

Exkurs: Gewalt und Heroik

Neben diskursiven Abhängigkeiten strukturieren auch intermediale Bezüge die literarische Kodierung von Gewalt. Ihre Gesamtheit trägt zur Ausbildung von Kollektivsymboliken bei. Textimmanent bedeutet es die Übernahme oder das Eindringen eines fremden Kodes, der nicht ausschließlich im sprachlichen Kunstwerk generiert wird, sondern sich anderer medialer Eigenschaften bedient, indem er über intermediale Verweise auf textexterne Bild- und Bedeutungsbereiche verweist. Da dies in den übrigen Abschnitten zugunsten der Argumentation nicht erschöpfend nachvollzogen werden kann, sollen an einem Kapitel der *Hirtenflöte* exemplarisch die komplexen Verflechtungen der kulturellen Repräsentationsformen aufgezeigt werden.

1 Schnitzlers Jeanne d'Arc

Die *Hirtenflöte* ist in vielerlei Hinsicht ein eher untypischer Text für das Gesamtwerk Arthur Schnitzlers. Eine Episode allerdings sticht in besonderer Weise heraus. Ihre Handlung ist eingebettet in ein Kriegsgeschehen, was ein außergewöhnlich seltenes Sujet bei Schnitzler darstellt. Zusätzlich zeichnet sie sich durch eine ungewohnt heroische Inszenierung der Hauptfigur aus, die sich so in kaum einer anderen seiner Schriften wiederfindet. Der Grund hierfür liegt in der Übernahme eines medialen Kodes des seinerzeit populären Kollektivsymbols der Jeanne d'Arc.

Die Ereignisse des fünften Kapitels knüpfen an die vorher besprochene Szene an, an deren Ende Dionysia, nachdem die Aufständischen zusammengetrieben wurden, als Gefangene in die nahe gelegene Stadt geführt worden ist. Hinsichtlich ihrer Charakterentwicklung ist bemerkenswert, dass Dionysia das erste Mal versucht, ihr männliches Gegenüber zu manipulieren, indem sie ihre eigene Schilderung der Geschehnisse aus der Nacht des Überfalls dreimal abändert – erneut eine Reminiszenz an das Märchen –, als sie bemerkt, dass der Graf, in dessen Schloss sie nun wohnt, unbedingt wissen möchte, ob sie an den sexuellen Ausschreitungen beteiligt war oder nicht. Dabei reflektiert Dionysia ihr Verhalten, wodurch ihr ihre Fähigkeit zur Manipulation mehr und mehr bewusst wird:

Mit einer ihr selbst erstaunlichen und neuen Freude am Lügen.¹

Sie wiederum, so sehr sie sich auch sehnte von der dunklen und bebenden Stimme des Grafen zärtlichere Worte zu vernehmen, fand soviel Vergnügen an ihrer ihr selbst neuen Verstellungskunst, daß sie wie in überströmender Dankbarkeit des Grafen Hand ergriff und ihn mit Augen anblickte, die sie, wie sie mit Befriedigung merkte, je nach Willen in feuchtem Glanze aufleuchten oder trüb konnte verlöschen lassen.²

So stellt die erste Reflexion lediglich eine Notiznahme der veränderten charakterlichen Disposition dar. Im zweiten Fall ist es bereits die Entdeckung der Möglichkeit zur Manipulation. Die Schilderung des inneren Konflikts belässt allerdings ambivalent, ob das Handeln der Figur ein zielgerichtetes ist oder ob sie lediglich von den neu entdeckten Fähigkeiten fasziniert ist. Es bleibt also offen, ob bereits in der zitierten Passage das Resultat, das sie erzielt, von Anfang an Ziel einer Strategie war. Die wiederholte Korrelation der ›Verstellungskunst‹ mit ›Freude‹ legt tatsächlich eher eine fehlende Intention nahe.³

Beim dritten Mal, als sie direkt nach der ersten Liebesnacht mit dem Grafen erneut die Ereignisse abändert, reflektiert Dionysia zumindest die eigene Motivation als »unbezwinglichen Drang, den Geliebten zu quälen«.⁴ Sie behauptet diesmal, zwar gewaltsam gezwungen, aber dennoch Teil der Orgie gewesen zu sein, lässt jedoch die Option offen, alles geträumt zu haben. Das Resultat ist, dass der Graf, der seit seinem ersten Auftritt als |devot| attribuiert wird,⁵ ihr nun vollends verfällt:

Der junge Graf fiel in Verzweiflung, von der tiefsten Verzweiflung in neue Lust, von der höchsten Lust in tolle Raserei, schwur, die Geliebte auf der Stelle zu töten, und flehte sie am Ende doch an, ihn nur nicht zu verlassen, da ein Dasein ohne ihren Besitz ihm von dieser Stunde an nutzlos und elend dünkte.⁶

Mit diesem Liebesgeständnis ändert sich auch Dionysias Haltung ihm gegenüber, wobei hier ein gewisser Bruch in der Charakterentwicklung zu verzeichnen ist, weil

1 DH, S. 132.

2 EBD., S. 133.

3 Vgl. GEISSLER: Arbeit am literarischen Kanon: Perspektiven d. Bürgerlichkeit, S. 124. – Geissler sieht das Lustprinzip sogar als Hauptursache sämtlicher Motivationen der Protagonistin, die somit streng der Weisung von Erasmus folgt.

4 DH, S. 134.

5 »[Z]urückhaltende Rolle«, »von Natur so schüchtern«, »neigte das Haupt tief wie zum Zeichen völliger Unterwerfung« (ebd., S. 133).

6 EBD., S. 135.

das zuvor beschriebene Kräfteverhältnis sich jetzt recht unmotiviert ins Gegenteil verkehrt:

Und bald war ihre Seele dem Grafen so völlig hingegeben, daß sie all ihrer Lügen sich zu schämen, ja unter ihnen zu leiden begann und endlich den Wunsch in sich aufsteigen fühlte, dem Geliebten die wahre Geschichte ihres Lebens mitzuteilen, was sie nun aber wieder, in Angst durch dieses späte Geständnis neues Mißtrauen zu erwecken, von einem Tag zum andern hinausschob.⁷

Zu ihrem Geständnis kommt es nicht. Ein Krieg leitet eine weitere Veränderung für Dionysia ein. Dionysia entschließt sich, an der Seite des Grafen in den Krieg zu ziehen. Was als Travestie mit dem Segment »in Männerkleidung in den Krieg ziehen« beginnt, wird im Verlauf des Textes mit »abenteuerlich« und »heldenhaft« sukzessive umgewertet. Die Bezeichnung »Männerkleidung« wechselt zu »kriegerischer Gewandung«, die »Hochachtung« und »Teilnahme« bewirkt. Die passive Haltung der Figur ist in eine aktive als ›Kampfgefährte‹ umgewandelt. Es wird ein neuer semantischer Raum eröffnet, und zwar der des Krieges.

Die beginnenden Ereignisse sind dabei durchaus positiv inszeniert. Die erste Begegnung Dionysias mit den Kampfhandlungen wird als »zerrissene rote Wolke, [die] um ihre weiße Stirn und ihren leuchtenden Degen trieb«, beschrieben.⁸ Damit ist das dominante Merkmal hier |hell|, das seine Rekurrenz in »weiß« und »leuchtend« findet. Zudem ist es in der Grundbedeutung von ›Wolke‹ enthalten, wenngleich sie im Kontext anders semantisiert wird. Lediglich ›zerrissen‹ weist einen negativen semantischen Aspekt auf, der mit der Verbindung ›rot‹ die Assoziation von ›Blut‹ zulässt und somit zumindest kotextuell »Degen« mit einbezieht. Dadurch resultiert aus dem sprachlichen Vergleich aber höchstens eine Ambiguität, denn die Substitution von »Gefecht« zu »Wolke« leistet der Kotext der syntagmatischen Reihung, da das Tertium Comparationis ausnehmend klein ist. Interessanterweise wird in Felix Saltens *Das Schicksal der Agathe* mit einer ganz ähnlichen Formulierung die Kampfbereitschaft des Ehemannes von Ulrike beschrieben. Beim Einfall der Kumanen heißt es:

Ein kurzes Staunen über die seltsame Gebärde des stürzenden Mannes durchflog ihn, der Blutrausch des Kampfes umfing wie eine feurige Wolke all seine Sinne, und er griff gierig nach dem Schwerte, das ihm einer seiner Diener schon entblößt bereit hielt.⁹

In der *Hirtenflöte* beginnen die Ereignisse des Kriegsgeschehen mit einer zeitlich gerafften Darstellung und verbleiben in einer vermittelnden narrativen Distanz.

7 EBD.

8 EBD., S. 136.

9 EBD., S. 364.

In wenigen Sätzen wird geschildert, wie Dionysia in den Konflikt eintritt, an mehreren Schlachten über mehrere Tage teilnimmt, verwundet wird und schließlich die Kampfhandlungen aufgrund der Kapitulation des Gegners beendet werden. Zum Ende hin aber verkehrt sich sukzessive das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit. Die unkonkrete temporäre Zuordnung »manche Tage« wechselt schließlich über zu »eines Tages«, und von diesem als Orientierungspunkt aus findet die Ereignisfolge nachvollziehbar innerhalb von 24 Stunden statt. Dennoch verbleibt hier die Erzählung weiterhin in einer gerafften Präsentation, denn die Zeit vom »Vorabend« bis zum nächsten Morgen und dem letzten Angriff wird in einem einzigen längeren Satz zusammengefasst. Während dieser Zeitspanne findet die Protagonistin den Grafen erst wieder, zeugt ein Kind mit ihm und verteidigt sich gegen den erneuten Angriff. Es erfolgt keine Begründung oder Erklärung für die Kampfhandlungen. Es wird weder eine Aussage über die Ursache des Konflikts noch über das Ziel des Krieges gegeben.

Die extreme Dichte der Ereignisse, die teilweise in einem Wort kulminieren (»Sterbende«), erzeugen den Eindruck von einer schnellen Ereignisfolge. Zwangsläufig entfällt somit jegliche kleinschrittige und damit detailreiche Darstellung. Die verwendeten Ausdrücke für die Lexeme »töten« und »getötet werden« sind mit einer Ausnahme euphemistisch: »zu Boden sinken«, »gleichen Anteil an Ehre haben«, »Dasein dahingeben«, »zu Boden geworfen werden«, »die Augen brechen«.

Für den Bedeutungskomplex [Mensch im Krieg] werden in der Schilderung fast ausschließlich nominalisierte Verben verwendet: »Getroffene«, »Stöhnende« oder »Sterbende«. Diese Partikularisierung zugunsten der Betonung lediglich eines Aspektes, zusätzlich zur durchgehenden Verwendung der Mehrzahl, trägt zu einer Distanzierung bei, die die Opfer der kriegerischen Handlungen als Masse und ihre Schicksale als Zustände präsentiert und somit eine konkrete Identifizierung eines Individuums nicht zulässt.

Ebenso tragen die partikularisierenden Synekdochen »wehende Helmbusche« und »funkelnde Degenspitzen«, die zur Beschreibung der Truppe verwendet werden und bei denen das semantische Merkmal |belebt| nicht vorkommt, zur Verdänglichung der Akteure bei. Neben der Objektsubstitution und der Entindividualisierung begleitet die Kriegskodierung noch eine dritte Strategie. Zwar wird das Merkmal |lebensfeindlich| im Semem »Krieg« aktualisiert, etwa in Kombination mit dem Segment »blutig-wechselvoller Gang«¹⁰, Tötungshandlungen beginnen aber innerhalb der Erzählung immer am Anbruch des Tages und erfahren dadurch eine Äquivalenzsetzung mit dem Sonnenaufgang. Die Degen als Tötungswerkzeuge werden häufig mit »funkeln« und »glänzend« attribuiert und darüber wieder mit [Licht] korreliert.

¹⁰ Ebd., S. 136.

Dies korrespondiert mit der Inszenierung des Auftritts des zu Hilfe gerufenen Fürsten innerhalb der Kriegsepisode. Seine »leuchtende Nähe«, die im ›beruhigten Sonnenglanz‹ zu spüren ist, semantisiert diesen ebenso zu einer Lichtgestalt, und sein Erscheinen fällt mit dem Mittag zusammen, der Zeit des höchsten Sonnenstandes. Die beiden Wörter »beruhigten« und »Nähe« besitzen darüber hinaus eine positive emotionale Denotation.

Während dieser Bereich also durch die Isotopie [Licht] markiert ist, wird demgegenüber die Zeugung des Kindes als Abwesenheit von Licht inszeniert. Die Segmente »in der Nacht«, »dunkel und schwül«, »doppelte Finsternis« und »sternenloser Himmel« sind rekurrent im Merkmal |–hell| und übertragen diese Bedeutung auf das im mikrostrukturellen Kontext befindliche Segment »faltenschweres Zelt«. Dies wiederum korrespondiert mit dem Erscheinen des Grafen vor der ersten Liebesnacht mit Dionysia: »Am späten Abend, während ein schwül hingezögeretes Gewitter mit Hagel, Donner und Blitz endlich niederging, trat so unerwartet als ersehnt der junge Graf ins Zimmer [...].«¹¹

In dem Wort »schwül« stimmen sie sogar überein. Gemeinsam ist diesen Szenen der Geschlechtsakt. Bezieht man nun rückwirkend den Ausnahmezustand der Aufständischen ebenfalls mit ein, ergibt sich erneut die Übereinstimmung in der Isotopie [Dunkelheit] und ebenso Dionysias zuvor erfolgte Vergewaltigung findet in der Nacht statt. Somit ist aber nicht nur der moralisch diskreditierte Geschlechtsakt mit ›dunkel‹ korreliert, sondern auch alle übrigen. Zumindest gilt das für alle dargestellten sexuellen Handlungen – die Ausnahme der Hirtenepisode ist zugleich eine Auslassung. Das heißt, obwohl die Umstände der Liebesnacht von Dionysia und dem Grafen ganz andere sind als die der bisher geschilderten, wird dennoch über die partielle Korrelation und Semantisierung eine Verbindung zu jenen unfreiwilligen und gewaltsam erzwungen bzw. moralisch verwerflichen Akten geschaffen.

Hieraus ergibt sich die asymmetrische Opposition, dass der Geschlechtsakt, bis hin zur Zeugung eines Kindes mit [Dunkelheit], die Tötungswerkzeuge und der Beginn kriegerischer Handlung aber mit [Licht] korreliert sind. Das bedeutet weiter fortgeführt, dass in diesen Abschnitten Gewalt positiv, Sexualität aber negativ konnotiert wird.

Konsequent wird auch Dionysia im entscheidenden Finale des fünften Kapitels durch ihre Teilnahme am Krieg und den gewaltvollen Handlungen erhöht. Bei dem verzweifelten Angriff einiger junger Männer, die sich nicht ergeben wollen, wird der Graf tödlich verletzt und stirbt in den Armen von Dionysia. Bei der Beschreibung des Todes des Grafen nähern sich erzählte Zeit und Erzählzeit soweit an, dass zwar keine Gleichzeitigkeit entsteht, aber die Raffung hier am geringsten ausfällt. Die dargestellten Einzelheiten sind detailreich, der Modus des Erzählens ist näher

¹¹ EBD., S. 134.

am Geschehen. Dies wird durch eine auffällige Häufung von Sememen bewirkt, die im weitesten Sinne Teile des Körpers bezeichnen:

Dionysia bettete sein wundes *Haupt* auf ihre *Knie*; und während sein letztes *Blut* über ihre regungslosen *Finger* floß, winkten die weißen Fahnen rings auf den Höhen, Trompetenstöße kündeten die Einstellung der Feindseligkeiten, und als des Geliebten *Augen* brachen, schallte an Dionysias *Ohr* die jauchzende Kunde des endlich errungenen Friedens. In ihrer Nähe aber dämpfte auch der lauteste und froheste Jubel sich ab. Immer weiter von ihr wich der Kreis der Frohen und Glücklichen. Selbst der Fürst, der zur Mittagszeit herbeigeritten kam, grüßte nur aus achtungsvoller Entfernung die Regungslose, die in kriegerischer Rüstung dasaß, doch ohne Helm, und mit gelöstem *Haar*, das über ihres toten Geliebten *Antlitz* dahin floß, wie ein blau-schwarzes Leichtentuch.¹²

Zusätzlich laufen Handlungen parallel ab, sodass innerhalb der geschilderten Szene andere Ereignisse dieses kontrastieren.

Auffällig ist ebenfalls die Betonung des Merkmals |unbewegt| im Arrangement der beiden Liebenden durch die Wiederholung in Abwandlung des Wortes »regungslos«. Hinzu kommt die Isolation durch die Distanzierung aller Übrigen, am deutlichsten vielleicht durch das Segment »achtungsvolle Entfernung« markiert, kombiniert mit einer Abnahme der akustischen Referenzen in »lautester Jubel dämpfte sich ab«.

So stehen der dominanten Isotopie [Freude] die ebenfalls dominanten Isotopen [Tod] und [Stille] gegenüber. Letztere wird zugunsten von [Tod] im Verlauf noch getilgt, wenn Dionysia den toten Geliebten in den Sattel bindet, mit ihm durch das besiegte Land reitet, dabei »staunende[s] Grauen«¹³ verbreitet und schließlich in der einsamen Hütte, nachdem sie ihn begraben hat, für drei Tage und Nächte in einen Schlaf fällt. Die Szene kodiert Dionysia als verzichtsvolle Heldenin und vollzieht auf darstellender Ebene, was später als gegeben vom Erzähler explizit gemacht wird, wenn sie als »Heldenwitwe, die selbst eine Heldenin war«¹⁴, bezeichnet wird.

Der Text erreicht dies zum einen durch das Verhalten anderer Figuren zu Dionysia, denn von Beginn des Eintritts in die Kriegshandlung an ist [Ehrfurcht] dominante Rekurrenz. Darüber hinaus konstituiert die Erzählerinstanz wiederholt einen Rollenwechsel innerhalb des Handlungsverlaufs. Dezidiert stehen hierbei die beiden Begriffe »Weib« und »Kampfgefährte[]« in Opposition zueinander: »In der Nacht [...] schlief Dionysia zum ersten Male wieder seit Beginn des Kriegs an der

¹² EBD., S. 136 (Hervorhebung des Verf.).

¹³ Ebd., S. 137.

¹⁴ EBD., S. 138.

Seite des jungen Grafen als sein Weib; am Morgen aber traten sie beide als Kampfgefährten ins Freie [...].¹⁵

Zum anderen lassen sich verschiedene intertextuelle Bezüge zu vorhergehenden Frauenfiguren im Krieg ziehen, wie etwa die Bearbeitung des Johanna-von-Orleans-Mythos von Friedrich Schiller oder die Darstellung der Penthesilea bei Heinrich von Kleist. Zudem erlangt das Motiv der Frau in Rüstung um die Jahrhundertwende in der bildenden Kunst einen erneuten Aufschwung, allerdings vor allem in Deutschland und weniger in Österreich mit einem deutlich nationalen Einschlag.¹⁶

Die resultierende Rekurrenz zu diesen Darstellungen wird aus verschiedenen Gründen begünstigt. Wiederholt wird die »kriegerische Rüstung« Dionysias betont, die aus Panzer, Helm und Degen besteht. Degen wie auch Helmbusch verorten die »Rüstung« eigentlich genauer als Kürass, womit die Tracht eines österreichischen Kürassieroffiziers gemeint sein dürfte. Die spezifische Bezeichnung findet sich aber an keiner Stelle in der Erzählung, sondern lediglich die allgemeinere, wobei Schnitzler als ehemaliger Militärarzt die korrekte Bezeichnung durchaus geläufig gewesen sein dürfte.

Ein weiteres verortendes oder zumindest zeitlich konkretisierendes Element wird ebenfalls konsequent ausgespart: die Schusswaffen. Häufig finden sich Referenzen auf akustische Reize, wie etwa Geschrei, Fanfare, Trompeten. Aber an keiner Stelle der Erzählung gibt es eine Erwähnung von Kanonen oder Pistolen jeglicher Art. Dies zusammengenommen begünstigt für den Leser eine Assoziation mit einem anachronistischen Erscheinungsbild eines mittelalterlichen Szenarios,¹⁷ in der die Frau in Ritterrüstung in jener idealisierten Form erscheint, die zwar vor allem männliche Figuren um 1900 häufig zeigt, aber eben auch für Frauenfiguren nicht untypisch ist.¹⁸

2 Die heilige Jungfrau als fremder Kode

Dionysias Glorifizierung, die aus den Folgen des Krieges resultiert, findet also teilweise durch die Emulation eines anderen medialen Kodex statt. Nach Wirth wäre

15 EBD., S. 136.

16 Vgl. ROBERTSON: Women Warriors and the Origin of the State, S. 70f; BRANDT: Germania in Armor, S. 87ff.

17 Konstanze Fiedl (Arthur Schnitzler, S. 163) ›missdeutet‹ die Szene exakt so und spricht von »Ritterzelt«, wenngleich im Text diese Bezeichnung nicht erscheint. Weiter baut sie darauf auch ihre These der Abfolge bestimmter menschheitsgeschichtlicher Abschnitte auf, wobei aber bereits zwei Kapitel vorher ein industrielles Sujet die Grundlage bildet.

18 Der idealisierte Ritter erscheint häufig als Gegenpart zur vermehrt entblößten Frauenfigur, vgl. TEPPEN: Versuche im Bereich der Kunst, S. 7.

dies eine »konzeptionelle Aufpropfung« und damit eine ›weiche‹ Form des intermedialen Bezuges.¹⁹ Gemeint ist damit, dass verschiedene Strukturierungspraktiken eines medialen Systems versucht werden bei der Konzeption eines anderen mit einfließen zu lassen.

Betrachtet man diesbezüglich noch einmal die Sterbeszene des Grafen, fällt etwa die Häufung des Merkmals |–bewegt| auf, sodass bereits auf semantischer Ebene die Unbeweglichkeit, zum Beispiel einer Bildkonzeption, repräsentiert ist. Am Ende des zitierten Abschnittes ist ein Figurenarrangement etabliert, und das Merkmale |bewegt| in »floß« dient ausschließlich zur Darstellung des Haares, wohingegen Dionysia als »die Regungslose« beschrieben wird. Die Einbindung der einzelnen visuellen Repräsentationen weist damit kompositorisch und konzeptiell bildnerische Elemente auf, womit z.B. an die Tradition des Tableau vivant angeknüpft wird.

Auf der semantischen Ebene können aber ebenso relationelle Bezüge einzelner Elemente und die für sie spezifische, konventionelle Bedeutung in einem Zeichensystem durch diese konzeptionelle Intermedialität in ein anderes System transferiert werden, indem sie in diesem in Übersetzung wieder repräsentiert werden. Das heißt, dass das Signifikat eines Signifikanten der Signifikant eines anderen Zeichensystems sein kann und somit der Leser das entsprechende Signifikat erschließen muss.²⁰ Unter diesem Aspekt ließe sich die Anordnung der Figuren Graf und Dionysia als Verweis auf die Pietà lesen.

Die Begriffe zur Beschreibung der Figuren emulieren das Arrangement einer bildlichen oder figürlichen Darstellung. Die charakteristische Positionierung des Mannes in den Schoß der Frau begünstigt ebenso wie der Umstand, dass der Graf tragisch zu Tode gekommen ist, die Assoziation mit der Jungfrau Maria und Jesus Christus. Die einzelnen Elemente können vom Leser, wenn er sie als Verweis auf eine Gemälde- oder Skulpturensprache auffasst, mit den aus den jeweiligen anderen Kontexten stammenden Bedeutungen gedeutet werden.

Der zweite (Bilder-)Komplex, der aber über diese kompositorische Intermedialität aktiviert wird, ist die Bezugnahme auf das Kollektivsymbol des Heroischen durch die Repräsentationen der »Frau in Rüstung« – etwa als »Heilige Jungfrau von Orleans«. Wie bereits erwähnt, enthält die Episode einen indirekten Anachronismus²¹ durch das Fehlen von Schusswaffen und die Aussparung der spezifischen

¹⁹ WIRTH: Hypertextualität als Gegenstand einer intermedialen Literaturwissenschaft, S. 420ff.

²⁰ Vgl. TITZMANN: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft, S. 3030.

²¹ Fliedl (Arthur Schnitzler, S. 163f.) konstatiert dieselbe Beobachtung und rekurriert in diesem Zusammenhang sowohl auf ›Ritterzelt‹ als Anachronismus als auch auf ›Heldenjungfrau‹ als Teil mehrerer Weiblichkeitssrepräsentationen, ohne näher zu reflektieren, wie diese beiden Assoziationen motiviert sind, was allerdings auch der Kurzdarstellung im Zusammenhang der Werksüberschau geschuldet ist.

Bezeichnung »Kürass« zugunsten der allgemeineren Bezeichnung »Rüstung«. Der Text bietet also mit dem reduzierten Grad seiner Spezifikation für den Interpretanten die Möglichkeit, die Darstellung mit einem idealisierten ritterlichen Kontext zu verknüpfen. Noch wahrscheinlicher wird dies durch die hohe Präsenz des Komplexes »Frau in Rüstung« in seiner bildlich-medialen Inszenierung um 1900. Vor allem die Überrepräsentanz des Jeanne-d'Arc-Mythos begünstigt die Assoziation Dionysias mit dieser.

Grundsätzlich ist gerade vor und nach der Gründung des Deutschen Reiches (1871) noch eine weitere Assoziation mit einer weit verbreiteten Frau in Waffen in den bildenden Künsten denkbar, nämlich die Personifizierung der deutschen Nation Germania.²² Der gravierendste Unterschied jedoch zur Darstellung der Dionysia ist die Haarfarbe, da die Germania fast ausschließlich blond, wohingegen Jeanne d'Arc in der Regel wie Dionysia mit dunklem Haar porträtiert wird. Eine weitere Schwächung einer interpretatorischen Tendenz, weg von der Germania und hin zu der Johanna, ist die viel kürzere, sowohl schriftliche als auch bildliche Tradition, die Germania zu diesem Zeitpunkt besitzt. Zusätzlich ist sie durch die nationalen Konnotationen für Österreich nicht derart interessant, wie sie es für Deutschland ist.

Noch ein weiteres Indiz weist darauf hin, dass Schnitzler gerade nicht eine historisch akkurate Szene im Kopf hatte, sondern vielmehr bewusst den Kontext als anachronistisch-ambivalent gestaltet hat: Ferdinand Schmutzler erstellte für die Buchausgabe der *Hirtenflöte* von 1912 neun Radierungen. Er interpretiert die Szene als eher an einer historisch kontemporären Wirklichkeit orientiert und hebt den Anachronismus, indem er Dionysia tatsächlich in Offiziersuniform darstellt. Als Schnitzler die Ausgabe erhält, notiert er in sein Tagebuch »Die einzelnen Bilder technisch außerordentlich; aber mit mäßiger Phantasie«²³ und einige Tage später »technisch ersten Ranges; manches real vorzüglich; in der Phantasie nicht ganz ausreichend«²⁴. Auch wenn es nicht explizit von ihm geäußert wird, ist sein zweifacher Hinweis auf den Mangel an Fantasie genau dahingehend zu lesen, dass der Illustrator das Unkonkrete, Ambivalente, also das Fantastische durch seine naturalistische Darstellung getilgt hat.

Deshalb scheint mir hier die Nähe zur ›Jungfrau von Orleans‹ als wahrscheinlich, zu der ebenfalls eine Vielzahl von Gemälden existiert, z.B. von Dante Gabriel Rossetti (*Joan of Arc Kissing the Sword of Deliverance* [1863]), Laure de Châtilion (*Jeanne d'Arc voit ses armes à la Vierge* [1869]), Charles Goldie (*Joan of Arc* [1896]), Gaston Bussiere (*Jeanne d'Arc* [1908]), bis hin zu den propagandistischen Gemälden von Paul Leroy und Franck Craig (beide 1914), um nur einige und bei Weitem nicht alle zu

²² BRANDT: Germania in Armor, S. 87ff.

²³ Schnitzlers Tagebuch 1912: V 24, S. 329.

²⁴ EBD., S. 330.

nennen. Ferner wären noch die zahlreichen anderen Darstellungsformen gerade auch im Populärkulturellen zu erwähnen und die Faszination insgesamt, die sicherlich ebenso ihre Heiligsprechung 1920 mit motiviert hat. Denn neben den bildenden Künsten ist ebenso die Übernahme aus dem bildgebenden Medium Kinematograf vorstellbar. Tatsächlich existieren relativ früh nach der Etablierung des Films als Attraktion bereits Umsetzungen des Jeanne-d'Arc-Stoffes. 1898 etwa dreht Georges Hatot einen kurzen Film mit dem Titel JEANNE D'ARC, der Teil einer Reihe von Kurzporträts ist mit vorwiegend dokumentarischem Charakter. Georges Méliès inszeniert um 1900 dann eine filmische Umsetzung von insgesamt zehn bis 15 Minuten Länge, in der vermutlich bis zu 500 Schauspieler involviert waren.²⁵ Weiter kann angenommen werden, dass noch einige französische und italienische Umsetzungen folgen.²⁶

Méliès Umsetzung räumt dem Auszug der Truppen und der Schlacht um Compiègne, die zur Gefangennahme der Johanna führt, einen größeren Zeitraum ein. In dieser ist sie in der Darstellung in Ritterrüstung zu Pferd zu sehen; eine vergleichbare Szene wie bei Schnitzler existiert allerdings nicht. Mindestens eine deutsche Umsetzung ist auch verwirklicht worden von Max Skladanowsky mit dem Titel EINE MODERNE JUNGFRAU VON ORLEANS und wurde bereits 1900 fertiggestellt. Die Uraufführung findet aber erst 1914 statt, weshalb sie als direkte Quelle nicht in Betracht kommt, wohl aber als Teil des Diskurses der Kollektivsymbolik.²⁷ Die filmische Bildsprache ist in dieser Zeit im Entstehen, weshalb von einer konsistenten, medieneigenen Sprache streng genommen noch nicht ausgegangen werden darf. Häufig handelt es sich stattdessen um Remedialisierungen bestehender Inszenierungskonzeptionen, z.B. aus der theatralen Inszenierungspraxis.

Was die Bezugnahme zum filmischen Kode dennoch nahelegt, ist die bei Schnitzler, im Gegensatz zu anderen Schriftstellerkollegen wie etwa Hofmannsthal, schon häufig herausgestellte Faszination für das neue Medium des Kinematografen. Wenngleich er sie nicht in seinen Schriften thematisiert, ist er offensichtlich sehr an einem Mitwirken im Filmgeschäft interessiert, auch in der Hoffnung, sich eine neue ästhetische Sprache aneignen zu können, wie zumindest Achim Heimerl vermutet.²⁸ Ab 1913 beginnt Schnitzler an einer Drehbuchskizze für die *Hirtenflöte* zu arbeiten, angeregt durch die Arbeiten an der Verfilmung

²⁵ KRAEMER: Jeanne d'Arc, S. 129. Sie hält auch den Film von George Méliès für verschollen, so wie es ihre Quelle von 1962 vermutlich annimmt. Allerdings lässt sich der Film inzwischen im Internet unter <http://archive.org/details/JeanneDarc> einsehen.

²⁶ Die IMDB verzeichnet noch Umsetzungen von Albert Capellani (1909; www.imdb.com/title/tto460980), Mario Caserini (1909; www.imdb.com/title/tto177806) und Ubaldo Maria Del Colle (1913; www.imdb.com/title/tto177807).

²⁷ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tto0000318>; CASTAN: Max Skladanowsky, S. 115.

²⁸ Vgl. HEIMERL: Zeitgenossenschaft.

seines Theaterstücks *Liebelei*. Der Entwurf umfasst 13 Maschinenseiten und stellt insgesamt 103 Bilder dar. Schnitzler betrachtet ihn als vorläufig und stellt selbst fest, dass das Verstehen der Handlung praktisch nur durch die vorherige Lektüre der Erzählung möglich wäre. Bei diesem Entwurf scheint er an seine Grenzen zu stoßen, und die Komplexität des Handlungsstrangs will sich nicht recht in eine filmische Umsetzung bringen lassen. Entsprechendes kritisiert auch Walter Fritz an seinem Entwurf.²⁹ Dennoch ist der Versuch hier insofern von Relevanz, da seitens Schnitzlers offensichtlich von einer tendenziell kinofähigen Visualität ausgegangen wird, wenngleich auch die Problematik der Komplexität aufgrund der Vorzüge des Textmediums dem Vorhaben einen Riegel vorschiebt.

Bei dem Motiv der Frau in Rüstung sind insbesondere die semantischen Konnotationsverschiebungen für den Entwurf der Dionysia und damit für die moderne Frauenfigur an sich entscheidend. Die Rüstung selbst ist in der Malerei um 1900 ein Zeichen für Keuschheit. In der romantisierten Darstellung des tugendhaften Ritters ist sie ein Schutz gegen die Bedrohung durch die Sünde im Speziellen und die Erotik im Allgemeinen. Während aber die weibliche Darstellung mit mindestens gleichbleibender Popularität und Wirkung weitergeschrieben wird, sieht Peter Springer beim männlichen Pendant eine Erstarrung zu einem nicht mehr zeitgemäßen Klischee. Am Werk Lovis Corinth setzt er den Übergang an, wobei seine Gemälde diesbezüglich noch das verändernde Potenzial hätten durch die Kombination des für Springer entscheidenden weiblichen Akts, der letztlich auch zur Zersetzung der männlichen Wehrhaftigkeit beiträge:

Als Metapher gelesen ist dieser Kontrast des anachronistischen Verbergens und der pointierten Enthüllung tatsächlich ein Indikator des Wandels. [...] Als ambivalentes Zeichen der Verunsicherung wie auch des Sicherheitsbedürfnisses in einer Zeit des rapiden Wandels hat diese Symbolfigur um die Jahrhundertwende Konjunktur. Doch entlarvt sich der Ritter spätestens dort vollends als Anachronismus, wo Banalisierung und Austauschbarkeit seiner angerosteten Reputation den Rest geben.³⁰

Seiner Logik hier folgend, gilt dies jedoch nicht für die weibliche Repräsentation, da diese durch die Zuschreibung der männlichen Eigenschaften – Tugend, Stärke, Aggression – über den Komplex des von ihm entworfenen Signifikanten zweiter Ordnung auf die Frau übergehen, die somit in ihrer Wirkmächtigkeit als Motiv um die Jahrhundertwende enormes Potenzial entfaltet. Wobei Springer hier die »entfesselte« Nacktheit als eigentlichen Katalysator betrachtet.³¹

29 WOLF: Arthur Schnitzler und der Film, S. 120.

30 SPRINGER: Ansichten vom Kunstkörper, S. 31.

31 EBD.

Ebenso sieht Hoffmann-Curtius die ansteigende Popularität ab 1880 der Darstellung des Ritters als Reaktion auf die neuen Konstruktionsansätze von Weiblichkeit, vor allem in ihrer extremen Form der Erfindung der *femme fatale*: »At the same time that the most aggressive images of the femme fatale were emerging in Wilhemian Germany, there was a proliferation of images of the self-denying and solitary knight.«³² Diese Korrelation verändert die Konnotation durch die Übertragung der Attribute auf die Frau. Innerhalb der hier entworfenen kulturellen Logik stellt die Übernahme der männlichen Eigenschaften durch die Frau, die zudem als Schutz vor der weiblichen Bedrohung auf den Begriff »Rüstung« übertragen worden sind, eine Perversion des Rittermotivs in zweifacher Hinsicht dar. Zum einen resultiert diese aus der nun kontradiktiorischen Zuschreibung von |männlich=Rüstung=männliche Eigenschaften (Tugend, Stärke, Entzagung)=Frau| zum anderen aber auch wie bereits bei der *femme fatale* durch den Wechsel von der passiv manipulierenden zur aktiv tödenden Figur, wobei erneut die kulturelle Logik der stereotypen Zuschreibungen dann gelten muss: |aktiv=männlich=passiv=weiblich|. Dass es sich also nicht zwangsläufig um einen positiven Bildkomplex handeln muss, erarbeitet auch Watanabe-O'Kelly. Ihrer These zufolge ist die »Frau in Rüstung«, vor allem wenn sie tötet, eine Monstrosität. Nur unter bestimmten Bedingungen könne sie ihre Tugendhaftigkeit behalten bzw. zurückgewinnen. Eine Möglichkeit sei die autoritäre Führung durch einen Mann oder in seiner Gefolgschaft durch die Liebe zu ihm.³³ Durch die Überrepräsentanz des Motivs ist es deshalb nicht sonderlich verwunderlich, wenn sich ebenfalls in anderen Erzählungen aus dieser Zeit ähnliche Anleihen wiederfinden.

Tatsächlich wird auch bei einer Frauendarstellung in Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* mit demselben Kode operiert. Die namenlose Frau der realistisch-abstrakten Traumebene wird bei dem ersten zeitlichen Rückbezug mit jener Frauenfigur aus dem ersten Teil verbunden, der Paul bei einem Spaziergang im Park begegnet (»da war sie im Dunkeln an ihm vorübergegangen«³⁴), wo sie ihm schon häufiger aufgefallen war. Dieser Frauenfigur der »namenlosen Geliebten« kommt eine Schlüsselstellung in der Verweisstruktur der Erzählung zu, indem sie die Verbindung der verschiedenen Ebenen und dessen, was sie transportieren, erzeugt. Sie wird zum Knotenpunkt verschiedener semiotischer Beziehungen.

Die Beschreibung des Mädchens aber weist Parallelen zur »Frau in Rüstung« auf:

Wenn ihre schlanke knabenhafte Gestalt, von einem enganliegenden Kleid umschlossen, ruhig dastand, den Kopf leicht zur Seite gewandt, die Hand vor sich

³² HOFFMANN-CURTIUS: Constructing the femme fatale, S. 174.

³³ WATANABE-O'KELLY: Wearing the Trousers, S. 30 u. 41.

³⁴ DTG, S. 533.

hingestreckt auf dem zu hohen Griff des Schirmes ruhend, mußte er an Bilder denken, auf denen Erzengel in stählernem goldtauschiertem Panzer ihr Schwert vor sich hin in den Boden stemmten.³⁵

Dem Sem |weiblich|, das das Lexem »Frau« und in diesem Zusammenhang das sich darauf beziehende Personalpronomen »sie« beinhaltet, wird in der darauf erfolgenden Konstruktion ihres Aussehens kontradiktatorisch das Sem |männlich| gegenübergestellt. Dieses ist nicht nur im Begriff »Knabe«, der hier im Adjektiv »knapenhaft« repräsentiert ist, vorhanden, sondern auch im Wort »Erzengel«.

Bei der Beschreibung der Farbe ihrer Haare schließen sich weitere Sembündel in den Formulierungen »Weihrauchqualm« und »die Flamme geweihter bunter Kerzen« an,³⁶ die |kirchlich|, |religiös|, |heilig| beinhalten, vor allem im Rückbezug auf »Heilige« und »Erzengel«. Dies hat die Konnotation von »Knabe« über den Kontext |Kirche, Religion| zur Folge, was somit die Bevorzugung der Seme |rein| und |unschuldig| begünstigt, die sich neben |unerwachsen| auch in der darauf anschließenden Passage im Begriff »Kind«, hier im Kompositum »Kinderarme« enthalten, wiederfinden:

Hart und ungefügig bewegten sich ihre hagern Kinderarme, als hätten sie noch nicht gelernt, umarmend sich um den Hals des Geliebten zu schlügen, und ihre verschlossenen knospenden Formen schienen den Tag zu erwarten, an dem die Liebe schwelen und öffnen würde, was jetzt noch verschüchtert schlief.³⁷

Aber auch hier ist im Begriff »Kind« eine semantische Ambiguität in Bezug auf |weiblich| bewahrt. Diese semantische Inkompatibilität erzeugt Polysemie. Je nachdem, wie stark man die Relativierung durch die Präsenz des Personalpronomens »sie« bewertet, changieren die Deutungsmöglichkeiten hier von homoerotisch und damit semantisch kontradiktatorisch und zugunsten der Tilgung des Sems |weiblich| bis hin zur engelsgleichen Heiligen, wobei eine Addition der entsprechenden Seme zum Begriff Frau erfolgt.³⁸

Ganz offensichtlich handelt es sich bei der hier vollzogenen Kodierung von »Frau« um die fast schon prototypische Etablierung des Motivs der *femme fragile*:³⁹ androgyne Züge und ein engelsgleiches, damit keusches, bis hin zum Spröden reichendes Wesen, ganz verortet in den ätherischen Sphären und damit unnahbar, aber bereit zur erotischen, körperlichen Liebe, wenn auch noch nichts wissend,

35 EBD., S. 525.

36 EBD., S. 526.

37 EBD.

38 Vgl. PFEIFFER: Tod und Erzählen, S. 130.

39 Vgl. PAETZKE: Erzählen in der Wiener Moderne, S. 72.

höchstens ahnend, wartend, auf den Erfahrenen, der sie einweist und diese Liebe in ihr zum Erblühen bringt.⁴⁰

Gleichzeitig zeigt aber die Aufschlüsselung der einzelnen sich ergänzenden und widerstrebenden Bedeutungsteile, dass ebenfalls ein homoerotischer und ein geschlechtsloser Kontext mitgedacht werden kann, der sich nicht ohne Weiteres über das Motiv der *femme fragile* erschließt. Der Fehler der Sekundärliteratur liegt darin, die Kombination von weiblichen und explizit ›knabenhaften‹ Attributen routiniert als ›unschuldig, keusch‹ auszudeuten. Denn die nicht vollständig aufzulösende Diskrepanz zwischen männlich, weiblich oder beidem zwingt zu einer Reflexion des zugrunde gelegten Schönheitsideals, nämlich ob dem Männlichen, dem Weiblichen oder dem Androgynen der Vorzug zu geben ist. Im Grunde zeigt sich hier dieselbe »Perversion des Motivs«, wie das Watanabe-O'Kelly für das Rittermotiv herausgearbeitet hat, gerade durch die Übertragung der männlichen Attribute.

Durch die hier beschriebene, erneut vollständig eigenständige Neukonzeption der Figur Dionysia im fünften Kapitel wird ein weiteres Mal ihre Komplexität deutlich. Nicht zuletzt entsteht diese Komplexität durch die Konvergenzen und Diskrepanzen in ihren Zuschreibungen, die die Protagonistin in einer ständigen Ambivalenz belassen. Wie ich in Kapitel 2.1.5 dieser Arbeit versucht habe zu verdeutlichen, zeigt sich auch bei der Frauenfigur Dionysia die Tendenz zur Moderne, diese als eine Projektionsfläche für kulturelle Diskurse zu konzipieren. Deshalb bleibt trotz der vielen Erfahrungen, die die Heldenin durchlebt, ihr Charakter letztlich vage und unbestimmt. Eine der wesentlichen Diskrepanzen für diesen Abschnitt ist die ausbleibende Legitimation des Krieges innerhalb der Erzählung. Der Krieg ereignet sich, ohne dass im Wesentlichen seine Ursache oder sein Auslöser beschrieben werden. Auch Dionysias Entschluss, in den Krieg zu ziehen, ist einzlig durch die Liebe zum Grafen motiviert. Jedoch, wie ich vorher bereits versucht habe zu erläutern, würde die konventionelle Konzeption eines ›guten‹ Helden eine moralische Legitimation des Krieges und damit auch der vom Helden verübten Gewalt fordern. Dass die Episode am Konzept des Heroischen partizipiert, findet sich explizit als textimmanente Zuschreibung, die Dionysia nach ihrer Bewährung als ›Heldenin‹ semantisiert. Hinsichtlich der Diskrepanz in Bezug auf die Legitimation ließe sich zur Kontrastierung etwa Friedrich Schillers Konstitution der heiligen Jungfrau gegenüberstellen. Entscheidend für das Heroische seiner Figur ist gerade ihre altruistische Opferbereitschaft für ein uneigennütziges Ziel.⁴¹

Wie Watanabe-O'Kelly illustriert, ist diese Legitimation entscheidend dafür, ob der Tabubruch der Travestie durch die Frau und dazu noch ihre Gewaltanwendung als Aspekt des Heroischen akzeptiert werden oder nicht. Anhand Emil Tauberts Umsetzung (1889) der historischen Figur Eleonore Prochaska (1785–1813) aus den

40 Vgl. 2.1.2.

41 Vgl. KOLLMANN: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 112.

Napoleonischen Kriegen zeigt sie, dass selbst bei einer Legitimation des Handelns der Frau die Normverletzung überwiegen kann und der Frauenfigur so das Heroische abgesprochen wird. Tauberts Text nämlich erhält trotz einer heroischen Legitimation die Grenzüberschreitung von der passiven zur aktiv tötenden Frau als unversöhnlich und deshalb suspekt aufrecht.⁴² Es scheint so, als stünden zwei wesentliche Diskurs hier im Widerstreit. Der Diskurs des Weiblichen untersagt der Frau jegliche männliche Form von Gewalt. Verübt sie diese dennoch, dann eignet sie sich damit ein nicht weibliches Element an und verhält sich im damaligen Sinne des Wortes als ‚pervers‘.⁴³ Einzig die Rechtfertigung durch das Heroische kann sie vor dieser Einschätzung bewahren.

Ein deshalb weiteres häufig eingeführtes Element innerhalb des Wertesystems lautet |sexuell aktiv/-aktiv| (keusch, ‚jungfräulich‘ etc.).⁴⁴ Schillers Jungfrau erwächst ein großer Teil ihrer Reputation und Authentizität eben aus dem Sachverhalt, dass sie keusch bleibt. Die Überwindung der ‚menschlichen Schwäche‘ eines profanen Zuneigungsgefühls sichert ihr erst die Rückkehr in den erweiterten Heldenstatus. Die textuell konstruierte Gratifikation ist die Tilgung der historischen Wahrheit zugunsten eines Heldentods, da Schiller Johanna gerade nicht auf dem Scheiterhaufen, sondern während der Entscheidungsschlacht gegen die Engländer sterben lässt.⁴⁵

Eine Figur, die beide bisherigen Aspekte auf sich vereint, ist Auguste Leubelfing in Conrad Ferdinand Meyers Erzählung *Gustav Adolfs Page* (1882). Sie wird vor allem aufgrund ihrer Keuschheit und der daraus resultierenden Integrität für ihre Travestie rehabilitiert, indem im Moment ihres Todes ihr die Männlichkeit zugesprochen wird, was in der etablierten Logik des Textes zu einer Erhebung der Figur ins Heroische führt.⁴⁶ Erneut muss also die Normverletzung der männlichen Gewalt durch Keuschheit ausgeglichen werden; hier sogar bis zu dem Grad, dass die Figur ihre Geschlechtszuschreibung wechselt. Aber auch der Aspekt der sexuellen Enthaltsamkeit trifft auf Dionysia nicht zu, denn innerhalb der Kriegsszene zeugt sie mit dem Grafen ein Kind. Womöglich aber ist es die motivische Abhängigkeit zu dem Keuschheitsaspekt, die letztlich die düstere Konnotation motiviert hat.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass in dieser Episode der Erzählung *Die Hirtenflöte* Elemente des Heroischen verwendet wurden, zum einen auf textimmanenter Ebene durch die entsprechenden Zuschreibungen, zum anderen

42 Vgl. WATANABE-O‘KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 34.

43 Vgl. Kap. 2.1.4.

44 Vgl. WATANABE-O‘KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 41; KOLLMANN: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 114.

45 Ebd., S. 123.

46 Vgl. WATANABE-O‘KELLY: *Wearing the Trousers*, S. 38.

auf intermedialer Ebene über die deutliche Referenz auf die visuellen Darstellungs-kodes der damaligen Visualisierungen des Mythos, über die ein breiterer kollektiv-kultureller Aspekt mit eingebunden wird. Zugleich erreicht die Figur Dionysia in ihrer Charakterentwicklung im Vergleich zu ihren übrigen Zuständen den höchsten Grad idealer Vervollkommnung. Allerdings verbleibt auch am Höhepunkt der Entwicklung der Charakter ambivalent und fragmentarisch. Der Text erreicht dies durch den kontinuierlichen Bruch mit den konventionellen Erwartungen an das Heroische – ähnlich wie zuvor bei der Repräsentation der Schäferidylle. Dazu gehört, dass Dionysia selbst wesentliche Merkmale des heroischen Helden nicht erfüllt und deshalb die Normverletzung hinsichtlich des Weiblichkeitssdiskurses unversöhnt bleibt.

Dennoch ist dieser Abschnitt der *Hirtenflöte* durch seine Nähe zum Diskurs des Heroischen der Teil, in dem der Text einer Gewaltverherrlichung und damit auch eine Ästhetisierung der Gewalt am nächsten kommt. Wobei gerade durch die weiter anhaltende Ambivalenz und Distanz der Erzählstimme genau das schwer entscheidbar bleibt, nämlich ob die Haltung zur Gewalt nicht doch eher eine indifferente ist.

Hinsichtlich der Poetologie Schnitzlers und vor allem unter dem speziellen Aspekt, ob und wenn ja, wie Gewalt, Krieg und Tod als Gegenstand der Kunst aufzufassen sind, halten seine ohnehin eher seltenen poetologischen Äußerung wenig bereit.⁴⁷ Die 16 Jahre später erscheinende Sammlung *Werk und Widerhall* setzt sich vor allem mit der grundlegenden Frage nach der Bewertung eines Werkes als Kunst oder Nichtkunst auseinander. Es ist nur insofern interessant, als dass Schnitzler die Wirkung eines Textes an seiner Fähigkeit zur Beförderung von Assoziationen im Leser bemisst und nicht anhand seiner Illusionswirkung:

Was wir also als Eindruck eines Kunstwerks empfinden, das ist das Resultat aus einer Summe von Ideenassoziationen in ihrer eigentümlichen Intensität, eigentümlichen Reihenfolge, eigentümlichen Ablaufgeschwindigkeit, die durch das Kunstwerk in uns ausgelöst wurde. Und dieser Eindruck hängt in keiner Weise ab von dem Grad der Täuschung, in die wir durch das Kunstwerk versetzt worden sind; kann davon gar nicht abhängen, weil bei vollsinnigen Menschen eine solche Täuschung nie und nimmer entstehen kann.⁴⁸

Mit der Unmöglichkeit der Täuschung ist gemeint, dass ein Kunstwerk nur dann von einem Menschen als Kunst rezipiert werden kann, wenn er es vollständig als Kunstwerk wahrnimmt und sich nicht identifikatorisch damit auseinandersetzt. Der Rezipient überschreitet in diesem Modell nicht die Grenze zwischen Illusionswirkung und ästhetischer Wahrnehmung.

47 Vgl. PERLMANN: Arthur Schnitzler, S. 182.

48 Aphorismen und Betrachtungen, S. 98.

Im Kunstwerk ist folglich auch etwas existenziell Bedrohliches wie der Tod zuerst neutral und nicht schon durch seine bloße Erwähnung tragisch. Erst die Einbettung in einen Kontext und seine Funktionalisierung innerhalb einer Konzeption bedingen die entsprechende Reaktion beim Antizipierenden.⁴⁹

Deshalb kann es aber auch so etwas wie »sittliche Entrüstung« in Bezug auf ein Kunstwerk nicht geben. Sittliche Entrüstung würde eine tatsächlich moralisch verwerfliche Tat implizieren, die aus den vorher angeführten Gründen durch z. B. Literatur nie etabliert werden kann, da sie in einem virtuellen Raum eine Versuchsordnung darstellt, die höchstens zur Erprobung bestimmter Konstellationen und Ideale dienen kann.⁵⁰

Eine weitere diesbezüglich aufschlussreiche Stelle ist die Bevorzugung des Humors vor der Satire, dem Witz und der Ironie. Der Humor hat eine Reinheit (»göttliches Kind«), die den anderen fehlt, wodurch er befähigt ist, alle Thematiken (auch Tod und Elend) in seinen Besitz nehmen zu dürfen, ohne dass es als geschmacklos empfunden wird.⁵¹

Die Vermutung liegt also nahe, dass auch die Phase der heiligen Jungfrau eine Erprobungsphase des Charakters bleibt, wie es von Erasmus am Anfang ausgelegt worden ist. Dionysia durchläuft ein weiteres Wirklichkeitskonzept und eine neue Lebensphilosophie, in die eingebettet das Potenzial der Gewalt ist. Dieses Potenzial ist auf die makrostrukturellen Beziehungen der Erzählung betrachtet wertneutral, aber auf die mikrostrukturellen Beziehungen in dem spezifischen Weltentwurf des Kapitels gewendet ein essenzielles Element. In dieser Welt ist dann auch die Glorifizierung der Gewalt Teil des Ausdrucks ihrer Funktion: Im Krieg bewährt sich Dionysia als Mensch, noch genauer als Held. Im Wertekomplex ausschließlich dieser Sphäre erreicht sie damit charakterliche Vervollkommenung. Allerdings ist dieser Wertekomplex weder generell auf die gesamte Erzählung übertragbar, noch ist er Teil einer genuin zu vermutenden Aussage desselben. Das Wertesystem entfaltet seine Funktion und Relevanz nur für das jeweilige Segment der diegetischen Welt und ist deshalb nicht zwangsläufig auch Teil einer übergeordneten Wahrheit. Das darf nicht übersehen werden, wenn man die Darstellung der kriegerischen Frau in Bezug zum auch stark propagandistischen Diskurs der Johanna von Orleans setzt. Die Faszination für die Ästhetisierung der Frauenfigur ist eine formale, keine ideologische. Ebenso ist auch die Ästhetisierung der Gewalt eine formal-logische und keine ideologisch-konsequente. Wobei dieses Mal die Formationsregeln der Darstellung aus den komplexeren und übergeordneten Diskursen des Heroischen entlehnt sind. Deshalb verzichtet Schnitzler auf eine Rechtfertigung der Gewalt. Das Heroische ist Rechtfertigung genug. Das notwendige Merkmal der Legitimation

49 EBD., S. 112.

50 EBD., S. 121.

51 EBD., S. 105.

in Bezug auf die heroische Gewalt wird als *quasi a priori* gedacht und die Argumentationskette damit verkehrt. Die Gewalt ist nicht heroisch, weil sie moralisch gerechtfertigt ist, sondern die Gewalt ist gerechtfertigt, weil sie heroisch ist. Im Hinblick auf eine autonomieästhetische Inszenierung der Gewalt lässt sich zweierlei feststellen:

1. Die formale Logik der Ästhetik zeigt sich insbesondere dort, wo an einem intermedialen Darstellungskode partizipiert wird. Die Notwendigkeit der Inszenierungsform ergibt sich somit zu einem großen Teil aus dem übergeordneten Sujet – in diesem Fall des Heroischen – und weniger aus der originären, diegetischen Welt des Textes.
2. Selbstreferenz kann nicht als Ausschluss intertextueller und intermedialer Bezüge verstanden werden. Im Gegenteil ist gerade der Bezug auf andere ästhetische Kodierungen das, was die singuläre Inszenierung von ihrer ständigen Rechtfertigung als Kunst befreit – das Zitat und der Bezug auf einen Darstellungskode sicheren zugleich eine gewisse Befreiung vom Bezug auf eine empirische Realität, weil der Verweis auf eine andere ästhetische Repräsentation einmal mehr das Kunstwerk als Kunst ausweist. Denn dadurch, dass das Kunstwerk im Zitat seine Abhängigkeit zum ästhetischen Diskurs der Darstellung offenlegt, schwächt es zugleich seine Verantwortung gegenüber dem Dargestellten und seinem möglichen Realitätsbezug.