diese Texte typische Grenzziehung zwischen Arm und Reich ist ebenfalls deutlich ausgearbeitet.<sup>24</sup> Die »Wohnhäuser in langen Reihen«, die »eng aneinander gedrängt« stehen, korrelieren mit den »ärmlichen Gärten«, womit genau die Dichotomie zum »Schloß« unterstützt wird, auf die später erneut Bezug genommen wird. Die Grenzziehung ist nicht nur eine gesellschaftliche, sondern auch faktisch konkret durch den Wald, der »auch die nächsten vom Schloß abhält«, eine räumliche. So wird aber bereits in der ersten Beschreibung des Sujets jene als schicksalhaft vom Text deklarierte Abhängigkeit von Armut und Reichtum vorbereitet, die erneut in einer anderen Äußerung des Gutsherrn anklingt.

[...] daß selbst innerhalb der einfachsten, scheinbar gleichmäßigsten Verhältnisse das Schicksal der einzelnen je nach persönlichen Eigenschaften und allerlei Zufälligkeiten sich höchst verschieden zu gestalten pflegt.<sup>25</sup>

Dies ist die Antwort, die der Gutsherr Dionysia als Erklärung auf ihre Frage gibt, warum unter den Arbeitern Hilfsbedürftige und Notleidende zu finden sind, wo doch alle in Lohn und Brot sein sollten. In der distanziert lakonischen Begründung für die Not unter seiner Bevölkerung schwingt aber bereits auch der Glaube an eine mechanistische Prozesshaftigkeit der sozialen Abläufe mit. Dieser Glaube, der hier noch als Schicksal bezeichnet wird und der sich an verschiedenen anderen Stellen in der Erzählung wiederfindet, stellt einen wesentlichen Ordnungssatz dar,

<sup>22</sup> Das Eindringen der industriellen Infrastruktur in den natürlichen Raum und letztlich seine Okkupation ist kein Bild, das exklusiv nur in der Literatur evoziert wird. Im öffentlichen Diskurs um die schädlichen Veränderungen durch die Industrialisierung ist es ebenfalls wiederkehrendes Thema in den Medien und ganz realer Bestandteil der täglichen Erfahrung der Bürger. Vgl. PLUMPE: Technik als Problem des Literarischen Realismus, S. 28.

<sup>23</sup> Es wäre falsch, wie das Mikael Hård (Wissenschaften: Technik und Kultur, S. 68f.) herausstellt, von einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der Technik bei den Intellektuellen der Jahrhundertwende zu sprechen. Es existieren viele Befürworter und sogar begeisterte Anhänger. Dennoch gibt es ebenfalls die große Gruppe derer, die häufig sogar durch Nietzsches Philosophie inspiriert der neuen Technik kritisch bis ablehnend gegenüberstehen.

<sup>24</sup> Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen, S. 112.

<sup>25</sup> DH, S. 127.

gegen den sich Dionysia auflehnen wird. Der Reichtum des Gutsherrn fußt prototypisch kapitalistisch auf der Arbeit seiner Untergebenen. Das Verhältnis der Arbeiter zu den industrialisierten Produktionsbedingungen aber resultiert zwangsläufig in Armut, da durch die absolute Ausrichtung auf die maschinelle Verfertigung keine Alternative einer anderen Existenzsicherung gegeben ist. Die distanzierte und damit empathiearme Schilderung der Gegebenheiten durch den Kapitalbesitzenden vermittelt eine fatalistische Auffassung einer Quasigesetzmäßigkeit, die die Umstände bedingt. Erneut wird die dichte Verschränkung in Schnitzlers Erzählung deutlich, die den konkreten Raum als eine Entsprechung seiner abstrakten Inhalte erscheinen lässt. Die allgegenwärtige Maschine setzt sich bis in die Ideologie der Figuren fort.

Die Armut, die Dionysia bewusst erst durch die Begegnung mit einem kleinen Mädchen wahrnimmt, führt bei ihr allerdings nicht zu einer Akzeptanz der Gegebenheiten und damit zu einer notwendigen Fügung unter die den semantischen Raum bestimmenden Regel, sondern, nach einem ersten impulsiven Akt des Helfens, hat sie den Wunsch, die Bedingung zu ändern:

Dionysia, höchst betroffen, ließ all ihr Geld zurück und eilte nach Hause, [...].<sup>26</sup>

[...] vielmehr erbat sie die Erlaubnis, auf ihre Art und soweit ihre Kräfte reichten, die Mißstände, unter denen ja nicht die Schuldigen allein litten, aufheben oder wenigstens verbessern zu dürfen.<sup>27</sup>

Bei den Bemühungen der Protagonistin zeigt sich aber, dass die Armut viel weiterverbreitet ist, als zuerst vom Gutsherrn suggeriert. Und auch die Bevölkerungsgruppen, die nicht verarmt sind, befinden sich zumeist in einer prekären Situation. Sie scheitert, denn ihr Engagement bringt keine Verbesserung. Dionysia realisiert ihre Hilflosigkeit und ist überzeugt, dass sie die »Ordnung des Staates« und die »Gesetze der Welt« ändern müsste.<sup>28</sup> Durch die Äquivalenzsetzung dieser beiden Einheiten wird das Ansinnen der Helden mit dem Versuch gleichgesetzt, sich gegen eine ›natürliche Ordnung‹ zu erheben. Mehrfach greift hierbei die Erzählinstanz wertend ein, denn Dionysia ›begreift‹ ihre Machtlosigkeit, aber sie ›vermeint‹ als einzige die Nöte der Arbeiter zu verstehen. Diese subtil gesetzten Marker konstruieren Mal um Mal die Ordnung der Maschinenwelt, die nun bereits mehrfach vom Text für die Protagonisten als unabänderbar ausgewiesen wurde. Der Text exemplifiziert somit genau jenes Phänomen, das von Lotman als die Ordnung der diegetischen Welt bezeichnet wird.

---

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

Dennoch zeigt ihr Eingriff Wirkung, denn in der Arbeiterschaft beginnt sich Widerstand zu regen:

Zu dieser Zeit meldeten Gerüchte eine wachsende Unzufriedenheit der arbeitenden Bevölkerung, und der Gutsherr, ohne ein Wort des Vorwurfs, verhöhlt Dionysia nicht, daß gerade sie an solcher in dieser Gegend bisher nicht erhörten Bewegung nicht minder durch ihre früher geübte Wohltätigkeit als durch deren unerwartete Einstellung mitschuldig sein möchte.<sup>29</sup>

Dionysia scheitert mit ihrem Vorhaben, Gutes zu tun, was wiederum vom Gutsherrn als der eigentliche Auslöser für den Widerstand angesehen wird. Auffällig ist in diesem Zusammenhang das Segment »ohne ein Wort des Vorwurfs«. Es steht im Kontext mit der an anderer Stelle erfolgten indirekten Charakterisierung des Gutsherrn als tugendhaft und besonnen. So etwa stellt er Dionysia bedingungslos Freiraum, Vergünstigungen, kulturelle Unterhaltung und Geld zur Verfügung. Die Erzählinstanz etabliert damit ein Gefälle, das Dionysia im Vergleich zum Gutsherrn als unwissend, irrational und impulsiv erscheinen lässt, weil sie die Notwendigkeit der sozialen Ungerechtigkeit weder verstehen noch akzeptieren kann. Auch im Fortschreiten der Handlung hat es den Anschein, dass weder die tatsächliche Situation der Arbeiter noch das Vorhandensein der Bewegung in den angrenzenden Ländern, sondern dezidiert das erstmalige Eingreifen und dann wieder die Unterlassung der Hilfeleistung vonseiten Dionysias für den Beginn der Revolte verantwortlich ist, die nun sich immer weiter ausbreitet:

Die Unruhe stieg an, wandte sich in Erbitterung, in einzelnen Gebieten wurde die Arbeit unterlassen, bald zwangen die Aufständischen auch dort dazu, wo man bisher noch weiter geschafft hatte; es kam zu Gewalttätigkeiten, der Gutsherr sah sich genötigt, die Regierung um Unterstützung anzugehen, Soldaten rückten herbei, der Grim stieg, und Kämpfe erfolgten, mit Opfern auf beiden Seiten. Bald aber war der Sieg der Staatsgewalt völlig erklärt, einige Führer der Bewegung wurden ins Gefängnis geworfen, andere entlassen, neue Arbeitskräfte, die von überall zuzogen, aufgenommen, und es dauerte nicht lange, so rollten die Räder, rauchten die Schrote und keuchten die Maschinen rings im Gelände wie zuvor.<sup>30</sup>

In der Schilderung der Gewaltbereignisse tritt ein weiteres Mal die Ideologie des Prozesshaften und damit die Indifferenz zu den persönlichen Schicksalen zutage. Der extradiegetische Erzähler verbleibt in Nullfokalisierung. Die Ereignisse werden gerafft geschildert, was sich am offensichtlichsten an der Formulierung »Kämpfe erfolgten« zeigen lässt, wo die Erzählzeit einen eklatanten Unterschied zur erzählten Zeit aufweist.

---

29 EBD., S. 128.

30 EBD.

Die Segmente »Die Unruhe stieg an, wandte sich in Erbitterung, in einzelnen Gebieten wurde die Arbeit unterlassen« und »der Grim stieg« folgen einem ähnlichen Schema. Durch die Auslassung des über den Kontext zu erschließenden, eigentlich Agierenden – »die Aufständischen« – erfolgt zudem eine partikularisierende Substitution zugunsten einer Personifizierung, die die Gefühlszustände, Ereignisse und Handlungen zu den handelnden Subjekten erhebt. Dies wiederum begünstigt die Abstraktion von den betroffenen Individuen über die Zugehörigkeit einer Gruppe bis zu ihrem Verschwinden und Aufgehen in ihren Gefühlen und Handlungen.

Dieselbe Struktur liegt auch in den Formulierungen vor, die die Verantwortlichkeiten für die Ausschreitungen bezeichnen. Von dem Semem »Gewalttätigkeiten« zu »Kämpfen« ist eine klare Steigerung im Ausmaß der Kampfhandlungen zu erkennen. Sie stehen ebenfalls in einer Teil-Ganzes-Beziehung, denn Gewalttätigkeiten sind Teil der Kämpfe, aber Kämpfe können nicht Teil von Gewalttätigkeiten sein. Zudem ist aber der Kontext entscheidend, der mit dem Begriff »Soldaten« eine Semantisierung der »Kämpfe« hinsichtlich der Merkmale |militärisch, kriegerisch| vollzieht. Sie sind wiederum als Resultat der Beorderung der Soldaten vom Text in einen kausalen Zusammenhang gebracht. Auslöser für den Anstieg der Unruhen ist die Ablehnung der Forderung der Arbeiter, die auch hier als nicht abwendbares Faktum präsentiert wird: »Neue, immer lebhaftere Forderungen wurden erhoben, denen Erfüllung versagt werden mußte.«<sup>31</sup>

Die Erzählung ist auf eine objektive Schilderung angelegt, die die einzelnen Ereignisse nicht als Fehlverhalten der Beteiligten darstellt, sondern als sich bedingen-de Abläufe in einem Prozess, unter die auch die Tötung von Menschen subsumiert wird (»mit Opfern auf beiden Seiten«) und die auch hier wieder nur als Möglichkeit in der Ausdeutung der Passage und nicht als explizite Äußerung vorkommt, da ›Opfer‹ nicht nur die Getöteten, sondern auch die Verwundeten bezeichnen kann. Außerdem wird eine legitime Gewalt, die die Ordnung wiederherstellt, klar von einer illegitimen Gewalt, die die Ordnung bedroht, unterschieden.

Zudem lässt sich in der Inszenierung Dionysias Wahrnehmungsperspektive, die auf dem Schloss des Gutsherrn dem Geschehen entrückt ist und dieses bestenfalls über Teichoskopie wahrnimmt, aber nicht an ihm partizipiert, noch eine weitere Textstrategie benennen. Die räumliche Distanz der Figur zu den Ereignissen findet ihre Entsprechung in der Präsentation.

In jenen schweren Zeiten hatte Dionysia sich stille verhalten. Sie bangte um den Gutsherrn, der stets im Bannkreis der höchsten Gefahr zu finden war, zugleich

---

<sup>31</sup> Ebd.

aber jammerte sie das Los der Schwachen, deren Auflehnung sie besser zu begreifen vermeinte, als irgendwer.<sup>32</sup>

Eine der präsubpositionalen Implikationen, wenn der Gutsherr sich »stets im Bannkreis der höchsten Gefahr« befindet, ist, dass sich Dionysia dort nicht befindet, sie somit also isoliert von den Ereignissen bleibt. Dieser räumlichen Isolation tritt eine ideologische gegenüber. Die Helden fühlt sich als einzige in der Lage, die Aufständischen zu verstehen, hier erneut mit der wertenden Einschränkung »vermeinte« durch die Erzählinstanz referiert. Durch die Verschränkung der räumlichen Positionierung der Figuren des Gutsherrn und der Dionysia und die Korrelation mit ihrer Haltung zu den Schwachen wird eine Gewichtung auf die nicht explizierte Haltung des Gutsherrn zu denselben eröffnet. Aufgrund der diametralen, doppelt arrangierten Isolation Dionysias, die den Ereignissen fern, den Bedürfnissen aber nah ist, ließe sich diese homolog auf den Gutsherren übertragen. So ist auch in den vorherigen direkten Äußerungen deutlich geworden, dass er den Ereignissen zwar nah, aber fern von einem Verständnis für die Bedürfnisse der Arbeiter ist. Daraus resultiert, dass es keinen Ausgang der Kampfhandlungen gibt, der eine adäquate Lösung für Dionysia bedeuten kann. Die Protagonistin folgt der Logik der Textstruktur: »[...] und am Tage der Entscheidung, da der Geliebte als Sieger in sein Schloß zurückgekehrt war, traf er Dionysia nicht mehr an.«<sup>33</sup>

In den besprochenen Passagen sind eindeutige Anklänge enthalten an jene gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die unter dem Schlagwort der »sozialen Frage« zusammengefasst wurden. Vor allem der Naturalismus im Deutschen Reich und vielleicht hier als paradigmatisches Werk das Theaterstück *Die Weber* von Gerhart Hauptmann (1892) setzt sich intensiv mit den gesellschaftlichen Spannungen auseinander, die nicht nur, aber zu einem großen Teil auch durch die Industrialisierung hervorgerufen wurden. Ebenso in der Wiener Moderne wird das Thema kontrovers und nicht selten vehement diskutiert. Mit leichter Verspätung erreicht Österreich, vor allem repräsentiert durch die Zeitschrift *Moderne Dichtung*, der Problemkomplex der Berliner und Münchner Moderne, wobei die ab 1890 herausgegebene Zeitschrift bereits ein Jahr später wieder eingestellt wird. Bezeichnenderweise sind anfangs vor allem nicht österreichische Autoren vertreten, und als mehr und mehr österreichische Schriftsteller in der Zeitschrift publizieren, kommt es zu einer Akzentverschiebung, die letztlich das bereits kritische Verhältnis der vor allem Wiener Intellektuellen zum Naturalismus widerspiegelt.<sup>34</sup> Dieser Sachverhalt

---

32 EBD.

33 EBD., S. 125.

34 LORENZ: Wiener Moderne, S. 46ff.

ist von Carl E. Schorske in seiner für die Forschung zur Wiener Moderne einflussreichen Monografie herausgestellt worden, weshalb seitdem Jung-Wien ebenfalls eine unpolitische Haltung anhaftet.<sup>35</sup> Auch Arthur Schnitzler ist in Folge dessen lange Zeit eine eher den aktuellen Ereignissen distanzierte Position zugeschrieben worden.<sup>36</sup> Die neuere Forschung allerdings hat das pauschale Urteil zugunsten einer differenzierteren Bewertung relativiert. Dennoch behält Schnitzler bis zu seinem Lebensende den politischen Dingen gegenüber eine abneigende Einstellung bei.<sup>37</sup> Zugleich kulminiert in der Episode alles, was zuvor auch über die Ringstraße und ihre Symbolik zusammengefasst wurde. Es liegt eine deutliche, räumliche Trennung vor zwischen den unberechenbaren proletarischen und den gebildeten bürgerlichen Schichten. Das Gleichgewicht ist fragil, aber so lange es gewahrt wird, entsteht keine Bedrohung. Erst wenn man diese Grenzen nivelliert, wenn man eine Interaktion zwischen den Orten beginnt, dann kann das Gleichgewicht kippen. Ob dies der Grund dafür ist, dass Dionysias caritativer Einsatz als Unverständnis der sozialen Gegebenheiten und ihrer Abläufe dargestellt wird, sei dahingestellt. Wobei selbst dann dies nicht als Ablehnung von sozialem Engagement verstanden werden darf, sondern als eine Resignation im Hinblick auf ihre Wirksamkeit und ihren Nutzen angesehen werden muss. Richtig ist allerdings, dass an dieser Stelle die für die Interpretation wichtigen Wertungen am Ende der Erzählung dekonstruiert werden, wenn die Autorität der Erzählinstanz infrage gestellt wird.

Diese Diskrepanz greift Farley nicht auf und kommt zu dem Schluss, dass die Schilderung des Aufstands als eine Kritik an den Zuständen der Arbeiter aufgefasst werden kann oder aber auch als Warnung an den österreichischen Staat verstanden werden soll, dringende Reformen nach dem Vorbild Bismarcks zu veranlassen, indem auf die Russische Revolution von 1905 angespielt wird.<sup>38</sup> Damit übergeht der Deutungsansatz, dass die Erzählinstanz das moralische Handeln sanktioniert, was besonders dann problematisch ist, wenn man eine märchenhafte Struktur an-

<sup>35</sup> FÄHNERS: Avantgarde und Moderne 1890–1933, S. 104.

<sup>36</sup> SCHEIBLE: Arthur Schnitzler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S. 95.

<sup>37</sup> NEUN: Unser postmodernes Fin de Siècle, S. 57f.

<sup>38</sup> Vgl. FARLEY: Arthur Schnitzler's Sociopolitical Märchen, S. 113. Allerdings war die Revolution in Russland zum mindest teilweise erfolgreich. Das geschilderte Staatswesen muss auch nicht zwangsläufig dem russischen entsprechen. Schließlich scheint in der österreichischen Presse lange Zeit die Französische Revolution von 1848 als Kollektivsymbolik gerade in Bezug auf die eigenen Proteste im Land dominanter, vgl. ANONYMUS: Ein Gespenst von 48. In: Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ 53 (1874), S. 7.

nimmt – wie dies auch Farley tut.<sup>39</sup> Auch die Annahme, dass es sich eher um eine satirische Verfremdung und damit einer dem Kunstmärchen zuzuordnenden Erzählstrategie handle, würde das Problem nicht lösen. Denn es fehlen weitere satirische Elemente, die eine gegenläufige Lesart der gegebenen Wertung begünstigen könnte. Die Eskalation ist durch ein Verhältnis von Aktion und Reaktion charakterisiert, moralisch bewertet wird nur die Protagonistin, da sie als Auslöser der Revolte gilt. Die Prozesshaftigkeit der Abläufe ist ebenso durch die Distanz der Erzählstimme hervorgehoben wie durch die Entpersonalisierung der Kampfhandlungen. Die als illegitime Gewalt klassifizierte Gewalt der Aufständischen wird der legitimen Gewalt des Staates gegenübergestellt, repräsentiert durch die Aussage »Die natürliche Ordnung«, was, wie bereits referiert, auf die gegebene Struktur des Staates verweist. Dennoch gilt vorerst für diesen Abschnitt und den in ihm entworfenen Raum die Ordnung als prozesshaft, in der Gewalt ebenfalls ein Teil dieser ist. Gewalt tritt zwar als Störfall auf, aber als erwartbarer, der wie eine Fehlfunktion behoben werden muss. Auslöser hierfür war eine falsche Handhabung der Maschine »Gesellschaft« und in diesem Fall in Verkehrung der Logik des Märchens das gute Handeln.

Gewalt ist als Potenzial in der Weltstruktur angelegt, ihr Auftreten stellt lediglich eine zu erwartende Folge dar. Sie ist kein plötzliches Ereignis, sondern ein zwangsläufiger Unfall, ausgelöst durch ein Handeln gegen den Mechanismus der dargestellten Gesellschaft. Hier kristallisiert sich die Angst der bürgerlichen Schicht in Wien heraus, die aus Sorge, einen Prozess in Gang zu setzen, der nicht mehr steuer- oder kontrollierbar ist, den Status quo des inneren Stadtkreises bewahren und konservieren möchte.

#### 4.3.2 Wanderung in die Nacht

Die von Dionysia ausgelöste Eskalation hat bereits mehrere Orte erreicht. Die Situation wird nicht mehr als begrenzte Ausschreitung von Arbeiter gegen Fabrikherr konstruiert, sondern auf weitere Oppositionen ausgeweitet. »Arme« gegen »Begüterte«, »Abhängige« gegen »Freie«, »Bürger« gegen »Adele«.

Nach dem sie den Gutshof verlassen hat, begegnet sie am dritten Tag ihrer Wanderung einer Gruppe von aufständischen Bergleuten, die sowohl geschlechter- als auch generationenübergreifend zusammengesetzt ist. Zwar wird diese »Rotte« von Dionysia als »nicht unbesonnen« eingeschätzt, aber dass sie sich ihr an-

---

<sup>39</sup> Eicher (Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 49) sieht in Bezug auf Farleys Deutungsansatz noch eine andere Schwierigkeit, nämlich die, dass Märchen *per se* jegliche historische Bezugnahme ausschließen. Diesem Einwand wäre mit dem Verweis auf die Gattung Kunstmärchen und ihre Möglichkeit zur karikierenden Darstellung auch gesellschaftlicher Zustände zu begegnen.

schließt, resultiert aus der Angst vor den Konsequenzen, falls sie das Angebot, sich anzuschließen, ausschlagen würde. Denn ein älterer Mann aus der Gruppe weist Dionysia auf die Gefahren hin, die einer allein reisenden jungen Frau drohen würden, zudem sei sie noch »wohlgekleidet« und sie könne sich glücklich schätzen, Leuten begegnet zu sein, bei denen »trotz aller erlittenen Unbill die Sehnsucht nach Rache noch nicht in blindwütige Zerstörungs- und Mordlust ausgeartet wäre«.<sup>40</sup> Die so immerhin indirekt ausgesprochene Drohung, dass man ihr ihre Standeszugehörigkeit ansehe und sie somit zu den Feinden zähle, lässt der Protagonistin also nicht wirklich einen Entscheidungsspielraum. Die bedrohliche Atmosphäre setzt sich in der Beschreibung der Aufständischen fort:

Es waren Bergleute, die ihr Leben bis vor wenigen Tagen in der Dämmerung und dem Todesatem ungeheurer Gruben verbracht hatten, und die ganze nachtgewohnte Schar, als hätte das Licht des Himmels ihr Blut und Sinne berauscht, war der kühnsten Hoffnungen voll. Sie rechneten alle auf die Niederlage der Mächtigen, denen sie bisher Frondienst geleistet, auf die Einsicht und Bundesbrüderschaft der Vernünftigen und auf das Erstehen eines Reichs der Gleichheit und Gerechtigkeit.<sup>41</sup>

Interessant ist die gegenläufige Korrelation mit »Todesatem« und »Dämmerung«, die als Beschreibungen der Herkunft der Gruppe dienen, und die daraus resultierende Bevorzugung der Seme |bedrohlich, lebensfeindlich|, die eine Wiederaufnahme in der »nachtgewohnten Schar« erfahren. Ihr neu gewonnener Zustand der Freiheit durch die entgrenzte Situation, der auf Erzhälerebene als »berauscht« gesetzt wird, steht ebenfalls in seiner Bedeutung disjunktiv zu »besonnen«. Damit korrigiert die Erzählerinstanz erneut die Einschätzung der Hauptfigur.<sup>42</sup> Die Ziele und Motivationen der Gruppe sind zwar mit positiv besetzten Sememen geschildert wie »die Einsicht und Bundesbrüderschaft der Vernünftigen« und »das Erstehen eines Reichs der Gleichheit und Gerechtigkeit«. Dies aber, in kontextuellen Bezug gesetzt zu der im vorherigen Kapitel als natürliche Weltordnung kodierten Klassengesellschaft, deklariert die Positionen und Ambitionen somit als nicht erreichbar und begünstigt im Leser eine negative Erwartungshaltung.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> DH, S. 129.

<sup>41</sup> EBD., S. 129f.

<sup>42</sup> Vgl. Kap. 3.

<sup>43</sup> EBD. So ohne Weiteres lässt sich auch hieraus übrigens keine politisch dezidierte Positionierung Schnitzlers ableiten, denn die Problematik der sich dynamisierenden Revolutionsprozesse, die in Anarchie münden, sind ein gesellschaftstheoretisches Problem sowohl des Liberalismus, des Konservatismus und des Sozialismus. Sie resultieren letztlich aus den Erfahrungen der Französischen Revolution und der Revolution von 1848/49 (vgl. hierzu BERMBACH: Wissenschaften. Theorien der Gesellschaft, S. 64of.).

Sukzessive kündigt sich zusätzlich ein drohendes Unheil sowohl für die Protagonistin als auch für die Gruppe an, denn als man Boten zu anderen Gruppen entsendet und diese nicht mehr zurückkommen, schlägt die euphorische Stimmung langsam um. Der Zusammenbruch der mühsam aufrechterhaltenen Ordnung in der Gemeinschaft vollzieht sich an Dionysia durch eine erneute Quasivergewaltigung, die Symptom des gruppendifamischen Prozesses ist, der in der Aussage »die Ordnung war aufgelöst« gipfelt: »Die erste Nacht schließt sie *unbehelligt* in dem abgeschiedenen Lager der Frauen und Kinder.«<sup>44</sup>

Ein junger, hagerer Mensch, der sich Dionysia schon auf der Wanderung angeschlossen hatte, näherte sich ihr, zog sie mit sich, und im Gebüsch umschlang er sie mit gierigen Armen. Sie gehörte ihm diese eine Nacht, am Morgen darauf kannte er sie nicht mehr, und auch er verschwand für sie als ein Gleichgültiger in der Menge.<sup>45</sup>

In dem Term »Sie gehörte ihm diese eine Nacht« ist durch ›gehören‹ vor allem ein Besitzanspruch gesetzt, der Dionysia zu einem Eigentum und damit zu einem Objekt substituiert. Es sind keine Schilderungen der Bewertung während des Aktes aufseiten Dionysias gegeben. Die passive Haltung deutet hingegen eine Duldung an. ›Gleichgültigkeit‹ lässt als einziges Semem eine Bewertung des Ereignisses rückwirkend zu, womit keine Aussage über die Verfassung der Figur während des Geschlechtsaktes gemacht wird. Positiv besetzte Ausdrücke bleiben aus, bestenfalls emotionale Ambivalenz wird somit konstatiert. Die sexuelle Handlung wird diesmal gerafft präsentiert und der Akt an sich stellt keine Auslassung dar.

Danach ist die Bedrohung, die durch die Synonyme »das Schlimme« und »das Furchtbare« zusammengefasst wird, konstant präsent. Die Bergleute wandern durch eine verwüstete Landschaft aus ausgebrannten Dörfern und am Horizont sind »Rauchsäulen« zu erkennen, die indexikalisch auf mehr Zerstörung hinweisen. Die Zuspitzung der Ereignisse wird über die Isotopien [Zerstörung] und [Dunkelheit] geleistet. Mit Zunahme der Bedrohung, die als aus der Gruppe heraus inszeniert wird, häufen sich die Begriffe, aus denen die erste der genannten Merkmalsklassen ableitbar ist: »Nacht«, »dunkel«, »schweigende Mauern«, »hüllen«, »dunkle Menge«, »Finsternis«. Zusätzlich eröffnet die Beschreibung des Raumes noch die übrige Merkmalsklasse (»rauchige Gehöfte«, »niedergebrannte Dörfer«, »verwüstetes Land«), die in den ersten Adjektiven gleichermaßen auch die Wiederaufnahme von [Feuer] darstellt.

Eine besonders subtile Textstrategie wird genutzt, um den psychischen Zustand der Beteiligten zu skizzieren, denn es ergibt sich eine eklatante Diskrepanz

44 DH, S. 130 (Hervorhebung des Verf.).

45 Ebd.

zwischen der oberflächlichen Beschreibung des erlebten Mangels der Gruppe bezüglich Nahrung und Verpflegung im Verhältnis zur erzählten Zeit. Bis auf einen ambivalenten Abschnitt wird durch die dezidierten und wiederholten zeitlichen Einordnungen eine Emphase auf den zu rekonstruierenden zeitlichen Rahmen gelegt. Die gesamte Episode umfasst demnach einen Zeitraum von sieben Tagen, wobei drei Tage davon auf die Wanderung Dionysias allein entfallen. Dies bedeutet, dass ein Wandel der Gruppe von einer euphorischen zu einer verzweifelten Stimmung innerhalb von zwei Tagen erfolgt, denn bereits am Morgen des fünften Tages »ähnen die Zurückgebliebenen Schlimmes«. Damit entfallen auf die entgrenzende Situation der Verzweiflung angesichts auch der fehlenden Verpflegung, die zur Auflösung der Ordnung führt, lediglich 24 Stunden.

Die Darbietung der Ereignisse, die in ihrer gerafften Weise einen längeren, über Tage andauernden Zeitraum suggerieren könnte, wird durch die regelmäßig erfolgenden Tageszeitangaben »zu Mittag«, »in der Nacht«, »am Morgen darauf«, »der morgige Tag«, »im Morgengrauen« korrigiert. Es fehlt in dieser Abfolge lediglich eine explizite Zeitangabe, nämlich die der Nacht, die aber von der Konzentration der Isotopie [Dunkelheit] ersetzt wird.

Wie bereits erwähnt, verhält sich Dionysias Vergewaltigung homolog zum Schicksal der Gruppe. Der Wegfall der gesellschaftlichen Ordnung trifft im weiteren Geschehen die Übrigen.

Plötzlich aus der Finsternis tönte ein schrilles Lachen, als gälte es das Furchtbare zu durchbrechen, das nicht länger zu ertragen war. Dem Lachen folgte ein wütender Schrei, dem Schrei ersticktes Stöhnen, wehes Heulen und wieder Gelächter. Männer und Frauen hatten sich durcheinander, aneinander gedrängt, jeder nahm, die ihm am nächsten war, keine leistete Widerstand; denn alle wußten mit einem Mal, daß morgen alles zu Ende war.<sup>46</sup>

Der Höhepunkt der entgrenzten Situation wird durch ein »schrilles Lachen« eingeleitet, auf das ein »wütender Schrei« folgt. Diese auffällig partikularisierende Hinwendung zu lediglich akustischen Reizen folgt der Logik der Szenerie, die über die Isotopie bereits als Abwesenheit von Licht konstruiert worden ist. Die Beschränkung auf hörbare Ereignisse ist also konsequent. Ausschweifende Sexualität ist hier gleichgesetzt mit der Aufhebung jeglicher gesellschaftlicher Ordnung und ist eindeutig negativ durch den Text kodiert. Die Begriffe »wütender Schrei«, »ersticktes Stöhnen«, »wehes Heulen«, die alle im Denotat einen negativen Gefühlszustand transportieren, sind zudem durch ihre Adjektive auch dahingehend monosemiert, dass die Emphase ausschließlich auf dem schädigenden, schmerzlichen Aspekt liegt. In Opposition zu den Äußerungen scheinen das »Lachen« und das »Gelächter« zu stehen. Aber wenngleich die synonymen Sememe von ihrer Bedeutung her

46 EBD., S. 130f.

als positive Gefühlsäußerungen interpretiert werden können, so ist hierbei offensichtlich, dass sie zwar strukturell antagonistisch positioniert werden, durch Korrelation der Attributierung »schrill«, die wiederum |schmerzlich, aggressiv| beinhaltet, verbleiben aber auch hier die Äußerungen im Negativen, da ebenso das »Gelächter« als Teil der Reihung unweigerlich diese Semantisierung erfährt.

Die Protagonistin wird von der Gruppendynamik nicht erfasst, sondern im Gegenteil lösen die Ereignisse bei ihr Panik und Verzweiflung aus, weshalb sie versucht, der Situation zu entkommen.

Dionysia wurde von einer ungeheuren Angst erfasst. Es gelang ihr, zwischen gierig greifenden Händen, heißtrockenen Atemzügen immer weiter hindurchzufliehen und endlich zu entkommen. Die ganze Nacht kauerte sie, in ihren zerrissenen Mantel gehüllt, im Schatten eines Mauervorsprungs, wo das Stöhnen und Schreien und Lachen nur heiser und verhallend zu ihr drang.

Die Aussage »von ungeheurer Angst erfasst« semantisiert das Folgende und konnotiert mit dem Sem |bedrohlich| die übrigen Merkmale von »gierig greifend« und »heißtrocken«. Angst und Abscheu isolieren somit Dionysia, die nun nicht mehr Teil der Gruppe ist und sich sowohl räumlich als auch akustisch versucht zu isolieren. Sie ist damit nun auch Fremdkörper im in diesem Abschnitt eröffneten semantischen Raum, da sie die Werte der Gruppe nicht mehr teilt und sich somit nicht ordnungskonform verhält. Denn die Raumsemantik war zu Beginn bereits so angelegt, dass zuvor gegebene und textextern referenzielle Maßstäbe von Moral und Sittlichkeit aufgehoben werden. Die Aufständischen verhalten sich somit dem semantischen Raum entsprechend regelkonform, wenn sie den Ausnahmezustand erreichen. In der Textsequenz findet sich eine konsistente Kodierung, die ein zuvor präsupponiertes Wertegerüst tilgt oder verschiebt, da das Bestimmende schon immer das Entgrenzte war, wie es in den ersten Aussagen des älteren Mannes bereits erwähnt wurde. Der erste sexuelle Übergriff, den die Hauptfigur erleidet, ist eine Form der marginalisierten Gewalt. Dieses gewaltvolle Ereignis ist nicht mehr weltverändernd, sondern konstitutiv, und zwar konstitutiv für eine anarchische und verzweifelte Situation der Beteiligten. Auch hier besteht erneut eine Diskrepanz zwischen der Darstellungsform der Erzählinstantz und Dionysias Verhalten. Die Erzählinstantz präsentiert die Ereignisse abermals in einem vorausahnenden Gestus, der den Verlauf der Ereignisse von Anfang des Abschnittes her mit Andeutungen und Wertungen als erwartbar erscheinen lässt.

Dionysia hingegen, die der Gruppe zuerst Vertrauen entgegenbringt, wendet sich zum Ende in Angst und Abscheu von ihr ab. Ihr Verhalten ist damit vergleichbar mit dem Verhalten von Fifi aus Hermann Bahrs Roman. Auch die Ähnlichkeit der verwendeten Beschreibungsmittel der letztlich orgiastischen Szene begünstigen dies in meiner Zusammenstellung. Anders als Fifi hat aber Dionysia an diesem Punkt keine Fluchtmöglichkeit, außer sich zu verstecken. In der Warnung des alten

Mannes ist zu Beginn festgelegt worden, dass für Dionysia alleine weiterreisen ein ebenfalls großes Risiko darstellen würde. In der direkten Gegenüberstellung der beiden Szenen wird deutlich, dass die hier dargestellte Gewalt nicht transgressiv ist, sondern Teil der Weltordnung und damit Grund für die ausweglose Situation der Protagonistin.

Zum Ende des Abschnittes aber erfolgt dann wiederum ein Gewaltereignis, das transgressiv funktionalisiert ist. Die eben beschriebene Szene spielt sich vor den Toren einer verriegelten Stadt ab. Es handelt sich dabei erneut um einen vielsagenden Anachronismus, wenn man bedenkt, dass zur Zeit der Entstehung flächendeckender Fabriklandschaften eine intakte Stadtmauer mit schließbarem Eingangstor eher die Seltenheit darstellte.<sup>47</sup> Wiederum fällt das Inklusionsmotiv der Wiener Ringstraße auf. Die geordnete und vernünftige Welt liegt hinter den intakten Stadtmauern geschützt und abgeschottet. Als der neue Tag anbricht, öffnen sich die Tore und eine Reiterei greift die Aufständischen an. Damit trifft diese Gewalt die Beteiligten als ein von außerhalb verübter aggressiver Akt:

Plötzlich, im ersten Morgengrauen, sprangen die Tore der Stadt auf: Bewaffnete stürmten hervor, fielen über die Ermatteten, Verwüsteten, Schlafrunkenen, über Männer und Weiber her, hieben sie zusammen und jagten, was je nach Laune ihr Mordstahl verschonte, in die Stadt hinein.<sup>48</sup>

Die Begriffe »Ermattete«, »Verwüstete« und »Schlafrunkene« stimmen in |wehrlos| überein, womit die beschriebene Handlung konsequent in einer der wenigen Metaphern des Textes kulminiert. Das Kompositum »Mordstahl«, das mit seinem ersten Teil in Opposition zu dem vorher erwähnten |wehrlos| steht, markiert die Handlung »hieben sie zusammen« nicht nur als kämpferischen Tötungsakt, sondern als ganz ohne Gegenwehr erfolgten Mord. Der zweite partikularisierende Teil, der |Waffe| aus dem Semem »Bewaffnete« übernimmt, stellt in Verbindung mit »Mord-« und über das Tertium Comparationis |töten| beinahe schon eine Paraphrase des Zielworts »Waffe«, »Schwert« oder »Degen« dar. Dies unterstützend setzt das Segment »je nach Laune« das Merkmal |willkürlich| in »Mordstahl« dominant. Durch die ansonsten spärliche Verwendung von Metaphern im gesamten Text kommt dieser eine emphatische Funktion zu, die das Ende der Episode auf drastische Weise beschließt.

Unter Berücksichtigung der bereits genannten dominanten Semen halte ich die komplexe Isotopie [Chaos] für treffend, um den Bildbereich dieses Raums zusammenzufassen. Gleichzeitig wird durch die zuletzt analysierte Stelle deutlich, dass

---

<sup>47</sup> Die Wiener Stadtmauer wird 1864 endgültig abgerissen und ist bereits zuvor in vielen Teilen demontiert und ab dem 18. Jahrhundert zum Erholungsgebiet umfunktioniert worden.

<sup>48</sup> DH, S. 131.

erneut zwei unterschiedliche Arten der Gewalt hier gegenübergestellt werden. Isotopisch ist der vorhergehende Zeitraum als Abwesenheit von Licht inszeniert, der Ausbruch der neuen Gewalt fällt mit dem Anbruch des Tages zusammen und korreliert damit mit der Rückkehr des Lichts. Licht in seiner kollektivmetaphorischen Bedeutung als Vernunft legt also den Schluss sehr nahe, dass der zweite Vorfall der Gewalt der gruppeninternen diametral gegenübergestellt wird. Strukturell lässt sich ebenfalls zeigen, wie im ersten Fall die Gewalt keine, im zweiten Fall sie aber durchaus eine weltverändernde Funktion übernimmt. Die Kontrastierung der beiden Gewaltarten durch ihre jeweiligen Isotopen mündet in eine ›schwarze, konstitutive, gruppeninterne Gewalt‹ und in eine ›weiße, destruktive, gruppenexterne Gewalt‹. Mit ›destruktiv‹ ist hier gemeint, dass der zuvor geschaffene semantische Raum durch das Einsetzen der zweiten Gewalt aufgelöst wird. Die Wertung bezieht sich damit ausschließlich auf ihre narrativ-strukturelle Funktion.

Natürlich wird die zweite, weiße Gewalt dann wieder konstitutiv für den sich anschließenden neuen Weltzustand. Allerdings dient sie für diesen als Katalysator und nicht als Stabilisator, da sie im neuen Raum als ordnungschaflendes Mittel nur als *ultima ratio* verstanden wird. Wäre dem nicht so, müsste sie im neuen Weltzustand andauern. Tatsächlich hält die sich anschließende Episode aber keine Gewalterfahrung für Dionysia bis zu einem erneuten Zustandswechsel bereit.

Im Vorherigen aber haben die Unruhen die gesellschaftliche Ordnung aufgehoben. Das Resultat sind Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, die schließlich zu Chaos führen. In der aus den Fugen geratenen Welt zeigt sich die menschliche Natur von ihrer animalischen Seite. Dementsprechend ist auch Gewalt ein Teil dieser, bleibt straflos und marginal, da sie aus dem Fehlen des zivilisatorischen Überbaus hervorgeht. Jenseits jeglicher moralischen Bewertung lässt sich die Logik der Szenerie dahingehend zusammenfassen, dass wer an der fast ausschließlich sexualisierten Gewalt teilnimmt, auch Teil des Raumes und damit Teil seiner Ordnung ist. Die Hauptfigur entzieht sich innerlich durch Ekel und Angst und äußerlich, in dem sie ein Versteck sucht, der Raumordnung und wird – wie bereits erörtert – zum Fremdkörper. Die Logik setzt sich fort, als die Reiterei einfällt und über Unbewaffnete herfällt – gnadenlos, aber gerechtfertigt durch die Notwendigkeit der Reetablierung von nun wieder zivilisatorischer Ordnung, dabei aber Dionysia verschont.

Auch in dieser Passage dürfen bestimmte Diskrepanzen zwischen der Schilderung und der Bewertung der Erzählinstanz nicht übersehen werden. So suggeriert die letzte Szene, in der Gewalt wieder als transgressives Ereignis eingesetzt wird, dass das Einschreiten der Reiterei die chaotische Welt in eine erneut geordnete und reglementierte überführt. Aus den Zeilen spricht jedoch dieselbe seltsame Distanz wie zuvor in der Schilderung der Aufstände. Unklar wird belassen, ob es sich um einen positiven oder einen negativen, einen zu begrüßenden oder einen abzulehnenden Vorgang handelt. Erneut steht im Vordergrund seine Prozesshaftigkeit, die

einen Komplex aus Aktion und Reaktion eröffnet, ohne dass es eine Rolle zu spielen scheint, ob sich das Individuum gegen diese Prozesshaftigkeit stellen sollte bzw. stellen kann. Allerdings wird auch erwähnt, dass Hilflosigkeit und Verzweiflung aus Angst vor den Folgen der gescheiterten Revolution eintreten. Die hier zwar funktional als ordnungsstiftend inszenierte Gewalt ist also streng genommen der wahre Grund für die letztendliche Eskalation zur Orgie, was sich zumindest in den semantischen Konnotationen auch so wiederfindet. Die Ambivalenz der Episode konstituiert sich somit aus der entgegengesetzten Funktionalisierung der Gewalt im Rahmen der Narration zu ihrer semantischen Kodierung auf der Ebene der Präsentation.

Für die Heldenin bedeutet der Einfall der Reiterei zunächst eine Rettung vor der fortschreitenden Eskalation. Allerdings wird sie im nächsten Kapitel sogleich ins Gefängnis gesperrt, womit die Handlung zunächst mit der Verkehrung des moralischen Belohnungsprinzips des Märchens fortschreitet: Statt dem zu erwartenden Heil für die gute Tat (Dionysias Einsatz für die unterdrückten Arbeiter) erfolgt eine Vergewaltigung und schließlich, nach einem erlebten Blutbad, die Einkerkerung.

### 4.3.3 Kindsmord

Ein weiteres Beispiel einer marginalisierten Gewalttat, die konstitutiv für den umgebenden semantischen Raum ist, findet sich im entscheidenden, letzten Kapitel der *Hirtenflöte*. Bereits zu Beginn des Abschnitts enthält der Text überdies sehr indirekte Hinweise, dass es sich um die letzte Episode der Erzählung handelt, da die wesentlichen Entwicklungen im Herbst beginnen und im Winter enden. Tatsächlich wird die erzählte Zeit noch einmal einen Zeitraum von sieben Jahren betragen, was am Alter ihres Kindes abgelesen werden kann, das zu Beginn des Handlungsverlaufs geboren wird.

Dionysia hat in den Abschnitten, die an dem gerade Besprochenen anschließen, einen Grafen kennengelernt, mit dem sie gemeinsam in den Krieg zieht und in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht ihren Sohn zeugt. Der Graf kommt im letzten Gefecht um und Dionysia zeigt zum ersten Mal innerhalb der Erzählung Trauer und damit eine deutliche emotionale Reaktion. In Bezug auf die charakterliche Entwicklung der Figur stellt dieser Moment im Vergleich zu ihren anderen Zuständen den höchsten Grad der Menschlichkeit und Tugendhaftigkeit dar, den sie durch ihre Erfahrungen gewonnen hat. Zu diesem Zeitpunkt sind die expliziten Charakterisierungen Dionysias innerhalb des Textes deshalb durchweg positiv. Dionysia ist die »Heldenwitwe, die selbst eine Heldenin war«<sup>49</sup>. Von ihren bisherigen Erlebnissen heißt es: »Das geheimnisvoll Unaufgeklärte ihrer Herkunft lag wie ein

---

49 EBD., S. 138.

goldener Glanz über ihrer gepriesenen Stirn.«<sup>50</sup> Ihre Erscheinung wird mit »rätselhafter Anmut«<sup>51</sup> beschrieben. In der Darstellung der Interaktion der Umwelt mit ihr häufen sich ebenfalls positiv attributierte Ausdrücke wie »Ehrfurcht«, »Huldigung«, »Bewunderung« und »Liebe«. Auffällig auch, dass zu Beginn des Abschnitts sich viele Wendungen finden, die sich auf die Legitimität Dionysias Status beziehen. Das Schloss des verstorbenen Grafen gilt als ihr »natürliches Eigentum«, sie selbst ist die ›Ausgezeichnete‹. Erst mit der Entscheidung, eine Beziehung mit dem verheirateten Fürsten einzugehen, verändert sich die Wahrnehmung ihrer Umgebung. Allerdings ist es der Fürst, der den ersten Schritt vollzieht und dessen Verhalten als leidenschaftlich beschrieben wird:

Und keine Bedenken, denen Geringere unterworfen sein mochten, setzten beider Wünschen sich entgegen, als der Fürst, seines angetrauten Weibes vergessend, Dionysia das glühende Geschenk seiner Liebe bot.<sup>52</sup>

Im Verlauf der Episode aber verkehrt sich dieser Zustand ähnlich einem novellen-typischen Umschlagpunkt in ihr Gegenteil und Dionysia erreicht zugleich den moralisch tiefsten Punkt ihrer persönlichen Entwicklung. Sie entwickelt außerdem im sechsten Kapitel den größtmöglichen Grad negativer und manipulativer Energie. In der Folge wandeln sich die attributierenden Bezeichnungen für die Protagonisten, bis die Fremdzuschreibungen anderer Figuren ihren negativen Höhepunkt in »eine Abenteurerin und Dirne« und »ein ungeheueres Schimpfwort«<sup>53</sup> finden. Trotzdem wird ein weiterer sozialer Aufstieg beschrieben, bis die Erzählinstanz sie als »unumschränkte Herrin, wie sie es kaum mit der Krone auf dem Haupt hätte sein können«<sup>54</sup>, beschreibt, womit in Bezug auf Dionysias faktischem, gesellschaftlichem Status der höchstmögliche erreicht ist. Deshalb muss die Entscheidung, mit dem Fürsten des Landes ein Verhältnis einzugehen, als das weltverändernde Ereignis dieser Phase angesehen werden.

Der Fürst ist verheiratet und seine Frau wird zuerst von ihm gedrängt, das Schloss zu verlassen, damit er Dionysia zu sich holen kann. Später wird sie zusätzlich noch in die Verbannung geschickt, da ihr ein Mordkomplott unterstellt wird. Damit beginnt erneut ein sozialer Aufstieg Dionysias, der allerdings wiederum nur durch einen Mann ermöglicht wird:

[C]egen den wachsenden Widerstand erweiterte er [der Fürst] ungebeten Dionysias Machtvollkommenheiten nach allen Seiten, umgab sie mit einer niemals erhörten Pracht, verlieh ihrem fünfjährigen Sohn den Titel eines Prinzen und hefte-

---

<sup>50</sup> EBD.

<sup>51</sup> EBD.

<sup>52</sup> EBD.

<sup>53</sup> EBD., S. 139.

<sup>54</sup> EBD., S. 140.

te auf die Kinderbrust einen Orden, der bisher nur Mitgliedern des Fürstenhauses vorbehalten war.<sup>55</sup>

Jedoch überschreitet sie damit eine Ordnungsgrenze im Sinne Renners, bzw. sie wird vom Fürsten über diese überführt; zunächst abermals topologisch, indem er sie auf sein Schloss bringen lässt, und dann auch funktional, indem er ihr Be-fugnisse und Vermögen zukommen lässt. Da Dionysia diese nicht ausschlägt und der Text überdies suggeriert, dass sie den Fürsten dahingehend manipuliert, eignet sie sich einen Status an, der ihr nicht zusteht. Durch diese Machtaneignung verstößt Dionysia gegen die Ordnung des Raumes. Der Text semantisiert daraufhin auch konsequent ihr Fundament der Macht mit: »dumpfe Scheu«, »Angst« und »Haß«,<sup>56</sup> da sie ihre Position nur mit rigoroser, teilweise willkürlicher Machtde-monstration aufrechterhalten kann. »Jedes unvorsichtige Wort, jede zweifelhafte Gebärde, die sich gegen Dionysia zu richten schien, wurde mit der furchtbarsten Strenge geahndet.«<sup>57</sup>

Da diese Ordnungsverletzung den essenziellen Konflikt des Abschnittes darstellt, finden sich bezeichnenderweise auch mehr Beschreibungen, die auf soziale Beziehungen und Machtverhältnisse referieren, wodurch die grenzüberschreitende Handlung mit diesen Verhältnissen stärker kontextualisiert ist. Mit der Ernen-nung ihres Sohnes zum Prinzen beginnen zeitgleich die Intrigen am Hof gefährliche Formen anzunehmen. Jedoch auch die Beziehung zwischen dem Fürsten und Dionysia nimmt einen unguten Verlauf. Beide entfernen sich zunehmend voneinander. Als die Episode ihrem Höhepunkt zustrebt, haben sie inzwischen jeder für sich ein ausschweifendes Leben am Hof etabliert, und es kommt regelmäßig zu orgienartigen Festen:

Ohne Zügel, Rücksicht und Scham trieb das Leben im Schlosse weiter, und bald hieß es im Volke, daß die Riesenfackeln der Festsäle in mancher Nacht wie im Grauen vor dem Übermaß der schmachvollen Lüste verlöschten, in denen Fürst und Geliebte, Buhlen und Buhlerinnen sich berauschten.<sup>58</sup>

Nach einem dieser Feste beschließt Dionysia plötzlich, sich das Leben zu nehmen, doch als sie den Entschluss in die Tat umsetzen will, erinnert sie sich an ihren Sohn und kehrt zurück ins Schloss. Ein letztes Mal möchte sie alles ändern, sich mit dem Fürst versöhnen und die bisherigen Ausschweifungen beenden. Dafür soll aber der Fürst ihren Sohn zum rechtmäßigen Thronfolger ernennen. Es soll »die letzte Tat der Willkür« sein.<sup>59</sup> Der Fürst stimmt tatsächlich zu und erfüllt Dionysia

<sup>55</sup> EBD., S. 139f.

<sup>56</sup> EBD., S. 140.

<sup>57</sup> EBD.

<sup>58</sup> EBD., S. 141.

<sup>59</sup> EBD., S. 142.

den Wunsch. Am Abend der Verkündung ans Volk wird ein Fest gegeben. Als das Volk nach dem Prinzen ruft, will Dionysia ihn holen und findet ihn tot auf. Sie »fand ihn mit gebrochenen Augen, verzerrtem Antlitz, eine tiefe Wunde auf der Stirn, tot auf dem rot durchfeuchteten Linnen«.<sup>60</sup> Sie nimmt das tote Kind und präsentiert es dem Volk, wobei sie »mit dunkel beschwörenden Worten zu furchtbarer Rache« aufruft.<sup>61</sup>

Zunächst hat es den Anschein, dass Dionysias Sohn hier die Funktion eines Opfers übernimmt, so wie das Brittnacher in seinen Arbeiten zur Literatur der Wiener Moderne beschrieben hat.<sup>62</sup> Sieht man sich allerdings den Handlungsverlauf an und berücksichtigt man die Reaktionen aus dem Volk, trägt das Modell des Opfermythos nicht ausreichend. Weder kommt es zu einer Stabilisierung der Lage, noch ist Dionysias Schuld getilgt. Es heißt weiter:

Kein Jammerruf antwortete der klagenden Mutter [...] als zweifelte keiner, daß ein von Gott, nicht von übelgestimmten Menschen verhängtes Schicksal hereingebrochen wäre, gegen das jede Auflehnung vergeblich, ja frevelhaft wäre, schweigend, geduckt, wie Zeugen eines längst erwarteten Gerichts schllichen alle die Tausende davon und verschwanden im Dunkel der Nacht.<sup>63</sup>

Über den Sememkomplex [frevelhaft, Gericht, Zeugen] in der kotextuellen Abhängigkeit zu Gott ist die Bestimmung des Kindsmords das Gegenteil zu einer Opferfunktion – er wird vom Text als Strafe ausgewiesen. Der Fürst hat nun auch die Gefährlichkeit der Lage für ihn begriffen. Dionysia findet ihn, wie er ein Todesurteil für sie unterzeichnet. Dionysia bleibt nur die Flucht, die der Fürst dennoch letzten Endes für sie arrangiert. Zum Schluss erscheint Dionysia in einem letzten, theatralischen Auftritt »in blutigem Kleid, mit halbgeschlossenen, gerade vor sich hin gerichteten Augen schritt sie dahin«.<sup>64</sup>

#### 4.3.4 Folgenlose Gewalt

Die Korrelation von Gewalt mit der Hauptfigur, der Helden Dionysia, ist nicht homogen. Sie wird sowohl als aktive Gewaltverursacherin als auch als passives Opfer von Gewalt inszeniert, und zwar unabhängig zu ihrer Charakterentwicklung und dem Verlauf der Handlung.

---

<sup>60</sup> EBD., S. 143.

<sup>61</sup> EBD.

<sup>62</sup> Vgl. Kap. 2.1.4.

<sup>63</sup> DH, S. 143.

<sup>64</sup> EBD., S. 145.

Die zynische Karnevalisierung der Gesetzmäßigkeit des Märchens,<sup>65</sup> wonach moralisches Handeln sich auszahlen sollte, stellt die metanarrative Dekonstruktion des Genres dar. Sie führt die Teleologie des Märchens *ad absurdum* und ersetzt die überindividuelle schicksalhafte Wahrheit durch individuelle Erkenntnis, aber Destabilisierung der Gewissheit. Gewalt changiert hierbei in ambivalenter Funktion. Sehr wohl einerseits als negativ und lebensfeindlich beschrieben, erhält sie gleichermaßen eine veränderliche Kraft und eine ordnungsschaffende Wirkung. Zugleich ist sie auch essenziell für die narrative Struktur: Teilt man die Erzählung in zwei disjunktive semantische Räume und unterteilt den zweiten in fünf weitere Unterräume, wird nur ein Wechsel zu einem neuen Bereich nicht durch Gewalt ausgelöst. Darüber hinaus bewegt sich die Episode der Wanderung durch die Nacht auf ihren gewalttätigen Höhepunkt zu, und die noch nicht besprochene Kriegsepisode ist vollständig von ihr durchdrungen.

Auch Titzmann geht von zwei semantischen Räumen als disjunktiven Wertesystemen aus. Dies ist zum einen der Bereich um Erasmus herum, der durch eine konservative, allwissende und stoische Erkenntnis sowie die rationale Durchdringung des Menschlichen konstituiert wird. Zum anderen existiert der Bereich, den Dionysia betritt, indem sie seinen Turm verlässt, von wo an sie fortwährend tiefer in menschliche Abgründe hinabsteigt. Im Gegensatz zum Realismus liegt für Titzmann in der Frühen Moderne das Epochenbildende im Umgang mit diesen Grenzen in der Grenztilgung. Während im Realismus noch eine klare Sanktionierung der Normverletzung vorherrsche, vollziehe sich in der Frühen Moderne durch Normverletzung der Normverlust. Gerade die geschilderte Ausnahmesituation, in der sich die Aufständischen befinden, belege dies.<sup>66</sup> Zwar gilt dieser Befund für den von Titzmann gewählten Abstraktionsgrad und es findet auch nicht immer eine klare Sanktionierung der Normverletzung durch Gewalt statt, aber Gewalt an sich ist zugleich sowohl Normkorrektur als auch Normverletzung. Wie hoffentlich gezeigt werden konnte, handelt es sich keineswegs um eine beständige Grenz- oder Normtilgung. Vielmehr ist abhängig von der jeweiligen Ordnung der semantischen Räume, welche Funktion die Gewalt übernimmt. Titzmanns gewählte Einteilung ist zu grob und vernachlässigt, dass hinsichtlich der Gewalt, über die disjunkte Positionierung zum Bereich Erasmus' hinaus, die anderen Bereiche auch in Teilespekten ihrer Ordnungsstruktur Oppositionen bilden. Gerade der Kindsmord, der lediglich als Folge präsentiert wird, weist eine auffällige Funktionsschwäche auf. Gewalt übernimmt damit über ihre grenzüberschreitende, nicht grenztilgende

---

65 Eicher (Märchenbegriff und Märchenstruktur bei Arthur Schnitzler, S. 64f.) spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Volker Klotz sogar von der »Perversion des Märchens« durch Deformation.

66 Vgl. TITZMANN: »Grenzziehung« vs. »Grenztilgung«, S. 208ff.

Funktion hinaus auch konstitutive Aufgaben innerhalb der präsentierten semantischen Räume. Bei Schnitzler ist sie allerdings selten konstitutiv in dem Sinne, dass sie selber Ordnungen erzeugt. Die Ausnahme bildet der Überfall auf die Aufständischen, wobei dieser Einfall der ordnungsschaffenden Macht zugleich eine Tilgung des anderen semantischen Raums zur Folge hat. Gewalt präsentiert sich vielmehr als Ausdruck der jeweiligen Umgebung, als provoziertter Effekt. Titzmanns Interpretation behält allerdings insofern ihre Gültigkeit, da sie makrostrukturell auf die gesamte Erzählung den wesentlichen Kern der letzten Konfrontation zwischen Erasmus und Dionysia ins Auge fasst. Denn am Ende löst sich sogar die Autorität der Erzählinstanz als letzte normgebende Stimme auf.

## 4.4 Kriegswelt und ausgebrannte Psyche: Das Schicksal der Agathe

### 4.4.1 Das Schloss der Seele

Außer in Schnitzlers Erzählung findet sich auch in Felix Saltens Novelle ein Beispiel für nicht nur eine grenztilgende, sondern sogar eine raumauflösende Form der Gewalt.<sup>67</sup> Dennoch kann auch hier nicht von einer generell für die gesamte Erzählung für sie gültigen transgressiven Funktion gesprochen werden. Im Gegenteil kommt ihr trotz ihrer durchgängig als negativ dargestellten Wirkung im Hauptteil des Textes teilweise auch eine konstitutive Funktion zu, wie in den folgenden Ausführungen veranschaulicht werden soll.

Die Gewalt war in den geschützten Raum der Figur Ulrike eingebrochen und sie ist diesem gewaltsam entrissen und in einen neuen Bereich überführt worden. Die Ordnungsstruktur des neuen semantischen Raums, in dem sie sich fortan befindet, ist durch Gewalt strukturiert und dominiert. Dementsprechend wird Gewalt als Normalität inszeniert, was sich zu Beginn an der Reaktion Ulrikes auf ihre neue Umgebung zeigt:

Sie hörte das Brüllen, Stampfen und Waffenklirren vieler Gefechte, und es bedrängte sie im Anfang mit quälendem Entsetzen, wie das Heraufsteigen irgend einer dumpfen Erinnerung. Dann aber gewöhnte sie solchen Anblick und nahm ihn gleichgültig hin.<sup>68</sup>

Bereits nach kurzer Zeit tritt bei Ulrike ein Gewöhnungseffekt ein. Die substantivierten Verben bilden die Merkmalsklasse |lautlich|. Gewalt, somit erneut repräsentiert durch akustische Reize, ist nun Teil ihrer neuen Umgebung und umgibt sie. Dies wird durch die Inszenierung als Geräusch ebenso unterstrichen wie auch

---

<sup>67</sup> Vgl. Kap. 3.5.2.

<sup>68</sup> SdA, S. 368.

durch die geraffte Darstellung der erzählten Zeit. Weder werden Agierende erwähnt, noch lassen sich die Kampfhandlungen lokalisieren. Stattdessen verbleiben sie im Diffusen und sind überall zugleich anwesend. Gewalt oder zumindest ihre indexikalischen Zeichen sind omnipräsent als Hintergrund des neuen Raums, womit sie sich zum festen Bestandteil seiner Konstruktion wandeln. Gewalt ist zudem auch in der Werteordnung dieser Welt weder in großem Maße reglementiert noch stigmatisiert. Paradigmatisch zeigt sich das in einer Szene, wo Gewalt für eine eigentlich positive Intention als zu bevorzugende Lösungsstrategie markiert wird:

Johanna lief gegen das Feuer zu, um das der zwerghafte Mönch mit seinem Anhang versammelt war, und sie wäre in die Glut gesprungen, hätte sie einer von den Männern nicht zu Boden geschlagen. Da lag sie nun in Zuckungen auf der Erde; sie warfen Decken und Mäntel auf sie hin, sie stießen mit den Füßen nach ihr, um sie zur Besinnung zu bringen [...].<sup>69</sup>

Dadurch, dass der Text hier die Minimaldefinition von physischer Gewalt (»Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen«)<sup>70</sup> in ihr Gegenteil verkehrt, da hier gerade größerer Schaden abgewendet werden soll, ist in der Ideologie dieser Sphäre Gewalt letztlich absolut gesetzt.

Ulrike aber wird nicht Teil dieser Welt, denn in Saltens Erzählung werden drastischer und konsequenter als bei Schnitzler die Ideologien der semantischen Räume sowohl über die Handlungen als auch vor allem über die Folgen in der Psyche der einzelnen Figuren gegenübergestellt. Wie im vorherigen Kapitel bereits erörtert, ist die Vergewaltigungsszene bei Salten weder ambivalent gehalten noch durch eine Gattungsreferenz wie bei Schnitzler relativiert. Salten entwirft stattdessen ein detailliertes Psychogramm der traumatischen Folgen mit den Mitteln der Literatur. Die sexualisierte Gewalt ist ein transgressives Ereignis, da sie den Charakter Ulrikes grundlegend verändert und zudem die Figur in einen neuen semantischen Raum überführt.

Zuvor war im dritten Kapitel analysiert worden, wie im Einklang mit der als Locus amoenus entworfenen Umgebung auch die psychische und physische Erscheinung der Ulrike positiv semantisiert war. Nach der wiederholten, sexualisierten Gewalterfahrung konstituieren sich Äußeres und Inneres der Figur Ulrike neu. Dabei werden die bereits in der ersten Beschreibung verwendeten Unterkategorien zu ihrem Körper wieder aufgegriffen, was eine gewisse Parallelität schafft, die die Gegenüberstellung und Veränderung noch deutlicher herausstellt. Vorher ließen sich ihre äußeren und inneren Charakterisierungen in der Isotopie [(empha-

69 EBD., S. 381.

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

tisch)Leben] zusammenfassen. Nach dem transgressiven Ereignis werden einzelne Unterkategorien ihrer Beschreibung umbesetzt, andere werden ausgespart. Die vorherigen Attributierungen der Augen |hell, strahlend, blau| werden in |fremd|<sup>71</sup> und |leer|<sup>72</sup> abgewandelt. Die körperliche Statur wird in ihren Unterkategorien ›Nacken‹ (gegenüber ›Hals‹) und der neuen Unterkategorie ›Schritt‹ als nicht mehr attraktiv, schön oder lebendig kodiert: »[...] ihr Schritt wurde schwer und plump, ihr stolzer Nacken krumm wie nur der irgendeines andern Weibes aus dem Volk.«<sup>73</sup> Auch eine weitaus größere Menge an Aussagen referiert jetzt auf die Beschreibung des inneren Zustandes der Figur. Die Psychologisierung der Ulrike erlangt damit einen höheren Stellenwert als zu Beginn. Die Gewalterfahrung wird als nach innen gerichtete Bewegung substituiert (»Ihr Entsetzen und ihr Abscheu krochen nach innen auf den tiefsten Grund ihrer Seele.«).<sup>74</sup> Die Rückzugsbewegung der anthropomorphen Emotionen hat eine Gefülslosigkeit zur Folge, die fast bis zum Tod der Figur anhält. Entgegen dem ersten Zustand werden auch mehr Vergleiche und Substitutionen benutzt, um ihre neue Verfassung zu kodieren:

Aber sie war nicht mehr Ulrike von Auersdorf, war die junge stolze Edelfrau nicht mehr. Die Schande, die gleich einer trüben Springflut über sie hingerauscht war, hatte alles in ihr fortgespült, was an die Zartheit und den Glanz ihres einstigen Lebens erinnerte. Sie glich dem Schloß, das ausgebrannt und verwüstet dort hinter ihr zurückgeblieben war in dessen Räumen und auf dessen Stufen nur entstellte Leichen noch lagen und das mit seinen zerbrochenen, rauchverschwärzten Fenstern wie mit erloschenen Blicken in die Welt starre. Auch als Ulrike wieder zu sich kam, war sie noch nicht erwacht, sondern wandelte wie in stumpfer Betäubung einher.<sup>75</sup>

Das Textsegment bevorzugt mit seinen Vergleichen über die rekurrenten Seme in »ausgebrannt«, »verwüstet« und »zerbrochenen« offensichtlich die Isotopie [Zerstörung]. Die Isotopie wiederum bildet die Substitution für die Psyche der Figur. Auch daran lässt der Text keinen Zweifel, sondern vollzieht einen direkten Vergleich mit der Aussage »Sie glich dem Schloß«. Konsequent findet eine Wiederaufnahme über die konventionalisierte Metapher ›Fenster‹ als Substituens zum Substituenten |Augen| statt, die damit einen Rückgriff auf die zuvor erfolgte Neubesetzung der Unterkategorien darstellt. Ebenso deutlich ist die Bevorzugung des oppositionellen Sems |~hell| (›trüb‹, ›rauchverschwärzt‹, ›erloschen‹), das somit ebenfalls semantisch disjunktiv zum vorherigen Zustand ihrer Psyche steht. Im folgenden Seg-

<sup>71</sup> SdA, S. 367.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Ebd., S. 368.

<sup>74</sup> Ebd., S. 365.

<sup>75</sup> Ebd., S. 367.

ment findet die Wiederaufnahme dieser Opposition statt (»lichte, reine Bilder«/»helle Gestalt«). Zusätzlich wird durch die Substitution der »Schande« in die Sememe »Schmutz« und »Unrat« das Sem |¬rein| rekurrent und klassifiziert den vorherigen Zustand hierzu erneut disjunktiv. Das »rein« hier polysem in der übertragenen Bedeutung auch als moralische Kategorie fungiert, ergibt sich durch die oppositionelle Struktur der dichotomischen Gegenüberstellung von »Niedrigkeit«/»Elend« vs. »reine, lichte Bilder« im folgenden Segment: »So schwer hatte sich Schmutz und Unrat auf ihre Seele geworfen, so tief war sie in jener Stunde zu Niedrigkeit und Elend hinabgerissen worden, daß ihr Geist nicht mehr bis zu den lichten und reinen Bildern emportauchen konnte, in denen sie selbst als eine helle Gestalt geleuchtet hatte.«<sup>76</sup> Wie von Lotman beschrieben, werden die abstrakten Gefühlsregungen durch den Gegensatz von »oben« und »unten« veranschaulicht. Ulrike war »hinabgerissen worden« und konnte nicht mehr »emportauchen«.

EHNEß, Gottstein und Procopan sehen in diesem Verhalten einhellig eine Traumatisierung des Charakters. Gottstein jedoch interpretiert das Folgeverhalten als Trossweib als Fügung in ihren Zustand.<sup>77</sup> Dagegen ist einzuwenden, dass Ulrike bis zu ihrem Tod kaum noch spricht. Ebenfalls legt die Parallelisierung und die dadurch erfolgte Äquivalenzsetzung von Ulrike zu ihrem Schloss einen anderen Schluss nahe. Der idyllische Ort, der durch den Einfall der Söldner zerstört wurde, gleicht der Psyche der Ulrike, die gleichsam mit vernichtet wurde. Auch hier folgt der Text der Logik der semantischen Räume. Ulrike war Teil der Schlosswelt, in der die Erzählerinstanz ihr den angestammten Ort zuweist, wäre ihr Schicksal ein glückliches gewesen. Mit dem Untergang dieser Welt ist Ulrike auch zugehörigkeitslos, denn der neuen Welt gehört sie nicht an. Auch die durch die Gewalt erfolgte Umkodierung überführt sie nicht vollständig in die neue Umgebung. Stattdessen bleibt sie Fremdkörper, was sich auch im nächsten Segment veranschaulichen lässt:

[...] sie hätte nicht sagen können, ob jene Vergangenheit nur ein Träumen gewesen, oder ob sie jetzt, in dieser furchtbaren Gegenwart von einem bösen andauernden Traum befangen sei. Ulrike jedoch erinnerte sich nicht. So schwer hatte sich Schmutz und Unrat auf ihre Seele geworfen, so tief war sie in jener Stunde zu Niedrigkeit und Elend hinabgerissen worden, daß ihr Geist nicht mehr bis zu den lichten und reinen Bildern emportauchen konnte, in denen sie selbst als eine helle Gestalt geleuchtet hatte. Das Vergangene stand vor ihrem Herzen, wie der sonnige Tag vor einem blinden Auge: als Dämmerschein. Und wurde langsam dunkler, und löschte aus.<sup>78</sup>

76 EBD., S. 370.

77 Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 175; GOTTSSTEIN: Felix Salten, S. 245; PROCO PAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

78 SdA S. 370.

Ulrike wird auf zweifache Weise von ihrer vorherigen Existenz getrennt. Wenn sie sich erinnern könnte, dann würde ihr alles wie ein Traum erscheinen. Aber selbst zu diesem unwirklichen Zustand hat sie keinen Zugang mehr, denn sie kann sich nicht erinnern. Die verheerende Wirkung der Gewalt und damit das Eindringen derer, die der Gewaltwelt angehören, hat den nicht gewalttätigen Raum im Wortsinn getilgt. Er ist nicht mehr existent. Die letzte Person des Sujets, die als Garant für das Vorhandensein der anderen Welt stehen könnte, hat ihre Erinnerungen, die ihr jetzt ohnehin nicht mehr real vorkämen, verloren. Ulrike fügt sich damit gerade nicht in die neue Umgebung, sondern sie bleibt ein ewiger Fremdkörper bis zu ihrem Tod.

Allerdings bezieht sich Gottsteins Interpretation womöglich noch auf einen weiteren Aspekt. Denn mit der Geburt ihrer Tochter Agathe vollzieht sich in Ulrike eine nochmalige Wandlung. Erneut beginnt der Text mit der Neukonfigurierung des Charakters, indem er von den Augen her beschreibt, dass sie jetzt wieder »einen menschlichen Schimmer in ihren leeren Augen« hätte.<sup>79</sup> Ebenso wird die bisherige Textstrategie erneut aufgegriffen, die den vorherigen Zustand direkt dem neuen Zustand gegenüberstellt.

Sie hatte sich bisher von jeder Hand, die nach ihr sich streckte, greifen lassen, hatte bisher in völliger Stumpfheit die Annäherungen der Männer geduldet, die des Abends oder in nachtschlafender Zeit, oder selbst am hellen Tag sie in Besitz nahmen. Jetzt aber war es nicht gut, Ulriken unversehen nahe zu kommen. Wie von Sinnen warf sie sich dann dem tappenden entgegen und hatte eine wilde, unwiderstehliche Geschicklichkeit, den Männern an die Gurgel zu fahren und sie zu würgen, daß ihnen jählings der Atem schnappte.<sup>80</sup>

Damit hat Ulrike den wichtigsten Ordnungssatz, nämlich dass der semantische Raum durch Gewalt strukturiert ist, übernommen. Zum ersten Mal wird sie in der Erzählung als stark, aggressiv und bedrohlich dargestellt. Ihr Verhalten ist »wie von Sinnen« und ihre Fähigkeit zur Verteidigung wird als »wilde, unwiderstehliche Geschicklichkeit« beschrieben. Sie kann sich nun gegen die Männer wehren, und zwar auch dann, wenn sie im Kräfteverhältnis unterlegen ist. An anderer Stelle, als ein Soldat versucht, sich an ihrer dann bereits 13-jährigen Tochter zu vergehen, heißt es:

Aber noch ehe er Agathe an sich zu ziehen vermochte, war ihm die Mutter schon an die Kehle gesprungen. So wuchtig war ihr Aufprall gewesen, daß sie den schwer Gewappneten überrannte und sich mit ihm am Boden wälzte. Er konnte ihrer auch

---

79 EBD., S. 371.

80 EBD.

nicht Herr werden, als er, zur Besinnung gelangt, des tobenden Weibes sich erwehren wollte. Blutig, mit zerrauftem Bart und mühsam bewahrten Augen, blieb er im Kreis der lachenden Zuschauer liegen.<sup>81</sup>

Das ungleiche Kräfteverhältnis, das sich durch die Beschreibung des Mannes als »schwer Gewappneter« ergibt, weiß Ulrike aufgrund ihrer Taktik zu überwinden. »Zur Besinnung gelangen«, was eine kurzzeitige Bewusstlosigkeit, mindestens aber eine kurzzeitige Verwirrung impliziert, sowie »blutig, mit zerrauftem Bart und mühsam bewahrten Augen liegenbleiben« weisen Ulrike klar als die Überlegene im Kampf aus. Aber dadurch, dass sie sich nun ihrer Umgebung entsprechend regelkonform verhält, erwachsen ihr aus ihrem Verhalten direkte Vorteile:

[...] sonst aber fingen die Kriegsknechte jetzt an, vorsichtiger mit Ulriken zu verfahren, fingen an, ihr zu schmeicheln, ihr zuerst allerlei gute Worte zu geben, ehe sie ihr zu Leibe rückten, und besonders waren sie beflissen, der kleinen Agathe durch Scherze und Liebkosungen Neigung und Harmlosigkeit zu zeigen. Sie kannten alle den Zorn und die Furcht der jungen Mütter im Lager, hatten es wieder und wieder erlebt, daß von den Troßweibern eines, wenn es ein Junges hatte, gleich einer säugenden Wölfin widerspenstig, scheu und bissig wurde.<sup>82</sup>

Prägnant an dieser Stelle ist auch, wie Ulrike und Agathe über die Sememe »Junges«, »säugende Wölfin«, »widerspenstig«, »scheu« und »bissig« über die Merkmalsklassen |animalisch, -human| dahingehend substituiert werden, dass sie zwar bedrohlich und damit ernstzunehmend sind, ihr Menschsein ihnen aber weiterhin abgesprochen wird. Waren aber zuvor im Zusammenhang mit sexuellen Übergriffen vor allem zum Objekt substituierende Wörter wie »in Besitz nehmen« und »gehören« verwendet worden, so bilden jene zu den hier erwähnten Begriffen immerhin eine Opposition im Sem |belebt|.

#### 4.4.2 Kind der Gewalt

Anders als Ulrike ist Agathe von Anfang an Teil der Kriegswelt, in die sie hineingeboren wurde. Bereits in der äußerlichen Inszenierung markiert der Text sie als klar dem semantischen Raum zugehörig, indem er sie als das Gegenteil von ihrer Mutter konstituiert. War diese mit positiven Attributen und dem ideellen Begriff von Leben und Emotionalität assoziiert, werden bei Agathe disjunktive bis hin zu kontradiktiorischen Semen zur Kodierung verwendet.

Sie war ein schmales, mageres Kind mit einem harten Gesicht, mit einem harten kalten Blick und einem kühlen Wesen. [...] Die Jahre vergingen und Agathe wurde

81 EBD., S. 373.

82 EBD., S. 372.

dreizehn, wurde vierzehn. Sie blieb schmal und mager, ihre Augen waren ganz hell, wie der Himmel der ersten Morgenstunde, aber wie dieser waren sie kalt, hart und glanzlos. Doch Agathens Weiblichkeit begann schon zu spritzen, trat in knappen, scharfen Formen an ihrem Leib hervor.<sup>83</sup>

Die Figur Agathe wird in ihren Zuschreibungen über die Terme »schmal«, »mager«, »hart«, »kühles Wesen« semantisiert. Die »Weiblichkeit« in »scharfen Formen« der Agathe und die »prangende Fülle« der Ulrike schließen sich gegenseitig aus, und das »kühele Wesen« Agathes und das »glückliche Dämmern« Ulrikes verhalten sich in ihren Semen zueinander ebenfalls disjunktiv. Die Wiederholung des Begriffs »hart« legt auf diesen Term eine Emphase. Zusätzlich wird erneut der Vergleich des konventionellen Bildes der Fenster als Substitution für Augen benutzt und damit als Entsprechung für den Charakter bzw. die Seele verwendet. Dieser Vergleich begünstigt damit die Semantisierung der Psyche Agathes mit |emotionslos, empathielos|, was auch später eine Wiederaufnahme erfährt.<sup>84</sup> Die Repetition dieses Bildes impliziert ein weiteres Mal das für die Ideologie des Textes gültige kausale Entsprechungsverhältnis vom äußerlichen Erscheinungsbild zur inneren Verfassung einer Figur. Dies legt nahe, auch alle weiteren Zuschreibungen zum Äußeren der Agathe als Entsprechung ihrer inneren Konstitution zu lesen. Ihr Gesicht wird als »unbewegt« und mit einem »finsternen Zug« beschrieben. Letzteres Sem |-hell| ist eine weitere deutliche Abgrenzung zu Ulrikes »heller Gestalt«.

Im Text finden sich mehrere Handlungen, die Agathe implizit über ihr Verhalten charakterisieren. So wird zur Motivation der Interaktion der Figuren Agathe und ihrer Freundin Johanna angeführt, dass sie beide nicht kommunikativ sind.

Sie konnte ganz still neben Agathe einhergehen, konnte stumm neben ihr sitzen und ins Weite schauen; deshalb duldet Agathe die Nähe dieser neuen Freundin. Agathe war selber schweigsam, hatte einen finsternen Zug um ihren Mund, und ihr Antlitz war in allen seinen Mienen so unbewegt, als sei sie nicht im Gewühl unzähliger lärmender Menschen, sondern ganz allein auf einsamer Flur.<sup>85</sup>

Ebenfalls auffällig sind die in ihren Bedeutungselementen unvereinbar zueinanderstehenden Terme »dulden« und »Freundin«. Diese semantische Inkongruenz wird im Laufe der Entwicklung der Erzählung verstärkt in der Schilderung der zwischenmenschlichen Interaktion der beiden, vor allem durch die Betonung eines hierarchischen Gefälles der inszenierten Kommunikationssituation.

Ein anderes Mal wieder fiel sie der Freundin ins Wort und herrschte sie an [...]. Und ein anderes Mal wieder war es, daß Agathe ungeduldig wurde [...]. Da wandte sie

<sup>83</sup> EBD., S. 372f.

<sup>84</sup> Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

<sup>85</sup> SdA S. 374.

das Angesicht ganz von ihr ab, schaute mit hartem Blick in die Ferne und befahl:  
 »Rede ...!«<sup>86</sup>

Zwar findet eine Wiederaufnahme der Beschreibung der Beziehung der Figuren als |freundschaftlich| statt, aber die Verben, die die Kommunikation der Agathe mit Johanna darstellen, stimmen dagegen in den Semen |-freundlich, aggressiv| überein und stehen kontradiktorisch zum Begriff »Freundin«. Der hinzugenommene Zeichenkode der nonverbalen Kommunikation impliziert in seiner Körpersprache ebenfalls junktive Seme zum Redeakt und erweitert diese sogar um |ablehnend|. Da der Text kein alternatives Verhalten der Figuren untereinander präsentiert, gilt das Dargestellte als verallgemeinerbar. Konform hierzu referiert die Erzählerposition nach dem Tod der Johanna keine Aussagen über Reflexionen des Bedauerns oder der Trauer vonseiten der Agathe.

Der Text liefert für die Beschaffenheit des Charakters der Agathe an dieser Stelle, im Gegensatz zu anderen Stellen, keine Begründung. Da aber zuvor die Entwicklung der Ulrike als Reaktion auf ihre neue Umgebung inszeniert wurde, liegt der Analogieschluss nahe, dass auch dies für Agathe als Ursache anzusehen ist. Das ist in diesem Kontext durchaus nicht trivial, denn, wie Gottstein und Ehneß ebenfalls darauf hingewiesen haben, sind mindestens zwei Ansätze zur Erklärung von Prägung und Charakterbildung innerhalb des Textes vorhanden.<sup>87</sup> So ist es einmal möglich, den Text auf eine naturalistische Weise zu verstehen, was bedeuten würde, dass Agathe durch ihre Sozialisation und aufgrund von Vererbung des Traumas, das Ulrike erlitten hat, die beschriebenen Charaktereigenschaften an den Tag legt.<sup>88</sup> Die andere Lesart ist eine mythische, wonach Agathe in einer gewissen Schicksalsabhängigkeit zu dem vorherigen Leben ihrer Mutter steht und dadurch, dass sie spürt, dass sie nicht in die Lagerwelt gehört, ein ihrem Stand nicht angemessenes Verhalten an den Tag legt. Denn spätestens nach der Weissagung des Mönches fühlt sie sich als auserwählt.

Agathe ist zudem durch die zynische Tatsache, dass ihr noch kein Missbrauch widerfahren ist, als Außenseiterin klassifiziert. Diese Position und dass sie sich ab der Weissagung als auserwählt betrachtet, sieht Procopan als Analogie zu den Protagonistinnen aus Saltens Erzählungen *Die kleine Veronika* (1903) und *Olga Frohgemuth* (1910).<sup>89</sup>

Gewalt als dominierendes Prinzip zeigt sich in der Verhaltensweise von Agathe, etwa in ihrer aggressiven Form zu kommunizieren. Auch ihre Lösungsstrategien in

<sup>86</sup> EBD., S. 376.

<sup>87</sup> Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 177; GOTTSSTEIN: Felix Salten, S. 246.

<sup>88</sup> Der Naturalismus ging davon aus, dass auch später erworbene charakterliche Dispositionen an die Nachkommen weitervererbt werden konnten, wie dies z.B. Gerhart Hauptmann in seinem Drama *Vor Sonnenaufgang* darstellt.

<sup>89</sup> Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 73.

Konfliktsituationen entsprechen den angenommenen Regelsätzen der Lagerwelt, etwa wenn sie sich gegen die Annäherungsversuche eines Verehrers wehrt:

Agathe schritt an ihm vorbei und ließ ihn ohne Antwort. Versperrte er ihr den Weg, dann trat sie ihm dicht unter die Augen, und ihr harter Blick zwang ihn zur Seite. Wenn er aber ja einmal nach ihr griff, dann schrie sie auf. Es war ein kurzer, unheimlich entzweibrechender Schrei, und der Mann ließ entsetzt von ihr ab.<sup>90</sup>

Auch das Mutter-Tochter-Verhältnis ist durch Gewalt bzw. Aggression dominiert.

Als sie gehen, stehen und sprechen konnte, entwand sie sich den Zärtlichkeiten ihrer Mutter so heftig und mit solchem Widerwillen, daß Ulrike es nun nicht mehr wagte, sie zu streicheln oder an sich zu pressen.<sup>91</sup>

Die eher psychologisch orientierten Interpretationsansätze der Sekundärliteratur kommen aufgrund der Charakterisierung der Agathe kaum überraschend zu dem Ergebnis, dass sie emotions- und empathielos sei.<sup>92</sup> Michael Gottstein beispielsweise bezeichnet sie hinsichtlich der Identifikationsfunktion für den Leser als »wenig einnehmend gezeichnete junge Person«<sup>93</sup>. Dass dies aber im Kontext der gesamten Novelle und vor allem im Wechselspiel von Psyche und Gewalterfahrung eine eher weniger treffende Charakterisierung ist, soll im Folgenden noch weiter vertieft werden.

#### **4.4.3 Welt ohne Ausweg**

Trotz der elaborierten Inszenierung der Figurenpsychologie enthält Saltens Text einige Elemente, die mit einer naturalistischen Erzählhaltung brechen. Dazu gehört unter anderem der stark an die Tragödie angelehnte Handlungsaufbau, der letztlich auch durch die Kapitelstruktur unterstützt wird. Ebenso gehört dazu, dass Agathe an dem Punkt, wo die Handlung zu ihrer letzten transgressiven Bewegung ansetzt, eine Weissagung von dem »zwergenhaften Mönch« erhält, der selbst wieder fantastische Elemente auf sich vereint. Gleich dem schicksalhaften Orakelspruch der Tragödie, prophezeit er ihr, »dass einmal das Haupt des Kaisers in ihrem Schoß ruhen würde«. Mit dieser Weissagung beginnt sich die Figur von ihrem Umfeld zu isolieren und sich nicht mehr als Teil dieses zu verstehen. Das Gefühl der Auserwähltheit liegt konträr zu den Gegebenheiten der bisherigen Welt.<sup>94</sup> Begünstigt wird dies noch durch eine Episode, die sich während des Sterbeprozesses

<sup>90</sup> SdA, S. 377.

<sup>91</sup> Ebd., S. 372.

<sup>92</sup> Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 82.

<sup>93</sup> GOTTSSTEIN: Felix Salten, S. 248.

<sup>94</sup> Vgl. PROCOPAN: Zu den Motiven von Ausgrenzung und Auserwähltheit, S. 73.

ihrer Mutter ereignet, als diese beginnt, sich an ihre längst verdrängte Vergangenheit aus der Zeit ihres Lebens auf dem Gutshof zu erinnern:

Die Wurzel und Fasern dieser Frau lagen bloß, jetzt da das Sterben tief in ihre Seele hineingriff und sie durchwühlte; und da wurde diese ganze versunkene Vergangenheit hervorgeschleudert, brach aus in zerstückten, vom Fieber versengten Worten. Agathe aber baute sich aus ihnen lauter Verheißenungen. Sie wußte nicht, daß der sterbende Blick der Mutter nach innen gewendet war und nach rückwärts zu dem Abglanz versunkener Tage. Sie glaubte, die Augen der Mutter sähen jetzt in die Zukunft [...].<sup>95</sup>

Ihren Wunsch auf ein anderes Leben und ihre Hoffnung, der Umgebung entfliehen zu können, projiziert Agathe auf einen jungen Ritter in schillernder Rüstung, dem sie zufällig im Lager begegnet und der schon stereotyp als märchenprinzartige Figur inszeniert wird.<sup>96</sup> Agathe ist sich sicher, es muss sich um den Kaiser handeln.

Jetzt kam der Ritter auf der leeregefegten Straße heran. Ein weißer Mantel wehte ihm um die Schulter, ein silberner Helm strahlte auf seinem Haupt, an seiner Brust sah man den silbernen Harnisch blitzen, und er hatte ein schönes Jünglingsantlitz mit einem feinen Flaumbart.<sup>97</sup>

Bestätigt durch sein Erscheinen, beschließt Agathe, das Lager zu verlassen, und was sie vorfindet, ist tatsächlich, zumindest in ihrer Wahrnehmung, eine hellere, heilere Welt, die sie als »Erwachen«, »in feinem Duft«, »tönende Stille« und »Helligkeit« erlebt.<sup>98</sup> Der Grenzübertritt scheint zu gelingen, und sie beschließt für sich selbst: »Sie wird nicht mehr in das Lager zurückkehren [...].«<sup>99</sup> Dadurch, dass sich Agathe keine Schwierigkeiten in den Weg stellen, das Lager zu verlassen, eröffnet der Text eine weitere Dimension der Lagerwelt. Die Inklusion in den Tross ist keine durch Gewalt erzwungene, denn niemand überwacht die Trossweiber, die zu jederzeit vermutlich erfolgreich fliehen könnten. Die Gefangenschaft im Tross wird dadurch zu einer durch Gewalt geschaffenen, da die durch den Missbrauch gehorchnenden Frauen und Mädchen nur durch ihre Angst und Perspektivlosigkeit im Tross gehalten werden. Der Text stellt diese Dimension erneut heraus in seiner letzten, großen Handlungswende mit dem Eintreten der Prophezeiung. Die in

<sup>95</sup> SdA, S. 389.

<sup>96</sup> Ebenfalls sind die Anleihen an der Figur des »weißen Ritters« unübersehbar, der nicht nur in den Ritterromanen der Moderne derart präsent ist, dass ein Verlag für Pfadfinderromane sich so benennt (vgl. *Der weiße Ritter Verlag* gegründet 1919 in Regensburg), sondern die Tradition reicht letztlich bis zu den Artusromanen zurück (vgl. KELLER: Fantastische Wunderketten, S. 235).

<sup>97</sup> SdA, S. 378.

<sup>98</sup> EBD., S. 392.

<sup>99</sup> EBD.

ihrer Dynamik und Dramaturgie eingeleitete Szene erinnert durch die homologe Konzeption an den Einfall der ungarischen Kumanen ins Schloss. Im Zusammenhang mit den bisherigen Geschehnissen begünstigt es somit im Rezipienten eine ungute Erwartungshaltung.

Eben wollte sie aufstehen und ihre Wanderungen beginnen, da drang vom Ufer her ein wilder Lärm zu ihr herauf. Sie konnte nicht sehen, was es gab, denn blühendes Buschwerk verdeckte ihr den Ausblick. Aber sie hörte das schnelle, harte Stampfen sich bäumender Rosse, hörte das eiserne Schlagen von Schwertern, das Klirren von Panzern, den Tumult entsetzter Stimmen, einen heisern Wehruf, der in der stillen Luft verflatterte und gleich überdeckt und hinweggerafft wurde von zornigem Geschrei.<sup>100</sup>

In der direkten Gegenüberstellung zur Schlosseroberung fällt die Verwendung ähnlicher Textsegmente auf (»jähe[r] Lärm« ↔ »wilder Lärm«; »das eiserne Schlagen von Waffen« ↔ »das eiserne Schlagen von Schwertern«; »wildes Geschrei« ↔ »zornige[s] Geschrei«). Auch hier wieder verbleibt auf narrativer Ebene die Fokalisierung der Erzählinstanz auf einer Figur, in diesem Fall Agathe. Die homologe Präsentation und Inszenierung dieser beiden Szenen korrespondiert mit dem homologen Stellenwert der Ereignisse für Ulrike und Agathe. Mit dem Tod des alten Kaisers in ihrem Schoß erfüllt sich zwar die Weissagung, aber eben nicht in der von Agathe erträumten Weise. Agathes Entschluss, aus dem Lager zu entfliehen, und somit ihr Versuch, ihre Umstände zu ändern, fußte aber auf der von ihr imaginierten idealen Zukunft. Mit dem Ende dieser Utopie ist das dynamikverursachende, störende Element in Agathe verloren. Agathes Wunsch und die Hoffnung auf ein anderes Leben, deren Fundament die Prophezeiung war, brechen in sich zusammen in dem Moment, wo die Prophezeiung eingetreten ist. Agathe ist wieder ganz Teil ihres semantischen Raumes, den sie mit dem Austritt aus der Lagerwelt auch noch nicht verlassen hatte, wie der Mord außerhalb der Lagerwelt deutlich macht. Ein Ausweg bietet sich nicht:

Sie strich mit einem halben, zerstückten Erinnern über ihren Schoß, da spürte sie es kühl und feucht an ihren Kleidern, hob die Hände und es war Blut an ihnen. Sie wischte streifend an den Falten ihres Rockes und schüttelte sich. Ihre Augen verdunkelten sich, und ihr Antlitz war wie ausgelöscht. Dann schritt sie in das Lager zurück zu den anderen.<sup>101</sup>

Der Text spielt hier ganz eindeutig mit der Korrelation von semantischen und topologischen Räumen. Das Verlassen der Lagerwelt suggeriert, dass es Agathe tatsächlich gelungen zu sein scheint, der Gewaltwelt zu entfliehen. Im vollen Sinne

---

<sup>100</sup> Ebd., S. 393f.

<sup>101</sup> Ebd., S. 396.

eines tragischen Umschwungs aber werden mit einem Ereignis sowohl diese Entwicklung als auch ihre Hoffnungen zerschlagen. Die Gewaltwelt ist damit nicht nur topologisch als sie umgebender Ort vorhanden, sondern er bildet ebenso die Innenwelt von Agathes Denken. Damit trägt sie die Gewaltwelt in sich und kann ihr nicht entfliehen, selbst wenn sie den Tross, den Ort der ständigen Gewalt, verlässt. Dies ist der bittere Schluss, den Salten am Ende seiner Novelle dem Leser nahelegt.

## 4.5 Gewalt als Folge und als Ordnung

In der Gegenüberstellung der bisherigen Darstellungen gelingt es mir hoffentlich, anschaulicher auszuführen, wie Gewalt als Ordnungsprinzip zu verstehen ist und welche Wirkungen dadurch hervorgerufen werden.

Die Gewaltdarstellungen der *Hirtenflöte* sind in vielerlei Hinsicht tatsächlich untypisch für das Gesamtwerk Schnitzlers, und zwar sowohl in Form als auch in Funktion. Gewalt an sich, im Gegensatz zu Liebe und Tod, bildet grundsätzlich kein häufiges Motiv in seinem erzählerischen Werk. Wenn sie vorkommt, bricht sie sporadisch ein und steht als singuläres, außerordentliches – auch unerhörtes – Ereignis in der diegetischen Welt. So ist die Selbstopferung der unbekannten Frau in der *Traumnovelle* eine Ausnahme, die zudem auch in einem möglicherweise surrealen Kontext verbleibt.<sup>102</sup> In *Leutnant Gustl* ist es sogar gerade das Ausbleiben der Gewalt, was den Protagonisten in Verzweiflung stürzt. Paradigmatisch und zugleich radikaliert für die typische Funktionalisierung des Ereignisses Gewalt kann ihre Verwendung in der Erzählung *Ein Erfolg* (1932) gelten. Ein zum Straßendienst degradierter Schutzmann hofft, seine Reputation wiederherstellen zu können, indem er einen Erfolg verzeichnen kann bei der Bekämpfung der Kriminalität. In ständiger Erwartungshaltung missdeutet er eine beobachtete Szene: Ein eleganter Herr führt ein Mädchen mit sich, das ihn als Vater anredet, und beklagt sich, dass sie nicht mehr weiterkönne. Als Erwiderung schlägt ihr der Mann auf den Kopf, sodass sie wie tot liegen bleibt. Der Protagonist der Erzählung hofft einen Mord mitangesehen zu haben und den Mörder gleich in Arrest nehmen zu können. Als er sich jedoch durch den entstandenen Menschentumult seinen Weg bahnt, muss

---

<sup>102</sup> SCHEFFEL: Von der Märchenhaftigkeit des Alltäglichen in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«, S. 124. – Scheffel bezeichnet die beiden Erzählungen *Traumnovelle* und *Hirtenflöte* als »strukturverwandt«. Erst in Abgrenzung zueinander würden die unterschiedlichen Märchenkonzeptionen als positive Variante in *Traumnovelle* und als der pessimistische Gegenpol in *Hirtenflöte* deutlich.

er erkennen, dass er der Werbeführer eines Bauchredners aufgesessen ist – das vermeintlich erschlagene Mädchen ist eine Puppe.<sup>103</sup>

Die Funktion der Gewalt entblößt zum einen die niederen, egoistischen Motive des Protagonisten, zum anderen verschiebt sie die bis dahin als alltäglich inszenierte Situation für einen kurzen Moment in einen fantastischen Bereich. Anders als in der *Hirtenflöte* führt sie nicht zu einem Raumwechsel und motiviert auch keine Figurenveränderung. Sie ist dennoch störendes Element. Sie ist aber gerade durch ihre Singularität zentrales Element der Handlung. Diese Konzeption der Einbindung des Ereignisses ›Gewalt‹ scheint mir letztlich repräsentativ für das Prosawerk Schnitzlers. Die *Hirtenflöte* bildet in mehrfacher Hinsicht somit eine Ausnahme.

Ebenso findet sich Gewalt als apokalyptische Kulisse, wie sie in der *Hirtenflöte* im Kapitel III verwendet wird, bei Schnitzler nur noch einmal in der Fragment gebliebenen Erzählung *Legende* (1900). In diesem ebenfalls wieder märchenhaft inszenierten Text muss ein junger Prinz in seinem Reich mit ansehen, wie fanatische Gläubige Menschenopfer auf Scheiterhaufen darbringen.<sup>104</sup>

In Felix Saltens Fall stellt sich das Verhältnis von Gewalt und Ästhetik noch komplizierter dar. Gerade im Vergleich zu Schnitzlers *Hirtenflöte* wird deutlich, dass Saltens Text in seiner Kodierung im Großen keine Ambiguität zulässt. Die Emphase der Schilderung auf die destruktiven Folgen für die Psyche bei allen seiner Protagonistinnen lässt eine Ästhetisierung kaum zu. Was Dionysia zwar explizit am Ende der Erzählung als Selbstzuschreibung reflektiert, verbleibt bei den Figuren Saltens unbewusst und erfährt seine Deutung über die Erzählerinstanz. Sowohl in Dionysias als auch in Agathes Fall ist eine Rückkehr, respektive ein Ausbruch aus dem durch Gewalt verursachten Zustand nicht mehr möglich. In Agathes Fall jedoch ist es einzig und ausschließlich die Gewalt und als ihre Repräsentanten die derart kodierten Männer. Agathes Scheitern ist dem Verlauf nach tragisch, da sie ihrem Schicksal zuletzt aufgrund ihrer psychischen Motivation und charakterlichen Konstitution nicht entkommen kann.

Dies wird in der Forschungsliteratur durchaus anders bewertet. Michael Gottstein etwa kommt nach einer klassischen Charakterisierung der Figuren und der darauffolgenden Analyse zu einem etwas anderem Schluss: Indem er der Deutung von Jürgen Ehneß widerspricht, geht er davon aus, dass das Schicksal von Agathe nicht unabwendbar gewesen sei, sondern, wenn sie auf das Werben des einen Verehrers eingegangen wäre, sich ein Ausweg geboten hätte.<sup>105</sup> Es sei also Agathes Empathielosigkeit, Egozentrik und Egoismus geschuldet, dass sie am Ende von ihrer Illusion enttäuscht wird. Diese Interpretation impliziert, dass Agathes Verhalten ein Fehlverhalten repräsentieren soll. Wie ich hoffentlich zeigen konnte, ist

<sup>103</sup> SCHNITZLER: Das erzählerische Werk 2, S. 198f.

<sup>104</sup> EBD., S. 262.

<sup>105</sup> GOTTSSTEIN: Felix Salten, S. 247.

das nicht, was der Text nahelegt. Agathe ist ganz Teil der Gewaltwelt. Sie unterliegt ihren Logiken und Regeln, was auch in ihrem Charakter angelegt sein muss, da sie sonst nicht in dem semantischen Raum existieren könnte. Die anderen Figuren, wie Ulrike und Johanna, scheitern schließlich in diesem. Agathes Wandel führt zu einem Abstoßungsprozess, der in ihrem Austritt aus dem Lager topologisch und in ihrer Transgression in einen anderen Raum semantisch mündet. Dieser Wunsch aber wird von Norina Procopan als »Übermut« und »Stolz« gewertet, wobei sich hierbei nicht ganz erschließt, auf welcher Ebene der Erzählung diese Bewertungen Relevanz haben. Zwar mag es vermessen von einer 13-Jährigen sein, sich als auserwählt zu empfinden, dann wiederum wäre es von einer psychologischen Charakterisierung her nicht abwegig. Schließlich kann man an dem Wunsch, dem Trossleben zu entfliehen, ebenfalls nichts Verwerfliches finden. Gottstein kommt darüber hinaus sogar noch zu dem überraschenden Ergebnis, dass er nicht mit Bestimmtheit sagen könne, ob Salten die Zustände des Krieges wirklich kritisieren wolle, vielmehr hätte es den Anschein, als ob sie lediglich als Kulisse für eine »Abenteurnovelle« dienen sollten.<sup>106</sup> Auch dieser Schluss lässt sich nur schwer mit dem Textgegebenen als Bezugsrahmen in Einklang bringen. Zumal es darüber hinaus eher fraglich ist, die an den Frauen verübten und in keiner Weise romantisierend dargestellten Verbrechen als »Abenteuer« zu bezeichnen. Das Tragische, was der Text konsequent erfüllt, ist, dass wie im Falle der Ulrike das Verlassen der eigenen Welt nicht gelingt. Agathe, die den Versuch unternimmt, ihre Gewaltwelt zu verlassen, trifft außerhalb des Lagers nur wieder auf Gewalt. Agathe ist also kein Lehrstück gegen falsches Verhalten, sondern eine tragische Figur im systematischen Sinne.

Dass die bisherigen Interpreten zu derart negativen Wertungen gelangen, in denen sich auch ausdrückt, dass Agathe nicht zu einer Identifikation oder einer mitleidigen Anteilnahme einlädt, mag daran liegen, dass die Erzählung zu sehr hinsichtlich ihrer Epochen- oder Genrezugehörigkeit ausgelegt wurde. Vielleicht ist auch Saltens Bestreben übersehen worden, möglichst genau die Wirkung der Gewalt auf die Psyche eines Mädchens darzustellen, die von dieser ständig umgeben ist. Bei seinem Entwurf, der starke naturalistische Züge aufweist, verzichtet Salten darauf, künstlich Sympathie beim Leser zu erzeugen. Er verlässt sich vielmehr darauf, dass die Schilderung der Umstände in Kombination mit dem Verhalten und der Beschreibung der Psyche Anteilnahme hervorruft.

Der Tenor der *Agathe* lässt keinen Zweifel daran, dass Salten Gewalt kaum eine positive Seite abgewinnen kann. Das deckt sich auch mit seinem sozialen Engagement in Hinblick auf den Antisemitismus und Wien und seine Unterstützung für den Zionismus. Salten hat, anders als Schnitzler, viel mehr die Armut während seiner Kindheit erfahren, als er mit seiner Familie aus finanziellen Gründen nach Währing umsiedeln musste, auch wenn er retrospektiv in seinem Essay *Spaziergang*

---

<sup>106</sup> EBD., S. 244.

*in der Vorstadt* (1909) die Kindheitserinnerungen als sehr positiv schildert. Zudem ist es durchaus möglich, dass die Darstellung der Agathe auf die gesellschaftliche Realität der Kinderprostitution in Wien verweist. Meines Wissens nach ist dahingehend der ihm zugeschriebene Roman *Josefine Mutzenbacher oder die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* (1906) noch nicht untersucht worden, ob es sich hierbei, wenigstens im Anfangsteil, nicht um mehr als einen bloßen pornografischen Roman handelt.

Der extremen Konsequenz, mit der die Figuren auf die Ordnung der Gewaltwelt reagieren, hat Salten jeglichen Kunstgriff geopfert, der auf eine Mitleidspoetik abzielen könnte. Damit gelingt ihm die Konzeption einer Figur, die, obwohl sie Opfer ihrer Umstände ist, bis zum tragischen Schluss eine innere Revolte aufrechterhält und somit gegen ihre Position als Opfer ankämpft. Agathe ist daher sicherlich eine der interessanteren Mädchenfiguren der Jung-Wiener Prosa.

Hinsichtlich der Gewalt und ihrer Einbettung in die erzählte Welt lässt sich nun zweierlei feststellen. Gewalt in den hier analysierten Beispielen ist entweder Folge der gegebenen Ordnung der dargestellten semantischen Räume oder sie ist selbst konstitutiver Ordnungsansatz. Im ersten Fall der *Hirtenflöte* ist Gewalt Folge der als natürlich deklarierten Weltordnung. Dionysias Eingriff verursacht eine Störung der Balance, die wiederum zu den Ausschreitungen führt. Ebenso in der Ausnahmesituation der umherziehenden Aufständischen, wo es in der letzten Nacht zu sexuellen Übergriffen kommt, sind diese Folge der Aufhebung der vorherigen Ordnung.

Wie bereits bei dem Moment ihrer Heimkehr versucht worden war zu veranschaulichen, operiert der Text aber auf zwei Ebenen. Einmal existiert die wahrheitsbestimmende Erzählinstanz, die das Verhalten Dionysias wertet, die Ordnung der Welt benennt und mit ihrer Erzählweise die Ereignisse marginalisiert. Demgegenüber steht Dionysias Wahrnehmung der Armut und des Leids. Dadurch, dass keine ausführliche Präsentation ihrer Innenperspektive stattfindet, müssen die übrigen Segmente für sich selbst sprechen. Spätestens im Moment der Gewalteskalation unterlaufen die Bilder der Gewalt die Einschätzung der Erzählinstanz. Besonders auffällig tritt dies in der Szene zutage, in der die wehrlose Gruppe von der die Ordnung repräsentierenden Reiterei angegriffen wird. Der bildgebende Bereich mit seinen evozierten Bildern widerspricht der auf Erzählpositionsebene gegebenen Behauptung der Notwendigkeit. Dies scheint in Anbetracht der Inszenierung des letzten Dialogs zwischen Dionysia und Ersamus voll und ganz von Schnitzler intendiert zu sein.

Im Falle der Erzählung Saltens aber ist Gewalt konstitutiv. Sie bestimmt und regelt den Alltag und ist omnipräsent. Erst als Ulrike und in gewisser Weise Agathe die Gewalt zur Umsetzung ihrer Ziele nutzen, sind sie erfolgreich. Die Ordnungsstrukturen, ihre Ideologien und Transgressionsprozesse stehen im Konflikt mit dem ersten Satz des der Erzählung vorangestellten Mottos: »Es gibt Menschen,

die aus der Niedrigkeit ihrer Herkunft auftauchen, ohne daß sie selber zu ahnen vermöchten, welche Kraft sie zum Licht emporgetragen hat.«<sup>107</sup> Saltens diegetischer Weltentwurf weist eine hohe Konsistenz in der Umsetzung der diametralen semantischen Räume auf, was besonders für seine Figurencharakterisierung gilt. Adoptionsprozesse der Figuren finden nicht statt. Transgression und der daraufhin auftretende Konflikt enden immer destruktiv. Diese von der Erzählwelt etablierte Gesetzmäßigkeit widerspricht der zuvor zitierten Aussage. Die gezeigten Bewegungs- und Entwicklungsprozesse lassen zwar einen Wandel von einem höheren, besseren Zustand – erneut topologisches Denken – zu einem niedrigeren, schlechteren Zustand zu, aber nicht umgekehrt.

Was bedeutet dies nun in Hinblick auf die Ästhetisierung von Gewalt? Letztlich zeigen sich zwei gegenläufige Entwicklungen in den besprochenen Episoden der Erzählungen. Das wesentliche Merkmal der Gewalt als unerhörtes Ereignis, das in eine bestehende (friedliche) Ordnung einbricht, ist nicht mehr gegeben, wenn die Gewalt konstitutiver Teil der diegetischen Welt ist. Sie ist der Normalfall und die Regel, aber zugleich ist sie marginalisiert, was wiederum eine Funktionsschwäche begünstigt. Wäre da nicht ihr nun konstitutiver Charakter, der ihr Funktionsspektrum zwar nicht auf der Ereignisebene, aber auf der Ordnungsebene erweitert. Dennoch geht das erweiterte Spektrum mit Repetition einher. Das Konstitutive bedingt nun die sich wiederholende Selbstversicherung der Ordnung, die in ihrer Rekurrenz die Marginalisierung trägt. Für den autonomieästhetischen Anspruch genügt somit beides nicht, wobei festzuhalten ist, dass eine Verlagerung der Gewalt von der handlungsstrukturierenden zur weltstrukturierenden Ebene eher ihre Marginalisierung und damit ihre potenzielle Funktionslosigkeit begünstigt.

---

<sup>107</sup> SdA, S. 359.

