

Einleitung: Faszinosum Gewalt

Don Fernando, dieser göttliche Held, stand jetzt den Rücken an die Kirche gelehnt; in der Linken hielt er die Kinder, in der Rechten das Schwert. Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er einen zu Boden; ein Löwe wehrt sich nicht besser. Sieben Bluthunde lagen tot vor ihm, der Fürst der satanischen Rotte selbst war verwundet. Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder eines bei den Beinen von seiner Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte. Hierauf ward es still, und alles entfernte sich. Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne vorquellenden Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel.¹

Heinrich von Kleist: Das Erdbeben in Chili (1807)

The Englishmen remained where they stood, watching the spectacle as it approached. Neither dread nor horror touched them now, just an awe that rooted them to the spot. They knew this was a sight they could never hope to see again; this was the apex—after this there was only common experience. Better to stay then, though every step brought death nearer, better to stay and see the sight while it was still there to be seen. And if it killed them, this monster, then at least they would have glimpsed a miracle, known this terrible majesty for a brief moment. It seemed a fair exchange. Popolac was within two steps of the cottage. They could see the complexities of its structure quite clearly. The faces of the citizens were becoming detailed: white, sweat-wet, and content in their weariness. Some hung dead from their harnesses, their legs swinging back and forth like the hanged. Others, children particularly, had ceased to obey their training, and had relaxed their positions, so that the form of the body was degenerating, beginning to seethe with the boils of rebellious cells. Yet it still walked, each step an incalculable effort of coordination and strength. Boom—The step that trod the cottage came sooner than they thought. Mick saw the leg raised; saw the faces of the people in the shin and ankle and foot—they were as big as he was now—all huge men chosen to take the full weight of this great creation. Many were dead.

1 KLEIST: Sämtliche Werke und Briefe, S. 158.

The bottom of the foot, he could see, was a jigsaw of crushed and bloody bodies, pressed to death under the weight of their fellow citizens.²

Clive Barker: In the hills, the cities (1984)

Zwei Passagen aus zwei Erzählungen, die fast zwei Jahrhunderte auseinanderliegen. Beide sind drastisch in ihren Darstellungen, die durchdrungen sind von Gewalt, und beide lassen den verstörten Leser beunruhigt mit den geschilderten Szenen allein zurück. Erschrocken, angewidert oder fasziniert verfolgen wir die Ausführungen der Grausamkeiten.

Dennoch trennt auf den ersten Blick die beiden Zitate mehr, als sie verbindet. Einzig die Gewalt scheint eine Gemeinsamkeit zu sein. Der erste Text entsteht im deutschsprachigen Raum zu einer Zeit, als die Befreiungskriege gegen Napoleon bevorstehen und er wird lose der Romantik zugerechnet. Der zweite Text ist Teil der aktuellen Popkultur und entsteht vor dem Hintergrund des Kalten Krieges. Heinrich von Kleists Novelle ist bereits seit Langem Teil des literarischen Kanons, Clive Barkers Erzählung wird vielleicht niemals in diesen aufgenommen werden. Während sich in Kleists Erzählung die Eskalation der Gewalt aus der Handlung entwickelt, verkehrt Barkers Erzählung das Verhältnis ins Gegenteil und lässt die Darstellung zum Anlass der Handlung werden: Seine beiden Protagonisten stoßen im damaligen Jugoslawien auf zwei abgelegene Dörfer, in denen ein seltsamer Kult praktiziert wird. In regelmäßigen Zeitabständen kommt es zum Kampf zwischen den beiden Siedlungen, der hochgradig ritualisiert abläuft. Die gesamte Dorfgemeinschaft versucht mithilfe von Seilen und Akrobatik einen Riesen aus menschlichen Körpern zu formen, der dann gegen seinen Kontrahenten aus dem Nachbardorf antritt. Den Hauptteil der Erzählung nimmt die Darstellung des grotesken Kampfes ein. Die Motivation der Handlung, die das Ereignis hervorbringt, ist absurd, die detaillierte Schilderung der Grausamkeiten ihr eigentliches Ziel. Der Gegenstand der Erzählung ist die Faszination des Augenblickes. Das Schauen und Miterleben des Ereignisses ist die zentrale Erfahrung, nach der alles andere verblasst – »after this there was only common experience«. Hierfür riskieren und opfern schließlich die Protagonisten ihr Leben, denn am Ende werden beide von dem Riesen aus menschlichen Körpern zermalmt. Wenn das geschilderte Ereignis überhaupt einen Zweck erfüllt, dann ist es der, den Figuren den Grund zum Verharren und zum Staunen zu geben. Sie sind gebannt von dem Augenblick und der Augenblick wird zur absoluten Erfahrung. Das Grausame zu erblicken ist das Risiko des Todes wert.

Aber auch Kleists Erzählung legt den Blick auf das Absurde frei. Bereits der Ausgangspunkt der gesamten Handlung seiner Erzählung, das Erdbeben, ist angelehnt an jenes Erdbeben von Lissabon, das zum Anlass für die erbitterten Debatten

2 BARKER: Books of Blood. Bd. 1, S. 162.

um das Theodizee-Problem wurde, die sich ebenfalls in den Text mit eingeschrieben haben.³ Kleist illustriert jene Erfahrung, die zum berechtigten Zweifel an der ›besten aller möglichen Welten‹ führt: die als sinnlos empfundene Gewalt. Auf dem Höhepunkt dieser bricht die Handlung ab. Der Held, der mit seiner abschließenden ikonischen Geste auf den Himmel verweist, bleibt zurückgelassen im »namenlosen Schmerz«. *Das Erdbeben in Chili* fasziniert deshalb bis heute durch seine kompromisslose Konsequenz, mit der der Ausgang der Ereignisse in der Absurdität belassen wird. Sie unterläuft auf narrativer Ebene damit die Möglichkeit einer zufriedenstellenden Erklärung der Gewalt für den Handlungsverlauf. Sie sperrt sich, lässt sich nicht einhegen in ein sinnvolles Ganzes.⁴

Kleist unterscheidet in gute und böse Gewalt, denn die Gewalt des Don Fernando, der ein »göttlicher Held« ist und folglich seine Gegner »wetterstrahlte«, ist eine gute, und die Gewalt der »Bluthunde« und der »satanischen Rotte« kann nur eine schlechte sein. Letztere setzt sich jedoch durch: Der Mord an dem Kind ist ungerecht und ziellos, da seine Eltern nicht einmal die sind, auf die sich anfangs die Wut des Mobs richtete. Es ist das Opfer einer blindwütigen Tat, motiviert durch eine Verwechslung, schlimmer noch: durch einen Rausch. Die schlimmste Form der Gewalt aber ist die als sinnlos empfundene Gewalt, jene, die sich jeglicher Erklärung entzieht. Sie ist deshalb die schlimmste Form, weil durch sie hindurchscheint, was der Mensch in einer friedlichen Umgebung nicht wahrhaben möchte, nämlich dass die Gewalt zu jederzeit präsent und dem Menschen inhärent ist; dass sie hervorbrechen kann von einem Moment auf den nächsten. Sie ist kein Ausnahmefall und sie benötigt keine Begründung. Zur Beruhigung rationalisiert man sie, entwickelt Analyseschemata, aber letztlich versagen alle Versuche, sie ganz als Folge einer Ursache erklären zu wollen.⁵ Kulturelle Erklärungsmuster, soziologische Ansätze und politische Strategieerwägungen verschleiern, kaschieren und negieren diesen Aspekt, der, einmal benannt, das Ende des rationalen Zugriffs bedeutet: »Absolute Gewalt bedarf keiner Rechtfertigung. Sie wäre nicht absolut, wenn sie an Gründe gebunden wäre.«⁶ So Wolfgang Sofskys pointierte Aussage in seinem Essay *Traktat über die Gewalt* über jenes Unsagbare, was er für den Urgrund der Gewalt hält.

Auch Barker nähert sich dem Wesen der Gewalt, jedoch aus einer gänzlich anderen Perspektive. Die Gewalt bei Barker ist weder gut noch böse. Gewalt entsteht

3 LIEBRAND: *Das Erdbeben in Chili*, S. 114f. und 118.

4 Wellbery (Semiotische Anmerkungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili*, S. 84–87) vergleicht modellhaft drei mögliche Lesarten und zeigt, dass das Wesentliche für alle drei Varianten der radikale Bruch durch die »schiere Gewalt« ist. Dieser Bruch führt zu einer »Problematisierung des Narrativen«.

5 BABEROWSKI: *Gewalt verstehen*, S. 5ff.

6 SOFSKY: *Traktat über die Gewalt*, S. 53.

aus der Notwendigkeit des Rituals heraus.⁷ Die Opfer der Gewalt sind auch Opfer für die Gemeinschaft. Aber der Ausgang des Kampfes der beiden aus Menschen gemachten Riesen hat keinerlei Konsequenzen für die Dörfer. Im gegebenen Werte-horizont der Erzählung ist die Gewalt ganz von einer ethischen Bewertung befreit. Im Zentrum steht das Faszinosum. Seine Beobachter werden vom Anblick in seinen Bann gezogen. Sie wenden sich angesichts der Greul nicht angewidert ab, sondern erhöhen das Gesehene zu einer erhabenen Erfahrung. Der Text thematisiert damit das komplexe Beziehungsverhältnis von Schaulust und Gewalt. Die Ergriffenheit des Beobachters⁸ als ästhetische Empfindung, die das Grausame zum Objekt der Betrachtung werden lässt, enthebt das Dargestellte seiner moralischen und damit auch seiner empathischen Abhängigkeiten. Ohne diese Verschiebung verbleibt das Schauen in einem moralischen Diskurs verhaftet und die Darstellung der Gewalt sowie das Lustgefühl der Rezeption nähert den Betrachter dem Täter an.⁹ Auch Barkers Gewalt fehlt jegliche Rechtfertigung und doch ist der Tenor ein anderer. Nicht Verzweiflung entsteht bei den Protagonisten, zumal sie von der Gewalt nicht affiziert sind, sondern Faszination.

Barkers Erzählung ist als Allegorie auf den Kommunismus nach dem Ende der Tito-Ära im ehemaligen Jugoslawien gelesen worden. Die beiden Riesen stehen in dieser Lesart für den Verlust der Individualität in einem Regime, das darauf ausgerichtet ist, jeden Einzelnen zu einem Teil eines Ganzen zu machen und somit das Allgemeine über das Individuelle zu stellen. Der Kampf dient einzig dem Zweck, die Effizienz des Systems zu beweisen.¹⁰ So schlüssig die Interpretation auch ist, ihr entgeht ein entscheidender Aspekt: Mit der Überführung der Erzählung ins Allegorische wird sie um jenes Element beraubt, was ihre Literarizität ausmacht – ihre Absurdität.

Damit verkommt die Darstellung zum billigen Schock, die Darstellung um der Darstellung willen ist nicht mehr Zweck, sondern leerer Effekt.¹¹ An dieser Sollbruchstelle des ästhetischen Diskurses liegt der Umkipppunkt von Kunst zu Ge-

7 Bezeichnenderweise ist auch das Ende von Kleists Erzählung als ›Sündenbockritual‹ gedeutet worden. – Vgl. LIEBRAND: Das Erdbeben in Chili, S. 118.

8 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

9 SOFSKY: Traktat über die Gewalt, S. 109ff. Gerade in letzter Zeit wieder vermehrt lässt sich dieses Verhältnis an den Diskussionen über Schaulustige (›Gaffer‹) ablesen, die letztlich dazu geführt haben, dass im Mai 2017 ein Gesetzesentwurf im deutschen Bundesrat verabschiedet wurde, der das Filmen und Fotografieren als Straftat wertet, die mit bis zu zwei Jahren Freiheitsentzug geahndet werden kann. [www.bundesrat.de/SharedDocs/drucksachen/2016/0201-0300/226-16\(B\).pdf?__blob=publicationFile&v=5](https://www.bundesrat.de/SharedDocs/drucksachen/2016/0201-0300/226-16(B).pdf?__blob=publicationFile&v=5).

10 GOMEL: »Rotting Time«, S. 403.

11 Dies illustriert S.T. Joshis Literaturkritik (The Modern Weird Tale, S. 119). Indem er Gomels Interpretation folgt, spricht er zugleich Clive Barker ab, eine gelungene Geschichte geschaffen zu haben. Gerade die Unbegreiflichkeit des Horrors wird auch für Joshi zum entscheidenden

waltverherrlichung. Ein schmaler Grat, der den Kern der Problematik vieler Abhandlungen über die Wirkung von medialer Gewalt bildet: die Lust am Zur-Schau-Gestellten, das Partizipieren an der Gewaltausübung und seine stellvertretende Ausführung als Wunschbefriedigung. All diese Dinge berühren die Frage nach einer ästhetischen Gewalt in dem Moment, wo ihr das Ästhetische abgesprochen wird. Barkers Gewalt ist »unnötig« für die Handlung. Entzieht man ihr auch ihren literarischen Wert, tritt das Charakteristische an ihr zutage. Es ist das »Zuviel« der Darstellung. Es ist dieses Verhältnis, das auch Karl Heinz Bohrer herausstellt, wenn er eine Szene in Flauberts *Salambo* beschreibt und anmerkt, dass sich die geschilderten Gewaltszenarien eben nicht mehr allegorisch auflösen lassen: »Die wahrnehmbare Welt ist in dieser semantischen Form reduziert auf sinnliche Vorgänge ohne Sinn außer dem einen, daß sie die ästhetisch-emotionale Imagination evozieren.«¹² Auch bei Kleist wäre für den Handlungsverlauf ausreichend, dass ein kleines Kind getötet wird. Es ist nicht nötig, dass der Körper »zerschmettert« wird und er am Ende am Boden liegt »mit aus dem Hirne vorquellende[m] Mark«.

Es entsteht also eine Kluft, so auch meine Vermutung, zwischen einer narrativen Funktion eines Ereignisses und ihrer Darstellung. Diese Kluft ist Ziel meines Beschreibungsversuches. Aus diesem Abgrund starrt die Sinnlosigkeit der dargebrachten Gewalt uns entgegen, die womöglich in das Ästhetische überführt wird oder aber sogar ihren eigentlichen Kern darstellt. Denn das Ästhetische, wird es als absolut verstanden, konstituiert sich durch seinen Selbstzweck. Seine Begründung ist ausschließlich seine Existenz und hierbei nähert es sich jenem Aspekt der Gewalt an, der wie oben erwähnt aus unserer Kultur ausgeschlossen bleiben soll.

Offensichtlich aber ist Gewalt nicht automatisch ästhetisch, weil sie durch das Medium Text kodiert wird, wie sich im Falle von Barkers Erzählung gezeigt hat. Auch die Einbettung in den Diskurs der Kunst hilft zwar der Rechtfertigung ihres Vorhandenseins, allerdings findet damit die Zuordnung zum Ästhetischen quasi über seinen ästhetischen Kontext statt. Zugegeben, es stellt eine verlockende Möglichkeit der Definition dar, würde man festlegen, dass wenn Gewalt in Literatur vorkommt, sie damit auch ästhetisch kodiert ist. Dies würde aber die Kategorie einer ästhetischen Darstellung obsolet werden lassen, denn dann wäre *per se* alles einmal in diesen Kontext Gestellte ästhetisch. Karl Heinz Bohrer führt deshalb den Aspekt der Sinnverweigerung an. Die Gewalt selbst und nicht die sie umgebende Erzählung verweigert sich einer letztendlich zufriedenstellenden Deutung. Das ist die hinreichende Bedingung für das Ästhetische. An Barkers Text zeigt sich, dass dies zumindest für den Diskurs »Literatur« zutrifft. Der Gewalt in der Erzählung

Bewertungskriterium, die nicht mehr gegeben ist, wenn man die Erzählung als politische Satire versteht.

12 BOHRER: Imaginationen des Bösen, S. 27.

wird ihr ästhetischer und literarischer Wert in dem Moment abgesprochen, wo eine Sinngebung stattfindet.

Was bedeutet es aber, wenn ein Textterm sich dem Sinn verweigert? Handelt es sich hierbei nicht vielmehr um eine subjektive Erfahrung des Lesers? Ist dieses Phänomen intersubjektiv überhaupt beschreib-, geschweige denn vermittelbar? Die Frage, die sich deshalb hier anschließt, ist, ob das Dargestellte, die Darstellung und der Ort der Darstellung in ein derartiges Bedingungsverhältnis treten können, dass sich das spezifisch Ästhetische an ihnen zeigen lässt. Das Ästhetische aber, das als Absolutes auf sich selbst gerichtet ist, verweist auf nichts mehr anderes. Um das Ästhetische der Gewalt zu zeigen, müsste plausibel veranschaulicht werden, dass ihre Darstellung nur auf sich selbst gerichtet ist und nichts außerhalb des Werkes symbolisiert. Denn in dem Moment, wo sich die Gewalt ihrer Einhegung in den Diskurs des Nützlichen und Ethischen entzieht, legt sie zugleich ihr Wesen frei und sie ist ganz Kunst.

Natürlich ist der Absolutheitsanspruch, und das soll nicht übergangen werden, ein historischer, der seit Langem schon der Kritik ausgesetzt ist. Auch die Folge der daraus resultierenden Betrachtung – für die Gewalt hier in Bezug auf das Schöne und das Schreckliche – hat keine überzeitliche Gültigkeit, sondern ist im Gegenteil sehr der Gegenwart geschuldet.¹³ Es ist ein modisches Thema und birgt deshalb viele Gefahren, allen voran die der Belanglosigkeit, die vielleicht die größte für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung darstellt. Wenn Michel Wieviorkas Analysen zum Verhältnis der Gewalt in Frankreich stimmen und wenn diese auf den deutschsprachigen Raum übertragbar sind, dann hat sich in den intellektuellen Kreisen ein verändertes Verhältnis zur Gewalt etabliert. Das neue Verhältnis ist ganz entschieden von Ablehnung geprägt. Doch dieses Verhältnis resultiert nicht, wie vielleicht anzunehmen wäre, aus den Erfahrungen zweier Massenvernichtungskriege, das Umdenken setzt später ein. Erst Anfang der 1970er-Jahre ist für Wieviorka wirklich eine Abkehr von der Legitimation der Gewalt als Mittel zum (guten) Zweck zu erkennen. Aber auch sie ist bereits wieder im Verschwinden begriffen, denn durch die extreme Erschütterung der öffentlichen Wahrnehmung bedingt durch den globalen Terror und die gewaltsamen Gegenaktionen ergibt sich erneut eine neu entflammte Diskussion um die Legitimation der Gewalt.¹⁴ Der Terror selbst und seine Gewaltexzesse finden ihren Widerhall in der kontemporalen Popliteratur, die mit ihren ästhetischen Mitteln reagiert. Dies führt aber – nach dem Ende der Narration – vor allem zu einer Repräsentation als Tableau, als Archiv, ohne zwangsläufig eine Aussage produzieren zu wollen oder politisch Stellung zu beziehen.¹⁵ Gewalt ist in der Populärkultur allgegenwärtig und durch alle

13 Vgl. GROEBNER: Schock, Abscheu, schickes Thema, S. 72.

14 Vgl. WIEVIORKA: Die Gewalt, S. 61-78.

15 Vgl. WERBER: Der Teppich des Sterbens, S. 65f.

Medien realisiert. Gleichzeitig changiert die Diskussion über Gewalt zwischen den Extrempunkten der absoluten Negation dieser bis hin zur ihrer Überbewertung.¹⁶ Dem gesamten Spektrum liegt zudem häufig die Idee zugrunde, dass die Gewalt ein vormodernes, zivilisationsbedrohendes, menscheitsgeschichtlich konstantes Phänomen ist.¹⁷ Also ist zunächst festzuhalten, dass meine Faszination für die Gewalt nicht vom historischen Material initialisiert worden ist, sondern von der mich umgebenden aktuellen Kultur.¹⁸ Ebenso ist dabei zu beachten, dass meine Vorstellungen und Bewertungen sich nie ganz von diesem Horizont lösen werden können. Dennoch ist es mein Ziel, einen historisch sensibilisierten Beitrag zur Analyse und Bewertung der Ästhetisierung von Gewalt zu leisten. Was ebenfalls in allererster Linie bedeutet, keine moralische Wertung in Bezug auf ihre Darstellung vorzunehmen.

Die Darstellungskultur der Gewalt, wie sie sich heute etabliert hat, resultiert aber aus einer historischen Entwicklungslinie. Wenn *Das Erdbeben in Chili* und *In the hills, the cities* Etappen einer Genealogie sind, dann liegt die Wiener Moderne zeitlich auf halbem Wege zwischen den beiden. Dass Gewalt vollwertiges Element der Kunst und damit »kunstfähig« wird, ist kein trivialer Prozess. Es ist die Moderne, die von der Forschung als Beginn jener Entwicklung angesehen wird, in dessen Verlauf Teile als zur Kunst befähigt hinzugenommen werden, die in davorliegenden Epochen davon ausgeschlossen waren.¹⁹ Das meint nicht, dass Gewalt zuvor nicht Thema der Literatur oder der bildenden Künste war, sondern es bedeutet, dass ihr die Eigenschaft des Schönen oder Erhabenen grundsätzlich abgesprochen wurde. In einem über mehrere Jahrhunderte dauernden Prozess lockert sich die strikte Haltung, respektive weil sich die Begriffe des Schönen und des Erhabenen ebenfalls ändern. Es gilt deshalb, wenigstens ausschnittsweise den Weg nachzuvollziehen, auf dem die Gewalt mit unter die »schönen Dinge« gelangt und der in seinem vorläufigen Extrempunkt, nämlich der selbstreferenziellen Autonomieästhetik, mündet.²⁰ Zudem ist es nötig zu begreifen, welche Konsequenzen daraus für die Darstellung der Gewalt resultieren und wie sie sich am Textmaterial aufzeigen und beschreiben lassen können.

Was die ästhetische Kodierung angeht, erscheint unter den Modernen die Wiener Moderne als besonders prädestiniert. Denn sie ist es, der die ästhetische Überformung der Wirklichkeit bis zum Eskapismus nachgesagt wird, während z.B. die

16 Wobei Alfred Hirsch (Notwendige und unvermeidliche Gewalt?, S. 56) meint, dass es eine Signale der Moderne sei, dass sich Gewalt angefangen bei Hobbes vom Thema zum Problem wandle.

17 www.bpb.de/apuz/26643/gewalt-in-modernen-gesellschaften-zwischen-ausblendung-und-dramatisierung?p=all#fr-footnodeid1.

18 JÄGER: Der Mensch und die Gewalt, S. 301.

19 KIESEL: Geschichte der literarischen Moderne, S. 102ff.

20 Vgl. FÄHNDEERS: Avantgarde und Moderne 1890-1933, S. 3.

Berliner Moderne dem Naturalismus nahesteht und für ihre Poetologie über weite Bereiche das Diktum von Arno Holz, Kunst sei Natur weniger X, gilt.²¹ In Wien hingegen bestimmt der Ästhetizismus zeitweilig nicht nur die Kunst, sondern auch das Leben und Selbstverständnis des Künstlers. Die Idee, dass Kunst auf ihre Art die Natur abbildet, also der Mimesisgedanke, der sich über den Imitationsbegriff zur Nachbildung wandelt, verkehrt sich im Ästhetizismus zumindest teilweise ins Gegenteil.²² Kunst bildet nicht mehr Natur nach, sie verändert, überformt und korrigiert sie. Sie schafft sich ihre eigene Natur, ihre eigene Wirklichkeit – so zumindest formuliert sich der ambitionierte Impetus in vielen poetologischen Reflexionen der Jung-Wiener Autoren. Gewalt aber besitzt wie die Sexualität auch eine enorme existenzielle Kraft, weshalb an ihr, ebenso wie am Tod, eine ästhetische Überformung – möglicherweise permanent – scheitern muss. An diesen Verwerfungslinien offenbaren sich Macht und Ohnmacht der Kultur zugleich.

Aufgrund der Komplexität und Ambivalenz der vorliegenden Literatur können nur exemplarische Einzeluntersuchungen vorgenommen werden, die gar nicht den Anspruch erheben können, ein allgemeingültiges Prinzip innerhalb der Jung-Wiener Literatur, geschweige denn der Wiener Moderne an sich zutage zu fördern. Es wäre auch angesichts der vielen literaturwissenschaftlichen Darstellungen dieser Epoche, die sich trotz ihres Umfangs fortwährend um Differenzierung, statt um Subsumierung bemühen, ein Verkennen des Charakters des Untersuchungsgegenstandes sowie der bisherigen Forschungsergebnisse.²³ Es ist aber auch nicht Ziel, bestehende Forschungsergebnisse in der Hinsicht zu korrigieren, dass das Thema Gewalt in der aktuellen Forschungsliteratur übersehen worden sei, wenngleich es allerdings tatsächlich im Hinblick auf die Wiener Moderne eher unterrepräsentiert ist. Ziel ist es aber, mit der Hinwendung zur Gewaltdarstellung einer Verwerfungslinie zu folgen, der vielleicht damals noch nicht die Relevanz zuteilgeworden ist, wie sie sie in heutiger Zeit besitzt, an deren Repräsentationen aber sich nichtsdestotrotz jene entscheidenden Momente bereits manifestieren, die für unsere heutige Kultur von zentraler Bedeutung sind. Gewalt ist jedoch kein bestimmendes Thema in den kanonischen Erzählungen. Deshalb wähle ich wie schon andere vor mir, die sich mit ähnlichen Schwierigkeiten angesichts der Literatur der Moderne konfrontiert sahen, den Weg der qualitativen Einzeluntersuchung weniger kanonischer Texte kanonischer Autoren in der Hoffnung, vor allem neue Aspekte veranschaulichen zu können und nicht Ergebnisse zu bestätigen. Ein Autor fehlt freilich hier unter den kanonischen Autoren, und das ist Hugo von Hofmannsthal.

21 BEUTIN: Deutsche Literaturgeschichte, S. 344.

22 Bereits die Romantik hatte den Nachahmungsgedanken fallen gelassen und der Kunst bzw. dem Genie selbstschaffendes Potenzial zuerkannt. Natur wird nicht mehr abgebildet, sondern erweitert. – Vgl. PETERSEN: Mimesis – Imitatio – Nachahmung, S. 231f.

23 Vgl. LORENZ: Wiener Moderne, S. 5.

Er fehlt allerdings nicht, weil seine Erzählungen nicht ergiebig für eine Untersuchung der Gewaltdarstellung wären, sondern im Gegenteil, weil sie zu ergiebig sind. Hofmannsthal's Gewaltdarstellungen zu analysieren, hätte entweder bedeutet, den Schwerpunkt der Arbeit von einem ausgewogenen Verhältnis unter den Autoren zu einem auf einen Autor fokussierten Verhältnis zu verschieben. Oder es hätte bedeutet, die Komplexität der Gewalt bei Hofmannsthal zugunsten der Balance zu vernachlässigen. Beides empfand ich als unbefriedigend, weshalb ich mich entschieden habe, diesen bewusst auszusparen und mich damit zu begnügen, hier auf ein weiteres Forschungsdesiderat zu verweisen.

Zum Schluss des Beginns gilt es meinerseits jedoch noch einen wichtigen Zweifel zu formulieren. In den vielen Arbeiten, die sich mit Gewalt in ihren unterschiedlichen Formen und Repräsentationen auseinandersetzen, liegt häufig der Fokus auf einem Phänomen im Speziellen – nämlich der sinnlosen Gewalt. Zumindest *in puncto* Ästhetik möchte ich zeigen, dass, wenn man versucht, sich diesem Phänomen zu nähern und es analytisch zu fassen, es sich permanent dem Zugriff entzieht. Es liegt möglicherweise in der Natur des Gegenstandes, der hier analysiert werden soll, oder auch am Zugriff selbst. Doch der Zweifel bleibt, dass es sich bei der sinnlosen Gewalt, die bei der Auseinandersetzung mit ihren Darstellungen eine entscheidende Rolle einnimmt, um ein sinnentleertes Objekt im Zentrum des Diskurses handelt.

