

II. Literarische Analysen

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

3 Gewalt und Grenze

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

3.1 Gewalt als veränderndes Ereignis

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

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

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

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

4 Vgl. Kap. 1.1.2.

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

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

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

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

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

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

7 DENNERLEIN: Narratologie des Raumes, S. 48.

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

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

8 FLUDERNIK: *Fin de siècle*, S. 52f.

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

10 Vgl. ebd., S. 84.

11 Vgl. ebd., S. 77.

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

13 Vgl. ebd., S. 158.

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

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

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

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

3.2 Arthur Schnitzler: Die Hirtenflöte

3.2.1 Märchen oder Experiment?

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

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

15 EBD., S. 296ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 116.

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

21 PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 113.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 Das Zerschneiden einer Flöte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 EBD., S. 122.

35 EBD.

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

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

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

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

36 EBD., S. 123.

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

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

39 DH, S. 122.

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

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

Das Zerschneiden der Flöte hat aber noch weitergehende Konsequenzen:

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

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

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

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

40 EBD., S. 123.

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

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

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

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

3.2.3 Das Märchen geht schlecht aus

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

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

41 EBD., S. 123f.

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

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

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

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

42 EBD., S. 146.

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs

3.3.1 Geträumte Welten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 Vgl. ebd., S. 71f.

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

3.3.2 Das Zerbrechen einer Glasscheibe

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

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

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

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

52 DTC, S. 533.

53 EBD., S. 569.

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

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

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

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

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

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

55 EBD., S. 565.

56 EBD.

57 EBD.

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

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

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

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

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

58 EBD., S. 566.

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

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

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

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

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

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

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

61 DTG, S. 532f.

62 EBD., S. 554f.

3.3.3 Ein profanes Ende

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

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

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

Sowohl die damaligen Rezensenten als auch die derzeitige Forschung verken- nen leider größtenteils die zwingende Logik, die hinter dem als ›Bruch‹ empfundenen Ende steht.⁶³ Denn der Bruch unterstreicht auf formaler Ebene, was inhaltlich in Pauls Überlegungen verhandelt wird. Da die übrigen Teile der Erzählung dramaturgisch einem Höhepunkt zustreben, erzeugt der Aufbau die Erwartungshaltung im Leser, dass nun auch zum Ende des Textes eine artistische Auflösung in irgendeiner Form stattfinden müsste. Doch genau dies bleibt aus. Der zuvor etablierte Spannungsbogen verläuft im Leeren. Das ist es, was Schnitzler womöglich mit dem »frechen Schwindel« meinte. Vergleicht man seine *Hirtenflöte* mit Beer-Hofmanns *Tod Georgs*, ist auffällig, dass in seinem Text die Konzentration auf dem Ende liegt. Die Erzählung schließt auch von ihrer Inszenierung her konsequent mit der letzten Konfrontation der beiden Hauptfiguren ab und kulminiert so ihre Aussage im letzten Dialog. Beer-Hofmann verfolgt denselben Zweck allerdings mit umgekehrten Mitteln. Die negative Steigerung gibt dem Ende genau die undramatische Profanität, die Beer-Hofmann zum radikalen Kontrapunkt des Ästhetizismus erhebt. Pauls Wunsch, dem Leben etwas Bedeutsames zu geben, etwas, das vergleichbar ist mit dem, was er meint in den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* zu erkennen,

63 Wiederum Pfeiffer (Tod und Erzählen, S. 143f.) weist aber auf diese essenzielle Funktion des Bauprinzips hin.

scheitert – formal wie inhaltlich. Es ist nicht zwangsläufig eine radikale Ablehnung des Ästhetizismus, der in der Traumwelt und damit in der Imagination und Illusion seine volle Berechtigung erhält. Es ist jedoch der Einbruch des Realen, an dem der Ästhetizismus zerschellt und mit ihm die Hoffnung, dass das Ästhetische Macht über die Wirklichkeit besäße. Beer-Hofmann greift damit den damaligen Diskurs über den Tod auf, der in Kapitel 2.1.2 versucht wurde zu veranschaulichen, und setzt sich ebenfalls wie Schnitzler mit der Problematik der Entpersonalisierung des eigenen Sterbens auseinander. Gerade an der Entscheidung der Ehefrau, die die Wächterin austauscht, eben damit sich nicht nur einfach ein routinierter Ablauf vollzieht, wird deutlich, dass auch dieser Themenkomplex bei der Verfertigung der Novelle eine Rolle gespielt hat. Das Zerschellen der Scheibe ist fest verankerter Teil der Strategie, zwei Weltwahrnehmungsstrategien gegeneinander abzuwägen.

3.4 Hermann Bahr: Die gute Schule

3.4.1 Liebe ist Schmerz

Hermann Bahr veröffentlicht seinen Roman *Die gute Schule* bereits 1890 mit dem Untertitel *Seelenstände* beim Verlag S. Fischer in Berlin.⁶⁴ Im Roman verarbeitet und reflektiert er seine Eindrücke und Erlebnisse in Paris sowie sein Verhältnis zur damaligen Dekaden- und Fin-de-Siècle-Kultur.⁶⁵ Die gesamte Handlung ist zugunsten einer elaborierten Beschreibung der Gedanken der beteiligten Figuren sehr reduziert und lässt sich auf wenige entscheidende Ereignisse subsumieren. Ein vermutlich noch junger österreichischer Maler versucht sich zu Beginn des Romans erfolglos eine Existenz in Paris aufzubauen und nimmt an dem Preisausschreiben der Nationalen Galerie teil. Er beginnt eine Affäre mit einer jungen Verkäuferin namens Fifi in der Hoffnung, so seine kreative Stagnation überwinden zu können.⁶⁶ Fifi hingegen geht die Beziehung ein, um ihrer Lebenssituation bei ihrer Cousine zu entfliehen. Letztendlich verlässt sie ihn zum Ende des Romans nach wenigen Monaten wieder, um sich mit einem reichen Schwarzen zu verheiraten, weil sie die Armut des Künstlerdaseins nicht mehr erträgt. Er selbst spielt zu diesem Zeitpunkt aber auch schon seit geraumer Zeit mit dem Gedanken, sich von ihr zu trennen. Einige Zeit später verschafft Fifi dem namenlos bleibenden Maler

64 Die Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe der *ngiyaw eBooks* von Peter Sporer aus dem Jahr 2008, die aber der Originalausgabe von 1890 aus dem Fischer-Verlag folgt. Im Weiteren wird die Sigle »DgS« verwendet.

65 Vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 359; DAVIAU: Der Mann von Übermorgen, S. 72.

66 Der Figur Fifi liegt offensichtlich die damalige Partnerin Bahrs Nini zugrunde (vgl. DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 363f.).

die Möglichkeit, ihrem jetzigen Mann einige seiner Bilder zu einem überbeurteilten Preis zu verkaufen, und sichert so kurzfristig seine Existenz.

Der Roman ist in zwölf Kapitel unterteilt. Vorwiegend liegt die Fokalisierung des Erzählers auf der personalen Ebene des Protagonisten. Dennoch ist der Roman polyperspektiv und wechselt im Verlauf zwischen der Sicht des Malers, seiner Geliebten Fifi sowie in sehr viel geringerem Umfang zwischen den Perspektiven der Nebenfiguren, wie dem Freund des Malers und der Cousine Fifis. Hierbei ist dennoch entweder die Perspektive des Malers oder die seiner Geliebten kapitelweise dominant. Ausnahme bilden die Kapitel sechs und acht, wo die Erzählinstanz in Nullfokalisierung verbleibt und die Innenschau aller beteiligten Figuren gleichzeitig präsentiert und bewertet wird. Dabei ist auffällig, dass die Erzählinstanz die Ereignisse anders einschätzt, als sie in den unterschiedlichen Perspektiven der Figuren erscheinen.

Der Roman verhandelt durch die Dominanz der Sicht des Malers vor allem zwei Hauptthemen, und dies sind zum einen ein kontemporäres Künstlerbild, das eine starke Ausprägung des Geniekults aufweist, und zum anderen der Versuch, ein modernes Liebesideal zu konzipieren. Der Roman zeichnet dabei den Findungsprozess der Figur des Malers nach, der zwar vordergründig auf die Liebe konzentriert zu sein scheint, tatsächlich aber auf der Suche nach einer Möglichkeit ist, sich als Künstler am Anbeginn der Moderne konstituieren zu können.⁶⁷ Prägnant ist hierbei allerdings die fast schon narzisstisch anmutende Fixierung des Protagonisten auf seine eigene Selbstwahrnehmung und Selbstbeschreibung, bei der jede Handlung und jede Emotion in Abhängigkeit zu einem zu konstruierenden neuen Selbst in Bezug gesetzt wird.⁶⁸

3.4.2 Lustmord

Gewalt und Schmerz sind im Roman von Hermann Bahr omnipräsent und kommen in verschiedenen Zusammenhängen und mit unterschiedlichen Funktionen vor. Dabei findet eine starke Korrelation zwischen Kunst, Liebe, Schmerz und Gewalt statt, die in den folgenden Kapiteln behandelt wird. Besonders drastisch sind dabei die Schilderungen des sadomasochistischen Verhältnisses zwischen dem Maler und seiner Frau. Paolo Panizzo sieht nicht nur deshalb, sondern auch wegen der grundsätzlichen Fokussierung auf die mit Gewalt durchdrungenen Bildkomplexe des Romans Hermann Bahrs Werk als »deutschsprachiges Gegenstück« zu

67 Barbara Beflich (*Die Leiden des jungen Wien*, S. 35) sieht hier deutliche, wenn auch ironisch gebrochene Parallelen zum Bildungsroman, weshalb sie einen Vergleich mit Goethes *Die Leiden des jungen Werther* durchführt.

68 Vgl. BERGENGRUEN: *Das göttliche Ende der Nerven*, S. 321

Joris-Karl Huysmans' *À Rebours* und weist auch daraufhin, dass Bahr mit seinen Darstellungen an die Grenzen des damals noch Akzeptierten stieß.⁶⁹

Die Szene, um die es im Kontext der Gewalt als transgressives Ereignis geht, fällt insgesamt leicht aus dem übrigen Sujet des Romans heraus. Sexualität und Gewalt sind im Text entweder metaphorische Repräsentationen und Gedankenspiele oder sie bilden einen Bestandteil der Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren. Nicht jedoch so in der folgenden Situation. Fifi hat das Haus ihrer Cousine nach diversen Differenzen verlassen, will aber auf keinen Fall bereits zum Maler in seine Wohnung ziehen, da sie fürchtet, dass ihr dieses Verhalten als schamlos ausgelegt werden würde. Stattdessen bezieht sie eine günstige Wohnung im Rue-de-la-Harpe-Bezirk. Eines Nachts aber muss sie einen Vorfall im Nebenzimmer anhören:

[...] und dann hörte sie nebenan durch die dünne Wand ein Schnauben und Röcheln und Knirschen, schaurig, wie von hungrigen Schakalen, und manchmal von einem heiseren, in die Fistel verschlagenen Hilferuf wie aus tödlicher Mordsangst zerschnitten oder von klatschenden Küssen, welche wie Peitschen schallten, erstickt, bis der stöhnende Krampf aus gedrosseltem Schlund herauf, als ob Stimmbänder zersägt würden, am Ende alles wieder verschlang. Sie fürchtete sich.⁷⁰

Die Reihung der akustischen Repräsentanten »Röcheln«, »Schnauben« und »Knirschen« werden im Kontext über den Vergleich »wie von hungrigen Schakalen« mit |animalisch| semantisiert, obwohl sich »Knirschen« mit seinem Merkmal |–belebt| dazu disjunktiv verhält. Dafür aber herrscht eine Kongruenz im Wort »Schnauben«. Der Begriffsbereich [Schmerz] findet sich in den Segmenten »heiseren«, »zerschnitten«, »klatschend«, »stöhnender Krampf«. Hinzu kommen die mit Gewalt konnotierten Einheiten »Peitschen« und »Stimmbänder zersägen«. Die Zunahme des bildgebenden Begriffs »Schakale« zum Beginn der Passage und die deutliche Attributierung der Geräusche durch »schaurig« evozieren die substitutive Entmenschlichung, indem als angenommene Ursache [Tier] gesetzt wird.

Was aber das Eklatante der Szene ausmacht, ist die Hinzufügung der existenziellen Bedrohung, die mit den Geräuschwahrnehmungen verwoben ist. Im Segment »tödliche Mordsangst« manifestiert sich die Merkmalsklasse |tödlich|, die ihre Wiederaufnahme in »ersticken« und »verschlingen« erfährt und »zerschneiden«, »stöhnender Krampf«, »gedrosselter Schlund« und »zersägen« auf gleiche Weise semantisiert. Dies überführt den ersten Teil des Kompositums »Mordsangst« zur dominanten Isotopie der Szene.

69 PANIZZO: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 76; vgl. hierzu auch DAIGGER: Ein Wiener »badaud« in Paris, S. 369.

70 DgS, S. 138f.

Dass es sich bei dem Dargestellten um einen Geschlechtsakt oder eine Vergewaltigung handelt, ist auf semantischer Ebene auf das Segment »klatschende Küsse« reduziert. Ebenso ist das antropomorphe Element nur noch in »Küsse« und »Hilferuf« sowie »Mordsangst« direkter Teil des Denotats. Der zweite Teil des Kompositums wird somit dominant, sowohl für den Zustand des anzunehmenden Opfers als auch für die Figur Fifi. Die Aussage »Sie fürchtete sich« wirkt in diesem Zusammenhang fast schon redundant.

Die Kodierung des Geschlechtsaktes bzw. der Vergewaltigung weist in seiner Struktur und im resultierenden Ausdruck deutliche Konvergenz mit dem Motiv des *Lustmords* auf, das seit Ende des 19. Jahrhunderts eine hohe Popularität besitzt und für das auch die literaturwissenschaftliche Forschung gerade in letzter Zeit ein gesteigertes Interesse zeigt.⁷¹ Ausgehend von der massenmedialen Überrepräsentanz der Morde von Jack the Ripper seit 1888, setzt zeitgleich der psychologische Diskurs um den Lustmord ein, von denen einer seiner Hauptbegründer erneut Krafft-Ebing mit seiner Abhandlung *Psychopathia sexualis* (1886) ist.⁷² Hoffmann-Curtius weist darauf hin, dass beim Einsetzen des Diskurses noch ein Übergewicht der Figur der lustmordenden Frau oder durch Sexualität bedrohlichen *femme fatale* vorherrscht, was sich dann sukzessive verschiebt.⁷³ Um 1900 ist die Klassifizierung des Triebtäters als Bestie dominant, bis sie sich in den 1920er-Jahren zugunsten komplexerer Einteilungen ausdifferenziert.⁷⁴ Aber nicht nur wegen der medialen Überpräsenz sind die Parallelen nicht abwegig, sondern auch weil Bahr in seinem Theaterstück *Die große Sünde* (1889) ebenfalls einen Lustmord für die Bühne konzipiert. Durch den Bezug der Szene auf die damaligen Diskurse über sexualisierte Gewalt in ihrer extremsten Form wirft sie ein ambivalentes Licht auf die übrigen sadomasochistischen Stellen des Romans. Die Angst, die Fifi empfindet, und das Unbehagen, das im Leser evoziert wird, korrelieren die Idee der »Neuen Liebe«, wie sie von den beiden Hauptfiguren praktiziert wird, mit Verbrechen, Perversion und Tod.

Für den Verlauf der Handlung markiert die belauschte Vergewaltigung den Umschwung der Motivation der Figur Fifi, die hierauf ihre bisherige Bleibe im Hotel als unzumutbar empfindet, worauf sie schneller, als sie das wollte, zu dem Maler in seine Wohnung zieht. Damit kommt dem Ereignis in diesem Fall ebenso wie in den vorherigen Analysen die Funktion der Zustandsveränderung in der Erzählung zu.

Die daraus resultierende Entwicklung der Beziehung der beiden aber endet, wie bereits erwähnt, in einer letztlich zerstörerischen, körperlichen Abhängigkeit. Rückblickend wird damit die erlebte Szene nicht nur zur Voraussetzung für das

71 Vgl. GRADINARI: Genre, Gender und Lustmord, S. 16f.

72 Vgl. SIEBENPFEIFFER: Kreatur und Kalter Killer, S. 109.

73 HOFFMANN-CURTIUS: Constructing the femme fatale, S. 156.

74 SIEBENPFEIFFER: Kreatur und Kalter Killer, S. 111.

Zusammenkommen der Figuren, sondern auch zu ihrer Vorausdeutung. Formal gesehen ist diese Nacht der Umschwung der Handlung, der den Anfang für den folgenden Verlauf der Ereignisse bis zur letzten Eskalation bildet. Unter Einbezug der angedeuteten Vergewaltigung in der Hirtenflöte lässt sich festhalten, dass auch hier das Element der sexualisierten Gewalt als weltveränderndes Ereignis – oder wenigstens als der Auslöser der Veränderung – fungiert. Gleichzeitig steht die negative, weil als existenziell bedrohlich konnotierte Szene im Konflikt mit den noch folgenden Aussagen zur gewaltsamen Beziehung der beiden Hauptfiguren, die als Vorbild des modernen Liebesideals präsentiert wird. Der Widerspruch lässt sich auf zwei Arten auslegen. Zum einen könnte es die Relativierung der Bewertung der sexuellen Gewalt durch den Maler darstellen, der diese durchweg als emphatisch richtig wahrnimmt. Ähnliche Formen der Relativierung durch den Widerspruch innerhalb verschiedener Figurenperspektiven untereinander oder zu der Schilderung der Erzählinstanz durchziehen die gesamte Erzählung. Zum anderen fehlt aber auch vonseiten der Erzählinstanz ein klarer Rückbezug von dem Verhalten der Hauptfiguren auf die erste, singuläre Vergewaltigungsszene. So sehr sie damit zwingend für die narrative Struktur des Romans als Ursprung der Beziehung der beiden Protagonisten ist, so ambivalent losgelöst verhält sie sich zu den ideologischen Aussagen des Textes.

3.5 Felix Salten: Das Schicksal der Agathe

3.5.1 Nichts als Gewalt

Auch in der vierten Erzählung *Das Schicksal der Agathe* von Felix Salten,⁷⁵ die Gegenstand dieser Arbeit ist, wird die transgressive Funktion der Gewalt für den Handlungsverlauf genutzt. Die Erzählung erscheint 1907 und Salten gehört zu dieser Zeit zum Kreis der Jung-Wiener um Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal.

In seiner im Mittelalter angesiedelten Handlung ist Gewalt Fremdkörper und Konstante zugleich. Ulrike, eine noch junge Frau aus einer Familie des Ritteradels, wird mit dem ebenfalls aus dem Ritteradel stammenden Konrad von Auersdorf verheiratet und zieht zu ihm auf sein Schloss. Das Eheglück wehrt nur sehr kurze Zeit, denn das Paar wird von einer Truppe marodierender ungarischer Kumanen in ihrem Zuhause überfallen. Ulrike überlebt als einzige den Angriff, ihr Mann Konrad und alle übrigen Bewohner des Schlosses werden getötet. Ulrike aber wird mehrfach vergewaltigt und als Trossfrau verschleppt. Als sie einige Zeit im Tross

75 In: SALTEN, FELIX: Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Die Geliebte des Kaisers. Novellen. Berlin/Wien/Leipzig: Paul Zsolnay 1929. Im Folgenden mit »SdA« abgekürzt.

mitgezogen ist, werden die ungarischen Kumanen von steiermärkischen Truppen angegriffen und Ulrike wechselt in deren Tross, nachdem die Kumanen vernichtend geschlagen wurden. Dort bringt Ulrike eine Tochter zur Welt, die Agathe genannt wird. Agathe wächst ebenfalls im Tross auf und als sie 13 Jahre alt wird, findet sie eine Freundin namens Johanna unter den Mädchen, die ebenfalls im Heer zur Welt gekommen sind. Johanna erzählt wiederum Agathe von ihren vielen Missbräuchen, die sie erlebt hat, weil sie, anders als Agathe, die von ihrer Mutter beschützt wird, alleine umherzieht. In ihren Schilderungen erwähnt sie auch einen »weißen Ritter«, der daraufhin für Agathe zum Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft wird. Als eines Abends Johanna einen psychischen Zusammenbruch erleidet, sich ins Feuer stürzen will und schließlich an Erschöpfung stirbt, wird von einem zwergenhaften Mönch Agathe prophezeit, dass das Haupt des Kaisers einmal in ihrem Schoß ruhen wird. Als wiederum ihre Mutter Ulrike, als sie nach einer Krankheit im Sterben liegt, unvermittelt im Fieber beginnt, von ihrer eigenen Vergangenheit zu sprechen, missdeutet Agathe dies als erneute Weissagung und verlässt deshalb das Lager. Zuvor schlägt sie noch die Angebote eines Ritters aus, der sich in Agathe verliebt hat und wahrscheinlich sich ihrer annehmen wollte. Als sie das Lager verlässt, wird sie von Reitern angehalten und gezwungen, den Kopf eines Verwundeten in ihren Schoß zu legen. Der Sterbende ist der bereits schon greise Kaiser. Agathe begreift ihren Irrtum und kehrt resigniert ins Lager zurück.

Die Handlung der Erzählung findet im 13. Jahrhundert statt. Die genannten, wengleich nicht näher erläuterten historischen Ereignisse lassen einen relativ genauen Rückschluss auf den zeitlichen Rahmen der Geschichte zu. So kämpft der Vater Ulrikes in der Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen am 26. August 1278 im Heer von Rudolf I. gegen den böhmischen König Ottokar II. Am Ende der Erzählung findet die Ermordung des (wenn auch historisch nicht korrekt als solchen bezeichneten) Kaisers Albrecht statt. Da dieser zusätzlich durch ein hohes Alter und ein fehlendes Auge charakterisiert ist, kann es sich bei der Figur nur um Albrecht I. von Österreich und Steiermark handeln, der die Krönung zum Kaiser ablehnte und 1308 von seinem Neffen Johann von Schwaben in der Nähe seiner Stammburg im schweizerischen Windisch ermordet wurde. Damit umspannt der relevante Zeitraum für die Erzählung 30 Jahre.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Salten das Schicksal der Figuren an diese historischen Ereignisse knüpft, die während der Handlung gerade keine Rolle spielen. Die Verkehrung der Gewichtung weg von den Gegebenheiten mit historischer Tragweite einerseits und die Hinwendung zum individuellen Leid der in der Geschichtsschreibung Ungenannten enthält einen starken sozialkritischen Impetus. So heißt es dann auch zu Anfang: »Niemand hat jemals von dem furchtbaren Schicksal der Ulrike von Auersdorf Kunde erhalten.«⁷⁶ Aber die zugrunde gelegten

76 SdA, S. 359.

historischen Ereignisse sind Teil des österreichischen Nationalgründungsmythos. Die Erzählung ist in acht Kapitel unterteilt mit jeweils unterschiedlicher Länge, wobei die Kapitel vier, fünf und acht mit circa sechs Seiten die umfangreichsten darstellen. Das erste Kapitel ist mit beinahe drei Seiten das kürzeste. Der Hauptteil der Handlung ereignet sich im Tross des steiermärkischen Heeres (3-7), wobei sich Ulrike ab dem zweiten Kapitel bereits im Tross der ungarischen Kumanen befindet.

Die einzelnen Kapitelüberschriften benennen immer ein entscheidendes Ereignis innerhalb des folgenden Textsegments, das fast ausschließlich im letzten Teil des Segmentes beschrieben wird. Im dritten Kapitel mit der Überschrift »Agathe« bildet der Name gleichzeitig das letzte Wort des Kapitels. Im Prolog der Erzählung findet sich ein Motto, das das Schicksal der Menschen als willkürlich bezeichnet.

Es gibt Menschen, die aus der Niedrigkeit ihrer Herkunft auftauchen, ohne daß sie selber zu ahnen vermöchten, welche Kraft sie zum Licht emporgetragen hat. Andere Menschen aber werden von der Höhe, auf der sie geboren sind, unaufhaltsam zur Tiefe nieder, bis zum dunkelsten Grund des Daseins gerissen, und es bleibt geheimnisvoll, warum eine solche Gewalt des Sturzes in ihnen sich regt, da sie doch an ihrem Untergang ebenso schuldlos sind, wie jene ohne Verdienst an ihrem Aufstieg.⁷⁷

Es suggeriert über dies, dass es einen Fall und einen Aufstieg einer Figur geben könnte, da zur Illustration der Willkürlichkeit beide Bewegungen miteinander argumentativ verknüpft werden. Gottstein spricht deshalb hier von »Vorausdeutungen«. Das trifft zwar für den ersten Teil zu, für den zweiten Teil ist aber wesentlicher Bestandteil der Textstrategie, dass die angebliche Vorausdeutung und die Weissagung des Mönches zuerst scheinbar eine Besserung des Zustandes versprechen, die dann schlussendlich nicht eingelöst wird.⁷⁸

Unter anderem im Hinblick auf die Figur des Mönches sind wie auch schon bei Schnitzler Märchenelemente, Gottstein bezeichnet sie als mythische Elemente, enthalten. Allerdings sind sie in weit geringerem Umfang als in der Hirtenflöte enthalten, weshalb sich auch keine wesentlichen Parallelen zur Gattung des Märchens ergeben.

Ehneß und Gottstein sind sich uneinig bei der formalen Einordnung der Erzählung. Während Ehneß ihr aufgrund des von ihm als komplex empfundenen Aufbaus den Novellencharakter abspricht, führt Gottstein gerade den von ihm als diametral skizzierten Handlungsverlauf und damit die strenge Komposition als Argument für eine Novellenstruktur an.⁷⁹ Tatsächlich weist Saltens Text in sei-

77 EBD.

78 Vgl. GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 245.

79 Vgl. EHNEß: Felix Saltens erzählerisches Werk, S. 175; GOTTSTEIN: Felix Salten, S. 243.

ner Konzeption eine Nähe zur Tragödie auf, was die Nähe zur Novelle nahelegen würde. So lassen sich die ersten drei Kapitel bis zu Agathes Geburt als Einleitung verstehen. Vier und fünf bilden den Anstieg des Spannungsverlaufs, der seinen Höhepunkt in der Weissagung des Mönchs hat und seiner Form nach als eine Variante der *Anagnorisis* angesehen werden kann. Die veränderte Situation, die hieraus resultiert, und die Wandlungen des Umfeldes Agathes ließen sich als *Peripetie* verstehen und der Umschlagpunkt der Handlung ist die Ablehnung Agathes ihres österreichischen Verehrers, woraus die Flucht aus dem Lager resultiert. Die Weissagung tritt – wie in einer griechischen Tragödie der Orakelspruch – unweigerlich ein und wird wie dieser aufgrund ihrer Ambivalenz von der Heldin falsch ausgelegt. Und wie der tragische Held der Tragödie stürzt die Protagonistin ins Unglück, nachdem sich die Weissagung erfüllt hat, weil ihr als einziger Ausweg die Rückkehr in den Tross bleibt, was für sie einer Katastrophe gleichkommt.

3.5.2 Von der Idylle zum Unheil

Die Handlung beginnt mit der Schilderung der Lebensumstände von Ulrike. Sie heiratet und zieht als stolze Gutsfrau auf ein Gehöft. Wie auch schon bei Schnitzler zeigt dieser anfangs etablierte semantische Raum alle Merkmale einer Idylle, wobei auch hier wieder eine enge Korrelation mit einer konkreten topologischen Einheit besteht.⁸⁰ Das »feste« Schloss liegt »inmitten stiller grüner Wälder«, und als sie das erste Mal darauf zureitet, passiert sie »blühende Äcker« und »duftende Baumschatten«.⁸¹ Die dieser Sphäre zugehörigen Figuren werden mit positiven Werturteilen attribuiert. Ulrikes Vater gilt als »wacker« und ihr Mann hat mit »aufrichtiger Zuneigung« um sie geworben. Das Wappen des Ehemanns zeigt »im himmelblauen Feld drei goldene Ähren, die aufrecht nebeneinanderstanden und von drei silbernen Sternen überfunktelt« werden.⁸² Ulrikes Mann charakterisiert der Text als »tüchtigen Mann [...] frisch von Gesundheit, geschmeidig und tapfer«.⁸³ Schließlich kulminiert die Exposition des ersten Bereichs in der Beschreibung der Ulrike:

Ulrike aber war prangend in ihrer jungerblühten Fülle und Kraft, fröhlich mit ihren roten Wangen, ihrem lachenden Mund und ihren hellen blauen Augen. Sie konnte die Mutter vieler Kinder werden, was die Gäste beim Hochzeitschmaus schon unter mancherlei Scherzen und mit dem Hinweis auf Ulrikens gesunde Gestalt vorhergesagt haben wollten.⁸⁴

80 Vgl. ebd., S. 240.

81 SdA, S. 360.

82 EBD.

83 EBD., S. 360f.

84 EBD., S. 361.

Die dominanten semantischen Merkmale dieser komprimierten, schon fast prototypischen Konstitution des ersten Raums lassen sich mit den Isotopien [Frieden, Tugend, Leben] zusammenfassen.

Das erste transgressive und damit tiefendiskursive Ereignis tritt dann in der Form des Söldnerüberfalls ein. Das zweite Kapitel ist deshalb auch vorausdeutend mit »Das Unheil« überschrieben. Der erste Gewaltakt in der Erzählung kündigt sich über seine akustischen indexikalischen Zeichen an. Der Einbruch der Gewalt wird zusätzlich durch eine oppositionelle Kontrastierung zum vorherigen Zustand emphasiert. Aufgrund des extremen Kontrastes zum vorhergehenden Szenario treten die Oppositionen der semantischen Merkmale besonders deutlich hervor, denn vor dem Einfall wird erneut die Umgebung des Schlosses als ruhig und friedlich beschrieben.

Ganz still war es im Schloß. Die Reisigen in Küche und Keller verstreut, oder schläfrig in irgendeinem Mauerwinkel hingestreckt. Nur ein paar Knechte rumorten ein wenig im Stall, hoben den Pferden das frische Heu in die Raufen, und es war nichts zu hören, als die hie und da das Aufstampfen eines Hufes, das Klirren einer Kette, bis plötzlich die Hunde anschlugen und von ihrem Herrn fort wie wütend gegen den Torweg liefen.⁸⁵

Trotz des relativ kurzen Textsegments finden sich die zu einander redundanten Aussagen »Ganz still war es« und »es war nichts zu hören«. Die einzigen Schilderungen von Geräuschen (»rumorten«, »Aufstampfen«, »Klirren«) werden durch abschwächende Zusätze (»ein wenig«, »hie und da«) relativiert.

Im selben Augenblick brach auch schon rings um die Burg ein wildes Geschrei aus und fuhr all den Friedlichen, die hier in Kammern und Stuben lebten, mit kaltem Entsetzen ins Herz. Das Rasseln und Schüttern von vielen gepanzerten Männern tönte dazwischen, das tobende Schlagen von Äxten, Spießsen und Schwertern an Mauer und Holzwerk. Konrad von Auersdorf, über den der jähle Lärm wie eine Welle zusammenrauschte, fühlte sich sogleich vom Atem des Unheils angehaucht.⁸⁶

Deutlich ist hier die Isotopie [Lärm] dominant, die in der Rekurrenz der Seme der Begriffe vorherrscht, die die Repräsentanz des aggressiven Aktes darstellen (»wildes Geschrei«, »Rasseln«, »Schüttern«, »tönte«, »tobendes Schlagen«) und zudem in ihrer Nennung kulminiert (»der jähle Lärm«). Neben der Opposition |still vs. laut| stehen sich auch |friedlich vs. aggressiv| oppositionell gegenüber. Direkt ist Gewalt in dem Wort »Schlagen« repräsentiert, aber auch metonymisch über die Nennung der einzelnen Waffenarten wie Äxte, Spieße, Schwerter und die gepanzerten Männer. So ist das Einfallen der Söldner sehr eindrucksvoll als Transgression nicht zu-

85 EBD., S. 363.

86 EBD.

gehöriger Elemente inszeniert. Der narrative Verlauf spiegelt die Empfindungen der Opfer wider, die im Segment »mit kaltem Entsetzen ins Herz« ausgedrückt sind. Damit basiert auch die Dramaturgie auf der deutlichen Kontrastierung der Gegensätze der idyllischen, behüteten Welt, symbolisiert durch das Schloss und die Welt des Krieges, die repräsentiert wird durch die Kumanen, die die Gewalt in den geschützten Bereich hineinbringen. Im Verlauf überwiegt zunächst die Schilderung der Gewaltakte über ihre indexikalische Inszenierung als Geräusch, erst später wandelt sie sich sukzessive zu immer deutlicheren Darstellungen der Handlungen.

[Er] sah, wie ein paar Knechte den Anstürmenden sich entgegenwarfen, hörte zeretzte Rufe, Auflachen und Fluchen und sah, eben als er die Treppe erreichte, wie drunten beim Tor einer seiner Knechte getroffen niederfiel.⁸⁷

Motiviert ist die Präsentation durch die Fokalisierung der Erzählinstanz auf die Figurenperspektive des Konrad von Auersdorfs. Sie markiert damit eine Variation im Erzählmodus, da im Beginn der Erzählung die Nullfokalisierung überwiegt. Zudem stellt die Abfolge der Ereignisse eine höhere Detaillichte zu den bisherigen Schilderungen dar und tendiert zu einem partiell nicht gerauschten Erzählen. Aber auch beim Wechsel in die Nullfokalisierung zurück (»Vergebens aber war der Widerstand, den Konrad von Auersdorf mit seinen Männern leistete.«)⁸⁸ verbleibt die Konzentration vorerst auf den akustischen Repräsentationen.

Die eigentlichen aggressiven Handlungen sind als Ergebnisse in den Substantivierungen der Folgen dargestellt. »Die nächste Viertelstunde hörte das eiserne Schlagen von Waffen, hörte das Aufschreien und Ächzen der Überwältigten, das Niederstürzen und Röcheln der Strebenden nicht auf.«⁸⁹ Damit entfällt die Schilderung der Tötungsvorgänge, beziehungsweise sie sind auf einzelne Begriffe reduziert, die wiederum den gewaltsamen Akt implizieren, aber nicht abbilden. Erst mit der Erstürmung des Zimmers der Ulrike und damit dem Höhepunkt des zweiten Kapitels und zugleich dem ersten entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der Figur selbst kommt es zur Darstellung visueller Eindrücke, und Handlungsverläufe werden durch die Beschreibung der Taten und nicht über indexikalische Geräusche geschildert.

3.5.3 Sexualisierte Gewalt als Schmutz und Schande

Den größeren Raum der Darstellung nimmt die sexualisierte Gewalt ein, die bei der ersten Schilderung der Vergewaltigung der Ulrike drastisch in Szene gesetzt

87 EBD., S. 364.

88 EBD.

89 EBD.

wird und von dort an als Referenz für die folgenden Verweise innerhalb der Erzählung auf Vergewaltigungen dient. Denn das Lagerleben besteht für die Frauen zum großen Teil entweder aus der Erfahrung der Vergewaltigung oder aus dem Versuch, sich dieser zu erwehren. Prototypisch sieht ihm deshalb dieser erste Gewaltakt vor. Über die Figur des Pagen, der auch die Funktion einnimmt, die schwere des Ereignisses zu illustrieren, wird die Vergewaltigung ähnlich einer Teichoskopie präsentiert. »Dort stand er nun und sah den Greuel, den sie an Ulriken verübten, sah, wie ihr weißer Busen entblößt ward, und hörte das schreiende Gelächter, das darüber hinsudelte.«⁹⁰

Anders als in *Die Hirtenflöte* verbleibt die Bewertung der Gewalt nicht ambivalent, sondern im Gegenteil finden sich dezidiert wertende Zuschreibungen in »Greuel« und »hinsudeln« durch die Erzählinstanz. Die Substitution des Zielterms |Schande| durch den Begriff |Schmutz|, der im Sem |verschmutzen| des Begriffs »hinsudeln« vorliegt, terminiert eine der dominanten Isotopien, die wiederholt als Substituens der Folgen der Gewalt im Laufe der Erzählung evoziert werden.

[...] da fand sie sich schon aufgehoben und hinweggezerrt, spürte, daß es gegen die Gewalt, die wie blindlings über sie herfiel, die wild und niedrig und ohne Erbarmen war, keinen Widerstand gab, fühlt sich diesen brüllenden Männern mit schmutzigen Bärten und mit funkelnden Augen wie reißenden Tieren gegenüber, deren Wut man ja auch nicht durch Worte oder Bitten abzuwenden vermag. Ulrike fühlte, daß jeder Griff dieser vielen Hände einen Schmerz und einen Schimpf bedeutete. Sie hatte nur einmal kurz aufgejammert; dann schwieg sie.⁹¹

Ebenfalls in dieser Szene, die der obigen vorausgeht, werden die Aggressoren mit |unrein, animalisch, primitiv| kodiert. Die Personifikation von Gewalt sowie die partikularisierenden (»vielen Hände«, »jeder Griff«) unterstützt die über die Gewalt formulierten Propositionen, die sie als |unkontrolliert, unabwendbar| deklarieren und zusätzlich die Entpersonalisierung der einzelnen Beteiligten bewirken.

Die Kombination der beiden Begriffe »Schmerz« und »Schimpf« deutet bereits an, was der weitere Text konsequent beibehält. »Schmerz« als synekdochisch mit »Gewalt« verbunden und »Schimpf« als Äquivalent für |Schande| weisen »Schande« textspezifisch die zusätzliche, zweite Bedeutung »sexualisierte Gewalt/Vergewaltigung« zu. An anderer Stelle heißt es: »Die Schande, die gleich einer trüben Springflut über sie hingerauscht war, hatte alles in ihr fortgespült, was an die Zartheit und den Glanz ihres einstigen Lebens erinnerte.«⁹² Wie in der vorherigen Umschreibung des Missbrauchs wird dieser mit |Verunreinigung| substituiert; »hinsudeln«, »fortspülen«, »hinwegrauschen« teilen sich das Sem |fließen|, bezeichnen somit

90 EBD., S. 366

91 EBD., S. 365.

92 EBD., S. 367

Varianten desselben Vorganges und können analog auch in der Erzählung für dieselben Handlungen stehen. Mit ihrer anschließenden Verschleppung als Trossweib nimmt Salten Bezug auf ein durchgängig praktiziertes Kriegsverbrechen, das zu der Zeit, zu der die Erzählung spielt, zwar verboten war, aber geduldet wurde.⁹³ Und es ist auch zu Saltens Zeiten weiterhin gängige Praxis, auch wenn das K.-u.-k.-Regime erst im Ersten Weltkrieg offiziell Lagerhuren zulässt, so waren Trossfrauen schon vorher fester Bestandteil der Truppe.⁹⁴ Erneut ist es deshalb nicht abwegig, dass Salten einen sozialen Missstand anprangert, den er nur durch die Rückversetzung ins Mittelalter kaschiert, was aber das dezidiert geschilderte Leid der Frauen nicht relativiert. Im Grunde beschreibt Salten hier den Einbruch der Gewalt mit seinen Folgen der Traumatisierung, wobei dieser Begriff auch schon zu seiner Zeit als psychologischer Terminus verwendet wurde. Die Entwürdigung, die eine Entmenschlichung für die Frauen nach sich zieht, wird mit ihren psychologischen Folgen an der Charakterentwicklung der Figuren in unterschiedlicher Weise nachvollzogen, wie noch in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein wird. Gewalt ist für Ulrike und damit für den gesamten ersten Teil der Erzählung zustands- und weltverändernd. Sie ist aber auch in Saltens Schilderungen deutlich an eine moralische Verurteilung gebunden, die letztlich ihre Ästhetisierung in den Hintergrund drängt. Von allen bisher analysierten Gewaltdarstellungen erfüllt sie deshalb am wenigsten die geforderten Bedingungen für eine hauptsächlich ästhetische Kodierung. Sie ist dagegen instrumentalisiert und klar konnotiert hinsichtlich einer ethischen Aussage des Textes.

3.6 Gewalt als Transgression

Alle hier analysierten Ereignisse weisen in unterschiedlicher Ausprägung die Umsetzung der ersten und urtümlichen Eigenschaft der Gewalt auf, so wie sie auch Bataille und Sofsky beschrieben haben. Die Gewalt bricht in die bestehende Ordnung ein und verändert hierdurch den Raum, in den sie eintritt. Ihr transgressiver Charakter im literarischen Sinne ist verwirklicht durch ihre Relevanz für den Handlungsverlauf und für die Erzählstruktur. Die Ereignisse finden an exponierten Stellen der Erzählungen statt und verändern die Gegebenheiten für die Figuren. Am konsequentesten umgesetzt findet sich diese Einbindung bei Arthur Schnitzlers Konzeption der *Hirtenflöte*, wo im Grunde an jedem Übergang in einen neuen semantischen Raum ein Gewaltereignis stattfindet. Nicht immer ist Gewalt alleinig verantwortlich für den Handlungsverlauf und häufig genug tritt sie dabei narratologisch in ein Spannungsverhältnis mit anderen Ereignissen. So überführt das

93 DUERR: Obszönität und Gewalt, S. 391f.

94 EBD., S. 406.

Zerbrechen der Hirtenflöte und die Quasivergewaltigung der Dionysia die Figur zwar in den Ort der Schäferidylle, sie ist aber nicht das handlungsverursachende Ereignis. Der Titel des Textes, Dionysias Name, die Einbettung des Gegenstandes und schließlich Dionysias Anklage verschieben aber den Fokus auf das Entwenden und Zerbrechen der Hirtenflöte als den entscheidenden Moment. Wie immer man diese Spannung zwischen Oberflächen- und Tiefendiskurs auch auflösen mag, das Transgressive der Gewalt bleibt erhalten. Sie besiegelt den Zustand und macht eine Umkehr unmöglich. Noch ein weiteres Mal bei der Ermordung von Dionysias Sohn, die noch nicht Bestandteil der Analyse in diesem Teil war, wird in ähnlicher Weise Gewalt funktionalisiert, um das Ende der Erzählung einzuleiten. Aber auch schon im ersten Fall wird deutlich, wie Gewalt hier als Garant für Entscheidung eintritt, denn nach ihr besteht kein Zweifel mehr, dass das Vorherige vorüber ist und das Kommende begonnen hat.

Pauls Selbstverletzung in Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* stellt in Bezug auf die für diese Arbeit gewählte Minimaldefinition von Gewalt einen Grenzfall dar. Streng genommen entlädt sich die Gewalt an einem Gegenstand und nicht an einer Person. Hierbei darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Intention der Figur durchaus aggressiv war, da er eigentlich die hinter der Scheibe befindlichen Kinder treffen wollte. Das Entscheidende aber an der Einbettung der Szene ist ihre Dramaturgie, die über die formalen Aspekte sowohl am Theater als auch am Orchester intermedial partizipiert. Denn der dramaturgische Aufbau und die Überführung in den Wachzustand bilden eine erzählerische Choreografie, in die die Gewalt funktionell fest eingebunden ist. Mehr noch als bei Schnitzler tritt hier ihre strukturell-kompositorische Funktion hervor, denn die Zustandsveränderung, die durch sie hervorgerufen wird, ist nicht durch die Logik und Kausalität der Handlung begründet, sondern findet auf der Ebene der Erzählstruktur statt. Ihr veränderndes Potenzial ist damit aus dem Bereich des Erzählten in den Bereich des Erzählenden verschoben worden, womit ihr allerdings eine noch höhere Funktion zukommt als auf der Handlungsebene, da sie den (Traum-)Weltzustand allein in der Komposition zu Ende führt.

Die Szene bei Hermann Bahr wiederum zeigt, wie über einen externen Diskurs und über eine Kollektivmetapher eine Gewaltdarstellung ihr Bedrohungspotenzial steigern kann, ohne dass es zwangsläufig innertextlich vorbereitet wird. Mit der Eröffnung des Motivkomplexes des Lustmordes und die darüber anhängigen, ganz realen Repräsentationen als Berichte, Romane und Illustrationen von Jack the Ripper und anderen Lustmördern entfällt die Notwendigkeit, die Entscheidung der Figur Fifi, zum Maler zu ziehen, noch weiter plausibilisieren zu müssen. Gleichzeitig bewirkt der Einbruch der in diesem Fall außerhalb der Erzählung liegenden Gewaltereignisse diegetisch eine Verfärbung der Gewaltwahrnehmung im innertextlichen Wertesystem, was im fünften Teil noch näher ausgeführt wird. Das Transgressive der Gewalt ist hier ein diskursives, indem die Intertextualität ein

zusätzliches Spannungsverhältnis hervorruft, das in der Erzählung allein so nicht angelegt ist.

Bei Salten schließlich setzt die bedrückende Darstellung eines Kriegsverbrechens, die systematische Vergewaltigung und Verschleppung von Frauen, was nicht nur damals Aktualität besaß, sondern auch heute noch besitzt, das Transgressive der Gewalt absolut. Salten schildert in drastischen Worten einerseits und über eine verletzte Psyche andererseits die Schrecken einer Welt, in der Gewalt zum bestimmenden Prinzip wird. Damit aber verändert die Gewalt narratologisch nicht nur die Erzählwelt, sondern auch die Figur in ihr. Dieser Aspekt ist in den übrigen Beispielen nicht umgesetzt. In Schnitzlers Erzählung erfährt der Leser erst ganz zum Ende hin ein Bruchstück der Innenwelt der Dionysia. Pauls Gewalt hat keinerlei Auswirkungen auf ihn selbst und Fifi wird sogar eine Faszination für eine sadomasochistische Beziehung entwickeln, was die gegenteilige Entwicklung zur Ulrike darstellt. Ihre absolute Transgression zeigt die Gewalt also bei Salten, in dem sie Auswirkungen auf alle Bereiche des Erzählten und des Erzählenden ausübt. Lotmans Konzeption der semantischen Räume ermöglicht hierbei die genaue Beschreibung der strukturellen Verflechtung des Ereignisses Gewalt.

Erstaunlich ist allerdings, dass in drei der vier Erzählungen, obwohl sie in Aufbau, Umsetzung und Thematik sich sehr unterscheiden, eine Vergewaltigung als entscheidendes, erstes Gewaltereignis vorkommt. Ich denke nicht, dass das rein zufällig ist, sondern vielmehr, dass ein Zusammenhang zu den in zweimal ausgeführten Aspekten besteht. Das Weibliche, die Frauenfiguren und der weibliche Körper sind Manifestationspunkte moderner Diskurse für die Jung-Wiener Autoren. Gewalt an Frauen als literarisches Element ist der unausweichliche Peripherieeffekt einer Literatur, die vor allem auch kulturelle Diskurse zu Sexualität und Psyche verarbeitet und gleichzeitig weibliche Figuren bevorzugt.

Es wird jedoch ebenfalls klar deutlich, dass das wesentliche Merkmal des Transgressiven der Gewalt diametral zur autonomieästhetischen Forderung der ausschließlich intrinsischen Funktion steht. Am ehesten könnte noch die Szene bei Beer-Hofmann als ästhetisch kodiert gelten, da ihre formale Funktionalität die reine Repräsentationsfunktion überwiegt. Da aber auch auf narrativ-struktureller Ebene eine Funktionsschwäche gefordert war, reichen hier die Bedingungen ebenfalls nicht aus. Alle hier gewählten Beispiele zeigen vielmehr, dass der Primat der Gewalterfahrung mit seiner ordnungsbedrohenden Eigenschaft auf allen Ebenen der Erzählung eine Umsetzung findet. Somit muss die Überwindung des Transgressiven der Gewalt die Voraussetzung für eine absolute Ästhetik der Gewalt bilden.

