



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Das melancholische Narrativ des Abschieds
in Werken von Joseph Roth und Arthur Schnitzler

Bedeutsamkeit im habsburgischen Mythos und
der romantischen Liebeskonzeption

verfasst von / submitted by

Mag. Julia Maria Schoinz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk

Wie grausam nun der Verlust auch immer sei,
er vermag nichts gegen den Besitz:
er vervollständigt ihn, wenn Ihr so wollt, er bestätigt ihn:
er ist im Grunde nichts anderes als ein zweiter Erwerb –
diesmal ganz innerlich – und ebenso intensiv.

Rainer Maria Rilke

Man lebte dazumal von den Erinnerungen,
wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit,
schnell und nachdrücklich zu vergessen

Joseph Roth: Radetzkmarsch

Für meine Mutter, Erik & meine beiden Söhne

VORWORT

Mit der Fertigstellung dieser Arbeit schließt sich für mich ein – in Blumenbergschem Sinne – bedeutsamer Kreis, der bereits in meiner Kindheit seinen Anfang nahm: Denn schon am Beginn meiner Volksschulzeit kam ich durch die flammenden Erzählungen meines fünf Jahre älteren Bruders mit der Geschichte der Habsburger und deren Imperium in Berührung. Mein Bruder, damals ein bekennender Monarchist, war retrospektiv betrachtet durch und durch dem habsburgischen Mythos verfallen. Obwohl seine leidenschaftlichen Vorträge bei mir nur bescheidenen Anklang fanden, verfestigte sich in mir doch die Vorstellung, dass der Untergang des Habsburgerreiches für alle Nachfolgestaaten einen beklagenswerten und unwiederbringlichen Verlust darstellte, der berechtigt Anlass zu Melancholie bot. Im Rahmen meiner Dissertation nahm ich letztendlich den habsburgischen Mythos (in mir) kritisch unter die Lupe und gewann ein differenziertes Bild, das die emotionale Aufladung von früher stark entkräftet. Nichtsdestotrotz fand ich es sehr faszinierend, mich vor allem mit den letzten Jahrzehnten des habsburgischen Imperiums aus kulturwissenschaftlicher Perspektive auseinanderzusetzen. Vielleicht ist also doch der Funke der Begeisterung zeitverzögert von meinem Bruder auf mich überggesprungen.

Durch die Krebserkrankung und den Tod meiner Mutter wurde der Abschied ganz unerwartet zu meinem eigenen Thema, als ich noch am Beginn meines Forschungsprojektes stand. Diese persönliche Betroffenheit war zwar für meinen Schreibprozess mitunter belastend, aber gleichzeitig hat sie meiner Arbeit eine Tiefe verliehen, die nicht auf theoretisches Wissen beschränkt bleibt.

Der Prozess von der ersten Themenwahl bis zur endgültigen Version dieser Arbeit war langwierig und alles andere als geradlinig. Dass ich über verschlungene Wege, neben meiner beruflichen Tätigkeit und trotz Veränderungen in meinem Privatleben doch noch mein Ziel erreichen konnte, verdanke ich nicht so sehr meiner Beharrlichkeit, als vielmehr der Unterstützung durch mehrere Menschen, bei denen ich mich an dieser Stelle aus tiefstem Herzen bedanken möchte. Zu großem Dank bin ich Prof. Dr. Wolfgang Müller-Funk, dem wissenschaftlichen Betreuer und Erstgutachter meiner Arbeit, verpflichtet. Seine Fachkompetenz und wertvollen Anregungen sowie seine Hilfsbereitschaft und Zuverlässigkeit waren für mich von unschätzbarem Wert. Das von ihm geleitete DoktorandInnen- und DiplomandInnenseminar, das teilweise auch in Kooperation mit Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka stattfand, bot mir den geeigneten Raum, um Ergebnisse meines Forschungsvorhabens zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Darüber hinaus empfand ich die Gespräche und

den Austausch mit meinen KollegInnen stets als hilfreich und bereichernd. Einen großen Dank möchte ich auch Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, dem Zweitgutachter meiner Arbeit, aussprechen. Er hat mir an einem zentralen Scheidepunkt meines Forschungsprojektes eine für mich wesentliche Hilfestellung geboten.

An dieser Stelle möchte ich auch Dr.Dr.Dr. Reinhard Neumeier danken, mit dem ich die Struktur und Methode meiner Arbeit diskutieren durfte. Als sehr anregend empfand ich auch das Gespräch mit Univ. Prof. Dr. Konrad Paul Liessmann über die Verbindung zwischen Melancholie und Eros. Bei Mag.a Eveline Obitsch bedanke ich mich herzlich für das gewissenhafte und schnelle Lektorat. Dass sie diese Aufgabe unentgeltlich, als Dienst an eine Fachkollegin übernommen hat, erfüllt mich mit großer Dankbarkeit.

Ein großer Dank gebührt meinen Eltern für all die Unterstützung, die sie in mir in meinem Leben angedeihen ließen, und dafür, dass ich selbstbestimmt meinen Weg gehen durfte. Auch meinen Geschwistern zolle ich Dank dafür, dass sie mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Ohne die Geduld, den Zuspruch und die tatkräftige Unterstützung meines Mannes wäre es mir wohl nicht möglich gewesen, meine Dissertation abzuschließen. Er hat an vielen Wochenenden unseren Sohn allein betreut, damit ich ungestört arbeiten konnte. Dafür danke ich ihm aus tiefstem Herzen.

Last but not least gibt es viele FreundInnen, die immer ein offenes Ohr für mich hatten und mir bei meinem jahrelangen Arbeitsprozess gedanklich und emotional zur Seite gestanden sind. Vor allem Stephanie Mayer, Lotte Sommerer, Jeannette Chakkal, Andrea Blümel, Anika Schranz, Fritz Wenigwieser und Thomas Fialka möchte ich hiermit meinen großen Dank aussprechen. Sie sind mir als treue WegbegleiterInnen von unschätzbarem Wert.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	1
1.1	Literaturwissenschaftliches Forschungsinteresse und Forschungsfragen	2
1.2	Methodische Vorgehensweise.....	5
1.3	Übersicht zur Arbeit	6
2	Forschungsstand	8
2.1	Abschied nach Karl Heinz Bohrer.....	8
2.2	Joseph Roth und der habsburgische Mythos	9
2.3	Arthur Schnitzler und der Mythos der romantischen Liebe	14
3	Melancholie	16
3.1	Das epistemologische Phantasma.....	17
3.2	Wenn das Liebesobjekt verloren geht.....	20
3.3	Trauer als „gesunde“ Schwester der Melancholie nach Freud.....	21
3.4	Das melancholische Unvermögen, loszulassen.....	26
3.5	Melancholie und Eros.....	33
3.6	Melancholie und (inneres) Exil	35
3.7	Melancholie als gesellschaftliches Phänomen	38
3.8	Melancholie und Zeitempfinden	40
4	Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph als Nährboden für kollektive Melancholie?	43
4.1	Die Dynamik von politischer Unterdrückung und kultureller Produktivität.....	43
4.2	Kaiser Franz Joseph - der „abstrakte“ Monarch.....	49
4.3	Kunst und Theater als Surrogat für politische Partizipation	51
4.4	Veränderte Wahrnehmung der Zeit.....	53
4.5	Zwischen Modernität und fröhlicher Apokalypse	57
4.6	Todesaffinität und schöne Leich als totenkultisches Ideal	60
5	Der Abschied als elementarer Aspekt der Lebenswirklichkeit.....	66
5.1	Semantik des Abschieds	66

5.2	Freuds Beobachtung einer frühkindlichen Abschiedsbewältigung	69
5.3	Kunst als Reaktion auf omnipräsente Verlust- und Trennungserfahrungen	70
5.4	Von der Bedeutung, „abschiedlich“ zu leben	73
5.5	Die literarische Ausgestaltung.....	75
6	Konzepte der Literatur- und Kulturwissenschaft	76
6.1	Das melancholische Narrativ des Abschieds.....	76
6.2	Der Mythos.....	79
6.2.1	Der wissenschaftliche Blick auf den (ir)rationalen Mythos	80
6.2.2	Die Liebe als Mythos: Zwischen Platons <i>Gastmahl</i> und romantischem Liebesideal	85
6.2.3	Der habsburgische Mythos	90
6.2.4	Blumenbergs Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung.....	100
6.3	Analytisch-empirische Methodik: Verknüpfung der sozialwissenschaftlichen Themenanalyse mit der mythischen Bedeutsamkeit nach Blumenberg.....	106
7	Entwickelte Figur <i>Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich</i>	108
7.1	Szenenkontexte.....	109
7.1.1	Treu bis über den Tod hinaus: <i>Die Büste des Kaisers</i>	109
7.1.2	Mit dem Kaiser schicksalhaft verwoben: <i>Radetzkmarsch</i>	114
7.2	Analysedimension: Morstins und Carl Josephs Melancholie.....	116
7.2.1	Graf Morstins Melancholie.....	117
7.2.2	Carl Josephs Melancholie.....	121
7.3	Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung.....	125
7.3.1	Verfahren Kreisschluss	125
7.3.2	Verfahren Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität	135
7.3.3	Verfahren Latente Identität	137
7.3.4	Verfahren Gleichzeitigkeit.....	139
7.4	Zusätzlich entwickelte Verfahren des Aufbaus von Bedeutsamkeit.....	141
7.4.1	Galizien als mythisch-melancholischer Erinnerungsraum	141
7.4.2	Die Doppelleibigkeit des Kaisers	147
7.4.3	Körpersnähe dank feudaler Face-to-face- Begegnung.....	149

7.4.4	Friedhöfe als Abschieds- und Erinnerungsorte.....	151
7.5	Antwort auf die zweite detaillierende Frage: Der habsburgische Mythos unter dem Aspekt des Freudschen nicht vollzogenen Abschieds vom Liebesobjekt	153
7.6	Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau	155
8	Entwickelte Figur <i>Abschied der Liebenden</i>	158
8.1	Analysedimension: Vorbemerkungen zur (romantischen) Liebe	160
8.2	Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung.....	163
8.2.1	Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung im Liebesdiskurs.....	163
8.2.2	Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung im Entkleidungsprozess..	172
8.2.3	Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität	173
8.3	Zusätzlich entwickelte Verfahren des Abbaus von Bedeutsamkeit	180
8.3.1	Sexuelle Leidenschaft ohne tiefe affektive Zuneigung	181
8.3.2	Die melancholische Unfähigkeit, dauerhaft zu lieben.....	186
8.3.3	Untergeschobene und verweigerte Elternschaft	194
8.3.4	Ehe und Liebe: zwei Gegenspieler	198
8.3.5	Austauschbarkeit statt unendlich steigerbare Individualität.....	202
8.3.6	Liebe als unverbindliches Spiel.....	207
8.4	Das Déjà-vu des Abschieds im <i>Reigen</i>	210
8.5	Ausdrucksformen des melancholischen Abschiednehmens in Schnitzlers <i>Der einsame Weg</i>	212
8.5.1	Einsamkeit als <i>Conditio humana</i>	213
8.5.2	Krankheit, die vom Leben entfernt.....	216
8.5.3	Die Prädominanz der Erinnerung vor der Gegenwart	219
8.5.4	Abschied aus existentieller Ferne: Johanna und Sala.....	219
8.5.5	Johannas Freitod	225
8.5.6	Schleier gleiten über alles: Salas Ende	231
8.6	Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau	232
9	Entwickelte Figur <i>Melancholie durch entzauberten Eros</i>	235
9.1	Überhöhung und Misogynie bei Roth	235
9.2	Weibliches Altern als erotische Endstation	245

9.3	Zeitakzeleration im Alter – vorrangig ein Frauenleiden?.....	249
9.4	Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau	250
9.5	Antwort auf die dritte detaillierende Frage: Verbindung zwischen Melancholie und Eros.....	251
10	Entwickelte Figur <i>Abschied durch den Tod</i>	254
10.1	Analysedimension: Der Tod als zentraler literarischer Topos	254
10.2	Die melancholische Trauer um die Verstorbenen	256
10.2.1	Männliches Trauern bei Roth	256
10.2.2	Weibliches Trauern bei Schnitzler	264
10.3	Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau	267
11	Resümee, Reflexion und Ausblick	269
	BIBLIOGRAPHIE	274
	ANHANG	293

Abkürzungsverzeichnis

a.a.O. am angeführten Ort

bzw. beziehungsweise

dies. dieselbe oder dieselben

der. derselbe

d.h. das heißt

ebd. ebenda

f folgende

ff fortfolgende

Hg. Herausgeber

S. Seite

u.a. unter anderem/ und andere

vgl. vergleiche

z.B. zum Beispiel

zit. zitiert

1 Einleitung

Der Melancholiker lebt heute aus mehreren Gründen gern im Verborgenen: Spätestens im vergangenen Jahrhundert ist er gänzlich in Misskredit geraten, als ihn Psychologen und Psychiater genauer ins Visier nahmen, um ihm den Stempel des „Pathologischen“ aufzudrücken, und begannen, seine seelische Gestimmtheit in das Krankheitsbild der Depression einzureihen. Dies kam jedoch nicht nur einer Verstümmelung seines komplexen Erscheinungsbildes gleich, sondern bedeutete auch die Aberkennung aller Qualitäten, die man über viele Jahrhunderte hinweg dem Melancholiker zugesprochen hatte, nämlich Kreativität, eine erhöhte Sensibilität und Reflexionsgabe sowie die Fähigkeit, tiefere Zusammenhänge zu erfassen. Der Melancholiker, der für Außenstehende eine – in doppeltem Sinne - „grundlose“ Traurigkeit in sich trug, war darin geübt, innezuhalten, sich gedanklich zu versenken, um Fragen der menschlichen Existenz auf den Grund zu gehen.

In der heutigen Industriegesellschaft, die stark auf Aktivität, Leistung und permanentes Vorankommen fokussiert ist, wirkt der zögerliche, handlungsgehemmte Melancholiker jedoch wie ein Störfaktor, dem nur durch Beschäftigungstherapie beizukommen ist. Kurzum: Er hat Ehre und Reputation verloren. Und das zu Unrecht: Denn vor allem Zeiten mit hoher Veränderungsgeschwindigkeit, gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen befördern das Aufkommen von Melancholie. Dann äußert sie sich als eine Geisteshaltung, die feinfühlig erspürt, wo die unbeachteten Schattenseiten, die Gefahren für die Gesellschaft lauern. Dem omniprésents Glücks- und Erfolgsdiktat misstrauend, weiß sie, dass Scheitern, Verlust und Abschied Erfahrungen sind, die man zwar gern umschiffen würde, die aber letztendlich dem menschlichen Erfahrungsrepertoire eingeschrieben sind. Gerade in der gegenwärtigen mobilen Gesellschaft gibt es zahlreiche Abschiede: Doch zum Großteil sind diese negativ konnotiert, lösen Unbehagen oder Angst aus, weil sie eine Lücke oder Leere spürbar machen. Deshalb fällt es oft schwer, diese Abschiede in vollem Bewusstsein zu vollziehen und sich selbst die erforderliche Zeit für ihre Bewältigung zuzugestehen.

Roth und Schnitzler räumen in ihren Werken der Melancholie und der literarischen Ausgestaltung von Abschiedssituationen auffallend viel Raum ein. Ihre melancholischen Figuren sind feinsinnig-reflektierende Wesen, die immer etwas abseits stehen, stets Zaungäste des Lebens bleiben. Doch die Stoßrichtung ihrer Worte, Gedanken und Beobachtungen führt mitten in existentielle Bereiche des Menschseins, kreisen um Sinn, Zeit, Tod, Vergänglichkeit.

Vor allem sind sie Figuren, die den Abschied nicht verdrängen oder bagatellisieren. Ihrer Spur in Roths und Schnitzlers Oeuvre zu folgen, bedeutet gleichzeitig auch, sich mit Dimensionen des Erinnerns auseinanderzusetzen, mit der ungeheuerlichen Schwierigkeit, Verlorenes loszulassen, ohne es dabei dem Vergessen preiszugeben.

1.1 Literaturwissenschaftliches Forschungsinteresse und Forschungsfragen

Wer Werke von Joseph Roth und Arthur Schnitzler als literaturwissenschaftlichen Forschungsgegenstand wählt, sieht sich mit einer schier unüberschaubaren Fülle an Sekundärliteratur konfrontiert. Nichtsdestotrotz zeigt sich bei deren vertieften Sondierung, dass weiterhin wesentliche Forschungsfragen bestehen, deren Beantwortung die Wissenschaft bislang schuldig geblieben ist.

Die vorliegende Arbeit greift eine dieser Forschungslücken auf, indem sie sowohl die Präsenz der Melancholie als auch deren Verschränkung mit dem Abschied bei Roth und Schnitzler untersucht. So geht diese Dissertation der Frage nach, wie die beiden Autoren dieses Narrativ literarisch umsetzen und ausgestalten. Im Fokus stehen also diverse Abschiedsszenarien, die einer typologischen Analyse unterzogen werden. Um mit dem Terminus „Abschied“ wissenschaftlich zu operieren, ist es unerlässlich, eine klare semantische Grenzziehung vorzunehmen, wird dieser in unserem Sprachgebrauch doch oft auch metaphorisch aufgeladen, wenn nicht sogar überfrachtet. So gibt es neben „konkreten“ zwischenmenschlichen Abschiedssituationen, die eine vorübergehende oder endgültige Trennungserfahrung markieren, eine Fülle an „abstrakten“ Abschieden, in denen sich eine Trennung von Orten, Ideen, Idealen, Lebensphasen o.Ä. ausdrückt. Die Typologie der vorliegenden Forschungsarbeit besteht aus vier entwickelten Abschiedsfiguren. Zwei davon beziehen sich auf konkrete interfigurale Trennungssituationen: Das sind zum einen Abschiede, die zwischen Liebenden vollzogen werden, zum anderen solche, die im Tod einer Figur begründet liegen und mit einer Trauererfahrung korrelieren. Die anderen beiden Typen kreisen um ideelle Abschiede: die erste um das politische Abschiednehmen vom Habsburgerreich, die zweite um den Abschied von einem Liebes- und Erotikideal, das hier als die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* titulierte wird.

Als inhaltliche Klammer, die diese vier entwickelten Abschiedsfiguren umfasst, fungiert ein zentraler Aspekt aus Sigmund Freuds berühmter Studie *Trauer und Melancholie*, der den Gegensatz zwischen einem „normal“ verlaufenden Trauerprozess und einem melancholischen Syndrom thematisiert. Nachdem der Vater der Psychoanalyse die Trauer als „die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“¹ definiert, stellt er die eben erwähnte Gegensatzthese auf. Den Unterschied verortet er in der Bereitschaft, das libidinös besetzte Objekt als verlorenes anzuerkennen. Denn im Gegensatz zum „normal“ Trauernden weigert sich der krankhafte Melancholiker, im Rahmen einer Realitätsprüfung die Faktizität des Verlustes zu akzeptieren und folglich „alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen“². So bleibe er dem Verlorenen emotional verhaftet und sei unfähig, die Trauerarbeit abzuschließen, die am ehesten durch die Wahl eines neuen Liebesobjektes ihr Ende findet. Diese These, appliziert auf die ausgewählten Texte von Roth und Schnitzler, bedeutet, dass die vorliegende Arbeit jene Abschiedsszenarien analysiert, die für die betroffenen Figuren mit einer schmerzvollen Verlusterfahrung korrelieren und bei denen die emotionale Loslösung vom verlorenen Objekt nicht gelingt. An die Stelle einer erfolgreichen Trauerarbeit tritt die Melancholie.

Das melancholische Narrativ, das in den hier ausgewählten Werken in Erscheinung tritt, zeichnet sich dadurch aus, dass es in den großen Erzählrahmen des Mythos eingebettet ist. Der „Mythos“ – der nach Abschied und Melancholie als dritter thematischer Pfeiler dieser Studie firmiert – ist wissenschaftlich am schwierigsten zu fassen. Seine lange Diskursgeschichte, seine Vielfältigkeit und Komplexität, gepaart mit der semantischen Unschärfe in unserem Sprachgebrauch, machen es nicht leicht, mit dem Begriff Mythos auf wissenschaftlicher Ebene zu operieren.

Aus allgemeiner psychologischer Sicht wird der Mythos als sagenhafte Überlieferung, „die nicht nur mit der Vergangenheit zu tun hat, sondern zugleich Gegenwart ist“³, gefasst. Der deutsche Philologe Walter Burkert bezeichnet die Mythen in einer minimalen Begriffsfassung als „traditionelle Erzählungen mit besonderer Bedeutsamkeit“⁴. In den untersuchten Werken wird das melancholische Narrativ des Abschieds mit zwei Formen mythischen Erzählens

¹ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie* (1917), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band III, Psychologie des Unbewußten*, herausgegeben von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strache, 9., unveränderte Auflage, Frankfurt/Main: S. Fischer 1997, S. 193-212, hier S. 197.

² Ebd., S. 198.

³ Dorsch – *Lexikon der Psychologie*, 17., vollständig überarbeitete Auflage, Bern, 2014, S. 1139.

⁴ Walter Burkert, *Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen*, in: Fritz Graf (Hg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart: B.G. Teubner 1993, S. 9-24, hier S. 17.

verschränkt: bei Roth mit dem habsburgischen Mythos, bei Schnitzler mit dem Mythos der romantischen Liebe.

Die vorliegende Studie beschränkt sich nicht nur auf eine exemplarische Analyse von zwei Habsburg-Texten aus Roths Feder, sondern möchte auch einen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Theoriebildung des habsburgischen Mythos leisten, indem sie Blumenbergs kulturphilosophische Konzepte der mythischen Bedeutsamkeit mit bereits bestehenden Theorien, vor allem mit jenen von Claudio Magris und Wolfgang Müller-Funk, verknüpft. Das zentrale Novum dieser Untersuchung besteht darin, dass sie Blumenbergs Mythos-Theorie auf die ausgewählten Werke appliziert, um jene Verfahrensweisen zu extrapolieren, durch die Roth und Schnitzler ihr mythisches Erzählen mit Bedeutsamkeit aufladen.

Bei der Auflistung und Erläuterung jener Bedeutsamkeitsfiguren, die der deutsche Philosoph in seiner opulenten Studie *Arbeit am Mythos* präsentiert, vermeidet er definitorische Aussagen, subsumiert er die Bedeutsamkeit doch unter „den Begriffen, die sich erläutern, aber nicht im strikten Sinne definieren lassen“⁵. Vielmehr schöpft der „Universalgelehrte“ Blumenberg aus einem üppigen Fundus unterschiedlichster Quellen und kreiert dabei ein dichtes Textgewebe, in dem er mit Wissensbeständen aus zahlreichen Disziplinen zu beeindrucken vermag und weit über Textimmanenz hinausreicht. In der vorliegenden Dissertation wird nun versucht, innerhalb der Textimmanenz zu bleiben. Dies bedeutet, dass die Blumenbergschen Bedeutsamkeitsfiguren konkretisiert und tendenziell „dingfest“ gemacht werden, um sie für eine literarische Analyse heranzuziehen und dadurch die Validität dieser neuen Methode zu erproben.

Daher wurde als leitende Forschungsfrage formuliert: Wie wird das melancholische Narrativ des Abschieds bei Schnitzler und Roth literarisch umgesetzt? Diese Kernfrage erfährt ihre Vertiefung durch folgende detaillierende Fragen:

- Wie zeigt sich der Mythos im Zwischenmenschlichen und im Soziokulturellen?
- Wie ist der habsburgische Mythos, der bei Roth als politisches Abschiednehmen verhandelt wird, in Hinblick auf Freuds Melancholie-Theorie als nicht vollzogenem Abschied vom Liebesobjekt zu bewerten?
- Welcher Zusammenhang besteht zwischen Melancholie und Eros?

⁵ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1805).

1.2 Methodische Vorgehensweise

Eine zentrale Methode der vorliegenden Dissertation besteht darin, dass sie Ergebnisse der Themenanalyse nach Froschauer/Lueger mit Hans Blumenbergs philosophischen Theorien zur mythischen Bedeutsamkeit verknüpft, um im Rahmen einer exemplarischen Analyse all jene Verfahren zum Bedeutsamkeitsaufbau und –abbau zu untersuchen, die in Roths und Schnitzlers Texten wirksam werden, (vgl. im ANHANG

Muster-Analysetable zur Abschiedsfigur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* und Bedeutsamkeit nach Blumberg ab Seite 293). Aus diesen Ergebnissen resultieren die vier Abschiedsfiguren *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich*, *Abschied der Liebenden*, *Melancholie durch entzauberten Eros* und *Abschied durch den Tod*, welche in der vorliegenden Untersuchung entwickelt wurden und das zentrale Forschungsergebnis bilden.

Die sozialwissenschaftliche Themenanalyse nach Froschauer/Lueger wird hierbei interdisziplinär angewandt, um mit ihrer Hilfe die ausgewählten Werke von Roth und Schnitzler zu analysieren. Denn die Themenanalyse, die auf den Kontext und Hintergrund sozialer Systeme fokussiert, bietet ein geeignetes Instrumentarium, um in mehreren Schritten den thematischen Kontext der literarischen Texte zu untersuchen. Dieser lässt sich im habsburgischen Mythos und dem Mythos der romantischen Liebe verorten.

Nicht nur methodisch, sondern auch inhaltlich verfährt die vorliegende Arbeit an vielen Stellen interdisziplinär, wobei der Schwerpunkt auf den Bereichen Psychologie, Philosophie und Geschichte liegt. Durch die kulturwissenschaftliche Perspektivierung soll sich zum einen der Raum eröffnen, um die lange und vielschichtige Diskursgeschichte von Mythos und Melancholie aufzugreifen und sie vor dem Hintergrund einer exemplarischen Werkanalyse neu zu kontextualisieren. Zum anderen begibt sich diese Studie auf eine Spurensuche nach jenen soziokulturellen Faktoren, welche für die von Roth und Schnitzler gewählten Narrative maßgeblich bestimmend waren. Dadurch werden Form und Spezifik ersichtlich, mit der sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Melancholie, Mythos und Abschied kulturell ausgeformt haben.

1.3 Übersicht zur Arbeit

Die vorliegende Arbeit lässt sich grob gesprochen in zwei große Blöcke unterteilen: Während sich die Kapitel 3-6 mit dem Themenkomplex Melancholie, Mythos und Abschied auf theoretischer Ebene auseinandersetzen, beinhalten die Kapitel 7-10 die exemplarischen Werkanalysen.

Eine neue (literarische) Kontextualisierung der Melancholie erfordert zumindest einen groben Überblick über zentrale Stationen ihrer langen und vielschichtigen Diskursgeschichte. Das dritte Kapitel der vorliegenden Untersuchung setzt mit dieser Zusammenschau ein, um im Anschluss die psychoanalytische Diskurslinie von Sigmund Freud bis zu Julia Kristeva nachzuzeichnen. Dies ist insofern unerlässlich, als jene Melancholie-Konzeption, die in dieser Dissertation zum Tragen kommt, in wesentlichen Punkten auf Freuds psychoanalytische Melancholie-Theorie Bezug nimmt. Darüber hinaus wird im dritten Kapitel – im Anschluss an Wolf Lepenies – die Melancholie als kollektives Phänomen beleuchtet und der Versuch unternommen, „Hauptsymptome“ dieser psychischen Gestimmtheit zu beschreiben.

Wiederum auf Lepenies` Theorien Bezug nehmend, wird im vierten Kapitel die Frage diskutiert, ob das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph ein Nährboden für kollektive Melancholie war – eine Fragestellung und Forschungslücke, zu der bisher noch keine Publikationen vorhanden sind. So soll in der vorliegenden Untersuchung überprüft werden, ob sich Lepenies` Theorien, welche sich auf das absolutistische Frankreich des 17. Jahrhunderts und auf Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts beziehen, auch auf die letzten Dekaden des habsburgischen Imperiums applizieren lassen.

Der Abschied als „menschliche“ Konstante, als existentielle Grunderfahrung spielt für die literarische bzw. künstlerische Ausgestaltung von Abschieds- und Trennungssituationen eine wesentliche Rolle, deshalb widmet sich das fünfte Kapitel dem Abschied als elementarem Aspekt der Lebensrealität. Das darauffolgende Kapitel präsentiert die für die vorliegende Untersuchung relevanten Konzepte der Literatur- und Kulturwissenschaft. Am Beginn steht hierbei das „melancholische Narrativ des Abschieds“. Es handelt sich dabei um eine eigens entwickelte Begrifflichkeit, die an die kulturtheoretische Begrifflichkeit des „Narrativs“ und an Karl Heinz Bohrs „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ anknüpft. Damit soll eine Erzählform beschrieben werden, die vom Bewusstsein allgegenwärtiger Abschiedlichkeit, einer starken Sprachskepsis sowie einer Vorrangstellung der Erinnerungen geprägt ist. Der zweite Teil des sechsten Kapitels kreist um den Mythos, im Besonderen um zwei seiner

spezifischen Varianten: den Mythos der romantischen Liebe und den habsburgischen Mythos. Sie stellen den thematischen Hintergrund dar, vor dem die exemplarischen Werkanalysen durchgeführt werden. Obwohl in den Kultur- und Literaturwissenschaften der habsburgische Mythos immer wieder thematisiert wird, sind wissenschaftliche Theoriebildungen bisher nur bruchstückhaft erfolgt. Ein weiteres Novum der vorliegenden Untersuchung besteht darin, dass sie bisherige Ansätze mit Hans Blumenbergs Konzept der mythischen Bedeutsamkeit verbindet und somit versucht, den habsburgischen Mythos theoretisch breiter zu fundieren.

Die Tragfähigkeit dieser neuen Theoriebasis wird dann im siebten Kapitel, dem Beginn des werkanalytischen Teils, an zwei von Roths Habsburg-Werken erprobt. Die in diesem Kapitel entwickelte Figur wird als *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* tituiert und zeigt u.a. auf, wie die Melancholie der Protagonisten literarisch ausgestaltet wird und welche Bedeutsamkeit stiftenden Verfahren in den analysierten Werken wirksam werden. Darüber hinaus werden weitere Verfahren des Bedeutsamkeitsaufbaus, die über Blumenbergs Auflistung der Verfahrensweisen hinausgehen, nachgewiesen.

Das achte Kapitel analysiert die Figur *Abschied der Liebenden*, die primär in Schnitzlers Werken zum Tragen kommt, und legt dar, wie die Bedeutsamkeit des romantischen Liebesideals in vielerlei Weise abgebaut wird und in welchen Rollen- und Beziehungskonstellationen Abschiede als Melancholie auslösend dargestellt werden. Die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* steht im Zentrum des neunten Kapitels und setzt sich zum einen mit jenem Idealbild von Weiblichkeit auseinander, dem viele von Roths männlichen Protagonisten erliegen und das zwischen Überhöhung der Frauen und Misogynie oszilliert. Zum anderen beleuchtet es die weibliche Variante dieser Denkfigur, die um die Erfahrung des Älterwerdens kreist und mit dem Verlust der eigenen erotischen Anziehungskraft korreliert.

Die letzte für diese Dissertation entwickelte Figur *Abschied durch den Tod* verweist auf die vielschichtige literarische Ausgestaltung einer melancholischen Trauer, die in den ausgewählten Werken von Joseph Roth den männlichen Figuren vorbehalten ist. Als Pendant dazu, als weibliche Variante dieser Denkfigur, wird Schnitzlers *Liebelei* einer Analyse unterzogen und zu psychoanalytischen Theorien von Igor Caruso in Bezug gesetzt.

2 Forschungsstand

Die Themenfelder Melancholie, Mythos und Abschied stellen ein äußerst weitläufiges wissenschaftliches Terrain dar, weshalb bereits ein grober Überblick über den aktuellen Forschungsstand den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Forschungsstand auf die wichtigsten Aspekte der vorliegenden Arbeit zugespitzt, d.h. zum einen auf Joseph Roth und den habsburgischen Mythos, zum anderen auf Arthur Schnitzler und den Mythos der romantischen Liebe. Doch auch der Abschiedsbegriff nach Karl Heinz Bohrer liefert für diese Dissertation wichtige Impulse und fungiert als Basis für die Abschiedsfiguren, die hier entwickelt wurden.

2.1 Abschied nach Karl Heinz Bohrer

Wichtige Anregungen für den Themenkomplex „Abschied als literarische Phantasma“ bezieht die vorliegende Untersuchung aus Karl Heinz Bohrers Opus magnum zur *Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Der deutsche Literaturtheoretiker wertet darin das interpersonelle Abschiednehmen als eine „Grundfigur der literarischen Phantasie“⁶, die in ihrer Bedeutung jedes Motiv oder Leitmotiv übertrifft. Vielmehr und einen „funktionalen oder substantiellen Ort innerhalb des narrativen, dramatischen, lyrischen Zusammenhangs“⁷ darstellt. Insofern spricht Bohrer dem Abschied – seit Anbeginn seiner literarischen Ausgestaltung - die Fähigkeit zu, die Struktur eines Textes maßgeblich zu konstituieren. Jene Abschiedsvariante, die Bohrer als „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ titulierte, ist jedoch weit mehr als ein narratives oder dramaturgisches Strukturelement: Es stellt eine Denkform dar, die den „abschiedlichen“ Charakter des gerade erlebten Augenblicks durch und durch internalisiert hat und – fernab jeglicher metaphysischer Verheißungen – Abschiede als endgültig erlebt bzw. sie in ihrer Endgültigkeit wahrnimmt. So stellt sie sozusagen eine nachmetaphysische Form des trauernden Abschieds dar, die er am radikalsten bei Baudelaire verwirklicht sieht. Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, ob jene Abschiede, die

⁶ Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 10.

⁷ Ebd.

Schnitzlers melancholische Figuren vollziehen, strukturell mit Bohrs „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ in Zusammenhang gebracht werden können.

2.2 Joseph Roth und der habsburgische Mythos

Joseph Roths Literarisierung der untergegangenen Donaumonarchie hat sowohl in der Rezeption als auch in der Forschung derart große Beachtung gefunden, dass die Themenvielfalt dieses ostjüdischen Schriftstellers leicht ins Hintertreffen gerät.⁸ So wird in der klassischen Forschung Roth vorrangig mit dem habsburgischen Mythos in Verbindung gebracht und in den Rang der bedeutendsten Stifter dieses Mythos erhoben. Am Beginn dieser unangefochtenen Bedeutungszuschreibung steht Claudio Magris' berühmtes Erstlingswerk *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, das 1963 auf Italienisch und 1966 auf Deutsch erschienen ist. Jahrzehntelang gingen von diesem Buch zentrale Impulse für den Mitteleuropa-Diskurs aus, und noch heute gilt es als wichtigstes Standardwerk für die Beschäftigung mit dem habsburgischen Mythos. Da die vorliegende Arbeit an mehreren Stellen auf Magris' Theorien Bezug nimmt, sollen im Folgenden zentrale Aspekte dieses kanonischen Werkes zusammengefasst werden. Die engen Grenzen einer literarischen Studie sprengend, verfasst Magris eine Kulturgeschichte, die das Habsburgerreich ab dem 19. Jahrhundert ins Blickfeld nimmt und jene epochale Krise beleuchtet, welche aufgrund der Dissolution des habsburgischen Vielvölkerstaats bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreicht. So

⁸ Neben der Auseinandersetzung mit Roth als Chronisten des untergegangenen Habsburgerreiches und der Welt des Ostjudentums hat sich die klassische Forschung auch ausführlich mit Roths Biographie beschäftigt und versucht, Verknüpfungen zwischen Leben und Werk herzustellen. Paradigmatisch für diese Forschungsrichtung ist David Bronsens Werk *Joseph Roth: eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974. Bronsen, ein amerikanischer Literaturwissenschaftler, war mit Roth eng befreundet. Dieser Richtung lässt sich auch Reinhard Baumgart, *Auferstehung und Tod des Joseph Roth. Drei Ansichten*, München u.a.: Hanser 1991 zuordnen. Abgesehen davon, dass in der heutigen Germanistik von derartigen Interpretationsansätzen dringlich abgeraten wird, ist diese Forschungstendenz insofern problematisch, als der „Mythomane“ Roth die eigene Biographie stark mythisiert und inszeniert hat. Auch Roths Verhältnis zum Judentum sowie seine Beschäftigung mit dem Antisemitismus stand im Mittelpunkt mehrerer Publikationen. Zu den aktuelleren zählen hierbei z.B.: Katharina Ochse, *Josephs Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 1999; Eva Raffel, *Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 54) Roths Werke sind thematisch jedoch viel facettenreicher und durchaus aktuell. Wie Wolfgang Müller-Funk in seinem Buch *Joseph Roth: Besichtigungen eines Werkes*, Wien: Sonderzahl 2012 hervorhebt, drücken sich in Roths Texten moderne Erfahrungen wie Traditions-, Heimat- und Wirklichkeitsverlust, Einsamkeit, Fremdheit und soziale Ohnmacht aus. Der Frage nach Marginalität und der imperialen Begegnung zwischen Europa und Afrika bei Roth widmet sich Daniel Romuald Bitouh in seinem Buch *Ästhetik der Marginalität im Werk von Joseph Roth. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außerkolonialismus*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.

versucht er, die Wurzeln und Genese des Habsburgischen Mythos aufzuspüren, um ihn im vielschichtigen Zusammenspiel von politischer Funktion, Soziokulturalität und literarischer Ausformung zu analysieren. Magris beleuchtet dieses Zusammenspiel aus einer soziologischen Perspektive, die ihn zur These führt, dass die Habsburger im letzten Jahrhundert ihrer Herrschaft die Wirklichkeit gezielt verzerrt und deformiert, kurzum einen „Mythos“ geschaffen hätten, wodurch im künstlerischen Bereich keine adäquate Ästhetisierung der Realität mehr möglich gewesen sei.⁹ Das Verbindende zwischen Autoren wie Stefan Zweig, Joseph Roth, Werfel, Doderer und Csokor verortet der Triester Germanist dabei nicht in thematischer Verwandtschaft, gemeinsamer Motivik oder Inhalten, sondern in einem

ganz bestimmten kulturellen Humus, der in expressive Formen und einen spezifischen Ton der dichterischen Inspiration übertragen wird. Menschheitsbild und Denken dieser Schriftsteller, ihre mannigfaltige Reaktion auf die konkreten Lebensprobleme und die Nuancierung ihrer Empfindungswelt werden von der Last einer Tradition bedingt, von der sie kaum loskommen; vor allem aber von der Doppelbödigkeit ihrer Existenz in einer Unbeständigkeit und Unzufriedenheit mit der gegebenen geschichtlichen Wirklichkeit und von einer daraus folgenden Flucht und Rückwendung zur Existenz und Gefühlswelt einer historisch versunkenen Welt.¹⁰

Somit wertet Magris den habsburgischen Mythos als ein postimperiales Phänomen, das in einem starken Verhaftet-Sein mit der Welt von gestern zum Ausdruck kommt. Aus Überforderung und Unzufriedenheit mit dem politischen Klima nach 1918 hätten zahlreiche Dichter und Intellektuelle die versunkene Welt der Donaukultur als „geordnetes und märchenhaftes Mitteleuropa“, das Sicherheit und Beständigkeit bot,¹¹ verklärt. Andere Schriftsteller wie Robert Musil oder Karl Kraus hätten zwar die Donaumonarchie in ironisch-kritischer Manier dargestellt, doch auch in diesen Fällen zeuge der rückwärtsgewandte Blick von einem noch nicht vollzogenen Abschied vom Habsburgerreich, der ausständigen Akzeptanz der neuen politischen Verhältnisse. Magris sieht diese Autoren mit einer vererbten, unabschüttelbaren „Last“ beladen, die ihre Sicht auf die Welt, ihr gesamtes Denken und Fühlen durchwirkt. Diese durch und durch internalisierte Weltsicht verzerrt, verfremdet die Wirklichkeit und ermögliche somit einen „habsburgischen Mythos“, der nicht bloß „die zu

⁹ Heute ist der Begriff der „Wirklichkeit“, des Authentischen und der Möglichkeit, diese ästhetisch abzubilden, bekanntlich radikal in Frage gestellt.

¹⁰ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Madeleine von Pásztor, 2. Auflage, Salzburg: Müller 1988, S. 8.

¹¹ Vgl. ebd., S. 11f., S. 239-295.

jedem dichterischen Wirken gehörende Verwandlung des Realen“ bewirke, sondern eine historische Wirklichkeit gegen eine fiktive, illusorische eintausche, „die Sublimierung einer konkreten Gesellschaft in eine malerische, sichere und geordnete Märchenwelt“¹² vornehme. Die Studie verortet den habsburgischen Mythos im Spannungsfeld von Chaos und Ordnungsstreben¹³, innen- und außenpolitischer Instabilität und dem Ringen um Beständigkeit und Legitimation einer Herrschaftsform, die angesichts des im Europa des 19. Jahrhunderts erstarkenden Nationalstaatsgedankens immer größeren Anfechtungen ausgesetzt ist.¹⁴

Auffällig ist, dass Magris eher unkritisch mit dem komplexen Begriff „Mythos“ operiert, verwendet er ihn doch ausschließlich als Opposition zur positiv konnotierten „Wahrheit“ oder „Objektivität“, d.h. im Sinne einer trügerischen, lügenhaften „Illusion“, eines „bloßen Mythos“. Insofern gebraucht er den Terminus „Mythos“ im landläufigen Sinne und stellt weder einen Konnex zu bereits vorhandenen Mythos-Theorien her, noch entwickelt er eine eigene wissenschaftliche Mythos-Theorie. Darüber hinaus fasst der Triester Germanist unter dem Etikett des habsburgischen Mythos zwei doch recht unterschiedliche Phänomene zusammen: das postimperiale literarische Narrativ, d.h. die diachrone Sinnzuschreibung, und das synchrone Phänomen der politischen Propaganda, welche seit Beginn des 19. Jahrhunderts von den herrschenden Habsburgern gezielt eingesetzt und mit Kalkül befördert wurde. So sei erst nach dem Verlust der römisch-deutschen Kaiserkrone die Übernationalität

¹² Ebd., S. 9.

¹³ Die Dialektik von Ordnung und Chaos in Roths Werken wurde in der Sekundärliteratur an mehreren Stellen beleuchtet. Stellvertretend soll hier auf zwei Texte verwiesen werden: In seinem Aufsatz zur *Arbeit am Habsburgischen Mythos. Joseph Roth und Musil im Vergleich* zeigt Jacques Le Rider auf, wie Roths *Radetzkymarsch* auf dieser Dialekt aufbaut und wie vor allem der jüngste Spross der Trottas, Carl Joseph, auf die wachsende Unordnung und seine Unfähigkeit, an die tradierte Ordo anzuknüpfen, mit Schuldgefühlen reagiert. In: Wiebke Amthor/Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Joseph Roth – Zur Modernität des melancholischen Blicks*, Berlin u.a.: De Gruyter 2012, S. 19-28 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 142). In seiner motivgeschichtlichen Untersuchung zu *Zufall und Melancholie: Untersuchungen zur Kontingenzsemantik in Texten von Joseph Roth* stellt Thomas Düllo die Semantik des Zufalls ebenso in den Kontext von Ordnung und Unordnung und beleuchtet u.a. – unter Rückgriff auf Wolf Lepenies und Sartre – ausführlich den Kausalzusammenhang zwischen Melancholie und Kontingenzbewältigung. Münster u.a.: LIT Verlag 1994.

¹⁴ Der Germanist Jürgen Kost stimmt mit Magris gänzlich überein, wenn er den habsburgischen Mythos als eine gezielt verbreitete Ideologie definiert, welche als Reaktion auf außen- und innenpolitische Erschütterungen eine stabilisierende, herrschaftslegitimierende Wirkung erzielen soll: „Das Haus Habsburg reagierte, indem eine Ideologie gefördert und propagiert wurde, die den instabilen Zustand des österreichischen Gemeinwesens stützen und die ins Wanken geratene Legitimation der habsburgischen Herrschaft erneuern sollte. Claudio Magris hat diese Ideologie als den „habsburgischen Mythos“ bezeichnet, und es ist erhellend, daß auch Magris den Beginn dieses Mythos mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, genauer mit dem Jahr 1806, ansetzt.“ In: Jürgen Kost: *Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“*, in: *Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge (1997 – 2002), Band 20, S. 125-158, hier S. 142.

des habsburgischen Imperiums zum Ideal hochstilisiert worden¹⁵ Zu Recht weist jedoch Wolfgang Müller-Funk darauf hin, dass synchrone und diachrone Betrachtungen des Reiches unterschiedliche Ergebnisse hervorbringen.¹⁶ Dass Magris hier zwei verschiedene Phänomene miteinander vermengt, dürfte sowohl mit der semantischen Unschärfe des Begriffs „Mythos“ als auch mit dem Fehlen einer fundierten Mythos-Theorie zu tun haben.

Als genuin politische Propaganda habe der Mythos schließlich bis in die Gefühls- und Alltagswelt hineingewirkt, eine geistige Atmosphäre geschaffen, die auch nach der Dissolution des habsburgischen Vielvölkerstaates die Mentalität geprägt habe. Magris führt als tragendes Fundament des mythisierten Habsburgerreiches drei motivische „Eckpfeiler“ an: Der erste bezieht sich auf die Übernationalität des Vielvölkerstaates, der sich als friedvolles, harmonisches, ja ideales Pendant zu nationalistischen Staatsgebilden darstellt¹⁷ und den politischen Immobilismus der Habsburger zur „Offenbarung höherer Weisheit“¹⁸ ummünzt. Als zweites Grundmotiv nennt Magris das österreichische Bürokratenium¹⁹, jenen klar strukturierten, in seiner Stabilität zeitlos anmutenden Mikrokosmos, der in vielerlei Hinsicht auf den Makrokosmos Habsburgerreich verweist und dem die österreichische Literatur die beliebte Figur des treuen Dieners oder gewissenhaften Beamten entlehnt. Der dritte Eckpfeiler ist jener „genußfreudige“ Hedonismus²⁰, der ab der Biedermeierzeit bis zum Ende der Belle Époque vor allem den gehobenen Wiener Kreisen nachgesagt wird und Hermann Broch zufolge das Klima einer „fröhlichen Apokalypse“ geschaffen habe. Diesen „Mythos der Lebensfreude und des Phäakentums, der selbstvergessenen Fröhlichkeit und des melancholiegetränkten Leichtsinns“²¹ wertet Magris als Surrogat für politische Partizipation und Mitbestimmung in Kakanien. Denn aus Ermangelung an politischen Betätigungsfeldern habe man sich, Unterhaltung und Sinnesfreuden suchend, auf das eigene Privatleben konzentriert.²² Dass diese drei Komponenten für die Ausformung des habsburgischen Mythos konstitutiv waren, hat Magris anschaulich dargelegt. Ob und inwieweit mangelnde politische Partizipationsmöglichkeiten die Entstehung von Melancholie befördert haben, soll im vierten

¹⁵ Vgl. Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, a.a.O., S. 36.

¹⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung*, in: Gunther Martens/Clemens Ruthner/Jaak de Vos (Hg.), *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Bern u.a.: Peter Lang 2005, S. 301- 325 (= Musiliana, 11).

¹⁷ Vgl. Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, a.a.O., S. 25f.

¹⁸ Ebd., S. 26.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 29.

²⁰ Ebd., S. 30.

²¹ Ebd., S. 38.

²² Vgl. ebd., S. 38f.

Kapitel „Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph Nährboden für kollektive Melancholie?“ noch genauer beleuchtet wird.

In seinem Beitrag *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung* wendet sich auch der Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk dem habsburgischen Mythos zu und fasst diesen als ein postimperiales literarisches Narrativ auf, das bei vielen repräsentativen Autoren Autobiographie und Geschichte zu einem Erinnerungskonstrukt amalgamiert, das jedoch nicht als „authentische“ Quelle gelesen werden darf, sondern vielmehr auf einer „frei schweifenden historischen Phantasie“²³ basiert. Wie für Magris sind auch für Müller-Funk die nachträglichen Sinnstiftungen des habsburgischen Mythos Reaktionen auf eine Gegenwart, die in vielerlei Hinsicht als brüchig, destabilisierend und prekär empfunden werden. Unter Rückgriff auf Freuds Melancholie-Definition wertet er die literarische Rückwendung zur Welt von Gestern als Ausdruck melancholischer Trauer. Die in der vorliegenden Arbeit entwickelte Theorie zum habsburgischen Mythos, deren Novum darin besteht, dass sie in ihr Zentrum die mythische Bedeutsamkeitsstiftung nach Blumenberg stellt, sieht sich an mehreren Stellen als Weiterführung von Müller-Funks überzeugenden Ausführungen zu diesem Narrativ.

Wichtige Impulse für die vorliegende Untersuchung, vor allem für die entwickelte Abschiedsfigur *Melancholie durch entzauberten Eros* gingen von Müller-Funks Essay zu *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth*²⁴ aus. Darin legt er dar, wie in zahlreichen Werken Roths die männlichen Figuren unter der Entzauberung der Moderne leiden, die sich in gesellschaftlichen Umwälzungen, metaphysischer Obdachlosigkeit und veränderten Geschlechterrollen manifestiert. Müller-Funk beleuchtet den zwischen den Geschlechtern diametral entgegengesetzten Umgang mit diesen Veränderungen: Während (aus männlicher Perspektive) die Frauen in dieser modernen Gesellschaft kraftvoll Fuß fassen, erstarken und heimisch werden, hinken die Männer weltverloren hinterher und beklagen, dass das weibliche Geschlecht seine „natürlich-romantische Veranlagung“²⁵ unwiederbringlich verloren habe. Die Art und Weise, wie Roth seine adaptionstüchtigen Frauenfiguren ausgestaltet, erlaubt laut Müller-Funk Einblicke in die Funktions- und Produktionsweisen von Stereotypisierungen. Zu Recht werden im Essay die bei Roth oftmals kinderlosen Frauen oder als Randfiguren angelegten Mütter als Symptom einer nekrophilen Kultur gewertet, die sich nicht mehr

²³ Wolfgang Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 306.

²⁴ Wolfgang Müller-Funk, *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth*, in: ders., *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*, Wien: Sonderzahl 2012, S. 143-154.

²⁵ Ebd., S. 145.

erneuert und reproduziert. Im neunten Kapitel der vorliegenden Arbeit werden einige dieser Gedanken aufgegriffen - vor allem der Aspekt der enttäuschten männlich-romantischen Sehnsuchtsbilder - um ausgewählte Männerfiguren im Spannungsfeld zwischen Überhöhung und Verachtung der Frau zu beleuchten.

2.3 Arthur Schnitzler und der Mythos der romantischen Liebe

Für die entwickelte Figur *Abschied der Liebenden*, die vor allem Abschiedssituationen in Schnitzlers Bühnenstücken *Reigen*, *Liebelei* und *Der einsame Weg* untersucht, zieht die vorliegende Arbeit jenen Katalog an idealtypischen Wesensmerkmalen der romantischen Liebe heran, den Karl Lenz in seinem Standardwerk zur *Soziologie der Zweierbeziehung*²⁶ präsentiert. Dieser Katalog umfasst folgende sieben Merkmale: (1) Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung, (2) Postulat der Einheit von Liebe und Ehe, (3) Integration der Elternschaft, (4) Dauerhaftigkeit der Liebe und Treue durch aufrichtige Gefühle, (5) grenzenlos steigerbare Individualität, (6) hohe Glückserwartung und daraus resultierende Entwertung der Umweltbezüge und (7) Aufgabe einer Geschlechterhierarchie zugunsten eines androgynen Idealbildes. Die vorliegende Untersuchung geht von der These aus, dass Schnitzler in den genannten Bühnenstücken die Hohlheit der romantischen Liebeskonzeption freilegt, indem er das eklatante Auseinanderklaffen zwischen Ideal und realer Bindungs- und Liebespraxis seiner Figuren sichtbar macht. Dadurch wird – in Blumenberg'scher Diktion - die Bedeutsamkeit des romantischen Liebesmythos an vielen Stellen depotenziert.

Im achten Kapitel zum *Abschied der Liebenden* wird auch an mehreren Stellen auf Niklas Luhmanns berühmten Klassiker *Liebe als Passion* Bezug genommen, der die Entwicklung der westeuropäischen Liebessemantik im komplexen Zusammenspiel von soziokulturellen Veränderungen, diskursiven Praktiken und neuen Kommunikationstechnologien darlegt. Weder versucht Luhmann in seiner Untersuchung, sich einem besonderen „Gefühl“ wissenschaftlich anzunähern, noch bezieht er sich auf gängige Formen der Paarbildung oder gesellschaftlich verankerte Beziehungsnormen. Vielmehr fasst er die Liebe diskursiv, indem er sie als einen „Kommunikationscode“ definiert, „nach dessen Regeln man Gefühle

²⁶ Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung*, 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003.

ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen und leugnen“²⁷ kann. Seine These, dass der Liebesdiskurs vor dem eigentlichen Gefühl Priorität habe und sich soziokulturelle Faktoren und Veränderungen einer Gesellschaft in ihren Liebessemantiken niederschlagen, untermauert Luhmann durch zahlreiche Bezüge auf die literarische und mediale Diskursgeschichte der Liebe. Außerdem legt er dar, dass fiktionale Texte oftmals als Sozialisationsmedien für die Liebe fungiert haben und nach wie vor fungieren. Die Ausgestaltung der Figur *Abschied der Liebenden*, wie sie in den ausgewählten Bühnenstücken wirksam wird, erfolgt nahezu ausschließlich über die Diskurse, die Schnitzlers Liebende miteinander führen und oftmals die Liebe zu einem inszenatorischen Akt werden lassen. Insofern bietet es sich in der Tat an, Schnitzlers Liebesreden auch diskursanalytisch zu beleuchten.

Wie in der wissenschaftlichen Rezeption immer wieder hervorgehoben wurde, ist an Schnitzlers Werken der Zeitgeist ihrer Entstehungszeit und ihr atmosphärischer Nährboden besonders gut abzulesen. So erlauben die Liebesreden Rückschlüsse auf Liebessemantiken und deren Bedeutung für erotische Paarbeziehungen in Wien um 1900. In ihrem gleichnamigen Beitrag thematisiert auch Konstanze Fliedl *Schnitzlers Sprachen der Liebe*. Darin zeichnet sie die Traditionslinie des „Glücksverbots“ in der Literaturgeschichte nach und zeigt auf, dass die Lektüre philosophischer und psychoanalytischer Werke in manchen unverhohlenen misogynen Textpassagen Schnitzlers ihren Nachklang gefunden hat. Darüber hinaus stellt sie eine Verbindung zwischen der problembehafteten Liebesformel „Ich liebe dich“ und jener Sprachkritik, die in Schnitzlers Spätwerk immer deutlicher zutage tritt, her.

²⁷ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 23.

3 Melancholie

Bereits vor knapp zweieinhalbtausend Jahren nahm die Diskursgeschichte der Melancholie ihren Anfang. Dies war der Auftakt zu einer Fülle an künstlerischen und literarischen Darstellungen, philosophisch-psychologischen Betrachtungen und Studien zur Schwarzgalligkeit, die in ihrer Phänomenologie äußerst schwer zu fassen ist. Denn wiewohl sie als „anthropologische Konstante“ gewertet werden kann, stellt sie stets ein „Kind“ ihrer Zeit dar, d.h. ist die Reaktion auf ihren jeweiligen soziokulturellen, politisch-ökonomischen Hintergrund. So bringt sozusagen jede Zeit ihre eigene Form von Melancholie hervor. Ein Indiz dafür, dass heute das Interesse an der Melancholie wieder stark aufflackert, ist die kaum zu überblickende Fülle an Publikationen aus den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen, die in den letzten Jahrzehnten zu dieser Thematik erschienen sind.

Im Folgenden soll die Schwierigkeit, die Melancholie epistemologisch zu fassen, kurz erläutert werden. Die vorliegende Untersuchung fasst die Melancholie in ihrem Kern als eine psychische Gestimmtheit, die einem verlorenen Liebesobjekt verhaftet bleibt. Deshalb wird im Anschluss die psychoanalytische Diskurslinie zum Themenkomplex Trauer und Melancholie, wie sie von Sigmund Freud, Karl Abraham und Melanie Klein bis hin zu Giorgio Agamben und Julia Kristeva führt, dargelegt. Den medizinisch-psychoanalytischen Kontext verlassend, wird danach die Melancholie als gesellschaftliches Phänomen im Sinne eines kollektiven Rückzugsverhaltens beleuchtet. Neben der Tendenz zur inneren Selbstexilierung wird dem Melancholiker von jeher auffallend oft ein gesteigertes erotisches Verlangen nachgesagt. Das Unterkapitel „Melancholie und Eros“ widmet sich dieser Polarität von schwermütiger Introvertiertheit und Sehnsucht nach erotischer Begegnung. Am Abschluss dieses Kapitels steht ein zentrales Symptom der Melancholie, das veränderte Zeitempfinden, das primär auf die Vergänglichkeit und das unmittelbare Verschwinden des Gegenwärtigen fokussiert, wodurch in der melancholischen Perzeption die Vergangenheit weit mehr Bedeutung hat als die Zukunft, die – strukturell gesehen - keine offene mehr ist, sondern vorrangig mit bevorstehenden Verlusterfahrungen korreliert.

3.1 Das epistemologische Phantasma

Wir wissen ja oft nicht, die wir im Schweren sind, bis über die Knie,
bis an die Brust, bis ans Kinn. Aber sind wir denn im Leichten froh,
sind wir nicht fast verlegen im Leichten? Unser Herz ist tief,
aber wenn wir nicht hineingedrückt werden,
gehen wir nie bis auf den Grund.
Und doch, man muss auf dem Grund gewesen sein.
Darum handelt sich's.
Rainer Maria Rilke

Bis zum heutigen Tag ist die Melancholie, flankiert von poetischen Synonymen wie Schwermut, Trübsinn, Selbstverlorenheit, Weltschmerz oder Seelenfinsternis, ein widerspenstiger Terminus, denn beharrlich versperrt er sich jedem Versuch, ihn epistemologisch zu fixieren. Mit einer Fülle an Assoziationen angereichert, ist die Melancholie derart vielstimmig, dass es unmöglich erscheint, sie in eine klare sprachliche Beschreibung zu zwängen, ohne dabei wieder wesentliche Züge auszuklammern. Insofern sind Begriffe, die in puncto semantischer Vielfalt und Komplexität mit der „Melancholie“ konkurrieren können, in der Geschichte des abendländischen Denkens rar gesät.²⁸ Dies hat vor allem mit ihrer multiplen Präsenz in Medizin, Philosophie, Theologie und Literatur zu tun. Seit über zweitausend Jahren vereint sie in sich den wissenschaftlich-medizinischen Diskurs²⁹, in dem sie oftmals für die unterschiedlichsten psychischen und physischen Phänomene (wie „Trauer, Epilepsie, Niedergeschlagenheit, Verstopfung, Trägheit, *vapeurs*, Wahnsinn, Angstzustände, fixe Ideen, hysterische Krisen oder Depression“³⁰) erhalten musste, mit der figurativen Sprache der Dichtung. Ebenso vielfältig wie ihr Vorkommen und ihre Semantik ist auch die unterschiedliche Bewertung, der sie je nach Disziplin und historischem Kontext ausgesetzt ist. Diese oszilliert zwischen Geisteskrankheit, Ursprung von

²⁸ Vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panowsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*, 2. Auflage, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 12.

²⁹ Das Phänomen der Melancholie rückt in der Antike erstmals dort ins Blickfeld, wo Mediziner und Philosophen die Quelle für bestimmte Affekte und Leidenschaften wie Traurigkeit, Angst oder Wahnsinn zu ergründen suchen und diese physiologisch, nämlich - Hippokrates' Viersäftelehre beherzigend - in einem Übermaß an schwarzer Galle verorten. Das Paradigma der Melancholie, für die organische Faktoren und Unausgewogenheiten in der Ökonomie der Körpersäfte verantwortlich sind, hält sich – ungeachtet seines rein imaginären Charakters - bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert beharrlich. Erst zu diesem Zeitpunkt rücken Behandlungen und Kuren ins Zentrum, die das melancholische Syndrom als eine psychische Erkrankung werten und dabei eine neue Ära, den Beginn der wissenschaftlichen Psychiatrie, markieren. Eine profunde Darstellung der Melancholie im Spannungsfeld von Mythos und Pharmakologie, Wissenschaft, Medizin und Literatur bietet Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, in überarbeiteter Übersetzung neu herausgegeben und mit einem Vorwort von Cornelia Wild, Köln: Verlag August 2011.

³⁰ Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, a.a.O., S. 19.

elitärer Genialität und Triebfeder künstlerischen Schaffens³¹, Ausdruck von Gottesferne³², Saturnkindschaft³³ und gesellschaftlicher Handlungshemmung³⁴. Das Wesen der Melancholie wäre geradezu verstümmelt, versuchte man, sie lediglich auf faktisches Wissen zu reduzieren. Vielmehr speist sich ihr üppiges Bild- und Diskursarsenal stark aus Imaginationen - so wie auch ihre vermeintliche Quelle, die schwarze Galle³⁵ selbst. Als „unbewusste Metapher“³⁶, die überbordend jeden epistemologischen Rahmen sprengt, bleibt sie letzten Endes ihrem immateriellen Charakter treu. Starobinski sieht deshalb nur eine einzige Möglichkeit, sich ihr in angemessener Weise anzunähern, nämlich von ihr zu „sprechen, ohne allzu sehr das Wort auszusprechen: das fordert, auf Synonyme, Äquivalente und Metaphern zurückzugreifen.“³⁷

Im heutigen medizinisch-psychiatrischen Kontext hat die Melancholie als Begrifflichkeit keinen Platz mehr: Stattdessen wird sie für gewöhnlich als „endogene“ oder „zyklothyme Depression“ bezeichnet und somit den psychopathologischen Phänomenen zugeordnet. Sie ist samt und sonders Ausdruck von Dysfunktionen, umfasst ihr Symptomkatalog doch folgende Komponenten in variierender Ausprägung: 1. Verstimmung, 2. Vitalstörung, 3. Hemmung, 4.

³¹ Dem XXX. Abschnitt der *Problemata Physica*, der fälschlicher Weise Aristoteles zugeschrieben wird, ist diese Nobilitierung der Melancholie zu verdanken. Berühmtheit erlangte der rhetorische Einleitungssatz: „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?“ Die genialische Veranlagung des von der breiten Masse sich abhebenden Menschen wird auf zu viel schwarze Galle zurückgeführt. Wer sich durch besondere Fähigkeiten auszeichnet, kann nichts anderes als ein Melancholiker sein, so die Logik des einleitenden Satzes. Vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panowsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 59.

³² Im Mittelalter erfährt die Melancholie eine religiöse Wertung: Sowohl Augustinus als auch Thomas von Aquin zufolge zählt sie zu den sieben Hauptsünden. Sie wird nun *Acedia* genannt, was mit „Trägheit des Herzens“ übersetzt werden kann. Diese „Mönchskrankheit“ überfällt bevorzugt Geistliche, welche sich allzu intensiv in Askese und Studien vertiefen, jedoch in ihrer perfektionistischen Frömmigkeit und Gottesfurcht ganz auf die christliche Demut und Gnade vergessen. Ihr Hadern mit der göttlichen Schöpfung kann sich dabei bis zu Pessimismus, Menschenverachtung und Weltekel steigern.

³³ Die Verknüpfung von Saturn und Melancholie war produktionsästhetisch äußerst fruchtbar: „Fast allen Schriftstellern des späteren Mittelalters und der Renaissance galt es als unumstößliche Tatsache, daß die Melancholie, die krankhaft wie die natürliche, in einer besonderen Beziehung zu Saturn stehe und daß dieser „schuld“ habe an den unglücklichen Eigenschaften und Schicksalen des Melancholikers.[...] für einen Künstler des 16. Jahrhunderts [war] die Aufgabe, einen Melancholiker darzustellen, gleichbedeutend mit der Aufgabe, ein Saturnkind zu schaffen. Siehe Raymond Klibansky/Erwin Panowsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 203.

³⁴ Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 967).

³⁵ Die Tatsache, dass sich die Vorstellung der schwarzen Galle so lange und beharrlich gehalten hat, führt Starobinski auf ihre enorme Symbolkraft zurück. Auch heute noch basieren die Beschreibungen des Melancholikers auf Metaphoriken. Zwar ist das Vorhandensein einer schwarzen Galle im menschlichen Körper eindeutig widerlegt, doch ändert dies nichts daran, dass man weiterhin an ihrer Bildlichkeit festhält. Vgl. Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, a.a.O., S. 101f.

³⁶ Ebd. S.101.

³⁷ Jean Starobinski, *Melancholie im Spiegel, Baudelaire Lektüren*, aus dem Französischen von Horst Günther, München u.a.: Hanser 1992, S. 9f.

Wahn, 5. Suizidalität, 6. körperliche Störungen, insbesondere Biorhythmusstörungen.³⁸ Dem Melancholiker von heute, so scheint es, lässt sich aus klinischer Sicht nichts Positives mehr abgewinnen. Seine Schwermut trägt nicht mehr das Potential von Tiefsinnigkeit, kreativem Schöpfungsfertum oder gesellschaftlicher Vorrangstellung in sich. Es ist unbestreitbar, dass mit dieser Ablöse der „Schwarzgalligkeit“ durch die Depression nicht nur eine eindeutige Pathologisierung, sondern auch eine Verarmung des Phänomens einhergeht. Dies scheint wiederum dafür zu sprechen, dass die Melancholie – so wie Wolf Lepenies vermutet – „kein klinischer Tatbestand in dem Sinne“ ist, als dass man ihr wahres Wesen empirisch eruieren könne.³⁹

Der deutsche Medizinhistoriker Volker Hess erkennt in der heutigen Wertung von Melancholie und Depression einen fundamentalen genderspezifischen Unterschied:

[...] der melancholische Mensch ist in der Regel ein Mann, während der depressive Kranke in der Regel eine ältere Frau ist, er ist eindeutig sozusagen stärker mit einem sozialen Status verbunden: Der Melancholiker ist eben der Künstler, der Bürgerliche, also jemand, der sich das leisten kann, schwermütig, melancholisch auf die Welt zu gucken, die Depressive ist eine Unterschichtenpatientin.⁴⁰

In welcher Form sich also das melancholische Syndrom auf physischer und psychischer Ebene manifestiert, mag heute klar definiert sein, doch die Frage nach seiner Genese und epistemologischen Begrifflichkeit bleibt auch in der modernen Psychiatrie nur unzulänglich beantwortet. Die gängigen Theorien umfassen sowohl das „biologisch-wissenschaftliche Konzept“, das von einer genetischen Prädisposition ausgeht, das „rollentheoretische Konzept“, das die Melancholie in einer „Übergewissenhaftigkeit“ des Erkrankten, d.h. in einer übertriebenen Identifikation mit seiner Rolle begründet sieht, als auch die Konzeption von „Wahrnehmungsveränderungen“, aus denen die Schwermut resultiert.⁴¹

³⁸ Wolfram Schmitt, *Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie*, in: *Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I: Melancholie in Literatur und Kunst*, hg. von Dietrich von Engelhardt u.a., Stuttgart: Guido Pressler Verlag 1990, S. 14-28, hier S. 14.

³⁹ Vgl. das Kulturinterview mit Wolf Lepenies *Melancholie ist ein aktuelles gesellschaftliches Problem* vom 16.2.2006 unter URL: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/470005/> [08.11.2016]

⁴⁰ *Radiolexikon: Melancholie* unter URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/sprechstunde/2099739/> [08.11.2016]

⁴¹ Schmitt nennt zwei Positionen, die für das heutige Melancholieverständnis am relevantesten sind: 1. die „phänomenologisch-deskriptiv verstehende Richtung der Kurt-Schneider-Schule, fortgeführt vor allem durch Weibrecht“, welche die Melancholie primär als „emotionale Störung“ einstuft, 2. die „phänomenologisch-anthropologisch-daseinsanalytische Ansätze, verbunden mit Minkowski, Straus, v. Gebattel, Binswanger und Tellenbach“, die eine Wesensbestimmung der Melancholie anstreben, also ihre Ätiologie zu verorten versuchen.

3.2 Wenn das Liebesobjekt verloren geht

In seiner 1930 erschienenen Abhandlung *Das Unbehagen in der Kultur* streicht Sigmund Freud hervor, dass die Bereitschaft, sich selbst verletzlich zu machen, für die Erfahrung der Liebe unabdingbar ist, denn „niemals sind wir ungeschützt gegen das Leiden, als wenn wir lieben“.⁴² Das Vexierbild der erfüllenden Liebe, die uns Nähe und Glück erfahren lässt, ist gleichzeitig auch die als emotionale Verstümmelung empfundene Lücke, die dann aufklafft, wenn ihr Energiefluss gekappt wird – sei es durch das Zerschneiden, die Aufkündigung der Liebesbeziehung⁴³ oder den Tod des/der Geliebten. Das Bewusstsein, dass man letzten Endes jeder Sache auf Erden verlustig gehen kann und erst recht eines so unberechenbaren Gefühls wie der Liebe, bewirkt, dass ihr potentieller Verlust wie ein Damoklesschwert über dem Liebenden schwebt. Wer „das geliebte Objekt oder seine Liebe“ dann tatsächlich verliert, sieht sein Glück jäh in Unglück umschlagen. Spätestens dann wird er an den Tribut erinnert, den er um der Liebe willen zu leisten hatte: an seine Verwundbarkeit. In dieser Situation sind wir, wie es Freud formuliert, „hilfloser unglücklich“⁴⁴ denn je.

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Psychoanalyse daran interessiert war zu erfahren, wie Menschen eine solch tiefgreifende Verlusterfahrung bewältigen bzw. welche psychischen Dispositionen und Dynamiken diesen Prozess blockieren können – im Sinne einer seelischen Stagnation im Trauerprozess, die nach Freud den Trauernden melancholisch werden lässt. Gleichzeitig bedeuten solch existentielle Verlusterfahrungen einen Frontalangriff auf das gesamte psychische Gefüge. Der Trauernde sieht den Tod in sein Leben hereinbrechen, der Verlust gemahnt ihn gleichzeitig auch an seine eigene Sterblichkeit, die Trennwand zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden scheint plötzlich porös zu werden und sich zulasten der Lebenden zu verschieben. Eine bedrohliche Grenzverrückung, die nicht nur die Gesundheit des Hinterbliebenen, sondern die kulturelle Ordnung selbst gefährdet⁴⁵ und – wo nötig – durch therapeutische Unterstützung wieder ausgelotet werden muss.

⁴² Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: der.: *Studienausgabe in 10 Bänden, Band IX, Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, S. 191-270, hier S. 214.

⁴³ Der Psychoanalytiker Igor Caruso streicht hervor, dass die endgültige Trennung vom Mitmenschen, den man liebt, das vielleicht schmerzlichste aller menschlichen Erlebnisse darstellt. Der Liebende erlebt diese Trennungserfahrung insofern als eine einmalige Katastrophe mit tödlichem Charakter, als sie ihn die Gegenwart des Todes in seinem eigenen Leben erfahren lässt, vgl. Kapitel 10.2.2. der vorliegenden Arbeit

⁴⁴ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, a.a.O., S. 49.

⁴⁵ In seinem Essay *Das Unheimliche* verweist Freud auf das „unheimliche“ Gefühl, das viele Menschen mit dem Tod und Leichen sowie mit wiederkehrenden Toten in Form von Geistern und Gespenstern verbinden. Die

Außerdem, wie die Psychoanalytikerin Melanie Klein darlegt, werden bei einer Verlusterfahrung auch die tiefsten innerweltlichen Schichten des Trauernden und die dort angesiedelten „inneren Objekte“ in Aufruhr gebracht und verlangen nach einer Neuplatzierung.

3.3 Trauer als „gesunde“ Schwester der Melancholie nach Freud

Trauer ist [...] eine erhabene Nachtwache
zu Ehren all dessen, was du liebst.
Andrew Boyd

Freud, der stets darum bemüht ist, die Trennlinie zwischen Funktionalität und Dysfunktionalität, Norm und pathologischen Abweichungen zu ziehen, präsentiert in seiner 1915 verfassten Schrift *Trauer und Melancholie*⁴⁶, dem Initialpunkt für all seine weiteren Überlegungen zu diesem Themenkomplex, zwei unterschiedliche Reaktionen auf eine erlittene Verlusterfahrung: die Trauer als „normalen“ Bewältigungsprozess und die Melancholie als dessen pathologisches Pendant.⁴⁷ Schon am Beginn seiner Abhandlung artikuliert er jedoch gewisse Vorbehalte und den Work in progress-Charakter seiner Reflexionen: Die Melancholie sei generell noch äußerst schlecht erforscht und er selbst verdanke seine Erkenntnisse lediglich einer bescheidenen Anzahl von Fällen.

Es gilt, Freuds Überlegungen vor dem Hintergrund des psychoanalytischen Menschenbildes, das auf einem biologischen Triebmodell basiert und von einer eklatanten Bedürftigkeit des Subjekts zeugt, zu betrachten: Bereits im frühkindlichen Stadium macht der Mensch die Erfahrung von Mangel und Einsamkeit, muss sich zwangsläufig mit der

„primitive“ Angst vor dem Toten könne sich auch darin äußern, dass der Hinterbliebene fürchtet, der Verstorbene sei zu seinem Feind geworden und wolle ihn zu sich holen. Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band IV, Psychologische Schriften*, S. 241-274, hier S. 264f. Diese Gedanken aufgreifend, spricht Jacques Derrida von der Angst des Hinterbliebenen, der Tote könne die Grenze zwischen Jenseits und Irdischem überschreiten und zurückkehren. Insofern wäre dadurch die kulturelle Ordnung, die eine strikte Grenzziehung zwischen Lebenden und Toten voraussetzt, massiv verletzt. Aus dieser Angst heraus schließe der Hinterbliebene mit dem Verstorbenen den „Kontrakt“, „daß der Tote tot bleibe, an seinem Platze als Toter, und daß man sich seiner jederzeit vergewissern könne. Daß er nicht zurückkehre und daß er mit sich nicht auch das Trauma des Verlustes wiederkehren lasse [...]“. Jacques Derrida, *Fors*, in: Nicolas Abraham/Maria Torok (Hg.), *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns*. Frankfurt/Main u.a.: Ullstein 1979, S. 5-58, hier S. 44.

⁴⁶ Erstveröffentlichung: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Band 4 (6), 1917, S. 288-301.

⁴⁷ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 193-212.

Unverfügbarkeit anderer arrangieren und bleibt zeit seines Lebens ein begehrendes, auf Lust- und Triebbefriedigung fokussiertes Wesen. Deshalb entwickelt es kompensierende und sublimierende Strategien, um den Mangel, die aufklaffende Lücke zu schließen oder sie zumindest partiell abzudecken. Was geschieht nun, wenn der Verlust eines Liebesobjektes ein derart großes Loch reißt, dass er das Subjekt gänzlich erschüttert und aus den Angeln hebt? Freud verweist auf zwei Reaktionen: Entweder beginnt das Subjekt zu trauern, d.h. es willigt in die dafür unerlässliche Trauerarbeit ein oder es sträubt sich unbewusst gegen diesen Prozess und fällt dem melancholischen Syndrom anheim. Was jedoch ins Auge sticht, ist die große gemeinsame Symptomschnittmenge bei Trauernden und Melancholikern: Beide sind nämlich Freud zufolge „seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit“ sowie „die Hemmung jeder Leistung“⁴⁸. Bereits die Etymologie des Verbs „trauern“, das Althochdeutsche „truren“, das „die Augen niederschlagen“⁴⁹ bedeutet, verweist auf die veränderte Blickrichtung: Die Trauernden richten ihr Interesse verstärkt auf die inneren Bilder, wodurch ihnen die Außenwelt tatsächlich weiter wegrückt und somit an Bedeutung verliert. Das soziale Umfeld kann durch diese Trauerhaltung den Kummer und das Leid erahnen, das der Verlust ausgelöst hat.

Das melancholische Syndrom hingegen lässt sich dort verorten, wo ein herabgesetztes Selbstgefühl, das sich als Selbstvorwürfe und Selbstbeschimpfungen manifestiert, hinzukommt. Bisweilen kann es in der wahnhaften Erwartung einer Strafe, als äußerste Steigerung sogar im Suizid gipfeln.

Im psychologischen Bereich ist Freuds prägnante Trauerdefinition nach wie vor paradigmatisch für alle Definitionsbemühungen, die darauf gefolgt sind: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“⁵⁰ Wiewohl sie temporär mit schweren „Abweichungen vom normalen Lebensverhalten“, sprich mit massiven Verhaltensstörungen korreliert, werde sie gewöhnlich als ein gesellschaftlich akzeptierter „Normalaffekt“, der keiner therapeutischen Intervention bedürfe, eingestuft. Nichtsdestotrotz stellt auch die Trauer für den Vater der Psychoanalyse ein enigmatisches Terrain dar. In seiner nur wenige Monate später verfassten Schrift *Vergänglichkeit* bezeichnet er sie als „ein großes

⁴⁸ Ebd., S. 198.

⁴⁹ *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. Auflage, Berlin, 1989, S. 737.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 197. Vgl. auch Zitat 1.

Rätsel, eines jener Phänomene, die man selbst nicht klärt, auf die man aber anderes Dunkle zurückführt.“⁵¹ Es lässt sich unschwer erkennen, dass hinter dem nebulösen Begriff „anderes Dunkle“ die Melancholie verborgen liegt, d.h. die Beschäftigung mit der rätselhaften Trauer soll Licht in die „dunkle“ Melancholie bringen. Dies wirft die Frage auf, ob die Etikettierung dieser beiden Phänomene mit den semantisch klar abgegrenzten Termini „Norm“ und „Abweichung“ wirklich legitim ist. Wo liegt die Trennlinie zwischen dem „Rätsel“ Trauer und der „dunklen“ Melancholie, zwischen zwei Verlustreaktionen, die sich in ihrem Erscheinungsbild bestechend ähneln und dem Psychoanalytiker so fragwürdig sind? Wie viel Zeit darf jemand für die Bewältigung einer Verlusterfahrung brauchen, ehe seine Trauer als pathologisch gewertet wird?⁵² Die Literaturwissenschaftlerin Eva Horn plädiert deshalb dafür, „Trauer“ und „Melancholie“ nicht den Kategorien „Normalaffekt“ und „pathologischer Variante“ zuzuordnen, sondern diese als „Grade der Radikalisierung oder Vertiefung jener psychischen Katastrophe“⁵³, die der Verlust einer geliebten Person auslöst, zu werten. Die Reaktion auf eine solche Verlusterfahrung wird dabei nicht mehr so stark an psychiatrisch-diagnostischen Parametern gemessen und den Kategorien „pathologisch“, „gesund“ zugeordnet, sondern – weitaus weniger wertend – lediglich am Schweregrad dieses Traumas.

Dem Trauernden gelingt, was der Melancholiker beharrlich verweigert. Nach anfänglichem Sträuben beginnt er, im Rahmen des Trauerprozesses die libidinösen Verflechtungen mit dem geliebten Menschen allmählich zu kappen. Ausschlaggebend dafür ist die pure Pragmatik der „Realitätsprüfung“, die, da das geliebte Objekt nicht mehr existiert, dazu auffordert, „alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen.“⁵⁴ Dass der Trauernde sich nur widerwillig diesem aufwändigen Prozess unterwirft, erklärt sich Freud folgendermaßen:

⁵¹ Sigmund Freud, *Vergänglichkeit*, in: ders., *Studienausgabe, Band X, Bildende Kunst und Literatur*, S. 223-227, hier S. 226.

⁵² Als Randbemerkung: Es lässt sich beobachten, dass das weltweit als Standard verwendete amerikanische Psychiatrie-Handbuchs *DSM* (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) der Trauer nach dem Todesfall immer wenig Zeit zubilligt, ehe diese als krankhaft abgestempelt wird: Während im *DSM-III* (1980) die Trauerzeit noch ein Jahr betragen durfte, wurde sie im *DSM-IV* (1994) auf zwei Monate reduziert. In der fünften Neuauflage, die im Mai 2013 erschienen ist, beträgt die normale Trauerfrist sogar nur mehr zwei Wochen: Darüber hinaus währende Trauer soll von nun an diagnostiziert und – ob der schwer differenzierbaren Symptomüberlappungen von Trauerreaktion und depressivem Syndrom – behandelt werden wie eine schwere Depression. Kritiker geben zu bedenken, dass einerseits der gesellschaftliche Trend, stets glücklich, leistungs- und funktionsfähig sein zu müssen, als auch der Einfluss von Pharmafirmen für diese Revision der Trauerfrist von zentraler Bedeutung sind, denn routinemäßig würde eine schwere Depression mit Antidepressiva behandelt werden. Außerdem sei die Pharmaindustrie als „big business“ daran interessiert, für ihre Medikamente möglichst viele Diagnosen zu erhalten, siehe den Online-Artikel *Heute noch normal, morgen schon verrückt* von Fritz Habekuß vom 7. Mai 2013, URL unter: <http://www.zeit.de/wissen/gesundheit/2013-05/dsm-5-bibel-der-psychiatrie> [02.01.2017]

⁵³ Eva Horn, *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, München: Fink 1998, S. 9.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 197.

Der Mensch gebe generell sehr ungern eine Libidoposition auf, selbst wenn ihm bereits Ersatz in Aussicht gestellt sei. Aufwändig ist die Trauerarbeit insofern, als sie sowohl Rückzug, viel Zeit als auch einen hohen Aufwand an Besetzungsenergie erfordert: Schließlich muss „jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war,“ [...] „eingestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen“⁵⁵ werden. Mit anderen Worten ausgedrückt: Die Libido, die ihre Nähte mit dem geliebten Objekt auftrennen soll, darf sich von nun an nichts mehr von dieser Bindung „er-warten“, da diese schließlich nichts Zukunftsträchtiges mehr in sich birgt, sondern bloße Vergangenheit ist. Ob dieses Verlustes sieht sich die vereinsamte Libido plötzlich auf eine Erinnerungsfigur reduziert. Dem Trauernden bleibt lediglich eine Form, die Existenz des Verlorenen psychisch mittels der eigenen Erinnerung fortzusetzen, d.h. aber, dass er in Form von Erinnerungen nur die *Repräsentanz* [Herv. d. Verf.] der verlorengegangenen Person zu bewahren vermag. Früher oder später muss er ihren faktischen Tod, das Verschwinden ihrer Einzigartigkeit zur Kenntnis nehmen. Das Totengedenken verhindert somit lediglich, dass diese Person auch im *Bewusstsein des Hinterbliebenen* [Herv. d. Verf.] stirbt.⁵⁶

Da also nur mehr die Erinnerung an das verlorene Liebesobjekt bleibt, wird diese „überbesetzt“, d.h. so stark mit Bedeutung und Emotion aufgeladen, dass sie anfangs einer Überhöhung und Verklärung gleichkommt. Trauern bedeutet somit, den verlorenen Menschen bis zu einem gewissen Grad in sich weiter zu tragen, ihn weiter leben zu lassen: Der Sterbende verliert nämlich nicht nur sein Leben, mit ihm stirbt auch seine eigene Welt. Der Hinterbliebene, der diesem und der empfundenen Liebe treu bleiben möchte, kann den Toten und dessen Welt in sich aufnehmen, was laut Psychoanalyse in drei Schritten vonstattengeht: Introjektion, Verinnerlichung der Erinnerung, Idealisierung.⁵⁷ Diese eigentümliche Transferleistung, bei der jede einzelne Erinnerung noch einmal kräftig in schillernde Farben getaucht und mit tiefer Bedeutung angereichert wird, ist die Voraussetzung dafür, dass die Entbindung der Libido vom verlorenen Liebesobjekt glückt. Es scheint, als sei die Erinnerung die einzige Möglichkeit, der verschlingenden Kraft des Todes bzw. Verlustes doch noch etwas Leben und Kontinuität abzutrotzen: Erinnerung als bescheidene Trostgabe an die Hinterbliebenen. Jacques Derrida weiß, was dem Melancholiker an diesem Prozess zuwider

⁵⁵ Ebd., S. 199.

⁵⁶ Hermann Hesse hat dieses Verhältnis von Totsein und dennoch In-der-Erinnerung-Fortleben lapidar formuliert: „Alle leben, an die wir denken. Sie sind erst wirklich tot, wenn niemand mehr sich ihrer erinnert.“ In: Ninon Hesse, *Lieber, lieber Vogel, Briefe an Hermann Hesse*, herausgegeben von Gisela Kleine, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 341.

⁵⁷ Vgl. Jacques Derrida/Hans-Georg Gadamer, *Der unterbrochene Dialog*, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 46 (= edition suhrkamp 2357).

ist: das als Norm und Desiderat gewertete „gute Gewissen eines Gedächtnisschwunds“, welches uns erlaubt, „zu vergessen, daß wir, wenn wir den anderen in uns bewahren, ihn *wie uns* bewahren, wir ihn dann bereits *vergessen*. Das Vergessen beginnt hier. Also bedarf es der Melancholie“.⁵⁸ Denn der Tote, der sich einst durch seine einzigartige Alterität ausgezeichnet hat, schrumpft im Trauernden zu einem inneren Repräsentanten zusammen, wodurch er seiner Einzigartigkeit verlustig geht und immer mehr vom anderen und dessen Sein übertüncht, absorbiert wird. Es ist jener Prozess, den C.S. Lewis nach dem Tod seiner Frau in sich scharfsinnig beobachtet:

Schon jetzt, noch keinen Monat nach ihrem Tod, spüre ich den allmählichen, hinterhältigen Anfang eines Vorgangs, der aus der H. meiner Gedanken mehr und mehr eine Frau der Phantasie macht. Zweifellos beruht sie auf Tatsachen. Ich werde nichts dazu erfinden (zumindest hoffe ich das). Wird aber die Vorstellung nicht unweigerlich immer mehr mein eigenes Werk? Die Wirklichkeit ist nicht mehr da und kann mich nicht korrigieren, mir nicht Halt gebieten, wie es die wirkliche H. so oft getan hat, so unerwartet, indem sie so ganz sie selbst war und nicht ich.⁵⁹

Die Verstorbene fehlt ihm auf allen Ebenen, auch als Korrektiv für seine introjizierten Bilder, als autonomer Prüfstein für den Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt seiner Vorstellungen.

Die letztendliche Loslösung vom verlorenen Liebesobjekt basiert Freud zufolge auf einem Überlegenheits- oder Triumphgefühl: Ob der narzisstischen Befriedigung, im Gegensatz zum Verstorbenen noch am Leben zu sein, gelinge es dem Trauernden, sich vom Toten abzukoppeln und sich am Ende dieses schmerzhaften Prozesses wieder als „frei und ungehemmt“ zu erleben.⁶⁰ Das Indiz für den gelungenen Abschluss einer Trauerarbeit besteht also in der Bereitschaft, die eigene Libido auf ein neues begehrenswertes Objekt zu richten.

Freud wird das, was er in *Trauer und Melancholie* so stark propagiert, nämlich die konsequente Loslösung vom verlorenen Liebesobjekt zwecks einer neuen libidinösen Bindung, stark überdenken, als seine Tochter Sophie im Alter von 27 Jahren an der Spanischen Grippe stirbt. Neun Jahre später, Anlass ist ein Kondolenzschreiben an Ludwig Binswanger, der seinen erst achtjährigen Sohn verloren hat, thematisiert er die klaffende Lücke, die Sophies Tod unauslöschlich in sein Leben gerissen hat. Nun erkennt er: Nichts und niemand vermag den Verlust zu kompensieren. Die Bereitschaft, sich diese Lücke

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ C.S. Lewis, *Über die Trauer. Der Begleiter für schwere Stunden*, aus dem Englischen von Alred Kuoni, mit einem Vorwort von Verena Kast, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009 (= insel taschenbuch 3465), S. 37.

⁶⁰ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 199.

einzugestehen, ist in Freuds Brief umgewertet zu einer zärtlichen und berührenden Treue- und Liebesbekundung:

Gerade heute wäre meine verstorbene Tochter 36 Jahre alt geworden [...] Man weiß, dass die akute Trauer nach einem solchen Verlust ablaufen wird, aber man wird ungetröstet bleiben, nie einen Ersatz finden. Alles, was an die Stelle rückt, und wenn es sie auch ganz ausfüllen sollte, bleibt doch etwas anderes. Und eigentlich ist es recht so. Es ist die einzige Art, die Liebe fortzusetzen, die man ja nicht aufgeben will.⁶¹

3.4 Das melancholische Unvermögen, loszulassen

Während also der Auslöser für Trauer eindeutig im Verlust eines Liebesobjektes begründet liegt, ist die Ätiologie der Melancholie weitaus komplexer, geradezu ungreifbar und unerklärbar: Bereits der Aristoteles zugeschriebene⁶² Initialpunkt aller späteren Melancholietheorien, das Fragment *Problem XXX.1*, kennt keine anderen Auslöser für die Melancholie, die sich auf geistig-seelischer Ebene manifestiert, als physiologische Prädispositionen. Der Verfasser gibt zu bedenken – und hier ist eine Kongruenz mit Freuds These ersichtlich –, dass man oft gar nicht wisse, *warum* [Herv. d. Verf.] man traurig sei, so wie man manchmal auch „wohlgemut ohne ersichtlichen Grund“⁶³ sein könne. Kierkegaard, einer der profundesten Melancholieforscher, siedelt sie ebenfalls in bodenlosen, inkommunikablen Sphären an:

Es liegt in Schwermut etwas Unerklärliches. Wer Leid oder Kummer hat, weiß, weshalb er traurig oder bekümmert ist. Fragt man einen Schwermütigen, was der Grund seiner Schwermut sei, was als Last auf ihn drücke, so wird er antworten: ich weiß es nicht, ich kann es nicht erklären. Darin liegt die Unendlichkeit der Schwermut. Jene Antwort ist durchaus richtig; denn sobald der Mensch den Grund weiß, ist die Schwermut behoben. Dagegen ist bei dem Trauernden das Leid ganz und gar nicht damit behoben, daß er weiß, weshalb er Leid trägt.⁶⁴

⁶¹ Brief vom 12. April 1929, in: Sigmund Freud/Ludwig Binswanger, *Briefwechsel 1908 – 1938*, herausgegeben von Gerhard Fichtner, Frankfurt/Main: S. Fischer 1992.

⁶² Heute tendiert man dazu, diesen Text Aristoteles' Schüler Theophrast (372 v.Chr.-287 v. Chr.) zuzuordnen bzw. ihn als ein auf Theophrast zurückgehendes Exzerpt zu betrachten.

⁶³ *Problem XXX.1*, 953a 10. Ich zitiere nach der neuen Edition und Übersetzung des Fragments *Problem XXX.1* in: Raymond Klibansky/Erwin Panowsky/Fritz Saxl *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 70.

⁶⁴ Sören Kierkegaard, *Entweder/Oder*, 2. Teil, Band II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf: Diederichs Verlag 1957, S. 201.

So viele Rätsel die Melancholie auch aufgeben mag, so glaubt Freud doch, von der Annahme ausgehen zu können, dass das melancholische Syndrom in einem funktionalen Verlust begründet liegt. Das geliebte oder ideelle Objekt sei nämlich „nicht real gestorben“, sondern in seiner Funktion als Liebesobjekt „verlorenen gegangen“, wie sich das etwa im Fall einer von ihrem Bräutigam verlassenen Braut vorstellen ließe.⁶⁵ Dabei handelt es sich um einen „dem Bewusstsein entzogenen Objektverlust“: Der an ihr Erkrankte mag zwar wissen, „wen, aber nicht was er an ihm verloren hat“.⁶⁶ Der erlittene Verlust ist unbewusst, jedoch so tiefgreifend, dass er bis ins Innere des Ichs hineinragt und dieses gleichsam aushöhlt, verarmen lässt. Denn während der Trauernde die Welt rundherum als arm und leer empfindet, ist es im Falle des Melancholikers das Ich selbst, welches sich – bezeichnenderweise mit auffälliger Genugtuung - in Selbstanklagen ergießt. Ein Phänomen, das Freud zur Annahme führt, dass diese Selbstvorwürfe – als Ausdruck eines tobenden Ambivalenzkonflikts - im Grunde genommen nichts anderes sind als verkappte Vorwürfe gegen ein nach narzisstischen Kriterien ausgewähltes Liebesobjekt, von dem sich das melancholische Ich gekränkt, verletzt oder enttäuscht fühlt. Der Melancholiker liebt und hasst zugleich. Anstatt jedoch diese Anklagen direkt an den Verursacher zu adressieren, werden sie im melancholischen Modus auf das eigene Ich gewälzt und internalisiert.⁶⁷ Das heißt also: Eine reale Kränkung oder Enttäuschung von Seiten der libidinös besetzten Person hat zu einer massiven Erschütterung dieser Objektbeziehung geführt. Die Libido wird nun aber nicht auf „normale“ Weise vom Liebesobjekt abgezogen und auf ein anderes Objekt gelenkt, sondern in die eigene innere Welt verlagert, um dort die Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt zu bewerkstelligen. Der Objektverlust mutiert bei diesem Prozess zu einem Ichverlust, der Konflikt zwischen dem Ich und der geliebten Person transformiert sich in einen Zwiespalt zwischen der Ichkritik und dem durch Identifizierung veränderten Ich. Mit anderen Worten ausgedrückt: Der Hass auf das Objekt macht der Ich-Kritik Platz, „das introjizierte angegriffene und damit beschädigte Objekt wird zum Selbstanteil“.⁶⁸

Die Selbstbestrafung lässt sich somit als Rache an dem ursprünglich äußeren Objekt interpretieren. So könne – Freud zufolge – das melancholische Ich das geliebte Objekt quälen, ohne seine Feindseligkeit offen zur Schau tragen zu müssen. Die Selbstmordneigung des

⁶⁵ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 199.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 200-203.

⁶⁸ Sibylle Ohr, *Zum Verständnis von Trauer und Melancholie. Frühe Konzepte und Weiterentwicklungen*, in: Franz Wellendorf /Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 72-88, hier S. 76.

Melancholikers ließe sich durch diese pathologische Distanznahme zum neuen Ich-Anteil erklären: Melancholischer Suizid sei nur dort möglich, wo man sich selbst wie ein Objekt behandelt und dabei die Feindseligkeit, die dem äußeren Objekt gilt, gegen sich selbst, gegen seine eigene innere Welt richtet.

Nichtsdestotrotz gibt es auch für den Melancholiker Hoffnung auf Heilung, wenn sich der Hass auf das enttäuschende Libidoobjekt ganz aufgezehrt hat, wenn das Ich dieses innerlich so degradiert, dass es seinen (Stellen-)Wert gänzlich einbüßt:

Melancholie kann enden, wenn die Wut sich ausgetobt hat, wenn es das aufgegebene Objekt ohnehin als wertlos erachtet, wodurch das Ich die Befriedigung genießen kann, dass es besser, dem einstigen Liebesobjekt überlegen ist.⁶⁹

Wieso sieht sich der Melancholiker außerstande, das Liebesobjekt loszulassen? Freuds Interpretation suggeriert, dass die tiefere Wurzel dieses Syndroms in einer fehlenden Bereitschaft liege. In der Tat stellt diese Haltung „eine unbewusste Möglichkeit [dar], das verlorene Objekt nicht wirklich aufgeben zu müssen.“⁷⁰ Als narzisstische Regression, als „kranke Schwester der gesunden Trauer“⁷¹ haftet ihr in *Trauer und Melancholie* etwas Unreifes und beharrlich Störrisches an. Als LeserIn nimmt man diesen unterschwelligen Vorwurf, den Freud an den Melancholiker richtet, vielerorts wahr: Er scheint ihm zu verübeln, dass er sich so energisch gegen die faktischen Gegebenheiten sträubt, indem er die Realitätsprüfung, welche im „gesunden“ und „reifen“ Trauernden das Loslassen des verlorenen Liebesobjektes bewirkt, rigoros verschmäht.

Die Vermutung liegt nahe, dass Freuds Abhandlung als Plädoyer für die Psychoanalyse intendiert ist. Wer sich einer psychoanalytischen Therapie unterzieht, öffnet sich für den Prozess der Trauerarbeit, wer jedoch eine Analyse verweigert, verharrt in seinem melancholischen Syndrom, bleibt innerlich am verlorenen Liebesobjekt haften. Die Parallelen zur Trauer lassen vermuten, dass der Melancholiker – wenn auch unbewusst - ein ständiges Trauerstadium imitiert, um dadurch der wahren Trauerarbeit, dem Loslassen zu entinnen, denn nur so vermag er äußerlich und innerlich am Liebesobjekt festzuhalten. Seine Disposition erweist sich als ein rigides, geradezu versteinertes Festhalten am Status quo.

⁶⁹ Ebd. S.

⁷⁰ Ursula Kreuzer-Haustein, *Die Realität des Verlusts*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, a.a.O., S. 37-55, hier S. 37.

⁷¹ Olaf Knellessen/Peter Passett/Peter Schneider, *Trauer oder Melancholie*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, a.a.O., S. 56-71, hier S. 60.

In Karl Abrahams *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen* (1924) rücken Trauer und Melancholie noch näher zueinander: Der deutsche Psychoanalytiker und enge Vertraute Freuds definiert die Melancholie als „eine archaische Form der Trauer“, die dann ausbricht, wenn mehrere Faktoren zusammenwirken.⁷² Seiner Theorie zufolge vollzieht sich in ihren „tiefen psychischen Schichten“ „die Trauerarbeit des Gesunden“ [...] ebenfalls in der archaischen Form.“⁷³ Durch Abrahams Ausführung wird evident, weshalb die Kränkung durch das Liebesobjekt den Melancholiker gar so tief erschüttert. Sie ist in der (früh)kindlichen Phase angesiedelt, in der die Liebe der Eltern von fundamentaler, ja sogar lebensnotwendiger Bedeutung ist. Wenn das Liebesbegehren des Kindes enttäuscht wird, evoziert dies in ihm den Eindruck, völlig verlassen zu sein, was die ersten depressiven Zustände hervorruft.⁷⁴ Das melancholische Syndrom bricht jedoch erst Jahre danach aus, nämlich dann, wenn sich diese primäre Enttäuschung im späteren Leben repetiert und die traumatische Urerfahrung gewissermaßen reaktiviert wird. Sie wirkt dabei wie eine Schablone, die sich über jede Erfahrung, jedes Erleben legt und das vergangene Trauma wieder in die Gegenwart katapultiert:

Wenn nun, wie wir annehmen müssen, die Psychogenese der Melancholie so eng mit Enttäuschungen verknüpft ist, die der Patient in seinem Liebesleben in frühester Zeit oder später erlitten hat, so werden wir bei ihm mit Recht die stärksten feindseligen Regungen gegen all jene erwarten, die sein narzißtisches Liebesbegehren in so unheilvoller Weise gekränkt haben. Da aber *allen späteren Enttäuschungen nur der Wert von Wiederholungen der ursprünglichen zukommt* [Herv. d. Verf.], so wird die gesamte Wut ob dieser Enttäuschungen im tiefsten Grunde einer Person gelten; derjenigen nämlich, die einmal dem Kinde die liebste war, dann aber aufhörte, in seinem Leben diese Rolle zu spielen.⁷⁵

Jede darauffolgende Enttäuschung wird also nicht als neue, eigenständige Erfahrung verbucht, sondern stets an die primäre Enttäuschung rückgekoppelt. In abgeschwächter Form ist wohl dieser Mechanismus, der Vergangenes immer wieder reaktiviert, durchaus üblich, wenn es

⁷² Diese fünf Komponenten lauten: 1. ein konstitutioneller Faktor (konstitutionelle Verstärkung der Munderotik), 2. die besondere Fixierung der Libido auf der oralen Entwicklungsstufe, 3. eine schwere Verletzung des kindlichen Narzißmus durch zusammentreffende Liebesenttäuschungen, 4. der Eintritt der ersten großen Liebesenttäuschung vor gelungener Bewältigung der Ödipuswünsche und 5. die Wiederholung der primären Enttäuschung im späteren Leben.

⁷³ Karl Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*, in: ders., *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften*, herausgegeben und eingeleitet von Johannes Cremerius, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 113-183, hier S. 130.

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 147.

⁷⁵ Ebd., S. 148.

darum geht, neue Erfahrungen einzuordnen. Auch in Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* bemerkt der Ich-Erzähler diese unauflösliche Verquickung von Vergangenem und Gegenwärtigem: „Die Schichten unseres Lebens ruhen so dicht aufeinander, daß uns im Späteren immer Früheres begegnet, nicht als Abgetanes und Erledigtes, sondern gegenwärtig und lebendig.“⁷⁶

So wie Abraham stellt auch Melanie Klein in ihrer 1940 publizierte Schrift *Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen*⁷⁷ den Konnex zur Erfahrungs- und Gefühlswelt des Kindes her. Ihre zentrale These lautet, dass jeder Verlust eines geliebten Menschen zur Reaktivierung der eigenen infantilen depressiven Position führt, und die Fähigkeit zu trauern bzw. Trauer zu bewältigen, davon abhängt, ob diese depressive Position in der Kindheit bewältigt wurde. Bereits bei der Entwöhnung von der Mutterbrust, die für Sicherheit, Liebe und Güte stehe, sei das Baby depressiven Gefühlen ausgesetzt. Die Entwicklung der „äußeren“ Beziehung zu wichtigen Bezugspersonen korreliere mit deren Inkorporalisierung und Internalisierung, d.h. das Baby nehme die Eltern nicht nur als lebendige Menschen in der Außenwelt wahr, sondern auch als lebendige Wesen im Inneren seines Körpers, als „innere Objekte“. Eine glückliche, harmonische Beziehung zur Mutter beweist dem Kleinkind, dass „sowohl das innere als auch das äußere Liebesobjekt unbeschädigt ist“, es vermag durch die erfahrene Liebe und Zuwendung Vertrauen in das eigene Gute und das Gute der anderen zu fassen, seine Ängste zu zerstreuen sowie seine Depression oder Verlustgefühle zu bewältigen. Wo es jedoch an freudigen Erlebnissen, glücklichen, engen Beziehungen mangelt oder sogar fehlt, werden Ängste vor innerer Vernichtung, vor äußerer Verfolgung genährt und dort fällt es dem Kind schwer, Vertrauen und Hoffnung aufzubauen. Melanie Kleins Fazit lautet:

Weder dem Manisch-Depressiven noch dem Menschen, der an der Trauerarbeit scheitert, ist es in der frühen Kindheit gelungen, seine inneren „guten Objekte“ zu verankern und sich in seiner inneren Welt sicher zu fühlen [...] In der normalen Trauer hingegen wird die durch den Verlust des Liebesobjekts wiederbelebte frühe depressive Position erneut modifiziert und mit Hilfe ähnlicher Methoden bewältigt, wie sie das Ich in der Kindheit benutzt hat. Das Individuum stellt sein real verlorenes Liebesobjekt wieder her; gleichzeitig aber werden in seinem Innern auch die allerersten

⁷⁶ Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich: Diogenes 1997, S. 206.

⁷⁷ Melanie Klein, *Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen*, in: dies., *Gesammelte Schriften, Band 1, Schriften 1920-1945, Teil 2*, herausgegeben von Ruth Cycon, mit Übersetzungen aus dem Englischen von Elisabeth Vorspohl, Horst Brühmann, Gerhard Vorkamp, Stuttgart u.a.: frommann-holzboog 1975, S. 159-200.

Liebesobjekte – letztendlich die „guten“ Eltern - erneut verankert, die es mit dem realen Verlust ebenfalls zu verlieren fürchtete.⁷⁸

Wer sich in seinen Trauerprozessen als blockiert wahrnimmt, sich deshalb einer Analyse unterzieht, hat laut Melanie Klein die Möglichkeit, die Beziehung zu den Eltern zu bearbeiten und diese um der eigenen Gesundheit willen so zu rehabilitieren, dass die Angst vor „bösen“ inneren Figuren durch das Vertrauen in die „guten“ inneren Elternfiguren gemildert wird und darüber hinaus die Bewältigung der infantilen depressiven Position a posteriori doch noch glückt. Dass die Wiener Psychoanalytikerin die Wurzel für scheiternde oder beharrlich gemiedene Trauerbewältigungsversuche ebenfalls in einem frühkindlichen Entwicklungsstadium verortet, könnte eine Erklärung dafür sein, weshalb der Melancholiker sich meist im Unklaren darüber ist, was er eigentlich am Liebesobjekt verloren hat und weshalb dieses in ihm ein derart problematisches „inneres“ Objekt darstellt: Mit dem eigenen Ich und der eigenen Identität amalgamiert, fällt es dementsprechend schwer, es wieder auszustoßen.

Ein weiterer beachtenswerter Beitrag zum psychoanalytischen Melancholiediskurs stammt von dem italienischen Philosophen Giorgio Agamben: Er beleuchtet die Schwermut unter dem Blickwinkel der paradoxen „Trauerintention“, die darin besteht, dem Objektverlust vorzugreifen, diesen also zu antizipieren, denn schließlich leidet der Melancholiker unter einem „unbekannten Verlust“, der nicht mit einem endgültigen Objektverlust gleichgesetzt werden darf – sonst wäre ja ein gesellschaftlich akzeptierter „Normalaffekt“, eine faktische Trauerlegitimation gegeben. Agamben weist in seiner Ausführung auf eine Parallele zur *Acedia* hin. Die Kirchenväter sahen in ihr den Rückzug von einem nicht verloren gegangenen Gut. Die Verzweiflung, jene verwerfliche, verdammenswerte Frucht der Mönchskrankheit, war in ihren Augen nichts anderes als die Antizipation einer Nicht-Erfüllung. Denn ihrer Deutung zufolge wendet sich der Erkrankte nicht aufgrund einer Unzulänglichkeit, sondern paradoxerweise aufgrund einer gesteigerten Begierde vom Gut ab. Er will es nicht verlieren und weiß doch, dass er es nicht besitzen kann, da es außerhalb seiner Reichweite und Verfügbarkeit steht. So möchte er ihm zumindest in der Abwesenheit angehören. Denn indem er in sich die Illusion kreiert, das Gut verloren zu haben, kann er den rückwirkenden Besitz dieses Gutes phantasieren. Der Melancholiker zieht in Analogiebildung dazu die Libido ab, um dort eine Aneignung zu erzielen, wo real gar kein Besitz möglich ist. In gewisser Weise

⁷⁸ Ebd., S. 199.

leugnet er also das Unverfügbar-Sein des anderen und will partout ein Besitzverhältnis herstellen, wo gar keines bestehen kann. Bei diesem skurrilen Bemächtigungsversuch inszeniert die Libido eine Simulation, „in der das, was nicht verlorengehen konnte, weil es niemals besessen worden ist, verloren scheint und das, was nicht besessen werden konnte, weil es womöglich niemals real war, als verlorengegangenes Objekt angeeignet werden kann.“⁷⁹ Agamben entwirft somit das Bild eines rigorosen Realitätsverweigerers, der sich zu haltlosen (Bemächtigungs-)Phantasien versteigt.

Diese Interpretation der Schwermut dementiert die Faktizität eines realen Verlustes, er ist lediglich phantasmagorisch. Offensichtlich bedarf sie zu ihrer Genese einer weiteren Komponente, nämlich einer inneren Disponiertheit, die also konstitutioneller Natur ist. Die von Freud betonte „Störung des Selbstgefühls“ ist dabei nicht so sehr einer beschädigten zwischenmenschlichen Beziehung als vielmehr einem problematischen Bezug zum eigenen Ich zuzuschreiben, denn der disponierte Melancholiker kreist permanent um den Mangel. Seit jeher scheint der Mangel - als konstitutionelle Veranlagung - den Kern seiner Identität und Ich-Wahrnehmung darzustellen.

Die französische Psychoanalytikerin und Linguistin Julia Kristeva geht in ihrer Theorie der Melancholie⁸⁰ ebenfalls von einer A-priori-Disponiertheit des Schwermütigen aus, jedoch verortet sie den Verlust in einem derart urvordenklichen und vorsprachlichen Stadium, dass die Rückkoppelung an ein äußeres Agens ausgeschlossen werden kann. Denn Kristeva zufolge ist die Melancholie der „archaischste Ausdruck“ einer narzisstischen Wunde fernab jeglicher Benennbarkeit und Symbolisierungsmöglichkeit. Gerade deshalb spiele bei ihr der Aspekt der Sprache, die Frage nach ihrer Ausdrucksfähigkeit eine zentrale Rolle. Das Begehren des Schwermütigen bzw. dessen Trauer kreise nicht um ein verlorenes Objekt, sondern um ein archaisches „Ding“, dessen er bereits bei der Geburt, bei der irreversiblen Separation von der Mutter, verlustig gegangen sei. Mittels der Phantasie, durch symbolische Gleichsetzungen des Fehlenden, durch die Sprache selbst, würde das Kind später versuchen, die Mutter wie auch alle anderen verlorenen Liebesobjekte wiederzufinden.⁸¹ Bei diesem aussichtslosen Unterfangen kristallisiert sich heraus, dass dem Melancholiker alles und jeder

⁷⁹ Giorgio Agamben, *Das verlorene Objekt*, in: der., *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, aus dem Italienischen von Eva Zwischenbrugger, Zürich u.a.: Diaphanes 2005, S. 43-48, hier S. 45.

⁸⁰ Julia Kristeva, *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main: Brandes & Apsel 2007.

⁸¹ Vgl. ebd. S. 13 und S. 32.

unverfügbar bleibt, nur seine Traurigkeit gehört ihm. Diesem Ersatz-Objekt hält er deshalb in der narzisstischen Depression umso mehr die Treue. Das „Ding“ ist in Kristevas Interpretation

„das sich der Bedeutung sperrende Reale“, der „Pol der Anziehung und Abstoßung, Stätte der Sexualität, von der sich das Objekt des Begehrens lösen wird. [...] Vor dem Hintergrund dieser archaischen Bindung hat der Depressive das Empfinden eines unnennbaren höchsten Guts, eines Unrepräsentierbaren verlustig zu sein, das [...] nur durch Anrufung angezeigt werden, aber durch kein Wort bedeutungsvoll werden könnte. [...] Im Wissen um den Verlust seines Dings flüchtet sich der Depressive in die stets enttäuschende Jagd nach Abenteuern oder aber schließt sich, untröstbar und apathisch, ein in die Zweisamkeit mit dem unbenannten Ding.“⁸²

3.5 Melancholie und Eros

So gelangweilt und distanziert der Melancholiker auch auf die Welt blicken mag, so gibt es doch eine Kraft, die ihn noch anzuziehen und zu involvieren vermag: der Eros. Er allein spendet ihm Trost und lockt ihn zu affektiven Bindungen, oft ist er ihm der stärkste „Reiz und Anreiz des Daseins“⁸³. Bereits im pseudoaristotelischen *Problem XXX,1* gilt die Wollust als einer der markantesten Wesenszüge des Melancholikers. Die Sehnsucht nach Wärme treibe ihn in die Arme des anderen, doch nach dem Koitus, sobald er wieder erkalte, würde er missgestimmt zurückbleiben. Erotik als eine Verheißung, die stets aufs Neue verführt und doch nur enttäuscht und ernüchtert.

Der „wollüstige“ Melancholiker bleibt natürlich in den folgenden Jahrhunderten von moralisierender Ächtung und Verdammung nicht unbehelligt. Diese gipfeln in Hildegard von Bingens Psychogramm der schwarzgalligen Männer, die in ihrem krankhaften Begehren jegliche Menschlichkeit auslöschen und zum ungezügelten, bedrohlichen Tier mutieren:

Sie haben stark entwickeltes und hartes Fleisch und grobe Knochen, die nur wenig Mark enthalten. Dies brennt aber doch so heftig, daß solche Männer im Verkehr mit Weibern ungezügelt sind wie Tiere und Schlangen. [Sie] haben [...] zu keinem Menschen rechte Zuneigung, sind abstoßend im Verkehr, geizig und dumm, dabei in ihrer Wollust ausschweifend und unmäßig im Verkehr mit Weibern, wie die Esel. Haben sie einmal von dieser Begierde abgelassen, dann befällt sie leicht eine Krankheit des Kopfes, so daß sie hirnwütig werden. [...] Gleichwohl ist ihre

⁸² Ebd. S. 20f.

⁸³ Wilhelm Schmid, *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 119 (= suhrkamp taschenbuch 3664).

Umarmung, die sie mit den Frauen in mäßigen Grenzen halten sollten, schmerzhaft, widerwärtig und todbringend wie die von reißenden Wölfen.⁸⁴

Dass eine starke Verbindung zwischen Eros und Melancholie existiert, stellt bereits im 10. Jahrhundert der arabische Arzt Haly Abbas in seinem *Viaticum* fest. Marsilio Ficino wird später dieses Naheverhältnis zwischen erotischer und melancholischer Pathologie in seinem Werk *De amore* bekräftigen. Das Verliebtsein bewirke, ebenso wie die Melancholie, ein Ungleichgewicht der Körpersäfte. Die intensive Kontemplation mache den Melancholiker besonders anfällig für übersteigertes erotisches Begehren, wodurch sein Lieben in Pathologie und Missbrauch abgleite. Ficino erachtet den melancholischen Eros insofern als schimpflich und fehlgeleitet, als er „das zum Anschauen Bestimmte auf die sinnliche Begierde des Tastsinns“⁸⁵ übertrage. Die tiefste Wurzel des erotischen Impulses ist also letztlich ein deplatzierte Bemächtigungs- und Besitzdrang, der Versuch, etwas greifbar und verfügbar zu machen, was seit jeher nur für die Betrachtung vorgesehen ist. Die Kontemplation, die gewöhnlich das Potential einer geistlichen Grenzüberschreitung in sich birgt, verkehrt sich in sinnliche Begierde ohne Aussicht auf Transzendenz. Den Befund, dass der Melancholiker zu besitzen sucht, was nicht besessen werden kann, und dass ihm das Loslassen unendlich schwer fällt, finden wir später noch in allen psychoanalytischen Schriften von Sigmund Freud bis Julia Kristeva.

In Arthur Schnitzlers Werken tauchen zahlreiche männliche Figuren auf, die dem Typus des melancholischen Verliebten entsprechen oder zumindest stark auf erotische Begegnungen fokussiert sind, wobei diese oft mit emotionaler Abstumpfung und einem kläglichen Leeregefühl korrelieren. Auch bei Roth hält die Erotik – wenn überhaupt – nur für kurze Zeit Wonnen bereit. Vor allem männliche Figuren erleben sie oft als Enttäuschung, als eine herbe Entzauberung ihrer romantischen Sehnsüchte.⁸⁶ Was diese Melancholiker nach gelöster Umarmung erfahren, ist jene Ernüchterung, von der bereits die Schrift *Problem XXX,1* zu berichten wusste.

⁸⁴ Hildegard von Bingen, *Ursachen und Behandlung der Krankheiten (causae et curae)*, übersetzt von Hugo Schulz, mit einem Geleitwort von Ferdinand Sauerbruch, Ulm: Karl F. Haug Verlag 1955, S. 117f.

⁸⁵ Marsilius Ficinus, *Über die Liebe oder Platos Gastmahl*: lateinisch-deutsch, übersetzt von Karl Paul Hasse, herausgegeben und eingeleitet von Paul Richard Blum, 3., verbesserte Auflage, Hamburg: Meiner 1994 (= Philosophische Bibliothek, 368).

⁸⁶ Vgl. das neunte Kapitel *Melancholie durch entzauberten Eros*.

3.6 Melancholie und (inneres) Exil

Die Haltung, die dem modernen Melancholiker aufgezwängt wird,
die Rolle, die er spielen muss, ist die des In-sich-selbst-Verschlossenen.
Jean Starobinski: Geschichte der Melancholiebehandlung

Wiewohl er Tugendhaftigkeit, Mut und Gerechtigkeitssinn bewiesen hat, fällt der griechische Held Bellerophon, von dem der 6. Gesang der *Ilias* erzählt, aus unerfindlichen Gründen bei den Göttern in Ungnade. Diese Gottesferne, die einem existentiellen Exil gleichkommt und ihn auch realiter zu einem Vertriebenen werden lässt, ist derart zerstörerisch, dass er sogar jeglichen zwischenmenschlichen Kontakt unterbindet. In diesem inneren Exil bricht die Melancholie über ihn herein:

Doch als nun auch er verhaßt wurde allen Göttern,
Da irrte er über die Aleische Ebene, einsam,
Sein Leben verzehrend, den Pfad der Menschen vermeidend.⁸⁷

Jean Starobinski leitet seine *Geschichte der Melancholiebehandlung* nicht mit der hippokratischen Viersäftelehre, sondern mit dem homerischen Bellerophon, dem ersten klar identifizierbaren Melancholiker der griechischen Literatur, ein.⁸⁸ Abgesehen davon, dass sich die „Schwarzgalligkeit“ seit jeher durch eine vielschichtige Verquickung von Mythos, literarischer Bildhaftigkeit und wissenschaftlichem Anspruch auszeichnet, wird an Bellerophon das Stigma des Melancholikers sichtbar. Die Quelle seines Leidens lässt sich zwar auf die verlorene Gunst der Götter zurückführen, doch der Grund dafür, sozusagen die tiefere Ätiologie, ist dem Bewusstsein des getriebenen Helden entzogen. Entzogen ist ihm auch das Gefühl des Eingebunden-Seins in eine Gemeinschaft, was seinen anachoretischen Rückzug vom „Pfad der Menschen“ bedingt. „Die Melancholie ist bei den Außenseitern“, schreibt Hans-Jürgen Schings in seinem Werk *Melancholie und Aufklärung*⁸⁹, und bereits Bellerophon legt davon Zeugnis ab. Ein weiteres Melancholiesymptom, der ihn aufzehrende Kummer, entfremdet ihn noch mehr der anderen, denn ihm ist die Selbstverständlichkeit der Lebensvollzüge, sein vitaler Elan, abhanden gekommen. Somit ist der schwermütige Held ein

⁸⁷ Homer, *Ilias*, neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1975, S. 102 (= Insel taschenbuch 153).

⁸⁸ Vgl. Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung*, a.a.O., S. 37-40.

⁸⁹ Hans-Jürgen Tschings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1977, S. 224.

mehrfach Exilierter: Ihm ist das göttliche Wohlwollen, Grundlage für ein sinnerfülltes, lebenswertes Dasein, verweigert, als Folge dessen irrt er fernab der Heimat rastlos umher und weiß sich seines Platzes unter den Menschen beraubt. Bereits bei Homer setzt die Figurierung des Schwermütigen als Ausgeschlossener und In-sich-selbst-Verschlossener ein, eine bis heute ungebrochene Rollenzuschreibung.

Genau diese Haltung macht den Schwermütigen oftmals den anderen suspekt, erregt bisweilen größtes Ärgernis. Denn der Rückzug in die Einsamkeit, in die räumlichen, gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Peripherien, zieht den Verdacht der Misanthropie auf sich.

Jenes Bild des recessus, des Rückzugs in sich selbst, das für die patristische Beschreibung des accidiosus so charakteristisch ist, findet sich bezeichnenderweise auch in der medizinischen Beschreibung der Melancholie von der Humoralmedizin bis hin zu Freud.

Der Melancholiker sucht zwar die Fülle, das reiche, wahre Leben, den tiefsten Grund, findet indes nur Mangel, Entzug, Bodenlosigkeit. Um sein Leiden in gewisser Weise zu legitimieren, hat er den Mangel zu einer existentiellen Grundkategorie des menschlichen Daseins erhoben: Die Welt und der innerste Kern des Seins, daran zweifelt er nicht im Geringsten, sind mit dem Makel tiefster Unzulänglichkeit und Bruchstückhaftigkeit behaftet. Glück lässt sich nicht auf Erden finden, davon ist er überzeugt. Es gibt für ihn kein Zurück mehr, hat er einmal diese Erkenntnis gewonnen. Sie offenbart ihm, dass im Grunde alles ohne Grund ist. Ob dieses schwindelerregenden Wissens tritt der Schwermütige auf Distanz zur Welt, schließlich hat er all ihre Glücksverheißungen als oberflächlich, trügerisch, haltlos demaskiert. Damit katapultiert er sich selbst in einen Zwiespalt: Auf der einen Seite ist er Teil der Welt und partizipiert an ihr, auf der anderen Seite erlebt er sich selbst als ein entfremdetes, ausgestoßenes und heimatloses Wesen, das nicht einmal wüsste, worauf es seine unstillbaren Sehnsüchte richten könnte.⁹⁰

Die kategorische Dementierung des Glücks, der bodenlose Tiefsinn lässt ihn jedoch gefährliches Terrain betreten. Nietzsche weiß: „Man geht zu Grunde, wenn man immer zu den Gründen geht.“⁹¹ Diese radikale Haltung, die jegliche Hoffnung auf Unbekümmertheit, Frohsinn und Glück endgültig verabschiedet hat, öffnet die Schleusen für die melancholische,

⁹⁰ Vgl. László F. Földényi, *Melancholie*, aus dem Ungarischen übersetzt von Nora Tahy, durchgesehen von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz 1998, S. 346.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Gedichte*, herausgegeben von Jost Hermand, Stuttgart: Reclam 1964, S. 118 (= Reclam Universal-Bibliothek 7117).

die grundlose Trauer, die keine Grenzen kennt und den Schwermütigen so „auratisch“ durchwirkt, dass sich ihr Grund als ungreifbar erweist. Es ist eine eigentümliche Heroik, die der Melancholiker an den Tag legt und ihn in die Nähe des mittelalterlichen *acediosus* rückt.⁹² Denn die Acedia, wie Roland Barthes betont, ist nicht zwangsläufig an eine mönchische Existenzform gekoppelt, ihre „Askese“ bezeichnet lediglich die Wahl einer Lebensform. Die Acedia ist in Barthes Definition vielmehr „der beharrlich wiederkehrende, andauernde Moment des Überdresses, des Gefühls, von unserer (!) Lebensweise, unserem Verhältnis zur Welt (zum „Mondänen“) genug zu haben“.⁹³ Der Melancholiker enttarnt das gesellschaftliche Desiderat, Bindung, Sicherheit und Zufriedenheit zu erfahren, als Spießbürgertum. So windet er sich aus seinen sozialen Verknüpfungen, um in der selbst gewählten Einsamkeit, frei von jeder Illusion, die Welt und das eigene Dasein betrachten zu können. Es ist eine Art säkularisiertes Martyrium, welches der Melancholiker auf sich nimmt. Unter der Prämisse größter Mühen und Entsagungen trotz einer seiner beliebtesten Leidensgenossen, der schwermütige Schriftsteller der Moderne, seinem gequälten Dasein doch noch etwas Schöpferisches ab:⁹⁴ Seine Dichtung ist ihm, wie es Wolfgang-Müller Funk formuliert, ein „säkularisiertes tröstendes Gebet“⁹⁵.

⁹² Wolfgang Müller-Funk sieht in der Melancholie ein zentrales Element moderner Welterfahrung und Dichtung. Bereits in Ferdinand von Saars Dichtung spricht sich seines Erachtens eine kollektive Gefühlslage aus, die in der Melancholie des Habsburgerreiches begründet liegt. Müller-Funk appliziert Wolf Lepenies' Kriterien für das Auftreten von Melancholie als gesellschaftliches Massenphänomen auf das habsburgische Imperium und interpretiert den modernen Dichter als Erben der mittelalterlichen Acedia. Vgl.: Wolfgang Müller-Funk, *Das Verschwinden der Gegenwart. Interpretatorische Überlegungen zur Traurigkeit des Glücks im Erzählwerk Ferdinand von Saars*, in: ders., *Komplex Österreich: Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*, Wien: Sonderzahl 2009, S.104-122, hier S. 106f.

⁹³ Roland Barthes, *Wie zusammen leben: Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*, hg. von Éric Marty, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 65 (= suhrkamp 2402).

⁹⁴ Die Vorstellung, dass wahres Künstlertum nur unter größter Hingabe, Opfern und Verzichtleistungen entsteht, ist bekanntlich ein weit verbreiteter, beharrlicher Topos, der vor allem in der Romantik breiten Raum einnahm. „Wer Großes will, muss sich zusammenraffen, in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“, weiß das Dichtergenie Goethe. Exemplarisch für die bedingungslose Konsequenz dieses Weltverzichts und Einsamkeitspostulats ist Franz Kafka. 1913 hält er in seinem Tagebuch fest: „Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins.“ Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1967, S. 311f. Wie Claudio Magris hervorhebt, hat Kafka auf ein erfülltes Leben, Liebe, Familie und die religiöse Sinnggebung des Judentums verzichtet, um Schriftsteller zu sein. Vgl. Claudio Magris, *Donau. Biographie eines Flusses*, aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, München u.a.: Carl Hanser Verlag 1988, S.190f.

⁹⁵ Wolfgang Müller-Funk, *Das Verschwinden der Gegenwart*, a.a.O., S.107.

3.7 Melancholie als gesellschaftliches Phänomen

Die Melancholie erfaßt Dich,
weil keine Welt da ist, in der Du handeln kannst.
Bettina von Arnim

Bereits in den Briefen des Hippokrates ist davon die Rede, dass die Melancholie über die individuelle Disponiertheit einzelner Erkrankter hinausreichen und eine ganze Gemeinschaft befallen kann. Als Hippokrates von den Abderiten gebeten wird, den als geisteskrank eingestuften Demokrit von seiner Melancholie zu heilen, sieht sich der Arzt einem kollektiven Phänomen gegenüber stehen. Demokrits seelische Zerrüttung habe nicht mit einer Geistesstörung zu tun, sondern sei lediglich die Reaktion auf das irrige Treiben in Abdera. So macht es sich Hippokrates nicht zur Aufgabe, den Philosophen Demokrit, sondern die kranke Stadt zu heilen.⁹⁶ Auch bei Aristoteles und dem italienischen Humanisten Marcilio Ficino übersteigt die Melancholie das Individuelle und verdichtet sich zu einem gesellschaftlichen Phänomen.

Der Frage, welche Faktoren das kollektive Auftreten von Melancholie befördern können, geht Wolf Lepenies in seiner historisch-soziologischen Untersuchung *Melancholie und Gesellschaft* aus dem Jahr 1969 nach. Er fasst darin die Melancholie als geistes- und sozialgeschichtlichen Tatbestand, der unter bestimmten sozialen Konstellationen zu einem bürgerlichen Leiden wird, zu einem kollektiven Gesellschaftsphänomen anschwillt. Diesen Entwicklungsprozess versucht er anhand des absolutistischen Frankreich des 17. Jahrhunderts und des deutschen Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen. Unter Rückgriff auf die formaltypologische Konzeption Robert K. Mertons, welcher die Melancholie als „retreatism“, als Rückzugsverhalten mit gewissen Verweigerungen definiert, wertet Lepenies das melancholische Syndrom als Ausdruck der „Nicht-Ordnung, Non-Konformität, Un-Ordnung“⁹⁷. Die Verweigerung des Melancholikers besteht darin, dass er die Mittel und Ziele, die die Gesellschaft als Orientierungshilfen zur Verfügung stellt, ablehnt. Im Gegensatz zum Rebell, der diese Mittel und Ziele sofort durch neue zu ersetzen trachtet, verharrt der Melancholiker in seiner Kritik und Verachtung der gesellschaftlichen Bedingungen und

⁹⁶ Vgl. Isabelle Guntermann, *Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij*, Köln u.a.: Böhlau 2001, S. 4f.

⁹⁷ Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 967), S. 20.

flüchtet stattdessen in Phantasiewelten. Die Ursache für kollektive Melancholie verortet Lepenies in gesellschaftlichen Herrschaftskonstellationen, die den Bürgern Macht entziehen, indem sie deren politische Partizipationsmöglichkeiten und Aktionsräume massiv beschneiden oder ganz aufheben. Wenn sich diese Handlungshemmung zu einem Ohnmachtsgefühl steigert, das die gegebene Ordnung als einzementiert und unabänderbar empfindet, führt sie zu resignativer Haltung. Auch politische Misserfolge begünstigen laut Lepenies die Verbreitung dieses bürgerlichen Leidens. So führt er auch die Melancholieanfälligkeit des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert darauf zurück, dass es zu politischer Abstinenz gezwungen wurde und mit Deutschlands ökonomischer und politischer Rückständigkeit unzufrieden war. Denn was den melancholischen Intellektuellen vor allem auszeichnet, ist seine chronische Unzufriedenheit, schließlich leidet er „aus Prinzip am gegenwärtigen Zustand der Welt“⁹⁸ Die Zunahme an literarischer Produktivität im ausklingenden 18. Jahrhundert erklärt sich Lepenies als Kompensation für diese aufoktroierte Handlungshemmung, durch die an die Stelle politischer Partizipation und gesellschaftlicher Gestaltungsfreiräume die vermehrte Hinwendung zur Literatur rückt.⁹⁹

Dass Lepenies' historisch-soziologische Kriterien für kollektive Melancholie nicht nur für das absolutistische Frankreich des 17. Jahrhunderts und für Deutschland im 18. Jahrhundert gelten, wird im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit dargelegt. In seinen Reflexionen zu Ferdinand von Saars Erzählwerk hat bereits Wolfgang Müller-Funk behauptet, dass Lepenies' Kriterienkatalog auch auf das habsburgische Imperium applizierbar sei und insofern breitere Gültigkeit für sich beanspruchen könne.¹⁰⁰ Im Kapitel *Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph als Nährboden für kollektive Melancholie?* werden zentrale politische und soziokulturelle Faktoren beleuchtet, die zu dieser Zeit zum einen zu bürgerlicher Handlungshemmung, Resignation, notorischer Unzufriedenheit, Rückzug in die Innerlichkeit und Kunst als Surrogat für politisches Handeln geführt haben. Zum anderen soll dabei auch dargelegt werden, dass zwei „Symptome“ der Melancholie, nämlich die veränderte Zeitwahrnehmung und die Affinität für Vergänglichkeit und Tod, in der letzten Ära des habsburgischen Imperiums ebenso ein kollektives Phänomen darstellen.

Dem zeitgenössischen Philosophen Wilhelm Schmid zufolge bricht sich die Melancholie immer dort Bahn, wo menschliche Ansprüche überborden und ausufern, wo sich „blinder

⁹⁸ Ebd., S. XVIII.

⁹⁹ Vgl. Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, a.a.O., S. 76-114.

¹⁰⁰ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Das Verschwinden der Gegenwart*, a.a.O., S. 105f.

Aktivismus“ und forciertes Positivdenken als Leugnung der Negativität des Todes breit machen. So mache sich ein natürlicher Zyklus bemerkbar, der darin bestehe, dass eine „Zeit der Anmaßung“ von einer „Zeit der Melancholie“ abgelöst werde. Die Melancholie schwingt in gewisser Weise in jedem Siegesgefühl und jeder Hoffnung mit, denn

sie begleitet vielleicht schon als unterirdischer Strom den oberflächlichen Triumph. Selbst die Größe einer Hoffnung verweist letztlich nur auf das Ausmaß der Melancholie, das zu erwarten ist, sobald sie sich als nicht einlösbar erweist. Trifft dies zu, so zieht der Sog des Vakuums, das die zerstobenen modernen Hoffnungen auf ein universelles Glück in der Geschichte hinterlassen haben, eine Epoche der Melancholie von beträchtlichen Ausmaßen nach sich.¹⁰¹

So wie jedem Besitz bereits der bevorstehende Verlust inhärent ist, so ist die Melancholie die spiegelbildliche Verkehrung jenes Hochgefühls, das sich dann breitmacht, wenn das Leben mit Erfolg und Fülle winkt. Julia Kristeva verortet kollektive Melancholie immer dort, wo in Krisenepochen religiöse oder politische Idole untergehen. Zwar sei eine verlassene Geliebte selbstmordgefährdeter als ein Arbeitsloser, doch in Krisenzeiten breche sich die Melancholie Bahn, schaffe sich ihre Archäologie und bringe ihre Vorstellungen und ihr Wissen hervor.“¹⁰²

3.8 Melancholie und Zeitempfinden

Der Melancholiker ist zum fortwährenden Vergehen verdammt;
seine Ewigkeit ist die Ewigkeit des entleerten Augenblicks.
László F. Földényi: Melancholie

Sobald das Denken auf einen erlittenen Verlust gerichtet ist, wendet es sich automatisch der Vergangenheit, einem „früheren Ort“ zu und markiert dabei einen zeitlichen Abstand zur Gegenwart. Diese mentale Rückwärtsgewandtheit ist beim Melancholiker, der alles im Zeichen des (drohenden) Verlusts wahrnimmt, insofern problematisch, als sie ein Ungleichgewicht zwischen der erlebten inneren Zeit und der äußeren Umwelt verursacht. Entweder verstreicht ihm die Zeit viel zu langsam oder er empfindet sich selbst als ein

¹⁰¹ Wilhelm Schmid, *Schöner leben?*, a.a.O., S. 119.

¹⁰² Vgl. Julia Kristeva, *Schwarze Sonne*, a.a.O., S. 16.

notorisch Zu-spät-Kommender, der in seinen Reaktionen der Außenwelt hoffnungslos hinterherhinkt, ja wie in Fesseln zu liegen scheint.¹⁰³

In der klinischen Melancholieforschung zählt die „Störung des Zeitbewusstseins“ zu einem der auffälligsten Symptome des krankhaft Schwermütigen. Der markanteste Unterschied zur Zeitwahrnehmung eines psychisch Gesunden besteht darin, dass der Melancholiker, dessen Gedanken beharrlich um einen in der Zukunft vorausgesehenen Verlust kreisen, diesen nicht nur als unabwendbar, sondern sogar als bereits eingetreten wahrnimmt. Der „melancholische“ Verlust macht, wie Ludwig Binswanger hervorhebt, vor keinem einzigen Lebensbereich halt: Er kann den Verlust von Angehörigen, des Vermögens, der eigenen Ehre, der sozialen oder politischen Stellung ebenso bedeuten wie den der geistigen und körperlichen Arbeits- und Leistungsfähigkeit. Weit über eine Vorahnung oder sorgenvolle Vermutung hinausgehend, ist er dem Erkrankten vielmehr eine *Evidenz* [Herv. d. Verf.].¹⁰⁴ Die in der Zukunft liegende Verlusterfahrung hat dabei den Charakter einer „bereits vollzogenen Tatsache, eines *fait accompli*“¹⁰⁵, auch wenn sie dann in Wirklichkeit gar nicht eintritt, weshalb dem Melancholiker zu Recht nachgesagt wird, er lasse sich nicht durch Tatsachen belehren. Kurzum: Die „determinierende Gewalt der Vergangenheit“¹⁰⁶ hat den Erkrankten fest im Würgegriff. Das Morgen ist seiner offenen zukünftigen Möglichkeiten verlustig gegangen, es reduziert sich auf eine einzige oder bestenfalls auf spärliche Möglichkeiten. Der ungarische Literaturkritiker László F. Földényi bringt diesen pervertierten Zukunftsbezug treffend zum Ausdruck:

Die Zukunft bedeutet für den Melancholiker nicht die Verwirklichung der Möglichkeiten, sondern die Möglichkeit des Vergehens von wirklichen Dingen: die Zukunft bezieht sich auf die Vergänglichkeit, das heißt es gibt keine Zukunft, sondern ausschließlich zukünftige Vergangenheit.¹⁰⁷

Im melancholischen Syndrom ist somit das im „Verluststil“ geführte Leben eine dichte Verkettung von Mangelerfahrungen, Abwesenheiten, abhanden gekommenen Lebensbereichen. Ewigkeit lässt sich nur negativ denken, nämlich als ewige Unerfülltheit,

¹⁰³ Vgl. Jean Starobinski, *Melancholie im Spiegel*, a.a.O., S. 60.

¹⁰⁴ Vgl. Ludwig Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen: Neske 1960, S. 43-45.

¹⁰⁵ Ebd., S. 45.

¹⁰⁶ Erwin Staus/Jürgen Zutt (Hg.), *Das Zeiterleben in der endogenen Depression*, in: dies., *Die Wahnwelten. Endogene Psychosen*, Frankfurt/Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1963, S. 337-351, hier S. 347.

¹⁰⁷ László F. Földényi, *Melancholie*, a.a.O., S. 352.

ewiger Mangel. Der Melancholiker empfindet sich laut Földényi als ein notorisch Zuspätgekommener, als jemand, der hinter seinen eigenen Möglichkeiten hoffnungslos zurückgeblieben ist.¹⁰⁸ Mag sein, dass Kairos auch seinen Weg gekreuzt hat, doch hat er verabsäumt, diesen am Schopf zu packen. So lässt sich das Leben des Schwermütigen mit einem permanenten Versäumnis gleichsetzen.

Wilhelm Schmid bietet eine interessante Interpretation der melancholischen Zeitwahrnehmung, die für ihn auf Engste mit einem veränderten Stellenwert des Raumes verbunden ist:¹⁰⁹ Durch all die eklatanten Fortschrittsschübe, die unsere Kultur in der Zeit vollzogen hat, sei jene Kultur, „in der das Leben noch im Raum geborgen war“, geradezu paradigmatisch abgelöst worden. Die Melancholie stelle nichts anderes als den „Nachklang“ dieser Kultur des Raumes dar, auf individueller Ebene womöglich die Erinnerung an die eigene Kindheit, die in einen zeitlosen Raum eingebettet ist und spätestens im Erwachsenenalter dem Diktat der Zeit weichen muss. Der Schwermütige leide an der rasend schnell vergehenden Zeit, in der zu leben er außerstande sei.

Was Schmid konstatiert, lässt sich gut auf zahlreiche Figuren aus Joseph Roths Feder applizieren: Da die Geschichte über sie hereinbricht und sie ihrer vertrauten Umgebung verlustig gehen, verlieren auch sie ihre Geborgenheit im Raum und machen oft die Erfahrung des Exils. Somit ist ihre eigene „Kultur des Raumes“ gänzlich annihiliert.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 355.

¹⁰⁹ Vgl. Wilhelm Schmid, *Schönes Leben?*, a.a.O., S. 119-128.

4 Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph als Nährboden für kollektive Melancholie?

Die 68 Jahre dauernde Regentschaft Kaiser Franz Josephs I. blieb in der Geschichte der Habsburger an Länge unübertroffen. Doch nicht nur deshalb hat er wie kaum ein anderer Herrscher dieser Dynastie Berühmtheit erlangt. Sein Name ist auf Engste verbunden mit dem Niedergang jener kulturellen und politischen Ära, die durch den 1. Weltkrieg und den Verfall des Habsburgerreiches ihr Ende fand. Kaiser Franz Joseph war stark auf das Monopol seiner politischen Macht bedacht, wodurch die ihm untertanen Völker nur sehr spärliche Partizipationsmöglichkeiten hatten. Im Folgenden sollen – unter Anschluss an Wolf Lepenies' Theorien zu den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für kollektive Melancholie – jene politischen und kulturellen Faktoren beleuchtet werden, die unter seiner Regentschaft zu einer verstärkten Melancholieanfälligkeit führten und – sozusagen als Surrogat für politisches Handeln - gleichzeitig die Entwicklung der Künste beförderten. Darüber hinaus wird dargelegt, wie in den letzten Dekaden der Donaumonarchie, vor allem bedingt durch Modernitätsschübe, der Auflösung von traditionellen Werten und damit verbundenen Unsicherheiten, die Zeit kollektiv anders wahrgenommen wurde. Was nämlich als eines der auffälligsten Symptome des Melancholikers gilt, die veränderte Zeitwahrnehmung, war zu jener Zeit ein häufig beobachtbares Phänomen. Ebenso verhält es sich mit der erhöhten Sensibilität für die Flüchtigkeit und die Vergänglichkeit allen Seins, die dem Melancholiker häufig zugeschrieben wird. Das totenkultische Ideal der „schönen Leich“¹¹⁰ ist zu dieser Zeit ebenso populär wie die Beschäftigung mit Tod und Sterblichkeit in vielen ästhetischen Bereichen. Am Ende dieses Kapitels wird der Blick auf jenes Spannungsfeld gerichtet, das sich um 1900 zwischen Modernitätsschüben und „fröhlicher Apokalypse“ auftut.

4.1 Die Dynamik von politischer Unterdrückung und kultureller Produktivität

Wiewohl sich Lepenies' Studie *Melancholie und Gesellschaft*¹¹⁰ auf das absolutistische Frankreich im 17. Jahrhundert und auf Deutschland im 18. Jahrhundert beschränkt und das

¹¹⁰ Vgl. auch das Kapitel 3.7. „Melancholie als gesellschaftliches Phänomen“

Habsburgerreich unter Kaiser Franz Josephs Regentschaft gänzlich unberücksichtigt lässt, so sind auch dort all die von Lepenies genannten Rahmenbedingungen für gesellschaftliche Melancholie (Machtentzug, Handlungshemmung, fehlende Aktionsräume, politische Misserfolge, notorisches Leiden an der gegenwärtigen Situation) nachweisbar. Denn auch im dynastischen Vielvölkerstaat führen mangelnde politische Partizipationsmöglichkeiten und politisch-ökonomische Misserfolge, wie die ergebnislose Revolution von 1848/49, die Niederlage gegen Preußen im Jahr 1866 und der Börsenkrach von 1873 zu einer notorisch melancholischen Unzufriedenheit, die in einer verstärkten Hinwendung zur „Welt der Ideen“ sublimiert wird. So verortet Stefan Zweig in seinem berühmten Buch *Die Welt von Gestern* die zentralen Triebfedern für das rege Kulturschaffen Wiens in fehlendem politischem Engagement und den erfolglosen militärischen Handlungen der Monarchie:

In kaum einer Stadt Europas war nun der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien. Gerade weil die Monarchie, weil Österreich seit Jahrhunderten weder politisch ambitioniert, noch in seinen militärischen Aktionen besonders erfolgreich gewesen, hatte sich der heimatliche Stolz am stärksten dem Wunsche einer künstlerischen Vorherrschaft zugewandt.¹¹¹

Wenn an dieser Stelle Stefan Zweig der Monarchie mangelndes außenpolitisches Interesse vorwirft, so bleibt dabei unerwähnt, dass Kaiser Franz Joseph, dessen Regentschaft beeindruckende 68 Jahre währte, auch bei seinen eigenen Untertanen mit politischen Partizipationsmöglichkeiten stark geizte. Von seinem „Gottesgnadentum“ überzeugt, regierte er nach seiner Thronbesteigung und der Revolution von 1848/49 absolutistisch, was natürlich auch bedeutete, dass er dem Wunsch der liberalen Kräfte nach einer Verfassung nicht stattgab. Die deutsch-österreichischen, bürgerlich-bürokratischen Bevölkerungsschichten sollten dennoch nicht ganz leer ausgehen. Als Entschädigung für ihr fehlendes politisches Mitspracherecht wurden sie zumindest mit der Herrschaft über den Beamtenapparat betraut.¹¹² Nichtsdestotrotz blieb die politische Macht ausschließlich in den Händen des Kaisers. Wenn es im Laufe seiner Regierungszeit doch Kompromisse und politische Zugeständnisse gab, waren sie nicht der errungene Erfolg liberaler Kräfte, sondern in der

¹¹¹ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998, S. 27.

¹¹² Vgl. Ernst Bruckmüller, *Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts. Nebst einigen Rand- und Fußnoten von und Hinweisen auf Franz Grillparzer*, in: Hubert Lengauer/Primus-Heinz Kucher (Hg.), *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848-1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, Wien u.a.: Böhlau 2001, S. 1-33, hier S. 11.

Regel die Reaktion auf militärische Niederlagen und verlorene Kriege.¹¹³ So ließ der habsburgische Monarch nach der Schlacht von Solferino, bei der er den Oberbefehl innehatte und die für Österreich katastrophal endete, seine Mutter Sophie wissen: "Wir werden zwar etwas parlamentarisches Leben bekommen, allein die Gewalt bleibt in meinen Händen und das Ganze wird den österreichischen Verhältnissen angepaßt sein"¹¹⁴. Obwohl Kaiser Franz Joseph 1867 den Weg vom absolutistischen zum konstitutionellen Monarchen beschritt, im letzten Jahrzehnt seiner Regentschaft auch dem allgemeinen Wahlrecht für Männer zustimmte, traf er doch die folgenschwerste Entscheidung seines Lebens, die Entscheidung zum Ersten Weltkrieg, ausschließlich mithilfe seiner Berater. Das Volk hatte nicht das geringste Mitspracherecht, und das, obwohl sich der greise Monarch der massiven Bedrohung seines Reiches durchaus bewusst war. Sein Standpunkt lautete: „Wenn die Monarchie schon zugrunde gehen soll, so soll sie wenigstens anständig zugrunde gehen“.¹¹⁵

Kaiser Franz Josephs Herrschaftsprinzip war also stets darauf bedacht, die politischen Partizipationsmöglichkeiten des Volkes so gering wie möglich zu halten. Die Wiener Intellektuellen, zu politischer Abstinenz genötigt, wollten zumindest eine Bastion nicht aufgeben: die Entwicklung und Entfaltung des freien Geistes. Ihre Ambition bestand darin, in diesem Bereich eine Vorrangstellung einzunehmen. Wie der Historiker Heinrich August Winkler zu Recht hervorhebt, war nämlich politische Freiheit, wie sie durch die westliche Demokratie verkörpert wird, offensichtlich keine Prämisse für geistesfreiheitliche Entwicklungen in Europa. Schließlich wurden einige große wissenschaftliche und kulturelle Leistungen, die den Weg zur Moderne bahnten, nicht in demokratischen Nationalstaaten, sondern in halbautoritären Staaten erzielt.¹¹⁶

Im Falle der Donaumonarchie wird jene Dynamik, oder anders gesagt jene Kausalität sichtbar, die Winkler bereits nach dem Wiener Kongress nicht nur bei Österreich, sondern auch bei den anderen vier Großmächten Großbritannien, Russland, Preußen und Frankreich beobachtet: Es ist der Kausalzusammenhang von „Unterdrückung und Wandel“.¹¹⁷ In der habsburgischen Metropole befördert die politische Unterdrückung, die erzwungene Abkehr von der „äußeren Welt“ die Ausweitung und Erkundung der inneren Welt. Auffallend ist

¹¹³ Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, 2. Auflage, übersetzt von Horst Günther, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982, S. 5.

¹¹⁴ Christoph Schmetterer, *Kaiser Franz Joseph I*, Wien u.a.: Böhlau 2016, S. 46.

¹¹⁵ Michaela und Karl Vocelka, *Franz Joseph I.: Kaiser von Österreich und König von Ungarn. 1830-1916. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2015, S. 347.

¹¹⁶ Vgl. Heinrich August Winkler, *Geschichte des Westens. Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München: C.H. Beck 2009, S. 987f.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 451-469.

dabei, dass sich die Wiener Intellektuellen weder an sozialen Ideen noch an realistischen Stilen interessiert zeigen, sondern sich der Innenwelt des Menschen widmen, um diese ins Zentrum ihrer Werke zu stellen. So ist die Literatur der Jahrhundertwende sehr stark von Introspektion geprägt. Sie erforscht die Subjektivität und das Individuelle des *homo psychologicus*, der in die Privatheit flüchtet, da er sich als Bürger, als *homo politicus* nicht bestätigen kann.¹¹⁸ Und auch im Impressionismus, der die Unrast, den permanenten Wandel des städtischen Lebens tief auf sich einwirken lässt, spiegelt sich „ein „Sichabfinden mit der Rolle des Zuschauers“, ein „Standpunkt des Zuwartens und des Nichtengagiertseins“.¹¹⁹

Am Rande sei erwähnt, dass nicht nur die Literaten politischen Fragen den Rücken kehrten, um stattdessen seelische Introspektionen zu betreiben. Carl E. Schorske hat dargelegt, dass auch die Entstehung der psychoanalytischen „Traumdeutung“ mit dem sozialen, geistigen und politischen Rückzug Freuds einherging. Er unternahm den Versuch, die Politik gewissermaßen zu „neutralisieren, indem er sie auf psychologische Begriffe zurückführte“.¹²⁰

Wiewohl die Wiener Literaten und Künstler der Jahrhundertwende bekanntlich große Kreativität und Produktivität an den Tag legten, waren sie notorisch unzufrieden mit der Rückständigkeit der österreichisch-ungarischen Monarchie und der Situation in Wien. Gemessen an den anderen Metropolen Europas war Wien auf sozialem und kulturellem Gebiet ein Nachzügler, wodurch es beispielsweise von bedeutenden Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts lange Zeit unbeeinflusst blieb – ein Umstand, den Jacques Le Rider auf die „Fortdauer besonderer österreichischer Traditionen“¹²¹ zurückführt. So wurde in Wien weder die Philosophie Kants diskutiert, noch zollte man dem Berliner Naturalismus ernsthaft Interesse.¹²² Auch in den Bereichen Wirtschaft und Politik konnte sich die habsburgische Metropole lange nicht mit anderen europäischen Zentren messen. Der Monarchie gelang es erst ab 1890 dank einer ausgeprägten Modernisierung ihre Rückständigkeit zu überwinden.

Die meisten Künstler und Intellektuellen Wiens hatten das Gefühl, dass der kulturelle Nabel der Welt viel eher in London, Paris oder Berlin liege als in ihrer Heimatstadt, die –

¹¹⁸ Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, a.a.O., S. 4.

¹¹⁹ William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848-1938*, 4., ergänzte Auflage, übersetzt von Otto Grohma, Einleitung 2006 von Alexandra Auer, Wien u.a.: Böhlau 2006, S. 178f.

¹²⁰ Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, a.a.O., S. 181.

¹²¹ Jacques Le Rider, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Übersetzung von Robert Fleck, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990, S. 16.

¹²² Vgl. ebd.

gemessen an deren Standards – geradezu provinziell wirkte. In den Erinnerungen des Literaturkritikers Hermann Bahr drückt sich das Minderwertigkeitsgefühl der Wiener Intelligentsia aus, die neiderfüllt nach Berlin schielt. „Sedan, Bismarck, Richard Wagner hatten sie, da draußen. Und was hatten wir?“, ¹²³ fragt sich Bahr mit unverhohlener Bewunderung. Noch vernichtender fiel dabei Robert Musils Urteil über das kulturelle Milieu der kaiserlich-habsburgischen Hauptstadt aus: Dem Vergleich mit Deutschland könne die Wiener Kultur in keiner Form standhalten. Ebenso sei ihr Ruf als besonders fruchtbarer Nährboden mehr Mythos denn beweisbare Realität:

Man vergleiche die Ausstattung der österreichischen Hochschulen mit der der deutschen, Zahl und Größe der Büchersammlungen, der öffentlichen Bildersammlungen, die Gelegenheiten, ausländische Kunst kennenzulernen, Zahl und Bedeutung der Revuen, Intensität und Umfang der öffentlichen Erörterungen geistiger Fragen, den Gehalt der Bühnenleistungen, man denke an die Tatsache, dass fast alle österreichischen Dichter ihre Existenz deutschen Verlegern verdanken [...] Die Rede von der österreichischen Kultur, die auf dem Boden des nationalen Mischstaates stärker blühen soll als anderswo [...] war eine niemals bewahrheitete Theorie. ¹²⁴

Auch Sigmund Freud äußert sich in einem Brief an Wilhelm Fließ aus dem Jahr 1888 zu seiner Heimatstadt kritisch, indem er ihr ein äußerst beklemmendes, entmutigendes Klima attestiert: „Die ganze Atmosphäre Wiens ist auch wenig dazu angetan, einen Willen zu stählen oder jene Zuversicht des Erfolges aufkommen zu lassen, die Euch Berlinern eigen ist.“ ¹²⁵

Trotz allen Lamentierens der österreichischen Intellektuellen lässt sich nicht bestreiten, dass das Wien der Jahrhundertwende über ein außergewöhnlich kreatives Milieu verfügte. Das wichtigste Erklärungsmuster für die grandiose Entfaltung der Wiener Moderne liegt in der Vielfalt der Völker und Kulturen, die in der Habsburgermonarchie vereint waren. Denn in Wien, dem Schmelztiegel der deutschen, slawischen und ungarischen Kulturen, trafen sich West- und Osteuropa. ¹²⁶

¹²³ Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin: S. Fischer 1923, S. 127.

¹²⁴ Robert Musil, *Der Anschluss an Deutschland* (März 1919), in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden, Band 8, Essays und Reden*, herausgegeben von Adolf Frisé, 2., verbesserte Auflage, Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1981, S. 1033-1042, hier S. 1041.

¹²⁵ Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, herausgegeben von Jeffrey Moussaieff Masson, Bearbeitung der deutschen Fassung von Michael Schröter, Frankfurt/Main: S. Fischer 1986, S. 10.

¹²⁶ Jacques Le Rider, *Kein Tag ohne Schreiben, Tagebuchliteratur der Wiener Moderne*, herausgegeben von Moritz Csáky, Übersetzung von Eva Werth, Wien: Passagen-Verlag 2002, S. 15.

Einen weiteren Grund für die Vielfalt an literarischer Produktion um die Jahrhundertwende erkennt der amerikanische Kulturwissenschaftler Carl E. Schorske im soziologischen Gefüge der Monarchie, das nur in wenigen Ausnahmefällen die gesellschaftliche Aufnahme in den Adel zuließ. Auf die Einzementierung der gesellschaftlichen Ordnung, die nur vereinzelt aufgebrochen wurde und einen Aufstieg erlaubte, verweist auch Joseph Roth in seinem Roman *Radetzkymarsch*:

Es war einer jener wenigen aristokratischen Grundsätze, denen zufolge einfache Bürger Menschen zweiter Klasse waren, aber der und jener bürgerliche Offizier Leibadjutant des Kaisers wurde; die Juden auf höhere Auszeichnungen keinen Anspruch erheben konnten, aber einzelne Juden geadelt wurden und Freunde von Erzherzögen.¹²⁷

Viele jüdische Bürgerliche hatten zwar Zugang zum Aufstieg in den niederen Beamtenadel, jedoch ein höherer sozialer Aufstieg war ihnen nicht möglich. Diese Form der Assimilation blieb ihnen verwehrt, was dazu führte, dass zahlreiche befähigte Juden freie Berufe wählten, die zumindest eine Art „Als-ob-Assimilation“ ermöglichten.¹²⁸ Erst im künstlerischen und freiberuflichen Sektor konnten sie sich als angesehene Teile der gesellschaftlichen und staatlichen Tradition statuieren.

Retrospektiv betrachtet war das kulturelle Milieu der Jahrhundertwende ungemein fruchtbar, ein literarischer Höhepunkt vor dem Hintergrund eines politischen Zerfalls, einer bedeutenden historischen Zäsur. Dies scheint einer kultur- und literatursoziologischen Regel zu entsprechen, nach der dichtungsgeschichtliche Blütezeiten häufig vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Niedergangs ihrer sozialen Trägerschicht stattfinden. Beispielsweise war dies auch in der deutschen Ritterdichtung des Hochmittelalters oder der Mäzenatendichtung zur Zeit der Weimarer Klassik der Fall.¹²⁹ Einen Kausalzusammenhang zwischen dem Wissen um eine zusammenbrechende Welt und den Drang nach dichterischer Betätigung meint auch Hugo von Hofmannsthal in seinem Aufsatz *Eines Dichters Stimme* (1905) zu erkennen:

¹²⁷ Joseph Roth, *Werke in sechs Bänden, Band 5, Romane und Erzählungen 1930-1936*, herausgegeben von Fritz Hackert und Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989-1991, S. 316. Künftighin als JRW mit Angabe des Bandes und der Seitenzahl zitiert.

¹²⁸ Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, a.a.O., S. 6-8.

¹²⁹ Vgl. Joseph P. Strelka, *Zur Wiener Dichtung um 1900. Bedingungen ihrer literarischen Größe*, in: Emil Brix/Allan Janik (Hg.), *Kreatives Milieu: Wien um 1900. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1993, S. 162-174, hier S. 164.

Nie waren unser so viele. Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief. [...] Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht. Viele wissen es schon und ein unnennbares Gefühl macht Dichter aus vielen.¹³⁰

Die erlebte Krise war Hofmannsthal zufolge der Auslöser dafür, dass viele nach dem Ausdruck ihrer künstlerischen Kreativität strebten. Dadurch avancierten die Themen Verfall, Identitätskrise und Verlust von traditionellen Werten zu paradigmatischen Konstituenten der Literatur jener Epoche, in der Krisenerfahrungen als allgegenwärtig perzipiert wurden. Dieses Dahinschwinden von Werten thematisiert auch Sigmund Freud in seinem Glückwunschschreiben vom 14. Mai 1922 zu Schnitzlers 60. Geburtstag. Er spricht darin von der „Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten“ des Autors, die ihn „mit einer unheimlichen Vertrautheit“¹³¹ berühre.

4.2 Kaiser Franz Joseph - der „abstrakte“ Monarch

Kein anderer habsburgischer Regent fand so häufig Eingang in die Literatur der Donaumonarchie und ihrer Nachfolgestaaten wie Kaiser Franz Joseph.¹³² Dies lag sicherlich nicht nur daran, dass seine knapp 68-jährige Regierungszeit ein singuläres Phänomen in der Geschichte der Habsburger darstellte. Vielmehr ist sein Name untrennbar mit dem – nachträglich entstandenen - Narrativ des „Endstadiums“ einer politischen und kulturellen Ära verbunden, die mit dem Zusammenbruch der Donaumonarchie unwiederbringlich verloren ging und breiten Raum für Projektionen und Interpretationen bot. Es existieren zwar literarische Darstellungen des Kaisers, in denen er als Privatperson, d.h. als Ehemann und Vater, in Erscheinung tritt - bevorzugt zeigen sie einen Mann, dem, von zahlreichen

¹³⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Eines Dichters Stimme*, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1951, S. 182-183, hier S. 182.

¹³¹ Sigmund Freud, *Briefe 1873-1939*, ausgeweitet und herausgegeben von Ernst und Lucie Freud, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1960, S. 339.

¹³² Der Sammelband *An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I.* widmet sich dem Franz Joseph-Mythos in seiner mannigfaltigen Ausprägung, denn die einzelnen Beiträge beleuchten nicht nur die österreichische Literatur des ehemaligen Habsburgerreiches, sondern auch die nichtdeutschsprachigen Literaturen sowie jene der k.u.k. Nachfolgestaaten. Dabei wird ersichtlich, wie sehr die Gestaltung bzw. Bewertung des Kaisermythos vom „nationalen Background“ abhängt. Während beispielsweise die tschechische Literatur von einer vorwiegend negativen Haltung gegenüber Franz Joseph I. geprägt ist, zeugen beispielsweise die Slowenen von einer ausgeprägten Loyalität gegenüber dem Hause Habsburg. Leopold R.G. Decloedt, *An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I.*, Bern: Lang 1998.

Schicksalsschlägen heimgesucht, nur ephemeres Glück zuteilwird – doch der überwiegende Teil der Darstellungen konzentriert sich auf seine symbolische Rolle als Monarch, auf seinen „politischen Körper“ (Kantorowicz), der im Dienst an den Untertanen öffentliches Wohl und Beständigkeit garantieren soll. Dieser überproportionale Anteil seiner monarchischen Doppelleibigkeit¹³³ lässt ihn zum Sinnbild des allmählich ersterbenden Habsburgerreiches werden und begünstigt seine Stilisierung zum Landesvater, der beharrlich all seine Kräfte dafür aufwendet, ein System aufrechtzuerhalten, dessen Schwachstellen überhand nehmen und das, nach Stabilität ringend, ostentativ die Forderungen der Zeit zu ignorieren versucht. Trotzdem sehen und verehren viele in ihm den „sakrosankte[n] Herrscher-Vater“¹³⁴, der die Kontinuität der Gesamtmonarchie garantiert. Somit ist Franz Joseph I. bereits zu Lebzeiten eine durch und durch mythisierte Figur.

Dass Wien ein Konglomerat aus Archaismen und modernen Strömungen war, manifestierte sich besonders im Bereich der Politik. Kaiser Franz Joseph I., der von Dezember 1848 bis November 1916 herrschte, konnte von keinem anderen europäischen Monarchen an Regierungszeit übertroffen werden. Er war bekannt für seine Abneigung gegenüber allem Neuen, was sich auch in seiner Politik widerspiegelte. Denn diese zielte mit großer Beharrlichkeit auf die Erhaltung des Status quo ab. Als Enkel des Biedermeierkaisers Franz I. setzte Franz Joseph dessen Regierungsstil fort. Es lag ihm fern, als tatkräftiger Herrscher aufzutreten, der hellseherisch und vorausschauend auf die Zeichen der Zeit reagiert und nötigenfalls konsequente auf neues Terrain führende Schritte setzt. So fungierte er primär als Symbolträger, als Bewahrer der Traditionen, was sich beispielsweise darin manifestierte, dass er in Schönbrunn zahlreiche Elemente des steifen spanischen Hofzeremoniells beibehielt.

Trotz aller Scheu vor Veränderungen beherzigte er die Forderungen nach einer konstitutionellen Regierung in den Jahren 1860 und 1867 und stimmte 1907 der Einführung des allgemeinen Wahlrechts für Männer zu.¹³⁵ Sowohl auf politischer als auch auf privater Ebene erlitt Franz Joseph große Verluste. 1859 verlor er die Lombardei, 1866 Venetien, gepaart mit dem endgültigen Ausschluss aus Deutschland, wodurch sich in ihm der Eindruck festigte, der Dynastie gegenüber unzulänglich zu sein. Sein einziger Sohn, Kronprinz Rudolf, beging im Jänner 1889 Selbstmord, neun Jahre danach fiel Kaiserin Elisabeth einem Attentat

¹³³ Siehe auch das Kapitel 7.4.2. „Die Doppelleibigkeit des Kaisers“

¹³⁴ Leopold R.G. Decloedt, *An meine Völker*, a.a.O., S. 8.

¹³⁵ William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, a.a.O., S. 48.

durch den Anarchisten Luigi Lucheni zum Opfer. „Mir bleibt auch nichts erspart“, soll des Kaisers Reaktion auf den Empfang dieser Nachricht gewesen sein.

Nachdem er die familiären Verluste verwunden hatte, wurde er immer mehr zum Sinnbild würdevoller Erhabenheit. Sein Bild, das ihn als Respekt gebietenden älteren Herrn mit Backenbart zeigte, war in vielen Häusern seiner Untertanen, in den Schulzimmern und in Kasernen geradezu integraler Bestandteil. Kaiser Franz Joseph zog sich zunehmend in die Isolation zurück, vor allem als es ihm immer aussichtsloser erschien, das Völkergemisch seines Imperiums zu regieren. Als unnahbares, hermetisch abgeschlossenes Gegenteil eines Volkskaisers war er Hermann Broch zufolge „der abstrakte Monarch schlechthin“¹³⁶. Aus diesem Grund wurde er in den letzten Jahren seiner Regierungszeit von „seinen Völkern“ geradezu als mythische Figur perzipiert.

[...] der Kaiser und König von Kakanien war ein sagenhafter alter Herr. Seither sind ja viele Bücher über ihn geschrieben worden, und man weiß genau, was er getan, verhindert oder unterlassen hat, aber damals, im letzten Jahrzehnt von seinem und Kakaniens Leben, gerieten jüngere Menschen, die mit dem Stand der Wissenschaften und Künste vertraut waren, manchmal in Zweifel, ob es ihn überhaupt gebe. Die Zahl der Bilder, die man von ihm sah, war fast ebensogroß wie die Einwohnerzahl seiner Reiche; an seinem Geburtstag wurde ebensoviel gegessen und getrunken wie an dem des Erlösers; auf den Bergen flammten die Feuer, und die Stimmen von Millionen Menschen versicherten, dass sie ihn wie einen Vater liebten, endlich war ein zu seinen Ehren klingendes Lied das einzige Gebilde der Dichtkunst und Musik, von dem jeder Kakanier eine Zeile kannte. Aber diese Popularität und Publizität war so überzeugend, dass es mit dem Glauben an ihn leicht ebenso hätte bestellt sein können wie mit Sternen, die man sieht, obgleich es sie seit tausenden von Jahren nicht mehr gibt.¹³⁷

4.3 Kunst und Theater als Surrogat für politische Partizipation

Das berühmte Wiener Faible für Theater und Inszenierung, das in den letzten Dekaden des Habsburgerreiches seinen Höhepunkt erreicht, ist zum einen ein Surrogat für die Verweigerung politischer Handlungsräume, die kollektive Resignation und Melancholie befördert, zum anderen ist ihm auch ein eskapistisches Element beigemengt. Denn Kunst und Theater fungieren als Zuflucht vor einer politischen Wirklichkeit, die immer bedrohlichere

¹³⁶ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, mit einem Nachwort von Hannah Arendt, München: Piper 1964, S. 74.

¹³⁷ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in 9 Bänden, Band 1*, herausgegeben von Adolf Frisé, 2., verbesserte Auflage, Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1981, S. 83.

Züge annimmt.¹³⁸ Bereits Maria Theresia wusste: „Spectacle müssen sein, ohne das kann man in einer solchen Stadt nicht sein“, doch in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg steigert sich laut Stefan Zweig in der habsburgischen Metropole diese Liebe zum Theater zu einer „Theatromanie“¹³⁹:

[...] das kaiserliche Theater, das Burgtheater war für den Wiener, für den Österreicher mehr als eine bloße Bühne, auf der Schauspieler Theaterstücke spielten; es war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte, der bunte Widerschein, in dem sich die Gesellschaft selbst betrachtete, der einzig richtige „cortigiano“ des guten Geschmacks. An dem Hofschauspieler sah der Zuschauer vorbildlich, wie man sich kleidete, wie man konversierte, welche Worte man als Mann von gutem Geschmack gebrauchen durfte, und welche man zu vermeiden hatte; die Bühne war statt einer bloßen Stätte der Unterhaltung ein gesprochener und plastischer Leitfaden des guten Benehmens, der richtigen Aussprache, und ein Nimbus des Respekts umwölkte wie ein Heiligenschein alles, was mit dem Hoftheater auch nur in entferntester Beziehung stand.¹⁴⁰

Während Stefan Zweig die Konzeption des Theaters als Schule des guten Benehmens durchaus positiv zu werten scheint, steht ihr Hermann Bahr äußerst kritisch gegenüber. Der Wiener versteige sich so sehr in Nachahmung und Selbstinszenierung, dass er gar nicht mehr in der Lage sei, die eigene „innere Stimme“ zu vernehmen und seinen Charakter auszubilden. Somit bestehe sein Wesen nicht nur darin, gar keines zu haben, auch sein Zugang zu emotionalen Primärerfahrungen sei völlig versperrt. Anstatt sich beispielsweise zu verlieben, gebe ihm seine „Vorstellung der Situation“ ein, dass es nun an der Zeit sei, sich zu verlieben. Dadurch hafte seinem Leben stets etwas Provisorisches an und erinnere an ein Stück, das nie über das Vorspiel hinausreiche. Dadurch verabsäume es der Wiener, wahrhaft zu leben, ehe für ihn selbst der letzte Vorhang fällt:

Es [Das Theater] ist kein Abbild des Lebens. Das Leben ist sein Nachbild. Noch heute trifft man in jedem Wiener Salon ein paar junge Menschen, die es vielleicht gar nicht ahnen, dass sie mit den Händen des Herrn Hartmann reden. Und die Söhne der Hausherren vom Grund, auch wenn sie den Girardi vielleicht gar nicht kennen, haben seine Stimme, sagen zur Trafikantin: „Lübö Damöh“ [...] Sogar an den Gedichten der letzten Wiener fragt man sich bisweilen: Wo hat er diese Stimmung her, wo gibt es denn das unter uns, wo kann er das erlebt haben? Und die Antwort ist: im Burgtheater. Das Theater gibt den Ton an, für alle Moden, auch der Seele. [...] Diesen Wiener geschieht es nicht, dass einer plötzlich spürt: ich liebe, sondern er weiss schon längst: jetzt kommt die Zeit, wo man sich in deinen Verhältnissen zu verlieben hat, und zwar der Student in

¹³⁸ Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, a.a.O., S. 8.

¹³⁹ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, a.a.O., S. 34.

¹⁴⁰ Ebd., S. 30.

eine KassiererIn, der Graf beim Ballett, und weiss, was man bei der Liebe zu fühlen hat. Unter hundert Menschen, welchen ich hier zusehe, sind nicht drei, die jemals ein eigenes Gefühl erlebt hätten, weil ihnen immer die Vorstellung ihrer Situation eingeschoben wird: Du bist jetzt der junge Fabrikant, der heiratet, du bist der Dichter, den eine grosse SchauspielerIn liebt, und aus dieser Vorstellung empfinden sie nach. So wird ihr ganzes Leben imaginiert.¹⁴¹

Diese Textstellen belegen: Der Mangel an gesellschaftlichen und politischen Aktionsräumen führt zu einem Lebensstil mit stark biedermeierlichen Zügen, der Unterhaltung und Ablenkung sucht. Die im Theater inszenierten Parallelwelten eröffnen neue Handlungsräume, die als Surrogat für gesellschaftliches Handeln fungieren. Diese Parallelwelten sind so wirkungsmächtig, dass sie bis in die alltäglichen Lebensvollzüge hineinreichen und einen markanten Bestandteil der Wiener Lebensart bilden. Schauspieler und Künstler, nicht mehr Politiker, sind um 1890 die Idole und „Helden des gehobenen Mittelstandes“¹⁴².

4.4 Veränderte Wahrnehmung der Zeit

In Kakanien, in dem es laut Musil „Tempo, aber nicht zuviel Tempo“¹⁴³ gab, scheint sich um 1900 die Zeit immer stärker zu verdichten. Dies hängt sehr stark mit der zunehmenden Modernisierung und Industrialisierung zusammen. Bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts hatten neue technische Errungenschaften eine zeitliche Beschleunigung im Transport ermöglicht. Die Entwicklung der Dampfmaschine, die für den Prozess der Industrialisierung von zentraler Bedeutung war, schuf wiederum die Voraussetzung für die Entwicklung der Eisenbahn, die zum „zentrale[n] Symbol zunehmender Schnelligkeit“¹⁴⁴ im 19. Jahrhundert avancierte. Die Lokomotive brachte ein schnelleres Tempo mit sich. Die Transportgeschwindigkeit, die zuvor ihr Limit in der Höchstgeschwindigkeit des Pferdes hatte, stieg dadurch innerhalb weniger Jahre ums Dreifache. Beschleunigungsschübe zeigten sich durch Telegraf und Telefon auch in den Kommunikationsmitteln.¹⁴⁵ All diese Entwicklungen in Verkehr und Kommunikation erforderten eine Homogenisierung der Zeit. Denn es war äußerst umständlich, in den Zugfahrplänen die Zeitumstellungen, die sich auf der

¹⁴¹ Hermann Bahr, *Wien*, mit acht Vollbildern, Stuttgart: Carl Krabbe 1907, S. 73-76.

¹⁴² Carl E. Schorske, *Wien*, a.a.O., S. 8.

¹⁴³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 39.

¹⁴⁴ Karlheinz A. Geißler, *Vom Tempo der Welt – und wie man es überlebt*, Freiburg: Herder 2004, S. 80.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 91.

Fahrtstrecke durch die verschiedenen Lokalzeiten der größeren Städte ergaben, zu berücksichtigen. So wurde im Deutschen Reich 1893 die Mitteleuropäische Zeit als Standardzeit gesetzlich verankert, im österreichischen Eisenbahn- und Telegrafendienst verwendete man die Mitteleuropäische Zeit ab 1891, jedoch ohne gesetzliche Verbindlichkeit. Bereits ab dem August 1872 richtete man sich zur Zeitbestimmung im Eisenbahnverkehr am Wiener Meridian aus. Das Zeitalter der Ortszeit ging damit zu Ende, um der Territorialzeit Platz zu machen, die bald darauf die Welt in 24 Zeitzonen unterteilte.

All diese Modernitäts- und Beschleunigungsschübe beförderten das Gefühl, dass die Zeit in immer schnellerem Tempo entfleucht, allzu leicht verloren geht. Immer stärker stand ihr Verstreichen, ihr stetiger, unaufhaltsamer Verlust im Vordergrund, dem es durch aktive Gestaltung entgegenzuwirken galt. Die neue Zeitdynamik wirkt tief ins Innere der Gesellschaft ein: Ab 1880 kommt der aus den USA stammende Begriff der „Neurasthenie“ auch in Europa in Mode. Er bezeichnet jene krankhafte Nervosität, die durch die zunehmende Schnelllebigkeit, Technisierung und Urbanisierung als neues gesellschaftliches Phänomen gesehen wird und sich u.a. in „trommelnde[n] Finger[n], zappelnde[n] Beine[n], zuckende[n] Augen und Muskeln“¹⁴⁶, Überreiztheit und Erschöpfungszuständen¹⁴⁷ manifestiert. Auch wenn nach 1900 die Neurasthenie zunehmend als schwammiger „Allerweltsbegriff“ mit mangelnder wissenschaftlicher Fundierung entlarvt wird, spiegelt sich in ihr doch eine neue Zeitperzeption, die von starker Beschleunigung geprägt ist und die so manchen überfordert.

Es ist ein sehr plastisches Bild, dessen sich Hugo von Hofmannsthal bedient, um die veränderte Zeitdynamik zum Ausdruck zu bringen. Seiner Beschreibung zufolge schwillt nun der regelmäßige, gleichförmige Fluss der Zeit zu einem „reißenden Gewässer“ an, das alles fortträgt. Wer Rast sucht, findet sie lediglich für einen kurzen Augenblick:

Angstvoll werfen sie [die Dichter] ihre Gedichte hin, wie Blütenzweige in ein reißendes Gewässer, und die Seelen der anderen flattern nieder wie versprengte Tauben, sich auf den treibenden Zweigen auszuruhen.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Hans-Georg Hofer, *Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880-1920)*, Wien u.a.: Böhlau 2004, S. 20, zitiert nach Hannes Leidinger, *Die BeDeutung der SelbstAuslöschung: Aspekte der Suizidproblematik in Österreich von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Zweiten Republik*, Innsbruck u.a.: Studien Verlag 2012, S. 162 (= Wien, Habilitationsschrift 2011).

¹⁴⁷ Karlheinz A. Geißler, *Vom Tempo der Welt – und wie man es überlebt*, a.a.O., S. 93.

¹⁴⁸ Ebd. S. 183.

Eine Deutung dieser veränderten Zeitwahrnehmung, von der Kakanien um 1900 offensichtlich stark geprägt ist, liefert der Literaturwissenschaftler und Philosoph Wolfgang Kaempfer: Er verortet zu jener Zeit ein Phänomen, das er als den „Bruch des Zeitgetriebes“ bezeichnet, bei dem die Verkehrs- und die Geschichtszeit auseinanderklaffen. Die erste der beiden zeitlichen Bewegungsrichtungen bringt Zyklisches zum Ausdruck, in Intervallen verlaufend, kehrt sie wieder, so wie die Jahreszeiten, die Tage oder Stunden. Ebenso sorgt sie

für die Erhaltung/Selbsterhaltung der Systeme, für die Regelmäßigkeit der Bahnen, die ein Planet um seine Sonne zieht, für die elektromagnetischen Impulse, die ein Atom konstituieren, für den Stoffwechselzyklus der Lebewesen. Sie folgt der Linie einer Kreisbahn, sie schwingt, sie oszilliert, sie ist reversibel.¹⁴⁹

Ihr Gegenspieler ist die irreversible Geschichtszeit, die Wachstum und Verfall, Geburt und Tod, das Entstehen und Vergehen der Systeme markiert. Diese beiden Zeitbewegungen, die zyklische und die lineare Zeit, bilden laut Kaempfer ein „Getriebe“, welches jedes System in beide Richtungen treibt, also einerseits in die Richtung von Entstehen und Verfall, andererseits in die Richtung der stabilisierenden Zyklen, die es dem System erst ermöglichen, sich aufrecht zu erhalten. Dieses hochsensible Synchronisationsgeschehen sei nun im Fin de siècle „ausgefallen“, als fast alle Traditionslinien abbrachen, zahlreiche Zäsuren und Epochenbrüche sichtbar und perzipierbar wurden. Darüber hinaus zeichnete sich jene Jahrhundertschwelle durch einen fundamentalen Paradigmenwechsel aus: Die alte sinnlich-gegenständliche Welt musste nun der Welt der Abstraktionen, in der sich plötzlich alles in „Partikelstürme“, „Funktionen“, Fluchtlinien auflösen schien, weichen. Wolfgang Kaempfer belegt diesen Paradigmenwechsel souverän, indem er Beispiele aus diversen wissenschaftlichen Disziplinen, der Malerei und der Literatur anführt und erläutert. Um 1900 avancierte auch das menschliche Bewusstsein zu einem beliebten Untersuchungsobjekt, wobei es sich nun auflöste in die „Intentionalität“ der Bewusstseinsprozesse (Edmund Husserl), in „Empfindungspartikel“ (Ernst Mach), in die Instanzen der sogenannten Ich-Organisation (Sigmund Freud).¹⁵⁰ Der Mensch wurde plötzlich der Tatsache gewahr, dass die sichtbare und die unsichtbare Hälfte der Welt, Diesseits und Jenseits, die Materie und das Feinstoffliche aufeinander einwirken und einander bedingen, dass Masse und Energie eine

¹⁴⁹ Wolfgang Kaempfer, *Das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung*, Frankfurt/Main: Insel-Verlag 1994, S. 10.

¹⁵⁰ Vgl. Wolfgang Kaempfer, *Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne*, in: Ludger Heidbrink (Hg.), *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*, München u.a.: Hanser 1997, S. 120-143, hier S. 121.

Komplementarität bilden (Einstein).¹⁵¹ Die abstrakte Welt bedurfte nicht mehr der Orientierung am Maß des Körpers, sondern konnte „aus dem Kopf“ geboren werden und ihrer eigenen – in der Regel akzelerierten - (Gedanken)Geschwindigkeit folgen. Laut Wolfgang Kaempfer hat sich dabei die Verkehrszeit von dem „Getriebe“ abgekoppelt, das sie mit der Geschichtszeit bildete und dabei einen neuen Zeithorizont hervorgebracht:

Nicht mehr zwei Zeitalter, nicht mehr zwei Epochen, sondern zwei Zeithorizonte lösten hier einander ab, der alte sinnlich-gegenständliche, der Geschichtszeit und Verkehrszeit hatte „synchronisieren“ können, und der neue ungegenständlich-abstrakte, der der naturwüchsigen Synchronizität abgesagt, der sich von ihr abgekoppelt, der sich verselbständigt hatte und der sich daher mehr und mehr beschleunigen, schließlich ungehemmt entfesseln konnte.¹⁵²

Mit anderen Worten ausgedrückt: Kaempfers Theorie zufolge nahmen die Menschen im Fin de siècle wahr, dass das bis dato gewohnte „Zeitgetriebe“ aus dem Lot geraten war. Das Erstarken der Verkehrszeit ging unweigerlich auf Kosten der Geschichtszeit, die insofern zu stocken schien, als zahlreiche Traditionslinien ausgedient hatten. Einer Gesellschaft, die den Bezug zu ihrer Herkunft, Vergangenheit, Geschichte aus den Augen verliert, droht „Degeneration“, „Entartung“, „Dekadenz“, die „Auflösung“ aller geschichtlichen „Substanz“ überhaupt.¹⁵³ Kaempfers Theorie, die zweifelsohne auf einem sehr abstrakten Niveau operiert, kann nur schwerlich einer Überprüfung unterzogen werden, dennoch verweist sie auf die Prädominanz der linearen Zeit, die immer mehr die vormoderne Zeit des Kreises als Denkfigur des Zyklischen und Immer-wieder-Kehrenden verdrängt.

Bekanntlich ist Zeit relativ, dass sie manchmal mit unterschiedlicher Geschwindigkeit verstreicht oder zumindest zu verstreichen scheint, gehört zum menschlichen Erfahrungsrepertoire. Der britische Schriftsteller und Kunstkritiker John Berger führt dies auf zwei dynamische, divergierende Prozesse in der Perzeption des Zeitstroms zurück, nämlich auf Akkumulation und Zerstreuung.

Je tiefer die Erfahrung eines Momentes, desto größer die Akkumulation von Erfahrung. Deshalb wird der Moment als länger erlebt. Der Zerstreuung des Zeitstroms wird

¹⁵¹ Vgl. ebd. und S. 123.

¹⁵² Wolfgang Kaempfer, *Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne*, in: Ludger Heidbrink (Hg.), *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*, München/Wien: Hanser 1997, S. 120-143, hier S. 126.

¹⁵³ Wolfgang Kaempfer, *Die Zeit und die Uhren*, mit einem Beitrag von Dietmar Kamper *Umgang mit der Zeit: paradoxe Wiederholungen*, Frankfurt/Main u.a.: Insel-Verlag 1991, S. 24.

Einhalt geboten. Die durchlebte *durée* ist keine Frage von Länge, sondern von Tiefe oder Dichte.¹⁵⁴

So gesehen dürften, wenn man Hofmannsthals Aufsatz *Eines Dichters Stimme* Glauben schenkt¹⁵⁵, im Wien der Jahrhundertwende viele den Eindruck gehabt haben, dass sich der Zeitstrom allzu schnell zerstreut und die Vertiefung von Momenten erschwert. Das Verfassen von Gedichten wertete er als das Bestreben, dem „reißenden Gewässer“ der Zeit kurz Einhalt zu gebieten und den erlebten Moment tiefer zu erfahren. Nicht das Maß der objektiven Uhrzeit, sondern das Sinnieren über die „gefühlte Zeit“ steht dabei im Vordergrund. Doch letzten Endes bleibt die „wahre Natur“ des Phänomens Zeit bis auf den heutigen Tag ein Rätsel. So schreibt Fernando Pessoa:

Ich weiß nicht, was die Zeit ist. Ich weiß nicht, welches ihr wahres Maß ist, falls sie überhaupt eines hat. Ich weiß, dass die Uhrzeit falsch ist; sie unterteilt die Zeit räumlich, von außen. Die gefühlte Zeit, weiß ich, ist ebenfalls falsch: sie unterteilt nicht die Zeit, sondern unsere Empfindung von der Zeit. Die Zeit der Träume ist gleichfalls falsch; in ihnen streifen wir das eine Mal eine verlängerte, das andere Mal eine verkürzte Zeit, und was wir erleben, ist übereilig oder langsam infolge irgendeines Vorgangs beim Verfließen der Zeit, dessen Natur ich nicht kenne.¹⁵⁶

Beharrlich entzieht sich das Wesen der Zeit der menschlichen Wahrnehmung. Wie Pessoa erkennt, lässt es sich weder durch die Uhrzeit, noch durch die gefühlte oder die geträumte Zeit erfassen.

4.5 Zwischen Modernität und fröhlicher Apokalypse

Wie sehr war in den letzten Jahrzehnten der Donaumonarchie der bevorstehende Untergang zu spüren? Wie sehr wurde die ins Wanken geratene Beständigkeit des Reiches hinterfragt? Laut Stefan Zweigs Erinnerungen an *Die Welt von Gestern* so gut wie gar nicht. Zweig huldigt der Vorkriegsstabilität und schildert die gutbürgerliche Gesellschaft, die sich auf allen

¹⁵⁴ John Berger, *Begegnungen und Abschiede. Über Bilder und Menschen*, aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München u.a.: Carl Hanser 1993, S. 30.

¹⁵⁵ Siehe Zitat 131

¹⁵⁶ Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, Zürich: Ammann Verlag 1985, S. 253.

Ebenen in Sicherheit wiegte, auch die Mittelschicht sei positiv gestimmt gewesen und in optimistischem Fortschrittsglauben geschwelgt. Niemand habe die sich anbahnende Zäsur vorausgesehen:

Wenn ich versuche für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage: es war das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit.¹⁵⁷

Stefan Zweigs Schilderungen zufolge waren die Vorboten des Untergangs nirgends zu erkennen, er weiß von keinen eigenen Vorahnungen zu berichten. Joseph Roth, mit dem Zweig befreundet war, wird hingegen gern eine besondere Feinfühligkeit für den ambivalenten Stimmungsmodus im Vorkriegs-Österreich nachgesagt. Doch womöglich ist auch hier Vorsicht geboten. Der Historiker Johnston vermutet jedenfalls einen Konnex zwischen Roths Alkoholismus, diesem permanenten Wechsel von Rausch und Ernüchterung, und seiner besonderen Sensibilität für die Atmosphäre vor dem 1. Weltkrieg. Roths Fatalismus sei keineswegs repräsentativ gewesen für die Vorkriegsgeneration, die voller Zuversicht in den Krieg zog und darauf vertraute, dass sie eine Katastrophe abzuwehren imstande sei.¹⁵⁸

Und doch gab es unter den Wiener Intellektuellen der Jahrhundertwende viele, die ihrer Modernität mit großer Skepsis gegenüberstanden. Sie empfanden sie eher als „drohendes Schicksal“ denn als den Aufbruch in eine hoffnungsträchtige Zukunft.¹⁵⁹

Bereits seit der Französischen Revolution korrelierte der Begriff „Modernisierung“ im politischen Bereich stets mit der Bejahung des Nationalstaats. Die Wiener Modernen beobachteten die Kämpfe der diversen Nationalitäten innerhalb des Habsburgerreiches mit einem Gefühl tiefen Unbehagens, wiewohl sie sich der schwerfälligen, starren Struktur und anderer Defizite der Monarchie sehr wohl bewusst waren. Sie ahnten jedoch, dass die Emanzipation der in der Monarchie vereinten Nationen zur Auflösung der Donauordnung und in Folge dessen zu massiven Umwälzungen führen würde.

¹⁵⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, a.a.O., S. 325.

¹⁵⁸ Vgl. William M. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*, a.a.O., S. 47.

¹⁵⁹ Vgl. Jacques Le Rider, *Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne*, herausgegeben von Moritz Csáky, übersetzt von Eva Werth, Wien: Passagen-Verlag 2002, S. 13.

Für zahlreiche Intellektuelle und Künstler wurde die Frage virulent: Wie könnte eine stabile europäische Ordnung beschaffen sein, die das Chaos der Nationalitäten überwindet? Bekanntlich steuerte das Habsburgerreich seinem Untergang entgegen, als in der Politik ein Weg beschritten wurde, der diese Pluralität völlig auslöschte und zwei Weltkriege ermöglichte.

In seiner Studie *Hofmannsthal und seine Zeit* (1947/48) reflektiert der Schriftsteller Hermann Broch über jene politischen, sozialen, kulturellen Komponenten, die seines Erachtens den Nährboden für den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg lieferten. Den politischen und moralischen Verfall Europas führt er vor allem auf den Verlust eines festen, verbindlichen Wertesystems zurück:

Im 19. Jahrhundert hat das Dahinschwinden der alten europäischen Glaubenshaltungen begonnen, und mit dem Zusammenbruch dieses Zentralwertes hat die Aufsplitterung des umfassenden religiösen Wertesystems in autonome Einzelsysteme (von denen eines das *l'art pour l'art* ist) eingesetzt; mit anderen Worten, es begann die Auflösung der Allgemeingültigkeit der bis dahin in Kraft gestandenen ethischen Haltungen, es begann die Entfesselung der bis dahin durch sie ethisch gebändigten Triebe. Damit aber schließt sich der Kreis: jegliches Wert-Vakuum ist Revolutions-Anlass, aber zur Durchführung von Revolutionen ist Trieb-Entfesselung erforderlich.¹⁶⁰

Dieses „Werte-Vakuum“ habe sich in der Zeit zwischen 1870 und 1890 in Wien allorts manifestiert, vor allem im Bereich der Kunst, der Literatur und der Architektur. Nach Stifter und Grillparzer sei von Seiten der österreichischen Autoren kein bedeutender Beitrag mehr zur Weltliteratur geleistet worden. Die Stadt selbst sei ihrem Wesen nach „schwachsinnig heiter“ gewesen, eine Stadt „der Dekoration par excellence“¹⁶¹, die in ihrem Reichtum dahinvegetierte, wodurch ihr die Patina des „Musealen“¹⁶² angehaftet habe. Somit scheut sich Hermann Broch nicht davor, in Bezug auf Wien um 1880 von einer „fröhlichen Apokalypse“¹⁶³ zu sprechen, in der sich Heiterkeit, Traurigkeit und eine Affinität für das Vergängliche vermischen:

[...] Wien, Hauptstadt einer sterbenden Monarchie, hatte zwar allerlei Beziehungen zum Sterben, aber nicht die geringste zum Tode; die berühmte Wiener Sentimentalität war

¹⁶⁰ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, a.a.O., S. 48. Natürlich darf hierbei nicht außer Acht gelassen werden, dass Broch diesen Essay direkt nach dem 2. Weltkrieg verfasst hat und es sich bei seinen soziokulturellen Ausführungen und Deutungen um nachträgliche Sinnstiftungen handelt.

¹⁶¹ Ebd., S. 51.

¹⁶² Ebd., S. 53.

¹⁶³ Ebd., S. 49.

Wissen um Abschied, war Abschiedsstimmung, war Frucht eines perpetuierten Sterbezustandes, dessen Ende man nicht absah und nicht abzusehen wünschte; der Tod definierte sich an allem, wovon man Abschied zu nehmen hat; „Es wird ein Wein sein und mir wer'n nimmer sein“, heißt es in einer wahrhaft dichterischen Wiener Volksstrophe, unernst und traurig zugleich.¹⁶⁴

4.6 Todesaffinität und schöne Leich als totenkultisches Ideal

Noch heute wird den Wienern ein besonderes Naheverhältnis zum Tod zugeschrieben - ein Ruf, mit dem sie im Laufe der Geschichte immer wieder gerne kokettierten. In der beliebten Volksliedfigur des Lieben Augustin, welcher der Legende nach im Jahr 1679 eine Nacht in einer Pestgrube unbeschadet überlebt haben soll, verdichtet sich ein unerschütterlicher Galgenhumor, der auch angesichts eines geradezu apokalyptischen, um sich greifenden Massensterbens nicht erlischt. Augustin lässt sich nicht dadurch erschüttern, dass er stundenlang hautnah neben dem Schwarzen Tod liegt, sondern wird zum Sinnbild einer bedingungslosen Lebensbejahung, die auch an der Sterblichkeit und Hinfälligkeit des Menschen nicht verzweifelt. Noch im Jahr 1969 lautet der Titel eines Chansons-Reigens von Georg Kreisler: „Der Tod, das muss ein Wiener sein.“

In Österreich und vor allem im Wien der Jahrhundertwende war eine etwas „antiquierte“ „Todes-Konzeption“ vorherrschend, nämlich die aus der Barockzeit stammende Vision vom Tod als Vollender des Lebens, durch den die verborgene Seite aller menschlichen Erfahrungen in Erscheinung tritt. Zahlreiche Texte von der Romantik bis ins Fin de Siècle zeugen davon, dass dieser Stimmungsmodus geradezu omnipräsent war. Im Jahr 1800 hatte Novalis in den Vornotizen zum „Lied der Toten“ den Tod als „des Lebens höchstes Ziel“¹⁶⁵ bezeichnet. Der Sterbende hat dieser Konzeption zufolge kein ihn vernichtendes oder Furcht einflößendes Ende zu befürchten, im Gegenteil: Ein viel intensiveres und gesteigertes Sein ohne jeglichen Schmerz, ohne jegliche Begrenzung erwartet ihn nach dem Tod. Wie Novalis in den *Hymnen an die Nacht* verheißt, mündet der Mensch dann in eine weitaus höhere Kontinuität ein:

¹⁶⁴ Ebd., S. 113.

¹⁶⁵ Novalis, *Historisch-kritische Ausgabe, Band 1*, S. 350, zit. nach: Sophia Vietor, *Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Stiftung für Romantikforschung, Band XV).

Getrost, das Leben schreitet
Zum ewgen Leben hin;
Von innerer Glut geweitet
Verklärt sich unser Sinn.
Die Sternwelt wird zerfließen
Zum goldnen Lebenswein,
Wir werden sie genießen
und lichte Sterne seyn.¹⁶⁶ (5. Hymne)

Denselben Gedanken vom Tod als wohlwollendem, gütigem Vollender, auf dessen Ankunft sich der Mensch getrost freuen kann, finden wir in einer Textstelle des österreichischen Schriftstellers und Dramatikers Hermann Bahr. Beinahe wirkt es so, als sähe Bahr im Tod seinen allerbesten Freund. Auf wunderbare Weise bringt er die bereits erwähnte barocke „Todes-Konzeption“ zum Ausdruck:

Ich habe den Tod lieb. Nicht als Erlöser; denn ich leide nicht am Leben. Nein, aber als Erfüller. Er wird mir alles bringen, was noch fehlt. Dann geht die Saat meines Lebens erst auf. Er nimmt mir nichts und gibt mir noch so viel [...] Ich erwarte den Tod mit einer bangen Freude, wie wir als Kinder das Christkindl erwarten; wir saßen im Finsternen, aber durch die Türspalte drang ein Strahl des lieben Lichts.¹⁶⁷

Die Wiener Literaten der Jahrhundertwende hatten eine starke Affinität zu einem von Flüchtigkeit und Vergänglichkeit durchdrungenem Lebensgefühl. Besonders der radikale, alles vernichtende, geheimnisumrankte Tod war in ihren Werken geradezu omnipräsent. Diese Hinwendung zur Fragilität und Hinfälligkeit allen Daseins avancierte zu einem zentralen verbindenden Merkmal jener Autoren, die heute als Impressionisten kategorisiert werden. Zu den bekanntesten zählen Schnitzler, Hofmannsthal, Beer-Hofmann und Altenberg. Sie alle waren Söhne der Mittel- und Oberschicht, die keiner Beschäftigung ernsthaft nachgehen mussten, geschweige denn einer ermüdenden Erwerbsarbeit, sondern sich in Cafés trafen und Feuilletons verfassten.

Der aus Ungarn stammende Historiker Arnold Hauser bezeichnet den Impressionismus als „einen städtischen Stil“, da er „die Wandelbarkeit, den nervösen Rhythmus, die plötzlichen, scharfen, sich aber sogleich wieder verwischenden Eindrücke des städtischen Lebens“ schildert. Der Impressionist bescheide sich mit der Rolle des Zuschauers, halte Distanz,

¹⁶⁶ Novalis, *Gedichte, Die Lehrlinge zu Sais, Dialogen und Monolog*. Mit einem Nachwort von Jochen Hörisch, Frankfurt u.a.: Insel Verlag 1987, S. 24 (= insel taschenbuch 1010).

¹⁶⁷ Hermann Bahr, *Selbstinventur*, in: *Neue Rundschau*, Band 23, 1912, S. 1287-1303, hier S. 1303.

involviere sich nicht und seine Grundhaltung sei Ausdruck der ästhetischen Attitüde schlechthin.¹⁶⁸

In mehreren Werken jener Zeit ist es der Tod, der die Antriebslosen und Sinnentleerten zur Raison bringt und dabei sogar eine lebensspendende Kraft über die Hinterbliebenen ausgießt. Im Roman *Der Tod Georgs* von Richard Beer-Hofmann entpuppt sich das langsame Sterben eines jungen Professors als Auslöser dafür, dass der schöngeistige und introvertierte Protagonist Paul innerlich heranreift und seine Einheit mit den vergangenen Generationen erkennt. Einen ähnlichen Prozess durchläuft der junge Trotta aus dem *Radetzkymarsch*, der nach dem Tod seines im Duell gefallenen Freundes Dr. Demant die Bindung zu seinen Vorfahren viel intensiver wahrnimmt. Sein Vater, der Gutsherr von Trotta, macht die gegenteilige Erfahrung, als sein treuer und langjähriger Diener Jacques stirbt. Dieser Tod bedeutet für ihn den Verlust seiner letzten Brücke zur Vergangenheit. Bei Roth stellt der Tod oftmals die Bindung zwischen den Generationen her: „Alles, was wuchs, brauchte Zeit zum Wachsen; und alles, was unterging, brauchte lange Zeit, um vergessen zu werden.“¹⁶⁹

Der berühmteste aller österreichischen „Todesforscher“ und Impressionisten war allerdings Arthur Schnitzler. In vielen seiner Werke offenbart der Tod eine heilende Wirkung für die Wunden der Hinterbliebenen. In der Erzählung *Der Tod eines Junggesellen* (1907) hinterlässt ein unverheirateter Mann seinen drei Freunden einen versiegelten Umschlag. Als er stirbt, öffnen die Männer das Kuvert und erhalten die Mitteilung, dass er mit jeder ihrer Frauen eine Affäre gehabt hat. Letzten Endes entschließen sich jedoch alle drei dazu, ihren Partnerinnen zu verzeihen, während sie dem Tod als dem großen Versöhner ihre Achtung zollen. Immer wieder akzentuiert Schnitzler jenen Moment der Erkenntnis, in dem eine Person eine tiefe Wandlung erfährt und aufbrechende Konflikte bereinigt werden.

Als Sohn eines aus Ungarn stammenden Laryngologen setzte sich Schnitzler jedoch nicht nur auf literarischer Ebene mit dem Tod auseinander, sondern lernte diesen auch unter wissenschaftlich-medizinischen Gesichtspunkten kennen, als er selbst Medizin studierte und seinem Vater als Gehilfe assistierte. In seiner Autobiographie *Jugend in Wien* sinniert Schnitzler darüber, wie unterschiedlich der Tod in verschiedenen Kontexten wahrgenommen werden kann. Im Sezierraum sei ein Leichnam auf ein Objekt reduziert, das „des düster-

¹⁶⁸ Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck 1973, S. 929.

¹⁶⁹ *JRW*, Band 5, S. 243.

unheimlichen Charakters bald verlustig¹⁷⁰ gehe, hingegen der Tod am Sterbebett bleibe stets ein überwältigendes, Schauer hervorrufendes Phänomen:

Zu Häupten des Sterbebettes, auch wenn es ein Unbekannter war, der eben verschied, steht der Tod gewissermaßen immer noch als gespenstisch große Erscheinung da; - in der Leichenhalle geht er, seiner Schauer entledigt, als eine Art von pedantischem Magister um, dessen der Baccalaureus glaubt, spotten zu dürfen.¹⁷¹

Schnitzler, der stark vom Geist des Wiener Impressionismus durchdrungen war, sinnierte über „die Koinzidenz der Nähe und der Ferne, die Fremdheit der nächsten, alltäglichsten Dinge, das Gefühl, von der Welt für immer abgetrennt zu sein [...]“¹⁷². Er liebte es, bereits Vertrautes aus neuen Perspektiven zu betrachten und brach eine Lanze für jene Dichter, die sich immer wieder desselben Materials bedienen, um ihr Schaffen zu perfektionieren.¹⁷³

Arnold Hauser zufolge sei es für den Impressionisten charakteristisch, dass er unentwegt nach Veränderungen suche. Vom Bedürfnis nach Abwechslung angetrieben, schrieb auch Schnitzler gewöhnlich zwei Stücke gleichzeitig oder las mehrere Bücher zur selben Zeit.

Einen weiteren Wesenszug der Ästhetiker verortet Ernst Bertram, ein Schüler Stefan Georges, in einem ausgeprägten emotionalen Wankelmut. Die Ästhetiker seien äußerst labil gewesen, jede ihrer Stimmungen habe sich so schnell verflüchtigt, dass man keine Zeit gehabt hätte, sie überhaupt wahrzunehmen. Die Ambition des Künstlers habe somit darin bestanden, den Augenblick zu bannen.¹⁷⁴ Auch Schnitzler litt an dem schier unmöglichen Unterfangen, das Leben zu erfassen und es mittels Sprache zum Ausdruck zu bringen:

Wir denken weder in Wörtern noch in Bildern, sondern in etwas, das wir nicht fassen können. Könnten wir es fassen, dann hätten wir eine Weltsprache. [...] Der Musiker spricht eine universelle Sprache. Emotion ist universell. Denken ist individuell und unübersetzbar.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2003, S. 124.

¹⁷¹ Ebd., S. 125.

¹⁷² Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, a.a.O., S. 971.

¹⁷³ Vgl. George Sylvester Viereck, *Glimpses of the Great*, London: Duckworth 1931, S. 331, zit. nach William E. Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*, a.a.O., S. 431.

¹⁷⁴ Ernst Bertram, „Über den Wiener Roman“, in: *Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft*, Band 4, Bonn, 1909, S. 3-44, besonders S. 3-10.

¹⁷⁵ George Sylvester Viereck, *Glimpses*, a.a.O., S. 341, zit. nach William Johnston, *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte*, a.a.O., S. 182.

In seinen Werken versuchte er, jene latente Welt, die sich hinter der manifesten befindet, freizulegen. So wie Sigmund Freud war Schnitzler der Meinung, dass an jede Impression sowohl Erkenntnis als auch Illusion gekoppelt sei. Wörter konnten seiner Meinung nach lediglich als Widerhall einer Erfahrung fungieren, doch niemals deren Kern und Wesen vermitteln. Die Vertreter des Jungen Wien perzipierten den Tod als obersten Richter, der den latenten Inhalt des Lebens, nämlich die Emotionen und das Unbewusste, hervorkehrt.

So labil und passiv die Impressionisten auf manche Kritiker gewirkt haben, so dürfen dabei ihre außergewöhnliche Sensitivität und ihre Fähigkeit, vertiefte Figuren zu entwickeln, nicht unerwähnt bleiben. Dieser psychischen Ausrichtung war es zu verdanken, dass Autoren wie Schnitzler, Hofmannsthal oder Bahr imstande waren, vielschichtige Charaktere, auch Frauencharaktere, zu schaffen.¹⁷⁶

Wie sehr man in jener Zeit dem Tod Achtung zollte, den Leichnam besonders verehrte und beim Begräbnis um eine „Schöne Leich“ bemüht war, zeigt der aufwändige Totenkult, der in allen Bevölkerungsschichten praktiziert wurde. Die Wiener fanden großen Gefallen daran, ihre oft pompösen Leichenbegängnisse gekonnt in Szene zu setzen. „Das österreichische Leben hat eine Entschädigung: Die schöne Leich,“ schreibt Karl Kraus.

Stefan Zweig attestiert in seinen Lebenserinnerungen an *Die Welt von Gestern* der Bevölkerung Wiens einen ausgeprägten Sinn für das Inszenieren von festlichen Anlässen, das sich nicht nur auf religiöse Umzüge oder Militärparaden beschränkte, sondern auch den Umgang mit den Toten betraf. Die in der gesamten Stadt spürbare und erlebbare Lust am Schauspiel sei dafür ausschlaggebend gewesen:

[...] es war der Ehrgeiz jedes rechten Wieners, eine „schöne Leich“ mit prunkvollem Aufzug und vielen Begleitern zu haben; sogar seinen Tod verwandelte ein richtiger Wiener noch in eine Schau Freude für die andern. In dieser Empfänglichkeit für alles Farbige, Klingende, Festliche, in dieser Lust am Schauspielhaften als Spiel- und Spiegelform des Lebens, gleichgültig ob auf der Bühne oder im realen Raum, war die ganze Stadt einig.¹⁷⁷

Johnston weist darauf hin, dass dieser Hang zu Pomp und Schauspiel bei wienerischen Begräbnissen auf dem Glauben basierte, die Toten würden in den Seelen ihrer Freunde und ihrer Familie fortleben. Romantische Naturphilosophie und christliche Doktrin

¹⁷⁶ Ebd., S. 183.

¹⁷⁷ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, a.a.O., S. 33f.

verschmelzend, behauptete der Philosoph Gustav Theodor Fechner in seiner Abhandlung *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode* (1836), dass der Tote auf die Seelen der Überlebenden einwirke und somit unsterblich sei. Seine Schrift war in Österreich weit verbreitet und brachte einen unter österreichischen Katholiken herrschenden Glauben zum Ausdruck, der bis ins zwanzigste Jahrhundert hineinwirkte.

Woher rührt nun die große Vorliebe der Wiener für eine „schöne Leich“? Einen interessanten Beitrag zu dieser Fragestellung lieferte im 19. Jahrhundert eine Theorie Auguste Comtes, der sich mit dem Hintergrund des Fetischismus auseinandersetzte: Da die Erhabenheit Gottes den Gläubigen überwältige, bedürfe der Mensch laut Comtes eines zugänglicheren Symbols, um Gott anbeten zu können. Dabei müsse der Fetisch mehrere Funktionen erfüllen, nämlich den Gläubigen in jedem Ding an den Willen Gottes erinnern, spontan in jedes Denken eingehen, Reife mit Kindlichkeit verbinden, dem eigenen Akt der Unterwerfung Zusammenhang und Plausibilität verleihen sowie zeigen, dass Liebe die zu erstrebende Synthese aller menschlichen Tätigkeit sei.

In dieser Hinsicht lässt sich behaupten, dass auch im österreichischen Totenkult der Leichnam als eine Art Fetisch fungierte, denn der Aufgebahrte war die Verkörperung des Willen Gottes auf Erden, er drang in den Überlebenden zu universellen Emotionen vor, schaffte einen Verband zwischen allen Lebensphasen, bündelte die heilige Scheu in einem konkreten Objekt und demonstrierte die Kraft jener Liebe, die Raum und Zeit zu transzendieren vermag. Ein beeindruckendes Manifest dieses Fetischkultes stellt die Wiener Kapuzinergruft dar, in der ab 1633 alle bedeutenden Repräsentanten der Habsburgerdynastie beigesetzt wurden. Die vom Pathos des barocken Totenkultes zeugenden Sarkophage verkörpern die Ehrerbietung gegenüber der Monarchie und deren Herrschern, denen schließlich ihre Stellung als „von Gottes Gnaden“ attribuiert wurde. Die Särge sind mit den Machtinsignien der Herrscher versehen und in den modrigen Abglanz einer versunkenen Welt gehüllt, der noch in heutigen Besuchern Faszination und gleichzeitig leichte Schauer hervorruft.

5 Der Abschied als elementarer Aspekt der Lebenswirklichkeit

An jedem Tage gibt's ein Abschiednehmen;
Und irgend etwas, das uns angehört,
Wird jeden Augenblick für uns zerstört
Und wandelt hin zu den vergessenen Schemen.
Rudolf Alexander Schröder: Sonett an eine Verstorbene

Je älter Menschen werden, umso stärker wird ihnen ihre Sterblichkeit bewusst, denn Situationen der Trennungen häufen sich. Es wird zunehmend wahrgenommen, dass die eigene Existenz, die menschliche Existenz generell mit Abschieden verbunden ist. Das vorliegende Kapitel nimmt den Abschied als Lebensrealität in den Blick: So wird zuerst die Wortbedeutung des „Abschieds“ beleuchtet, um im Anschluss Freuds Theorie, dass das Abschiednehmen bereits in einer frühkindlichen Phase symbolisch eingeübt und internalisiert wird, darzulegen. Danach werden Kunst und menschliche Verlust- und Trennungserfahrungen in einen Kausalzusammenhang gebracht. Den Abschluss bilden philosophische Reflexionen zur Bedeutung des Abschiedlich-Lebens sowie die literarische Ausgestaltung von Abschieden.

5.1 Semantik des Abschieds

Das Wort „Abschied“, dessen etymologische Wurzeln im Althochdeutschen liegen (*scidon* = schied, *scheidon* = scheid), markiert einen Weggang, ein Scheiden, eine Trennungssituation, die als Ereignis das Abschiednehmen erforderlich macht.¹⁷⁸ Dieses Substantiv, in dem sich das Präfix „Ab-“ mit dem Stamm „-schied“ verbindet, ist auf semantischer Ebene gleich zweifach mit der Bedeutung „Trennung“ aufgeladen, denn einerseits impliziert die Vorsilbe „Ab-“, im Sinne von „weg, fort“, eine (Weg- oder Fort-) Bewegung, andererseits ist dem Verb „scheiden“, welches bekanntlich dem Stamm „-schied“ zugrunde liegt, die Denotation „spalten, trennen“ inhärent.

Das semantische Herzstück des Wortes „Abschied“ scheint somit auf den Aspekt einer *räumlichen* Trennung, einer wachsenden Entfernung zu fokussieren. Doch dem, der Abschied

¹⁷⁸ Vgl. Gustl Angstmann, *Abschiednehmen will gelernt sein. Chancen zum Neubeginn*, Freiburg/Breisgau: Herder Verlag 1988, S. 24.

nimmt, sitzt stets die Zeit – nicht zuletzt die begrenzte Zeit des eigenen Daseins - im Nacken: So sind unsere vielfältigen Abschiedserfahrungen in ein breites zeitliches Spektrum eingebettet, das von einem „Schon bald wieder“ bis zu einem „Nie mehr“ reichen kann. Vor allem das Wissen um die Unmöglichkeit einer Wiederholung bewirkt oft, wie es bereits Giacomo Leopardi formulierte, dass

sich uns jedesmal das Herz zusammenzieht, wenn wir – auch von uns völlig gleichgültigen Dingen oder Personen – denken: dies ist das letzte Mal; das wird nie wieder geschehen; ihn sehe ich niemals wieder; oder: dies ist für immer vergangen.¹⁷⁹

Auch viele Figuren aus Schnitzlers Frühwerk sind höchst empfindsam und melancholisch gestimmt, wenn das Bewusstsein des „Letzten-Mals“ über sie hereinbricht. „Ein Abschied schmerzt immer, auch wenn man sich schon lange darauf freut“¹⁸⁰, weiß der bourgeoise Fritz aus der *Liebelei*, ohne zu ahnen, wie schon bald er selbst aus dem Leben scheiden wird.

Als zentraler Bestandteil unseres Erfahrungsrepertoires ist der Abschied zweifelsohne „eine privilegierte Situation in der Erlebniszeit, die ein jeder zu kennen beanspruchen kann“¹⁸¹. Seit jeher eine „Urszene des Menschen“¹⁸² darstellend, begegnet sie uns nicht nur auf Bahnhöfen und Flughäfen, die von Abschieden umflort werden, auf Friedhöfen, den symbolischen Gedenkstätten der wohl radikalsten aller Trennungen. Sie reicht hinein bis in die alltäglichsten Entscheidungen und Entwicklungsprozesse: Ohne Trennungs- und Abschiedserfahrungen gäbe es im menschlichen Leben höchstwahrscheinlich nur Stagnation und Regression, keine Weiterentwicklung. „Sich einzulassen auf etwas, wieder loszulassen, und erneut sich einzulassen“ bestimmt laut Verena Kast, der bekannten Schweizer Psychotherapeutin, den „Grundrhythmus menschlicher Aktivitäten und menschlicher Beziehungen.“¹⁸³

Die im Deutschen häufig auftretende Substantiv-Verb-Verbindung „Abschied nehmen“ suggeriert, dass es sich um einen bewusst gesetzten Akt handelt. Dem Abschied als

¹⁷⁹ Giacomo Leopardi, *Das Gedankenbuch, Aufzeichnungen eines Skeptikers*, in: ders., *Werke, Band 2*, übersetzt von Hanno Helbling, München: Winkler 1985, S. 20.

¹⁸⁰ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort von Günther Rühle und einem Nachwort von Richard Alewyn, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1995, S. 117.

¹⁸¹ Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, a.a.o., S. 9.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Verena Kast, *Sich einlassen und loslassen. Neue Lebensmöglichkeiten bei Trauer und Trennung*, 9. Auflage, Freiburg u.a.: Herder Verlag 2000, S. 7 (= Herder Spektrum 4888).

Trennungs- oder Verlustsituation ist jedoch oft ein Erleiden inhärent, das Gefühl des ohnmächtigen Ausgeliefertseins an äußere Umstände, an Entscheidungen anderer, die das eigene Leben maßgeblich beeinflussen, oder an höhere Gewalten, die jenseits der eigenen Kontrolle und Verfügbarkeit liegen. Trennungen und Loslösungen sind oftmals schmerzvolle, Trauer auslösende Verlusterfahrungen, vor allem, wenn es um den Abschied von etwas geht, das für uns einen besonderen Wert darstellt und mit dem wir uns verbunden fühlen.

Insofern schlägt jeder Verlust auf psychischer Ebene zu Buche: Er beeinträchtigt unser Selbstgefühl, wodurch wir in mehr oder minder wahrnehmbare Identitätskrisen geraten. Abschied zu nehmen bedeutet für Verena Kast, in Veränderungen einzuwilligen und bereit zu sein, „unsere Geschichte als Geschichte vieler Veränderungen in uns aufleuchten zu lassen, als die Ausfaltung unserer Identität“.¹⁸⁴

Der Begriff Abschied fungiert somit als „ein semantisches Zeichen für ein komplexes psychisches Erfahrungsfeld“¹⁸⁵. Insofern lässt sich leicht erklären, weshalb sich auf wissenschaftlicher Ebene vor allem Psychologen und Philosophen des Abschieds angenommen haben. Häufig begegnen wir ihm in seiner üppigen metaphorischen Befrachtung: „Abschied kann es von vielem geben: Orten, Ländern, Landschaften, Heimat, Jahreszeiten, Lebensalter, Lebensstufen, Gedanken, Träumen, Wünschen, Hoffnungen, Einstellungen, Verhaltensweisen, Mitmenschen, eigenem Leben, dieser Welt.“¹⁸⁶

Dieser Begriff bezeichnet also nicht nur einen Abschied von anderen und/oder unserer Umwelt – das gewöhnliche Verständnis des Wortes setzt voraus, dass der sich Verabschiedende weggeht, einen Ort verlässt, aber dabei nicht vergeht. In einem übertragenen Sinne kann er auch den Abschied „von uns selbst“ anzeigen, etwa wenn der deutsche Philosoph Michael Theunissen hierfür das Beispiel eines Menschen bringt, der sich von seinen Überzeugungen verabschiedet. Da diese gewöhnlich einen zentralen Bestandteil der eigenen Person und Identität darstellen, ist es legitim zu behaupten, dass solch ein Akt der Trennung auch einen partiellen Abschied „von sich selbst“ bedeuten kann.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Ebd., S. 23.

¹⁸⁵ Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, a.a.O., S. 9.

¹⁸⁶ Alfred Bellebaum, *Abschiede. Trennungen im Leben*, Wien: Deuticke 1992, S. 9.

¹⁸⁷ Vgl. Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 211.

5.2 Freuds Beobachtung einer frühkindlichen Abschiedsbewältigung

Sigmund Freud hat den Abschied als eine urvordenkliche Erfahrung des Kindes deklariert: In seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* berichtet er von der längerfristigen Beobachtung seines eineinhalb Jahre alten Enkels Ernst, der mit einer Holzspule, welche mit einem Bindfaden umwickelt ist, beharrlich das Spiel von Verschwinden und Wiederkommen inszeniert:

Es [Dem Kind] fiel ihm nie ein, sie z.B. am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, sodaß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o-o-o-o- und zog dann die Spule mit einem freudigen „Da“. [...] Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man zumeist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größere Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing. Die Deutung des Spieles lag dann nahe. Es war im Zusammenhang mit der großen kulturellen Leistung des Kindes, mit dem von ihm zustande gebrachten Triebverzicht (Verzicht auf Triebbefriedigung), das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten. Es entschädigte sich gleichsam dafür, indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihm erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.¹⁸⁸

Freuds Enkel agiert hierbei gleichzeitig als Akteur und Regisseur. Das Holzspulenspiel stellt seinen Versuch dar, den Verlust der Mutter zu bewältigen, denn im Spiel kann er alles wiederholen, was ihm im Leben widerfährt, dabei „die Stärke des Eindrucks abreagieren“ und sich selbst zum Herrn über die Situation machen.¹⁸⁹ Die erste Sequenz, das Verschwinden, welches für das Kind mit unangenehmen Gefühlen wie Schmerz oder Kummer verbunden ist, wird vom vorsprachlichen Prädiktor „o-o-o-o“ begleitet, während die zweite Sequenz, die wieder Wohlbehagen und Lust herstellt, mit dem Prädiktor „da“ ausgedrückt wird. Der Schmerz über die Trennung von der Mutter, über ihr „Verschwinden“ wird also vom kleinen Ernst in einer symbolischen Handlung des „Wiederkommens“ sublimiert.

Symbole sind bei der Bewältigung von Trennungs- und Verlusterfahrungen von zentraler Bedeutung: Ihr Einsatz, so Thomas Auchter, dient dazu, einen Verlust ungeschehen zu machen, Vergangenes psychisch zu vergegenwärtigen bzw. gegenwärtig zu halten. Ab dem Augenblick, in dem sich Erinnerungsspuren verfestigen, wird dem Kind die Zeit erstmals zu

¹⁸⁸ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band III, Psychologie des Unbewußten*, S. 213-272, hier S. 224f.

¹⁸⁹ Ebd.

einer fassbaren Wirklichkeit, es erfährt Dauer und Vergänglichkeit. Die Einführung der Zeit korreliert mit einer Beschränkung der Lust, da das Kind nicht mehr wie früher Unlust zu ignorieren vermag. Gleichzeitig geht damit eine Beschränkung der Angst einher: Das Kind wird zunehmend von der Präsenz der Mutter unabhängiger, schließlich kann es sich die Mama in der Zukunft vorstellen. Doch auch sein Abhängig-Sein kommt ihm nun immer mehr zu Bewusstsein.¹⁹⁰

Freud hat die Dialektik zwischen Gegeben-Sein und Verlorengehen, zwischen Triebbefriedigung und Unbefriedigt-Sein als Voraussetzung für das Phantasieren und Prüfen der Realität bezeichnet, der Psychoanalytiker Wilfred Bion sogar als Voraussetzung für das Denken selbst.¹⁹¹ Der Abschied stellt also die erste Erfahrung dar, die das Baby außerhalb des Mutterleibs macht, und jede weitere Lebensphase wird ihm neuerlich Ablösungsprozesse abverlangen. Insofern schreibt die Schriftstellerin Ilse Aichinger zu Recht: „Es scheint, dass der Abschied zuerst war. Auch Mütter werden zu Müttern im Augenblick der Trennung.“¹⁹²

5.3 Kunst als Reaktion auf omnipräsente Verlust- und Trennungserfahrungen

Nichtsdestotrotz kommt der Mensch, wenn er zu leben und weiterzuleben gedenkt, schwerlich umhin, den abschiedlichen Charakter seines „überfordernden“ Daseins anzuerkennen. Der Abschied entpuppt sich als etwas, das bereits im Haben, nämlich im „Nochhaben“ schlummert, ehe der unabwendbare Verlust hereinbricht:

Abschied ist somit nicht ein seltenes und zufälliges Ereignis unter anderen oder ein beliebiges Beispiel für Absenzverständnis, sondern ist als Furcht und Bereitschaft, in der der Mensch überhaupt Welt als nochdaseiend hat, das dauernde Absenzverständnis selbst. Abschied droht schon im Haben, das als Nochhaben schon den Verlust ankündigt, aber er hält noch und hält noch vor im Nichtmehrhaben – etwa im Gedenken an den Verstorbenen, der nun gerade darum erhalten bleibt, weil er schon als Lebender verlorengegangen war.¹⁹³

¹⁹⁰ Vgl. Thomas Auchter *Die Suche nach dem Vorgestern. Trauer und Kreativität* (1978), in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 32, S. 52-77, hier S. 56f.

¹⁹¹ Ebd., S. 56.

¹⁹² Ilse Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 47.

¹⁹³ Günther Anders, *Die Weltfremdheit des Menschen* (1930), Typoskript, Österreichisches Literaturarchiv, S. 1-68, hier S. 21.

Der letzte Gedanke mutet etwas paradox an: Inwiefern geht der Lebende dem Lebenden verloren und inwiefern ist dies Voraussetzung für das Gedenken an den später Verstorbenen? Wäre etwa das Sich-nie-Verabschieden-Müssen, dem als Voraussetzung unweigerlich die Ewigkeit zugrunde liegen müsste, die Auslöschung jeglicher Erinnerung? Rudolf Kassner scheint ebendieser Hypothese anzuhängen, wenn er in seinen Erinnerungsbüchern zwischen Erinnerung und Gedächtnis unterscheidet und die Temporalität des menschlichen Daseins als Rahmen fungieren lässt:

Ohne den Tod gäbe es keine Erinnerung, sondern nur Gedächtnis. Dinge leben darum in der Erinnerung und nicht im Gedächtnis fort. Unsere ganze Einbildungskraft kann in Erinnerung aufgehen, nicht im Gedächtnis.¹⁹⁴

Thomas Mann deklariert die Präsenz des Todes in unserem Leben als Triebfeder für jegliches Schaffen von Poesie, denn „es würde auf Erden ohne den Tod schwerlich gedichtet werden“¹⁹⁵. Ähnliche Worte findet auch Hermann Broch, der das Wissen um die menschliche Vergänglichkeit als den wohl verlässlichsten Antrieb für schöpferische Tätigkeiten erachtet: „Neben dem wahrhaft religiösen Menschen und neben dem Dichter steht immer der Tod, ein Mahner, das Leben mit letzterreichbarem Sinn zu erfüllen, auf dass es nicht umsonst gelebt sei.“¹⁹⁶ Etwas nüchterner hingegen fällt das Urteil des Psychoanalytikers Igor Caruso aus: Kultur sei nichts anderes als das Ergebnis einer Abwehrreaktion, der menschlichen Auflehnung gegen das Ausgeliefertsein an den Tod.¹⁹⁷ Dieser Konzeption von Kultur als Schutzwall oder Bollwerk gegen die Endlichkeit kann auch Hannah Arendt einiges abgewinnen. Sie schreibt Kultur dem Bedürfnis zu,

einen Damm gegen die eigene Sterblichkeit zu errichten, etwas einzuschalten zwischen die Vergänglichkeit des Menschen und die Unvergänglichkeit der Natur, an der die Sterbenden ihre Sterblichkeit messen. Eingeschaltet wird die Welt von Menschenhand, die zwar nicht unsterblich, aber doch erheblich dauerhafter und beständiger ist als das

¹⁹⁴ Rudolf Kassner, *Mythische Kindheit. Der zerstückelte Dionysos*, in: ders., *Gesammelte Werke, Band VII*, herausgegeben von Ernst Zinn, Pfullingen: Neske 1984, S. 48.

¹⁹⁵ Gion Condrau, *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, 2., überarbeitete Auflage, Zürich: Kreuz-Verlag 1991, S. 225.

¹⁹⁶ Hermann Broch, „James Joyce und die Gegenwart“ (1936), in: ders., *Gesammelte Werke, Band 6, Dichten und Erkennen, Essays I*, herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 205.

¹⁹⁷ Igor Caruso, *Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes*, Wien: Turia + Kant 2006, S. 33.

Leben der Menschen. Alle Kultur fängt mit diesem Weltschaffen an, das aristotelisch gesprochen bereits ein *αθανατίζειν* (athanatizein), ein Unsterblichmachen, ist.¹⁹⁸

Auf zwischenmenschlicher Ebene gehen wir einander, wie dies auch die eingangs erwähnte Konzeption des Abschieds nach Günther Anders nahelegt, vielleicht deshalb bereits im Leben verloren, weil jeder Begegnung der Abschied, das Abhandenkommen inhärent ist und jedes Im-anderen-Erinnerung-Sein die verkrustete, mentale Larve all dessen ist, was wir in einem unwiederbringlich versunkenen Augenblick unserer physischen und psychischen Präsenz gewesen sind.

Eine literarische Variation dieses Einander-bereits-im-Leben-verloren-Gehens findet sich in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*: Ein junger Archäologe wird darin Zeuge des erschütternden Leidens und Sterbens seiner Schwester, das inmitten der ägyptischen Wüste seinen Höhe- und Endpunkt findet. Als Franza in ihrem (fiktiven) Kärntner Dorf Galicien beerdigt wird, sträubt sich ihr Bruder gegen die Vorstellung, dass sich erst jetzt die Trennung vollziehe:

Über das Meer flogen sie nachhause, und er brachte sie nach Galicien. Aber nicht dort verlor er seine Schwester, als der Sarg in die ausgehobene Grube gesenkt wurde, sondern er hoffte, sie sei ihm schon früher verloren gegangen, in den Bewusstlosigkeiten und von Schmerzstation zu Schmerzstation, auch in den Augenblicken des triumphierenden Widerstands, in dem er sie bestärkt hatte, in den Versuchen, zu denen er sie ermutigt hatte, im Haschisch, in den Umarmungen am Nil, an einem Katarakt und noch einem und in dem roten Arabien.¹⁹⁹

Hierin dürfte sich einerseits die Beobachtung aussprechen, dass auch Sterbende in größere Distanz zu ihrer (Um-)Welt treten bzw. treten müssen, um später die Grenze des Todes überschreiten zu können. Andererseits drückt sich darin auch eine existentielle Erfahrung aus, die zwischenmenschliche Beziehungen ebenso bestimmt wie den Bezug zu uns selbst: Letztlich sind beide unserer „Verfügbarkeit“ entzogen. Vor dem Hintergrund unserer Vergänglichkeit ist jeder Begegnung, der wir doch niemals „habhaft“ werden können, bereits die Trennung eingeschrieben. Es handelt sich hierbei um ein Bewusstsein, mit dem zahlreiche Figuren aus Schnitzlers Frühwerk geradezu imprägniert zu sein scheinen. In diesem

¹⁹⁸ Hannah Arendt, *Kultur und Politik*, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, herausgegeben von Ursula Ludz, München u.a.: Piper 1994, S. 277-304, hier S. 288.

¹⁹⁹ Ingeborg Bachmann, *Der Fall Franza*, in: dies.: *Werke, Band 3, Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, herausgegeben von Christine Koschel u.a., München u.a.: Piper 1993, S. 471 (= Serie Piper 1703).

melancholischen Stimmungsmodus erfolgen paradoxer Weise zwischenmenschliche Annäherungen nur unter der Prämisse einer unüberwindbaren Ferne.

Der Sterblichkeit unterworfen, begegnen wir einander, ohne den Anspruch auf Verfügbarkeit erheben zu können, und erfahren dabei unwillkürlich auch Trennungen. Doch wir trennen uns nicht nur von anderen, sondern auch – und hier kommt die Unverfügbarkeit des eigenen Daseins zum Tragen – von uns selbst. Sowohl die libidinöse Beziehung zu einem Liebesobjekt als auch die Beziehung zum eigenen Ich wird dabei auf eine harte Probe gestellt:

Wir besitzen, oder vielmehr, wir glauben zu besitzen. Im Moment, wo wir etwas besitzen, wo wir uns etwas durch einfache Wahrnehmung bemächtigen – in diesem Augenblick ist unsere Beziehung zu dem Wahrgenommenen grundsätzlich in Frage gestellt; in diesem Augenblick ist die Libido, die das Objekt „besetzt“, durch das Bewusstsein schon zurückbeordert [...] die zurückgenommene, ihrer Besetzung unsicher gewordene Libido flutet zwar auf das eigene Ich zurück, findet aber hierin auch keine Befriedigung; denn auch mein Ich ist ein Ich zum Sterben, ein sterbendes Ich; ich kann mich ebenso wenig endgültig haben, ich kann ebenso wenig Ich sein, ich kann ebenso wenig bei Mir verweilen, mit Mir eins sein wie Ich durch Identifikation ein anderer war.²⁰⁰

5.4 Von der Bedeutung, „abschiedlich“ zu leben

Der deutsche Philosoph Wilhelm Weischedel erachtet die „Abschiedlichkeit“ - im Sinne einer Geisteshaltung - als Grundvoraussetzung für menschliche Freiheit: Er nahm die Skepsis der Moderne ins Blickfeld und versuchte, moralische Maßstäbe für eine skeptische Ethik zu entwickeln. Neben der Grundhaltung der Offenheit und der Verantwortlichkeit des Skeptikers führte er hierbei auch jene der Abschiedlichkeit an. Da der skeptische Mensch das ihn Umgebende permanent hinterfrage, läge es ihm fern, sich fraglos an die Welt und das, was er selbst repräsentiert, zu hängen. Erst die Abschiedlichkeit, die „zur Haltung gewordene Tätigkeit des Abschieds“ führe ihn zu seiner innersten Freiheit. Sie sei die adäquate Antwort auf das Wissen um die Vergänglichkeit alles Wirklichen, die es, wenn auch unter Schmerzen, anzunehmen gelte.²⁰¹

²⁰⁰ Igor Caruso, *Die Trennung der Liebenden*, a.a.O., S. 41f.

²⁰¹ Vgl. Wilhelm Weischedel, *Skeptische Ethik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1976, S. 194f.

Michael Theunissen geht diesbezüglich noch einen Schritt weiter und erhebt die Grundeinstellung des Skeptikers zur einzigen Haltung, die ein Leben auf „menschliche Weise“ gewährleiste:

Menschlich leben wir dann und nur dann, wenn wir abschiedlich leben, und das heißt: wenn wir uns ständig von der Welt und von uns selbst abscheiden. So zu leben ist nicht willkürlicher Entscheidung anheimgegeben. Denn unser Leben ist abschiedlich.²⁰²

Der menschliche Entwicklungsprozess weist zwei konträre Dynamiken auf: Auf der einen Seite ist er von einem permanenten Gewinn an Eindrücken, Erfahrungen und Begegnungen geprägt, auf der anderen Seite impliziert er fortschreitende Verluste, „partielle Tode“.²⁰³ Paul Ricoeur bringt dies mit der lapidaren Formulierung zum Ausdruck: „Der Weg der Realität ist mit verlorenen Objekten gesäumt“.²⁰⁴ Jede Entwicklungsstufe erfordert die Bearbeitung und Annahme phasenspezifischer Verlusterfahrungen. An ihrem Beginn steht der Geburtsakt, das Durchtrennen der Nabelschnur, die physische Separation des Kindes von der Mutter. War das intrauterine Stadium, wie es gewöhnlich beschrieben wird, „ein Zustand der Grenzenlosigkeit und Zeitlosigkeit, verbunden mit Gefühlen der Harmonie und des Wohlbefindens in Sicherheit und Geborgenheit, eine Zeit der Spannungslosigkeit und umfassender Versorgung“, so wird diese „Harmonie mit dem Grenzenlosen“ bei der Geburt jäh zerstört. Was das Individuum dabei erleidet, ist dem Psychoanalytiker Heinz Henseler eine „Urverunsicherung“. Igor Caruso spricht sogar von „Urverlust“.²⁰⁵ All diesen philosophischen Reflexionen zur abschiedlichen Existenz des Menschen ist gemein, dass sie Trennungs- und Verlusterfahrungen als einen zentralen Bestandteil unseres Erfahrungsrepertoires werten, der für unsere geistige und seelische Entwicklung unerlässlich ist. Insofern verwundert es kaum, dass sich in literarischen Texten das Abschiedsmotiv großer Beliebtheit erfreut und in zahlreichen Varianten wirksam wird.

²⁰² Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, a.a.O., S. 213.

²⁰³ Vgl. Thomas Auchter, *Die Suche nach dem Vorgestern*, a.a.O., S. 5.

²⁰⁴ Paul Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969, S. 281.

²⁰⁵ Vgl. Thomas Auchter, *Die Suche nach dem Vorgestern. Trauer und Kreativität*, a.a.O., S. 54f.

5.5 Die literarische Ausgestaltung

Der Abschied als Lebenswirklichkeit unterscheidet sich natürlich von den verschiedenen Abschiedsformen, denen wir in der Literatur begegnen. Zwar steht die produktions- und rezeptionsästhetische Bedeutung des Abschiedsmotivs in engem Zusammenhang mit dessen zentraler Bedeutung im alltäglichen Leben, aber es handelt sich trotz allem stets um ein, wie es Karl Heinz Bohrer formuliert, „literarisches Phantasma“ mit einer eigenen Semantik. Das Abschiednehmen als „eine Grundfigur der literarischen Phantasie“ stellt – mehr noch als ein Motiv oder Leitmotiv – einen „funktionalen oder substantiellen Ort innerhalb des narrativen, dramatischen, lyrischen Zusammenhangs“ dar. Als Basiselement kann es zum Wendepunkt in einem Drama führen, die Struktur eines Gedichts bestimmen und in Erzählungen (in Epen oder Romanen) „das symbolische Ereignis der Narratio bilden.“²⁰⁶

Wie zentral der Abschied als literarisches Phantasma ist, belegt die Tatsache, dass ihn bereits das älteste Großepos der Weltliteratur thematisiert: Das auf elf zerbrochenen Keilschrifttafeln fragmentarisch überlieferte *Gilgamesh-Epos* bringt mit eindringlichen Bildern die tiefe Trauer des Königs Gilgamesh über den Tod seines Freundes Enkidu zum Ausdruck. Vom Leichnam vermag sich der Herrscher von Uruk erst nach sechs Tagen zu lösen, als der Verwesungsprozess Enkidus Körper bereits verfärbt und zu zersetzen beginnt. Obwohl sich Gilgamesh einer göttlichen Abstammung rühmen kann, muss auch er nach seinem Tod in die Unterwelt gehen. Das einzige Privileg, das ihm die Götter zubilligen, besteht in seiner zukünftigen besonderen Stellung als Befehlshaber über die Schatten und Richter über die Toten. Die Schrifttafeln erzählen unter anderem von seiner Suche nach Unsterblichkeit, die ihm trotz größter Bemühungen verwehrt bleibt, da ihm eine Schlange das Wunderkräutlein der Unsterblichkeit entwendet: Sie häutet sich und bleibt somit ewig jung.²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, a.a.O., S. 9f.

²⁰⁷ Auf Deutsch wurde zum ersten Mal der Urtext in der Zusammenarbeit mit Assyriologen vorgelegt von Raoul Schrott, *Gilgamesh*, München u.a.: Hanser 2001.

6 Konzepte der Literatur- und Kulturwissenschaft

Der Begriff „das melancholische Narrativ des Abschieds“, der für die vorliegende Arbeit entwickelt wurde, bildet thematisch den ersten Teil dieses Kapitels. Im Anschluss an die kulturtheoretische Begrifflichkeit des „Narrativs“ und an Karl Heinz Bohrs „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ soll darin eine Form des Erzählens vorgestellt werden, die vom Bewusstsein omnipräsenter Abschiedlichkeit durchwirkt ist, das kommunikative Potential der Sprache stark in Zweifel zieht und dem Schwinden an Bedeutsamkeiten die Erinnerung entgegenstellt. Der zweite Teil dieses Kapitels widmet sich dem Mythos, der zwar in den letzten Jahrzehnten zu einem populären wissenschaftlichen Forschungsgegenstand avanciert ist, aber sich aufgrund seiner Mannigfaltigkeit verbindlichen Definitionsversuchen geradezu verweigert und starken begrifflichen Unschärfen unterliegt. Im Zentrum der Betrachtung stehen zwei spezifische Varianten des Mythos, die beide ihren Ursprung in der Romantik haben: Der Mythos der romantischen Liebe (der wiederum Verbindungslinien zu Platons *Gastmahl* aufweist) und der habsburgische Mythos, der – mit Wolfgang Müller-Funks Worten gesprochen – „eine narrative romantisch-universalistische Matrix“²⁰⁸ reaktualisiert. Wissenschaftliche Theoriebildungen zum habsburgischen Mythos sind bisher nur bruchstückhaft erfolgt. Deshalb schlägt die Verfasserin dieser Arbeit vor, bereits vorhandene Ansätze mit Elementen aus Blumenbergs Konzept der mythischen Bedeutsamkeit zu verknüpfen. Es wird dabei dargelegt, mittels welcher Verfahren der habsburgische Mythos Bedeutsamkeit stiftet, um im weiteren Verlauf zwei von Roths Habsburg-Texten auf dieser Theoriebasis exemplarisch zu analysieren.

6.1 Das melancholische Narrativ des Abschieds

Wenn Schnitzlers und Roths melancholische Figuren über ihren besonderen Stimmungsmodus sprechen, dann wird dabei eine gemeinsame Formstruktur erkennbar, die in der vorliegenden Arbeit als „melancholisches Narrativ“ bezeichnet wird. Zur ersten Annäherung an diesen Begriff sei auf jene Unterscheidung hingewiesen, die von narratologischen Kulturtheorien zwischen „Narration“ und „Narrativ“ getroffen und auch in

²⁰⁸ Wolfgang Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung*, in: Gunther Martens/Clemens Ruthner/Jaak De Vos (Hg.), *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Bern u.a.: Peter Lang, 2005, S. 301-326, hier S. 301.

der vorliegenden Arbeit übernommen wird: Die Narration bezeichnet eine konkrete Erzählung, wie sie in diversen Medien und Genres oder mündlich, in Form eines entsprechenden Sprechaktes, transportiert wird. Im Narrativ, das die Ebene einzelner Erzählungen übersteigt, drückt sich hingegen ihre formale und serielle Struktur, sozusagen ihr abstrakter Charakter aus.²⁰⁹ So geht es auch beim melancholischen Narrativ um die Betrachtung der Metaebene, um jenes Strukturgesetz, das die Versprachlichung der Melancholie konstituiert.

Diese Versprachlichung ist eine schwer errungene: Denn dem melancholischen Gemüt entspricht viel eher das Schweigen, die Sprachlosigkeit. Was nämlich Walter Benjamin in seinem berühmten *Trauerspielbuch* über die Trauer schreibt, hat auch für die Melancholie (die letztlich einen Trauerzustand perpetuiert) Gültigkeit: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren.“²¹⁰

Dieses „Unerkennbare“ nimmt der Melancholiker an vielerlei Orten wahr: Zum einen in seiner eigenen rätselhaften Gemütsverfassung, zum anderen in einer kontingent anmutenden Welt, die keine ersichtlichen Sinn- und Bedeutungszusammenhänge bereithält. Schließlich erahnt er dieses „Unerkennbare“ auch in der „Unheimlichkeit des Daseins“²¹¹, die sich jeglichem sprachlichen Ausdruck entzieht. Das, was den Melancholiker ohnehin stark auszeichnet, ist eine fundamentale Sprachskepsis. Er „glaubt nicht an die Sprache“²¹², schreibt Julia Kristeva und verweist dabei auf die Erfahrung einer eklatanten kommunikativen Unzulänglichkeit, eines Mangels, der sich vor allem an entschwundener Bedeutsamkeit festmachen lässt. Es handelt sich um jenen Bedeutungs- und Bedeutsamkeitsverlust, den auch die schwermütige Johanna Wegrat aus Schnitzlers Stück *Der einsame Weg* erlitten hat. Sie versucht, ihrem Bruder diesen Verlust anhand einer gemeinsamen Kindheitserinnerung verständlich zu machen. Als junges Mädchen hat Johanna im Belvedere ein Bild gesehen, das sich tief in ihr Gedächtnis gegraben hat und das sie nun detailliert beschreibt:

²⁰⁹ Vgl. Wolfgang Müller Funk, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, 2., erweiterte und überarbeitete Auflage, Tübingen/Basel: A. Francke 2010, S. 294.

²¹⁰ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, revidierte Ausgabe, besorgt von Rold Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963, S. 252.

²¹¹ Jene fundamentale Skepsis gegenüber der Mitteilungsfähigkeit der Worte, die Schnitzler in einem Brief an Suzanne Clauser thematisiert, ist geradezu symptomatisch für den Melancholiker. Schnitzler wirft darin die Frage auf: „Wird es jemals möglich sein, die Unheimlichkeit des Daseins mit Worten auszudrücken?“ Brief an Suzanne Clauser vom 3. Mai 1930, in: Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-31*, herausgegeben von Peter Michael Braunwarth u.a., Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1984, S. 681.

²¹² Julia Kristeva, *Schwarze Sonne*, a.a.O., S. 23.

Da ist eine Wiese mit Rittern und Damen – und ein Wald, ein Weinberg, ein Wirtshaus, und Burschen und Mädeln im Tanz, und eine große Stadt mit Kirchen und Türmen und Brücken. Und über die Brücke marschieren Soldaten, und auf dem Fluß gleitet ein Schiff dahin. Und weiter draußen ist ein Hügel, und auf dem Hügel ein Schloß, und in der Ferne hohe Berge. Und über dem Berg stehen Wolken, und über der Wiese schwimmen Nebel, und über die Stadt ergießt sich Sonnenglanz, und über das Schloß zieht ein Gewitter, und auf den Bergen liegt Schnee und Eis. – Und wenn einer sagte „die weite Welt“, oder wenn ich das Wort irgendwo las, so hab ich immer an das Bild denken müssen. *Und so ging's mir mit vielen von diesen Worten, die so großartig klingen.* [Herv. d. Verf.] Gefahr, das war ein Tiger mit weitaufgesperstem Rachen – Liebe, das war ein Page mit blonden Locken, der vor einer Dame kniet – der Tod war ein schöner Jüngling mit schwarzen Flügeln und einem Schwert in der Hand – und Ruhm war Schall von Trompeten, Menschen, die sich verneigen, und ein blumenbestreuter Weg. *Damals konnte man freilich über alles reden, Felix. Aber jetzt sieht alles anders aus* [Herv. d. Verf.]... Ruhm und Liebe und Tod und die weite Welt.²¹³

Es ist durchaus bezeichnend, dass Johanna diesen Bedeutungszug durch den Verweis auf allegorische Darstellungen zum Ausdruck bringt. Denn was sie hier als Kluft, als unwiederbringlich zerbrochene Sinneinheit wahrnimmt, ist nach Walter Benjamin dem Wesen der Allegorie geradezu eingeschrieben: Während nämlich das Symbol – durch „die Identität von Besonderem und Allgemeinem“ den „falsche[n] Schein der Totalität“ erzeuge, verflüchtige sich in der Allegorisierung diese „symbolische Schönheit“, um die Differenz von Besonderem und Allgemeinem hervorzukehren.²¹⁴ Die Allegorie dementiert also das Vorhandensein übergreifender Sinnzusammenhänge, Totalität wird als Trug entlarvt.

Auch Johanna Wegrat hat für sich die opulente Bildsprache der Allegorien als vorgetäuschte Bedeutsamkeit, als lügnerische Sinnstiftung demaskiert. So erscheinen ihr nun die ehemals „großartig“ klingenden Worte als entzaubert, als leere Worthülsen. Einst ließ sich unbekümmert „über alles reden“, jetzt ist dieses Zutrauen in die vermittelnde Kraft der Worte gebrochen und macht einer tiefen „Sprachresignation“ Platz.

Dort wo sich das melancholische Narrativ mit dem Abschied verknüpft, wird letzterer zu einer Reflexionsfigur, die weit mehr ist als eine konkrete Abschiedssituation. Vielmehr zeigt sich darin eine Denkform, die auch Aspekte von Karl Heinz Bohrs „Reflexionsfigur des Jeshon-Gewesenen“ in sich birgt. Bohrer beschreibt diese Reflexionsfigur als „ein Sprechen,

²¹³ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg, Schauspiel in fünf Akten*, Stuttgart: Reclam 1993, S. 57 (= Reclam Universal-Bibliothek 8664).

²¹⁴ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band 1, Abhandlungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 352.

das sich immer schon unter der Bedingung des Abschiednehmens vom gerade währenden Zeitmoment weiß“²¹⁵. Als nachmetaphysische Form des Trauerns wird dabei der Abschied als endgültig erfahren. Das Sprechen über den Abschied ist so stark vom Wissen um Endgültigkeit durchwirkt, dass sich dieses Bewusstsein zu einer eigenständigen Denkform verfestigt. Es hat sozusagen den abschiedlichen Charakter des gerade erfahrenen Augenblicks durch und durch internalisiert.

Das melancholische Narrativ des Abschieds erlebt jedoch Abschiedlichkeit nicht nur in Bezug auf das Verstreichen der Gegenwart, sondern auf weitaus fundamentalere Weise: Es ist von einer erhöhten Sensibilität für die Vergänglichkeit und Sterblichkeit allen Seins geprägt, selbst dort, wo zwischenmenschliche Begegnungen erst aufkeimen, ist der Abschied nicht nur drohende Zukunft, sondern hat den Charakter einer „Evidenz“, einer „bereits vollzogenen Tatsache.“²¹⁶ Dieses Narrativ entsteht angesichts einer kontingenten, brüchigen Welt, in der der Glaube an Totalität und metaphysische Verheißungen zerbrochen ist. Dem Schwinden an Bedeutsamkeiten stellt es die Erinnerung entgegen. Sie ist Ausdruck einer tiefen Treue gegenüber dem, was einst geliebt und verloren wurde. Der Verlust mag zwar vorprogrammiert gewesen sein, aber durch stete Vergegenwärtigung bleibt das Verlorene präsent und wird mit besonderer Bedeutsamkeit aufgeladen. Dieser Logik zufolge impliziert jedes In-Vergessenheit-Geraten gleichzeitig auch die Bescheinigung von Bedeutungslosigkeit.

6.2 Der Mythos

Im Folgenden wird dargelegt, wie der komplexe, vielschichtige Mythos im Licht der Wissenschaft betrachtet wird. Da der Mythos der romantischen Liebe und der habsburgische Mythos bei Roth und Schnitzler mit der Melancholie verschränkt sind, werden diese beiden Varianten im Anschluss näher analysiert, um sie als Basistheorie für die exemplarischen Werkanalysen heranziehen zu können. Zum einen wird deshalb die romantische Liebe mit der Typologie ihrer Wesensmerkmale durch Karl Lenz und mit Platons berühmtem *Gastmahl* in Zusammenhang gebracht, zum anderen werden Blumenbergs Verfahrensweisen der mythischen Bedeutsamkeit auf den habsburgischen Mythos angewandt.

²¹⁵ Karl Heinz Bohrer, *Abschied. Eine Reflexionsfigur des Je schon Gewesenen*, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warnig (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München: Fink 1996, S. 59-79, hier S. 59.

²¹⁶ Karl Heinz Bohrer, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, a.a.O., S. 45.

6.2.1 Der wissenschaftliche Blick auf den (ir)rationalen Mythos

Es geht nicht ohne Mythen: Narrare necesse est.
Odo Marquard: Lob des Polytheismus

Die hochfrequente Verwendung des Begriffs „Mythos“ im heutigen politischen, kulturellen und medialen Bereich ließe vermuten, dass sein Wesen und seine Bedeutung relativ leicht definierbar seien. In Wirklichkeit speist sich sein Status als „Allerweltswort öffentlicher Kommunikation“²¹⁷ aus einer Begriffsunschärfe mit zahlreichen Konnotationen. Vorrangig taucht der Mythos als Opposition zur positiv besetzten „Wahrheit“ oder „Objektivität“ auf, d.h. er wird häufig im Sinne von „Illusion“, „bloßem Mythos“, trügerischer oder lügenhafter Erzählung verwendet.²¹⁸ Dieses Segment seines Bedeutungsfeldes kann auf eine lange Tradition zurückblicken, denn sein Ursprung liegt bereits im alten Griechenland des 5. Jahrhunderts.²¹⁹ Eine positive Konnotation erlangt der Mythos hingegen bei Persönlichkeiten, die im medialen Olymp zu legendären Kultfiguren hochstilisiert werden – man denke an den „Mythos James Dean“. In diesem Kontext wird jedoch geflissentlich außer Acht gelassen, dass es sich beim Mythos stets um ein Narrativ handelt und es deshalb genau genommen verfehlt ist, diesen Begriff für die mediale Verklärung einer Persönlichkeit zu verwenden.

Mythen sind in unserer Zeit vielerorts gegenwärtig und keineswegs Relikte vergangener, vorwissenschaftlicher Zeiten (sozusagen überwundene Entwicklungsstufen auf dem Weg zum Logos²²⁰). Dies betonen auch Jan und Aleida Assmann, wenn sie dem „postmodernen Klima“ einen „mythophil[en]“²²¹ Charakter bescheinigen. Wie sehr der Mythos unserer zeitgenössischen Welt angehört, hat auch Blumenberg in seinem Opus magnum *Die Arbeit am Mythos* dargelegt.

Wie lässt sich jedoch diese Mythosaffinität mit unserem wissenschaftlich-technischen Blick auf die Welt vereinbaren? Immerhin haben es sich die auf Rationalität und Beweisbarkeit pochenden Wissenschaften zur Aufgabe gemacht, ins Dunkel der unerforschten

²¹⁷ Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hg.), *Texte zur modernen Mythen Theorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 8.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Erstmals taucht die berühmte Antithese Mythos versus Logos bei Pindar auf. Ab diesem Zeitpunkt haftet dem „Mythos“ der Ruf einer unwahren Geschichte (fabula) an, während der „Logos“ mit überzeugenden, sinnerfüllten, verbürgten Worten gleichgesetzt wird. Vgl. Christoph Jamme, *„Gott an hat ein Gewand“*, a.a.O., S. 23.

²²⁰ Bereits Vicos geschichtsphilosophische Betrachtung des Mythos wertet diesen als eine Vorstufe des wissenschaftlichen Logos. Vgl. Christoph Jamme, *„Gott an hat ein Gewand“*, a.a.O., S. 17.

²²¹ Jan und Aleida Assmann, *Mythos*, in: *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Band 4, Stuttgart, 1998, S. 179-200, hier S. 197.

Bereiche vorzudringen und sie ihrer besonderen Aura, der stets etwas Mystisch-Magisches oder Numinoses anhaftet, zu berauben. Wissenschaftliche Aufklärung soll schließlich ein für alle Mal entmystifizieren. Dies bedeutet gleichzeitig: Je mehr Rätsel sie löst, je mehr Erklärungen sie findet, desto kognitiver und rationaler, desto entzauberter wird der Blick auf die Welt. Und doch scheint es, als wären diese Erkenntnisse gleichzeitig auch ent-täuschend. Dieser Akt der „Entzauberung“, der doch als Zugewinn, als große Bereicherung intendiert ist, ruft paradoxerweise „den beklemmenden Eindruck der Öde und des Mangels“²²² hervor. An ebendieser Stelle lässt sich wohl in unserer heutigen Zeit das Einfallstor des Mythos verorten: Offensichtlich ist dieser den wissenschaftlichen Weltbildern insofern „überlegen“, als es ihm gelingt, den Menschen in seiner Ganzheit anzusprechen. D.h. er verdankt seine Popularität zum einen den Defiziten unserer Rationalität²²³, zum anderen sprechen sich durch ihn existentielle menschliche Erfahrungen aus. Zweifelsohne ragt er in Bereiche hinein, die in uns tiefer und beharrlicher verankert sind als die Kognition. So erfüllt er wohl schon seit Anbeginn emotionale, psychische sowie gesellschaftliche Bedürfnisse und eröffnet den Raum für Phantasie, Kunst, Transzendenz, Religion. Kulturwissenschaftliche und vor allem ethnologische Zugänge zum Mythos sehen deshalb in ihm eine „anthropologische Konstante“ (Fritz Graf).

In aktuellen wissenschaftlichen Diskursen herrscht inzwischen Konsens darüber, dass es unzulässig wäre, den Mythos als das „irrationale“ oder „prälogische“ Pendant zur Wissenschaft abzustempeln. Selbst die ältesten Mythen dürften eine frühe Form von Rationalität repräsentiert haben, was sich vor allem in den aitiologischen Mythen zeigt.²²⁴ Durch Hans Blumenberg wird der Mythos endgültig aus seiner vermeintlich antithetischen Position zum Logos gelöst und avanciert sogar zu „ein[em] Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“²²⁵.

Nichtsdestotrotz ist dem Mythos szientifisch schwer beizukommen: Wer ihn nämlich zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung macht, sieht sich rasch vor das Problem gestellt, dass dieser in viel zu mannigfaltigen Erscheinungen auftritt, als dass er sich auf eine verbindliche Definition festlegen ließe.²²⁶ Wie könnte zumindest der kleinste gemeinsame

²²² Thomas Hübner, *Wahrheit des Mythos*, München: Beck 1985, S. 15.

²²³ Vgl. Christoph Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1991, S. 11.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 11.

²²⁵ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 18.

²²⁶ Vgl. Walter Burkert, *Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen*, a.a.O., S. 9.

Nenner, sozusagen eine „Minimaldefinition“²²⁷ lauten? Nur zwei Wesensmerkmale scheinen auf alle Mythen zuzutreffen: Zum einen sind sie „traditionelle Erzählungen mit besonderer Bedeutung“²²⁸, zum anderen fungieren sie als orale Kommentare einer kultischen Handlung.²²⁹

Sallust hat den Mythos treffend als das „was nie geschah und immer ist“, definiert. Er gibt nicht vor, Faktisches wiederzugeben, sondern beansprucht für sich, zeitlose Erfahrungen auszusprechen.²³⁰ Die ungebrochene Attraktivität und Aktualität dieses Narrativs verdankt sich ein Stück weit seiner Zeitlosigkeit: Indem er außerhalb von Raum und Zeit liegende Ereignisse erzählt, die existentielle Grunderfahrungen aussprechen, bietet er zahlreiche Anknüpfungspunkte. Doch nicht nur seinem Inhalt, auch seiner spezifischen Struktur ist es zu verdanken, dass sozusagen seine narrative Substanz selbst über Jahrhunderte hinweg nicht porös wird oder gar erodiert, sondern zu künstlerischen Neuadaptionen und Variationen anregt. Hans Blumenberg sieht deshalb im Mythos eine Parallele zu Kompositionen, die um ein musikalisches „Thema“ verschiedene Variationen gruppieren:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel „Thema mit Variationen“ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist.²³¹

Dass der Mythos inzwischen zu einem beliebten Forschungsgebiet zahlreicher Disziplinen avanciert ist und im Zentrum zahlreicher Publikationen steht²³², hat zwar einerseits zur Folge,

²²⁷ Christoph Jamme, „Gott an hat ein Gewand“, a.a.O., S. 21.

²²⁸ Walter Burkert, *Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen*, a.a.O., S. 17.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Auch die paradoxe Eingangsformel vieler Roma- und Sinti-Märchen: „Es war, weil es nicht war“, erinnert an das, was Sallust anspricht. Sie scheint nahezu legen, dass für gute Erzählungen die Unterscheidung zwischen Faktizität und Imagination ohne Belang ist, da sie ihre Kraft aus dem Wechselspiel dieser beiden Elemente beziehen. Und vielleicht verweist die Formel auch auf das außergewöhnliche Potential, das häufig erzählte Fiktionen in sich bergen: Wenn sie ins Geschichtenrepertoire einer Erzählgemeinschaft Eingang finden, d.h. kollektiv abgespeichert und präsent gehalten werden, amalgamieren sie mit der „realen Welt“ so stark, dass ihr fiktionaler Charakter immer weniger als solcher perzipiert wird.

²³¹ Walter Benjamin, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 40.

²³² Es existiert eine nahezu unüberschaubare Fülle an Untersuchungen zum Themenkomplex Mythos, vor allem im 20. Jahrhundert haben fast alle Geistes- und Kulturwissenschaften Mythen-theorien entwickelt und reflektiert. Übersichts-darstellungen mythentheoretischer Ansätze bieten - neben den bereits in diesem Kapitel zitierten Werken: Luc Brisson/Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 2 Bände., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991 und 1996; Manfred Fuhrmann, *Terror und Spiel. Probleme der*

dass unterschiedlichste Perspektiven den Diskurs erweitern und befruchten, doch andererseits ist dadurch der Mythosbegriff stark „zersplittert“ und von methodischer Stringenz weit entfernt.

Deshalb schlagen Aleida und Jan Assmann „statt einer Definition“ eine Kategorisierung des Mythos vor, die sich an dessen Verwendung orientiert und dabei einen transdisziplinären Zugang ermöglicht. Ihre Kartierung umfasst sieben verschiedene Verwendungsweisen: 1. Der Mythos als „polemischer Begriff“ repräsentiert eine als überwunden geltende Stufe der kulturellen Entwicklung und steht im Zusammenhang mit der Antithese von Mythos und Logos. Er fand bei den „Rationalisten aller Epochen“ Verwendung, die „mythisches Dunkel mit aufklärerischem Licht“ erhellen wollten. 2. Der „historisch-kritische Begriff“ erkennt in Mythen eine „zeitlose Wahrheit“ und beleuchtet ihn mittels der Allegorese. 3. Der „funktionalistische Begriff“ spricht dem Mythos „kulturellen Leistungswert“ sowie eine „fundierende, legitimierende und weltmodellierende Funktion“ in schriftlosen Kulturen zu, eine Perspektive, die vor allem im ethnologischen und religionswissenschaftlichen Bereich prominent ist. 4. Der „Alltags-Mythos“ basiert auf Leitbildern, die kollektives und individuelles Denken und Handeln beeinflussen. 5. Der Mythos als „narrativer Begriff“ steht für eine erfundene, fiktive Geschichte, wie sie die Legende oder die Fabel darstellt. 6. Die sechste Variante fokussiert auf vornehmlich europäische „literarische Mythen“, die, einem permanenten Rezeptionsprozess unterliegend, immer wieder umgeschrieben und variiert werden. 7. Die letzte der sieben Varianten widmet sich neuen, nichtnarrativen Mythen, die sich als Ideologien oder holistische Weltentwürfe ausformen.²³³

Der funktionalistische Ansatz, der die Aufgaben des Mythos reflektiert, hebt seine zentrale Rolle im kulturellen und sozialen Gefüge hervor: Er hat insofern eine „integrative Auswirkung“ (Ben Halpern), als er Menschen zu einer Erzählgemeinschaft zusammenführt und sie miteinander verbindet. Als politische Ingredienz ist er in der Lage, nationale Identität zu stiften, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen und die Blickrichtung in die Zukunft zu definieren. (Herfried Münkler)

Welche Funktion der Mythos ursprünglich hatte, ist ungewiss. Auch sein Ursprung selbst, die Erlebnisse und Ereignisse, auf denen seine Inhalte basieren²³⁴, liegen gänzlich im Dunkeln. Jeder Versuch, sie ergründen zu wollen, beläuft sich auf bloße Spekulation.

Mythenrezeption, München: Fink 1971 (= Poetik und Hermeneutik 4); Karl-Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.

²³³ Jan und Aleida Assmann, *Mythos*, a.a.O., S. 179.

²³⁴ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 68.

Nichtsdestotrotz haben sich Künstler und Wissenschaftler im Laufe der Rezeptionsgeschichte des Mythos unterschiedliche Vorstellungen davon gemacht. Hans Blumenberg zufolge lässt sich jener anthropogenetische „Ausgangszustand“, der später den wichtigsten Nährboden für den Mythos darstellen wird, mit einem Wort beschreiben: Angst. Für den Vormenschen, der den Lebensraum Urwald gegen die Savanne eintauschte, Höhlen besiedelte und durch den aufrechten Gang seinen Wahrnehmungshorizont erweiterte, wurde mit diesem Entwicklungssprung die Welt plötzlich um einiges bedrohlicher und Angst auslösender. Jene Grundbefindlichkeit, die Mircea Eliade zufolge die Geschichte der Kultur in Gang setzte, nämlich das Gefühl „mitten in eine anscheinend unbegrenzte, unbekannte und drohende Weite „geworfen“ zu sein“²³⁵, kommt jener Denkfigur sehr nahe, die Blumenberg als den „Absolutismus der Wirklichkeit“ bezeichnet: Der Mensch sei sich dessen bewusst geworden, dass er „die Bedingungen seiner Existenz [...] nicht in der Hand hatte“. Darüber hinaus glaubte er gar nicht, sie in der Hand zu haben oder haben zu können, sondern begann, diese „Übermächtigkeit“ höheren Gewalten und Mächten zuzuschreiben.

Um sozusagen die Macht dieser übermächtigen Welt zu schmälern, zu „depotenzieren“ und der grenzenlos anmutenden Angst solche Konturen zu verleihen, dass aus ihr konkrete Furcht vor etwas Bestimmtem wurde²³⁶, bediente sich der Mensch gewisser „Kunstgriffe“, wie etwa der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, die Suche nach Erklärungen für das Unerklärliche oder das Finden von Benennungen für das Unnennbare.²³⁷ Von dieser kulturanthropologischen Warte aus betrachtet ist der Mythos eine Form, der beängstigenden, bedrängenden Wirklichkeit die Stirn zu bieten und von dieser zu entlasten. Indem er die Wirklichkeit interpretiert und erklärt, geht er zu ihrer Übermacht auf Distanz, schafft symbolische Ordnungen, die Halt und Stabilität bieten. Wie Monika Schmitz-Emans zu Recht hervorhebt, weist die Blumenbergsche Theorie des Mythos als Depotenzierungsverfahren Analogien zu narratologischen Theorien auf, die literarischen Erzählungen eine ordnende, stabilisierende und - in gewissem Sinne - sogar eine kalmierende Funktion attribuieren.²³⁸

²³⁵ Mircea Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen, Band 1, Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis*, Freiburg/Breisgau u.a.: Herder 1987, S. 15.

²³⁶ Blumenberg bezeichnet die Angst als „Intentionalität des Bewusstseins ohne Gegenstand“.

²³⁷ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 11.

²³⁸ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Zur Einleitung, Theoretische und literarische Arbeiten am Mythos*, in: dies. u. Uwe Lindemann (Hg.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 9-38, hier S. 15. So lautet beispielsweise eine von Paul Ricoeurs zentraler Thesen in *Zeit und Erzählung*, dass die ordnende Funktion des Narrativs bereits in seiner formalen Struktur selbst begründet liegt: Es schafft nicht nur einen Anfang und ein Ende, sondern fügt auch Dissonantes, Diskontinuierliches in einen kontinuierlichen Zeitfluss ein, wodurch es Irritierendes gleichsam aufhebt und zum Verschwinden bringt. Die Kontingenz, die dem menschlichen Bewusstsein ohnehin schier unerträglich ist, wird dabei abgelöst von einer sinnstiftenden Teleologie. Vgl.

Odo Marquard zufolge dient das mythische Erzählen dazu, gewisse Wahrheiten in die „Reichweite“ des Menschen zu befördern: Die Ergebnisse der exakten Wissenschaften seien dafür zu abstrakt, die Wahrheit über das Dasein, wie z.B. über den Tod, so „unlebbbar grausam“, dass der Mythos als vermittelndes Narrativ fungiere:

[...] da müssen die Geschichten – die Mythen – herbei, um diese Wahrheiten in unsere Lebenswelt hereinzuerzählen oder um sie in unserer Lebenswelt in jener Distanz zu erzählen, in der wir es mit ihnen aushalten.²³⁹

Es liegt auf der Hand, dass sich diese Konzeption von Mythos als Distanzierungs- und Entlastungsverfahren von einer schrecklichen, Angst auslösenden (Um-)Welt, sehr stark mit jener von Hans Blumenberg deckt.

Jene Mühlen, in denen der Mythos den Absolutismus der Wirklichkeit „abbaut“²⁴⁰, mahlen schlichtweg ohne Unterlass. Dies verdankt sich – wie schon zuvor erwähnt – der Beständigkeit seines narrativen Kerns bei gleichzeitiger Variationsmöglichkeit. Seine kollektiv tradierten Inhalte machen ihn zu einem „Rezeptionsphänomen“, das zwar keine Auskünfte über deren Ursprung oder Ursprünglichkeit geben kann, jedoch das Perpetuum mobile der Variation und damit der Abwandlung in Gang hält. Insofern ist die „Metamorphose“ nicht nur ein beliebtes Thema mythischen Erzählens, sondern auch das Prinzip ihrer eigenen Struktur.

6.2.2 Die Liebe als Mythos: Zwischen Platons *Gastmahl* und romantischem Liebesideal

Mögen unsere Narben sich verlieben.
Galway Kinnell

Zugegebenermaßen sind Theorien über den „Ursprung von Mythen“ insofern „müßig“²⁴¹, als ihre Anfänge in einem für uns unzugänglichen Dunkel der Vergangenheit begraben liegen.

Wolfgang Müller-Funk, *Zur Narrativität von Kulturen: Paul Ricoeur*, in: ders., *Kulturtheorie*, a.a.O., Tübingen u.a.: A. Francke 2010, S. 291-310, hier S. 303 u. 306.

²³⁹ Odo Marquard, *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*, in: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, a.a.O., S. 222-238, hier S. 224.

²⁴⁰ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 13.

²⁴¹ Ebd., S. 53.

Doch im Falle des „Mythos Liebe“ lässt sich zumindest eine paradigmatische Erzählung ausmachen, von der die romantische Liebeskonzeption, die teilweise bis in die Gegenwart fortwirkt, maßgeblich geprägt ist: Es handelt sich um Platons berühmtes Gastmahl, das um 380 v.Chr. in sieben Reden das Wesen und die verschiedenen Erscheinungsformen des Eros beleuchtet.

Bei diesem fiktiven Symposion lässt Platon den Komödiendichter Aristophanes die Erklärung dafür liefern, wieso im Menschen das erotische Begehren so tief verankert ist. Am Beginn seiner Rede steht das Plädoyer, den Menschen die Macht und Bedeutung des Liebesgottes Eros, dem „menschenfreundlichste[n] unter den Göttern“²⁴², näherzubringen, auf dass dieser in Zukunft gebührend verehrt werde. Aristophanes erzählt, dass die Menschen ursprünglich nicht nur eine gänzlich andere Physiognomie hatten, sondern auch in dreierlei Geschlechtern in Erscheinung traten, nämlich als weibliche, männliche und mannweibliche Wesen. Sie waren kugelförmig und alles an ihnen war doppelt vorhanden, so hatten sie beispielsweise statt zwei Beinen und Armen vier, ebenso zwei Gesichter. Darüber hinaus zeichneten sie sich durch außergewöhnliche Kraft und Schnelligkeit aus, was in ihnen den Wunsch nährte, sich gegen die Götter im Himmel zu erheben. Die Ratlosigkeit auf dem Olymp war groß: Durch die Auslöschung des menschlichen Geschlechts wären die Götter auch ihrer Verehrung verlustig gegangen. Deshalb ersinnt Zeus einen Weg, um die Menschen für immer ihrer aufwieglerischen Kräfte zu berauben: Er teilt sie in zwei Hälften und lässt sie fortan auf zwei Beinen gehen. Diesem Mythos zufolge ist somit das, was wir heute als Individuum bezeichnen und etymologisch als „das Unteilbare“ definieren, ein verstümmeltes Wesen, das sein Alter Ego schmerzlich vermisst und von der tiefen Sehnsucht getrieben wird, seine andere Hälfte zu finden und mit dieser zu verschmelzen.

Dieser Kugelmensch-Mythos vermag auch die unterschiedlichen sexuellen Orientierungen zu erklären: Männer, die einst Teil eines mannweiblichen Wesen gewesen sind, streben nach der Vereinigung mit Frauen, wie wiederum Frauen, die ursprünglich einem mannweiblichen Wesen zugehörig waren, sich mit ihrem männlichen Gegenstück verbinden wollen. Die rein männlichen Kugelmenschen hingegen finden ihr Alter Ego ausschließlich bei Männern, die rein weiblichen exklusiv bei Frauen. Das Verlangen, von dem die Menschen getrieben sind, geht jedoch weit über Heterosexualität und Homophilie hinaus. Es ist die Sehnsucht nach einer tiefen Kommunion, nach einer geistig-körperlich-seelischen Verschmelzung, die nicht

²⁴² Platon, *Hauptwerke*, ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Nestle, 8. Auflage, Stuttgart: Kröner 1973, S. 115 (= Kröners Taschenbuchausgabe 69).

nur auf den Sexualakt beschränkt bleiben möchte. Es ist die Sehnsucht nach einem ursprünglichen Glücks- und Vollkommenheitszustand, nach der Heilung einer Wunde, die, über den ganzen Leib klaffend, bis ins Innerste hineinreicht. Ebendiese Sehnsucht, wieder heil und integer zu werden, findet ihren Ausdruck in der menschlichen Liebe:

So lange schon also ist die Liebe zueinander den Menschen angeboren, um die ursprüngliche Natur wieder herzustellen, und versucht aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen. Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen, da wir ja, zerschnitten wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück.²⁴³

Aristophanes hegt die Hoffnung, dass der Liebesgott Eros, als Gegenleistung für eine gebührende Verehrung, den Menschen ihren „ursprünglichen Naturzustand“ zurückschenkt. Was viele Mythen verbindet, nämlich die Vorstellung, dass die Wiederkehr des Gleichen möglich sei, findet sich somit auch bei Platons Kugelmensch-Mythos. Durch diese Rückkehr zu seinem ursprünglichen Sein könne der Mensch wieder „glücklich und selig“²⁴⁴ werden. Das Adjektiv „glücklich“ ist in diesem Zusammenhang besonders treffend, verweist die Etymologie des Wortes „Glück“ doch auf das Schließen einer Lücke. Wunschlos glücklich zu sein, bedeutet, keinen Mangel, keine Lücke mehr in sich zu verspüren.²⁴⁵

Die Vorstellung der romantischen Liebe, die zweifelsohne Verbindungslinien zu Platons Gastmahl aufweist, hat ihre Geburtsstunde im bürgerlichen englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Samuel Richardsons Briefromane *Pamela* (1740) und *Clarissa* (1747/48), die die romantische Liebe als kulturellen Code maßgeblich mitformen, erfreuen sich nicht nur bei der weiblichen Leserschaft breiter Rezeption, sondern prägen auch den damaligen Literaturbetrieb. So werden keine Geringeren als Goethe und Rousseau durch die Lektüre dieser Werke zum Verfassen eines eigenen Briefromans inspiriert. Der besondere Reiz dieser neuen literarischen Gattung besteht darin, dass die LeserInnen in einer bis dato ungesehenen Tiefe in die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren eintauchen können.

Seine Hochblüte erlebt der neue Liebescode Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschen Romantik. Das Liebesideal, welches nun im Medium der Literatur ausgestaltet und

²⁴³ Ebd., S. 117.

²⁴⁴ Ebd., S. 120.

²⁴⁵ Vgl. Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 24 und 40 (= edition suhrkamp 1180).

transportiert wird, ist derart einflussreich, dass es bis in die Jetztzeit nachwirkt. Wesentliche Elemente unserer heutigen Liebeskonzeption bestehen somit seit etwa 200 Jahren.²⁴⁶

In seinem Werk *Soziologie der Zweierbeziehung* erläutert Karl Lenz die romantische Liebeskonzeption anhand von sieben idealtypischen Wesensmerkmalen²⁴⁷, die an dieser Stelle in aller Kürze präsentiert werden sollen:

- (1) Das romantische Liebesideal zeichnet sich durch die *Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung* aus. Erst im 18. Jahrhundert wird die Sexualität in die Liebessemantik integriert und somit die sexuelle Lust stark aufgewertet. In seinem Roman *Lucinde* beschreibt Friedrich Schlegel die Liebe als den „heilige[n] Genuss einer schönen Gegenwart“²⁴⁸. Durch sie findet sogar „die Natur im Menschen zu ihrer ursprünglichen Göttlichkeit zurück“ und im sinnlichen Begehren zeigt sich „das heiligste Wunder der Natur“²⁴⁹.
- (2) Ein weiteres Novum besteht im *Postulat der Einheit von Liebe und Ehe*: Einzig und allein aus Liebe sollen Männer und Frauen in den Ehestand treten und im Rahmen dieser Institution dauerhafte Liebe erfahren. Mit diesem Postulat geht eine starke Kritik an jenen Ehen ein, die aus anderen Gründen geschlossen werden und nicht von tiefer affektiver Zuneigung getragen sind.
- (3) Die romantische Liebe findet ihre Krönung in der *Integration der Elternschaft*: Durch Kinder manifestiert sich die tiefe Zuneigung, das tiefe Band zwischen den Liebenden. Insofern wird nicht nur die Ehebeziehung, sondern auch die Eltern-Kind-Beziehung emotional stark aufgeladen.
- (4) Der romantische Liebescode, für den die „*Aufrichtigkeit des liebenden Gefühls*“ von zentraler Bedeutung ist, verheißt zum einen *Dauerhaftigkeit der Liebe*, zum anderen

²⁴⁶ In Helen Fishers Buch *Warum wir lieben. Die Chemie der Leidenschaft* findet eine klassische Studie aus dem Jahr 1990 Erwähnung, bei der 10 000 Männer und Frauen aus 33 verschiedenen Ländern, 6 Kontinenten und 5 Inseln zu ihrer Ehepartnerwahl befragt wurden. Sie sollten 18 Eigenschaften nach der Bedeutung für ihre Partnerauswahl ordnen. Liebe und gegenseitige Anziehung nahmen dabei den ersten Rang ein, gefolgt von Zuverlässigkeit, emotionale Stabilität und Reife. Vgl. Helen Fisher, *Warum wir lieben. Die Chemie der Leidenschaft*, aus dem Amerikanischen von Maren Klostermann, Düsseldorf u.a.: Patmos Verlag 2005, S. 132.

²⁴⁷ Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 259-264.

²⁴⁸ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, Stuttgart 1988, S. 80, zit. nach Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 261.

²⁴⁹ Ebd., S. 89.

Treue. In der erfüllten Paarbeziehung sind Liebe und Treue untrennbar miteinander verwoben und bedingen einander.

- (5) Darüber hinaus geht die romantische Liebeskonzeption von einer prinzipiell *grenzenlos steigerbaren Individualität* aus. Wer wahrhaft liebt, nimmt die Einzigartigkeit des anderen wahr und würdigt diese gebührend. Eine solche Liebe ist höchst individualisiert, unaustauschbar und unersetzbar in ihrer Singularität. Die Liebe ist ein derart zentrales Erlebnis, dass erst durch sie das Leben der Liebenden Sinn und Bedeutung findet. Eine Liebe, die das Individuellste des anderen erkennt und würdigt, mündet, wie Luhmann betont, in die „Reflexivität des Liebens“: Die romantische Liebeskonzeption kennt keine „Gründe“ oder „Eigenschaften“ (wie Reichtum, Schönheit, Jugend, Tugend), die das Auftreten der Liebe erklären könnten. Die Liebe liegt in der Liebe selbst begründet.
- (6) Eine romantische Liebesbeziehung impliziert die Chance, in der eigenen Einzigartigkeit wahrgenommen und wertgeschätzt zu werden. Insofern ist die Beziehung an eine hohe Glückserwartung gekoppelt und nimmt die Liebenden derart in Beschlag, dass sie *die Umweltbezüge entwertet*. Schließlich gerät durch die Liebe alles andere ins Hintertreffen.
- (7) Im romantischen Liebesideal erfährt die Frau insofern eine Aufwertung, als ihren Gefühlen genauso viel Bedeutung wie denen des Mannes zugestanden wird. Außerdem wird darin die Vorstellung einer Geschlechterhierarchie aufgegeben, wodurch gleichsam ein *androgynes Idealbild* entsteht. Wenn Julius und Lucinde im Liebesakt spielerisch „die Rollen vertauschen“, das andere Geschlecht zu mimen versuchen, erkennt Julius darin „eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“²⁵⁰. Dies heißt: Dort, wo Mann und Frau in romantischer Liebe verbunden sind, einander auf gleicher Augenhöhe begegnen, findet das Menschsein seine höchste Vollendung.

²⁵⁰ Wilhelm Schlegel, *Lucinde*, a.a.O., S. 14.

Die romantische Liebeskonzeption, die als literarische Kopfgeburt Eingang in die reale Welt findet, kann zwar einen „ungeheuren Kulturerfolg“²⁵¹ für sich verbuchen, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie als Liebesideal nur in abgemilderter Form alle sozialen Schichten erreicht. Schließlich bietet die romantische Liebe weder Hilfestellungen für den Beziehungsalltag, noch bedenkt sie, dass bei Liebe, Ehe und Elternschaft durchaus auch basale, ungemein lebensrelevante Bedürfnisse, wie das nach einer gesicherten Existenz, einer finanziell-materiellen Versorgung zum Tragen kommen.

Insofern gilt zu berücksichtigen, dass der Liebesdiskurs weit über die Intimität von Gefühlen hinausreicht und ökonomischen Strukturen unterworfen ist: „Hinter der Rede von der Liebe verbarg sich ein Schauplatz kommerzieller Transaktionen, der Liebesmarkt, auf dem die Ehe ebenso als Tauschgeschäft zustande kam wie die Prostitution.“²⁵²

6.2.3 Der habsburgische Mythos

Und man lebte dazumal von den Erinnerungen,
wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit,
schnell und nachdrücklich zu vergessen.
Joseph Roth: Radetzky marsch

Die folgende Definition des habsburgischen Mythos basiert in ihren grundlegenden Elementen auf jenen Theorien, die Wolfgang Müller-Funk in seinem Beitrag *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung* zu dieser spezifischen Variante des Mythos präsentiert. Die vorliegende Arbeit legt das Augenmerk darauf, diese Ansätze mit Elementen aus Blumenbergs Konzept der mythischen Bedeutsamkeit zu erweitern, um in ausgewählten Habsburg-Werken von Joseph Roth verschiedenste Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung nachzuweisen und zu analysieren. So wird im Folgenden der habsburgische Mythos als ein Narrativ definiert, das im Medium der Literatur Erinnerungen an den erloschenen Vielvölkerstaat fernab historiographischer Ambitionen rekonstruiert, ausgestaltet und spezifische Sinn- und Bedeutsamkeits-

²⁵¹ Hartmann Tyrell, *Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer "quantitativen Bestimmtheit"*, in: Dirk Baecker u.a. (Hg.), *Theorie als Passion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 570, zit. nach Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 265.

²⁵² Konstanze Fliedl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, in: dies./Evelyn Polt-Heinzl/ Rainer Urbach, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, Wien: Picus Verlag 2010, S. 11-37, hier S. 21f. (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 147).

zuschreibungen transportiert. Eine dieser zentralen Bedeutungszuschreibungen besteht in der Ausstaffierung der Texte mit mythischen Elementen.

Sowohl für Roth als auch für andere wichtige Stifter und Vertreter dieses Narrativs, korreliert der Untergang des Imperiums mit dem Ende der eigenen Kindheit und Jugend, was mitunter die starke affektive Aufladung und Anreicherung ihrer Texte mit mythischen Elementen erklärt. In ihrer Rückwendung zum unwiederbringlich Vergangenen drückt sich oftmals ein geistig-emotionales Heimweh aus, das sowohl bei Magris, Müller-Funk als auch in der vorliegenden Arbeit als Melancholie interpretiert wird. So reagiert der habsburgische Mythos auf die Sinn-, Orientierungs- und Identitätsbedürfnisse einer Erzählgemeinschaft, die sich über mehrere Dekaden des 20. Jahrhunderts hinweg einer Wertekrise sowie massiven politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen ausgesetzt sieht.²⁵³ Als Pendant zu einer kontingenten Welt konstruiert der habsburgische Mythos zwar eine Welt voller mythischer Bedeutsamkeit, doch gleichzeitig zeigt er, wie dieser Mythos immer mehr seiner unanfechtbaren Autorität verlustig geht, um schließlich anderen politischen Narrativen (vor allem dem der Nation) zu weichen.

Der habsburgische Mythos, wie er uns als literarisches Narrativ bei Autoren wie Joseph Roth, Stefan Zweig, Robert Musil oder Heimito von Doderer begegnet, beschwört nicht, wie oftmals fälschlicherweise angenommen wird, eine unwiederbringlich verlorene Zeit herauf, deren „Authentizität“ im Medium der Literatur eingefangen und archiviert wurde, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Zwar sind die genannten Autoren sehr wohl Zeitzeugen, dies verleiht ihnen jene wirkungsmächtige Autorität, auf die sich die „Dabeigewesenen“ in ihren Erzählungen berufen können, doch sind ihre teils wehmütigen, teils ironisierenden – in allen Fällen jedoch diachronen - Rekonstruktionen des untergegangenen Habsburgerreiches nicht verbürgter Ausdruck einer gewissenhaften Zeitzeugenschaft, sondern literarische Fiktionen fernab historiographischer Ambitionen. Zu Recht spricht Wolfgang Müller-Funk in diesem Zusammenhang von einer häufig beobachtbaren „systematische[n] methodische[n] Falle“, wenn die retrospektiven Sinnzuschreibungen und –stiftungen des „Habsburgischen Komplex“ nicht als fiktionale Konstrukte, sondern als authentische Quellen betrachtet werden.²⁵⁴

²⁵³ Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung*, a.a.O., S. 301.

²⁵⁴ Vgl.ebd.

Offensichtlich verfährt eine derartige Leseart mit dem Begriff der Authentizität allzu unbekümmert: Schließlich wird sogar von manchen Geschichtswissenschaftlern in Frage gestellt, ob jene Quellen, die als historisch fundiert gelten, Anspruch auf „Authentizität“ erheben können. Der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White verneint diese Frage nicht nur dezidiert, sondern plädiert sogar dafür, historische Erzählungen als das zu bewerten, „was sie am offensichtlichsten sind: sprachliche Fiktionen [verbal fictions], deren Inhalt ebenso *erfunden* wie *vorgefunden* ist und deren Formen mit ihren Gegenständen in der Literatur mehr gemeinsam haben als mit denen in den Wissenschaften.“²⁵⁵ Indem White also die Narrativität historischer Texte betont, spricht er ihnen ihren szientifischen Charakter ab und rückt sie in die Nähe literarischer, mythischer Narrative.²⁵⁶ Insofern ist es sicherlich verfehlt, dem literarischen Narrativ des habsburgischen Mythos einen hohen „Faktizitäts- oder Wahrheitsgehalt“ abringen zu wollen. Bei solch einer Leseart wird zudem außer Acht gelassen, dass gerade diese Texte stark mythische, bei Roth bisweilen sogar märchenhafte Züge aufweisen.

Deshalb kommt es nicht von ungefähr, dass Claudio Magris im Jahr 1963 diese Werke erstmalig mit dem Etikett des „Habsburgischen Mythos“²⁵⁷ versehen hat. Nach wie vor ist Magris' berühmte literatursoziologische Studie für diesen Themenkomplex von zentraler Bedeutung und gilt auch noch 50 Jahre nach ihrem Erscheinen als Klassiker. Dass ihre Rezeption mitunter ambivalent war, tut ihrer Popularität keinen Abbruch. Der Triester Germanist und Schriftsteller hat damit weit über den literaturwissenschaftlichen Bereich hinaus Bekanntheit erlangt und den Diskurs über die Identität (Mittel-)Europas, das nach wie vor mit seiner Wesensbestimmung ringt, maßgeblich beeinflusst. So verdienstvoll und bahnbrechend Magris' Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über den habsburgischen Mythos auch sein mag, so fällt doch rasch auf, dass die in seiner Studie verwendete Mythos-Konzeption eine große Begriffsunschärfe aufweist. Sie steht hier für einen landläufigen Gebrauch, bei dem eine veränderte, deformierte Wirklichkeit mit dem Begriff „Mythos“ belegt und damit in Nähe der „Realitätsverzerrung“ oder „Illusion“ gerückt wird. So definiert Magris den habsburgischen Mythos als

²⁵⁵ Hayden White, *Der historische Text als Kunstwerk*, in: Christoph Conrad/Martina Kessel (Hg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart: Reclam 1994, S. 123-157, hier S. 124f., zit. nach Franziska Schößler, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, unter Mitarbeit von Christine Bähre, Tübingen u.a.: A. Francke 2006, S. 217.

²⁵⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Wien u.a.: Springer 2008, S. 130.

²⁵⁷ Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, a.a.O.

die Art und Weise, wie eine Kultur sich bemühte, die Vielfalt der Wirklichkeit auf eine Einheit zu bringen, zu reduzieren, das Chaos der Welt auf eine Ordnung, die fragmentarische Zufälligkeiten der Existenz auf eine Wesensnotwendigkeit, die historisch-politischen Widersprüche zu lösen, wenn nicht zu erlösen.²⁵⁸

Diese Definition lässt zwar zentrale Elemente des Mythos anklingen (nämlich seinen strukturkonservativen Charakter, seine eigene Abgrenzung zu konkurrierende Realitäten sowie seine Produktion von Bedeutsamkeiten fernab jeglicher Kontingenz), doch kann sich die Studie auf keine fundierte Mythos-Theorie stützen.²⁵⁹ Magris verortet den Ursprung des habsburgischen Mythos im Jahr 1806, als sich das Heilige Römische Reich Deutscher Nation auflöste und Franz II. unter Napoleons Druck die römisch-deutsche Kaiserkrone niederlegen musste, wodurch die Habsburger ihrer Vorherrschaft in Deutschland endgültig verlustig gingen. So hätten sie sich fortan auf ihr 1804 gegründetes erbliches Kaisertum in Österreich konzentriert und die Übernationalität des Reiches zum Ideal hochstilisiert.²⁶⁰ Insofern steht der Habsburgische Mythos bei Magris für zwei unterschiedliche Phänomene: zum einen für die vom Haus Habsburg gezielt betriebene Ideologie, die als Reaktion auf außen- und innenpolitische Erschütterungen eine stabilisierende, herrschaftslegitimierende Wirkung erzielen sollte, zum anderen für das in der österreichischen Literatur wiederkehrende Narrativ, das sich erst in postimperialen Zeit literarisch ausformt.

Für das Verständnis der „Habsburg-Texte“ als literarisches Narrativ ist es essentiell, sie vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit zu betrachten. Der Habsburgische Mythos wird fast ausschließlich in der österreichischen Zwischenkriegszeit und somit in einer mythophilen und „mythenbedürftigen“ Umbruchszeit geboren. Für diese gilt, was Hans Blumenberg zufolge „Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände“ auszeichnet, nämlich ein dringliches Verlangen, eine „Gier“ nach neuen Mythen und Remythisierungen.²⁶¹ Wo Systeme einem starken Wandel unterliegen, porös werden oder anderen Systemen weichen, wird die Gegenwart oftmals als verunsichernd, destabilisierend wahrgenommen. Dann wird auch die Frage nach der eigenen Identität virulent. Je prekärer und brüchiger der eigene Lebenslauf, desto naheliegender erscheint es, sich den eigenen Wurzeln und der

²⁵⁸ Ebd., S. 10.

²⁵⁹ In seinem Vorwort zur zweiten Auflage im Salzburger Otto Müller Verlag, die 20 Jahre nach der Erstveröffentlichung erschienen ist, nimmt Magris ein Stück weit vom verwendeten Terminus „Mythos“ Abstand, indem er schreibt, dass er nun eher von einem „Modell“ anstatt eines „Mythos“ sprechen würde. Vgl. Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, 2. Auflage, Salzburg: Müller 1988, S. VIII.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 36.

²⁶¹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 41.

Vergangenheit zuzuwenden, um daraus Stabilität und Identität zu beziehen. So zeugen fast alle Werke, die den habsburgischen Mythos stiften und fortführen, von einem starken Ringen um Identität angesichts einer omnipräsenten Wertekrise: Wie Müller-Funk hervorhebt, dienen die dabei a posteriori entstandenen Selbstbilder²⁶² dazu, sich gegen Deutschland sowie den Nationalsozialismus abzugrenzen und die durch die Auflösung des Habsburgerreiches verlorene Größe zu kompensieren.²⁶³

Bei jenen Schriftstellern, die den habsburgischen Mythos am stärksten prägen und dabei noch als Zeitzeugen fungieren (könnten), bedeutet die Rückbesinnung auf das untergegangene Imperium gleichzeitig auch die Rückwendung zur eigenen Kindheit und Jugend. Für Joseph Roth sind Kindheit, Vaterland und Kaiser so unauflöslich miteinander verwoben, dass der Tod des Monarchen auch den anderen beiden ein jähes Ende bereitet und die dadurch aufklaffende Lücke einer „zwiespältige[n] Trauer“ Platz macht. So schreibt der ostjüdische Autor über *Seine K. und K. Apostolische Majestät*:

Ein großer Teil meiner Kindheit und meiner Jugend vollzog sich in dem oft unbarmherzigen Glanz seiner Majestät, von der ich heute zu erzählen das Recht habe, weil ich mich damals gegen sie so heftig empörte. [...] Und weil der Tod des Kaisers meiner Kindheit genauso wie dem Vaterland ein Ende gemacht hatte, betrauerte ich den Kaiser und das Vaterland wie meine Kindheit.²⁶⁴

Die von Roth angesprochene Gefühlsambivalenz gegenüber Kaiser und Monarchie bildet gleichzeitig auch das melancholische Unterfutter²⁶⁵ für all seine Habsburg-Romane und Erzählungen, die sich jedoch niemals auf unreflektierte Verklärung beschränken, sondern einen porösen Mythos zeigen, der immer mehr seine Glaubwürdigkeit als unantastbare, gottgewollte Autorität einbüßt.²⁶⁶ Nichtsdestotrotz ist die literarische Rückbesinnung auf die

²⁶² Die diachrone Rückschau auf die versunkene Monarchie befördert ganz andere Bilder und Emotionen zutage als die synchronen Bilder: Solange das habsburgische Reich existierte, zollte man ihm in der Literatur relativ wenig Beachtung, geschweige denn vorbehaltlose Anerkennung: Die Schriftsteller zeigten sich gegenüber dem dynastischen Vielvölkerstaat entweder indifferent, kritisch-ablehnend oder nahmen ihn als eine natürliche Gegebenheit hin, die sie spöttelnd belächelten. Vgl. Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 301.

²⁶³ Ebd., S. 302.

²⁶⁴ *JRW*, Band 2, S. 910f.

²⁶⁵ Auch laut Freud ist der Melancholie eine starke Gefühlsambivalenz gegenüber dem verlorenen Liebesobjekt inhärent. Dieses Libidoobjekt wird vom Melancholiker gleichzeitig geliebt und gehasst.

²⁶⁶ So legt Roth im *Radetzky-Marsch* dem heillosigen Grafen Chojnicki folgende Worte in den Mund: „Die Monarchie, unsere Monarchie, ist gegründet auf der Frömmigkeit: auf dem Glauben, dass Gott die Habsburger erwählt hat, über soviel christliche Völker zu regieren. Unser Kaiser ist ein weltlicher Bruder des Papstes, es ist Seine K. u. K. Apostolische Majestät, keine andere wie er apostolisch, keine andere Majestät in Europa so abhängig von der Gnade Gottes und vom Glauben der Völker an die Gnade Gottes. Der deutsche Kaiser regiert,

untergegangene Monarchie durch und durch nostalgisch, will man die Nostalgie als eine schmerzvolle Rückwendung zum Vergangenen definieren, die sich als geistig-affektives Heimweh äußert²⁶⁷ und melancholische Trauer hervorruft.

Wie bereits erwähnt, erlebt Roth den Ersten Weltkrieg als einen doppelten Verlust: An der Schwelle zum Erwachsenenalter stehend, hat er eben erst Kindheit und Jugend unwiederbringlich hinter sich gelassen, und durch die Dissolution des habsburgischen Imperiums verliert er nun auch seine geistig-emotionale Heimat. Ähnlich ergeht es seinem späteren Freund Stefan Zweig, auch er erlebt den Ersten Weltkrieg als eine tiefgreifende Zäsur: Denn er beendet „das goldene Zeitalter der Sicherheit“ und raubt damit auch dessen mythische Zeit, die mit dieser Ära einhergegangen ist. Der Krieg unterbricht für immer den Zeitfluss der „tausendjährigen österreichischen Monarchie“, die lange Zeit für Dauer und Stabilität gebürgt hat. Zweigs Rückblick auf die „Welt von Gestern“ ist somit die Rückwendung zu einer Sicherheit und Behaglichkeit verströmenden Kindheit, die nun im melancholischen Glanz eines verlorenen goldenen Zeitalters erstrahlt.

Dass generell in der Wahrnehmung von Erwachsenen die eigene Kindheit oft überhöht und verklärt wird, lässt sich vielerorts beobachten. Ein Phänomen, das unter anderem der französische Soziologe Maurice Halbwachs in seiner Studie *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* hervorhebt. So wie die griechischen Philosophen würde der Großteil der Menschen dazu tendieren, das goldene Zeitalter „nicht ans Ende, sondern an den Anfang der Welt“ zu stellen und - verglichen mit der Gegenwart - die erinnerte Kindheit und Jugendzeit als wesentlich farbenfroher und interessanter, als eine „belebende Atmosphäre“ von großer Anziehungskraft empfinden. Was dieses kollektiv beobachtbare „Heimweh nach der Vergangenheit“ oftmals auslöst, ist Halbwachs zufolge die Erinnerung an überbordende physische Kräfte, an Spontaneität und vor allem an einen Empfindungsreichtum und eine Fülle an Eindrücken, die keine spätere Lebensetappe mehr zu bieten vermag.²⁶⁸ So bilden die

wenn Gott ihn verläßt, immer noch; eventuell von der Gnade der Nation. Der Kaiser von Österreich-Ungarn darf nicht von Gott verlassen werden. Nun aber hat ihn Gott verlassen!“ Vgl. *JRW, Band 5*, S. 290.

²⁶⁷ Die im 18. Jahrhundert aus dem Neolateinischen „nostalgia“ (zu gr. *nótos* „Rückkehr“ und gr. *álgos* „Schmerz“) entlehnte „Nostalgie“ dürfte eine Lehnübersetzung des deutschen Begriffs „Heimweh“ sein, mit dem ein Schweizer Arzt erstmals die psychosomatischen Phänomene des Heimwehs bezeichnete. Zur Verallgemeinerung der Bedeutung kam es dann durch die Aufnahme der Nostalgie in die Gemeinsprache. Vgl. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, a.a.O., S. 507.

²⁶⁸ Vgl. Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer, Berlin u.a.: Suhrkamp 1985, S. 153-155 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 538).

Kindheitserinnerungen, wie es Proust formuliert, „die Tiefenschicht“ unseres „geistigen Bodens“²⁶⁹.

Wenn also das untergegangene Habsburgerreich in den Werken von Roth oder Schnitzler thematisiert und literarisch ausgestaltet wird, ist die Aufladung mit mythischen Elementen geradezu vorprogrammiert. Ohnehin wird der Kindheit gern die Qualität einer mythisch-magischen Welt zugeschrieben. Doch inmitten massiver Umbrüche, quälender Identitätsfragen und einer existentiellen Heimatlosigkeit, wie sie die österreichische Zwischenkriegszeit auszeichnet, erscheint eine solche retrospektive Sinn- und Bedeutungszuschreibung ungemein attraktiv.

Der Überhang an (fiktionalisierter) Erinnerung, wie er in den Texten des habsburgischen Mythos zu beobachten ist, veranlasst Müller-Funk zum Vorschlag, diese als „Erinnerungskonstrukte“ zu lesen, die sich in ihrer ästhetischen Machart an „Mnemotechniken des Erinnerns“ orientieren und dabei „den Ausgangspunkt einer freischweifenden historischen Phantasie bilden“. Damit schließt er teilweise an Erkenntnisse der neueren Gedächtnisforschung an, die belegen, wie wandelbar, unzuverlässig und phantasiegeleitet unsere Erinnerungen sind: Die Vorstellung, dass Erinnerungen ein Sammelsurium an statischen, fixierten Informationen seien, die man je nach Belieben aus dem eigenen Gedächtnis hervorkramen könne, ist heute längst überholt. Vielmehr wird ihr konstruktiver und interaktiver Charakter betont: Sie sind das Ergebnis individueller Prozesse, die konstruieren, assoziieren und elaborieren. Die eigene Vergangenheit wird dabei – wenn auch quasi unbewusst – permanent rekonstruiert, ummodelliert, an die sich verändernde Persönlichkeit und die Zukunft angepasst.²⁷⁰ Insofern sind Erinnerungen für die Ausformung unserer Identität und unseres Bewusstseins unerlässlich.²⁷¹ Doch nicht nur das. Sie sind ebenso das Resultat unserer sozialen Interaktion mit der Umwelt, d.h. stark von gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen abhängig. Für Maurice Halbwachs liegt der Schwerpunkt sogar auf den äußeren Rahmenbedingungen des Erinnerns. Da sich nämlich jede Erinnerung in einem sozialen Kommunikationskontext realisiert, ist dem französischen Soziologen zufolge dem Individuum nur das erinnerungswürdig, was ihm durch Interaktion und Kommunikation mit sozialen Gruppen von anderen als bedeutsam bestätigt

²⁶⁹ Vgl. Jean-Yves/Marc Tadié, *Im Gedächtnispalast. Eine Kulturgeschichte des Denkens*, Stuttgart: Klett-Cotta 2003, S. 237.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 18.

²⁷¹ Der französische Dichter Paul Valéry schreibt: Ohne Erinnerung, ohne „die Gegenwart der Nicht-Gegenwart“ wäre das Bewußtsein ein Chaos, ein unerträglicher Schmerz – ein ewiger Anfang.“ Ebd., S. 234.

und zurückgespiegelt wird. Die diversen Erzählgemeinschaften kreieren dabei ihr kollektives Gedächtnis, das insofern relativ kurzlebig ist, als es nur den Zeitraum dreier Generationen umfasst. Wo hingegen die Vergangenheit nicht mehr erinnert, d.h. nicht mehr miterlebt und im persönlichen Umfeld mündlich tradiert wird, hebt für Halbwachs die Geschichte an.

Sowohl in Maurice Halbwachs' Gedächtnis-Konzepten als auch in denen von Jan Assmann (der teilweise an Halbwachs anknüpft) wird Vergangenes erinnert und erzählt, um der Gruppe Sinn, Gemeinschaft und Identität zu verleihen. Schließlich sind die Vergangenheit und die damit verbundenen Erinnerungen sinnstiftend und konstitutiv für Gegenwart und Zukunft. Für das „kulturelle Gedächtnis“ im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses²⁷² kommt dabei laut Assmann dem Mythos eine zentrale Rolle zu. Der „Mythos“ ist für ihn „der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen lässt“.²⁷³ Für gewöhnlich ist er „strukturkonservativ“²⁷⁴, d.h. er präsentiert einen aktuellen Status quo als Ausdruck einer Ordnung, an der nicht gerüttelt werden darf, da sie entweder naturgegeben oder gottgewollt ist oder durch andere unanfechtbare Gründe ihre Unantastbarkeit zu legitimieren versucht, um sie vor potentiell destabilisierenden Veränderung zu schützen. Bei Assmann kann der Mythos zwei Funktionen innehaben. Zum einen soll er Vergangenheit in eine fundierende Geschichte, d.h. in Mythos transformieren und zu erinnerungswürdiger Verbindlichkeit emporheben. Zum anderen soll er dort, wo seine „kontrapräsentische“²⁷⁵ Funktion zum Tragen kommt, aus einer Defizienz-Erfahrung der Gegenwart heraus die Erinnerung an eine bessere Vergangenheit, die als Heroisches Zeitalter interpretiert und hochgehalten wird, wachrufen.

Der habsburgische Mythos nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als ihm weder eine fundierende noch eine kontrapräsentische Funktion zukommt: Die literarische Rückwendung zum erloschenen Vielvölkerstaat der Habsburger ist – wie bereits erwähnt – phantasiegelenkt und liegt jenseits historiographischer Ambitionen. Schon allein deshalb eignet sich dieser Mythos nicht dazu, Vergangenheit in eine fundierende Geschichte umzumünzen. Das Habsburgerreich wird auch nicht zu einem Heroischen Zeitalter hochstilisiert, wiewohl die

²⁷² Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnisses ist weitaus langlebiger als jenes von Maurice Halbwachs, denn es erstreckt sich über mehrere Generationen und ist in Texten, Ritualen, Monumenten u.ä. festgeschrieben. Assmann blendet also den Aspekt der mündlichen Tradierung stark aus und fokussiert stattdessen auf die Schrift als Medium und somit auf Ereignisse, die nicht mehr dem Pool persönlicher Erinnerungen angehören, sondern in die Kategorie des Gedenkens fallen. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.

²⁷³ Ebd., S. 78.

²⁷⁴ Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, a.a.O., S. 113.

²⁷⁵ Den Terminus „kontrapräsentisch“ hat Assmann vom Heidelberger Theologen Gerd Theißen, den er auch namentlich anführt, übernommen.

Entstehungszeit des habsburgischen Mythos (als literarisches Narrativ) durchaus zahlreiche Defizienz-Erfahrungen bereithält. Vielmehr kommt diesem modernen Mythos eine andere Funktion zu: Er soll vor Augen führen, dass das untergegangene Imperium sehr wohl als Ausgangspunkt für ein zukünftiges Europa dienen kann, jedoch lediglich im Sinne eines utopischen Bildes.

Es handelt sich hierbei um den Rückgriff auf ein romantisches Narrativ²⁷⁶, wie es unter anderem in der von Novalis verfassten Europa-Rede auftaucht, die heute unter dem Titel *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment* bekannt ist. Auch heute noch dient diese Rede aus dem Jahr 1799 als Referenztext, wenn die Frage nach dem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein einer europäischen Identität virulent wird. Sie spiegelt Novalis' große Unzufriedenheit mit dem politischen Status quo wider und zeugt von der Sehnsucht nach einer verbindenden übernationalen Identität, die auf einem gemeinsamen religiösen Sockel fußen soll. Während in Europa die Politik von kriegerischen Machtrivalitäten geprägt ist, sinniert Novalis über Identität, Vergangenheit und Zukunft dieses Kontinents. Bei seiner Suche nach einer verlorenen, jedoch nachahmungswürdigen Zeit, die sich durch kulturelle Homogenität und Friedfertigkeit ausgezeichnet hat, wird der Frühromantiker im christlichen Europa des Mittelalters fündig und kommt bei dessen märchenhaft anmutender Beschreibung ins Schwärmen:

Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa *ein* [Herv. d. Verf.] christliches Land war, wo *eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; *ein* großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.²⁷⁷

Diese als Desiderat vorgeführte Einheit, die auch bis in die peripheren Regionen hineinzureichen imstande war, wurde Novalis zufolge durch den Papst garantiert, der neben seinen Aufgaben als Oberhaupt der Kirche die „großen politischen Kräfte“ vereinigte. Doch da Novalis zufolge alle Epochen einer „Oszillation“, ein[em] „Wechsel entgegengesetzter Bewegungen“²⁷⁸ unterliegen, fand auch diese besondere Kulturepoche ihr Ende.

Trotz aller politischen Wirren, die Novalis erlebt, konstatiert er voller Inbrunst und Zukunftsoptimismus: „Vergänglich ist nichts, was die Geschichte ergriff, aus unzähligen

²⁷⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 301f.

²⁷⁷ Novalis, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 3. Band, herausgegeben und eingeleitet von Ernst Kamnitzer, München: Hyperion Verlag 1924, S. 7-27, hier S. 7.

²⁷⁸ Ebd., S. 10.

Verwandlungen geht es in immer reicheren Gestalten erneut wieder hervor.“²⁷⁹ Sein Geschichtsbild basiert also nicht auf der Vorstellung von kontingenten Ereignissen, die sich zur Geschichte gruppieren, sondern unterliegt einem Telos, der durch seine Zweck- und Zielgerichtetheit eine permanente Weiterentwicklung zum Besseren hin verbürgt. So geht der Frühromantiker in seinem Fragment sogar so weit, dass er die Geschichte Europas als Heilsgeschichte erzählt: Er sieht um sich herum bereits die Vorboten einer „neue[n] goldne[n] Zeit“²⁸⁰, Menschen, die für diese anbrechende Ära reif und gebildet genug sind. Da weltliche Kräfte niemals imstande seien, einander friedvoll auszugleichen, plädiert Novalis bei der Darlegung seiner europäischen Zukunftsutopie für „ein drittes Element, das weltlich und überirdisch zugleich ist“²⁸¹. Das Christentum solle wieder jenes Fundament werden, auf dem sich „ohne Rücksicht auf Landesgrenzen“²⁸² das neue Europa bildet und die Versöhnung all jener Völker bewirkt²⁸³, die sich als Nationen in kriegерische Auseinandersetzungen verwickelt haben. Novalis geht es bei seiner Zukunftsutopie jedoch nicht darum, das christliche Mittelalter (dessen Mängel er ja erwähnt hat), in restaurativer Manier wieder auferstehen zu lassen, sondern er fordert dazu auf, bei der Betrachtung der verschiedenen Epochen Parallelen zu erkennen und „den Zauberstab der Analogie“²⁸⁴ zu gebrauchen. Denn was am katholischen Mittelalter wertvoll und nachahmungswürdig war, soll durch ein Analogieverfahren auf das neue, anbrechende Zeitalter appliziert werden. Dies ermöglicht die Verschränkung der Zukunft mit einer wiedergefundenen Vergangenheit, aber wohlgerne auf einer höheren Stufe.

Jenes Bild, das in der Europa-Rede vom christlichen Mittelalter gezeichnet wird, ist ein Idealbild, das mit historischer Faktizität nicht allzu viel zu tun hat. Schon der zuvor erwähnte märchenhafte Erzählduktus legt dies nahe. Novalis verfügte über ein fundiertes geschichtliches Wissen, weshalb er sich zweifelsohne dessen bewusst war, dass sich die Kultur des Abendlandes der Verbindung der drei Säulen Jerusalem, Athen und Rom verdankt. Er legt jedoch seinen Fokus auf das Christentum, weil er sich selbst mit dieser Säule am stärksten verbunden fühlt²⁸⁵ und er ausschließlich in ihr die spirituelle Kraft sieht, ein

²⁷⁹ Ebd., S. 11.

²⁸⁰ Ebd., S. 21.

²⁸¹ Ebd., S. 24.

²⁸² Ebd., S. 26f.

²⁸³ Ebd., S. 25.

²⁸⁴ Ebd., S. 19.

²⁸⁵ Philipp W. Hildmann, *Die Christenheit oder Europa oder Von Novalis lernen? Zur Relevanz eines romantischen Referenztextes im aktuellen Europadiskurs* (04.09.2004). In: Goethezeitportal unter URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/christenheit_hildmann.pdf> [02.01.2017]

friedvolles Europa mit einer übernationalen Identität zu erschaffen, ein Zeitalter des Heiligen Geistes, das alle „andern Weltteile“ an diesem „Himmelreich“²⁸⁶ teilhaben lässt. Auf diese Weise verschränkt Novalis zwei große Elemente miteinander: die politische Ideologie und den Mythos.

Wenn der habsburgische Mythos die Übernationalität des dynastischen Vielvölkerstaates, der retrospektiv als friedvolles, harmonisches Pendant zu nationalistischen Staatsgebilden gezeichnet wird²⁸⁷, zum Ideal hochstilisiert und das christliche Gottesgnadentum des Kaisers hervorkehrt, lassen sich in der Tat Parallelen zu Novalis' Vision eines zukünftigen Europas ziehen. Beide sind mythische Narrative und entstehen in einer Zeit, die von einer großen Unzufriedenheit mit dem Status quo geprägt ist, da es an Sinn, Orientierung und Identität fehlt. Diese Mythen stehen, wie Müller-Funk schreibt, für „die utopische Sehnsucht nach einer narrativen Ordnung, die den heimatlos gewordenen, sich selbst und einander entfremdeten Menschen einen gemeinsamen Ort zuweist“.²⁸⁸ Für beide Narrative gilt: Die erinnerte Vergangenheit soll als verbesserungswürdige Folie für eine Zukunftsvision dienen, auf dass die Vergangenheit auf eine höhere Entwicklungsstufe emporgehoben werde. Denn was einst gut und nachahmenswert war, soll nicht bloß reproduziert, sondern verfeinert und kultiviert werden.

6.2.4 Blumenbergs Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung

In seiner 1979 erschienenen, groß angelegten Studie *Arbeit am Mythos* widmet Hans Blumenberg der mythischen Bedeutsamkeit ein ausführliches Kapitel.²⁸⁹ Es zählt wohl zu den markantesten Markenzeichen dieses deutschen Philosophen, dass er definitorische Aussagen ostentativ vermeidet. Auch mit der Bedeutsamkeit verfährt Blumenberg nicht anders, gehört sie für ihn doch „zu den Begriffen, die sich erläutern, aber nicht im strikten Sinne definieren lassen.“²⁹⁰

²⁸⁶ Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, a.a.O., S. 26.

²⁸⁷ Vgl. Jürgen Kost, *Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“*, in: Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Band. 20, 1997 – 2002, S. 125-158, hier S. 25f.

²⁸⁸ Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, a.a.O., S. 103.

²⁸⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 68-126. Eine gelungene Einführung inklusive vertiefender Lektüren zu zentralen Themen und Begriffen dieses Philosophen findet sich bei Robert Buch/Daniel Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Berlin: Suhrkamp 2014.

²⁹⁰ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 78.

Um sich dennoch diesem Terminus auf analytische Weise anzunähern, empfiehlt es sich, ihn von zwei verwandten Begriffen abzugrenzen: zum einen von der „Bedeutungslosigkeit“, die üblicher Weise als Gegenbegriff fungiert, zum anderen von der „Bedeutung“, welche in anderen Kontexten oft synonym für Bedeutsamkeit verwendet wird.

Zur Erläuterung der „Bedeutungslosigkeit“ wird an dieser Stelle jene Denkfigur umrissen, die Blumenberg als den „Absolutismus der Wirklichkeit“ bezeichnet. In einem sehr frühen Stadium der Menschheitsgeschichte, als die Geschichte der Kultur ihren Anfang nahm, sei sich der Mensch dessen bewusst geworden, dass er „die Bedingungen seiner Existenz [...] nicht in der Hand hatte“. Genauso wenig glaubte er, sie jemals in der Hand haben zu können. So schrieb er diese „Übermächtigkeit“ höheren Gewalten und Mächten zu. Um jedoch mit der eigenen Ohnmacht und der externen Übermächtigkeit zu Rande zu kommen, begann der Mensch, die höheren Mächte der Welt zu depotenzieren. Der menschlichen Angst, die quasi allumfassend anmutete, keine Grenzen kannte, mussten klare Konturen verliehen werden, damit aus ihr eine konkrete Furcht vor *etwas Bestimmtem* wurde²⁹¹. Dafür bediente sich laut Blumenberg der Mensch gewisser „Kunstgriffe“, wie etwa der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Suche nach Erklärungen für das Unerklärliche oder des Findens von Benennungen für das Unnennbare. Bei diesem Prozess ging es also darum, die kaum eingrenzbar Angst so weit in den Griff zu bekommen, dass sie sich auf die *Furcht* vor etwas Bestimmtem reduzierte. Dies bedeutete auch, dass in der menschlichen Wahrnehmung die Objekte nicht per se vorhanden waren und als solche „gleichwertig“ stehen blieben, sondern konstituiert wurden. Insofern ist unter „Bedeutungslosigkeit“ jener Zustand zu verstehen, in dem die menschliche Wahrnehmung noch keine Objekte konstituiert hat. Die Angst des Menschen entzündet sich in diesem Stadium noch nicht an konkreten Gegenständen, die bereits mit Bedeutsamkeit aufgeladen sind.

Die „Bedeutsamkeit“ in Blumenbergs Verwendung darf ebenso wenig gleichgesetzt werden mit der oftmals synonym gebrauchten „Bedeutung“. Diese steht nämlich für die rein denotative Bezeichnung von Objekten. Die Bedeutsamkeit hingegen setzt dort ein, wo diese Ebene längst überschritten ist. So sind für Blumenberg Objekte niemals per se bedeutsam, sondern werden es erst durch ihre Anordnung als bereits konstituierte Objekte, d.h. wenn sie narrativ, konnotativ oder metaphorisch zu prägnanten Figuren („prägnant“ als Opposition zu

²⁹¹ Blumenberg bezeichnet die Angst als „Intentionalität des Bewusstseins ohne Gegenstand“ (*Arbeit am Mythos*, S. 11)

„indifferent“) und Verweiszusammenhängen verknüpft werden.²⁹² Lediglich aufgrund der Tatsache, dass sich die exakte Bedeutung von Aussagen, Narrativen oder Ereignissen niemals angeben lässt, stets unscharf bleibt, können diese überhaupt erst bedeutsam werden. Somit speist sich die Bedeutsamkeit aus der Polyvalenz des Implizierten, das nicht explizit gemacht werden kann, aus der Vielfalt ihrer Verweise und dem Raum, der sich durch Konnotationen eröffnet.

Da Blumenberg keine Definition für die Bedeutsamkeit anzugeben vermag, analysiert er in der *Arbeit am Mythos* die diversen Verfahren, mit denen Autoren wie Goethe oder Thomas Mann in ihren Werken Bedeutsamkeit produzieren, d.h. ihre Leitmetaphern, die Art, wie sie das Erzählte inszenatorisch anordnen und Prägnanzen bilden. Die Bedeutsamkeit stellt Prägnanz her, indem sie unterschiedliche Raum- und Zeitqualitäten schafft, d.h. indem sie diese beiden Dimensionen akzentuiert und markiert. So zeichnet sich der Mythos durch eine herausragende Affinität zur Bedeutsamkeit aus. Denn er tendiert dazu, Raum und Zeit durch Auszeichnungen zu strukturieren, er deklariert Plätze, Orte, Wege und Richtungen als heilig oder historisch bedeutsam.

Für Blumenberg liegt hinter dem Attribuieren von Bedeutsamkeit ein anthropologisches Bedürfnis verborgen. Der Menschen empfinde eine kontingente, ihm und seiner Spezies gegenüber indifferente Welt als schier unerträglich. Und so tendiere er dazu, auch dort nach Sinn zu suchen oder Sinn hineinzuiinterpretieren, wo aller (wissenschaftlichen) Wahrscheinlichkeit nach lediglich kontingente Kräfte am Werk sind. Während die Erkenntnisse der Wissenschaften dazu führen, dass die objektiv erfassbare Welt zunehmend ihre Bedeutsamkeit und Wertigkeit einbüßt, besteht die Qualität des Mythos darin, dass er die Welt bedeutsam, d.h. *sinn-voll* und *vertraut* erscheinen lässt.

Die Ausstattung mit Bedeutsamkeit ist jedoch ein der Willkür entzogener Vorgang. „Auch wenn gilt, daß der Mensch die Geschichte macht, so macht er doch wenigstens eine ihrer Nebenwirkungen nicht, die in der „Aufladung“ von Bestandstücken der menschlichen Welt mit Bedeutsamkeit besteht.“²⁹³

Blumenberg nennt und erläutert in der *Arbeit am Mythos* folgende sechs Bedeutsamkeitsfiguren: Gleichzeitigkeit, Latente Identität, Kreisschlüssigkeit, Wiederkehr des Gleichen, Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung sowie Isolierung des

²⁹² Vgl. ebd., 78f.

²⁹³ Ebd., S. 78.

Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität. Er betont jedoch, dass diese Auflistung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. All diese Wirkungsmittel der mythischen Bedeutsamkeit kreieren eine Welt fernab jeglicher Kontingenz und Wahrscheinlichkeit. Der Mythos, der „aus dem diffusen Umfeld der Wahrscheinlichkeiten“²⁹⁴ heraustritt, zeigt eine Welt, in der Telos, schicksalhafte Vorherbestimmung und Finalismus am Werk sind.

Im mythischen Verfahren der **Gleichzeitigkeit** kommt es zu einer Überhöhung geschichtlicher Ereignisse. Die Überhöhung zeigt sich darin, dass gewisse historisch bedeutsame Ereignisse mit außergewöhnlichen kosmischen Spektakula, wie beispielsweise einer Sonnenfinsternis oder der Sichtung eines Kometen, zusammenfallen. Diese Bedeutsamkeitsfigur beruht auf der Annahme, die „Geschichte würde, wenn schon nicht vom Menschen, so doch für den Menschen gemacht“²⁹⁵ Dahinter steht das Bedürfnis, das eigene Leben in den „weitgespannten Zusammenhang“²⁹⁶ der Weltläufe eingebettet zu sehen. Ungewöhnliche meteorologische Erscheinungen bei Geburt und Tod bedeutender Persönlichkeiten werden so gern als eine Art Anteilnahme der Natur interpretiert. Diese Leseart unterstellt der Natur, dass sie den Geschicken des Menschengeschlechts nicht teilnahmslos, indifferent gegenübersteht, sondern manchmal klar in Erscheinung tritt, um herausragende Individuen zu würdigen oder die Bedeutsamkeit historischer Ereignisse zu affirmieren.

Die **latente Identität** verweist auf jene mythische Qualität, die gewissen Dingen oder Personen inhärent ist. Diese Qualität ist von ubiquitärer, transzeitlicher Art. Auch über weite Raum- und Zeitstrecken hinweg büßt sie nichts an Wirkkraft und Bedeutsamkeit ein.²⁹⁷ Bei der versteckten Identität geht es um die Wechselwirkung zwischen Oberfläche und Tiefe, um das Schema, das Wittgenstein auf die Formel „Dies ist in Wirklichkeit nur Jenes“ gebracht hat und mit dem sich Blumenberg auch in seinem Buch *Die Verführbarkeit des Philosophen*²⁹⁸ auseinandersetzt. Wo philosophische Theorieentwürfe hinter dem oberflächlichen Schein das eigentliche Sein zu erkennen meinen, wird der Konnex zur Platonischen Erkenntnistheorie augenfällig. Die Vorstellung, dass unter einem oberflächlichen Schein das wahre Sein verborgen liege und durchaus zugänglich sei, ist teilweise auch in modernen Theorien

²⁹⁴ Ebd., S. 78.

²⁹⁵ Ebd., S. 119.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 85.

²⁹⁸ Hans Blumenberg, *Die Verführbarkeit des Philosophen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 37-48 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1755).

anzutreffen. So basiert zum Beispiels Freuds berühmte Archäologie-Metapher auf der Annahme, dass am Grund der menschlichen Seele „alles Wesentliche erhalten“ bleibe, egal wie viele Erschütterungen und Verschüttungen sie auch erfahren habe. Niemals könne die menschliche Psyche auf Dauer erfolgreich verdecken, verdrängen und vergessen.

Bei der **Kreisschlüssigkeit** handelt es sich um ein Wirkungsmittel, durch das sich ein Kreis „von Lebensvorgängen“²⁹⁹ auf bedeutsame Weise schließt. Blumenberg zufolge spiegelt sich darin die menschliche Sehnsucht nach einem teleologischen, d.h. zielgerichteten Lebensweg, der Anfang und Ende sinnvoll miteinander verbindet. Für dieses mythische Erzählmuster ist die Geschichte des Odysseus, der nach dem Trojanischen Krieg noch zehn Jahre herumirren muss, ehe er in seine Heimat Ithaka zurückkehrt, paradigmatisch. Die durch den Kreisschluss erzeugte Bedeutsamkeit liegt vor allem in der Fülle an Unwahrscheinlichkeiten begründet: Dass Odysseus seine Gemahlin, Sohn und Heimat wiederseht, verdankt sich einer dichten Kette an Ereignissen und Begegnungen, die nicht zufällig aufeinanderfolgen, sondern Ausdruck eines zielgerichteten Weges, eines Fatums sind.

Die Vorstellung einer Zeitqualität, die eine **Wiederkehr des Gleichen** erlaubt, ist besonders charakteristisch für den Mythos. Das Vergangene muss nicht zwangsläufig vorbei sein, sondern kann wie in einem Zyklus noch einmal gegenwärtig werden, um sich dabei in identischer Weise zu wiederholen. Indem der Mythos sozusagen die Reproduzierbarkeit eines früheren Status quo verheißt, rückt er in die Nähe des Rituals, das als kultische Handlung zu genau festgesetzten Zeiten immer wieder vollzogen wird, um diese „unverbrüchliche Regelmäßigkeit“³⁰⁰ voll und ganz zu internalisieren und somit kontinuierlich um die Gunst der Götter zu werben. Das sich wiederholende Ritual suggeriert dabei transzeitliche Gültigkeit.

Das mythische Verfahren der **Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung** stellt eine bedeutungsvolle Korrelation zwischen Aufwand und Ziel einer Handlung her: Je aufwändiger und anstrengender die Zielerreichung, desto größer ist auch ihr Wert.³⁰¹ Insofern ist der Wert des Zieles einer Handlung sozusagen keine inhärente Qualität, sondern lässt sich „durch die bloße Erschwerung ihres Vollzugs“ steigern. Blumenberg recurriert bei der Darlegung dieses Wirkungsmittels auf Georg Simmels Konzeption der „Bedeutsamkeit“:

²⁹⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 85.

³⁰⁰ Ebd., S. 70.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 86.

Dieser zufolge steigt der Wert eines Objektes gleichsam proportional zum Aufwand, der für dessen Erlangung vonnöten ist:

So ist es nicht deshalb schwierig, die Dinge zu erlangen, weil sie wertvoll sind, sondern wir nennen diejenigen wertvoll, die unserer Begehrung, sie zu erlangen, Hemmnisse entgegensetzen. Indem dies Begehren sich gleichsam an ihnen bricht oder zur Stauung kommt, erwächst ihnen eine Bedeutsamkeit, zu deren Anerkennung der ungehemmte Wille sich niemals veranlaßt gesehen hätte.³⁰²

Insofern ist auch Odysseus' Rückkehr nach Ithaka nicht nur ein Kreisschluss, der zentrale biographische Stationen dieses Helden sinnfällig aneinanderfügt, sondern zeugt ebenso von einem beharrlichen Willen, der allen Widerständen zum Trotz ein schier unmögliches Ziel erreicht und dabei dessen Wert erheblich steigert.

Das letzte Wirkungsmittel, das Blumenberg anführt, titulierte er als die **Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität**. Der Mythos präsentiert eine Weltsicht, die (worauf auch Kolakowski³⁰³ verweist) in ihrem absoluten Gültigkeitsanspruch keine anderen Darstellungsformen der Wirklichkeit toleriert. Egal wie viele Realitäten auch zum Mythos in Konkurrenz zu treten versuchen, sie dürfen nicht seine verbindliche Gültigkeit anfechten oder gar schmälern.

Bedeutsamkeit kann durch **zwei gegenläufige Verfahren** hergestellt werden, nämlich durch Steigerung und Depotenzenzierung:

Durch Steigerung als Zuschuss zu positiven Fakten, nackten Tatsachen, als die nicht nur rhetorische Anreicherung der Sachverhalte; durch Depotenzenzierung als Mäßigung des Unerträglichen, Überführung des Erschütternden zum Andringlichen und Bewegenden.³⁰⁴

Die Depotenzenzierung stellt somit eine Strategie dar, um die Übermächtigkeit höherer Gewalten einzugrenzen und ihr klare Konturen zu verleihen, damit die in ihrer Dynamik allzu ausufernde und niederschmetternde Angst zu einer konkreten Furcht vor etwas Bestimmtem eingedämmt wird. Steigerung und Depotenzenzierung erlauben eine Analogiebildung zu den

³⁰² Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, München: Duncker & Humblot 1920, S. 13, zit. nach Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 87.

³⁰³ Vgl. Leszek Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, München: Piper 1973, S. 49 (= Serie Piper 49).

³⁰⁴ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 85.

Verfahrensweisen von Pathos und Ironie: Denn die *Steigerung* bringt Bedeutsamkeit hervor, indem sie durch Pathos dramatische Bezüge oder Kontexte kreiert. Depotenzierung entsteht hingegen durch eine ironische Distanznahme zu den pathetischen Bedeutsamkeiten, woraus eine alternative Bedeutsamkeit erwächst. Vor allem in Roths Habsburg-Werken lässt sich ein permanentes Oszillieren zwischen den beiden Polen von Steigerung und Depotenzierung, von Pathos und Ironie beobachten.

6.3 Analytisch-empirische Methodik: Verknüpfung der sozialwissenschaftlichen Themenanalyse mit der mythischen Bedeutsamkeit nach Blumenberg

Bei der Themenanalyse nach Froschauer/Lueger³⁰⁵ handelt es sich um eine Analysemethode aus den Sozialwissenschaften. Ihr zentrales Element liegt in der Einbeziehung des Kontextes inklusive des Hintergrundes sozialer Systeme. In der vorliegenden Arbeit erfährt diese Analysemethode eine neue interdisziplinäre Anwendung, indem sie im Bereich der Literaturwissenschaft auf literarische Texte appliziert wird. Der habsburgische Mythos sowie der Mythos der romantischen Liebe bilden in dieser Dissertation den thematischen Kontext für die ausgewählten Werke von Roth und Schnitzler und werden im Folgenden mit der mythischen Bedeutsamkeit nach Blumenberg verknüpft.

Dabei fungiert die Themenanalyse als jene Methode, mit der die vier Abschiedsfiguren der vorliegenden Arbeit systematisch entwickelt und analysiert werden. Dies bedeutet, dass die vorgefundenen literarischen Ausgestaltungen zum Abschied bei Roth und Schnitzler schrittweise einer thematischen Analyse unterzogen werden: Im ersten Schritt werden die essentiellen Aspekte prägnant hervorgehoben, dann wird der enge Szenenkontext dargestellt und in einem dritten finalen Schritt werden – basierend auf diesen beiden vorhergehenden Analyseschritten - die Verfahren des Aufbaus bzw. des Abbaus von Bedeutsamkeit präsentiert. Siehe hierzu die tabellarische Übersicht im ANHANG

Muster-Analysetabelle zur Abschiedsfigur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* und Bedeutsamkeit nach Blumberg ab Seite 293 der vorliegenden Dissertation. Im Anschluss daran werden die Ergebnisse dieser Analyse zu den in dieser

³⁰⁵ Manfred Lueger, *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*, Wien: Facultas 2010, S. 186ff.

Arbeit entwickelten Abschiedsfiguren zusammengefasst. Diese Abschiedsfiguren (*Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich, Abschied der Liebenden, Melancholie durch entzauberten Eros, Abschied durch den Tod*) stellen das zentrale Forschungs- und Entwicklungsergebnis dieser Dissertation dar und finden in den folgenden Kapiteln ihre systematische Darstellung und Analyse.

7 Entwickelte Figur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich*

Die Figur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* behandelt den beharrlichen Widerstand gegen den Verlust des ideell-politischen Liebesobjekts Habsburgerreich. Charakteristisch ist, dass die affektive Loslösung nie vollzogen wird, weder während des Zusammenbruchs des Imperiums noch nach dessen Untergang. In Roths Erzählung *Die Büste des Kaisers* (1934) sowie in seinem berühmten Roman *Radetzkymarsch* (1932) ist diese Abschiedsfigur, die mit dem Habsburgischen Mythos verschränkt wird, von zentraler Bedeutung. Eine freudianische Leseart dieser beiden Werke legt nahe, dass sich hinter der Unfähigkeit der Protagonisten, vom dynastischen Vielvölkerreich Abschied zu nehmen, ein melancholisches Syndrom verbirgt.

In der *Büste des Kaisers* findet die Beerdigung des geliebten Objekts, welche Freud zufolge für die Überwindung der krankhaften Melancholie unerlässlich ist, statt, jedoch bewirkt sie paradoxerweise im Falle des Grafen Morstin gerade das Gegenteil. Sie prolongiert und verstärkt nur seine emotionale Bindung an das versunkene Imperium. Die Titel gebende sandsteinerne Büste des Kaisers Franz Joseph fungiert hierbei als Sinnbild für die letzten Reste der habsburgischen Ära, die der Graf zunehmend mythisiert. Als Spielvariante und Fortführung des Habsburgischen Mythos, thematisiert diese Erzählung eine anachronistisch-scurrile Kaiser- und Reichstreue, die sich dem neuen politischen Status quo rigoros verweigert, um das Verlorene stärker denn je zu internalisieren.

Im *Radetzkymarsch*, der kurz nach dem Tod Kaiser Franz Josephs endet, nimmt der schwermütige, empfindsame Carl Joseph von Trotta zwar die Fragilität des Reiches wahr und antizipiert oft dessen Untergang, doch erleichtern ihm seine Vorahnungen das Abschiednehmen keineswegs. Als letztes Glied eines Adelsgeschlechts, das sich mit dem Kaiser in einer unauflösbaren Schicksalsgemeinschaft verbunden fühlt, kann er sich vom Erbe dieser Identitäts- und Bestimmungszuschreibung nicht befreien. Ein neuralgischer Punkt des Romans ist die Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand, von der der jüngste Trotta an der östlichsten Peripherie des Reiches erfährt. Wiewohl zu Kriegsbeginn sein Glaube an den Monarchen und dessen Imperium bereits gänzlich erloschen ist, leistet er gefügig seiner Einberufung Folge, um in einer suizidalen Aktion sein Leben zu lassen. Dem familiären Erbe entsprechend, überlebt auch sein Vater den Kaiser nur um wenige Tage.

7.1 Szenenkontexte

Im Folgenden werden zwei Werke von Joseph Roth, die Erzählung *Die Büste des Kaisers* und der Roman *Radetzkymarsch* einer genaueren Analyse, insbesondere des Hintergrundes, unterzogen.

7.1.1 Treu bis über den Tod hinaus: *Die Büste des Kaisers*

Das fiktive Dörfchen Lopatyny, dessen periphere Sonderstellung bereits im ersten Satz hervorgehoben wird, ist ein typisches Beispiel für die politisch-geographischen Umbrüche, die der Erste Weltkrieg mit sich bringt. Denn das einst ostgalizische Lopatyny³⁰⁶, das der Erzähler „sehr ferne der einzigen Eisenbahnlinie“³⁰⁷ zwischen Przemyśl und Brody lokalisiert, ist nach dem Zusammenbruch der Donaumonarchie Polen und somit einem eigenständigen Nationalstaat zugefallen. Ein massiver Umbruch, den der skurrile „Held“ der Geschichte, Graf Franz Xaver Morstin, zwar zur Kenntnis nimmt, doch aufgrund seiner anachronistischen Kaisertreue nicht zu akzeptieren gewillt ist.

Roth verschränkt die Skurrilität seines Protagonisten mit einer melancholischen Verfasstheit. Dass er Morstin als Melancholiker zeichnet, liegt unter anderem an der Distinguiertheit des Grafen, die sich auch in seiner Geisteshaltung widerspiegelt: Denn dank seiner „übernationalen“ Gesinnung repräsentiert er den „edelsten und reinsten Typen des Österreichers schlechthin“³⁰⁸. Als polyglotter Kosmopolit und rigoroser Gegner der Nationalitätenfrage wäre er von der Frage nach seinem nationalen oder ethnischen Zugehörigkeitsgefühl nur peinlich berührt. Unverkennbar, dass Roth hier persönliche Präferenzen und Idealvorstellungen mit der Figur des Grafen verwebt. Unerschütterlich ist Morstins Glaube an die „überlieferte Hierarchie“, der zufolge der Kaiser, Seine kaiserliche und königliche Apostolische Majestät, von Gottes Gnaden sein Amt erhalten hat und ausübt. Insofern käme es ihm niemals in den Sinn, den Monarchen „als einen Menschen schlechthin

³⁰⁶ So wie viele seiner anderen Werke (*Hotel Savoy* (1924), *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (1930), *Radetzkymarsch* (1931), *Stationschef Fallmerayer* (1933) *Tarabas, ein Gast auf dieser Erde* (1934), *Die Büste des Kaisers* (1934, dt. zuerst 1935), *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters* (1937), *Der Leviathan* (postum 1940 erschienen), *Die Kapuzinergruft* (1938), das Romanfragment *Erdbeeren* (postum 1974) siedelt Roth auch diese Erzählung in seiner galizischen Heimat, also der östlichen Peripherie des Habsburgerreiches, an. *Die Büste des Kaisers* erscheint im Dezember 1934 in französischer Übersetzung *Le buste de l'empereur* und wird vom „Pariser Tageblatt“ im Juli des darauffolgenden Jahres als deutschsprachiger Abdruck publiziert.

³⁰⁷ JRW, *Band 5*, S. 655-676.

³⁰⁸ Ebd., S. 655.

zu sehn“³⁰⁹. Schließlich verehrt er ihn nicht wegen seiner menschlichen Züge, sondern ob seiner kaiserlichen Attribute.³¹⁰

Insofern lässt Morstin nur eine Heimat gelten: das Habsburgerreich, jenen kulturellen Schmelztiegel, der in seinen Augen „ein kleineres Abbild der bunten Welt“³¹¹ darstellt. So versteht es sich für den Grafen von selbst, dass er weder Kosten noch Mühen scheut, um ganz Lopatyny aufzupolieren, als er erfährt, dass dort die nächsten Kaisermanöver stattfinden sollen. Ihm selbst wird die Ehre zuteil, den Monarchen auf seinem Gut zu empfangen und zu beherbergen. Bereits an dieser Stelle wird sein Faible für die kaiserliche und habsburgische Ikonographie ersichtlich: Den jüdischen Schankwirt Salomon Piniowsky (übrigens das einzige würdige Auditorium für seine Hasstiraden gegen die Nationalisten) beauftragt er, das Bild des Kaisers ins Fenster zu stellen und eine mit einem Doppeladler gezielte schwarz-weiße Fahne am Dach zu befestigen.

Wiewohl Kaiser Franz Joseph mehrere Tage in Morstins Schloss zubringt, widmet die erzählende Instanz dem eigentlichen Besuch nur einen einzigen Absatz. So berichtet sie ausschließlich von der Neugier der Dorfbewohner und der Ehrerbietung, die sie dem Kaiser freudig und jubelnd zollen. Morstins persönlicher Verkehr mit dem Monarchen findet keinerlei Erwähnung, was wiederum zu bestätigen scheint, dass für den Grafen die menschlichen Züge des Kaisers ohne Belang sind und er ihn ausschließlich in seiner politischen Funktion als Herrscher wahrnimmt.

Wenige Tage nach dem hohen Besuch erscheint ein junger Bauernsohn beim Grafen, um ihm eine selbst gefertigte sandsteinene Büste des Kaisers zu präsentieren. Morstin ist hellauf begeistert, weshalb er dem jungen Mann, der Bildhauer werden möchte, bereitwillig seine Unterstützung zusichert und die Büste vor dem Schlosseingang aufstellen lässt. Erst als der Erste Weltkrieg ausbricht, wird diese abmontiert und im Keller gelagert.

Nach dem Zerfall der Monarchie kehrt der Graf ins inzwischen polnische Lopatyny zurück. Dieses vermag jedoch in ihm kein Heimatgefühl mehr zu evozieren. So begibt er sich auf die Suche nach Frieden und einem „Teil jener alten Wirklichkeit“³¹², die noch wenige Jahre zuvor bestanden hat, und reist in die vom Weltkrieg unbehelligt gebliebene Schweiz. In der Züricher American Bar wird er Zeuge eines Vorfalles, der für den kaisertreuen Grafen

³⁰⁹ Ebd., S. 659.

³¹⁰ Zweifelsohne nimmt Morstin den Monarchen als „doppelleibig“ wahr: Weitaus wichtiger als der natürliche, sterbliche Leib des Kaisers ist ihm dessen „politischer“ Leib. Siehe dazu das Kapitel 7.4.2.

³¹¹ *JRW*, Band 5, S. 656.

³¹² Ebd., S. 663.

einem widerwärtigen Sakrileg gleichkommt: Eine Gruppe Betrunkener entweiht und verhöhnt die Stephanskronen, die ein kahlköpfiger russischer Bankier (vermutlich als Kopie) in die Bar mitgebracht hat. Der geselligen Runde vermag weder Morstin noch der Erzähler etwas Gutes zu attribuieren, ist sie doch repräsentativ für

die Gesellschaft, die in allen Hauptstädten der allgemein besiegten europäischen Welt, unwiderruflich entschlossen [war], vom Leichenfraß zu leben, mit satten und dennoch unersättlichen Mäulern das Vergangene lästerte, die Gegenwart ausbeutete und das Zukünftige preisend verkündete.³¹³

Morstin, der zeit seines Lebens allerorts die Contenance gewahrt hat, gerät nun derart in Rage, dass er den bekrönten Russen mit einer Flasche attackiert, woraufhin er schließlich vor die Tür gesetzt wird. Er fasst den Entschluss, nun doch nach Lopatyny zurückzukehren, so kümmerlich die dort liegenden Relikte seiner alten Heimat auch sein mögen. Was nun folgt, lässt sich zweifelsohne nicht nur als schrullige Aktion eines Sonderlings, sondern als Ausdruck einer melancholischen Gestimmtheit interpretieren. Bereits am Tag seiner Ankunft erteilt der Graf den Auftrag, die Büste des Kaisers wieder ans Tageslicht zu befördern und sie vor dem Schlosseingang aufzustellen.

Morstin bleibt mit seinem Anachronismus nicht allein. Die Bauern von Lopatyny, die sich gegen „die unbegreiflichen Launen der Weltgeschichte“³¹⁴ sträuben und an denen (welt-)politische Umwälzungen lange abperlen, sitzen noch dem Irrglauben auf, Kaiser Franz Joseph hätte die neuen Uniformen eingeführt, Polen befreit und seine Residenz von Wien nach Warschau verlegt. So verwundert es kaum, welche skurrile Reaktion die wieder aufgestellte Büste des Kaisers bei den Vorüberkommenden auslöst:

[...] als hätte es keinen Krieg gegeben – als gäbe es keine neue polnische Republik – als ruhte der alte Kaiser nicht längst schon in der Kapuzinergruft – als gehörte dieses Dorf Lopatyny noch zu dem Gebiet der alten Monarchie: zog jeder Bauer, der des Weges vorbeizog, den Hut vor der standsteinernen Büste des alten Kaisers, und jeder Jude, der mit seinem Päckchen vorbeizog, murmelte das Gebet, das der fromme Jude zu sagen hat beim Anblick des Kaisers.³¹⁵

³¹³ Ebd., S. 655f.

³¹⁴ Ebd., S. 669.

³¹⁵ Ebd., S. 670.

Als jedoch ein Repräsentant der neuen Machthaber, ein Inspekteur aus dem früheren Lemberg, ins Dorf kommt, befiehlt er dem Grafen, die Büste zu entfernen. Vor den neuen politischen Verhältnissen resignierend, erkennt Morstin die Sinnlosigkeit seiner Realitätsverleugnung. Er fasst den Entschluss, die „alte Welt“ in Würde zu begraben. Deshalb beruft er in seinem Haus eine Sitzung mit den Dorfältesten, unter anderem mit den drei Geistlichen der dort angesiedelten Religionsgemeinschaften, ein und verkündet feierlich:

Wenn die alte Zeit tot sein soll, so wollen wir mit ihr verfahren, wie man eben mit Toten verfährt: Wir wollen sie begraben. Infolgedessen bitte ich euch, meine Lieben, mir zu helfen, daß wir den toten Kaiser, das heißt seine Büste, mit aller Feierlichkeit und Ehrfurcht, die einem toten Kaiser gebühren, [...] auf dem Friedhof bestatten.³¹⁶

Diese Textpassage bietet die Erklärung für Roths Wahl des sprechenden Dorfnamens Lopatyny, der sich vom polnischen Verb *łopata* = graben herleiten lässt und somit die symbolische Beerdigung des Kaisers und der habsburgischen Ära zum zentralen Charakteristikum des Dorfes erhebt. Ungewöhnlich ist die Wortwahl des Grafen: „Wenn die alte Zeit tot sein soll“, leugnet die Faktizität ihres Vergangen-Seins und interpretiert sie stattdessen als einen aufoktroierten Beschluss, dem es widerwillig zu gehorchen gilt. Die Personifikation der toten „alte[n] Zeit“ ist hier derart stringent umgesetzt, dass das meist metaphorisch verwendete „Begraben“ in seinen ursprünglichen Bildbereich zurückprojiziert wird. Ebenso befremdet die völlige Gleichsetzung des Kaisers mit dessen künstlerisch fragwürdigem Personendenkmal, das seinen Wert lediglich aus einem posthumen Monarchiekult - nicht jedoch aus einem Personenkult im engeren Sinne - beziehungsweise aus der Lebendigkeit des habsburgischen Mythos bezieht. Insofern ist die Büste offensichtlich mit einem ungemein hohen ideologischen Kommunikations- und Informationswert angereichert.³¹⁷

³¹⁶ Ebd., S. 674.

³¹⁷ Ein kleiner Exkurs zur Bedeutung und Geschichte von Denkmälern: Ein Denkmal oder Monument (das Nomen „monumentum“ basiert auf dem lateinischen Verb „monere“ = an etwas erinnern, denken, mahnen) stellt per definitionem ein in der Öffentlichkeit errichtetes „Zeichen“ dar, das an Ereignisse oder Personen erinnern soll. Während künstlerische Installationen im öffentlichen Raum in der Regel die ästhetische Qualität ins Zentrum rücken, liegt beim Denkmal der Fokus auf dem transportierten Informations- und Kommunikationswert. Der bewusste - und dabei gleichzeitig ideologisch motivierte - Einsatz von solchen Erinnerungszeichen setzt erst im 19. Jahrhundert, im Zeitalter von Nationalismus und Historismus, ein. Denkmäler verfügen über unterschiedliche Funktionen und Ausformungen: Personendenkmäler (Herrscher, Regenten oder andere bedeutende Persönlichkeiten) sowie personifizierte Allegorien (abstrakte Begriffe wie „Weisheit“) werden in der Regel als Skulpturen dargestellt, während Monumente an historische Ereignisse, politische Ideale oder gesellschaftliche Gruppen (z.B. Kriegsoffer, Opfer der Judenverfolgung) erinnern und somit als Mahn- und Ehrendenkmäler fungieren. Der oftmals ideologisch durchwirkte Informations- und

Die gesamten Dorfbewohner nehmen drei Tage später an der Beerdigung der kaiserlichen Büste teil, die in einen imposanten Eichenholzsarg gebettet wird. Das omnipräsente Zeichen der Habsburger, der Doppeladler, darf auf dem Deckel des Sarges natürlich nicht fehlen. Als Ausdruck der Hochachtung vor dem verstorbenen Kaiser schreibt ein jüdischer Thoraschreiber den Segen, welchen gläubige Juden „beim Anblick eines gekrönten Hauptes“ sprechen, als eine Art Grabbeigabe auf eine Pergamentrolle. Der Zug der Trauergäste wird von den drei Geistlichen angeführt. Der Graf, „in diesem Dorfe dem toten Kaiser der Nächste“, hat noch einmal Säbel und Dragonerhelm angelegt und geleitet „ganz allein in jener Einsamkeit, welche die Trauer gebietet“³¹⁸ die Büste zu ihrer letzten Ruhestätte. Auch der jüdische Schankwirt Piniowsky ist zugegen und trägt die schwarz-gelbe Fahne mit dem Doppeladler. Als der Eichensarg in das Grab gelassen wird und Morstin als letzten Gruß seinen Säbel erhebt, vernimmt man „ein Schluchzen in der Menge, als hätte man jetzt erst den Kaiser Franz Joseph begraben, die alte Monarchie und die alte Heimat“³¹⁹. Dass dieses zweite Begräbnis des Kaisers im Dorf Lopatyny solch tiefe Emotionen hervorruft, führt deutlich vor Augen, dass beim ersten Mal die Loslösung vom verlorenen Liebesobjekt noch nicht gelungen ist. Jenes Urteil, das Hippokrates vor rund 2400 Jahren über die griechische Stadt Abdera, der Heimat des Philosophen Demokrit fällte, nämlich, dass die ganze Stadt melancholisch sei, hätte er zweifelsohne auch über das polnische Dorf Lopatyny getroffen.

Da nun auch die allerletzten Trümmer seiner verlorenen Heimat verschwunden sind, radikalisiert der Graf sein inneres und räumliches Exil, indem er das ehemalige Galizien verlässt und an die Riviera zieht, wo er sich mit Schach, Skat und dem Niederschreiben seiner Memoiren die Zeit vertreibt. Er verfügt jedoch testamentarisch, dass man ihn nach seinem Tod in Lopatyny, und zwar neben der Büste des Kaisers, bestatten soll.

Kommunikationswert von Personendenkmälern wird dann angegriffen oder vernichtet, wenn ein politischer Systemumbruch den Hass auf das vergangene, als Unterdrückung erlebte System entfesselt. Als 1989 die Berliner Mauer fiel, war die Demontage oder Zerstörung von Lenin- oder Honecker-Denkmalen der symbolische Akt eines politischen Ikonoklasmus, um den Machtverlust des sozialistischen Regimes zu demonstrieren und dessen Symbole im öffentlichen Raum zu tilgen, vgl. Urban Research Institute (Hg.), *Glossar des urbanen Raumes*, Urban Research Institute für Kunsträume Bayern 2008, S. 12-13.

³¹⁸ JRW, Band 5, S. 675.

³¹⁹ Ebd.

7.1.2 Mit dem Kaiser schicksalhaft verwoben: *Radetzkmarsch*

Im *Radetzkmarsch* schildert Roth den Initialpunkt des habsburgischen Untergangs aus der Perspektive eines von Wien weit entfernten Kronlandes: Als der Thronfolger, Erzherzog Franz Ferdinand, am 28. Juni 1914 in Sarajevo erschossen wird, dient Carl Joseph beim Jägerbataillon an der östlichsten Peripherie des Reiches, d.h. unweit der russischen Grenze. Die Ränder des Imperiums sind bei Roth die sensibelsten Seismographen für bevorstehende Veränderungen und Erschütterungen. Diese eigentümliche Qualität der Peripherie erfährt auch sein Vater, der Bezirkshauptmann, als er Carl Joseph einen Besuch in der Grenzgarnison abstattet. Dort ticken die Uhren schneller³²⁰, dort kündigt sich drohendes Unheil frühzeitiger an. An dieser Grenze, dies verdichtet sich dem alten Trotta zur Gewissheit, ist „der Untergang der Welt bereits so deutlich zu sehen [...], wie man ein Gewitter sieht am Rande einer Stadt, deren Straßen noch ahnungslos und glücklich unter blauem Himmel liegen.“³²¹

Diese Region ist jedoch nicht nur ein Seismograph für bevorstehende Umbrüche, sie zermürbt und höhlt auch diejenigen aus, die es aus der Fremde dorthin verschlägt. Es scheint, als seien ihr nur die Einheimischen gewachsen. So kann der schwermütige Carl Joseph an diesem Ort nur zugrunde gehen: Die allerorts liegenden Sümpfe befördern seine Melancholie, immer mehr verfällt er dem Neunziggrädigen, verstrickt sich in Schulden und Handlungen, durch die er die Ehre seiner Familie ernstlich gefährdet.

Am Tag der Ermordung des Thronfolgers³²² veranstaltet das Dragonerregiment ein Sommerfest im Wald des Grafen Chojnicki. Es gilt, damit die Monotonie eines lähmenden, ereignislosen Alltags zu unterbrechen. Offiziell ist das Fest intendiert als Probe für den 100. Geburtstag des Regiments, der im darauffolgenden Jahr gebührend gefeiert werden soll. Wiewohl die Gastgeber, allen voran Oberst Festetics und Rittmeister Zschoch, monatelang die Feier akribisch und aufwändig vorbereiten, entgeht ihnen, dass zur selben Zeit auch ein Wiener Adelsklub ein Fest veranstaltet und zahlreiche Eingeladene abzuwerben droht. Je näher der Termin rückt, desto mehr steigen Nervosität und Anspannung im gesamten Regiment. Mehr noch: Alle Beteiligten leben in fiebernder Erwartung einer großen Wende: „Das Fest verdeckte den Horizont, ein mächtiger, feierlicher Berg. Alle waren überzeugt, daß

³²⁰ Zu dieser Zeitakzeleration und zur Uhrensymbolik siehe das Kapitel 7.4.1. „Galizien als mythisch-melancholischer Erinnerungsraum“

³²¹ *JRW*, Band 5, S. 299.

³²² Während das Attentat eines ungarischen Schneidergesellen auf den jungen Kaiser Franz Joseph im Jahr 1853 missglückt und der Kaiser auch in der Schlacht von Solferino (1859) gerettet werden kann, kommen Erzherzog Franz Ferdinand und seine Frau beim berühmten Attentat von Sarajevo am 28. Juni 1914 ums Leben. Durch diese Ereignisse schließt sich ein - in Blumenbergschem Sinne - bedeutsamer Kreis.

es nicht nur eine Abwechslung war, sondern daß es auch eine völlige Veränderung ihres Lebens bedeutet.“³²³

Zum Dragonerfest finden sich schließlich 54 namhafte Gäste ein. Es ist heiß, ein seit Tagen überfälliges Gewitter rollt am Abend bedrohlich heran und lässt die Gäste im Schloss des Grafen Chojnicki Zuflucht suchen. Anfangs nimmt niemand den herbeigaloppierenden Dragoner zur Kenntnis, der, „umflackert von weißen Blitzen und von violetten Wolken umdüstert“, einem „theatralischen Kriegsboten“³²⁴ ähnelt. Er überreicht dem Obersten Festetics ein lapidares Schreiben: „Thronfolger gerüchteweise in Sarajevo ermordet.“³²⁵ Der Oberst wird ob der Schreckensbotschaft kreidebleich und befiehlt seinem Diener, das Ereignis geheim zu halten. Als jener jedoch dem Grafen Chojnicki begegnet, vermag er dieses Geheimnis nicht länger für sich zu behalten. Der Roman zeigt in diesem Erzähltableau drei monarchietreue Figuren, die mit Erschütterung vom Sarajevo-Attentat erfahren und nicht recht wissen, wie auf diese Nachricht souverän zu reagieren sei. Chojnicki beschließt, vorerst nur wenige Gäste, allesamt ranghöhere Mitglieder der Armee, einzuweihen. Auch Leutnant Trotta zählt zu diesem auserkorenen Kreis. Als Carl Joseph in die Runde blickt, erscheint ihm die ganze Szenerie so vertraut, dass sie einem Déjà-vu gleichkommt. Es ist „die Verwirklichung einer oft vorgeträumten Begebenheit“³²⁶, denn innerlich hat er das Ende des Reiches immer wieder antizipiert.

Bei dieser geheimen Versammlung werden anfangs Stimmen laut, die die Glaubwürdigkeit der Nachricht in Zweifel ziehen, schließlich enthalte das eingetroffene Schreiben das Wort „gerüchteweise“, zudem sei Bosnien weit entfernt. Doch bald wird klar ersichtlich, dass die ungarischen Gäste, die sich plötzlich angeregt in ihrer Muttersprache unterhalten, die Ermordung des Thronfolgers mit Genugtuung aufnehmen und nicht willens sind, einen Hehl daraus zu machen. Nun flammen die „kontrapräsentischen“ Tendenzen (Assmann) der Ungarn auf. Ihre Schmähungen des Toten kulminieren in Graf Benkyös Ausruf: „Wir sind übereingekommen, meine Landsleute und ich, daß wir froh sein können, wann das Schwein hin ist!“³²⁷ Der sonst eher zögerliche, Konfrontationen vermeidende Carl Joseph empört sich über das Betragen der Ungarn. Ihm ist, als stünde sein Großvater hinter ihm und warte darauf, dass er der Beleidigung des Kaiserhauses ein Ende setze. Zorn durchflutet den jungen Trotta,

³²³ Ebd., S. 415.

³²⁴ Ebd., S. 417.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., S. 423.

³²⁷ Ebd.

verfinstert sein Gesicht und lässt ihn die Fäuste ballen. Carl Josephs Aussehen und Haltung wirken nun so verändert, dass eine frappante Ähnlichkeit mit dem Porträt des Helden von Solferino erkennbar wird. Er ruft den Anwesenden in Erinnerung, dass sein Großvater dem Kaiser in der Schlacht von Solferino das Leben gerettet hat. Aufgrund der eigenen familiären Verwobenheit mit dem Kaiserhaus duldet er keine weiteren Schmähungen. Trotta geht bei der Ehrenverteidigung des Thronfolgers so weit, dass er den ranghöheren Gästen zu schweigen befiehlt und droht, weitere Beschimpfungen mit der Waffe zu sanktionieren.

In dieser Szene gelingt Carl Joseph etwas, das er Zeit seines Lebens ersehnt hat: Er kann, wenn auch nur kurzfristig, an die Kraft seiner Vorfahren anknüpfen. Dass dies erst in jenem Augenblick geschieht, in dem die Donaumonarchie endgültig zerbricht, ist wie die Erfüllung einer Sehnsucht in letztmöglicher Sekunde. Der unabwendbare Verlust nivelliert das Tapferkeits- und Bedeutsamkeitsgefälle zwischen ihm und dem Helden von Solferino. Carl Joseph, der sich diesem „Über-Vater“ stets unterlegen und seiner unwürdig fühlte (ohne zu ahnen, dass auch dieser sich in seinem eigenen Leben deplatziert gefühlt und die Degeneration und Entfremdung des Trottaschen Geschlechts bereits dort eingesetzt hatte), kann nun ein identifikatorisches Naheverhältnis zum Großvater herstellen.

Noch in derselben Nacht, in der sich die Kunde von der Ermordung des Thronfolgers im Schloss verbreitet, beschließt der junge Trotta, die Armee zu verlassen. Da seines Erachtens die Monarchie ohnehin bereits tot ist, sieht er keine Veranlassung mehr, als Leutnant dem Kaiserhaus zu dienen. Doch nur wenige Wochen der beschaulichen Zufriedenheit sind ihm vergönnt, ehe der Krieg ausbricht und er einberufen wird.

7.2 Analysedimension: Morstins und Carl Josephs Melancholie

Die folgenden Interpretationen gehen der Frage nach, worin sich die Melancholie der beiden Figuren Graf Franz Xaver Morstin und Carl Joseph von Trotta äußert. Als Bezugspunkte fungieren dabei zum einen Theorien des Literaturkritikers und Essayisten László Földényi, zum anderen jene von Wolf Lepenies, die teilweise bereits im Kapitel "Melancholie als gesellschaftliches Phänomen" und "Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph als Nährboden für kollektive Melancholie?" präsentiert wurden.

7.2.1 Graf Morstins Melancholie

Wenn es nun darum geht, manche Charakterzüge und Handlungen des sonderbaren Grafen als Ausdruck eines melancholischen Syndroms zu deuten, so soll dabei Bezug genommen werden auf László F. Földényis kultursoziologische Melancholie-Studie. In dieser wird der Versuch unternommen, trotz des stark variierenden Erscheinungsbildes der melancholischen Verfasstheit ihre Dispositionen und Symptome zu bestimmen. Földényi zufolge zeichnet sich der krankhaft Schwermütige in der Regel durch ein ausgeprägtes Pflichtbewusstsein aus und ist auf moralische Ordnung und Autoritäten penibel bedacht. Dieser Verehrung der Autorität basiere jedoch nicht auf Furcht, sondern auf der Annahme, dass das Sein gänzlich sinnentleert wäre, zolle man den Obrigkeiten nicht die gebührende Achtung. Andernfalls würden sich, so das Credo des Melancholikers, die Grenzen auflösen und dadurch könne sich die Fremdheit, die er so sehr scheut, ungehindert Bahn brechen.³²⁸

Auch Morstin lässt sich in puncto Pflichtbewusstsein nichts zuschulden kommen: Es gebietet ihm die Tradition seiner adeligen Vorfahren, dass er dem Volk in vielerlei Hinsicht Unterstützung, Fürsprache und Güte zuteilwerden lässt. Seine wohlthätigen Aufgaben, die weit über die freitäglichen Spenden an Bettler und Landstreicher hinausgehen, nehmen ihn vollends in Beschlag:

Er war [...] eine vom Staat nicht vorgesehene Instanz, die gewiß mehr beschäftigt war als die meisten staatlichen Ämter, bei denen er vorzusprechen und zu vermitteln hatte. Um seinen Pflichten zu genügen, beschäftigte er zwei Sekretäre und drei Schreiber.³²⁹

Was die Wünsche und Pläne seiner Protektionskinder betrifft, legt der Graf einen schier unermüdlichen Ehrgeiz an den Tag: Solange seine Fürsprache und Vermittlung nicht die gewünschten Erfolge zeitigen, bleibt Morstin um seiner Schützlinge willen rast- und ruhelos. Des Grafen Lohn – und darin liegt wohl auch seine moralische Verantwortung begründet – ist das kindlich-naive Vertrauen, welches ihm das Volk schon allein ob seines Adelstitels entgegenbringt.

Melancholie ist darüber hinaus an ein Rückzugsverhalten gekoppelt: Morstins Rückzug besteht darin, dass er nach seinem kurzen Aufenthalt in der Schweiz nicht nur dem Reisen

³²⁸ László F. Földényi, *Melancholie*, aus dem Ungarischen übersetzt von Nora Tahy, durchgesehen von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz 1998, S. 344f.

³²⁹ *JRW*, Band 5, S. 658.

gänzlich abschwört, sondern auch vorerst Lopatyny nicht mehr verlässt. Denn für ihn existiert ohnehin kein Ort mehr, an dem er an die einstige Heimat anknüpfen könnte. Was Jean Starobinski über den Melancholiker schreibt, gilt somit auch für den Grafen: Er übernimmt die Rolle des In-sich-selbst-Verschlossenen und verstärkt seine Außenseiterrolle, die er als weltfremd anmutender Junggeselle³³⁰ bereits während der Monarchie innehatte. Schon damals wunderten sich seine Standesgenossen, dass man ihn niemals mit einer Frau an seiner Seite sah, geschweige denn, dass er jemals Heiratsambitionen gehegt hätte. Sein Verzicht auf eine vertiefte zwischenmenschliche Bindung und auf Nachkommen dürften weitere Faktoren sein, die seiner melancholischen Disponiertheit zuträglich sind.³³¹

Morstin mag zwar seit jeher wenig Interesse an zwischenmenschlicher Nähe gezeigt haben, doch gerade deswegen kommt ihm jene Rolle, die er während der Monarchie als Fürsprecher und würdiger Repräsentant des Herrscherhauses in Lopatyny innehat, durchaus zupass. Denn in dieser Position kann er mit einer gewissen, für ihn angenehmen Distanziertheit seine Kontakte pflegen. Der Untergang des Imperiums, durch den sich der Graf seiner gesellschaftlichen Position und Aufgaben beraubt sieht, katapultiert ihn zunehmend in die Außenseiterrolle und verstärkt seine melancholische Verfasstheit. Diesen Abstieg erlebt er als eklatant. Die Beamten schenken ihm kein Gehör mehr, beinahe schon zählen sie ihn „zu der Kaste der Lächerlichen“³³². Jene Faktoren, die Wolf Lepenies zufolge kollektive Melancholie befördern, nämlich Machtentzug, Handlungshemmung, Resignation (wegen der als unabänderlich empfundenen Ordnung), fehlende Aktionsräume sowie politische Misserfolge sind auch Komponenten, die dem Grafen Morstin schwer zusetzen.³³³

Dass er von anderen als kauzig wahrgenommen wird, weiß der Graf sehr wohl. Er ist reflektiert genug, um sich selbst als Sonderling zu bezeichnen („Ich war immer ein Sonderling [...] in meinem Dorfe und in der Umgebung. Ich werde ein Sonderling bleiben.“³³⁴), doch im Verlauf der Erzählung gerät seine Wahrnehmung in eine immer bedenklichere Schieflage. Dies fällt auch seinem Umfeld auf, denn schon bald wird gemunkelt, dass der Graf „halb verrückt“ sei. Dieser Ruf konsolidiert sich zunehmend dadurch, dass sich Morstin in der

³³⁰ Vgl. ebd., S. 660.

³³¹ Zugegebenermaßen gibt es in der Geschichte der Melancholie eine lange Traditionslinie, die dem krankhaft Schwermütigen eine ausgeprägte Wollust unterstellt. (vgl. das Kapitel 3.5. „Melancholie und Eros“) Doch gleichzeitig war man sich schon in der Antike dessen bewusst, dass das Erscheinungsbild der Melancholie stark variieren kann. Insofern ist in puncto sexuellen Begehrens beim Schwermütigen alles möglich: Er kann an jedem Punkt der Skala zwischen Erotomanie und Asexualität angesiedelt sein.

³³² *JRW, Band 5*, S. 672.

³³³ Vgl. das vierte Kapitel der vorliegenden Arbeit "Das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph als Nährboden für kollektive Melancholie?"

³³⁴ *JRW, Band 5*, S. 668.

Öffentlichkeit uniformiert als österreichischer Dragonerrittmeister zeigt und beim Verlassen des Hauses vor der geliebten Kaiserbüste salutiert. In der Tat scheint er die stärkste affektive Bindung zur kaiserlichen Büste selbst zu unterhalten: Sie fungiert in der Erzählung als Sinnbild aller Werte, die das Habsburgerreich repräsentierte: Toleranz bezüglich aller Nationalitäten, Stabilität, Ordnung, übernationales Staatsbewusstsein. Ihre Präsenz verhilft Franz Xaver Morstin außerdem dazu, die realen Gegebenheiten der Gegenwart auszublenden und sie in seiner Wahrnehmung gleichsam zu annullieren. Der Anblick der Büste weckt in ihm „die Vorstellung, daß sich nichts geändert hatte.“³³⁵ Morstin hat also eine Strategie entwickelt, um die Realitätsprüfung, die ihm schmerzlich vor Augen führen würde, dass das geliebte Liebesobjekt nicht mehr existiert und deshalb das Kappen der libidinösen Verflechtungen erfordern würde, zu umgehen. So erscheinen ihm auch seine Kriegserlebnisse immer irrealer und dissoziierter: „Stundenlang verharrte er – obwohl er ja den gewaltigsten aller Kriege mitgemacht hatte – in der Vorstellung, dieser sei nur ein wüster Traum gewesen, und alle Veränderungen, die ihm gefolgt waren, seien noch wüstere Träume.“ Der Graf, dessen Augen nur mehr „in die verlorene Vergangenheit“³³⁶ blicken, verfällt und verblasst zunehmend.

In freudianischer Leseart lässt sich also feststellen: Der Graf hat es verabsäumt, zeitgerecht seine affektive Bindung an das Libidoobjekt, in diesem Fall an das Habsburgerreich und dessen Herrscher, zu lösen. Anstatt den Verlust gänzlich zur Kenntnis zu nehmen und zu betrauern, versucht er, die Realität zu leugnen, um weiterhin die Verbindung mit dem Liebesobjekt aufrechtzuerhalten. Dafür geht er in eine Art inneres Exil.

Dass die Vergangenheit unwiederbringlich verloren und seiner Meinung nach bornierten nationalistischen Bestrebungen zum Opfer gefallen ist, erscheint ihm unverzeihlich und unverwindbar. Den Untergang des Habsburgerreiches, der seine geistige und emotionale Obdachlosigkeit verschuldet hat, muss er unaufhörlich betrauern, da ihm die Monarchie seine ehemalige Heimat war, „ein großes Haus mit vielen Türen und vielen Zimmern, für viele Arten von Menschen“³³⁷. Unterschiedliche Nationalitäten, Religionen und Charaktere hatten dort seines Erachtens Raum, Sinn und Geborgenheit gefunden. Was Roth hier schreibt, weckt Assoziationen mit den Worten Jesu, die bei Johannes 14,2 zu finden sind: „Im Haus meines Vaters gibt es viele Wohnungen.“ In der Tat stilisiert Morstin den Monarchen, dessen

³³⁵ Ebd., S. 671.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Ebd., S. 675.

menschliche Züge er zugunsten der kaiserlichen Attribute ausblendet, posthum zu einem vortrefflichen Hausherrn, der all seinen Schützlingen, so unterschiedlich sie auch sein mochten, Obdach und Heimat gewährt hat. Verbittert stellt Morstin fest: „Man hat das Haus verteilt, gespalten, zertrümmert. Ich habe dort nichts mehr zu suchen. Ich bin gewohnt, in einem Haus zu leben, nicht in Kabinen.“³³⁸ Die als Klimax eingesetzten Attribute des Hauses Habsburg verdeutlichen die Deprivation des Grafen. Seit dem Untergang des Imperiums fühlt er sich unbehaust, obdachlos.

In seinem 1930 verfassten Essay *Das Vaterhaus* erhebt Roth diese Befindlichkeit zu einem kollektiven Phänomen, indem er die Situation der Familien nach dem Ersten Weltkrieg folgendermaßen charakterisiert: „es ist, als könnten die Menschen [...] nicht mehr zu Hause sein in ihren Häusern.“³³⁹ Morstins Vergleich der postimperialen Landkarte mit Kabinen legt die Assoziation mit bedrückender Platznot, beklemmenden Käfigen nahe. Da er ohnehin seine wahre Heimat verloren hat und sein Lebensende nicht in einer Art Gefängnis zubringen möchte, wählt er als letztes Refugium die Riviera, welche zumindest die Weite des Meeres zu bieten hat. Seine Unfähigkeit, den neuen politischen Status quo zu akzeptieren, macht ihn zu einem innerlich Exilierten. Als Konsequenz davon entscheidet sich Morstin also auch auf räumlicher Ebene, für ein lebenslanges Exil.

Der Erzähler berichtet, dass der Graf mit seinem Dasein bereits abgeschlossen habe, den Tod sogar mit einer gewissen Sehnsucht erwarte. Der letzte Satz der Erzählung liefert hierfür die Erklärung:

Denn er hat in seinem Testament bestimmt, daß er im Dorfe Lopatyny bestattet werde – und zwar nicht in der Familiengruft, sondern neben dem Grab, in dem der Kaiser Franz Joseph liegt, die Büste des Kaisers.³⁴⁰

Auch an dieser Stelle werden der Kaiser und dessen Büste wie selbstverständlich gleichgesetzt. Morstin, der seinem glorifizierten Liebesobjekt so bedingungslos und beharrlich die Treue hält, dass er keine andere affektive Bindung mehr einzugehen gewillt ist, möchte durch diesen symbolischen Akt seine Ehrerbietung und Liebe über den Tod hinaus besiegeln.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Joseph Roth, *Das Vaterhaus*, in: *JRW, Band 3, Das journalistische Werk 1929-1939*, S. 193-195, hier S. 193.

³⁴⁰ *JRW, Band 5*, S. 676.

Ohnehin hält in Morstins Wahrnehmung die Welt, was für die Gefühlsstimmung des Melancholikers typisch ist, nur eitle Glücksverheißungen bereit. Vielmehr ist sie mit dem Makel tiefster Unzulänglichkeit und Bruchstückhaftigkeit behaftet. Insofern tut man gut daran, Distanz zu ihr und ihren oberflächlichen Verlockungen zu halten. Spätestens nun wird klar ersichtlich: Der Graf hat mit der Bestattung der Büste niemals beabsichtigt, den Kaiser zu beerdigen und sich selbst für einen – wie es Freud nennen würde – „normalen“ Trauerprozess zu öffnen, der langfristig die Loslösung vom Libidoobjekt (das nicht nur eine Person, sondern auch eine „an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“³⁴¹ sein kann) bewirken soll. Vielmehr hat die Beerdigung die affektive Bindung des Grafen an den Monarchen und das habsburgische Imperium zusätzlich verstärkt und prolongiert.

7.2.2 Carl Josephs Melancholie

Der empfindsame Carl Joseph, der letzte Spross der Trottas, entstammt einer Ahnenreihe, deren weibliche Linie entweder auffallend fahl und kraftlos wirkt oder ob ihrer auffälligen Bedeutungslosigkeit für den Plot des Romans nur sehr periphere Erwähnung findet: Bereits die Gattin des Helden von Solferino, eine böhmische Beamtentochter, wird von der erzählenden Instanz des Romans mit dem Attribut „schwächlich“³⁴² versehen. Auf Ärzte und Kuren angewiesen, darf sie sich dem Risiko einer weiteren Schwangerschaft nicht aussetzen, was ihren ohnehin engen Einflussbereich noch mehr schmälert. Ihre Randstellung drückt sich auch darin aus, dass sie und ihr Gatte „in getrennten Zimmern“ schlafen. Als sie an einer starken Lungenentzündung verstirbt, reißt ihr Tod keine nennenswerte Lücke im familiären System, da sie darin ohnehin nie einen sichtbaren Platz innehatte.

Noch weniger lässt sich über die Frau des Bezirkshauptmanns in Erfahrung bringen. Sie dürfte sehr früh verstorben sein, denn ihr Sohn Carl Joseph assoziiert mit ihr keine einzige Kindheitserinnerung³⁴³. Bis auf ein Grab, ein Blumenbeet und zwei Photographien, die nur beiläufig Erwähnung finden, ist ihre Präsenz in der Familie gänzlich erloschen.

In Roths Werken haben Frauen generell eine stark ungeordnete Rolle, das Fehlen der weiblichen Dimension ist symptomatisch für eine Kultur, die sich nicht mehr erneuert und

³⁴¹ Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 197.

³⁴² JRW, Band 5, S. 145.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 160.

reproduziert³⁴⁴: Im *Radetzkmarsch* sind Frauen entweder kränkliche, frühzeitig versterbende Mütter, kinderlose Frauen, die das Alter fürchten oder sinnlich-kühle Vamps, vor denen man sich als Mann gut hüten sollte. In Roths neusachlichen Romanen sind sie Wesen, die ihre Erotik gegen eine perfektionierte Anpassungsfähigkeit und pragmatisches Denken eingetauscht haben.

Der verfrühte Tod der Mutter dürfte trotzdem nicht ganz spurlos an Carl Joseph vorübergegangen sein. Seine Partnerinnenwahl legt nahe, dass er ob seines Defizits an zärtlicher Mütterlichkeit für die Zuneigung älterer Frauen besonders empfänglich ist. Dies zeichnet sich bereits in seinen Jünglingsjahren ab: Denn als Fünfzehnjähriger wird er von Katharina Slama, der Frau des Wachtmeisters, verführt und einen Sommer lang ihr Geliebter. Schon bald ereilt ihn die Nachricht, dass sie an einer Geburt verstorben ist. Carl Joseph trifft dieser Verlust schwer und lässt ihn voller Nostalgie denken: „Ihre Worte waren zärtlich, sie war eine Mutter, sie hat mich geliebt, sie ist gestorben!“³⁴⁵ Er hegt keine Zweifel daran, dass ihn diese Verlusterfahrung für immer verändert und in einen lebenslangen Trauerzustand versetzt. Doch ist er willens, die Schwere dieser Trauer mit Würde und Haltung zu tragen, „wie es einem Manne geziemt“³⁴⁶.

Jenes Gefühlsvakuum, das durch die Abwesenheit der Mutter hervorgerufen wird, dürfte zumindest ein Stück weit Carl Josephs melancholische Disposition befördern. Sowohl in seiner Affäre mit Kathi Slama als auch in seiner späteren Liaison mit der Frau von Taußig stößt er auf ältere, Mütterlichkeit ausstrahlende Frauen, die ihn in ihren Bann ziehen und eine beachtliche Rollenverkehrung vornehmen: Denn der junge Trotta erobert und verführt nicht, sondern wird erobert und verführt. Er lässt mit sich geschehen und wird zum Reflektor weiblichen Handelns und der Sehnsucht, durch Sinnlichkeit gegen das Altern und das Schwinden der Schönheit aufzubegehren. Jene Handlungshemmung, die Wolf Lepenies zufolge immer dort auftritt, wo der Melancholiker vor einzementierten Systemen resigniert, macht sich hier nicht auf einer sozial-politischen Ebene bemerkbar, sondern in der weitaus intimeren Sphäre der Sexualität. Es sind die Frauen, die sich seiner bemächtigen und die Beziehungskonstellation definieren. Carl Joseph selbst kann dabei mit keiner einzigen selbstbestimmten Handlung aufwarten. Insofern divergiert sein Verhalten stark vom

³⁴⁴ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth*, in: ders., *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*, Wien: Sonderzahl 2012, S. 143-154, hier S. 147.

³⁴⁵ *JRW*, Band 5, S. 173.

³⁴⁶ Ebd.

männlichen Stereotyp, das vorrangig durch Kraft, Willensstärke, Durchsetzungsvermögen und Aktivität definiert wird.

Nicht nur in seinem vertrackten Verhältnis zu Frauen, sondern auch in der Begegnung mit den Kameraden fühlt sich Carl Joseph unbeholfen und verunsichert. Zwar versucht er immer wieder, zumindest zu seinem Diener Onufrij ein gelösteres, weniger distanziertes Verhältnis aufzubauen, doch merkt er rasch, dass seine Bemühungen nicht fruchten:

[...] er wußte nicht, mit Burschen umzugehen! Mit wem denn sonst? Seine Ratlosigkeit war groß, auch vor den Kameraden fand er kaum ein Wort. Warum flüsterten sie alle, wenn er sich von ihnen abwandte und ehe er zu ihnen stieß? Warum saß er so schlecht zu Pferd? [...] Hinter seinem Rücken zischelten die geheimen Reden der Kameraden. Ihre Antworten begriff er erst, nachdem man sie ihm erklärt hatte, und auch dann konnte er nicht lachen; dann erst recht nicht!³⁴⁷

Der in sich selbst verschlossene Carl Joseph hat unter den Kameraden eine Außenseiterrolle inne, deren Ursache er selbst nicht zu benennen vermag. Nehmen sie ihm übel, dass er seinen Aufstieg zum Leutnant ausschließlich den Verdiensten des Helden von Solferino, oder besser gesagt, dem langen Gedächtnis des Kaisers zu verdanken hat? Oder ist ihnen sein schwermütiges, introvertiertes Wesen suspekt? Eines spürt Carl Joseph deutlich: Jene gesellige Vertrautheit, die er oft an anderen bemerkt, bleibt ihm versagt. Einzig und allein von Max Demant, dem gleichermaßen introvertierten Regimentsarzt, fühlt er sich verstanden und erfährt durch ihn freundschaftliche Nähe. Vor allem verbindet die beiden ihre Melancholie, die Außenseiterposition unter den Kameraden und das Gefühl, in der Welt des Militärs gänzlich deplatziert zu sein. Doch auch diese Freundschaft zerbricht, und zwar an Carl Josephs undurchsichtiger Beziehung zu Eva, Demants Frau. Fatalerweise löst er dadurch eine Kettenreaktion aus, die seinem einzigen wahren Freund das Leben kostet.

Noch in der Nacht vor seinem Duelltod rät Demant dem jungen Trotta eindringlich, das Militär zu verlassen. Doch Carl Joseph wird diesem Rat erst viel später, nämlich nach dem Attentat von Sarajevo Folge leisten. Dass er nicht schon früher den Abschied nimmt, mag teils an seiner Loyalität gegenüber Kaiser und Reich, teils an der Pflichterfüllung gegenüber dem eigenen Vater liegen, der für ihn die Karriere beim Militär bestimmt hat. Es ist obendrein zu vermuten, dass jene zuvor genannte Handlungshemmung, die sich bei Carl Joseph im sexuellen Bereich bemerkbar macht, auch im beruflichen Bereich zum Tragen kommt. Denn

³⁴⁷ Ebd., S. 197f.

schließlich trägt er sich oft genug mit dem Gedanken, das Militär zu verlassen, ohne jemals diesbezüglich Schritte zu setzen. So verharret er in melancholischer Gedankenversunkenheit und bleibt lange Zeit handlungsunfähig. Sein Austritt aus der Armee wird außerdem dadurch entkräftet, dass er wenige Monate später ohne Zögern der Einberufung Folge leistet. Während Max Demant vor dem Duell noch kurz Flucht in Erwägung zieht, kommt diese Option dem jungen Trotta bei Kriegsausbruch gar nicht in den Sinn.

Wegen seiner Verstrickung in jenen Konflikt, der für Demant und Graf Tattenbach tödlich endet, ist es unerlässlich, dass er das Regiment verlässt. Anfangs trägt er sich mit dem Wunsch, in die slowenische Provinz, die Heimat seines Großvaters, transferiert zu werden, doch sowohl sein Vater als auch das k.u.k. Kriegsministerium erheben dagegen Einspruch. So darf Carl Joseph nur zwischen dem Zentrum, dem Inneren des Reiches und der östlichsten Grenze wählen. Schließlich entscheidet er sich für die Peripherie, die bereits an Russland angrenzt.³⁴⁸ Seine Wahl überrascht nicht, denn wenn man der Kulturgeschichte der Melancholie Glauben schenken darf, verschlägt es die Schwermütigen gern in abgeschiedene Grensräume, da sich darin ihr Rückzugsverhalten ausdrückt. Die Peripherie des Raumes und die Außenseiterposition, die der Melancholiker im sozialen Gefüge innehat, werden zu korrespondierenden Sphären. Durch seine Wahl exiliert sich Carl Joseph selbst und findet sich in einem Gebiet wieder, das seine Melancholie auf gefährliche Weise nährt und verschärft.

Schwermut drückt sich vor allem in einem „Surplus an Erinnerung, Unfähigkeit zu vergessen“³⁴⁹ aus. Carl Joseph erlebt dieses Unvermögen als Qual. Als ihm bei einem Besuch des Vaters der Alkohol die Zunge lockert, ruft er verzweifelt aus: „Die Toten! Ich kann die Toten nicht vergessen! Vater, ich kann gar nichts vergessen! Vater!“³⁵⁰

Der erwünschte Gedächtnisschwund, der Jacques Derrida zufolge dem Melancholiker zuwider ist³⁵¹, zeigt sich auch hier: Katharina Slama, Max Demant und sein Großvater sind die anhänglichsten Gespenster, die er nicht abzuschütteln vermag. Doch selbst wenn ihm dies gelänge, so bliebe jene Welt, deren Untergang er miterlebt, immer noch ein Totenreich, weil man im *Radetzky*-Marsch immer „von den Toten lebt“³⁵² und, dies spürt der jüngste Trotta ganz deutlich, weil die Toten die Lebenden rufen.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 256.

³⁴⁹ Wolfgang Müller-Funk, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 302

³⁵⁰ *JRW*, Band 5, S. 296f.

³⁵¹ Siehe Zitat 59.

³⁵² *JRW*, Band 5, S. 220.

7.3 Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung

Im Folgenden werden die beiden Habsburg-Texte *Die Büste des Kaisers* und *Radetzkmarsch*, in denen Roth den habsburgischen Mythos literarisch ausgestaltet, auf ihre Bedeutsamkeit stiftenden Verfahren hin untersucht. Dabei werden Blumenbergs kulturphilosophische Theorien zur mythischen Bedeutsamkeit auf eine literarische Analyse der gesamten Textgrundlagen appliziert. In der Erzählung *Die Büste des Kaisers* ist der habsburgische Mythos im Sinne von steigernden, pathetischen Bedeutsamkeitsverfahren stark ausgeprägt. Im *Radetzkmarsch* sind zwar ebenso zahlreiche Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung nachweisbar, doch erfahren diese immer wieder eine Depotenzierung durch Ironie oder durch die Beschreibung einer Atmosphäre, in der der habsburgische Mythos durch andere - zu ihm in Konkurrenz stehenden Realitäten – stark in Bedrängnis kommt.

7.3.1 Verfahren Kreisschluss

Die Kreisschlüssigkeit als eines jener Verfahren, die Blumenbergs Modell zufolge Bedeutsamkeit stiften, lässt sich in Roths Werken an mehreren Stellen nachweisen. Es handelt sich um ein Wirkungsmittel, durch das sich ein Kreis „von Lebensvorgängen“ auf bedeutsame Weise schließt und das in der menschlichen Sehnsucht nach einem teleologischen, d.h. zielgerichteten Lebensweg begründet liegt: Anfang und Ende sollen sinnvoll miteinander verbunden sein.

In der *Büste des Kaisers*, in deren Zentrum das rigide Festhalten des Grafen Morstin am habsburgischen Mythos steht, sind es zwei äußerst symbolträchtige Elemente, die als Insignien der habsburgischen Macht und Identität Kreisschlüssigkeit produzieren, nämlich zum einen die Stephanskrone, zum anderen die Titel gebende Büste des Kaisers, die mit dem Monarchen selbst gleichgesetzt wird. Es sind gleichzeitig zwei Objekte, die den Weg von der Verhöhnung der versunkenen Monarchie zu deren Glorifizierung und Ummünzung in einen unentreibbaren Besitz³⁵³ markieren.

Die Stephanskrone zählt insofern zu den bedeutendsten Insignien der Habsburger, als Kaiser Franz Joseph mit dieser am 8. Juni 1867 zum ungarischen König gekrönt wurde. Somit ist sie mit dem Beginn der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie aufs Engste

³⁵³ Siehe dazu das Rilke-Zitat im Kapitel 7.6 „Figur als Ganzes in der Zusammenschau“.

verknüpft. Graf Morstin trifft auf diese Krone (oder doch nur auf deren Kopie?) an unerwarteter Stelle: Da er sich in der neuen polnischen Republik, der nun auch das Dorf Lopatyny zugehörig ist, heimatlos fühlt, reist er in die Schweiz, hoffend, „einen Teil jener alten Wirklichkeit zu finden, in der er vor dem Kriege gelebt hatte“³⁵⁴. Er vermutet, dass er dort den Friede[n] von damals wiederfinden könne, zumal die Schweiz vom Krieg unbehelligt geblieben war. Doch es ist dem Grafen dort nicht vergönnt, in Nostalgie zu schwelgen: In der Züricher "American Bar" beobachtet er mit tiefem Entsetzen und Ekel, wie ein russischer Bankier namens Walakin zur Belustigung seiner Gesellschaft die Stephanskrone entweicht. Mit diesem widerlichen Akt korrespondiert auch ein hässliches Äußeres: So beschreibt die erzählende Instanz den Bankier als kahlköpfig, krummbeinig und wohlgenährt³⁵⁵. Durch den Kellner erfährt Morstin, dass Walakin vorgibt, im Besitz aller Kronen der untergegangenen Monarchien zu sein. Es lässt sich nur mutmaßen, ob es sich tatsächlich um das Original der Stephanskrone oder lediglich deren Abbild handelt. Dem russischen Bankier kommt das allorts bekannte Gerücht zugute, dass das habsburgische Kaiserhaus den Großteil seiner Kronjuwelen und sogar die Krone selbst bei einem reichen Bankier verpfändet habe, wodurch dieser Besitz in fremde Hände übergegangen sei³⁵⁶. Zumindest Graf Morstin weigert sich jedoch, diesem Gerücht Glauben zu schenken.

Ob der kaiserlichen Degradierung gerät der Graf derart in Rage, dass er mit einer Sektflasche dem Russen auf den Kopf schlägt und dabei die Krone zu Boden fällt. Die erzählende Instanz bemerkt, dass sich Morstin nach ihr bückt, „als gälte es, eine wirkliche Krone und alles, was sie darstellte, zu retten“³⁵⁷. Offensichtlich ist es für den Grafen völlig belanglos, ob es sich um das Original oder die Kopie der Stephanskrone handelt, für ihn zählt lediglich der symbolische Gehalt.

Dies ist auch der Grund, weshalb er ohne Bedenken die sandsteinerne Büste des Kaisers, die ihm ein Bauernsohn mit unausgereiften bildhauerischen Fertigkeiten geschenkt hat, mit dem Kaiser selbst gleichsetzt. Da sie ausschließlich den politischen Leib des Monarchen³⁵⁸ repräsentiert, misst Morstin ihrem künstlerischen Wert keinerlei Bedeutung bei. Dass er sie jedoch nach dem Untergang der Monarchie wieder in seinem Garten exponiert, um sie am Ende liebevoll – und dem habsburgischen Begräbniszeremoniell durchaus ebenbürtig - zu

³⁵⁴ *JRW, Band 5*, S. 663.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 666.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 664.

³⁵⁷ Ebd., S. 667f.

³⁵⁸ Vgl. das Kapitel 7.4.2. „Die Doppelleibigkeit des Kaisers“

Grabe geleitet, ist Ausdruck tiefster Ehrerbietung. Gleichzeitig stilisiert er dabei Kaiser Franz Joseph zu einer Art Märtyrer, der in seiner sakralen Unantastbarkeit nicht mehr durch menschliche Spöttelei entwürdigt werden kann. Morstins Verfügung, man möge ihn nach seinem Tod neben der Kaiserbüste bestatten, stellt den Höhepunkt dieser Liebe zum Kaiserhaus dar. Für den Grafen ist es eine Liebe, die über beider Tod hinaus bestehen bleibt.

All diese Aktionen, die sich um das Denkmal des Kaisers drehen, sind das Pendant zu jener Schmähung der Habsburger, deren Zeuge der Graf in der "American Bar" wurde. Morstin repariert auf diese Weise die Rufschädigung, die Walakin durch die Entehrung der Stephanskronen vorgenommen hat. Mehr noch: Mokierte sich der russische Bankier über den Untergang des habsburgischen Kaiserhauses, so hebt Morstin diesen Untergang symbolisch auf und erhöht die Donaumonarchie zu einer unsterblichen Institution. Blumenbergs Modell zufolge schließt sich dadurch ein Kreis, der Bedeutsamkeit stiftet. Die am Beginn der Erzählung stehende Verunglimpfung der Stephanskronen mündet in all jene Ereignisse, die sich um die Kaiserbüste ranken und als Wiedergutmachung der habsburgischen Rufschädigung gewertet werden können. Diese Ehrenrettung nimmt den restlichen Raum der Erzählung ein.

Im *Radetzkymarsch* setzt Roth an mehreren Stellen den Kreisschluss ein, um mythische Bedeutsamkeit zu produzieren. Die folgenden beiden Passagen spannen einen zeitlichen Bogen, der den fünfzehnjährigen Carl Joseph von Trotta mit dessen Sterbeszene verschränkt: Als er noch die Kavalleriekadettenschule in Mährisch-Weißkirchen besucht, kehrt er in den Sommerferien zu seinem Vater, dem Bezirkshauptmann, in die kleine mährische Bezirksstadt W. zurück. Dort vernimmt er vom Balkon aus den Radetzkymarsch, den die Militärkapelle unter dem Kapellmeister Nechwal immer sonntags spielt.

Carl Joseph stand verborgen hinter dem dichten Weinlaub des Balkons und nahm das Spiel der Militärkapelle wie eine Huldigung entgegen. Er fühlte sich ein wenig den Habsburgern verwandt, deren Macht sein Vater hier repräsentierte und verteidigte und für die er einmal selbst ausziehen sollte, in den Krieg und in den Tod. Er kannte die Namen aller Mitglieder des Allerhöchsten Hauses. Er liebte sie alle aufrichtig, mit einem kindlich ergebenen Herzen, vor allen anderen den Kaiser, der gütig war und groß, erhaben und gerecht, unendlich fern und sehr nahe und den Offizieren der Armee besonders zugetan. Am besten starb man für ihn bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzkymarsch. Die flinken Kugeln piffen im Takt um den Kopf Carl Josephs, sein blanker Säbel blitzte, und, Herz und Hirn erfüllt von der holden Hurligkeit des Marsches, sank er hin in den trommelnden Rausch der Musik, und sein Blut sickerte in

einem dunkelroten und schmalen Streifen auf das gleißende Gold der Trompeten, das tiefe Schwarz der Pauken und das siegreiche Silber der Tschinellen.³⁵⁹

Es handelt sich hierbei um eine Jünglingsphantasie, die von Pathos strotzt. Nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher Ebene zeigt sich dies durch die Fülle an Adjektiven, Adverbien, dem metaphorischen „trommelnden Rausch der Musik“ oder den Alliterationen „Herz und Hirn“, der „holden Hurligkeit des Marsches“ und dem „siegreiche[n] Silber der Tschinellen“. Pauken, Trompeten und Tschinellen fungieren an dieser Stelle als Verkünder einer triumphalen Macht und eines ehrenvollen Todes. Denn für den Enkel des Helden von Solferino ziemt es sich nicht, auf andere Weise zu sterben. In Carl Josephs Phantasie gleicht sein heldenhafter Tod einem ekstatischen Ereignis. Auch dem Kaiser werden viel mehr mythisch-religiöse als menschliche Attribute zugeschrieben: Er ist „gütig, groß, erhaben, gerecht“, „unendlich fern“ und „sehr nah“ zugleich. D.h. der Kaiser oszilliert zwar zwischen Nähe und Ferne, bleibt aber stets allgegenwärtig.

Es ist geradezu ernüchternd, wie stark Carl Josephs tatsächliches Ende von der beschriebenen Phantasie seines glorreichen Heldentodes abweicht: Nach dem Attentat von Sarajevo verlässt der junge Trotta die Armee, doch als kurz darauf der Krieg ausbricht, meldet er sich zum Jägerbataillon zurück. Drei Tage später - es hat noch keine Schlacht stattgefunden - wird den halb verdursteten Soldaten der Rückzug befohlen. Als sie auf einen Brunnen stoßen, stürmen sie diesem – ungeachtet der feindlichen Schüsse - besinnungslos entgegen. Leutnant Trotta beschließt, den Männern seines Zuges Wasser zu bringen:

Man brachte ihm zwei Eimer aus wasserdichtem Leinen von der Maschinengewehrabteilung. Er nahm beide, je einen Eimer in jede Hand. Und er ging den Abhang hinauf, dem Brunnen zu. Die Kugeln umpfiffen ihn, fielen vor seinen Füßen nieder, flogen an seinen Ohren vorbei und an seinen Beinen und über seinen Kopf hinweg. Er beugte sich über den Brunnen. Er sah auf der anderen Seite, jenseits des Abhangs, die zwei Reihen der zielenden Kosaken. Er hatte keine Angst. Es fiel ihm nicht ein, daß er getroffen werden könnte wie die anderen. Er hörte schon die Schüsse, die noch nicht gefallen waren, und gleichzeitig die ersten trommelnden Takte des Radetzkymarsches. Er stand auf dem Balkon des väterlichen Hauses. Unten spielte die Militärkapelle. Jetzt hob Nechwal den schwarzen Taktstock aus Ebenholz mit dem silbernen Knauf. Jetzt senkte Trotta den zweiten Eimer in den Brunnen. Jetzt schmetterten die Tschinellen. Jetzt hob er den Eimer hoch. In jeder Hand einen vollen, überquellenden Eimer, von den Kugeln umsaust, setzte er den linken Fuß an, um hinabzugehen. Jetzt tat er zwei Schritte. Jetzt ragte gerade noch sein Kopf über den Rand des Abhangs. Jetzt schlug eine Kugel an seinen Schädel. Er machte noch einen

³⁵⁹ JRW, Band 5, S. 160.

Schritt und fiel hin. Warmes Blut rann aus seinem Kopf auf die kühle Erde des Abhangs.³⁶⁰

In dieser Sterbeszene ist Carl Josephs emotional stark aufgeladene Kindheitserinnerung an Nechwals Kapelle mit dem aktuellen Ereignis derart nahtlos verschränkt, dass die Vergangenheit in die gegenwärtige Erzählung transponiert wird, was Roth durch die siebenmalige Verwendung des Temporaladverbs „Jetzt“ hervorhebt. Roth staffiert diese beiden Textstellen mit Kreisschlüssigkeit aus, indem er den Erinnerungsbogen zu Carl Josephs Jünglingsphantasie zurückspannt. Diese besteht darin, dass er eines Tages, von den Klängen des Radetzkymarsches umflort, für den Kaiser im Krieg sterben würde. Der Titel gebende Radetzkymarsch, der im Roman immer wieder leitmotivisch vorkommt und für die vermeintliche Beständigkeit der Monarchie steht, ist dem weichlichen, oft so weltverlorenen Carl Joseph eine Art emotionale Heimat. Die Erinnerung an Nechwals Kapelle ist in ihm mit so vielen Sehnsüchten verschränkt, dass kein anderes Erlebnis ein derart intensives Empfinden auszulösen vermag. Vielleicht ist es auch Heimweh nach einer Zeit, als er noch an Kaiser und Österreich glaubte und es sich wie die Verheißung von Größe anfühlte, der Enkel des Helden von Solferino zu sein. Jedenfalls verwundert es kaum, dass Carl Joseph in den letzten Momenten seines Lebens die heimelige Geborgenheit seiner schönsten Kindheitserinnerung zurückruft.

So pathetisch die eingangs beschriebene Phantasie des fünfzehnjährigen Trotta anmutet, so profan sind die realen Todesumstände: Er fällt zwar für den Kaiser im Krieg, jedoch ohne Schlacht, ohne Säbel, ohne Militärkapelle. Auch der Radetzkymarsch erklingt lediglich in seiner Wunschphantasie. Dem militärischen Ehrenkodex zufolge stirbt Carl Joseph einen unehrenhaften Tod, den Tod eines Wasserjungen. Es ist obendrein eine Todesart, die vor allem sein Vater, der Bezirkshauptmann, kaum fassen kann. Denn schon Jahre davor muss dieser immer wieder mit großer Verwunderung zur Kenntnis nehmen, dass in der jüngeren Generation die Ehrenhaftigkeit eine nur mehr spärlich vorhandene Tugend ist. Schmerzlich erfährt er das am eigenen Sohn, der wenig Talent für die Armee besitzt, sich in unglückselige Liaisons verstrickt, an der russischen Grenze dem Alkohol verfällt und durch seine Schulden bei Kapturak die Familienehre der Trottas massiv gefährdet. Diesen Ehrverlust kann der Bezirkshauptmann nur dank einer Audienz beim Kaiser gerade noch verhindern. Die erzählende Instanz des Romans kommentiert diesen Werteschwund folgendermaßen:

³⁶⁰ Ebd., S. 444.

Heutzutage sind die Begriffe von Standesehre und Familienehre und persönlicher Ehre, in denen der Herr von Trotta lebte, Überreste unglaublicher und kindischer Legenden, wie es uns manchmal scheint. Damals aber hätte ein österreichischer Bezirkshauptmann von der Art Herrn von Trottas die Kunde vom plötzlichen Tod seines einzigen Kindes weniger erschüttert als die von einer auch nur scheinbaren Unehrenhaftigkeit dieses einzigen Kindes.³⁶¹

Carl Josephs unehrenhafter Tod ist, im Gegensatz zur Heldentat seines Großvaters, der Erwähnung in Schullesebüchern nicht würdig. Ein Leutnant, der „nicht mit der Waffe, sondern mit zwei Wassereimern in der Hand“³⁶² stirbt, mutet geradezu lächerlich an. Es drängt sich dabei auch die Frage auf, ob Carl Josephs Tod wirklich auf eine falsche Bewertung der Gefahr zurückzuführen ist. Darf man der erzählenden Instanz trauen, wenn sie betont, er sei ohne Angst zum Brunnen hinaufgestiegen, weil er sich durch und durch in Sicherheit wähnte? Dieser Interpretation zufolge sei es also im Leutnant Trotta zu einer fatalen Dissoziation von Ereignis und adäquater Einschätzung gekommen. Carl Josephs intuitive Annahme, dass ihn seine beherzte Tatkraft unverwundbar machen könnte, habe sich demnach als Irrglaube entpuppt.

Diese Interpretation ist insofern anzweifelbar, als der Roman an mehreren Stellen Signale setzt, die eine kontrastierende Leseart suggerieren. Fundamental hierbei ist Roths Inszenierung jener Schicksalsgemeinschaft, durch die das Trottasche Adelsgeschlecht mit dem Leben des Kaisers unauflösbar verwoben ist.³⁶³ Es handelt sich zwar um eine Sinnzuschreibung, die sich vorrangig die Trottas selbst attribuieren und zur zentralen Charakteristik ihrer generationenübergreifenden Familienidentität erheben, doch auch in ihrem Umfeld kommen immer wieder Stimmen zu Wort, die eine solche Sinnzuschreibung affirmieren. Dass diese besondere Verbindung einer strengen Verpflichtung unterliegt, vor der es kein Entrinnen gibt, dürfte auch Chojnicki glauben. So spricht er zu Carl Joseph, dem aufgrund der bevorstehenden Einberufung nur kurze Zeit vergönnt ist, der Welt des Militärs den Rücken zu kehren: „Es ist, scheint es, einem Trotta nicht beschieden, lange in Freiheit zu leben.“³⁶⁴ Dies dürfte wohl auch der Grund sein, weshalb der jüngste Trotta nicht einmal für

³⁶¹ Ebd., S. 392.

³⁶² Ebd., S. 445.

³⁶³ Als der alte Bezirkshauptmann erfährt, dass Kaiser Franz Joseph im Sterben liegt, bietet die erzählende Instanz des Romans Einblick in die Gedanken des letzten lebenden Trotta: "Der Sohn war tot. Und auch der Kaiser starb. Und zum erstenmal, seitdem Herr von Trotta die Todesnachricht erhalten hatte, glaubte er zu wissen, daß sein Sohn nicht zufällig gestorben war. Der Kaiser kann die Trottas nicht überleben! dachte der Bezirkshauptmann. Er kann sie nicht überleben! Sie haben ihn gerettet, und er überlebt die Trottas nicht." (S. 451)

³⁶⁴ Ebd., S. 435.

einen Augenblick die Möglichkeit zu desertieren in Erwägung zieht. Dieser Logik folgend steht es um Carl Josephs Chance, Krieg und Kaiser zu überleben, denkbar schlecht.

Aufzubegehren und Widerstand zu leisten, scheint ohnehin abstrus, wenn die gesamte Atmosphäre von Todesahnung und Todessehnsucht erfüllt ist, wenn sogar Naturphänomene bevorstehendes Unheil ankündigen und mit den Menschen solidarisch mitleiden. Denn wenn plötzlich todessehnsüchtige Rabenscharen als "Propheten unter den Vögeln", an die östlichste Peripherie kommen und gar keine Anstalten mehr machen, ihr Leben zu schützen, sondern sich mit stoischer Gleichgültigkeit erschießen lassen, dann wirkt es so, als sei das Künftige lediglich die Erfüllung eines ohnehin bereits besiegelten Fatums.

Insofern ließe sich Carl Josephs selbstloser Akt, unter minimaler Überlebenschance für die durstigen Kameraden Wasser zu holen, ebenso als Ausdruck eines Todestrieb wert, der in einem düster-fatalistischen Ambiente überhandgenommen hat. Es gibt für ihn kein Entrinnen vor der Schicksalsgemeinschaft, die ihn an Kaiser und Reich kettet. Da beide zugrunde gehen, muss auch er mit ihnen zugrunde untergehen. Als Melancholiker mit ausgeprägtem Pflichtbewusstsein und Wehmut nach der intakten Habsburgerwelt seiner Kindheit, kann er sich der Sogwirkung dieser Dynamik nicht entziehen. So mischt sich in seine letzte fürsorgliche Tat auch ein suizidales Moment.

Die nächsten beiden Kreisschlüsse, die den ersten Trotta mit dem letzten verbinden, werden zum einen durch eine identische Verwundung, zum anderen durch einen identischen Schauplatz, der für beide von zentraler Bedeutung ist, vollzogen: In der Schlacht von Solferino wird der Leutnant Trotta von Entsetzen und Wut erfasst, als er sieht, dass ein Offizier des Generalstabs den militärisch unerfahrenen Kaiser dazu animiert, an einer exponierten Stelle durch den Feldstecher zu spähen, was unbedachter Weise den Monarchen in größte Lebensgefahr bringt. Trottas beherztem Eingreifen ist es zu verdanken, dass der Kaiser unversehrt bleibt. Die feindliche Kugel, die dem Allerhöchsten Kriegsherrn gegolten hätte, trifft stattdessen seinen slowenischen Lebensretter und zerschmettert ihm das linke Schlüsselbein. Als Anerkennung für seine tapfere Tat wird Trotta in den Rang eines Hauptmanns erhoben, mit dem Maria-Theresien-Orden ausgezeichnet und geadelt. Von nun an trägt er den Namen Joseph Trotta von Sipolje.

Der Ahnherr des Trottaschen Geschlechts, der Held von Solferino, vermag zwar dem jungen Kaiser das Leben zu retten, doch die symbolische Ordnung des damaligen Kaisertums

Österreich kann durch diese Intervention nicht bewahrt werden. Die verheerende Niederlage Österreichs, durch die an einem einzigen Tag Tausende von Soldaten grausam ihr Leben lassen, zieht die Reputation des Kaisers schwer in Mitleidenschaft und verunmöglicht es ihm, weiterhin neoabsolutistisch zu regieren. Die neu entfachte Verfassungsdebatte, die zwischen zentralistischen und föderalistischen Plänen changiert, führt jedoch zu keiner Umsetzung. Die nächste Niederlage lässt auch nicht lange auf sich warten: Nach der Schlacht von Königgrätz (1866) kann das siegreiche Preußen die kleindeutsche Lösung durchsetzen, wodurch Österreich die Auflösung des Deutschen Bundes akzeptieren muss und seines Mitspracherechts in der deutschen Politik verlustig geht. Wiederum ist der Ruf Kaiser Franz Josephs schwer beschädigt. Eine innenpolitische Veränderung steht dringlich an. Diese vollzieht sich 1867 mit dem Ausgleich, der dem Königreich Ungarn einen ebenbürtigen Status zubilligt und durch den das Kaisertum Österreich in die Österreichisch-Ungarische Monarchie umgewandelt wird.

Die kaiserliche Dankbarkeitsgeste, durch die ein aus bescheidenen Verhältnissen stammender Slowene zum Helden und Adeligen aufsteigt, hat auch ihre Schattenseiten: Denn plötzlich sieht sich Joseph Trotta von Sipolje in eine neue Rolle und Identität gedrängt, die ihn seiner Umgebung entfremden und in die er nie ganz hineinwachsen wird. Er bleibt nicht lange bei der Armee. Aus Enttäuschung über das Lesebuchstück Nummer fünfzehn, das die Fakten der Schlacht von Solferino gezielt verfälscht, um den Kaiser zum tapferen Helden zu stilisieren, scheidet er beim Militär aus und verfügt später, dass sein einziger Sohn keine militärische Laufbahn einschlagen darf. Franz wird Jurist und steigt als pflichtbewusster Beamter – und natürlich dank kaiserlichen Wohlwollens - rasch zum Bezirkshauptmann auf. Für seinen ebenfalls einzigen Sohn, Carl Joseph, hat dieser jedoch sehr wohl eine Karriere beim Militär vorgesehen, wobei bald evident wird, dass der Enkel des Helden von Solferino wenig militärisches Talent besitzt und bei allen Beförderungen noch immer von der ruhmvollen Tat seines Ahnherrn zehrt. Dies tut jedoch Carl Josephs Loyalität und Liebe zum Kaiserhaus lange Zeit keinen Abbruch. So wird ihm die unglückselige Aufgabe zuteil, an der östlichsten Grenze zur Verteidigung der inzwischen brüchigen Ordnung des Reiches beizutragen. Er soll einen Zug Jäger kommandieren, um gegen die „staatsgefährlichen Umtriebe“ der Arbeiter einer Borstenfabrik vorzugehen. Der junge Trotta ahnt, dass die Demonstranten allesamt bedauernswerte Geschöpfe sind, die unter menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen ihr Dasein fristen. Vor der Versammlung der Arbeiter ist er noch entschlossen, Waffeneinsatz zu vermeiden und stattdessen die Gendarmerie tätig werden zu

lassen. Da die Situation rasch eskaliert, erteilt er letztlich doch den Schießbefehl, was zahlreichen Arbeitern das Leben kostet. Der Vorfall erregt sogar medial Aufsehen, die Politiker der Opposition fordern, dass man Leutnant Trotta zur Verantwortung zieht. Dass Carl Josephs Akte günstig erledigt wird, ist lediglich der Intervention des Kaisers zu verdanken.

Inmitten des Kampfes blitzt in Carl Joseph auch der Gedanke an den Großvater auf und daran, wie dieser wohl in seiner Situation reagiert hätte. Er spürt, dass er dem Helden von Solferino an Mut und Besonnenheit kläglich unterlegen ist. Eine einzige Gemeinsamkeit lässt sich zwischen Carl Joseph und seinem Großvater ausmachen: Beide haben sich im Kampf für den Kaiser und dessen Reich eine Schlüsselbeinverletzung zugezogen:

Ein offenbar sinnloser Zufall hatte dem Enkel des Helden von Solferino eine Verletzung am Schlüsselbein beschert. (Im übrigen hätte keiner von den Lebenden, der Kaiser vielleicht ausgenommen, wissen können, dass die Trottas ihren Aufstieg einer Schlüsselbeinverletzung des Helden von Solferino zu verdanken haben.³⁶⁵

So liegt es nahe, die Kreisschlüssigkeit dieser identischen Verwundung als ein Bedeutsamkeit stiftendes Wirkungsmittel zu werten. Roth bedient sich hier jedoch eines raffinierten Verfahrens, das durch die explizite Negierung von Bedeutsamkeit erst wiederum Bedeutsamkeit suggeriert: Er lässt nämlich die erzählende Instanz des Romans von einer „offenbar sinnlose[n]“ Koinzidenz sprechen und extrahiert aus dem Erzählarrangement der Rettung des jungen Monarchen durch Leutnant Trotta ein einziges Detail: das verletzte linke Schlüsselbein, um dieses zum ausschlaggebenden Grund für den Aufstieg der Trottas zu erheben. Nicht die bedingungslose Loyalität des Helden zum Allerhöchsten Kriegsherrn, nicht seine Tapferkeit oder sein geistesgegenwärtiges Eingreifen werden als adেলungswürdige Tugenden oder Aktionen ins Feld geführt. Das verwundete Schlüsselbein ist weitaus körpernäher, anschaulicher und somit geeignet, - auch in anderen Erzählsettings - als wiederkehrendes Element Bedeutsamkeit zu stiften. Indem der Erzähler den Stellenwert des Schlüsselbeins für die Adellung der Trottas hervorhebt, erscheint seine eigene Interpretation dieser identischen Verwundung als „sinnloser Zufall“ entkräftet und unglaubwürdig.

Immer wieder zeigt der *Radetzkmarsch*, wie stark die zentralen biographischen Stationen der Trottas mit dem Leben des Kaisers und der Monarchie verwoben sind. Es ist eine Art

³⁶⁵ JRW, Band 5, S. 338.

Schicksalsgemeinschaft, die sich nicht nur der Generationen übergreifenden Gunst des Kaisers gegenüber dem jungen Adelsgeschlecht verdankt. Auch die Trottas selbst wissen sich dem Kaiserhaus auf geradezu intime Weise verpflichtet. Als Enkel des Helden von Solferino empfindet es Carl Joseph als eine Art vererbte Bestimmung, die Errettung des Kaisers fortzuführen:

Lebendig war das Vermächtnis des Großvaters gewesen, dem Kaiser das Leben zu retten. Und ohne Unterbrechung rettete man, wenn man ein Trotta war, dem Kaiser das Leben.³⁶⁶

Als Kind und Jugendlicher ist Carl Joseph dem Kaiserhaus mit fiebriger Inbrunst ergeben, doch bereits als junger Leutnant spürt er, dass in ihm die Glut seiner affektiven Bindung erloschen ist. Nun erscheint ihm der ergreiste Monarch unendlich fern und unnahbar, „wie in einem Panzer aus ehrfurchtgebietendem Kristall“³⁶⁷ eingeschlossen. Und in dieser Unnahbarkeit wirkt er unverwundbar und keinerlei Rettung bedürftig, was dem jungen Trotta seine innerste Bestimmung zu entziehen droht.

Zeit seines Lebens vermag zwar Carl Joseph nicht an die Heroik der großväterlichen Tat anzuschließen, doch bietet sich ihm an überraschender Stelle die Möglichkeit zu einer symbolischen Ersatzhandlung, nämlich im Bordell der Frau Horwath, von allen Resi genannt, in das es ihn nur aus Gruppenzwang verschlägt, wenn Taittinger wieder einmal zum „Liebesmanöver“ aufruft. Bei seinem zweiten Besuch entdeckt er im dunklen Salon das Porträt des Kaisers, das ihn in seinem Amt als Allerhöchster Kriegsherr zeigt. Es handelt sich um jenes Bild, das „hunderttausendmal verstreut im ganzen weiten Reich“ anzutreffen war und durch das Kaiser Franz Joseph „allgegenwärtig unter seinen Untertanen wie Gott in der Welt“³⁶⁸ wurde.

Der junge Leutnant empfindet es als deplatziert und geschmacklos, in diesem Ambiente das Porträt des Kaisers vorzufinden. Die Szene entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn die erzählende Instanz anmerkt, dass Carl Joseph erbleicht und mit klopfendem Herzen beschließt, heimlich das Kaiserbild zu retten, indem er es aus dem Rahmen entfernt und in der eigenen Hosentasche versteckt. Beobachtet wird er dabei vom Regimentsarzt Max Demant, der weiß, dass der junge Trotta der Enkel des Helden von Solferino ist. Carl Joseph

³⁶⁶ Ebd., S. 203.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd.

kommentiert seine skurrile Kaiserrettung mit den Worten: „Ich hab’ keine Gelegenheit, ihm das Leben zu retten; leider!“³⁶⁹ Diese Handlung, die sich mit der Heldentat des Großvaters nicht messen kann, ist symptomatisch für die Dekadenz des Trottaschen Geschlechts. Die Ironie der Darstellung lässt Carl Josephs pathetische Geste zur Lächerlichkeit zusammenschrumpfen, mit Blumenbergs Terminologie gesprochen wird durch sie die für den Mythos charakteristische Bedeutsamkeit depotenziert.

Carl Joseph vermag zwar nicht einmal annähernd an jene Bedeutung anzuknüpfen, die sein Großvater für die Biographie des Kaisers hat, aber dennoch schließt sich mit ihm ein Generationenkreis, der sich durch Bedeutsamkeit auszeichnet. Denn mit dem Helden von Solferino beginnt die Schicksalsgemeinschaft zwischen Kaiser Franz Joseph, der Monarchie und den Trottas. Mit Carl Joseph und dem Untergang der Monarchie endet diese. Auch der Endschauplatz des Romans spannt einen Bogen zurück zum Anfang. Auf dem Schlachtfeld verliert Carl Joseph sein Leben, auf dem Schlachtfeld hat einst sein Großvater das Leben des Kaisers gerettet.

7.3.2 Verfahren Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität

Im *Radetzkmarsch* wird die Handlung generell sehr chronologisch wiedergegeben, doch der auktoriale Erzähler gibt in mehreren Passagen zu erkennen, dass er das Privileg einer zeitlichen Vogelperspektive besitzt. Während die Figuren nur im Gleichschritt mit der erzählten Zeit voranschreiten und ihnen zukunftsweisendes Wissen versagt bleibt, kennt der Erzähler das Schicksal aller. Im Gegensatz zu ihnen weiß er, dass sie größtenteils nichtsahnend dem Untergang der Monarchie, meistens auch ihrem eigenen Untergang entgegengehen:

[...] keiner von den Offizieren des Zaren und keiner von den Offizieren der Apostolischen Majestät wußte um jene Zeit, daß über den gläsernen Kelchen, aus denen sie tranken, der Tod schon seine hageren, unsichtbaren Hände kreuzte.³⁷⁰

So blickt die erzählende Instanz von einer erhöhten, postimperialen Warte aus auf den Mikrokosmos des Trottaschen Geschlechts, dessen Erlöschen mit dem Untergang des

³⁶⁹ Ebd., S. 209.

³⁷⁰ Ebd., S. 262.

habsburgischen Makrokosmos zusammenfällt. Was und wie erzählt wird, unterliegt einer finalen Motivation: Der Untergang der habsburgischen Welt ist der archimedische Punkt, auf den alle Handlungsstränge zulaufen. Denn der Roman vollzieht eine Sinnzuschreibung, die diesen Untergang als unabwendbares Fatum inszeniert und gleichzeitig als die einzig valide gelten lässt. Insofern hat Roth seinen Roman mit einem zentralen mythischen Element ausstaffiert: Der Mythos erhebt einen absoluten Geltungsanspruch, der keine anderen Darstellungsformen toleriert. Es ist eine monoperspektivische, unanfechtbare, bedeutsame Realität, die sich durch ihn ausspricht. Bedeutsamkeit produziert er durch jenes Verfahren, das Blumenberg als die „Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität“ bezeichnet. Nicht nur auf inhaltlicher Ebene, auch in der Erzählweise selbst kommt dieses Verfahren zum Tragen: Der *Radetzkmarsch* lässt zwar immer wieder anklingen, dass er auf das Ende hin erzählt, doch er erzählt streng linear und verzichtet gänzlich auf Parallelhandlungen. Der Roman operiert sozusagen mit einem einzigen Scheinwerfer, der die chronologische Achse abtastet und dessen Lichtkegel immer nur einen einzigen Schauplatz, eine einzige Handlungslinie beleuchtet. Er isoliert somit jeweils einen Handlungsstrang, um dabei andere Handlungslinien auszublenden und zu ignorieren.

In der *Büste des Kaisers* verleiht Roth dem fiktiven Dorf Lopatyny den Anschein von realer Topographie, indem er es anhand der Städte Przemyśl und Brody lokalisiert. Nach dem Untergang der Donaumonarchie erhebt der Graf Morstin diesen Ort zu seinem Refugium, das er nach außen hin hermetisch abzugrenzen versucht und mit Residuen der habsburgischen Ära auskleidet. Er weigert sich energisch, die durch den Machtwechsel verursachten Veränderungen zur Kenntnis zu nehmen. Um diese erfolgreich ausblenden zu können, unternimmt er, vor allem abgeschreckt durch seinen Kurzaufenthalt in der Schweiz, keine Reisen mehr.

Roth kann Lopatyny nur deshalb als anachronistischen, realen Mikrokosmos darstellen, weil er in der Erzählung zwei Dimensionen der Peripherie miteinander verschränkt: die räumliche Dimension mit der zeitlichen, denn Hauptschauplatz der Handlung ist ein peripher gelegenes Dorf in postimperialen Zeit. Es ist schlichtweg undenkbar, dass Roth seinen skurrilen Helden an irgendeinem anderen, zentraler gelegenen Ort hätte ansiedeln können. Würde man Morstins Realitätsverweigerung und Bestattung der Kaiserbüste beispielsweise ins postimperielle Wien transponieren, wäre die gesamte Geschichte auf einmal völlig unglaubwürdig.

In der *Büste des Kaisers* durchdringt der habsburgische Mythos den Text so stark und ist derart konstitutiv für den gesamten Handlungsverlauf, dass die konkurrierende Realität, die in Lopatynys Zugehörigkeit zum polnischen Nationalstaat besteht, fast zur Gänze zurückgedrängt wird. Es liegt in der Natur des Mythos begründet, dass er auf seinen absoluten Geltungsanspruch pocht und für den eigenen Realitätsgrad bedingungslos Partei ergreift. Somit toleriert er keine andere Realität, die zu ihm in Konkurrenz tritt.

Die mythische Bedeutsamkeit wird nur dadurch geschmälert, dass der Autor seinen Helden skurril und donquichottesk zeichnet. Morstin ist eine Figur, die in ihrer feierlich-pathetischen Verklärung der verlorenen Zeit einer gewissen Lächerlichkeit nicht entbehrt.

7.3.3 Verfahren Latente Identität

An mehreren Stellen wird im *Radetzkymarsch* die frappante Ähnlichkeit des Bezirkshauptmanns mit Kaiser Franz Joseph hervorgehoben. Als gewissenhafter, wertebewahrender Bürokrat hat er sich ganz dem Dienst an Kaiser und habsburgischem Reich verschrieben und diese zu den Grundfesten seiner Identität erhoben. Seine Identifikation mit dem Monarchen ist so stark ausgeprägt, dass sie sich sogar auf körperlicher Ebene manifestiert. Die Ähnlichkeit zwischen Herrscher und treuem Diener entgeht auch dem hellsichtigen Graf Chojnicki nicht. Bei der ersten Begegnung mit Carl Josephs Vater betont er zweimal, wie sehr er ihn an Franz Joseph erinnert.³⁷¹ Auch der alte Trotta selbst wird dieser Ähnlichkeit gewahr, als er um seines verschuldeten Sohnes und der bedrohten Familienehre willen eine Audienz beim Kaiser erwirkt:

Vor ihm, hinter dem Schreibtisch, stand Kaiser Franz Joseph, und es war dem Bezirkshauptmann, als stünde hinter dem Schreibtisch sein älterer Bruder. Ja, der Backenbart Kaiser Franz Josephs war etwas gelblich, um den Mund besonders, aber im übrigen genauso weiß wie der Backenbart Herrn von Trottas. Der Kaiser trug die Uniform eines Generals, und der Herr von Trotta die Uniform eines Bezirkshauptmanns. Und sie glichen zwei Brüdern, von denen der eine ein Kaiser, der andere ein Bezirkshauptmann gewesen war.³⁷²

³⁷¹ Ebd., S. 286.

³⁷² Ebd., S. 405.

Als sie einander die Hand reichen, ist auch dem Kaiser so, „als stünde er vor seinem eigenen Spiegelbild“³⁷³. Durch diese spiegelbildliche Figurenzeichnung schreibt Roth dem Kaiser und dem Bezirkshauptmann eine latente Identität ein. Was der Monarch im habsburgischen Reich, also sozusagen in der Welt en gros ist, das ist der alte Trotta in der mährischen Bezirksstadt W., in der Welt en détail.

Der Bezirkshauptmann verliert jedoch jeglichen Halt, als er vom sinnlosen Tod seines Sohnes erfährt. Egal wie viele Wochen und Monate nach der Todesnachricht verstreichen, der akute Schmerz über diesen Verlust geht nie vorüber, sondern bleibt ihm in „seiner fürchterlichen Frische“³⁷⁴ erhalten. Mehr denn je gleicht er nun dem greisen Kaiser. Ob der empfundenen Brüderschaft denkt er an die Audienz zurück und imaginiert dabei eine Szene, in der er in vertrauter Intimität ausruft: „Was?! Wenn uns jemand damals das gesagt hätte! Uns beiden Alten!..“³⁷⁵

Als der im Krieg wahnsinnig gewordene Graf Chojnicki nach dem Bezirkshauptmann verlangt, um ihm eine wichtige Botschaft zu bestellen, bricht der alte Trotta nach Wien auf. In der „Irrenanstalt“ Steinhof teilt ihm der Graf mit, er wisse durch eine Eingebung, dass der Kaiser im Sterben liege. Der Bezirkshauptmann hegt an Chojnickis Sehergabe keinerlei Zweifel. Die Nachricht hat sich inzwischen schon über andere Kanäle verbreitet. So fährt der alte Trotta nach Schönbrunn, das in nieselnden Novemberregen gehüllt ist, und wartet, bis die Totenglocken erschallen. Das Sterben des Kaisers lässt ihn auch seines Sohnes gedenken. Plötzlich meint er einen bedeutungsvollen Kausalzusammenhang zwischen Carl Josephs Tod und dem des Monarchen erkennen zu können: „Der Kaiser kann die Trottas nicht überleben! dachte der Bezirkshauptmann. Er kann sie nicht überleben! Sie haben ihn gerettet, und er überlebt die Trottas nicht.“³⁷⁶

Sein Sohn, der Kaiser und das habsburgische Imperium, das sind die identitätsstiftenden Eckpfeiler, ohne die der Bezirkshauptmann nicht weiter existieren kann. So überlebt auch der alte Trotta den Kaiser nur um wenige Tage. Er fährt in die Stadt W. zurück, um sich – wieder bei Regen - zum Sterben niederzulegen. Sein letzter Wunsch besteht darin, dass man ihm das

³⁷³ Ebd., S. 407.

³⁷⁴ Ebd., S. 447.

³⁷⁵ Ebd., S. 448.

³⁷⁶ Ebd., S. 451.

Porträt des Helden von Solferino ins Zimmer hole. Zweifelsohne ist es kein Zufall, dass genau an diesem Tag der Kaiser in der Kapuzinergruft beigesetzt wird ³⁷⁷.

Es regnet auch unermüdlich, als der alte Trotta beerdigt wird und der Bürgermeister der Bezirksstadt die Grabesrede hält. Nach dem Begräbnis mutmaßen Doktor Skowronnek und der Bürgermeister der Stadt über die Bundesgenossenschaft zwischen dem Kaiser, den Trottas und dem alten Österreich. Der Bürgermeister vermutet, dass der alte Trotta „den Kaiser nicht überleben konnte“. Skowronnek, der treue, weise Freund des Bezirkshauptmanns, erwidert: „Ich glaube, sie konnten beide Österreich nicht überleben.“³⁷⁸

7.3.4 Verfahren Gleichzeitigkeit

Hans Blumenberg zufolge fungiert Gleichzeitigkeit dann als ein bedeutsamkeitsstiftendes Verfahren, wenn ein historisches Ereignis mit einem kosmischen Spektakel zusammenfällt. In jener Passage aus dem *Radetzkymarsch*, die davon erzählt, wie die Nachricht von Franz Ferdinands Ermordung über die Organisatoren und Gäste des Sommerfestes hereinbricht, kommt zwar keine Sonnenfinsternis vor. Dennoch scheint die Natur an diesem historischen Ereignis regen Anteil zu nehmen: Denn die Kunde vom Attentat verschränkt Roth mit der Beschreibung eines imposanten Gewitters, das sich über Chojnickis Schloss mit voller Wucht entfesselt. Dass es sich hierbei um eine belanglose Koinzidenz handeln könnte, erscheint jenem Diener, der zeitgleich mit Oberst Festetics vom Attentat von Sarajevo erfährt, vollkommen abwegig. Vielmehr erkennt er darin „einen übernatürlichen Zusammenhang“ und nimmt an, „daß die Stunde endlich gekommen sei, in der sich übernatürliche Gewalten der Welt deutlich und grausam kundgeben wollten.“ ³⁷⁹

Es kommt wohl auch nicht von ungefähr, dass gerade während jener Versammlung, die Graf Chojnicki veranlasst hat, um einem auserkorenen Kreis die Nachricht zu überbringen, das Gewitter seinen absoluten Höhepunkt erreicht. Die Versammelten werden hierbei Zeugen eines furchteinflößenden Naturspektakels. Ein gewaltiger Blitz schlägt im Park ein und lässt mehrere Bäume zu Boden krachen. Die Anwesenden erbleichen, drängen sich mit schreckgeweiteten Augen zusammen, warten angespannt auf den nächsten Donner und atmen erleichtert auf, als der Regen tosend einsetzt. Somit konstruiert Roth eine Szenerie, in der ein

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 454.

³⁷⁸ Ebd., S. 455.

³⁷⁹ Ebd., S. 418.

gewaltiges Naturereignis die Bedeutsamkeit des historischen Ereignisses widerspiegelt und bekräftigt.

Als wenige Wochen später der Krieg ausbricht und sowohl für Chojnicki als auch für Carl Joseph klar ist, dass der Tag ihrer Einrückung unmittelbar bevorsteht, tritt wieder ein bemerkenswertes Naturphänomen auf. Diesmal sind es die Wildgänse und die Raben, die sich eigenartig gebärden. So früh wie nie zuvor, nämlich mitten im Hochsommer, verlassen die Gänse das östlichste Kronland des Reiches. Der Graf meint darin kluge Vorausschau zu erkennen. Er ist sich sicher, dass die Gänse bereits die Schüsse des Krieges vernehmen und rechtzeitig vor der Gefahr fliehen. Noch befremdlicher ist das Verhalten der nun auftauchenden Rabenscharen, durch die sich die atmosphärische Stimmung unheimlich verdüstert. Der alte Förster Jan Stepaniuk, bei dem Carl Joseph nach der Quittierung seines Armeedienstes wohnt, erzählt, dass die Raben in seiner Heimat als prophetische Vögel gelten. Egal wodurch Stepaniuk sie zu verscheuchen sucht, sie machen – gegenläufig zu den fliehenden Gänsen – nicht die geringsten Anstalten, wegzufiegen:

Die großen schwarzen Vögel saßen starr auf den Zweigen, unheimliche Früchte, aus den Lüften herabgefallen. Sie saßen unbeweglich, die schwarzen Vögel, und krächzten nur. Stepaniuk warf Steine gegen sie. Aber die Raben schlugen nur ein paarmal mit den Flügeln. Sie hockten wie angewachsene Früchte auf den Zweigen. „Ich werde schießen“, sagte Stepaniuk. Er ging ins Haus, er holte die Flinte, er schoß. Ein paar Vögel fielen nieder, der Rest schien den Knall nicht gehört zu haben. Alle blieben auf den Zweigen hocken. Stepaniuk las die schwarzen Leichen auf, er hatte ein gutes Dutzend geschossen, er trug seine Beute in beiden Händen zum Haus, das Blut tropfte auf das Gras. „Merkwürdige Raben“, sagte er, „sie rühren sich nicht. Es sind die Propheten unter den Vögeln.“³⁸⁰

Die Raben, die wie festgekrallt auf den Zweigen hocken, werden von Stepaniuk als die düsteren Vorboten des Unheils, das schon bald über Europa hereinbrechen wird, interpretiert. Offensichtlich ist ihnen ihr Flucht- oder Überlebenstrieb gänzlich abhanden gekommen, denn weder Stepaniuks Steine noch seine Flintenkugeln können sie mehr das Fürchten lehren. Die stoische Gleichgültigkeit, mit der sie sich erschießen lassen, ist schlichtweg suizidal. Freudianisch gelesen legt ihre völlige Indifferenz nahe, dass in ihnen der Todestrieb die Oberhand gewonnen hat, dass sie sterben *wollen*, die Rückkehr in den anorganischen Zustand

³⁸⁰ Ebd., S. 437.

ersehen.³⁸¹ Diese nun einsetzende Transformation wird sinnbildhaft dargestellt durch das Blut, das als „Lebenssaft“ der toten Raben ins Gras sickert.

7.4 Zusätzlich entwickelte Verfahren des Aufbaus von Bedeutsamkeit

Wie Blumenberg selbst in der *Arbeit am Mythos* hervorhebt, erhebt seine Auflistung der Bedeutsamkeit stiftenden Verfahren keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr ist sie eher beispielhaft und erweiterbar. So werden in diesem Kapitel weitere Verfahrensweisen beleuchtet, mit denen Roth im *Radetzkmarsch* und der *Büste des Kaisers* Bedeutsamkeit produziert.

7.4.1 Galizien als mythisch-melancholischer Erinnerungsraum

Eine ferne, verlorene Welt ist niemals verloren und fern,
wenn jemand sie noch im Herzen trägt.
Alberto Cavallari

In Roths gesamtem Oeuvre fällt auf, dass bevorzugt aus peripherer Perspektive erzählt wird. Ein rekurrenter Raum ist hierbei seine Heimat Galizien, die östlichste Peripherie des Habsburgerreiches, die ungeschlagen den ersten Platz einnimmt. Schließlich sind viele seiner Werke dort angesiedelt.

Vor allem im *Radetzkmarsch* sowie in der *Büste des Kaisers* wird deutlich, wie sehr er (das ehemalige) Galizien zu einer mythischen Gedächtnislandschaft von außergewöhnlicher Intensität stilisiert. Es handelt sich dabei um eine Sinnzuschreibung, die Roth retrospektiv vornimmt, denn als er das östlichste Kronland des Habsburgerreiches zum Schauplatz seiner Werke erhebt, ist es bereits seit mehr als zehn Jahren versunken.

Der galizische Grenzraum, der ganz und gar von mythischer Bedeutsamkeit durchtränkt ist, erweist sich als realer Topographie enthoben. Und doch bedient sich der ostjüdische Schriftsteller, dem immer wieder Mythomanie attestiert wurde, gewitzter Strategien, um den

³⁸¹ Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, a.a.O., S. 248.

mythischen - und somit fiktiven - Charakter dieser herausragenden Orte zu verschleiern: So verleiht er in seiner Erzählung *Büste des Kaisers* dem fiktiven Dorf Lopatyny den Anschein von realer Topographie, indem er es anhand der Städte Przemyśl und Brody lokalisiert.

Die Stilisierung Galiziens zum mythischen Erinnerungsraum hängt mit jener ungewöhnlichen Konzeption von Raum und Zeit zusammen, die für Roths Romane und Erzählungen so charakteristisch ist. Im Zentrum stehen stets räumliche Bewegungen, welche die Chronologie des Erzählten ins Hintertreffen geraten lassen. Diese Prädominanz des Raumes liegt in dessen sinnfälliger Bedeutsamkeit begründet. Ortsangaben fungieren als „metaphorische Wegmarken“, die darüber Auskunft geben, wo die Figuren innerlich und äußerlich stehen, wohin es sie zieht, wohin es sie verschlägt. Die diversen Orte prägen auch ihren Bewohnern einen unverkennbaren Stempel auf, sie charakterisieren die Menschen, die dort anzutreffen sind. Dies erklärt, weshalb manche Geschöpfe aus Roths Figurensammlung immer wieder in Erscheinung treten, wie etwa der dubiose Schmuggler Kapturak oder der weltmännische Ungar Lakatos.³⁸²

Nicht nur im Falle Lopatynys, sondern generell gibt sich Roths Topographie „realitätsbezogener“, als sie tatsächlich ist. Es wäre ein großer Irrtum, wollte man die Orte, die in Roths Werken als Galizien, Sibirien, Berlin oder New York bezeichnet werden, mit den gleichnamigen „wirklichen“ Orten gleichsetzen. Denn der „Mythomane“ bevorzugt auch hier zweifelsohne die imaginären Räume und versieht diese mit mythischen Zügen. Roths Raumgestaltung rückt dadurch in die Nähe des mythischen Raumes, der laut Cassirer vom empirisch-physikalischen Raum klar abgegrenzt werden muss. Im mythischen Raum ist nämlich jeder Teil, jeder Ort und jede Richtung „mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet“ und mit dieser aufgeladen.³⁸³ Dies hat zur Folge, dass „ein innerliches Verhältnis zwischen dem Wesen eines Dinges und seiner räumlichen Lage“ entsteht. So ist der mythische Raum stets auf Sinn und Wert bezogen.

Heiligkeit oder Unheiligkeit, Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit, Segen oder Fluch, Vertrautheit oder Fremdheit, Glücksverheißung oder drohende Gefahr – das sind die Merkmale, nach denen der Mythos die Orte im Raume gegeneinander absondert und nach denen er die Richtungen im Raume unterscheidet.³⁸⁴

³⁸² Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Joseph Roth*, a.a.O., S. 52.

³⁸³ Ernst Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 17-35, hier S. 27.

³⁸⁴ Ebd.

Letzten Ende ist jedes Detail im mythischen Raum, jedes Sein und jedes Geschehen, jedes Ding und jeder Vorgang, jedes Element der Natur sowie jede menschliche Handlung, räumlich fixiert und prädestiniert, was Cassirer mit folgendem Satz auf den Punkt bringt: „Die Form dieser räumlichen Bindung und die eigentümlich schicksalhafte Notwendigkeit, die ihr innewohnt, sind unverbrüchlich; - vor ihnen gibt es kein Entrinnen.“³⁸⁵

In Bezug auf Joseph Roths Raumgestaltung drängt sich eine Frage auf, die wohl nicht nur Wolfgang Müller-Funk beschäftigt, nämlich ob es überhaupt ästhetisch zulässig ist, bekannte topographische Punkte der modernen Welt gar so unbekümmert zu mythisieren, wie es dieser galizische Schriftsteller zu tun pflegt. Roths Beweggrund liegt natürlich klar auf der Hand. Die beschriebenen Orte reichen weiter über ihre topographischen Merkmale und Sinnbezüge hinaus. Sie fungieren als Ansichten einer introspektiven Beschreibung von seelischen Orten.³⁸⁶

Für den Grafen Franz Xaver Morstin, der mit dem neuen politischen Umbruch (von der Monarchie zum Nationalstaat) nicht Schritt zu halten vermag, ist das ehemalige Galizien eine mythische Gedächtnislandschaft, die den idealen Nährboden für seine Melancholie bietet. Im kleinen, bäuerlich geprägten Dorf Lopatyny, das sich nur ungern von Politik behelligen lässt, kann Morstin, der notorische Sonderling, lange Zeit unbedarfte der Monarchie huldigen und nachtrauern. Außerdem zeigt er die für Melancholiker charakteristischen Rückzugstendenzen und siedelt sich deshalb gern in der Peripherie an.

Die Kaiser- und Reichstreue des Grafen basiert ausschließlich auf mehr oder weniger einzementierten Erinnerungen. Durch den Untergang des habsburgischen Imperiums kann er seine Vorstellungen von Kaiser und Monarchie nicht mehr mit realen, aktuellen Erfahrungen abgleichen. Kein korrigierender oder relativierender Reality Check ist mehr möglich. Dies ist gleichzeitig die Voraussetzung dafür, dass Morstin die versunkene Welt von Gestern so stark affektiv auflädt und sie zu seinem wichtigsten Erinnerungsraum emporstilisiert. Durch jenes Verfahren, das Blumenberg als die „Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität“ bezeichnet, kann Morstin Lopatynys Zugehörigkeit zum polnischen Nationalstaat gleichsam ausblenden, um dem habsburgischen Mythos zu frönen und Bedeutsamkeit zu verleihen.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 52.

Eine ebenso bedeutende Rolle spielt Galizien im *Radetzkymarsch*: Während des Attentats von Sarajevo dient der melancholische Carl Joseph unweit der russischen Grenze. Bei seiner Wahl zwischen einem Dienst im Zentrum des Reiches oder der Peripherie entscheidet er sich für die Grenzgarison. Wie im Falle des Grafen Morstin manifestiert sich darin seine melancholische Rückzugstendenz. Auch hier sind die Peripherie des Raumes und die Außenseiterposition des Melancholikers, dem unbeschwerter Geselligkeit und Kontaktfreudigkeit nicht sonderlich liegen, korrespondierende Sphären. Durch die Wahl der Peripherie exiliert sich Carl Joseph in gewisser Weise selbst.

Der Grenzraum zwischen Russland und dem östlichsten Rand des habsburgischen Vielvölkerstaates ist Schauplatz für Spionage, Gegenspionage, Schmuggel und Treffpunkt für undurchsichtige Figuren wie den Kasinobesitzer Kapturak. Sie sind finstere, diabolische Gestalten, die ihre Opfer in finanzielle Abhängigkeit bringen, um sie dann ins Verderben zu stürzen. Der erzählenden Instanz des Romans erscheinen sie wie Aasgeier, die ihrer Beute auflauern:

An den Grenzen der österreichisch-ungarischen Monarchie gab es damals viele Männer von der Art Kapturaks. Rings um das alte Reich begannen sie zu kreisen wie die schwarzen und feigen Vögel, die aus unendlicher Ferne einen Sterbenden eräugen. Mit ungeduldigen und finsternen Flügelschlägen warten sie sein Ende ab. Mit steilen Schnäbeln stoßen sie auf die Beute. Man weiß nicht, woher sie kommen, noch wohin sie fliegen. Die gefiederten Brüder des rätselhaften Todes sind sie, seine Künder, seine Begleiter und seine Nachfolger.³⁸⁷

Gemeinsam mit den Raben, die an mehreren zentralen Stellen im Roman auftauchen, formieren sich diese menschlichen Aasgeier zu einem „Kreisschluss“, der mythische Bedeutsamkeit produziert.

Prophezeiungen über die unmittelbare Zukunft lassen sich am besten an den Rändern des Imperiums abgeben. Denn dort kündigt sich frühzeitig an, was allen Völkern des Kaisers noch bevorsteht: der Untergang der habsburgischen Welt. Mit aller Deutlichkeit ist dieser Untergang zu sehen, „wie man ein Gewitter sieht am Rande einer Stadt, deren Straßen noch ahnungslos und glücklich unter blauem Himmel liegen.“³⁸⁸ Auch die Zeit selbst erfährt eine unaufhaltsame Beschleunigung, gerät gänzlich aus den Fugen. Als Carl Josephs Vater mehrere Tage in der Grenzgarison zubringt, wird er Zeuge dieser unheimlichen Zeitakzeleration:

³⁸⁷ JRW, Band 5, S. 300.

³⁸⁸ Ebd., S. 299.

Der Bezirkshauptmann zog seine Uhr, konnte aber den Stand der Zeiger nicht genau erkennen. Es war, als rotierten sie so schnell über den weißen Kreis des Ziffernblattes, daß es hundert Zeiger gab, statt der regelrechten zwei. Und statt der zwölf Ziffern gab es zwölf mal zwölf! Denn die Ziffern drängten sich aneinander wie sonst nur die Striche der Minuten. Es konnte neun Uhr abends sein oder schon Mitternacht.³⁸⁹

Hier kommt eine Uhrensymblik zum Tragen, die das Verrinnen der Zeit, Vergänglichkeit und Tod aufs Engste miteinander verschränkt. Uhren dürften auf Roth - auch wenn bekanntlich die autobiographisch anmutenden Erzählungen dieses „Mythomanen“ mit allergrößter Vorsicht zu genießen sind - seit jeher eine große Faszination ausgeübt haben. Zumindest legt dies jener Beitrag nahe, der am 21. Juni 1931 in der FAZ erschien und den Titel *Beim Uhrmacher* trägt. Roth lässt darin Kindheitserinnerungen, die um das Mysterium der Zeit kreisen, wiederauferstehen.³⁹⁰ Seine Faszination für Ziffernblätter und Uhren verstärkte sich umso mehr, je stärker die Erwachsenen mit der Erlaubnis, diese zu sehen oder zu berühren, geizten. Während die Erwachsenen mit den Uhren die Zeit maßen, dehnte sie sich vor dem Jungen wie ein uferloses Meer aus. Die Botschaft der Zeiger und die Ziffernblätter vermochte er zwar noch nicht zu dechiffrieren, doch er perzipierte schon damals die Bundesgenossenschaft von Zeit, Vergänglichkeit und Tod, die den Erwachsenen offensichtlich so schwer zusetzte. So ahnte der Knabe bereits den Zusammenhang zwischen dem Wunsch der Erwachsenen,

die Zeit zu erfahren, und dem blassen Schrecken, mit dem sie von Krankheit, Tod und Toten sprachen. Sie verstummten dann, sobald ich aufzuhorchen begann, man verbarg den Tod vor mir wie die Uhren, und Leichenbegängnis zu spielen, verbot mir meine Mutter. Deshalb blieb auch der kleine Friedhof, an dessen Mauer ich oft vorübergeführt wurde und auf dem, wie ich wusste, ein Großonkel begraben war, ein geheim ersehntes Ziel, das ich mir vornahm, einmal zu erreichen. Ein fremder, kühler Strom durchströmte mich. Es war der Schauer der Neugier und der Ahnung. Und es gab in der Stadt nur noch einen Ort, an dem ich von einer ähnlichen unnennbaren unerklärlichen Ahnung gestreift wurde und den ich manchmal betreten durfte: es war der Laden des Uhrmachers.³⁹¹

Den Uhrmacher seiner Kindheit umgibt eine außergewöhnliche Aura: Inmitten seines unentwegt tickenden, abgedunkelten Reiches, das in sich tausend Stimmen zu bergen scheint,

³⁸⁹ JRW, Band 5, S. 292.

³⁹⁰ JRW, Band 3, S. 351-352.

³⁹¹ Ebd., 351f.

mutet er wie ein Herr über viele Zeiten an. Dem Knaben ist, als zählten die Glocken „nicht die fließenden, sondern die längst abgelaufenen Stunden aus verwehten Jahrhunderten“³⁹².

Dem erwachsenen Roth sei das „uferlose Meer der Zeit“ abhanden gekommen. Seine (früh-)kindliche Perzeption von Zeitwahrnehmung mutet sehr „mythisch“ an, ist nah verwandt mit der Ewigkeit, in der alle Zeiten eins sind. Sein „Sturz“ in die „messbare Zeit“ wirkt dabei wie die Vertreibung aus dem Paradies, denn sie impliziert neben dem Bewusstwerden der „vergehenden Zeit“ auch das Wissen um Vergänglichkeit und Tod: „[...] wenn ich auf den hurtigen Kreislauf des Sekundenzeigers meiner Uhr sehe“, so der Schriftsteller, „merke ich mit kindlicher Erschütterung jene unbestimmbare, längst geahnte Beziehung zwischen der Schnelligkeit der Zeit und der Promptheit des Todes.“³⁹³ Dann wünsche er stets, nichts mehr von der Zeit zu wissen.

Dass die Glocken sogar „die längst abgelaufenen Stunden aus verwehten Jahrhunderten“ zu verkünden scheinen, hängt mit dem Wesen der „messbaren“ Zeit zusammen, „die ja kein augenblickliches Erfassen der verströmenden Wirklichkeit, sondern eher ein verstandesmäßiges Erschließen ihres Vergehens ist“³⁹⁴. In der Wahrnehmung des Jungen tragen die Glocken die überbordende Last der Vergangenheit, die sich über die „fließenden“ Stunden stülpt und diese in sich absorbiert.

Jene zuvor erwähnte Zeitakzeleration, derer der Bezirkshauptmann gewahr wird, verweist auf die menschliche Katastrophe, die schon bald über die Figuren des Romans *Radetzkymarsch* hereinbricht. Wieso sind gerade an der östlichen Grenze des Imperiums die Vorzeichen des Krieges so stark sichtbar? Die erzählende Instanz des Romans führt dies zum einen darauf zurück, dass die Menschen an der Grenze „gewohnt waren, kommende Dinge zu erahnen“, also eine erhöhte, geradezu hellseherische Sensibilität für Veränderungen besitzen, zum anderen darauf, dass „sie jeden Tag die Vorzeichen des Untergangs mit eigenen Augen sehen konnten.“³⁹⁵ Einige von ihnen waren opportunistisch genug, um aus dieser Situation ihren Nutzen zu ziehen.

Das sumpfige, abgeschiedene Grenzgebiet zu Russland ist auch ein Ort, dem nur die Einheimischen gewachsen sind. Zugewanderte und Zugereiste haben dort nur geringe Überlebenschancen. Denn Männer von schwächlicher Konstitution fallen leicht der

³⁹² Ebd., S. 352.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Octavio Paz, *Das Labyrinth der Einsamkeit. Essay*. Übersetzung und Einführung von Carl Heupel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 203.

³⁹⁵ JRW, Band 5, S. 259.

bodenlosen Verzweiflung anheim. Wie auch Carl Joseph verstricken sie sich in Spiel-, Alkoholsucht und Schulden, geraten in finanzielle Abhängigkeit von dunklen Gestalten wie Kapturak. „Die Friedhöfe der Grenzgarnisonen bargen viele junge Leiber schwacher Männer“.³⁹⁶ Die Sümpfe, die sich in „unendliche[r] Trostlosigkeit“³⁹⁷ über die östlichste Peripherie des Reiches ziehen, verstärken Carl Josephs Schwermut auf gefährliche Weise. Gleichzeitig fungieren sie als Sinnbild seiner psychischen Gestimmtheit, seiner Haltlosigkeit, seines allmählichen Zugrunde-Gehens.

Für Carl Joseph ist Galizien zweifelsohne fatal, aber auch eine Dienststelle im Zentrum des Reiches hätte ihn nicht retten können, da er letztlich seine Identität aus der vererbten Schicksalsgemeinschaft mit Kaiser und Monarchie bezieht. Dass er stirbt und mit ihm das Geschlecht der Trottas erlischt, ist gleichsam eine innere Notwendigkeit. Es käme nämlich Untreue, ja beinahe einem Verrat gleich, würden die Trottas den Monarchen und das Reich überleben.

7.4.2 Die Doppelleibigkeit des Kaisers

Die in Roths Erzählung vorgenommene Gleichsetzung der Büste mit dem Kaiser selbst basiert auf der Vorstellung jener eigentümlichen „Doppelleibigkeit“, welche Ernst H. Kantorowicz in seiner interdisziplinären Studie *Die zwei Körper des Königs* ausführlich untersucht hat.³⁹⁸ Darin zeigt er auf, dass die juristische Doktrin vom doppelten Körper des Königs bereits auf die Zeit der englischen Tudor-Dynastie zurückgeht. Jenem Rechtssatz zufolge besitzt ein König nicht nur einen natürlichen, sterblichen Leib, sondern - kraft seines Amtes - auch einen übernatürlichen, unsterblichen. In seinen unter Königin Elisabeth entstandenen *Reports* erklärt Edmund Plowden die Doppelleibigkeit des Herrschers folgendermaßen: Während der natürliche Körper der Sterblichkeit unterworfen und – so wie jeder andere auch – vor Krankheiten, Unfällen oder dergleichen nicht gefeit ist, erweist sich der „politische“ Körper, der im Dienst des Volkes steht und öffentliches Wohl garantieren soll, als unsichtbar und unantastbar, darüber hinaus jedem Mangel, jeder Schwäche und in gewissem Sinne sogar jeder Zeitlichkeit enthoben, da beispielsweise auch die Minderjährigkeit eines Königs dessen

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd., S. 261.

³⁹⁸ Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer, Stuttgart: Klett-Cotta 1992.

königliche Handlungen keineswegs annullieren könnte.³⁹⁹ Wiewohl die beiden Körper eine Einheit bilden, stehe außer Zweifel, dass der politische dem natürlichen weit überlegen sei. Erst beim Tod des Monarchen löse sich der politische Körper vom natürlichen Leib und gehe auf einen anderen natürlichen Körper, nämlich auf jenen des Nachfolgers, über.⁴⁰⁰ Dies bedeutet also, dass der weitervererbare politische Leib dazu dient, den Fortbestand der Machtverhältnisse symbolisch zu sichern.

Wie lässt sich dieses juristische Konstrukt legitimieren und als unumstößlich verankern? Zum einen durch das Konzept des Gottesgnadentums, welches das mittelalterliche Herrschaftsverständnis der Monarchien fundamental geprägt hat: An den herrschenden Machtstrukturen darf nicht gerüttelt werden, denn wer Macht besitzt, dem wurde sie durch Gottes Gnade – also durch die höchste, unanfechtbare Instanz selbst – verliehen. Zum anderen durch die Übertragung der Doppelnatur Christi-Vorstellung auf die Konstruktion der Monarchie: Der Körper Christi übersteigt seine physische – und damit vergängliche – Dimension insofern, als sich in seinem symbolischen Leib die Gläubigen zu einer Einheit zusammenschließen, welche in der institutionalisierten, „ewigen“ ecclesia manifest wird.⁴⁰¹ Appliziert auf die Vorstellung des doppelteibigen Königs bedeutet dies Folgendes: So wie der Körper Christi zwei Anteile in sich vereint, nämlich den natürlichen Leib und den symbolischen, der den Fortbestand der Kirche und der Gemeinschaft der Gläubigen über alle Zeiten hinweg garantieren soll, so ist der König ebenso mit zwei Leibern ausgestattet, mit dem natürlichen und dem politischen. Der politische Körper des Monarchen fungiert als institutioneller, auf Kontinuität abzielender Rahmen, den die Untertanen mit ihrer physischen Präsenz ausfüllen. Die Amalgamierung von weltlicher Herrschaft und religiösen Elementen korreliert dabei mit einem feierlichen Sprachgestus, den Kantorowicz als „kryptotheologisch“⁴⁰² bezeichnet.

Wenn Morstin die sandsteinerne Büste zu Grabe trägt, dann sind der natürliche Leib, die physische Komponente des Kaisers – und gleichzeitig auch die menschlichen, individuellen Züge des Monarchen – völlig belanglos. Alles dreht sich um dessen politischen Leib, der ob der jüngsten Zeitläufte seinen Macht- und Gültigkeitsanspruch unwiederbringlich eingebüßt hat. Im Dorf Lopatyny wird also Kaiser Franz Josephs symbolischer Körper beerdigt. Insofern

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 35.

⁴⁰¹ Vgl. Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin u.a.: De Gruyter 2004, S. 9f. (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 30, 264).

⁴⁰² Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs*, a.a.O., S. 38.

stößt sich auch niemand daran, dass dieser von einer dilettantisch gestalteten Büste repräsentiert wird.⁴⁰³

7.4.3 Körpernähe dank feudaler Face-to-face- Begegnung

Jene Beziehung, die Graf Morstin während der Monarchie zur bedürftigen Bevölkerung unterhält, lässt sich als eine symbiotische Wechselbeziehung bezeichnen. So kommentiert die erzählende Instanz die ritualisierte Bettlerspende mit den Worten: „Und es war, als dankte er den Bettlern, die ihm dankten; als tauschten Geber und Nehmer Dankbarkeit aus.“⁴⁰⁴ Wie Telse Hartmann hervorhebt, spiegelt sich in diesem Verhältnis die feudale Struktur, die der Habsburgermonarchie inhärent ist:⁴⁰⁵ Eine Ordnung, die von persönlichen Kontakten und Face-to-face-Begegnungen zwischen den Herrschenden und den Untertanen geprägt ist. Somit bildet sie das Pendant zur *imagined community* der Nation, die laut Benedict Anderson insofern eine imaginierte Gemeinschaft darstellt, als

[...] die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen [...] werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. [...] In der Tat sind alle Gemeinschaften, die größer sind als die dörflichen mit ihren Face-to-face-Kontakten, vorgestellte Gemeinschaften.⁴⁰⁶

Für Anderson ist jene Form von traditioneller Gemeinschaft, wie sie uns in Roths Erzählung begegnet, zwar das Pendant, aber gleichzeitig auch das zeitliche Vorstadium zur Nation. Das kleine Dorf Lopatyny hinkt bei seiner Internalisierung des neuen politischen Status quo jedenfalls stark hinterher. Die schlichten Bauern, die ihr Leben noch ganz dem zeitlichen Zyklus der Natur unterordnen und von Politik unbehelligt bleiben möchten, erweisen sich als

⁴⁰³ Nicht nur machtvolle Herrscher verfügen über einen doppelten Leib. Auch jeder „Normalsterbliche“ (ein in diesem Zusammenhang durchaus passender Begriff) ist als Teil einer sozialen Gemeinschaft mit zwei Körpern ausgestattet: Beerdigt wird lediglich der „biologische Körper“, der sich entweder im Sarg allmählich auflöst oder der kremiert wird. Der zweite Körper des Verstorbenen ist ein von den Hinterbliebenen attribuerter und basiert auf deren Erinnerungs- und Gedenkbereitschaft. Wer einer verstorbenen Person gedenkt, der erinnert sich an ihre Lebensleistungen und individuellen biographischen Stationen, an ihre Aktionen und Bewegungen, spricht an ihren aktiven Körper. Grabsteinfotos, bereits seit dem 19. Jahrhundert in beliebter Verwendung, zeigen Szenen, in denen die beiden Körper noch untrennbar miteinander verwoben waren.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Telse Hartmann, *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths*, Tübingen u.a.: Francke 2006, S. 38.

⁴⁰⁶ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, erweiterte Ausgabe, aus dem Englischen von Benedikt Burkard und Christoph Münz, Berlin: Ullstein 1998, S. 14f. (= Ullstein Buch 26529).

äußerst resistent gegen die nationale Idee, die doch – wie schon erwähnt – ein imaginäres Konstrukt darstellt. Identität, Gemeinschaftsbewusstsein und Heimat sind für die Bauern nach wie vor nur in realen Begegnungen und im Mikrokosmos ihres Dorfes erfahrbar. Dieser Mikrokosmos ist durchwirkt von seiner Zugehörigkeit zum Habsburgerreich, die als selbstverständlich, quasi einer natürlichen Ordnung gleich, repräsentiert wird.

Die Bejahung dieser natürlichen Ordnung geht mit einer rundum freudvollen Verehrung des Kaisers einher. Als nämlich in Lopatyny die Kaisermanöver stattfinden, versammelt sich das Volk jeden Morgen, um dem Monarchen zu huldigen: „Hoch und Hurra und niech zyje“, so ruft „jeder in seiner Sprache.“⁴⁰⁷ Das Bewusstsein, ein Teil des habsburgischen Imperiums zu sein, speist sich, wie die Erzählinstanz weiß, aus der realen, alltäglichen Interaktion mit den Vertretern des Kaisers, zu denen auch der Graf Morstin zählt. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass an den Bewohnern von Lopatyny die im Gegensatz dazu sehr abstrakt anmutende Idee einer *imagined community* gar so beharrlich abperlt. Dass die nationale Idee noch nicht in ihren Köpfen greift, liegt sicherlich auch an der peripheren Lage des Dorfes. Roth, dessen Werke sehr oft auf Grenzüräume und Peripherien fokussieren, zeigt, dass in diesen Randgebieten die nationale Idee nur unzulänglich greift, es ihr nicht gelingt, alle Bevölkerungsschichten in gleichem Maße zu erreichen.⁴⁰⁸

Wie ergeht es jedoch dem Grafen Morstin, der als wohlhabender Kosmopolit das gesamte Habsburgerreich bereisen kann, ein vielfältigeres Erfahrungs- und Identitätsspektrum aufweist und dabei unweigerlich auf die Heterogenität des Imperiums stößt? Die Erzählung weist darauf hin, dass Morstin die kulturelle, sprachliche und ethnische Vielfalt des Habsburgerreiches nie als Fremdheit perzipiert, da sie von „spezifischen Kennzeichen“ gesäumt ist, welche sich in allen Kronländern wiederholen und somit für den Grafen ein allumfassendes Band darstellen. Sei es die einheitliche Kleidung in den Garnisonen, die „schwarz-gelben Diagonalstreifen“ auf den Trafiken, das gleiche Interieur der Kaffeehäuser oder das vielerorts gesungene „Gott erhalte“ - all diese Elemente garantieren ihm auch Vertrautheit inmitten der Fremde, denn

wie jeder Österreicher jener Zeit liebte Morstin das Bleibende im unaufhörlich Wandelbaren, das Gewohnte im Wechsel und das Vertraute inmitten des Ungewohnten.

⁴⁰⁷ JRW, Band 5, S. 662.

⁴⁰⁸ Vgl. Telse Hartmann, *Kultur und Identität*, a.a.O., S. 42f.

So wurde ihm das Fremde heimisch, ohne seine Farbe zu verlieren, und so hatte die Heimat den ewigen Zauber der Fremde.⁴⁰⁹

All jene ubiquitären Elemente, die sich wie eine verbindende Klammer über die heterogenen Aspekte des Reiches legen, kreieren einen – wohlgemerkt - *übernationalen* und identitätsstiftenden Wiedererkennungswert. Gleichzeitig sind dies auch Elemente, deren sich ein Nationalstaat bedienen könnte, um in den Köpfen seiner Bürger die Idee der *imagined community* zu konsolidieren. Für Morstin ist jedoch der Kaiser das „bleibende“, „vertraute“ Zentrum und Herzstück des habsburgischen Imperiums. Zum Monarchen selbst, oder besser gesagt zu dessen politischem Leib, unterhält er ein besonderes Naheverhältnis, das die Intimität einer feudalen face-to-face-Begegnung gewährleistet. Darüber hinaus findet er nur in diesem dynastischen System Anerkennung, Sinn und Identität.

Einer noch intimeren Beziehung zum Monarchen können sich die Trotts aus dem *Radetzkmarsch* rühmen: Seitdem ihr Ahnherr in der Schlacht von Solferino dem jungen Kaiser Franz Joseph das Leben gerettet hat, definieren sie ihre Familienidentität vor allem durch jene schicksalshaften Bande, durch die sie mit dem Kaiserhaus verknüpft sind. Mehrere Male kommt es im Roman zu face-to-face-Begegnungen zwischen den Trotts und dem Monarchen, wobei die Anlässe immer weniger Grund zur Freude bieten. Denn Carl Joseph, der letzte Spross, kann mit keiner ehrenvollen Tat mehr aufwarten. Vielmehr setzt er die Familienehre immer wieder aufs Spiel und wird zum Nutznießer der kaiserlichen Gnade. Als „Schicksalsbrüder“ der Majestät, zu denen sich die Trotts wohl primär selbst stilisieren, erleben sie den habsburgischen Mythos als besonders identitätsstiftend und körpernah. Somit ist dem Grafen Morstin und den Trotts eines gemeinsam: Sie erlangen eine privilegierte Position, die sie zu Wahlverwandten oder Schicksalsbrüdern des Kaisers emporhebt.

7.4.4 Friedhöfe als Abschieds- und Erinnerungsorte

In Roths Erzählung *Die Büste des Kaisers* ist jener Friedhof, auf dem das Herrscherdenkmal bestattet wird, weniger ein Ort des Abschieds, als vielmehr ein Ort der Erinnerung: Graf Morstin verabschiedet sich beim Begräbnis nicht vom Habsburgerreich, sondern im Gegenteil, er verinnerlicht es umso intensiver. Insofern divergiert jene Funktion, die dem

⁴⁰⁹ JRW, Band 5, S. 657.

Friedhof von Lopatyny zukommt, von der gängigen Sinnzuschreibung, die in Gräbern und Friedhöfen Orte des (vollzogenen) Abschieds, Stätten eines zur Kenntnis genommenen Todes sieht. Ein Grab – im Sinne eines bescheinigten Ablebens – scheint gewöhnlich die Grundvoraussetzung dafür zu sein, dass der Abschied von der verstorbenen Person vollzogen, die Trauer überhaupt erst eine zeitliche Begrenzung erfahren kann. So schreibt Ruth Klüger in ihrem autobiographischen Roman *weiter leben*: „Wo kein Grab ist, hört die Trauerarbeit nicht auf. [...] Mit Trauer meine ich nicht eine Stelle auf einem Friedhof, sondern das Wissen um das Sterben, den Tod eines Nahestehenden.“⁴¹⁰ Trauerarbeit zu leisten, ist deshalb schier unmöglich, auch wenn beispielsweise eine Person schon seit Jahren als verschollen gilt. Wo der Leichnam fehlt, da lässt sich auch die Hoffnung, dass er/ sie doch noch am Leben sei, nur schwer begraben.

Offensichtlich oszillieren Friedhöfe immer in ihrer ambivalenten Funktion als Abschieds- und Erinnerungsort. Höchstwahrscheinlich kann auch eine Beerdigung gar nicht mehr leisten als den Initialpunkt einer Trauerarbeit und eines Abschiednehmens, die einen prozessualen Charakter aufweisen und deren „endgültige Bewältigung“ sich in der Regel schwer verorten lässt. Wer nämlich die geliebte verstorbene Person nicht nur aus funktionaler Perspektive, d.h. als entzogenes Liebesobjekt betrachtet, das gewisse emotionale und zwischenmenschliche Lücken hinterlassen hat und das es deshalb zu ersetzen gilt, der wird die Erkenntnis ertragen müssen, dass der/ die Verstorbene unersetzlich und unaustauschbar bleiben wird, hat man ihn/sie erst einmal individualisiert und ihre Einzigartigkeit erfahren.

Bei genauerer Betrachtung lässt sich ebenso feststellen, dass Friedhöfe zwar als Orte des Todes und der Sterblichkeit gelten, aber im eigentlichen Sinne sind sie dies nur in ihrer Funktion als Sammelstätten für sterbliche Überreste, die aus pietätischen und hygienischen Gründen den Blicken der Lebenden entzogen werden. Vielmehr fungieren sie als Gedenkort, als Orte der Erinnerung an Lebendigkeit und insofern, als sie die Beziehungsebene zum Verstorbenen abbilden, als Inszenierungen sozialer Verhältnisse.⁴¹¹ Vorrangig sind es die Hinterbliebenen, die als Sozialakteure ihre Sinnzuschreibungen und individuellen Beiträge zur praktizierten Sepulkralkultur in die Grabgestaltung hineinlegen, auch wenn bisweilen Wünsche, die der Sterbende zu seiner eigenen Bestattung und Grabgestaltung geäußert haben mag, berücksichtigt werden. Thorsten Benkel bringt dies klar auf den Punkt: „Tod und

⁴¹⁰ Ruth Klüger, *weiter leben, Eine Jugend*, ungekürzte Ausgabe, 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997, S. 94.

⁴¹¹ Vgl. Thorsten Benkel/Matthias Meitzler (Hg.), *Sinnbilder und Abschiedsgesten. Soziale Elemente der Bestattungskultur*, Hamburg: Kovač 2013, S. 13 und S. 58 (= Schriften zur Kulturwissenschaft, 97).

Sterben, Bestattung und Gedenken, sind [...] keine Angelegenheiten des Jenseits, sondern Handlungsfelder einer *diesseitigen* Gesellschaft.“⁴¹²

Bei der Bestattung der sandsteinernen Büste, die den politischen Leib des Monarchen zu Grabe trägt, gibt es selbstredend keine sterblichen Überreste, die man aus Pietät verbergen müsste. Das Zeremoniell dient Morstin lediglich dazu, das soziale Verhältnis zwischen ihm und dem toten Monarchen zu inszenieren, diesem Verhältnis eine neue Bedeutung einzuschreiben: Denn mittels der Beerdigung und seiner testamentarischen Verfügung, später an der Seite der Büste bestattet zu werden, stilisiert er sich selbst zum Wahlverwandten des Kaisers. Dass er von Seiten seines Liebesobjekts keinen Einspruch mehr befürchten muss, kommt ihm sicherlich zupass. Was wie ein Akt ehrerbietiger Treue und Untertänigkeit anmutet, ist gleichzeitig eine Form der Selbstaufwertung. Indem der Graf auf diese Art dem habsburgischen Mythos huldigt und ihn gleichzeitig fortführt, macht er jene emotionale Körpernähe, die für Mythen generell charakteristisch ist, auch auf räumlicher Ebene sichtbar.

7.5 Antwort auf die zweite detaillierende Frage: Der habsburgische Mythos unter dem Aspekt des Freudschen nicht vollzogenen Abschieds vom Liebesobjekt

Die zweite detaillierende Frage der vorliegenden Arbeit lautet Wie ist der habsburgische Mythos, der bei Roth als politisches Abschiednehmen verhandelt wird, in Hinblick auf Freuds Melancholie als nicht vollzogenem Abschied vom Liebesobjekt zu bewerten?

Morstin weigert sich ostentativ, die neue polnische Republik anzuerkennen und somit die Idee des „Reiches“ aufzugeben. Dieser Widerstand liegt in seiner tiefen Treue zu dem toten Kaiser und dem versunkenen Imperium begründet. Es ist somit eine Treue, die sich lediglich aus Erinnerungen speist, da ein aktueller Realitätsbezug als Prüfstein fehlt. Die habsburgische Lebenswelt ist nicht mehr da, um Morstins Vorstellungen von Kaiser und Reich weiterhin mit realen Erfahrungen abzugleichen. Ihr Fehlen als Korrektiv verstärkt jedoch die Tendenz des Grafen, das Verlorene emotional zu überfrachten oder – wie es Freud formuliert – überzubesetzen. So verklärt Morstin die versunkene Welt von gestern immer mehr, wodurch

⁴¹² Ebd., S. 13.

sich seine Kaiser- und Reichstreue perfekt ins Passepartout des habsburgischen Mythos einpasst.

Die Bestattung der Büste hätte jene Stoßkraftwirkung bewirken können, für die Freud stark plädiert hat: Sie hätte als Initialzündung für einen beginnenden Abschieds- und Loslösungsprozess dienen können. Stattdessen hat sie Morstin umso stärker mit dem untergegangenen Habsburgerreich vereinigt, denn der Graf hat zwar, wie die Literaturwissenschaftlerin Ursula Renner in ihrem Aufsatz zur *Büste des Kaisers* hervorhebt, den Widerstand gegen die Zeit aufgegeben, nicht jedoch den Abschied vom habsburgischen Mythos vollzogen.⁴¹³

Freudianisch gelesen lässt sich sagen: Als Melancholiker par excellence ist Graf Morstin nicht bereit, sich von seinem Liebesobjekt Habsburgerreich zu lösen. Er perpetuiert nicht nur seinen Trauerzustand, sondern transformiert sogar durch die Bestattung des Kaiserdenkmals den Verlust in einen intensiveren Besitz.

Die Büste des Kaisers mag zwar, wie Wilhelm von Sternburg konstatiert, eine „Bekenntnisnovelle“⁴¹⁴ und eine Hommage an das untergegangene Imperium sein, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es Roth nicht darum zu tun ist, in historiographischer Manier die politische Realität der Donaumonarchie literarisch einzufangen. Vielmehr war ihm – retrospektiv betrachtet – das habsburgische Imperium eine Idee mit höchst visionärem Potential: „Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion“, heißt es in der *Kapuzinergruft*. Graf Morstins posthume Verehrung des Kaisers hat in der Tat etwas Feierlich-Religiöses, aber auch etwas Lächerlich-Pathologisches an sich.

Zwar verflacht der habsburgische Mythos, den Roth im *Radetzkmarsch* aufgegriffen und durchaus vielschichtig weitergesponnen hat, in dieser Novelle zu naiver Verklärung mit allzu plakativen Botschaften. Mit ihrem literarischen Wert verhält es sich wie mit der sandsteinernen Büste selbst: Sie kann keinen hohen künstlerischen Anspruch erheben, vielmehr speist sich ihr Wert aus den in ihr enthaltenen Sinnbildern und Bedeutungszuschreibungen. *Die Büste des Kaisers*, Fortführung und Spielvariante des habsburgischen Mythos, erzählt von einer melancholischen Verlusterfahrung, die in einen noch innigeren Besitz transformiert wird.

⁴¹³ Vgl. Ursula Renner, *Ein Denkmal wird beerdigt: „Die Büste des Kaisers“ von Joseph Roth*, in: Bärbel Götz u.a., *Verschwiegenes Ich. Zum Un-Ausdrücklichen in autobiographischen Texten*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag 1993, S. 125-146, hier S. 131.

⁴¹⁴ Wilhelm von Sternburg, *Joseph Roth: eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 433.

7.6 Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau

Die Figur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* ist Ergebnis einer ideell-politischen Verlusterfahrung, die bei Roths Protagonisten mit starken Emotionen einhergeht. So erlebt Graf Franz Xaver Morstin, der skurrile Held aus der *Büste des Kaisers*, den Untergang des habsburgischen Imperiums als eine geradezu traumatische Zäsur, deren Faktizität er so weit wie möglich aus seiner eigenen Lebenswelt verbannt. Trotz der andrängenden Realität – Lopatyny ist nun Teil des polnischen Nationalstaates – weigert er sich beharrlich, den neuen Status quo zu akzeptieren. Begründet liegt dieser Widerstand in Morstins unverbrüchlicher Treue zum Kaiser und der Monarchie, die er in seiner Erinnerung zunehmend mythisiert.

Morstins beharrliches Festhalten am habsburgischen Mythos eröffnet ihm eine neue, auf den ersten Blick paradox anmutende Interpretationsperspektive auf den erlittenen Verlust. Dieser neue Blickwinkel ermöglicht eine semantische Umkehrung, die besagt: Verloren ist nur, was als Verlust empfunden und als solcher in seiner Bedeutungszuschreibung fixiert und internalisiert wird. Es besteht jedoch auch die Möglichkeit, das Verlorene, die introjizierten Bilder vom Verlorenen, innerlich ganz anders zu bewerten, sie sogar ins Gegenteil zu verkehren. Aus einer Verlusterfahrung wird somit ein verinnerlichter „Wieder-Besitz“. Für diese veränderte Interpretationsperspektive plädiert auch Rilke:

Wie grausam nun der Verlust auch immer sei,
er vermag nichts gegen den Besitz:
er vervollständigt ihn, wenn Ihr so wollt, er bestätigt ihn:
er ist im Grunde nichts anderes als ein zweiter Erwerb –
diesmal ganz innerlich – und ebenso intensiv.⁴¹⁵

Demnach affirmiert und komplettiert die Tatsache, dass man in sich etwas als verloren verbucht, gleichzeitig den einstigen Besitz. Es ist ein Besitz, der Rilke zufolge gar nicht entrissen werden *kann*. Denn wer das (vermeintlich) Verlorene durch und durch verinnerlicht, erwirbt es sich ein zweites Mal. Dieser Interpretation nach hat Graf Morstin sein „Liebesobjekt“ Habsburgerreich nicht verloren, sondern es in seinem Inneren zu einem ganzheitlicheren Besitz umgemünzt, als es der reale Besitz jemals hätte sein können. Das

⁴¹⁵ August Stahl (Hg.), *Mitsou. Vierzig Bilder von Balthus*, mit einem Vorwort von Rainer Maria Rilke, aus dem Französischen übersetzt samt Nachwort von August Stahl, Frankfurt/Main u.a.: Insel-Verlag 1995, S. 8.

habsburgische Imperium mag zwar als gegenwärtige Lebenswelt zugrunde gegangen sein, doch als introjiziertes Bild ist es konserviert und der Zeit auf ewig enthoben, ganz nach dem Motto: „Erst Verlorne wird Erworbenes; - Ewig lebt dir nur Gestorbnes!“⁴¹⁶

Graf Morstin hat also den Verlust in einen unentreibbaren Besitz transformiert. Als verinnerlichter, intensiver „zweiter Erwerb“ stilisiert er sich selbst zum geistigen Erben und treuen Bundesgenossen des Kaisers. Durch diese „Selbstaufwertung“ kompensiert er ein Stück weit den Machtentzug, den er durch das neue politische System erfahren hat. Morstin weiß um den Wert seiner Treue und stuft sie hoch genug ein, um für sich post mortem den Platz neben der kaiserlichen Büste zu beanspruchen. Er ist der treu ergebene Diener, der sich selbst zum Wahlverwandten des Kaisers befördert und die Körpernähe kreiert, die für den Mythos generell charakteristisch ist.

Dank der Heldentat ihres Ahnherrn, der Errettung des Kaisers in der Schlacht von Solferino, können sich die Trotts aus dem *Radetzkmarsch* eines noch bedeutenderen Naheverhältnisses zum Kaiserhaus rühmen. Das Fundament ihrer Familienidentität liegt in jener Schicksalsgemeinschaft, durch die sie mit dem Monarchen und dessen Imperium unauflöslich verbunden sind. Diese Sinnzuschreibung wird ihnen an mehreren Stellen des Romans auch von anderen Figuren attribuiert.

In der *Büste des Kaisers* zeigt sich der habsburgische Mythos als eine retrospektive Verklärung, die keinen Raum zur Beanstandung gestattet, vor allem nicht durch Befürworter der Nationalstaatlichkeit. Das Imperium, dem Graf Morstin nachtrauert, ist eines ohne Fehl und Makel. Der *Radetzkmarsch* hingegen führt einen Mythos vor, der gewaltig in Bedrängnis kommt, weil er sich nicht mehr auf seine Unhinterfragbarkeit berufen kann und „kontrapräsentischen Kräften“ ausgesetzt ist. Die Trotts mögen den habsburgischen Mythos zwar immer wieder hinterfragen oder als lügenhafte Selbstinszenierung des Kaiserhauses demaskieren, doch nichtsdestotrotz zeigen sich an ihrem Beispiel jene vier Wirkungsmittel der mythischen Bedeutsamkeit, die Blumenberg als Kreisschluss, Gleichzeitigkeit, die Isolierung des Realitätsgrade bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität und Latente Identität bezeichnet. Letzten Endes bleiben alle Trotts bis zu ihrem Tod dem habsburgischen Mythos emotional verhaftet. Dass ihr Adelsgeschlecht gleichzeitig mit Kaiser Franz Josephs Tod erlischt, ist der Tribut, den sie für diese Schicksalsgemeinschaft zahlen. Fazit: Die Figur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* zeigt sich in einer

⁴¹⁶ Henrik Ibsen, *Brand. Ein dramatisches Gedicht*, vollständige Neuausgabe mit einer Biografie des Autors, herausgegeben von Karl-Maria Guth, 2. Auflage, Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. 2013, S. 131.

privilegierten Beziehung zum Kaiser, die zwischen Wahlverwandtschaft und Schicksalsgemeinschaft oszilliert. Der habsburgische Mythos, der mit verschiedenen Verfahren der mythischen Bedeutsamkeit operiert, wird hierbei als körpernah, sinn- und identitätsstiftend erlebt und korreliert in den Protagonisten mit einer Selbstaufwertung. All diese Gründe verstärken die melancholische Disposition des Grafen Morstin und der Trottas und verunmöglichen es ihnen, von der habsburgischen Ära Abschied zu nehmen.

8 Entwickelte Figur *Abschied der Liebenden*

Die in Schnitzlers Oeuvre rekurrente Figur *Abschied der Liebenden* ist auffallend oft an die Demaskierung des romantischen Liebesideals gekoppelt. Statt sexueller Treue und reziproker Exklusivität herrscht an vielen Orten Promiskuität, die Partnerwahl ist keineswegs Ausdruck eines schicksalhaften Füreinander-Bestimmt-Seins, sondern entpuppt sich als pure Kontingenz und unterliegt dem Prinzip der Austauschbarkeit. Wo Liebe als Passion in Erscheinung tritt, verbirgt sich oftmals inszenatorisches Kalkül.

Schnitzlers Werke spiegeln dabei eine Gesellschaftsstruktur wider, in der in puncto Macht- und Freiheitsverhältnisse ein eklatantes Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern herrscht.⁴¹⁷ Selten ist literarischen Liebesdarstellungen der gesellschaftliche Kontext ihrer Entstehungszeit so markant eingeschrieben wie in Schnitzlers Oeuvre. Gerade deshalb ist es äußerst reizvoll, sie kulturwissenschaftlichen Analysen zu unterziehen. Die Texte geben dabei Aufschluss über die Wechselbeziehung, die zwischen dem Kommunikationsmedium Liebe und der Gesellschaftsstruktur um 1900 besteht.⁴¹⁸

Kontingent und austauschbar sind oft nicht nur die gewählten PartnerInnen, sondern auch die Worte, die im Liebesdiskurs zum Einsatz kommen. Vor allem im *Reigen* tritt diese Beliebigkeit in aller Drastik zu Tage. Je nach Bedarf greifen die Figuren auf vorgefertigte Sprachschablonen zurück oder rekurren in gehobenen Kreisen auf literarische Werke. Dass linguistische Eigenleistungen geradezu inexistent sind oder nur auf kümmerlicher Sparflamme köcheln, lässt sich auf zwei Faktoren zurückführen: Zum einen ist die Liebe oft ein unverbindliches Spiel, zum anderen soll dadurch die Unzulänglichkeit von Worten, die

⁴¹⁷ Am stärksten tritt dieses Ungleichgewicht bei illegitimen Liebesbeziehungen zutage. Die jungen großbürgerlichen und aristokratischen Herren dürfen in Affären und unverbindlichen Liaisons vorehelichen Geschlechtsverkehr praktizieren, solange sie die Ansteckung mit Geschlechtskrankheiten vermeiden. Frauen hingegen sind einem viel höheren Risiko ausgesetzt. Neben der Ansteckungsgefahr gehen sie auch die Gefahr einer Schwangerschaft oder Abtreibung ein. Nicht selten droht ihnen beim Publikwerden der illegitimen Liebesbeziehung der Verlust ihrer gesamten bürgerlichen Existenz, denn die Gesellschaft ahndet weiblichen Ehebruch rigoros. Durch ihn wird nämlich nicht nur der Wert der ehelichen Liebe und Treue, sondern auch die materielle Basis gefährdet. Ein untergeschobenes uneheliches Kind würde das Prinzip der Legitimität des bürgerlichen Erben verletzen. Ehebrecherische Frauen werden streng bestraft, weil sie sich an der „familialen Eigentumsideologie“ vergehen. Vgl. dazu Konstanze Fliedl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 20-22.

⁴¹⁸ Auch Schnitzler war sich dessen bewusst, dass sein Werk tief im kulturellen Klima ihrer Entstehungszeit verwurzelt ist. So erachtet er seinen *Reigen* zwar auf literarischer Ebene als unbedeutend und mangelhaft, doch eine starke kulturelle Aussagekraft misst er ihm sehr wohl bei. Dies belegt ein Brief an Olga Waissnix, in dem er den eben erst verfassten Einakter folgendermaßen charakterisiert: „eine Szenenreihe, die vollkommen undruckbar ist, literarisch auch nicht viel heißt, aber, nach ein paar hundert Jahren ausgegraben, einen Theil unsrer Cultur eigentümlich beleuchten würde.“ Brief vom 26. Februar 1897, in: Arthur Schnitzler/Olga Waissnix, *Liebe, die starb vor der Zeit, Ein Briefwechsel*, mit einem Vorwort von Hans Weigel, herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Wien u.a.: Molden 1970, S. 316f, hier S. 317.

ernüchternde Erkenntnis, dass trotz größten Bemühens vieles inkommunikabel bleibt, kaschiert werden.

Nichtsdestotrotz gibt es, wenn im Folgenden einige von Schnitzlers Dramen herangezogen werden, sehr wohl auch die „wahrhaft“ Liebenden: Es sind Frauen wie Christine Weiring (*Liebelei*), Genia Hofreiter (*Das weite Land*) oder Johanna Wegrat (*Der einsame Weg*), die sich mit ihrer Loyalität und Treue stark vom wankelmütigen, oberflächlichen „Gefühls-Mainstream“ ihres Umfeldes abheben.

Schnitzlers Liebesdarstellungen legen nicht nur die Hohlheit des romantischen Liebesideals bloß, sondern tragen auch Schicht für Schicht dessen mythische Bedeutsamkeit ab – nicht zuletzt dadurch, dass sie Figuren zeigen, welche diese Bedeutsamkeit aus eigenen Kräften zu produzieren versuchen. Ein Versuch, der a priori misslingen muss, da, wie Blumenberg hervorstreicht, die Aufladung mit Bedeutsamkeit der menschlichen Willkür enthoben ist. Auch wenn nur der Mensch Geschichte „macht“ und schreibt, so liegt dennoch „die Aufladung von Bestandstücken der menschlichen Welt mit Bedeutsamkeit“⁴¹⁹ nicht in seiner Hand. Sie ist einzig und allein der Zeit anheimgegeben. Denn erst die Zeit zeigt, was wirklich Prägnanz erlangt hat und auch noch Jahrzehnte oder Jahrhunderte später als bedeutsam gilt, d.h. weder der Indifferenz noch dem Vergessen anheimgefallen ist.

In Schnitzlers Figurenmenagerie gibt es einen Typus, der immer wieder in Erscheinung tritt: Es ist der Melancholiker aus künstlerischem oder gehobenem Kreise, der eine besondere Sensibilität für das Schwindende, das Vergangene in sich trägt, seine Vitalität in erotischen Begegnungen sucht oder sie daraus bezieht, ohne jemals fündig oder gesättigt zu werden. Im Grunde genommen sehnt er sich nach Bedeutsamkeit, doch seine ausgeprägte Sensibilität und Beobachtungsgabe führen ihm immer wieder vor Augen, wie stark er von kontingenten Faktoren umringt ist. Erinnerungen sind ihm wertvoller als die flüchtige Gegenwart, die in doppeltem Sinne „unfassbar“ ist, weil sie sofort davontiebt, nichts zu halten vermag und erst durch ihre Eingliederung in vergangene Augenblicke ein wenig Kontur erhält.

Mit Schwerpunkt auf den drei Bühnenstücken *Reigen*, *Liebelei*, *Der einsame Weg* wird im Folgenden dargelegt, wie Schnitzler den Abschied zwischen Liebenden literarisch ausgestaltet.

⁴¹⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 78.

8.1 Analysedimension: Vorbemerkungen zur (romantischen) Liebe

So weit sich der Begriff „Liebe“ auch fassen lässt, so begegnet er uns - zumindest im europäisch-amerikanischen Kulturkreis - doch vorrangig als Bezeichnung für ein Gefühl, das innerhalb einer Paarbeziehung erfahrbar und „lebbar“ wird. Gleichzeitig soll dieses reziprok empfundene Gefühl sowohl die Prämisse für die Paarbildung sein als auch das Fundament, auf dem die neu entstandene Paarbeziehung fußt und ihren Fortbestand bezieht. Es handelt sich dabei um eine Liebeskonzeption, die zweifelsohne in der Traditionslinie der romantischen Liebe steht.

Die Beschäftigung mit dem soziologischen Phänomen „Liebe“, der Versuch, eine Art Minimaldefinition für sie zu finden, ist insofern äußerst diffizil, als Liebe abseits der Erotik in unterschiedlichsten zwischenmenschlichen Konstellationen auftreten kann, unter anderem als Eltern-Kind-Liebe, als Geschwisterliebe, als Liebe zu Freunden oder als Nächstenliebe und Philanthropie. Insofern ragt die Liebe bisweilen weit über die Sphäre der Paarbeziehung, der Familie oder der Freundschaft hinaus.

Wie lässt sich das Phänomen „Liebe in der Paarbeziehung“ wissenschaftlich fassen? Ein wissenschaftlicher Blick auf die partnerschaftliche Liebe kann genauso wenig auf das Definieren und Analysieren eines „Gefühls“ beschränkt bleiben, wie die Liebe selbst nicht in der Emotion verharret, sondern tief in zwischenmenschliche und gesellschaftliche Formationen und Dynamiken hineinreicht und diese beeinflusst. Gleichzeitig ist die Art, wie Personen in einer Paarbeziehung fühlen und agieren, stark von kulturellen Konventionen und Imperativen geprägt. Diese Prägung macht nicht einmal vor der Sexualität Halt, die doch als das Kernstück partnerschaftlicher Intimität gilt und gern den privaten, verborgenen Raum für sich reserviert.

Liebe bedarf nicht nur des Fühlens und Handelns, sondern auch der Versprachlichung. Schließlich will sie sich dem geliebten Wesen glaubwürdig mitteilen, von ihrer Existenz, der Wahrheit ihrer Gefühle überzeugen. Fungiert also die Rede von der Liebe als eine Art Vehikel, um die ersehnte Zweierbeziehung in Gang zu setzen? In seinem berühmten Werk *Liebe als Passion* verneint Niklas Luhmann diese Frage dezidiert. Denn für ihn ist die Liebe kein realer Sachverhalt, vor dessen Hintergrund der Liebesdiskurs stattfinden würde, sondern mit dieser Rede selbst identisch. Somit lautet Luhmanns Liebes-Definition folgendermaßen:

[...] das Medium Liebe [ist] selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird. Schon im 17. Jahrhundert ist [...] bei aller Betonung der Liebe als Passion bewußt, daß es um ein Verhaltensmodell geht, das gespielt werden kann, das einem vor Augen steht, bevor man sich einschiff, um Liebe zu suchen; das also als Orientierung und als Wissen um die Tragweite verfügbar ist, bevor man den Partner findet [...]⁴²⁰

Der Liebesdiskurs hat dabei vor dem eigentlichen Gefühl Priorität. Gleichzeitig versucht er dies zu verbergen, indem er immer wieder auf das „Unaussprechliche“, das rational nicht Erfassbare, auf das Mysterium Liebe verweist.

Dass Luhmann in seiner Studie viele Romane, also fiktionale Texte, als Quellen heranzieht, um die Liebe aus soziologischer Perspektive zu betrachten, legitimiert sich dadurch, dass diesen Fiktionen (heutzutage oft auch im Medium Film transportierten) in der Tat eine zentrale Sozialisationsfunktion für Liebe zukommt. Denn sie vermitteln den in spe Liebenden Vorstellungen und Bilder davon, mit welcher Symptomatik die Liebe einhergeht, wie sich Liebende zu verhalten haben und welcher Sprache und Gesten sie sich bedienen, um ihrem Gefühl erfolgreich Ausdruck zu verleihen. Der Rückgriff auf fiktionale Medien erklärt sich auch dadurch, dass zum einen Gleichaltrige ebenso unerfahren wie sie selbst sind, zum anderen auch Eltern partnerschaftliche Liebe nicht lehren können, da dies sofort inzestuöse Dynamiken in Gang setzen würde.⁴²¹

Luhmann weist in seiner Untersuchung nach, dass literarische, idealisierende und mythisierende Darstellungen der Liebe ihre Themen und Leitgedanken keineswegs zufällig wählen, sondern die Reaktion auf ihre jeweilige Gesellschaft und deren Veränderungstrends bedeuten. Ihre Deskriptionen dienen nicht dazu, die tatsächlichen Sachverhalte des Liebens wiederzugeben, sondern haben die Aufgabe, „funktionale Notwendigkeiten des Gesellschaftssystems in eine tradierbare Form“ zu bringen. Die jeweilige Semantik der Liebe gibt Aufschluss über das Verhältnis von Kommunikationsmedium und Gesellschaftsstruktur.⁴²²

⁴²⁰ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O., S. 23.

⁴²¹ Vgl. "In Zweierbeziehungen wird mehr geschmollt als irgendwo sonst in der Gesellschaft". Ein Gespräch über Liebe in der Soziologie mit André Kieserling, siehe URL unter <http://www.schattenblick.de/infopool/sozial/sozio/ssfr0001.html>. [02.01.2017]

⁴²² Vgl. das Kapitel „Liebe als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium“, in: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O., S. 21-40, hier S. 24.

Literatur und Film beeinflussen dabei das Medium Liebe nicht nur in erheblichem Maße, sondern bringen es auch ein Stück weit selbst hervor. Insofern zeichnet sich, wie André Kieserling konstatiert, dieser Semantikbereich durch ein „relativ handfestes Verhältnis zwischen Text und Realität“⁴²³ aus.

Liebe und Tod, das sind die zwei existentiellen Erfahrungen, die Schnitzler in so wie gut wie all seinen Werken thematisiert. Mit naturwissenschaftlicher Nüchternheit will er dabei das sezieren, was allerorts so leichtfertig unter dem weitläufigen Begriff „Liebe“ subsumiert wird. Schon als 18-Jähriger weigert er sich, der Liebe etwas Edles oder Erhabenes zuzugestehen. Abgeklärt notiert er in seinem Tagebuch folgende Gleichung:

Die Liebe ist eigentlich Geschlechtstrieb mit Neid verbunden. [...] Am Geschlechtstrieb selbst ist nichts besonders hoheitsvolles zu finden, – laßt aber den Neid oder wie man ihn hier speciell nennt, die Eifersucht hinzutreten [...] dann habt ihr die Liebe, ach, die Liebe, die alle Dichter besingen.⁴²⁴

So stimmt Schnitzler – im Gegensatz zu vielen Dichterkollegen - kein Hohelied auf das mächtigste aller Gefühle an, vielmehr zeigt er in seinen Werken auf, wie viele Flunkereien, Illusionen, Betrügereien und Triebimpulse unter dem Deckmantel der Liebe verborgen liegen, wodurch er das romantische Liebesideal gnadenlos entzaubert. Wie Ruth Klüger hervorhebt, war es Schnitzler wohl nicht darum zu tun, einen voyeuristischen Blick hinter gesellschaftliche Fassaden zu gewähren und dabei den Geschlechtstrieb zu entlarven. Viel eher zeigt er auf, wie sehr sich „die Geschlechtlichkeit in jeder Form, Prostitution, Tändelei, Liebe, Ehe auf die gesellschaftlichen Bedingungen“⁴²⁵ selbst zurückführen lässt. Mit anderen Worten ausgedrückt: Die Gesellschaft selbst bringt jene Beziehungskonstellationen hervor, die so stark von Machtgefällen und trügerischen Reden geprägt sind.

⁴²³ *"In Zweierbeziehungen wird mehr geschmolzt als irgendwo sonst in der Gesellschaft"*, a.a.O.

⁴²⁴ Tagebuch, 5. Oktober 1880.

⁴²⁵ Ruth Klüger, *Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen*, mit einem Vorwort von Hubert Christian Ehalt, Wien: Picus-Verlag 2001, S. 37 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 79).

8.2 Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung

Im Folgenden werden jene Wirkungsmittel nach Blumenberg, die im *Reigen* mythische Bedeutsamkeit erzeugen, einer Analyse unterzogen.

8.2.1 Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung im Liebesdiskurs

Für gewöhnlich ist die Rede von der Liebe nicht selbstlos. Wenn sie von der Authentizität ihrer Gefühle überzeugen möchte, um emotionale Erwidern zu finden, ist ihr ein mehr oder weniger offenkundiger Appell inhärent. Bisweilen verbergen sich hinter ihr jedoch auch manipulative Absichten. Dann heuchelt, simuliert sie Gefühle, um durch den Liebesdiskurs an ihr „wahres“ Ziel zu gelangen.

Dieses wahre Ziel liegt in Schnitzlers skandalumwittertem *Reigen*⁴²⁶ oft in der sexuellen Vereinigung. Zehn Tableaus sind in diesem Rondo so ineinander verschränkt, dass jede Figur zweimal und mit jeweils unterschiedlicher Begleitung auftritt: Dirne, Soldat, Stubenmädchen, junger Herr, junge Frau, Ehegatte, das süße Mädel, Dichter, Schauspielerin und Graf fungieren als Repräsentanten ihrer jeweiligen Milieus. Der Reigen schließt sich dadurch, dass die Dirne, die sich im ersten Tableau einem Soldaten hingibt, in der letzten Szene mit einem dekadenten Adligen zu sehen ist. Jeder Figur ist ihre eigene Sprachebene inhärent, die vom Dialekt über das Bildungsdeutsch bis hin zum Adelsjargon reicht. Die Pärchen suchen einander hitzig, wie im Taumel, denn die übermannende Kraft des Eros drängt sie zur physischen Vereinigung. Im Text markiert Schnitzler den Geschlechtsakt durch eine

⁴²⁶ Dem *Reigen* ist ein gewaltiger Zündstoff eingeschrieben, von dem Schnitzler von Anfang an weiß, dass er einem Theaterpublikum nicht zumutbar ist, denn „etwas Unaufführbareres hat es noch nie gegeben“ wie er an Otto Brahm, den Direktor des Deutschen Theaters in Berlin schreibt. Brahm pflichtet ihm sofort bei, indem er von „undruckbaren Skizzen“ spricht. (Brief vom 7. Jänner 1897, in: *Otto Brahm und Arthur Schnitzler, Briefwechsel*, herausgegeben., eingeleitet und erläutert von Oskar Seidlin, Tübingen: Niemeyer 1975, S. 30.) Nichtsdestotrotz ist dem *Reigen* schon bald der Weg in die Öffentlichkeit beschieden: Zuerst erscheint er als Privatdruck für Schnitzlers Freunde, im Jahr 1903 im Wiener Verlag mit einer Auflage von 40.000 Exemplaren, ab 1908 erscheint eine Auflage nach der anderen im Benjamin Harz-Verlag. Die Uraufführung des *Reigen* findet jedoch erst 1920 im Kleinen Schauspielhaus in Berlin statt und löst dort einen aufsehenerregenden Theater-Skandal aus, der in den berühmten „Reigen-Prozess“ mündet: Die beiden Theaterdirektoren sowie die Schauspieler und Schauspielerinnen werden wegen „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ im November 1921 vor Gericht gestellt, wiewohl Schnitzler im Stück konsequent alle Einzelheiten der sexuellen Liebesbegegnung ausgespart hat. Der Sittlichkeitsprozess rund um den *Reigen* endet zwar mit Freispruch, doch nun entscheidet sich Schnitzler selbst dafür, über diesen Einakter-Zyklus ein bis 1982 gültiges Aufführungsverbot zu verhängen. Ausführlich dokumentiert wird der Reigen-Skandal in: Alfred Pfoser/Kristina Pfoser-Schewig/Gerhard Renner, *Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte, Analysen und Dokumente*, 2 Bände., Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1993 (= Fischer-Taschenbücher 10894: Informationen und Materialien zur Literatur)

gestrichelte Linie und nimmt davon Abstand, ihn auf der Bühne darzustellen oder expliziter werden zu lassen. Somit stellt die verbale Annäherung und Vorbereitung auf den Koitus sowie der Diskurs „danach“ die eigentliche Bühnenhandlung dar, doch gerade die darstellerische „Aussparung“ des Koitus bietet viel Fläche für Phantasieprojektionen und zieht die Aufmerksamkeit der Zuschauer stark auf sich.⁴²⁷ So war es auch möglich, dass sich im Berliner *Reigen*-Prozess zahlreiche Zeugen empört an obszöne Szenen erinnerten, die jedoch gar nicht dargestellt worden waren. Die selbsternannten Sittenwächter wurden zu Opfern ihren eigenen Phantasien, als sich die Bühne verdunkelte.⁴²⁸

Unverhohlen zeigt Schnitzler die Ernüchterung und Entzauberung, die das „Danach“ mit sich bringt. Den Figuren rührt die erlebte Intimität nicht ans Herz, sie erzeugt kein Gefühl seelischer Nähe. Eines jener großen Versprechen, welche die romantische Liebe gibt, wird nicht eingelöst: Weder wird der Partner/die Partnerin individualisiert, noch fühlen sie sich selbst in ihrer eigenen Einzigartigkeit wahrgenommen oder bestätigt.

Wo die Liebe als Kommunikationscode in Erscheinung tritt, besteht immer die Gefahr einer missbräuchlichen Verwendung, eines Gefühlsbetrugs oder – milder gesagt – einer emotionalen Unaufrichtigkeit. Dann wird die Liebe leicht zum unverbindlichen Spiel. Dass sie mitunter ein „Verhaltensmodell“ sein kann, das man lediglich spielt, war, wie bereits erwähnt, schon im 17. Jahrhundert Teil des Wissensbestandes über die Liebe.

Die Figuren aus dem *Reigen* sind sich dieser Facette des Liebesdiskurses sehr wohl bewusst. Ihre stillschweigende Übereinkunft besteht darin, dass die Rede von der Liebe durchaus trügerisch sein darf, solange sie dies geschickt verschleiert. Die Liebenden müssen zumindest bis zum Koitus so tun, als nehme sie den anderen in seiner Einzigartigkeit und Bedeutsamkeit wahr, als handle es sich um eine passionierte Liebe, der man wie willenlos ausgeliefert sei.

Der Liebesdiskurs, dieses verbale Präludium zur sexuellen Vereinigung, ist in den im gehobenen Milieu angesiedelten Tableaus des *Reigen* episch weitaus breiter angelegt als in den darunterliegenden sozialen Schichten. Dies ließe vermuten, dass diese Liebenden mehr Engagement an den Tag legen, dem Diskurs eine persönliche Note verleihen. Doch auch hier

⁴²⁷ Vgl. Ortrud Gutjahr, *Zirkulationen der Triebangst. Arthur Schnitzlers Reigen und seine Inszenierung durch Michael Thalheimer*, in: dies (Hg.), *Reigen von Arthur Schnitzler*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 37-53 (= Theater und Universität im Gespräch, 10).

⁴²⁸ Vgl. Hermann Schlösser, *Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers Reigen und die Kunst der Aussparung*, in: Evelyne Polt-Heinzl/Gisela Steinlechner (Hg.), *Arthur Schnitzler - Affairen und Affekte*, Wien: Brandstätter 2006, S. 35-46, hier S. 44.

nimmt Schnitzler eine Demaskierung vor, die Vertretern des gehobenen Milieus wenig schmeichelt. Er bringt Figuren auf die Bühne, deren glühende Liebesrede sich lediglich aus einstudierten Schemata und Sprachschablonen speist. Es sind keine herzlich-spontanen Worte, die ihnen über die Lippen kommen, sondern geliehene, reproduzierte, wodurch der Diskurs zu einem inszenatorischen Akt wird. Er soll die banale, geradezu beschämende Mechanik des körperlichen Verlangens übertünchen: Die Rede von der Liebe, die den vollzogenen Koitus legitimiert, ist zum Großteil eine einstudierte, die sich primär an dem eigenen sozialen Status und der Schichtzugehörigkeit des Gegenübers orientiert. Je höher der gesellschaftliche Rang, desto ausgiebiger und elaborierter muss die Sprache der Verführung zum Einsatz kommen. Wie schwülstig und gespreizt der Liebesdiskurs dadurch wirken kann, zeigt die nun folgende Stelle aus dem Dialog zwischen Alfred und Emma. Als verheiratete Frau, die unmittelbar vor dem Seitensprung steht, muss Emma in dieser Situation die sittsame Gattin mimen, die zwischen Passion und Moral zutiefst zerrissen ist:

DER JUNGE HERR Ich will Ihnen etwas sagen, Emma. Wenn Sie sich schämen, hier zu sein – wenn ich Ihnen also gleichgültig bin – wenn Sie nicht fühlen, daß Sie für mich alle Seligkeit der Welt bedeuten - - so gehen Sie lieber.-

DIE JUNGE FRAU Ja, das werd' ich auch tun.

DER JUNGE HERR *sie bei der Hand fassend* Wenn Sie aber ahnen, daß ich ohne Sie nicht leben kann, daß ein Kuß auf Ihre Hand für mich mehr bedeutet als alle Zärtlichkeiten, die alle Frauen auf der ganzen Welt ... Emma, ich bin nicht wie die anderen jungen Leute, die den Hof machen können ...⁴²⁹

In dieser Verführungsszene setzt sich Alfred pathetisch in Szene, indem er sein Anders-Sein und die Seriosität seiner Gefühle beteuert, durch die er sich von allen anderen Werbenden abzugrenzen versucht.

Im Tableau zwischen dem Dichter und der Schauspielerin, die sich in ein ländliches Gasthaus zurückziehen, bedarf es eines ausgiebigen Diskurses, bis sie ineinander in die Arme sinken. Die Schauspielerin changiert in ihren Worten zwischen unverhohlener Verspottung des Geliebten und fingierter passionierter Liebe. Einerseits behauptet sie, nur einen einzigen Mann jemals geliebt zu haben und zögert nicht, dessen Namen mehrere Male fallen zu lassen, andererseits beteuert sie, dass sie sich sehnsüchtig nach dem Grafen verzehrt habe, sogar um seinetwillen „nächtelang“ mit „vierzig Grad“ Fieber im Bett gelegen sei. Zweifelsohne ist sie

⁴²⁹ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*. Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort von Günther Rühle und einem Nachwort von Richard Alewyn, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1995, S. 43.

diejenige, die am Steuerrad des Diskurses steht und in der Choreographie der Annäherung bewusst zwischen Nähe und Distanz alterniert. So manches wirkt dabei etwas befremdlich: So kniet sie beispielsweise beim Betreten des mondscheinerfüllten Zimmers nieder, um am Fenster zu beten. Nachdem sie auch den Dichter dazu aufgefordert hat, dasselbige zu tun, behauptet sie, nicht zu Gott, sondern zu ihm gebetet zu haben. Kurz darauf gibt sie vor, sich schlafen legen zu wollen und ihren Geliebten in spe aus dem Zimmer zu weisen. Der Situation und dem sozialen Rang der Schauspielerin entsprechend, ergießt er sich hingegen in hochtrabenden Bewunderungsäußerungen: „Du ahnst ja gar nicht, was du für mich bedeutest Du bist eine Welt für sich ... Du bist das Göttliche, du bist das Genie... Du bist... Du bist eigentlich die heilige Einfalt... Ja, du...“⁴³⁰

In allen Figurenkonstellationen des *Reigen* wird ersichtlich, wie sehr dem Liebesdiskurs, in dem Gefühle meistens nur vorgetäuscht und Liebesbekenntnisse abgerungen werden, eine janusköpfige Funktion inhärent ist. Zum einen soll er der sexuellen Begegnung den Weg ebnen, zum anderen aber auch als retardierendes Moment fungieren, damit die Erreichung des eigentlichen Zieles hinausgezögert wird. Denn auf dem Weg zur Aufhebung der körperlichen Distanz soll er ebenso Distanz herstellen. Schließlich möchten die Liebenden nur über erschwerte, zeitaufwändige Umwege ans Ziel gelangen. Dieses auf den ersten Blick paradox anmutende Verfahren stellt eine lebensverlängernde Maßnahme dar, die an der fragilen, ephemeren Liebe vorgenommen wird. Es ist der Versuch, ihren a priori besiegelten Tod ein wenig hinauszuzögern, denn

Liebe dauert nur kurze Zeit [...] Fast ist die Erfüllung schon das Ende, fast muß man fürchten und hinauszögern oder zu vermeiden suchen. [...]. Eben deshalb muß der Widerstand, der Umweg, die Verhinderung geschätzt werden, denn dadurch allein gewinnt die Liebe Dauer. Als Medium dieser Dauer dient das Wort. Worte trennen stärker als Körper, sie machen die Differenz zur Information und zum Anlaß der Fortsetzung der Kommunikation.⁴³¹

Durch diese selbst auferlegte Erschwerung des Vollzugs gewinnt die Liebe nicht nur an Lebenslänge, sondern auch an Wert. Es kommt hierbei jenes Verfahren zum Einsatz, das Blumenberg als die „Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung“ bezeichnet und den Bedeutsamkeit stiftenden Wirkungsmitteln des Mythos zuordnet. Dieses Verfahren dient der

⁴³⁰ Ebd., S. 81.

⁴³¹ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O., S. 89.

„Wertsteigerung des Ziels einer Handlung durch die bloße Erschwerung ihres Vollzugs“⁴³². Blumenberg selbst rekurriert bei seiner Darlegung auf Georg Simmels Konzeption der „Bedeutsamkeit“. Dieser zufolge steigt der Wert eines Objektes gleichsam proportional zum Aufwand, der für dessen Erlangung vonnöten ist:

So ist es nicht deshalb schwierig, die Dinge zu erlangen, weil sie wertvoll sind, sondern wir nennen diejenigen wertvoll, die unserer Begehrung, sie zu erlangen, Hemmnisse entgegensetzen. Indem dies Begehren sich gleichsam an ihnen bricht oder zur Stauung kommt, erwächst ihnen eine Bedeutsamkeit, zu deren Anerkennung der ungehemmte Wille sich niemals veranlaßt gesehen hätte.⁴³³

Bei Schnitzler wird der Weg zur Liebe, die ausschließlich im „noch nicht“ existiert, mittels unterschiedlicher Strategien künstlich prolongiert: Wie bereits erwähnt, geschieht dies hauptsächlich durch den Liebesdiskurs selbst. Die Figuren verzögern und erschweren die Zielerreichung, indem sie ihre moralischen Bedenken thematisieren oder betonen, dass sie sich der Liebe, die sie nun verbotenerweise fühlen, schlichtweg nicht erwehren können, dass sie also von der „passionierten“ Liebe ergriffen wurden. Oft dient ihnen die Unberechenbarkeit des Todes als Handlungsgehilfe. Um die verheiratete Emma endlich verführen zu können, führt Alfred die Kürze des Lebens ins Feld: „Das Leben ist so leer, so nichtig – und dann, - so kurz – so entsetzlich kurz!“⁴³⁴

Wenn der Tod womöglich bereits hinter der nächsten Ecke lauert, so suggeriert ihr Alfred, ist es doch legitim, die letzten Gelegenheiten zu nutzen, um in erotischen Begegnungen Momente der Vitalität und Sinnlichkeit zu erleben.

Auch die Dirne Leocadia aus dem ersten Dialog weiß sich nicht anders zu helfen, als die potentielle Nähe des Todes in Erinnerung zu rufen. Als sie den Soldaten mit den schmeichelnden Worten: „Komm, mein schöner Engel“⁴³⁵ zu locken versucht, versichert sie ihm, dass er für ihre Liebe nicht zahlen muss. In der Tat verbirgt sich hinter ihrer Beharrlichkeit kein gewerbliches Kalkül: Nicht nach Geld verlangt es sie – zumindest anfangs

⁴³² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 86.

⁴³³ Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, München u.a.: Duncker & Humblot 1920, S. 13; zit. nach Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 87.

⁴³⁴ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 43.

⁴³⁵ Ebd., S. 25.

nicht: „So einen wie dich möchte ich zum Geliebten“, gesteht sie ihm. Als der Soldat noch immer zögert, gibt Leocadia zu bedenken: „Wer weiß, ob wir morgen noch's Leben haben.“⁴³⁶

Immer wieder inszeniert Schnitzler in seinen Werken die sprachliche Amalgamierung von amourösen Abenteuern mit Vorstellungen des romantischen Liebesideals, das als literarische Erfindung Eingang in die Gesellschaft gefunden hat.⁴³⁷ Die Applizierung von literarischen Liebesdiskursen auf die eigenen erotischen Begegnungen tritt im *Reigen* deutlich zutage: So rekuriert der bereits genannte „Junge Herr“ auf Stendhals Essay *De l'amour* (1822), um vor Emma seine anfängliche Potenzstörung zu rechtfertigen. Stendhal zufolge sei nämlich nur der wahrhaft liebende Mann von einer derartigen Störung bedroht.⁴³⁸ Unter Rückgriff auf eine französische Schrift versucht Alfred, seinen Vollzugsschwierigkeiten das Gütesiegel für tief empfundene Gefühle aufzuprägen. Er bedient sich dabei einer misogynen Hypothese, der folgende Logik zugrunde liegt: Der Geschlechtsakt gelingt nur dann, wenn die Partnerin für die männliche Triebbefriedigung instrumentalisiert wird und der Mann sein Gefühlsleben vom Koitus völlig abkoppelt. Auch Sigmund Freud, der Vater der Psychoanalyse, erachtet die psychische „Erniedrigung des Sexualobjektes“ als „Hauptschutzmittel“ gegen Impotenz.⁴³⁹ Die „Junge Frau“ hört Alfred, während er über die Motivik männlicher Potenzstörungen doziert, gelassen zu. Die Misogynie, die dabei zu Tage tritt, lässt Emma unkommentiert im Raum stehen. Der Verdacht liegt nahe, dass sie Alfreds Worte genauso wenig ernst nimmt wie ihre eigene inszenierte Liebesrede. Womöglich kann sie bei ihrem Geliebten auch Parallelen zum eigenen Gatten ziehen. Denn auch dieser wartet gern mit literarischen Bezügen auf. So zitiert er Schillers *Lied von der Glocke*, um sich für den längeren Zeitraum der ehelichen Abstinenz zu rechtfertigen, die ihm – wie die Zuschauer wissen – durch außereheliche Episoden nicht sonderlich schwer gefallen ist. So spricht er voller Inbrunst: „Man ist nicht immer der liebende Mann, man muß auch zuweilen hinaus ins feindliche Leben, muß kämpfen und streben!“⁴⁴⁰

Im gehobenen Milieu werden die Dialoge zwar episch breit angelegt und aufwändig inszeniert, doch nichtsdestotrotz bewegen sich die SprecherInnen auf gefährlichem Terrain:

⁴³⁶ Ebd., S. 26.

⁴³⁷ Dieses Liebesideal hat sich in der Literatur zwar großflächig ausgefaltet und verbreitet, doch in den bürgerlichen, von pekuniären Verhältnissen determinierten Heiratspraktiken konnte es nur sehr spärlich Raum finden. Vgl. Evelyne Polt-Heinzl, *Liebesrede und Machtfragen*, in: Konstanze Fliedl, *Sprachen der Liebe*, Wien: Picus-Verlag, S. 39-54, hier S. 47.

⁴³⁸ Vgl. Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 88 (= Reclam Universal Bibliothek 17653).

⁴³⁹ Sigmund Freud, *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*, a.a.O., S. 202.

⁴⁴⁰ Vgl. Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 88.

Ihre Liebesreden sind äußerst fragil und laufen stets Gefahr, etwas aufzudecken, das sich für die Situation und den geführten Diskurs nicht ziemt. Hierbei sind es stets die Männer, die sehr sensibel darauf reagieren, wenn ihren Partnerinnen frivole Bemerkungen entslüpfen. Die weiblichen Figuren werden es nicht müde, zu betonen, dass sie sich nie zuvor so schnell einem Mann hingegeben haben. Den Ehebruch oder den außerehelichen Koitus legitimieren sie mit der überwältigenden Zuneigung, die sie zum Geliebten gefasst haben und die sie quasi zum willenlosen Opfer ihrer Gefühle werden lässt. Wenn sie kurz aus dieser Rolle heraustreten und die lustvolle Komponente des Geschlechtsaktes anklingen lassen, gefährdet dies gleich die „Stimmung“ des Verführers, wie der folgende Dialog zwischen Emma und Alfred zeigt:

DIE JUNGE FRAU *ins Bett geschlüpft* Oh, mir ist kalt.
DER JUNGE HERR Gleich wird's warm werden.
DIE JUNGE FRAU *leise lachend* Glaubst du?
DER JUNGE HERR *unangenehm berührt, für sich* Das hätte sie nicht sagen sollen.
Entkleidet sich im Dunkel.
DIE JUNGE FRAU Die junge Frau *zärtlich* Komm, komm, komm!
DER JUNGE HERR *dadurch wieder in besserer Stimmung* Gleich ---⁴⁴¹

Wie bereits erwähnt, ist das Liebeswerben und dessen linguistisches Repertoire sehr stark von der Schichtzugehörigkeit der Figuren geprägt: Als Pendant zum gehobenen Milieu bringen die ersten beiden Szenen einen Soldaten auf die Bühne, der grobschlächtig mit seinen Partnerinnen, der Dirne und dem Stubenmädchen, verfährt und dessen sprachlicher Code äußerst restringiert anmutet. Als das Stubenmädchen bedauert, dass es in der Dunkelheit das Gesicht des Soldaten nicht sehen könne, erwidert dieser abfällig: „A was – G' sieht...“, womit er ihr krude zu verstehen gibt, dass ihm in der augenblicklichen Situation andere Körperteile weitaus wichtiger sind.

So zeitintensiv das Liebeswerben bis zum Geschlechtsakt in gehobeneren Kreisen auch sein mag, so sehr es versucht, der Begegnung Bedeutsamkeit zu attribuieren, so entzieht es ihr gleichzeitig auch ebenjene Bedeutsamkeit. Denn zum einen greift es auf geliehene Worte, phrasenhafte Reden und Sprachschablonen zurück, zum anderen hat es in der Liebe keine ernstesten Absichten und wächst nie über dessen unverbindlichen Spielcharakter hinaus. Die vorgeformten Phrasen sind „sprachliche Versatzstücke“, die als „Entlastungsstrategien“⁴⁴²

⁴⁴¹ Ebd., S. 44f.

⁴⁴² Evelyn Polt-Heinzl, *Liebesrede und Machtfragen*, a.a.O., S. 50.

fungieren. Wenn nämlich vorgefertigte Formulierungen als eine Art linguistischer Instant-Aufguss ein „beliebig variierbares Regiebuch“⁴⁴³ darstellen, lassen sie sich ohne nennenswerten Aufwand auf die jeweilige Situation und das Milieu abstimmen. Ebenso fungieren Kosenamen als Entlastungsstrategien, denn sie evozieren leicht das Gefühl von Vertrautheit, können überindividuell Verwendung finden und im Härtefall sogar verschleiern, dass man den wahren Namen seines Gegenübers vergessen hat. Ob ihrer Extravaganz entbehren die im *Reigen* vorkommenden Kosenamen nicht einer gewissen Komik. Die Abschiedsszene zwischen dem Grafen und der dominanten, sexuell vitalen Schauspielerin klingt durch sie folgendermaßen:

SCHAUSPIELERIN [...] Und jetzt gib mir noch einen Kuß, mein kleiner Philosoph. So, du Verführer, du... süßes Kind, du Seelenverkäufer, du Iltis...du... *nachdem sie ihn ein paar Mal heftig geküßt, stößt sie ihn heftig von sich* Herr Graf, es war mir eine große Ehre!

GRAF Ich küß die Hand, Fräulein!⁴⁴⁴

Am Rande sei erwähnt: Schnitzler machte keinen Hehl daraus, dass ihm bei der Figurengestaltung der Schauspielerin der Hofburgtheater-Star Adele Sandrock vor Augen stand, mit der er Anfang der neunziger Jahre liiert war. In der Rolle der Christine hatte sie dazu beigetragen, dass die Uraufführung der *Liebelei* in Wien als herausragender Erfolg gefeiert wurde.⁴⁴⁵ Der Briefwechsel zwischen Sandrock und Schnitzler ist eine wahre Fundgrube, was das Wortfeld Kosenamen betrifft: Während sie ihn „Liebling, Silberfisch, Panther - mein Eisbär“ nannte, bezeichnete er sie als „mein süßes Dämonerl“.⁴⁴⁶

Die Schauspielerin aus dem *Reigen* hat insofern eine Sonderstellung inne, als sie sich durch ihr zielstrebiges, forderndes Verhalten von allen anderen weiblichen Figuren abhebt. Ihr Metier bietet ihr zwar größere Freiheiten als beispielsweise bürgerlichen oder aristokratischen Frauen, doch ist dieser Zugewinn an Freiheit durchaus ambivalent: Einerseits wurden die Schauspielerinnen der Jahrhundertwende oftmals sehr verehrt, andererseits aber zu gesellschaftlichen Außenseiterinnen abgestempelt. Nur aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Künstlerkreis, als Bohémienne konnten sie es sich erlauben, so manche gesellschaftliche

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 96.

⁴⁴⁵ Ein interessantes Kapitel zu Adele Sandrock findet sich in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1997, S. 156-161, hier S. 157.

⁴⁴⁶ Adele Sandrock/Arthur Schnitzler, *Dilly: Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern u. Dokumenten*, zusammengestellt von Renate Wagner, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983 (= Fischer Taschenbücher 5609).

Verhaltensnorm zu übertreten und ein selbstbestimmtes Sexualverhalten an den Tag zu legen.⁴⁴⁷

Nicht nur Kosenamen, auch Küsse fungieren als Entlastungsstrategien im Liebesdiskurs: Mit ihrer Hilfe lässt sich je nach Belieben und Notwendigkeit der Dialog unterbrechen. So wird er von Schnitzlers männlichen Figuren gerne dann eingesetzt, wenn sie den Fragen ihrer Partnerinnen ausweichen, um allzu platte Lügen zu vermeiden.⁴⁴⁸

Doch würde es zu kurz greifen, unterstellte man der „Inkongruenz der Liebessprachen“ ausschließlich vorsätzliche Liebestäuschung. Wie Konstanze Fliedl überzeugend darlegt, besteht die wahre Problematik darin, dass die Liebenden bei Schnitzler nie jene Vertrautheit und Nähe erreichen, durch die ihre Liebe kommunizierbar wäre. Dies gilt ausnahmslos, auch für die „wahre Liebe“, wie sie Genia Hofreiter aus dem *Weiten Land* für ihren Mann Friedrich empfindet. In der Tat ringt diese verzweifelt mit den Worten, als sie dem Gatten ihre Liebe begreiflich machen möchte: „[Es] muß dir doch eine Ahnung aufgegangen sein – Friedrich, was – was du mir ... Gott ... ist es denn wirklich notwendig, das erst mit Worten zu sagen!“ Friedrich, der notorische Frauenheld, erwidert lediglich: „Nein, gewiß nicht ... das ist es ja eben“⁴⁴⁹, und anstatt Genias Treue wertzuschätzen, macht er abstruserweise ihre Tugendhaftigkeit für die Entfremdung, die sich zwischen ihnen stark verdichtet hat, verantwortlich.

Ebenso scheitert auch Christine Weiring aus der *Liebelei* bei dem Versuch, ihre bedingungslose Liebe zu Fritz zu kommunizieren. Ihren Geliebten erreicht und berührt sie dabei nicht, sondern muss ertragen, dass er permanent ihre Worte relativiert oder ihr Einhalt gebietet, wenn sie auf ihre Gefühle zu sprechen kommt.

In der Liebe haben jedoch Reflexionen über die Unzulänglichkeit der Worte nichts verloren, schließlich würden sie nur den Weg zur erotischen Begegnung blockieren. Konstanze Fliedl konstatiert zu Recht: „Soll Sprache das Vehikel der Sinnlichkeit bleiben, soll sich die Liebe im linguistischen Probehandeln der Figuren manifestieren, so darf sie als Möglichkeit intersubjektiver Kommunikation nicht radikal in Frage gestellt werden.“⁴⁵⁰ In der Kommunikation halten Worte die Begegnung aufrecht, führen diese weiter und verleihen Bedeutsamkeit. Als linguistisches Vorspiel sollen sie die körperliche Distanz zwischen den

⁴⁴⁷ Vgl. Konstanze Fliedl, *Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 29f.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 51-53.

⁴⁴⁹ Arthur Schnitzler, *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*, herausgegeben von Reinhard Urbach, Stuttgart: Reclam 2002, S. 61 (= Reclam Universal-Bibliothek 18161).

⁴⁵⁰ Konstanze Fliedl, *Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 32f.

Liebenden zum richtigen Zeitpunkt aufheben, davor jedoch auch aufbauen und prolongieren, damit - durch das retardierende Moment des Diskurses - die Liebe an Lebensdauer und Wert gewinnt. Wer jedoch der Sprache ihre verbindende, vermittelnde Kraft abspricht und in ihr lediglich versprachlichte „Vergegnungen“ sieht, muss auch der Liebe das aberkennen, was sie Luhmann zufolge ist: ein kulturell geprägter Kommunikationscode, der auch imstande ist, sich selbst zu produzieren und zu formen.

8.2.2 Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung im Entkleidungsprozess

Wenn es darum geht, die Zielerreichung künstlich hinauszuzögern und somit in ihrem Wert zu steigern, kommen oft Liebesdiskurse mit episch breitem Unterfutter zum Einsatz. Doch auch Kleidungsstücke können diese Funktion übernehmen: So fungiert im Falle der „Jungen Frau“ aus dem *Reigen* die Robe als inszenatorischer Kunstgriff: Zu ihrem Rendezvous mit Alfred, dem „Jungen Herrn“, erscheint die verheiratete Emma sogar doppelt verschleiert. Dem Geschlechtsakt gehen ein langer Liebesdiskurs und ein komplizierter Entkleidungsprozess in zwei verschiedenen Zimmern voraus: Der Liebhaber muss Emma nicht nur die Schleier und den Hut abnehmen, sie zum Ablegen ihres Pelzes und der Mantille überreden, sondern sie auch, vom Diwan ins dunkle Schlafzimmer, das hinter einer Portière versteckt liegt, tragen. Dort kämpft er gegen die nächste Kleidungsschicht an, indem er mit ungeschickten Handgriffen versucht, nestelnd ihre Unterwäsche zu öffnen. Die aufwändige Entkleidungsprozedur hält für Alfred ein überraschendes Element bereit: Irritiert stellt er fest, dass die „anständige Frau“ unter all ihren Kleiderschichten kein Mieder trägt. Emma hat sofort eine Rechtfertigung parat: „Ich trag nie ein Mieder. Die Odilon trägt auch keines“⁴⁵¹. Dass sie sich am freizügigeren, bohemienhaften Kleidungsstil der berühmten Schauspielerin Helene Odilon orientiert, entspricht durchaus dem Zeitgeist in Wien um 1900.⁴⁵² Schließlich lässt sich in den internationalen Metropolen ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Herausbildung und Verbreitung eines Starkultes beobachten, durch den Schauspielerinnen ins Zentrum des medialen und gesellschaftlichen Interesses rücken und eine bis dato ungesehene Verehrung erfahren. Zu dieser Zeit, als weibliche Emanzipationsbewegungen am Fundament der alten

⁴⁵¹ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 44.

⁴⁵² Zur Rolle von Kleidungsstücken in Schnitzlers Werken siehe folgenden Beitrag: Juliane Vogel, *Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler*, in: *Arthur Schnitzler, Affairen und Affekte*, Wien: Brandstätter 2006, S. 25-33.

patriarchalen Struktur zu rütteln beginnen, entstehen zahlreiche Imaginationen und Typisierungsversuche von Weiblichkeit. Das Gros der Männer erlebt die Frau immer mehr als unergründliches „Rätselwesen“, und die Schauspielerinnen, die durch ihren libertinen Lebensstil gesellschaftliche Normen überschreitet, in unterschiedlichste Rollen schlüpft, wird zum Sinnbild dieser weiblichen Undurchschaubarkeit. Frauen, die neue Verhaltensmuster und Lebensstile ausprobieren wollen, sehen in diesen berühmten Theaterstars oftmals Imitationsvorbilder und Referenzfiguren für eigene Rollenerprobungen und im Wandel begriffene Verhaltensweisen.⁴⁵³ Nichtsdestotrotz bleibt dieser Sonderstatus der Schauspielerinnen als Bohémienne für bürgerliche Frauen unerreichbar. Bertha von Suttner thematisiert in ihrem Roman *Vor dem Gewitter* (1894) den allzu beengenden Handlungs- und Bewegungsspielraum, der Frauen jener Zeit zugestanden wird und den nur Schauspielerinnen überschreiten dürfen: „Und was die Freiheit betrifft ... welches Mädchen – mit Ausnahme der Künstlerinnen – ist denn eigentlich frei in unserer Welt? Wirft man die Fesseln ab, so wirft man zugleich die eigene und die allgemeine Achtung von sich.“⁴⁵⁴

Egal, ob die Verzögerungstaktik im zeitintensiven Liebesdiskurs oder in aufwändigen Verhüllungsstrategien liegt: Der erhöhte zeitliche Aufwand, um sich den Weg zum Koitus zu bahnen, ändert wenig an der Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Begegnung. Im Reigen ist das Begehren weiterhin ein vagabundierendes, das schon sehnsüchtig nach dem nächsten Abenteuer schielt.

8.2.3 Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität

„Und werd' auch nie wen andern lieb haben.“
Christine Weiring in der Liebelei

Schnitzlers Drama *Liebelei* ist in einem Ambiente angesiedelt, in dem die Liebe bevorzugt als unverbindliches Spiel praktiziert wird. Fritz Lobheimer, ein Repräsentant des gut situierten Bürgertums, hat eine Affäre mit einer verheirateten Frau. Da dieses Verhältnis für ihn sowohl Gefahren als auch große Aufregung in sich birgt, eröffnet ihm Theodor die Gelegenheit zu

⁴⁵³ Vgl. Claudia Balk, *Inszenierte Weiblichkeit – die gefeierte Schauspielerinnen*, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien u.a.: Verlag für Geschichte und Politik 1997, S. 154-166, hier S. 155.

⁴⁵⁴ Bertha von Suttner, *Vor dem Gewitter*, Wien: Verlag der Literarischen Gesellschaft 1894, S. 125.

einem unbeschwerten Liebesverhältnis mit dem „süßen Mädel“ Christine Weiring, das einem kleinbürgerlichen Haus entstammt. Während Fritz in seiner Liebe zur hübschen, anschniegenden Christine lediglich ein Mittel zur Erholung sieht, entwickelt diese starke Gefühle, denen sie sich rückhaltlos hingibt. Am Ende des Dramas muss sie erkennen, dass Fritz diese Beziehung lediglich als „Zeitvertreib“ empfunden hat. Eine Erkenntnis, an der die Protagonistin zerbricht.

Mit Christine schafft Schnitzler eine Frauenfigur, die sich ihrer asymmetrischen Liebesbeziehung und den damit korrelierenden „Gesetzen“ vollkommen bewusst ist: Sie merkt rasch, dass ihre Liebesbekundungen nur spärlich Echo finden, denn stets relativiert Fritz ihre Worte und ist nicht bereit, ihnen einen Absolutheitsanspruch zuzubilligen. Ein Gebot dieser Liebelei, die Fritz ganz unverbindlich ausleben möchte, besteht darin, dass Christine die Worte „Ich liebe dich“ nicht in den Mund nehmen darf. Dies lässt ihre reziproken Zuneigungserklärungen folgendermaßen klingen:

CHRISTINE [...] Ich hab‘ dich lieb.
FRITZ Ich hab‘ dich ja auch sehr lieb.⁴⁵⁵

Wiewohl Fritz die von seiner Geliebten ausgesprochene Liebesformel aufgreift und mit dem Intensitätspartikel „sehr“ erweitert, liegt doch klar auf der Hand, dass er mit seinen Worten die Bedeutsamkeit von Christines Liebesrede zu relativieren, zu entkräften versucht.

Christine sträubt sich vehement dagegen, die Gesetze der spielerischen Liebe, die auf der geradezu beliebigen Austauschbarkeit der Liebespartner basiert, zu beherzigen und zu internalisieren. Unter der von Fritz geforderten „Momenthaftigkeit“ ihrer Beziehung leidend, entschlüpfen ihr immer wieder Sätze, die eine tiefe Sehnsucht nach Exklusivität und Dauer zum Ausdruck bringen. Deshalb hält sie den gefühlslauen, relativierenden Worten ihres Geliebten entgegen: „Du bist aber MEIN ALLES [Herv. d. Verf.], Fritz, für dich könnt’ ich... *Sie unterbricht sich* Nein, ich kann mir nicht denken, daß je eine Stunde käm’, wo ich dich nicht sehen wollte. Solang ich leb’, Fritz -“⁴⁵⁶

In diesem Liebesgeständnis hält Christine kurz inne und unterbricht den begonnenen Satz. Doch der Zuschauer weiß, dass sie von ihrer Hingabe sprechen wollte, von einer bedingungslosen Hingabe, die auch vor dem Um-der-Liebe-willen-Sterben nicht halt machen

⁴⁵⁵ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 116.

⁴⁵⁶ Ebd.

würde. Schnitzler lässt dabei das selbstmörderische Potential seiner jungen Protagonistin durchscheinen. Gleichzeitig antizipiert Christine in dieser Szene ihre Reaktion auf den bevorstehenden Verlust des Geliebten. Dieser Verlust steht schon allein deshalb im Raum, weil der spielerischen Liebe nichts ferner liegt als Stabilität und Dauer.

Dieser Konzeption diametral entgegengesetzt ist Christines romantisch-empfindsames Liebesideal, das auf der einzigen, wahren Liebe aufbaut. Die Intensität ihrer Gefühle überwältigt sie so stark, dass ihr im Vergleich dazu alle Umweltbezüge völlig belanglos, wie entwertet erscheinen. Unentwegt muss sie an Fritz denken, nur in seiner Gegenwart gelingt es ihr, sich „froh“ zu fühlen. Sie ersehnt eine Liebe, die von Zärtlichkeit und Offenheit geprägt ist. Wenn sie diese Art von Liebe hätte, wäre sie auch bereit, auf eine gesellschaftlich anerkannte Bindung, auf die Ehe zu verzichten. Einzig und allein zählt für sie die Authentizität der Gefühle. Gleichzeitig hofft sie, dass Fritz die Zuneigung, die er zu ihr gefasst hat, nicht von heute auf morgen verwirft und ihr wieder entzieht. Solch emotionalen Wankelmut würde sie gern für unmöglich halten. So sagt sie zu Mizi: „[...] aber er hat mich lieb – ja, ja – nicht für immer, ich weiß ja – aber auf einmal hört ja das nicht auf -!“⁴⁵⁷

Da Christine nicht verlangt, dass ihre Liebe eines Tages in die Ehe mündet, erscheint sie als Außenseiterin der Gesellschaft. Schließlich widerspricht ihre Haltung der bürgerlichen Sexualmoral, nach der partnerschaftliche Liebe an die Ehe gekoppelt sein muss. Christine kümmert sich kaum um die gängigen Gesellschaftsregeln. Als Fritz sie in ihrer Wohnung besucht und beteuert, dass ihn niemand gesehen habe, erwidert sie wie beiläufig, dass ihr ohnehin nichts an den Leuten und deren Gerede liege. Ungeachtet des Wissens, dass Fritz' Liebe zu ihr nicht ewig währen wird, verkörpert er für die sensible Christine den ersten und letzten Liebhaber. Als er sie fragt, ob sie noch nie jemanden lieb gehabt habe, antwortet sie voller Gewissheit: „Und werd' auch nie wen andern lieb haben.“⁴⁵⁸

Christines Bereitschaft, Fritz exklusiv zu lieben, ihr Wunsch, so viel wie möglich über ihn zu erfahren, um ihn uneingeschränkt individualisieren zu können, zeigt ihre starke emotionale Identifikation mit dem romantischen Liebesideal. Die apodiktische Bestimmtheit, mit der sie von ihrer lebenslänglichen Treue spricht, erweckt den Eindruck, als könne sie gar nicht anders, als Fritz zu lieben, als sei dies eine unwiderrufliche Notwendigkeit. Gerade dadurch reichert sie ihre Liebeskonzeption mit einem zentralen Wesenselement des Mythos an, das

⁴⁵⁷ Ebd., S. 153.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 129.

darin besteht, dass der Glaube an den jeweiligen Mythos keineswegs fakultativ ist, sondern eine „strenge Notwendigkeit“ darstellt.

Durch die Freundschaft mit der flatterhaften, lebenslustigen Mizi, die bereits die Regeln der spielerischen Liebe internalisiert hat, ist Christine in einen Kreis geraten, in dem ihre eigenen Vorstellungen von partnerschaftlicher Liebe und Treue keinen Raum finden können. Mit Befremden nimmt sie zur Kenntnis, wie gut sich Mizi mit der Unverbindlichkeit ihrer Beziehung zu Theodor arrangiert. Mizi möchte der Privilegien und Genüsse teilhaftig werden, die Theodor und Fritz ob ihres gesellschaftlichen Ranges genießen. Sie will an einem Lebensstil partizipieren, der ihr ansonsten vollkommen verschlossen bliebe. Die Regeln der spielerischen Liebe beherzigend, nimmt sich Mizi aus Selbstschutz vor einer allzu starken emotionalen Involiertheit in Acht:

Gern – freilich hab’ ich ihn gern. Aber das erlebt der Dori nicht, und das erlebt überhaupt kein Mann mehr, dass ich mich um ihn kränken tät’ – das sind sie all zusamm’ nicht wert, die Männer.⁴⁵⁹

So muss Christine unweigerlich erkennen, dass ihre Liebeskonzeption und das ihres Umfeldes stark divergieren. Doch nicht nur das: Immer wieder findet sie sich in Situationen wieder, in denen man an ihrem Verhalten Kritik übt und sie unter Rechtfertigungsdruck gerät. Deshalb reagiert sie recht aufbrausend, als Mizi sie davor warnt, „den“ Männern auch nur ein einziges Wort zu glauben:

CHRISTINE Was red’st du denn – d i e Männer – was gehen mich denn d i e Männer an! – Ich frag’ ja nicht nach den anderen. – In meinem ganzen Leben werd’ ich nach keinem andern fragen!⁴⁶⁰

Christines Liebeskonzeption und das der spielerischen Liebe sind zwei parallele Realitäten, die nicht nur in Konkurrenz zueinander stehen, sondern konfliktreich aufeinander treffen. Immer dann, wenn sie ihr romantisches Liebesideal aus tiefster Überzeugung verteidigt, lässt sich ein Konnex zu einem jener Verfahren herstellen, die laut Blumenberg im Mythos Bedeutsamkeit produzieren, nämlich die „Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität“. Transponiert man nämlich dieses

⁴⁵⁹ Ebd., S. 141f.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 142.

narrative mythische Verfahren auf Christines (mit mythischen Elementen angereicherte) Liebesrede, die auf interpersoneller Ebene wirksam wird, lässt sich Folgendes feststellen: Schnitzlers Protagonistin ist permanent damit beschäftigt, die andrängende Wirklichkeit der spielerischen Liebe so weit wie möglich abzuwehren und sich gegen sie abzuschotten, damit sie weiterhin ihre eigene Liebeskonzeption als die einzig „wahre“ und „legitime“ gelten lassen kann. Um Blumenbergs Diktion zu verwenden: Sie isoliert ihre eigene Realität, um die Wirklichkeit der spielerischen Liebe, die zu dieser in Konkurrenz steht, auszublenden und dadurch das eigene romantische Liebesideal zum ausschließlichen emporzuheben.

Doch der Druck jener Realität, die von außen einwirkt, lässt sich durch dieses Verfahren weder ignorieren noch drosseln, sondern wird am Ende des Dramas übermächtig. Die ganze Tragweite der Liebe als „Spiel“ wird sichtbar, als Christine die Nachricht erhält, dass Fritz in einem Duell, das er ihr verschwiegen hat, gefallen ist - wegen einer Affäre mit einer verheirateten Frau. In diesem Moment erkennt sie, dass sie für ihren Geliebten lediglich „Zeitvertreib“ war, dass sie keine Position innehatte, die es ihr erlaubt hätte, zu einem integralen Bestandteil seines Lebens zu avancieren. Weder über seinen Tod noch über sein Begräbnis war sie zeitgerecht informiert worden. Dies lässt sie an den Gesetzen der spielerischen Liebe zerbrechen.

In der *Liebelei* finden sich zahlreiche Anspielungen und Vorahnungen, die die LeserInnen bzw. ZuschauerInnen auf das tragische Ende vorbereiten: Bereits in der ersten Szene wird klar ersichtlich, dass Fritz' Affäre mit einer verheirateten Frau aus der Oberschicht durchaus ein Spiel mit dem Feuer darstellt. Bezeichnend ist, dass der Name seiner Geliebten an keiner Stelle Erwähnung findet. Vermutlich soll sie bloß einen speziellen Frauentypus repräsentieren, der in die Kategorie „dämonisches Weib“ fällt. Weshalb junge Männer der Jahrhundertwende ehebrecherischen Damen mit dem wenig schmeichelhaften Attribut „dämonisch“ versehen, dürfte folgenden Hintergrund haben:

Die Gefahr, die mit dem Verhältnis verbunden ist, die Tatsache, dass es schwierig ist, die Frau zu treffen, wahrscheinlich auch das Wissen, dass sie verheiratet ist, lässt sie dem jungen Mann dämonisch erscheinen; weil er sie nur in kurzen, seltenen Stunden sehen kann, steigert sich die Liebe zu ihr ins Idolatrische.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Jürg Scheuzger, *Das Spiel mit Typen und Typenkonstellation in den Dramen Arthur Schnitzlers*, Zürich: Juris Druck + Verlag 1975, S. 148.

Theodor wünscht sich deshalb für seinen Freund nichts anderes als unbeschwerte Liaisons, die ihm zu vergnüglicher Ablenkung gereichen. So spricht er besorgt: „[...] ich möchte nur, *HERZLICH* mein lieber Fritz, dass dir diese unglückselige Geschichte, in der man ja immer für dich zittern muss, nicht mehr bedeutet als ein gewöhnliches Abenteuer.“⁴⁶²

Fritz interpretiert die Nervosität seiner Geliebten, die „Schreckbilder“ und „förmlichen Halluzinationen“ als Symptome ihres schlechten Gewissens. Bei den heimlichen Treffen steigen so große Ängste in ihr auf, dass ihr die Situation unerträglich erscheint und sie lieber sterben würde: Unverkennbar, dass Fritz’ Beschreibung ihrer psychischen Verfassung Assoziationen mit der Hysterie, die zu dieser Zeit stark in Mode gekommen ist, wachrufen soll: „Da traut sie sich nicht fort, da bekommt sie alle möglichen Zustände, da hat sie Weinkrämpfe, da möchte sie mit mir sterben -“⁴⁶³

Die LeserInnen bzw. ZuschauerInnen ahnen, dass Fritz’ Deutung ihrer aufgelösten zu kurz greift und er sich durch diese nur selbst zu beruhigen versucht. Die Bedrohung durch den entehrten Ehemann und den damit verbundenen lebensbedrohlichen Konsequenzen stehen von Anfang als Damoklesschwert im Raum.

Als Fritz vor dem Duell in Christines Wohnung kommt, stürzt sie in seine Arme und ruft: „Alle sagen, dass du mich verlassen wirst! Nicht wahr, du tust es nicht – jetzt noch nicht – jetzt noch nicht...“ Christine ist feinfühlig genug, um den bevorstehenden Verlust ihres Geliebten perzipieren zu können. Da sie sich für eine Trennung noch nicht gewappnet fühlt, fleht sie ihren Geliebten an, noch eine Weile bei ihr zu bleiben. Gleichzeitig betont sie aufs Neue, dass er ihr gegenüber keinerlei Verpflichtungen habe und sie deshalb jederzeit verlassen könne:

Du hast mir nichts versprochen – und ich hab’ nichts von dir verlangt ... Was dann aus mir wird – es ist ja ganz einerlei – ich bin doch einmal glücklich gewesen, mehr will ich ja vom Leben nicht. Ich möchte nur, dass du das weißt und mir glaubst: Dass ich keinen lieb gehabt vor dir, und dass ich keinen lieb haben werde – wenn du mich einmal nimmer willst –⁴⁶⁴

Im weiteren Verlauf der Szene entspinnt sich ein kurzes Gespräch über die Bilder, die die Wände der Wohnung zieren. Eines davon trägt den Titel „Abschied“, ein anderes

⁴⁶² Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 107.

⁴⁶³ Ebd., S. 107.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 147f.

„Wiederkehr“. Am besten gefällt jedoch Christine jenes Bild, das im Zimmer ihres Vaters hängt. Es zeigt ein Mädchen, das zum Fenster hinausschaut und dort eine Winterlandschaft erblickt. Christine teilt ihrem Geliebten mit, dass jenes Bild den Titel „Verlassen“ trägt. In diesem Dialog werden also auf subtile Weise das Abschiednehmen und das Verlassensein thematisiert.

Fritz ist sich zwar dessen bewusst, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach im Duell fallen und nie mehr zu Christine zurückkommen wird, doch während seines Besuches scheint er immer wieder darauf zu vergessen bzw. seine äußerst prekäre Lebenssituation zu verdrängen, was an folgender Passage evident wird:

CHRISTINE Was denn?... Was wolltest du denn sagen?

FRITZ Nichts, nichts...[...]

FRITZ Dass ich dir morgen frische Blumen schicken werde, hab' ich sagen wollen...⁴⁶⁵

Christine deutet sein Zögern als mangelndes Interesse an ihrer Person. So äußert sie ihren Verdacht, dass er bereits am nächsten Tag nicht mehr an sie denken werde und ihr deshalb keine frischen Blumen schicken wolle. Als Fritz diese Unterstellung energisch von sich weist, erwidert sie:

CHRISTINE Gewiss, wenn du mich nicht siehst, denkst du nicht an mich.

FRITZ Aber was red'st du denn?

CHRISTINE O ja, ich weiß es. Ich spür's ja.⁴⁶⁶

Kurz danach taucht – zu Christines Verwunderung – Theodor in der Wohnung auf. Als sie für einen Augenblick das Zimmer verlässt, entspinnt sich zwischen den beiden Freunden folgender Dialog:

FRITZ [...] zu *Theodor* O Gott, wie l ü g e n solche Stunden!

THEODOR Na, was für Stunden denn!

FRITZ Jetzt bin ich nahe daran zu glauben, daß hier mein Glück wäre, daß dieses süße Mädel – *Er unterbricht sich* aber diese Stunde ist eine große Lügnerin ...

THEODOR Abgeschmacktes Zeug ... Wie wirst du darüber lachen. –

FRITZ Dazu werd' ich wohl keine Zeit mehr haben.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Ebd., S. 145.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 145f.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 149.

Fritz' Misstrauen gegenüber den plötzlich aufkeimenden Gefühlen, durch die er sich dem Glück ganz nahe wähnt, scheint jener Liebes- und Beziehungskonzeption zu ähneln, die auch das Leben Anatols, einer anderen männlichen Figur aus Schnitzlers Feder stark prägt: Anatol erlebt jede Liebschaft unter dem Vorzeichen ihres Endes, und dennoch fühlt er sich außerstande, mit einer Liebe im „Endstadium“ zu brechen, also den ohnehin unabwendbaren Bruch selbstständig zu initiieren. Für dieses Unvermögen führt er folgenden Grund an:

Weil es mitten in dieser unendlichen Ödigkeit der Agonie sonderbare täuschende Augenblicke gibt, in denen alles schöner ist als je zuvor...! Nie haben wir eine größere Sehnsucht nach Glück als in diesen letzten Tagen einer Liebe.⁴⁶⁸

Das Wissen um den baldigen Abschied verdichtet und verstärkt die Gefühle so stark, dass sowohl Fritz als auch Anatol diese für sich als Trug und Lüge entlarven.

8.3 Zusätzlich entwickelte Verfahren des Abbaus von Bedeutsamkeit

An zahlreichen Stellen in Schnitzlers Werken wird der Mythos der romantischen Liebe in vielerlei Weise als hohl und lügenhaft demaskiert. Jene Wirkungsmittel, mit denen der Mythos für gewöhnlich Bedeutsamkeit stiftet, erfahren dabei einen starken Bedeutsamkeitsabbau. Auch die idealtypischen Wesensmerkmale der romantischen Liebe werden bei Schnitzler geradezu ins Gegenteil verkehrt. Für die folgende Analyse jener bedeutsamkeitsabbauenden Verfahren, die bei Schnitzler wirksam werden, seien hier noch einmal die idealtypischen Wesensmerkmale der romantischen Liebe nach Karl Lenz kurz aufgelistet:

- (1) Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung
- (2) Postulat der Einheit von Liebe und Ehe
- (3) Krönung der romantischen Liebe ist die *Integration der Elternschaft*.
- (4) „Aufrichtigkeit des liebenden Gefühls“, Dauerhaftigkeit der Liebe, Treue.
- (5) prinzipiell *grenzenlos steigerbaren Individualität*: Eine solche Liebe ist höchst individualisiert, unaustauschbar und unersetzbar in ihrer Singularität.

⁴⁶⁸ Arthur Schnitzler, *Anatol, Anatols Größenwahn, Der Grüne Kakadu*, mit einem Nachwort von Gerhard Baumann, Stuttgart: Reclam 2009, S. 63 (= Reclams Universal-Bibliothek 8399).

- (6) Eine romantische Liebesbeziehung verheißt, dass man in der eigenen Einzigartigkeit wahrgenommen und wertgeschätzt wird. Insofern ist die Beziehung an eine hohe Glückserwartung gekoppelt und nimmt die Liebenden derart in Beschlag, dass sie *die Umweltbezüge entwertet*.
- (7) Im romantischen Liebesideal wird die Frau insofern aufgewertet, als ihre Gefühle genauso viel Bedeutung wie die des Mannes haben. Außerdem wird darin die Vorstellung einer Geschlechterhierarchie aufgegeben, wodurch gleichsam ein *androgynes Idealbild* entsteht.⁴⁶⁹

8.3.1 Sexuelle Leidenschaft ohne tiefe affektive Zuneigung

So ist Lieben für lange hinaus und weit ins Leben hinein-:
Einsamkeit, gesteigertes und vertieftes Alleinsein für den, der liebt.
Lieben ist zunächst nichts, was aufgehen,
hingeben und sich mit einem Zweiten vereinen heißt.
Rainer Maria Rilke

Im romantischen Liebesideal verheißt die „wahre“ Liebe eine Fülle an erstrebenswerten Effekten. Eine ihrer angenehmsten Begleiterscheinungen besteht darin, dass die erlebte Zweisamkeit Gefühle der Einsamkeit, des existentiellen Allein-Seins, das ein Individuum ab und an empfinden mag, lindert oder sogar vergessen macht. Außerdem wird der romantischen Liebe die Fähigkeit zugesprochen, Widersprüche und Spaltungen zwischen Körper und Emotion aufzuheben. Denn wo die Liebe in den Rang eines "private[n] Weltereignis[ses]" (Alfred Polgar) gehoben wird, befinden sich Körper, Seele und Geist im Einklang. Dort existieren auch keine Spannungen, keine Spaltungen mehr zwischen körperlichen Trieben und Gefühlen. Denn sexuelle Leidenschaft und affektive Zuneigung sind harmonisch ineinander verschränkt. Dies ist zugleich die Basis als auch die Prämisse für den Individualisierungsprozess, den die Liebenden einander gewähren. Durch diesen soll nämlich der andere in seiner Einzigartigkeit immer stärker wahrgenommen, immer tiefgründiger „erkannt“ werden. Der Eros ist dabei voll und ganz integriert. Es liegt also eine Liebeskonzeption vor, die Assoziationen mit dem biblischen Ausdruck „Und sie erkannten einander“ wachruft, denn auch dort geht der Geschlechtsakt mit einem „Erkennen“ einher.

⁴⁶⁹ Vgl. Karl Lenz, *Soziologie der Zweierbeziehung*, a.a.O., S. 261-264.

Hingegen ist Schnitzlers naturwissenschaftlicher Blick auf die Liebe, der auch vor der nüchternen Entblößung des menschlichen Trieblebens nicht Halt macht, dieser Konzeption von Liebe geradezu diametral entgegengesetzt und hat deshalb immer wieder vehemente Entrüstung hervorgerufen. Wiewohl Schnitzler der *Liebelei*, die 1895 im Burgtheater uraufgeführt wurde, seinen Durchbruch als Bühnenautor verdankte, fand sich dennoch ein Theaterkritiker, der sich darüber empörte, dass es in dessen Stücken wie in einem Bordell zugehe. Nichtsdestotrotz legt der Erfolg der *Liebelei* nahe, dass das Publikum mit der dramatischen Liebe, die sich durch tiefe, wahre Gefühle auszeichnet und ob dieser übermannenden Kraft leicht ins Tragische kippt, stark sympathisiert hat.

Der *Reigen* brachte die Gemüter gar so stark in Aufruhr, dass er unter anderem Zensurbehörden und Vertreter von deutsch-völkischen sowieso christlich-sozialen Vereinigungen auf den Plan rief. Das Stück war insofern ein unverzeihliches Skandalon, als es zum einen die Physiologie des Menschen ins Blickfeld nahm, ohne Tabuthemen wie Impotenz oder Geschlechtskrankheiten auszusparen.⁴⁷⁰ Zum anderen demaskierte es die gängige Liebes- und Eheideologie und verweigerte sich rigoros der Zuordnung zum Genre „Liebesdrama“: Vergeblich sucht man im *Reigen* nach hehren, tiefgründigen Gefühlen. Die einzelnen „Begegnungen“ verdichten sich nicht zu Liebesgeschichten, höchstens zu kurz aufflackernden *Liebesversuchen*, die hauptsächlich um die eigenen Sehnsüchte und Hoffnungen kreisen. Alle Figuren sind Vagabunden, denen es an zu vielem mangelt, als dass sie sich *erfüllt* fühlen könnten. Ein inneres Defizit, ein quälender Mangel ist letzten Endes die zentrale Triebfeder für die erotischen Begegnungen. Die Figuren sind oft getrieben von der Hoffnung, dass der andere imstande sei, ihre „Lücken“ zu schließen und sie Glück erfahren zu lassen. Dies kommt nicht von ungefähr, sind doch die beiden Begriffe „Lücke“ und „Glück“ etymologisch aufeinander bezogen.⁴⁷¹

Die Art, wie im *Reigen* begehrt, geliebt und der Liebesdiskurs inszeniert wird, spiegelt stark die gesellschaftlichen Verhältnisse, Geschlechterrollen und Beziehungsideologien im Wien der Jahrhundertwende wider. Der darin dargestellte „Rundlauf der Promiskuität“⁴⁷²

⁴⁷⁰ Vgl. Hermann Schlösser, *Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers Reigen und die Kunst der Aussparung*, in: Evelyne Polt-Heinzl/Gisela Steinlechner (Hg.), *Arthur Schnitzler - Affairen und Affekte*, Wien: Brandstätter 2006, S. 35-46, hier S. 37f.

⁴⁷¹ Das Wort Glück, das erst um 1160 als das mittelhochdeutsche *g(e)lücke* bzw. als das mittelniederdeutsche *(ge)lücke* auftritt, lässt sich zurückleiten auf das altniederfränkische *gilukki*, einer Präfixkomposition zwischen *ge-* und dem Wort *lücke*. Insofern liegt – etymologisch gesehen – Glück dann vor, wenn eine oder mehrere Lücken geschlossen werden. Vgl. Jochen Hörisch, *Gott, Geld und Glück*, a.a.O., S. 24 und 40.

⁴⁷² Reinhard Urbach, *Entblößungen – Verletzungen. Bemerkungen zu Scham und Ehre bei Arthur Schnitzler*, in: Konstanze Flieidl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 55-78, hier S. 56.

basiert auf einem Geschlechtsakt, der rein auf das Körperliche beschränkt bleibt und keine seelische Nähe schafft. Die Figuren, die sich der „Zwecksprache der Verführung“⁴⁷³ bedienen, um durch diese intim zu werden, bleiben in ihrer Erregung in Hinblick auf den anderen sprachlos. Es scheint, als verunmögliche die Lust sogar jeglichen kommunikativen Akt und schaffe zudem eine unüberwindbare Trennwand. Manchmal wirkt es so, als fungiere das Gegenüber vor allem als ein Spiegel, der die eigene Erregung zurückstrahlt.

Die Frage, wie weit sich beim Erleben von Intimität der andere und dessen Emotionen erfahren lassen, ist sicherlich strittig. Fest steht, dass sich der Großteil der Begegnung zwangsläufig vor dem eigenen „begehrenden Gefühls- und Empfindungshorizont“ abspielen muss. Dem wechselseitigen Begehren ist dabei ein reflexiver Charakter inhärent, den Niklas Luhmann folgendermaßen beschreibt:

Im körperlichen Zusammenspiel erfährt man, daß man über das eigene Begehren und dessen Erfüllung auch das Begehren des anderen begehrt und damit auch erfährt, daß der andere sich begehrt wünscht. Das schließt es aus, „Selbstlosigkeit“ zur Grundlage und Form eigenen Handelns zu machen; vielmehr wird die Stärke des eigenen Wunsches zum Maß dessen, was man zu geben in der Lage ist.⁴⁷⁴

Schnitzlers Figuren des Reigenensembles scheinen nie an den Punkt zu kommen, an dem sie die Sehnsüchte des Gegenübers wahrnehmen. Zu sehr sind sie in ihre eigenen Sehnsüchte verstrickt, zu schwach und leer ist die Sprache, als dass sie einander näher bringen könnte. Ihr Begehren mündet in die paradoxe Situation, dass sie einander körperlich näher kommen, aber auf jeder anderen Ebene unüberbrückbar voneinander wegdriften.

Diese Liebeskonzeption, die im *Reigen* in unterschiedlichen Konstellationen ausgefächert wird, ist dabei durchaus repräsentativ für ihre Entstehungszeit. Es handelt sich um den vorherrschenden Liebescode, von dem die Kunst um 1900 durchdrungen ist. In seiner Abhandlung *Vom kosmogonischen Eros* erläutert Ludwig Klages den „Eros der Ferne“: Dieser Konzeption zufolge sei der erotische Rausch nicht imstande, die Liebenden zu vereinen, ebenso wenig könne er gewährleisten, dass sich die Partner auf demselben Gefühlsterrain, also „sympathetisch“ begegnen, denn schließlich „kann ja von zwei Sichumarmenden das eine als schenkende Liebe erleben, was das andre bloß als Befriedigung eines nehmenden und

⁴⁷³ Konstanze Fliedl, *Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 31.

⁴⁷⁴ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O., S. 33

besitzergreifenden Triebes erlebt“⁴⁷⁵. Insofern sei das zentrale Merkmal des Eros, nämlich „die polare Gegenseitigkeit des Ergriffenseins“, nicht erforderlicherweise gegeben.

Wie sehr sich der Liebende auch im Wirbel des erotischen Rausches verlieren mag und dabei der Illusion anheimfällt, mit dem anderen zu verschmelzen, er wird - wie Klages konstatiert – danach wieder zu *sich* kommen und seiner existentiellen Einsamkeit, seines unüberbrückbaren Getrennt-Seins gewahr werden. Er wird sich wieder „als abgesondertes Eigenwesen“ erfahren, dem die Welt mitsamt „dem Geliebten ein ewiges Draußen bleibt“⁴⁷⁶. Doch diese unüberwindbare Ferne, welche die erotische Begegnung so massiv prägt, wird von Klages keineswegs problematisiert oder bedauert, im Gegenteil: In seinem Eros-Konzept avanciert diese Distanz zwischen den Partnern zu einer unabkömmlichen Prämisse für den erotischen Rausch.

Das Erlebnis des Liebenden sei gar nicht auf die andere Person und deren Individualität selbst ausgerichtet, sondern lediglich auf ihr Bild, wie es aus dem Strom der Welt heraus erscheine:

Demgegenüber bleibt auch im Schauer der höchsten Erfüllung der Eros ein *Eros der Ferne* und der Berauschte dem Mitberauschten ein niemals sich vermischendes Zweites von unergründlicher Tiefe, ein ihn aus purpurner Nacht anblickendes Auge des Alls!⁴⁷⁷

In dieser Liebeskonzeption sollen sich die Partner gar nicht miteinander vertraut machen, einander individualisieren sowie das „Bild“ vom anderen immer mehr mit dessen realem Sein abgleichen. Wer dies tut und danach trachtet, der berauschenden Liebesbeziehung Dauer zu verleihen, wird laut Klages bitter enttäuscht werden:

Aber wehe uns, solange wir unweise diesen Augenblick der Erfüllung für nichts als eine Verheißung nahmen, den Reiz der Erscheinung mit deren leibhaftigem Träger vertauschten und vom mystischen Wink uns ließen hineinverführen in ein besitzergreifendes Liebesverhältnis. Es wird das Versprechen *nicht* einlösen, das die entschränkte Minute zu geben schien, und wir werden zu bald nur, qualvoll enttäuscht, statt der Göttergestalt, die uns leuchtete, ein endliches, ein begrenztes, ein *auszumessendes* Wesen finden!⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München: Georg Müller 1922, S. 68.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 69 und 72.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 71.

Die Berührung mit dem „Weltgeheimnis“ sei nur im ersten Augenblicke möglich, danach nicht mehr erfahr-, geschweige denn reproduzierbar, auch nicht durch die „warmen Genüsse heimlicher Nähe“⁴⁷⁹, wie sie Liebende miteinander teilen. Insofern verbirgt die menschliche Liebe das „Weltgeheimnis“ mehr, als es sie zu offenbaren vermag.

Einen sexuellen „Eros der Ferne“ erkennt auch der Philosoph Konrad Paul Liessmann in seinen Überlegungen zu Pietro Aretinos Sonettenkranz *Modi*, der sich mit den Stellungen beim Geschlechtsakt beschäftigt. Liessmanns Beobachtungen lassen sich nahtlos auf das Liebesverhalten des Schnitzlerschen Reigenensembles applizieren:

Die Erregung produziert keinen kommunikativen Akt in Hinblick auf einen Anderen [...] Darin spricht sich die immer wieder vermehrte Vermutung aus, daß Sexualität im Grund nicht kommunikativ, sondern selbstbezüglich ist. Die Begierde führt nur scheinbar zu einer Verschmelzung der Leiber, in Wirklichkeit werden diese permanent auf sich selbst zurückgeworfen. Die Lust verbindet nicht, sondern sie trennt.⁴⁸⁰

Im *Reigen* wird das sich beim Vorspiel verdichtende Verlangen zu einem „Überdruck“, der in den Koitus mündet, doch nach dem Liebesakt macht sich sofort „Überdruß“ breit.⁴⁸¹ Das Interesse am anderen erlischt gänzlich und nichts liegt näher, als sich voneinander so schnell wie möglich wieder zu verabschieden. Der Versuch, die eigene Einsamkeit zu überwinden und Nähe zu erfahren, ist damit gescheitert. Schnitzler, der selbst immer wieder von quälenden Einsamkeitsschüben heimgesucht wurde, formuliert gegen Ende seines Lebens dazu einen desillusionierten Aphorismus: „Kein Gespenst überfällt uns in vielfältigeren Verkleidungen als die Einsamkeit, und eine ihrer undurchschaubarsten Masken heißt Liebe.“⁴⁸²

So wie die Einsamkeit nicht durch Liebe überbrückt werden kann, so ist auch jeder Versuch, den anderen in seinem ganzen Sein wahrzunehmen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Für dieses unrealisierbare Unterfangen, das Gegenüber zu finden und wahrhaft zu erkennen, verwendet Schnitzler das Bild zweier gegenübergestellter Spiegel:

⁴⁷⁹ Ebd., S. 72.

⁴⁸⁰ Konrad Paul Liessmann, *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens*, Wien: Zsolnay 2000, S. 196.

⁴⁸¹ Reinhard Urbach, *Entblößungen – Verletzungen*, a.a.O., S. 73.

⁴⁸² Arthur Schnitzler, *Ohne Maske. Aphorismen und Notate*, zusammengestellt und eingeleitet von Manfred Diersch, Leipzig u.a.: Kiepenheuer 1992, S. 96.

Wenn zwei Menschen einander bis ins Tiefste verstehen wollen, so ist das gerade so, wie wenn zwei gegenübergestellte Spiegel sich ihre eigenen Bilder immer wieder und von immer weiter her wie in verzweifelter Neugier entgegenwerfen, bis sie sich endlich im Grauen einer hoffnungslosen Ferne verlieren.⁴⁸³

Schnitzler zufolge bleibt der Mensch also stets in seiner eigenen Wahrnehmung, in seinen eigenen Bildern gefangen. Auch wenn er sich seinem Gegenüber liebend und interessiert zuwenden mag, so gelingt es ihm dennoch nicht, über seine Selbstbespiegelung hinauszuwachsen.

Die Dialoge nach dem Geschlechtsakt legen das Gefühl der Leere und Sinnlosigkeit bloß. Nie werden die Figuren am erlebten Augenblick satt, nie möchten sie verweilen. Stets schwanken sie zwischen Enthusiasmus und Melancholie⁴⁸⁴: Zuerst inszenieren sie sich euphorisch füreinander, agieren im Repertoire ihrer sozialen Möglichkeiten, setzen ihren Körper auf der Suche nach Erfüllung ein, doch dann bleibt das so dringlich ersehnte Glücksgefühl aus. So ist der gesamte Zyklus in einen melancholischen Grundton getaucht. Die Figuren werden von entwerteter Zeitlichkeit, dem Todesbewusstsein und dem Mechanismus der beliebigen Austauschbarkeit, der sie ihrer Individualität beraubt, bedrängt. Der in der körperlichen Vereinigung erfahrene Augenblick vermag sie nicht zu transzendieren, stattdessen kommt er ihnen leer und versäumt vor, wodurch das Perpetuum mobile ihrer Suche nie zum Stillstand kommt.

8.3.2 Die melancholische Unfähigkeit, dauerhaft zu lieben

Von der Liebe aber – die als Lust Hunger nach Kommunion,
Hunger nach Untergang und Tod wie nach Wiedergeburt ist -,
verlangen wir, sie möge uns ein Stück wahrhaftiges Leben,
wahrhaftigen Tod schenken.

Wir verlangen weder Glück noch Ruhe von ihr,
sondern nur einen Augenblick – einen einzigen Augenblick –
der Lebensfülle, in dem die Widersprüche
sich auflösen und Leben und Tod,
Zeit und Ewigkeit verschmelzen.

Octavio Paz: Das Labyrinth der Einsamkeit

⁴⁸³ Ebd., S. 86.

⁴⁸⁴ Vgl. dazu Ortrud Gutjahr, *Im Wechselspiel von Enthusiasmus und Melancholie. Zu Arthur Schnitzlers „Reigen“*, in: Karol Sauerland (Hg.), *Melancholie und Enthusiasmus: Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1988, S. 69-83, hier S.80.

Wiewohl von der Sehnsucht nach Beständigkeit getrieben, fühlt sich Schnitzlers berühmte Figur Anatol aus dem gleichnamigen Schauspiel außerstande, seine kurzlebigen Liebesabenteuer in eine Beziehungsform zu transponieren, die sich durch Vertiefung und Dauer auszeichnen würde. So treibt es ihn stets weiter, von einer Liaison zur nächsten, wodurch sein Lieben letzten Endes auf dem Prinzip der beliebigen Austauschbarkeit von Partnerinnen basiert. Anatol, der „den erotischen Heißhunger der Jahrhundertwende verkörpert“⁴⁸⁵, tritt als Prototyp des dekadenten jungen Mannes auf, dessen vitale Kräfte ermattet sind und der unaufhörlich nach neuen Reizen sucht, da nur sie ihm, die Schalheit des Empfindens durchbrechend, ein intensiveres Erleben verheißen.⁴⁸⁶

Im Gespräch mit seinem Freund Max bedauert Anatol zutiefst das „langsame, unsäglich traurige Verglimmen“⁴⁸⁷ einer Liebesbeziehung, doch aufgrund seiner Entscheidungsschwäche ist er nicht fähig, dieser „Agonie“ (so auch der Titel dieser Szene) ein Ende zu setzen. Max erkennt deutlich, dass das Problem seines Freundes nicht bloß mit Bindungsangst und Inkonsequenz erklärt werden kann, sondern viel tiefer reicht. Er verortet es in Anatols Perzeption der Gegenwart. So gibt er zu bedenken:

Deine Gegenwart schleppt immer eine ganze schwere Last von unverarbeiteter Vergangenheit mit sich... [...] Und nun fangen die ersten Jahre deiner Liebe wieder einmal zu vermodern an, ohne daß deine Seele die wunderbare Kraft hätte, sie völlig auszustoßen.⁴⁸⁸

„Daß auch um die gesündesten und blühendsten Stunden deines Jetzt ein Duft dieses Moders fließt - und die Atmosphäre deiner Gegenwart unrettbar vergiftet ist“⁴⁸⁹, steht Max ebenso klar vor Augen. Er nimmt diese psychische Disposition des Freundes als etwas Krankhaftes wahr und fordert ihn auf, zu gesunden. Max ahnt, dass hier ein willentlicher, bewusst gesetzter (Kraft-)Akt erforderlich wäre, um die Gegenwart vor den überbordenden Anfechtungen der Vergangenheit abzuschotten. Es ginge also um die Kultivierung einer inneren Haltung, die Friedrich Schelling folgendermaßen charakterisiert hat:

⁴⁸⁵ Ernst Hanisch, *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Köln u.a.: Böhlau Verlag 2005, S. 127.

⁴⁸⁶ Wolfdietrich Rasch charakterisiert die Gestalten dekadenter Dichtung als „Menschen von geschwächter Vitalität, verminderter Lebensenergie, gebrochener Willenskraft, erschlafte Nerven“, die süchtig sind nach „ständig vermehrten und immer stärkeren Reizen“, in: Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900*, München: Beck 1986, S. 38 u. S. 65.

⁴⁸⁷ Arthur Schnitzler, *Anatol, Anatols Größenwahn, Der grüne Kakadu*, a.a.O., S. 63.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 65

⁴⁸⁹ Ebd.

Wie wenige kennen eigentliche Vergangenheit! Ohne kräftige, durch Scheidung von sich selbst entstandene Gegenwart gibt es keine. Der Mensch, der sich seiner Vergangenheit nicht entgegensetzen fähig ist, hat keine, oder vielmehr kommt er nie aus ihr heraus, lebt beständig in ihr.⁴⁹⁰

Reale *Vergangenheit* wird also erst dort möglich, wo die Gegenwart ihre eigenen Bastionen energisch verteidigt und sich gegen das Kraftfeld des Vergangenen abzugrenzen vermag. Doch den gut gemeinten Ratschlägen des Freundes kann Anatol nichts abgewinnen, da er in sich gar nicht das Bedürfnis nach Genesung verspürt. Seine „Krankheit“ bietet ihm einen Sonderstatus, durch den er sich von der breiten, als uninteressant empfundenen Masse der Gesunden abzugrenzen vermag. Sie gibt ihm mehr, als sie ihm nimmt: „Ich fühle, wieviel mir verloren ginge, wenn ich mich eines schönen Tages „stark“ fände!“⁴⁹¹ Die eigene Sensitivität und Kraftlosigkeit bejahend, bekennt er sich gleichzeitig zu seiner melancholischen Neigung, die ihm die Gegenwart stark abschwächt. Für Claudio Magris ist Anatol der „leichtsinnige Melancholiker“ sowie

der impressionistisch veränderliche Ausdruck eines in sich brüchigen Ichs, das seine Identität zerfallen spürt in auf flüchtige Bilder reduzierte Gedanken, in Gefühle, die nur noch als sinnliche Reaktionen punktuell bestehen, in fragmentarische Handlungen, die sich nicht in einen Zusammenhang, in eine für Sinn und Entwicklung empfängliche Geschichte fügen.⁴⁹²

Das Motiv der entwerteten, leeren Gegenwart begegnet uns in Schnitzlers Werken an zahlreichen Stellen. Nur selten kommt es dabei vor, dass die Last einer unverarbeiteten Vergangenheit sozusagen die Gegenwart eines Protagonisten erdrückt. Vielmehr korreliert diese Inflation der Unmittelbarkeit mit einer stark ausgeprägten Sensibilität für alles Vergängliche. Dass über kurz oder lang alles Seiende der Vergänglichkeit anheimfällt und der Tod das Leben verschlingt, ist in der Literatur zwar zuhauf beklagt worden, jedoch steigert die dekadente Dichtung dieses Bewusstsein emphatisch, wodurch das Leben primär als

⁴⁹⁰ Friedrich W.J. Schelling, *Die Weltalter: Fragmente*, herausgegeben von Manfred Schröter nach der Original-Ausgabe in neuer Anordnung, 4., unveränderte Auflage, München: C.H. Beck 1993, S.11.

⁴⁹¹ Arthur Schnitzler, *Anatol, Anatols Größenwahn, Der grüne Kakadu*, a.a.O., S. 65.

⁴⁹² Claudio Magris, *Arthur Schnitzler und das Karussell der Triebe. Der grüne Kakadu und Komtesse Mizzi*, in: Hartmut Scheible (Hg.), *Arthur Schnitzler in neuer Sicht*, München: Fink 1981, S. 71-80.

Sterben und alles, was existiert, sofort in seiner schicksalhaften Bestimmung, auch wieder zu vergehen, wahrgenommen wird.⁴⁹³

So fühlen Schnitzlers Figuren die Omnipräsenz des Todes, und es sind vor allem die männlichen Protagonisten, die seine Allgegenwärtigkeit immer wieder in Gesprächen thematisieren. Im Drama *Der einsame Weg* rechtfertigt der Schriftsteller Stephan von Sala seine Rede über das Sterben mit den Worten: „Gibt es einen anständigen Menschen, der in irgendeiner guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?“⁴⁹⁴

Durch das Bewusstsein um die menschliche Todesverfallenheit, gepaart mit der Tendenz, alles Seiende als etwas wahrzunehmen, das dem Ende entgegeneilt, erleidet die Gegenwart eine starke Inflation. Schnitzler selbst war der „dekadenten“ Neigung, in allen Begegnungen bereits die Trennung mitzudenken, stark verfallen. In einem Gedicht Schnitzlers, ein später Nachruf auf Olga Waissnix, heißt es: „Trübe gespenstert im Licht – Liebe, die starb vor der Zeit“⁴⁹⁵. Zu Recht ortet Ulrich Weinzierl in diesem Vers „ein Axiom“ des Schnitzlerschen „Empfindens“, denn für diesen Dichter starb die Liebe immer frühzeitig, stets „vor der Zeit“. Für ihn hatte die Liebe „die Aura des Todgeweihten, fast Totgeborenen.“⁴⁹⁶

Schnitzlers Tagebucheintrag zu einem Treffen mit Marie Reinhard, Mz. Rh. abgekürzt, zeigt jedoch, dass dieses Wissen um die omnipräsente Vergänglichkeit durchaus auch eine sinnlich-genussvolle Komponente in sich birgt: „Das wird einmal in der Erinnerung sehr stark sein: so wie es jetzt ist, gibt es dem Ganzen schon einen Hauch vom Vergangensein.“⁴⁹⁷

Dieser Hang, das Gegenwärtige sofort in Erinnerung zu transformieren, uferf bei zahlreichen Figuren Schnitzlerscher Provenienz aus. So macht Anatol immer wieder die Erfahrung, dass ihm der soeben erlebte Moment unendlich fern entrückt und sich sofort in Erinnerung verwandelt. Auf eine intime Stunde mit einer früheren Geliebten zurückblickend, sagt er: „Während ich den warmen Hauch ihres Mundes auf meiner Haut fühlte, erlebte ich das Ganze schon in der Erinnerung. Es war eigentlich schon vorüber.“

Noch drastischer erlebt der Dichter aus dem *Reigen* dieses Herausfallen aus der unmittelbaren Wirklichkeit. Im Halbdunkel seiner Wohnung vermag er das Gesicht des süßen

⁴⁹³ Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence*, a.a.O., S. 199.

⁴⁹⁴ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S.11.

⁴⁹⁵ Arthur Schnitzler, *Frühe Gedichte*, herausgegeben und eingeleitet von Herbert Lederer, Berlin: Propyläen Verlag 1969, S. 72, zit. nach: Ulrich Weinzierl, *Arthur Schnitzler: Lieben, Träumen, Sterben*, Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 145.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 13.

⁴⁹⁷ Tagebuch, 8. September 1896.

Mädels, mit dem er zuvor stundenlang spazieren gegangen ist, nicht zu erkennen. Es befremdet und fasziniert ihn zugleich, dass die junge Frau bereits in diesem Augenblick seinem Vergessen anheimfällt:

Du, das ist beinah unheimlich, ich kann mir dich nicht vorstellen. In einem gewissen Sinne habe ich dich schon vergessen. Wenn ich mich auch nicht mehr an den Klang deiner Stimme erinnern könnte,... was wärest du da eigentlich – Nah und Fern zugleich – unheimlich.⁴⁹⁸

Nichtsdestotrotz beteuert er seiner Geliebten nach dem kurz darauffolgenden Geschlechtsakt, dass er von ihr tief ergriffen, ja den Tränen nahe sei. Er spricht vom Zusammenbleiben, träumt von einer gemeinsamen mehrwöchigen Reise, und doch macht er keinen Hehl daraus, dass er den Abschied ebenso schon unabwendbar eingeplant hat: „Und dann, eines Tages adieu – voneinandergehen, ohne zu wissen, wohin.“⁴⁹⁹ Als das süße Mädel jedoch einwirft: „Jetzt red’st schon vom Adieusagen! Und ich hab’ gemeint, daß du mich gern hast!“, antwortet er lediglich: „Gerade darum“⁵⁰⁰ und unterbricht diesen Liebesdiskurs, der ihm offensichtlich langsam lästig wird, schnell mithilfe einer Liebkosung.

Die Liebeskonzeption des Dichters lässt sich also folgendermaßen lapidar zusammenfassen: Jeder Begegnung ist unabwendbar die Trennung eingeschrieben, und wer sich der Geliebten nähert, nimmt in Wahrheit bereits von ihr Abschied.⁵⁰¹ Es ist eine Art Déjà-Vu-Erfahrung, die nicht an die aktuelle Figuren- oder Beziehungskonstellation gekoppelt ist, sondern an die Situation per se: Dass bereits während einer noch intakten Liebesbeziehung trotzdem alles schon so gut wie vorbei ist, bleibt als Wissen nicht nur den männlichen melancholischen Figuren Schnitzlers vorbehalten. Auch der lebenslustigen Mizi aus der *Liebelei*, die recht pragmatisch mit ihrer Beziehung zu Theodor verfährt, steht die Trennung schon deutlich vor Augen.

Sie weiß: Es ist lediglich eine Frage der Zeit, wann genau die Beziehung zerbricht, und befindet: „[...] ob heut oder morgen – oder in einem halben Jahr, das kommt doch schon auf eins heraus“⁵⁰². Auch wenn das Wissen um das besiegelte Ende die Momente der Nähe und

⁴⁹⁸ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 74.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 78.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Vgl. Wolfdieter Rasch, *Die literarische Décadence*, a.a.O., S. 200.

⁵⁰² Arthur Schnitzler, *Liebelei*, a.a.O., S. 153.

die Erlebnisse innerhalb der Beziehung stark entwerten mag, so zeigt sich die Melancholie nicht als bodenlose Verzweiflung, sondern tarnt sich als mild lächelnde Resignation.

Mizis Worten liegt jenes melancholische Zeitbewusstsein zugrunde, das Karl Heinz Bohrer die „Reflexionsfigur des Je-schon-Gewesenen“ nennt. In ihr figuriert der Abschied als unausweichlich, definitiv und endgültig. Insofern stellt sie das Pendant zu jener Abschiedskonzeption dar, in der die Trennung lediglich ein temporäres Intermezzo darstellt und aufgehoben wird durch die metaphysische Verheißung, dass man einander im Jenseits wieder begegnen werde. Die Radikalität des endgültigen, irreversiblen Abschieds, der ohne metaphysischen Trost auskommen muss, lässt sich laut Bohrer zwar am stärksten bei Goethe, Baudelaire und Nietzsche nachweisen, doch auch in Schnitzlers Werk unterliegen die melancholischen Abschiede einem existentialistisch-nachmetaphysischen Zeitgefühl, in dem alles seit jeher „schon gewesen“ ist, alles unweigerlich auf Trennung hinausläuft und niemals in eine (metaphysische) Wiedervereinigung münden wird.

Die Unausweichlichkeit des Abschieds geht mit dem ephemeren, bedeutungsschwachen Augenblick einher. Vor allem seinen Künstlerfiguren legt Schnitzler gerne die Reflexionen über den flüchtigen Augenblick in den Mund. Im *Einsamen Weg* ist es vor allem der Schriftsteller Stefan von Sala, der über die Gegenwart sinniert. So wie in *Anatol* transformiert sich auch in ihm der erlebte Moment unmittelbar in Erinnerung: „Gegenwart – was heißt das eigentlich? [...] Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet [...]“⁵⁰³

Gleichzeitig sind ihm, wenn er auf sein Leben zurückblickt, die Bilder der Vergangenheit ganz nah, vertraut, geradezu gegenwärtig. Er kann Kindheitserinnerungen, Erinnerungen an seine Frau, seine Tochter, seine Freunde so intensiv auferstehen lassen, als existierten keine klaren Zeitgrenzen, nur ein Zeitstrom, an dessen Oberfläche alles ineinander fließt und sich vermengt. Sala repräsentiert somit den Künstlertypus, der mit einem besonderen Gedächtnis ausgestattet ist. Bereits 1895 sinniert Schnitzler in seinem Diarium über die unterschiedlichen Zugänge von Menschen zu ihrer Erinnerung, die er hierbei als „Continuität“ bezeichnet. Als Repräsentantin jener Menschen, die seiner Beschreibung nach auf „unheimliche“ Weise von ihrer eigenen Erinnerung vollkommen abgekoppelt sind, fungiert bei ihm Adele Sandrock. Ihr Verhältnis zu Erinnerungen ist dem jener Künstlern, denen die „Continuität“ im Inneren geradezu eingebrannt ist, diametral entgegengesetzt.

⁵⁰³ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 71.

Es gibt Wesen, die nicht in der Continuität leben, die dadurch jederzeit von ihrer Vergangenheit, ja selbst von ihrem gestern unsäglich getrennt sind und sich selber nie ganz haben können. Sie wirken geradezu unheimlich (Dilly.) Andere fühlen die Continuität ihres Lebens zuweilen, andre immer (was wieder schmerzlich und auch unheimlich ist; - der Künstler, der producirende, der Dichter).⁵⁰⁴

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass gerade Stephan von Sala mit einem derart ausgeprägten Erinnerungsvermögen ausgestattet ist. Deshalb fragt er Johanna - und dies ist wohl als rhetorische Frage intendiert - ob ihr Erscheinen im Garten nicht ebenso bereits Erinnerung sei, ihr „Schritt über die Wiese nicht gradeso vorbei wie der Schritt von Wesen, die längst gestorben sind“⁵⁰⁵. Johanna weigert sich, Sala beizupflichten, wiewohl sie keine Gegenargumente zu seiner philosophischen Zeitanalyse hervorzubringen vermag. Sie entgegnet ihm lediglich: „Nein, es soll nicht so sein. Es macht mich traurig.“⁵⁰⁶ In diesem Moment hegt sie noch die Hoffnung, dass sie eines Tages, von jeglicher Pflicht befreit, in die weite Welt gehen kann, um intensiver zu leben, um sich selbst in aller Tiefe zu erfahren. In diesen Ambitionen liegt noch die Hoffnung verborgen, dass der Augenblick durchaus imstande sei, Intensität, Nähe, Begegnung und tiefgreifende Erfahrungen zu bieten.

Als kongeniale, dem dekadenten Stimmungsmodus verfallene Figur gesellt sich zu Sala der Maler Julian Fichtner. Dem jungen Felix Wegrat erzählt dieser, wie es dazu kam, dass er einst zu dessen Mutter leidenschaftlich entbrannte, mit ihr eine Liebesbeziehung hatte und sie dennoch kurz darauf verließ. Gabriele war zu diesem Zeitpunkt die Verlobte seines Freundes gewesen, eine gemeinsame Flucht war schon geplant, doch dann triumphierten in ihm Bindungsscheu und Freiheitsdrang: Er sah sich plötzlich der Unbekümmertheit seiner Jugend und der Fülle des Daseins beraubt. „Für eine Leidenschaft, die in all ihrer Glut und Süßigkeit doch begonnen hatte wie manche andere und bestimmt war zu enden wie alle“⁵⁰⁷, wollte er all das nicht aufgeben.

Im Augenblick, da ich das Ende vorhersah, war es gewissermaßen schon da. Auf etwas warten, das kommen muß, heißt, es tausendmal, heißt – es in Wehrlosigkeit und Überdruß und Zorn erleben. Das wußt ich tief in dieser Stunde. Und ich hatte Angst davor.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Tagebuch, 16. Jänner 1895.

⁵⁰⁵ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 71.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 64.

⁵⁰⁸ Ebd.

Das Bewusstsein um die Endlichkeit dieser Liebesbeziehung impliziert gleichzeitig deren Ende und erstickt jäh das Begehren. Der Psychoanalytiker Igor Caruso verortet in der Leidenschaft, die in einer Liebesbeziehung gelebt wird, ein Aufbegehren, eine „spontan-anarchistische“ und befreiende Antwort auf die Präsenz des Todes. Eine in einem unmittelbaren, intensiven Gefühl gründende Liebe birgt bekanntlich kein Versprechen der Dauer in sich. Schließlich liegt ihr markantester Zug in der Mystik des Augenblicks, und diese Mystik wird stets die Negation der Zeit anstreben. Die Zeit selbst ist jene unabwendbare Konstante, die über kurz oder lang den Tod der leidenschaftlichen Liebe bedeuten wird.⁵⁰⁹

Aus diesem Grund hat sich der Graf aus dem 9. Dialog des *Reigen* dazu entschlossen, sich ganz und gar dieser Mystik des Augenblicks hinzugeben, jedoch frei von jeglicher Hoffnung auf Dauer. Dies korreliert mit der Verdrängung von Gedanken an Vergangenes oder Zukünftiges. „Sobald man sich nicht dem Moment hingibt, also an später denkt oder an früher ... na, ist es doch gleich aus. Später ... ist traurig ... früher ist ungewiß... mit einem Wort ... man wird nur konfus.“⁵¹⁰

Viele von Schnitzlers Figuren scheinen gegenüber der verschlingenden Kraft der Zeit und somit des Todes bereits resigniert zu haben. Dass Schnitzler diese Konzeption einer omnipräsenten „Todesverfallenheit“ gern als persönliche Weltanschauung deklarieren möchte, zeigt eine Tagebucheintragung aus dem Jahr 1895:

Der Tod ist ja sicher, man muss es nur immer wissen, selbst im ersten und üppigsten Blühen einer neuen Liebe, dann spürt man auch, wo er sitzt. Denn wie die Menschen werden auch die Beziehungen mit ihrem Tod geboren.⁵¹¹

Der Psychoanalytiker und Schnitzlerinterpret Theodor Reik konstatierte 1934, dass alle Handlungen und Gedanken der Menschen von lediglich zwei „mächtigen Urregungen“ bestimmt seien: „von der Sehnsucht, geliebt zu werden, und von der Angst, zu sterben.“ Schnitzlers Verdienst bestehe seines Erachtens darin, dass er sich wie kaum ein anderer seiner Zeit dieser beiden gewaltigen Triebkräfte bewusst gewesen sei.⁵¹² Es ist eine luzide

⁵⁰⁹ Konrad Paul Liessmann, *Liebe – Wahnsinn – Tod. Vom edlen Gefühl zur moralischen Verworfenheit*, in: *Eros und Thanatos: Die Weise von Liebe und Tod*, herausgegeben von Anton Szanya, Wien: Picus Verlag 1994, S. 18-34, hier vgl. S. 20.

⁵¹⁰ Arthur Schnitzler, *Reigen*, a.a.O., S. 91.

⁵¹¹ Tagebuch, 25. März 1895.

⁵¹² Theodor Reik, *Der Tod und die Liebe (In memoriam Arthur Schnitzler)*, in: *Almanach der Psychoanalyse 1934*, Wien, 1934, S. 78-84, hier S. 84; zit. nach Ulrich Weinzierl: Arthur Schnitzler. *Lieben, Träumen, Sterben*, a.a.O., S. 14.

Beobachtung, die Reik hier an das Ende seines Gedenkessays stellt, denn in der Tat sind die Liebe und der Tod jene Kräfte, die den archimedischen Punkt in Schnitzlers Kosmos darstellt.

Diese Zerbrechlichkeit des Augenblicks, das Bewusstsein um die Vergänglichkeit, die alles umflort, begegnet uns nicht nur im Werk Schnitzlers, sondern zählt zu den zentralen Charakteristika der Fin de Siècle - Literatur.

8.3.3 Untergeschobene und verweigerte Elternschaft

Ein idealtypisches Wesensmerkmal der romantischen Liebe besteht darin, dass sie nicht auf die eheliche Paarbeziehung beschränkt bleibt, sondern in der Elternschaft ihre Krönung findet. Die Dynamik dieser Liebe soll sich nicht auf die Wechselbeziehung zweier erwachsener Liebender beschränken, sondern darüber hinauswachsen. Die Emotionalisierung der ehelichen Partnerschaft mündet dabei in die Emotionalisierung der Eltern-Kind-Beziehung: Kinder avancieren nun zum Ausdruck und zur Bestätigung einer tiefen ehelichen Zuneigung.

Auch diese Facette der romantischen Liebe entgeht bei Schnitzler nicht ihrer Demaskierung: In seinem Drama *Der einsame Weg* bringt er mit Gabriele Wegrat und Irene Herms zwei Frauenfiguren auf die Bühne, die zwar einmal tief geliebt, aber in dieser Beziehung auch ihre größte persönliche Tragik erfahren haben. Es sind „gewesene Dramen“ – wie sie Polgar titulierte –, aber sie wirken dennoch in ungebrochener Intensität fort: Die schwerkranke Gabriele Wegrat, die zwischen dem ersten und zweiten Akt verstirbt, hütet seit Jahren ein delikates Geheimnis: Als 18-Jährige wurde sie vom Maler Julian Fichtner schwanger, der sich jedoch rasch als beziehungsunwillig entpuppte und sie verließ. Als Notlösung bot sich ihr die Heirat mit dem Akademieprofessor Wegrat an, der seine Vaterpflichten gegenüber den Kindern Felix und Johanna gewissenhaft erfüllte. Bis zu ihrem Tod wahrt Gabriele das Geheimnis ihrer früheren Liebesbeziehung und lässt ihren Mann im Glauben, der leibliche Vater von Felix zu sein. Welch große Bedeutung jedoch Gabriele ihrer Liebesbeziehung mit Julian beimisst, wird daran ersichtlich, dass sie sich im letzten Gespräch mit ihrem Sohn Felix an diese Zeit zurückerinnert und das Porträt erwähnt, das Fichtner einst von ihr gemalt hat. Den jungen Leutnant verwundert es, „daß sie gerade an diesem Abend so viel von längst verflossenen Tagen sprach.“⁵¹³ Schon bei dieser letzten Begegnung kommt

⁵¹³ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 46f.

Felix zu Bewusstsein, dass hinter den Erzählungen seiner Mutter weit mehr verborgen liegt, als sie ihm offenbaren möchte: „In ihren Worten klang allerlei mit, was sie gewiß nicht ahnte. Ich glaube, ihre eigene Jugend vertraute sich unbewußt der meinen an.“⁵¹⁴

Was dafür ausschlaggebend gewesen war, dass sich die 18-Jährige in Julian verliebt hatte, bleibt unklar. Dass Fichtner jedoch an der jungen Frau ungerecht gehandelt hat, weiß auch Stephan von Sala, der diesbezüglich von einem „schnöden Verrat“⁵¹⁵ spricht. Im Gegensatz zu Julian war Sala in den letzten Jahren ein häufiger Gast im Hause Wegrat und kann für sich beanspruchen, über Gabrieles Befindlichkeit informiert zu sein. Was er vermittelt, ist das Bild eines jahrelangen Alleingelassen-Seins.⁵¹⁶ Der Figur der Gabriele Wegrat ist eine Melancholie inhärent, die wohl zum Großteil daher rührt, dass sie ihre bedeutendste Liebesbeziehung nie verwirklichen durfte und stattdessen eine Art Vernunft Ehe führte.

Als weiteres Opfer der männlichen Bindungsunlust tritt die Schauspielerin Irene Herms auf: Irene hadert noch immer mit ihrer Vergangenheit, vor allem mit der zerbrochenen Beziehung zu Julian und der durchgeführten Abtreibung. Im Stück erweist sie sich als die einzige weibliche Figur, die Schnitzler klar und vielschichtig gestaltet hat. Irene Herms' Dialog mit ihrem einstigen Geliebten ist der längste des gesamten Dramas, eine Szene, die der sonst so selbstkritische Schnitzler – ebenso wie den gesamten 5. Akt - als gelungen erachtete.⁵¹⁷ Im Gespräch lässt die Schauspielerin sehr detailliert und gefühlsbetont Erinnerungen aufleben, die mehr als zwanzig Jahre zurückliegen. Sie erinnert sich zurück an die Zeit nach der Trennung von Julian, den Kummer, den sie empfunden hat und der sogar Selbstmordgedanken in ihr aufkommen ließ. Julian hat damals die Beziehung beendet, da Irene ihm einmal untreu gewesen war. Sie selbst wertet diesen Seitensprung als eine belanglose, „dumme Geschichte“, die ihr durch Leichtsinn „passiert“ sei. Dass sie jedoch nach dieser zerbrochenen Beziehung nie mehr wirklich glücklich wurde und auch Julian nach wie vor ohne vertiefte Bindungen lebt, interpretiert sie als „gerechte Strafe“ für die Abtreibung, für die sie sich entschieden hatten, als sie noch ein Paar gewesen waren. Irene ist zutiefst davon überzeugt, dass sie miteinander glücklich geworden wären, wenn sie sich für

⁵¹⁴ Ebd., S. 48.

⁵¹⁵ Ebd., S. 27.

⁵¹⁶ Alfred Doppler, *Die Frauengestalten in Arthur Schnitzlers Schauspiel „Der einsame Weg“ und in der Tragikomödie „Das weite Land“*, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im 20. Jahrhundert*, Wien: Picus-Verlag 2003, S. 92-104, hier S. 95.

⁵¹⁷ Vgl. Tagebuch, 15. Mai 1906: „Wäre solches Gelingen bei mir in Continuität, nicht nur An- oder Glücksfall, so wäre ich ein großer Dichter“.

das gemeinsame Kind entschieden hätten. Dann wäre es ihres Erachtens auch nicht zu ihrer Untreue gekommen, an der die Beziehung zu Julian zerbrochen war:

IRENE (*ernst*). [...] Was glaubst du: Wär' das damals geschehen - meinst du, ich hätt' so was anstellen können, wenn wir – ein Kind ... wenn wir – *das* Kind gehabt hätten? Frag dich doch aufs Gewissen, Julian – glaubst du's? Ich nicht, und du auch nicht. Alles wär' anders gekommen. Alles. Wir wären zusammengeblieben, wir hätten *noch* ein paar Kinder gekriegt, wir hätten uns geheiratet, wir möchten zusammenleben. Ich wär' nicht ein altes Schloßfräulein und du wärest nicht –
JULIAN. Ein alter Junggesell.⁵¹⁸

Die Entscheidung gegen Mutterschaft ist in ihren Augen das größte Versäumnis ihres Lebens, denn „eine Frau, die kein Kind hat, ist gar nie eine Frau gewesen“, urteilt Irene apodiktisch. Dass Schnitzler, wie die Regieanweisung zu ihrem Auftritt zeigt, Irene Herms als 43-jährig imaginiert, kommt nicht von ungefähr: Sie repräsentiert eine Frau, die an sich gerade erst das Erlöschen ihrer biologischen Reproduktionsfähigkeit wahrgenommen hat. Für Irene ist soeben die Tür zu einer potentiellen Mutterschaft unwiederbringlich zugefallen. Sie ringt mit den Worten, um Julian verständlich zu machen, wie sehr sie mit der Abtreibung hadert, wie schuldig sie sich fühlt. Doch kommt ihr rasch zu Bewusstsein, dass all das inkommunikabel bleibt, für andere nicht nachvollziehbar ist: „[...] eine [Frau], die einmal eins hätte haben können – haben müssen, und die – (*Blick*) --- nicht Mutter geworden ist, das ist eine ah! Aber das kann ja kein Mann verstehen! Das kann ja keiner verstehen!“⁵¹⁹

Auch auf beruflicher Ebene erlebt sie das unaufhaltsame Schwinden von Optionen: Im Theater hätte sie nur mehr Aussicht auf die „bejahrten Fächer“, die für Frauen ein äußerst restringiertes Rollenrepertoire bereithalten. Eine „Heldenmutter“, „spitzige Dame“ oder „komische Alte“ zu mimen, reizt sie keineswegs, weshalb sie bereits dem Theater und dem Stadtleben den Rücken gekehrt hat und zurückgezogen im Hause ihrer Schwester auf dem Land lebt.

Julian reagiert unbeholfen auf Irenes Reminiszenzen, die ihn gleichzeitig auch unangenehm berühren:

JULIAN (*ist im Zimmer auf und ab gegangen*) Was soll das alles, Irene? Warum sprichst du wieder von allen diesen vergessenen –
IRENE Vergessenen?

⁵¹⁸ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., 39f.

⁵¹⁹ Ebd., S. 41.

An dieser Stelle wird evident, wie sehr Julians und Irenes Wahrnehmung in Bezug auf ihre zerbrochene Liebe auseinanderklaffen: Der egozentrische Maler subsumiert diese Beziehung unter einer amourösen Episode, die er längst dem Vergessen überantwortet hat. Irene Herms, ausgezeichnet mit einem unvergleichlich profunden Gedächtnis, kann hingegen nichts von alledem vergessen. Das Erlebte nimmt nach wie vor so viel Raum ein, dass es sich ihr immer wieder gedanklich aufdrängt, manchmal empfindet sie ihre Tagträume geradezu als Visionen. So erzählt sie Julian von einem unternommenen Spaziergang, der deutlich vor Augen führt, wie wenig sie die Abtreibung verwunden hat:

IRENE Ich bin übers Feld gegangen gegen Abend. Das tu ich manchmal, ganz allein. Weit und breit war niemand. Unten das Dorf ist auch ganz still dagelegen. Und ich spazier so weiter, immer weiter gegen den Wald zu. Und plötzlich war ich nicht mehr allein. Du warst da. Und zwischen uns beiden das Kind. Das Kind. (*Ärgerlich, um nicht zu weinen.*) Es ist ja dumm. Ich weiß doch, das Kind wär' jetzt ein Bengel von dreiundzwanzig Jahren, wär' vielleicht ein Lump oder ein schlechtes Mädel. Oder wär' vielleicht schon tot. Oder es wär' irgendwo draußen in der Welt und wir hätten gar nichts mehr von ihm... ja, ja. – Aber einmal hätten wir es doch gehabt, einmal wär's doch ein kleines Kind gewesen und hätt' uns gern gehabt. Und... (*Sie kann nicht weiter, Stille.*)⁵²¹

Der Verdacht liegt nahe, dass dieses ungeborene Kind von Anfang an eine zentrale Rolle in Irene Herms' Gedanken und Gefühlswelt einnimmt. Seit 23 Jahren ist es das verlorene Liebesobjekt, von dem ihr die Loslösung nicht gelingt. Das Wissen, dass diese Lücke nie mehr geschlossen werden kann – vor allem nicht durch ein anderes Kind, nicht durch die Erfahrung gelebter Mutterschaft – steigert den Schwierigkeitsgrad dieses Loslösungsprozesses enorm und verschärft ihre Melancholie. Im Denken der Schauspielerin bilden die Erinnerungen an früher sowie die Tagträume ein eigentümliches Gravitationsfeld, durch das alles andere gleichsam zur völligen Belanglosigkeit zerstäubt. Als Melancholikerin, die den Erinnerung größte Bedeutung beimisst, ist sie gleichzeitig auch unendlich treu: Ihr Kind mag zwar tot sein (und es quält sie sehr, dass sie (Mit-)Schuld daran trägt), aber vergessen hat sie es nie. Auch wenn die Fehlentscheidung der Abtreibung irreversibel ist, so wird sie wohl zeit ihres Lebens die Lücke, die das ungeborene Kind hinterlassen hat, spüren

⁵²⁰ Ebd., S. 40.

⁵²¹ Ebd.

und für dieses stets zärtlich-mütterliche Gefühle hegen. In Anlehnung an ein Gedicht von Friedrich Rückert ließe sich sagen: Das Kind lebt in ihrer „Klage und stirbt im Herzen nicht.“⁵²² Julians Reaktion auf Irenes Worte lässt darauf schließen, dass er mit der Entscheidung, das Kind abzutreiben, keineswegs hadert und auch sonst nicht viele Gedanken daran verschwendet.

Im Versuch, trotz alledem Irenes Schwermut etwas zu lindern, ruft ihr Julian in Erinnerung, dass sie als Künstlerin Berühmtheit erlangt und ein abwechslungsreiches Leben geführt hat. Dieses sei doch „reicher“ gewesen, als „ein Mutterleben hätte sein können“. Doch Irene spricht all dem jegliche Bedeutung ab. All das erscheint ihr nutzlos, vollkommen entwertet. Nichts kann aufwiegen, was sie durch die Abtreibung verloren hat. Vor allem aufgrund von Julians Scheu vor Bindung und Verantwortung konnte sie nicht das, was sie retrospektiv als ihre wahre Berufung empfunden hätte, verwirklichen. Die Fehlentscheidungen ihrer Vergangenheit, alte Verletzungen und versäumte Chancen suchen sie nach wie vor heim. Insofern wird sie der Wortbedeutung ihres Vornamens, der die „Friedfertige“ bedeutet, nicht gerecht. Auch wenn keine etymologische Verwandtschaft zwischen ihrem Nachnamen, Herms, und dem Verb „sich härmen“ besteht, so könnte es durchaus sein, dass diese Assoziation ob der Klangähnlichkeit nicht bloß kontingent ist, sondern von Schnitzler sehr wohl intendiert war.

8.3.4 Ehe und Liebe: zwei Gegenspieler

Die Ehe ist die Schule der Einsamkeit.
Aber man lernt nicht genug in ihr.⁵²²

Menschliche Beziehungen aller Art sind dem Los des Absterbens
geradeso unterworfen, wie das einzelne Individuum.
Aber daß solche tote Beziehungen so selten rechtzeitig begraben werden
und in freier Luft verwesen, das hauptsächlich ist es, was die Atmosphäre
der Gesellschaft, ja der Welt, mit so üblem Dufte erfüllt.⁵²³

Schnitzlers literarischer Kosmos ist bevölkert von promiskuen Figuren, die nahezu das gesamte Repertoire an Beziehungs- und Betrugskonstellationen auskosten, weshalb sie auch dem außerehelichen Koitus keineswegs abgeneigt sind. Dies hat dem Autor einerseits bis zum

⁵²² Arthur Schnitzler, *Ohne Maske*, a.a.O., S. 99.

⁵²³ Ebd., S. 203.

heutigen Tag den Ruf eines Erotomanen beschert, andererseits rief er dadurch zu Lebzeiten immer wieder empörte Moralapostel auf den Plan. Ein Skandalon seines Oeuvres besteht darin, dass er die Ehe als eine lügnerische Institution mit gewaltigen Rissen zeigt. Hinter der ehelichen Fassade tritt ihr wahres Wesen zutage. Sie ist ein Ort der Einsamkeit, der gewährten Geheimnisse, des Einander-Fremdseins und Einander-Täuschens, der Raum, in dem es, um eine berühmte Wortschöpfung Martin Bubers zu gebrauchen, primär „Vergegnungen“ anstelle von Begegnungen gibt. Sie mag zwar als die gesellschaftlich einzig legitime Verbindung zwischen Mann und Frau postuliert werden, aber im Brennpunkt der Schnitzlerschen Lupe zeigt sich, dass sie alles andere als hehr und erstrebenswert ist.

Vor allem ist sie der Liebe selbst äußerst abträglich. Zumindest in diesem Aspekt steht Schnitzler in einer jahrhundertelangen Traditionslinie, die besagt, Liebe und Ehe seien schlichtweg unvereinbar. In der auf ökonomischen Prinzipien basierenden Ehe hat die Liebe nichts verloren, sie tritt höchstens als eine subversive Kraft von außen auf, die Gelingen und Bestand der Ehe gefährdet. Die Liebe hingegen weiß: Ihre größte Bedrohung besteht darin, verzweckt zu werden und in die Geiselhaft ökonomischer Tauschhändler zu geraten. Denn sowohl die feudale als auch die bürgerliche Ehe ist über Jahrhunderte hinweg ein gängiges und beliebtes Instrumentarium für den finanziellen und gesellschaftlichen Aufstieg, oder wie es Peter von Matt formuliert, „eine singuläre Chance zum großen wirtschaftlichen Coup.“⁵²⁴ Erst die romantische Liebeskonzeption, wie sie vor allem Schlegel in seiner *Lucinde* paradigmatisch ausgestaltet, übt Kritik an dieser rigorosen Trennung zwischen Liebe und Ehe und fordert deren Verschränkung. D.h. auch wenn dieses Desiderat ein genuin literarisches ist und nur sehr begrenzt in der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit Fuß fassen konnte, so besteht die Errungenschaft der Romantik vor allem darin, dass sie die bis dato einzementierte Vorstellung der Inkompatibilität von Ehe und Liebe auflöst.⁵²⁵

Doch schon bald zeigt sich die Literatur skeptisch, was die glückssteigernden Qualitäten der Ehe anbelangt: Wie Konstanze Fliedl in ihrer Wiener Vorlesung zu *Schnitzlers Sprachen der Liebe* darlegt⁵²⁶, existieren Mitte des 18. Jahrhunderts noch Frauenfiguren, die durch ihre Sittsamkeit und Moral die Liebe eines gesellschaftlich über ihnen stehenden Mann zu gewinnen vermögen und mit diesem glücklich werden. Auch die klassischen Briefromane

⁵²⁴ Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1991, S. 68.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 69.

⁵²⁶ Vgl. Konstanze Fliedl, *Schnitzler Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 13-15.

zeugen von sittsamen Frauen, die ganz selig in den Hafen der Ehe einlaufen. Hingegen die Literatur des 19. Jahrhunderts sieht die Institution Ehe bereits wesentlich nüchterner: Bekanntlich korreliert die Konzeption der Liebeshe mit der Exklusivität des Partners bzw. der Partnerin und mit Dauerhaftigkeit. Diese beiden Pfeiler gelten als unerlässlich für das Erblühen von Liebesglück. Der realistische Roman des 19. Jahrhunderts scheint jedoch alle Lügen zu strafen, die noch an dieses Konzept glauben. Konstanze Fliedl spricht in diesem Zusammenhang von einem „strikten Glücksverbot“, das über die Protagonistinnen verhängt wird. Die zu Berühmtheit gelangten Figuren *Madame Bovary*, *Effie Briest* und *Anna Karenina* entstammen alle dieser Epoche und keine von ihnen wird mehr ihres Ehelebens froh. Sie mögen zwar als Ehebrecherinnen zugrunde gehen, doch zumindest geschieht dies in Autonomie, als Ausdruck selbstbestimmten Handelns. Ihre Schicksale enttarnen das an die Ehe gekoppelte Glücksversprechen als Wunschdenken und Illusion. Wer ein Happy End wünscht, muss von nun an zu Trivialliteratur greifen.

Angesichts des „literarischen Glücksverbots“ lässt sich im ausgehenden 19. Jahrhundert an ein Happy End gar nicht mehr denken, so auch nicht bei Schnitzlers Figuren. Jene unverhohlene Skepsis gegenüber der Ehe als Glücksgarant und gesellschaftlich erwünschter Verbindung, wie sie in Schnitzlers Werken zum Ausdruck kommt, ist somit aus literaturhistorischer Perspektive kein Novum, sondern die Fortführung einer Traditionslinie, durch die sich seit der Aufklärung die Liebesthematik stark wandelt.

Wo bei Schnitzler die bürgerliche Ehe in Erscheinung tritt, da wird die Dynamik patriarchaler Machtstrukturen sichtbar. Da ist die Ehe weit entfernt vom romantischen Desiderat, dass die Ebenbürtigkeit von Mann und Frau sichtbar und das hierarchische Gefälle zwischen den Geschlechtern behoben werde. Die Romantik war bekanntlich nicht in der Lage, die fest etablierte gesellschaftliche Lebenspraxis zu revolutionieren: Für Frauen bedeutete die bürgerliche, patriarchalen Strukturen unterworfenen Ehe weiterhin, dass sie von einer Bevormundung zur nächsten übergingen. Denn bis zu ihrer Heirat waren sie der väterlichen Autorität anheimgegeben, danach der Autorität des Ehemanns. Eine oppressive Ordnung, die erheblich auf Kosten der Frauen ging, doch war sie dem patriarchalen System derart eingeschrieben, dass sie als einzig legitime und unanfechtbare Ordnung, die auf das Funktionieren, das Wohl von Gesellschaft und Staat ausgerichtet ist, tradiert wurde. Dieses Credo beherrscht das gesamte 19. Jahrhundert und ragt bis ins 20. Jahrhundert hinein. Gerade deshalb greift die Literatur die Themen Ehe und Familie so häufig auf. In seiner Studie über den *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur* erklärt Peter von Matt diese eigentümliche

Amalgamierung von Ehe und (Gesellschafts-)Ordnung folgendermaßen: „Die Ehe und die Ordnung des Ganzen, sie sind nicht zu trennen. Wenn die Literatur über die Ordnung nachdenkt, konkretisiert sie ihr Denken mit dem Konfliktpotential der Ehe; wenn sie die Ehe schildert, wird sie früher oder später zur Metapher für die Ordnung.“⁵²⁷

Zum einen steht Schnitzler also in einer literarischen Traditionslinie, die die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe postuliert. Zusätzlich schürt jedoch auch die Lektüre von Werken Schopenhauers⁵²⁸ und Nietzsches⁵²⁹ seine Skepsis gegenüber dem romantischen Liebesideal. In späteren Jahren übt Sigmund Freuds Sexualtheorie⁵³⁰ großen Einfluss auf seine Liebeskonzeptionen aus. Am stärksten und offenkundigsten manifestiert sich dieser Einfluss im *Reigen*. Zweifelsohne stellt er eine literarische Bebilderung jener sexualanalytischen Erkenntnisse dar, die vom Vater der Psychoanalyse und dessen Anhängern publiziert wurden.⁵³¹

⁵²⁷ Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, a.a.O., S. 299.

⁵²⁸ In der *Metaphysik der Geschlechtsliebe* (1844) verweist Arthur Schopenhauer auf die Allgegenwärtigkeit des Liebesdiskurses, vor allem die Dichter seien die meiste Zeit damit beschäftigt, die Geschlechtsliebe zu schildern. Doch auch „in der wirklichen Welt“ Sorge die Geschlechtsliebe für Verwirrung und störe sogar „die Verhandlungen der Staatsmänner und die Forschungen der Gelehrten“, in: ders., *Sämtliche Werke, Band 2, Die Welt als Wille und Vorstellung*, textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt/Main: Cotta Verlag 1960, S. 678-726, hier S. 684. In seiner Schrift *Über die Weiber* (1851) vertritt Schopenhauer die These, dass Frauen instinktiv jene Männer auswählen würden, die sich durch Jugendlichkeit, Stärke und Schönheit auszeichnen. Dies entspräche dem Willen der Natur, um die Qualität der nächsten Generation zu gewährleisten. Somit sei eine Frau auch dazu befugt, den ehelichen Ernährer, der in Schopenhauers Konzeption offensichtlich in der Regel alt und unattraktiv ist, zu betrügen. Vgl. ders., *Über die Weiber*, in: *Parerga und Paralipomena, kleine philosophische Schriften, 2. Band*, Leipzig: Brockhaus 1874, S. 649-663, hier S. 653.

⁵²⁹ Friedrich Nietzsche definiert in der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) die Liebe als egoistisches Vom-anderen-Besitz-Ergreifen: „Am deutlichsten aber verrät sich die Liebe der Geschlechter als Drang nach Eigentum: der Liebende will den unbedingten Alleinbesitz der von ihm ersehnten Person, er will eine ebenso unbedingt Macht über ihre Seele wie ihren Leib, er will allein geliebt sein und als das Höchste und Begehrteste in der anderen Seele wohnen und herrschen“, in: ders., *Werke in drei Bänden, Band 2, Die fröhliche Wissenschaft, Also sprach Zarathustra, Götzen-Dämmerung*, auf Grund der von Dr. Walther Linden besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Wolfgang Deninger, Kettwig: Phaidon 1990, S. 7-134, hier S. 32.

⁵³⁰ Freuds Theorie zufolge tritt in der Verliebtheit eine „Sexualüberschätzung“ ein: Liebe entsteht dann, wenn die „sinnlichen Strebungen“ verdrängt oder zurückgedrängt werden, um die Täuschung zu ermöglichen, dass das „Sexualziel“ wegen seiner „seelischen Vorzüge“ auch sinnlich geliebt werde, „während umgekehrt erst das sinnliche Wohlgefallen ihm diese Vorzüge verliehen haben mag“. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Wien: Psychoanalytischer Verlag 1921, S. 81.

⁵³¹ Schnitzler hat Freuds Veröffentlichungen mit großem Interesse wahrgenommen, wiewohl er der Psychoanalyse kritisch gegenüberstand und ihr immer wieder zum Vorwurf machte, dass sie einseitig sei, die Sexualität überbewerte und nicht tief genug grabe. Im Diarium vermerkt er seine psychoanalytischen Lektüren: So erwähnt er die *Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie* (1912) ebenso wie z.B. die *Traumdeutung* (1900), die *Studien über Hysterie* (1902), die *Vorlesungen* (1922) und *Die Zukunft einer Illusion* (1927). Schon als Arzt hatte er Freuds Übersetzungen von Charcots Vorlesungen (1888) sowie der Bernheim-Studien von 1886 und 1892 gelesen, in der *Internationalen Klinischen Rundschau* rezensiert und dabei den Übersetzer gelobt. Als guter Kenner der „neuen Psychologie“ wurde er, wie Schnitzler am 28. Juni 1927 in seinem Tagebuch dokumentiert, vom Historiker Alfred Pribram aufgefordert, für das *Biographische Lexikon* die Artikel über Josef Breuer und Freud zu schreiben. Vgl. dazu: Michael Rohrwasser, *Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne*.

Es sind stets die Frauen, die an der Ehe schwer zu tragen haben. Eine außerliterarische Repräsentantin dieses ehelich bedingten Unglücks ist die Hoteliersgattin Olga Waissnix, die in ihren Briefen an Schnitzler ein vernichtendes Urteil über diese Institution fällt. Die Ehe sei „die barbarischste aller unmenschlichen Institutionen“⁵³² und habe ihr selbst viel Unglück und Enttäuschung beschert. Sie wisse nur zu gut, „dass vieles im Leben hässlich eingerichtet ist, und das was man für das größte Glück hielt, nichts als eine lange Reihe der Qualen bedeutet.“⁵³³

Mit Genia Hofreiter aus der Tragikomödie *Das weite Land* (1911) hat Schnitzler sozusagen eine nahe literarische Verwandte von Olga Waissnix geschaffen⁵³⁴: Genia liebt ihren Mann Ferdinand zwar noch, aber von zwischenmenschlicher Nähe und Geborgenheit kann in dieser Ehe keine Rede sein. Als sie den Wunsch äußert, zu ihrem einzigen Sohn Percy nach England zu fahren, unterstellt ihr Ferdinand, dass sie in Wahrheit vor ihm fliehen wolle. Genia spricht daraufhin klare Worte, um ihm die Absurdität dieser Aussage vor Augen zu führen: „Flucht? Flucht vor dir! Das hab‘ ich wohl nicht notwendig. Wir sind ja weit genug voneinander, auch daheim!“⁵³⁵

8.3.5 Austauschbarkeit statt unendlich steigerbare Individualität

Zu lieben bedeutet,
zu der äußerst schwierigen Einsicht zu gelangen,
dass es außer dir selbst jemanden gibt,
der wirklich ist.
Iris Murdoch

Am 4. Mai 1895 vermerkt der knapp 33-jährige Schnitzler in seinem Diarium: „Die Liebe ist eigentlich immer ein Symbol für was anderes“ und untermauert diese Behauptung, die er deduktiv aus den Erfahrungen seiner zahlreichen Liaisonen ableitet, mit konkreten Beispielen: Die Schauspielerin „Dilly“ Sandrock habe für ihn „die Sensation“ dargestellt, „eine berühmte [Dame] zu besitzen“. Als er Dillys Forderungen überdrüssig wurde, sei Mizzi Reinhard die

Eine Kritik des Einfluss Modells, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im 20. Jahrhundert*, Wien: Picus-Verlag 2003, S. 67-90, hier S. 93.

⁵³² Arthur Schnitzler/Olga Waissnix, *Liebe, die starb vor der Zeit*, a.a.O., S. 69.

⁵³³ Ebd., S. 35.

⁵³⁴ Vgl. Hans Weigels Vorwort zu *Liebe, die starb vor der Zeit*, a.a.O., S. 14.

⁵³⁵ Arthur Schnitzler, *Das weite Land*, a.a.O., S. 30.

„Rettung“ gewesen, er hingegen habe für sie das „Princip des Mannes“ verkörpert. Die junge Stickerin Jeanette Heeger dagegen repräsentiere den Prototyp des süßen Mädels, „die Sinnlichkeit“, Olga Waissnix, seine vertraute Freundin, stelle die „grande passion“ dar. Die ihm treu ergebene Josefine Lydia Weisswasser, genannt Fifi, bezeichnet Schnitzler als „die Behaglichkeit“. Minni alias Hermine Littmann verkörpere „die Leichtlebigkeit“, Franziska Reich, genannt Fännchen, die er in seiner Gymnasialzeit glühend verehrt hatte, sei „die Jugendliebe“.⁵³⁶

Schnitzlers Ausführungen machen deutlich, dass in dieser Beziehungskonzeption Sehnsüchte und eigene psychische „Mangelerscheinungen“ die bedeutendsten Triebfedern für das Streben nach Zweisamkeit sind. Immer deutlicher kommt ihm zu Bewusstsein, wie stark der Begriff Liebe symbolisch aufgeladen ist. So wird Schnitzler auch in späteren Jahren schreiben: „Das Beste, was Liebende im Laufe der Zeit einander werden können, das ist: Surrogate ihrer Träume oder Symbole ihrer Sehnsucht.“⁵³⁷

Noch drastischer urteilt der Graf aus dem *Reigen* über die Liebe, wenn er die Liebe als inexistent deklariert und das ausspricht, was auch die anderen Figuren dieses Rondos erahnen, sich jedoch nicht einzugestehen wagen: nämlich dass sich die Liebe und die dazugehörenden Liebesdiskurse weit mehr aus Erwartungen und Sehnsüchten als aus ihrer eigentlichen Natur speisen. So belächelt der mit vielen „dekadenten“ Wesenszügen ausgestattete Adelige die Schauspielerin, die bedauert, ihren Ruhm und ihren beruflichen Erfolg nicht als Glück verbuchen zu können: „Glück? Bitt’ Sie, Fräulein, Glück gibt’s nicht. Überhaupt gerade die Sachen, von denen am meisten g’red’t wird, gibt’s nicht... z.B. Liebe. Das ist auch so was“.⁵³⁸ Schnitzler hat somit diese Worte einer Figur in den Mund gelegt, die zwar der bürgerlichen Begrifflichkeit nicht unterliegt, aber dennoch eine Erfahrung ausspricht, die für die Repräsentanten aller Schichten gilt.

Der Graf selbst hat sich dazu entschlossen, dem leeren, tristen Dasein, das kein Versprechen von Glück oder Dauer in sich birgt, trotz allem so viel Genuss und Rausch wie möglich abzurufen:

Genuß ... Rausch... also gut, da läßt sich nichts sagen ... das ist was Sicheres. Jetzt genieße ich ... gut, weiß ich, ich genieß,. Oder ich bin berauscht, schön. Das ist auch sicher. Und ist’s vorbei, so ist es halt vorbei.⁵³⁹

⁵³⁶ Vgl. Tagebuch, 4. Mai 1895.

⁵³⁷ Arthur Schnitzler, *Ohne Maske*, a.a.O., S. 97.

⁵³⁸ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 91.

⁵³⁹ Ebd.

Gleichzeitig macht der Adelige keinen Hehl daraus, dass seine auf Lust und Sinnlichkeit konzentrierten Gedanken bisweilen zu philosophisch-existentiellen Fragen abschweifen, weshalb ihn sein Freund Lulu als Philosophen bezeichne und der Meinung sei, dass er zu viel nachdenke.⁵⁴⁰ Auch die Schauspielerin befindet: „Ja, denken ... das ist das Unglück“.⁵⁴¹

Schnitzlers Figuren sind für gewöhnlich Suchende, die von ihrer Hoffnung auf Nähe, Liebe, Anerkennung und Bindung getrieben werden, doch deren Sehnsüchte stets unerfüllt bleiben. Die Dirne hätte gerne neben ihren variierenden Freiern einen Soldaten als festen Partner, die junge Frau wünscht sich einen Liebhaber, der sie für ihre ehelichen Frustrationen entschädigt, das süße Mädel träumt von einem wohlhabenden Verehrer, an dessen luxuriösem Lebensstil sie ein wenig teilhaben darf, die Schauspielerin sucht nach einem Liebhaber, der ihr willenlos ergeben und somit stets verfügbar ist. Konträr dazu manifestieren sich die männlichen Sehnsüchte. Der Soldat will sich auf Triebbefriedigung fernab von bindender Verantwortung beschränken, der „Junge Herr“ möchte sich in seiner Männlichkeit bestätigt wissen, der Ehemann lebt gern seine Phantasien von „anständigen Ehefrauen“ und „lasterhaften Mädchen“ aus, der Dichter heischt nach der Anerkennung seines Talents.

Die Begegnungen im *Reigen* sind gleichzeitig auch immer wieder von Ängsten überschattet: Die Dirne fürchtet sich vor dem „Wachter“, das Stubenmädchen scheut die Dunkelheit der Praterallee wie auch das Licht im Zimmer des jungen Herren, durch das sie sich entblößt fühlt. Die junge verheiratete Frau fürchtet, dass sie auf dem Weg in die Wohnung ihres Geliebten von einem Bekannten gesehen werden könnte. Der Gatte bereut seine Unachtsamkeit beim Koitus mit dem süßen Mädel und fürchtet eine mögliche Ansteckung mit einer Geschlechtskrankheit. Das süße Mädel spricht von einem „Malheur“, sollte sie jemand mit dem Dichter sehen und es ihrer Mutter erzählen. Der junge Herr geniert sich für seine anfängliche Impotenz und hegt die Befürchtung, er sinke aufgrund dieses Unvermögens nun ganz in der Achtung seiner Geliebten – eine Angst, die ihn zu einem misogynen Diskurs über die erschwerte Erektionsfähigkeit bei wahren Gefühlen für das weibliche Sexualobjekt verleitet.

Doch die größte gemeinsame Angst besteht darin, für den anderen ganz und gar austauschbar zu sein. Schließlich besteht ein wesentlicher Eckpfeiler der romantischen Liebe in dem Ausschließlichkeitspostulat des/der Geliebten:⁵⁴² Wer liebt, liebt für gewöhnlich

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., S. 89.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Vgl. Konstanze Fliedl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 29.

wegen der Einzigartigkeit, der Exklusivität und Unersetzbarkeit des Partners/der Partnerin. Als der Soldat dem Stubenmädchen verkündet, dass er wieder tanzen gehen werde, entspinnt sich ein Dialog, in dem das Mädchen zumindest um Exklusivität für diese eine Nacht bettelt:

STUBENMÄDCHEN O Gott, sein die Männer schlecht. Was, Sie machen's sicher mit einer jeden so.

SOLDAT Das wär' z' viel!-

STUBENMÄDCHEN Franz, bitt' schön, heut nimmer, - heut bleiben S' mit mir, schau'n S' -

SOLDAT Ja, ja, ist schon gut. Aber tanzen werd' ich doch noch dürfen.

STUBENMÄDCHEN Ich tanz' heut mit kein' mehr! [...]

SOLDAT [...] Also wannst auf mich warten willst, so führ' ich dich z' Haus... wenn nicht ... Servas -

STUBENMÄDCHEN Ja, ich werd' warten.

Sie treten in den Tanzsaal ein.

SOLDAT Wissen S' Fräul'n Marie, ein Glas Bier lassen's Ihnen geben. *Zu einer Blonden sich wendend, die eben mit einem Burschen vorbeitanzt, sehr hochdeutsch* Mein Fräulein, darf ich bitten? –⁵⁴³

Das Stubenmädchen hat Angst vor dem eiligen Abschied, der deshalb so schnell und offensichtlich so emotionslos vollzogen werden kann, weil der stattgefundenen Begegnung keinerlei Bedeutung zukommt. Sie reiht sich ein in die Kette der belanglosen, flüchtigen, auf sexuelle Befriedigung ausgerichteten Liebschaften. Das Mädchen wird mit seiner Vermutung nicht so falsch liegen, wenn es dem Soldaten unterstellt, die Frauen beliebig und bar jeder Emotion auszutauschen.

In der Konstellation „Junger Herr“ und „Junge Frau“ greift Alfred, der junge Mann, den Exklusivitätsgedanken geschickt auf, um der verheirateten Emma den Seitensprung zu erleichtern:

DER JUNGE HERR Das Leben ist so leer, so nichtig – und dann, - so kurz – so entsetzlich kurz! Es gibt nur e i n Glück... einen Menschen finden, von dem man geliebt wird –⁵⁴⁴

Kurz darauf erfolgt sein Lockruf: „Komm, komm, du einzige, einzige...“, um sie sogleich ins Schlafzimmer zu tragen. Emma legitimiert für sich und - vor allem für den Liebhaber in spe - ihre Bereitschaft zum ehelichen Betrug mit der überwältigenden Macht der Liebe, der sie willenlos zu erliegen vorgibt. Während sie Alfred entkleidet, kokettiert sie mit diesem

⁵⁴³ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 31f.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 43.

Schwachwerden, indem sie seufzend ruft: „Sie sind so ... o Gott, was machen Sie aus mir! – Alfred!“⁵⁴⁵, um beim Abschied noch einmal zu bekunden, dass sie sich gegen die in ihr auflodernden Gefühle nicht zu wehren vermag: „Warum hab‘ ich dich so lieb! – Adieu.“⁵⁴⁶

Emma bezieht sich hierbei auf ein zentrales und beliebtes Leitsymbol des Liebesdiskurses, nämlich auf die „Passion“. Diese Passion bringt zum Ausdruck,

daß man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine Rechenschaft geben kann. Andere Bilder mit zum Teil sehr alter Tradition haben den gleichen Symbolwert – so wenn man sagt, Liebe sei eine Art Krankheit; Liebe sei Wahnsinn, folie à deux; Liebe lege in Ketten. In weiteren Wendungen kann es heißen: Liebe sei ein Mysterium, sei ein Wunder, lasse sich nicht erklären und nicht begründen [...] All dies verweist auf das Ausscheren aus der normalen sozialen Kontrolle, das aber von der Gesellschaft nach Art einer Krankheit toleriert und mit der Zuweisung einer Sonderrolle honoriert werden muß.⁵⁴⁷

Doch nicht nur das Abschiednehmen, auch das Verharren ist oftmals angstbesetzt: Der Graf würde nach dem Sexualakt mit der Schauspielerin am liebsten mehrere Tage bis zum nächsten Treffen verstreichen lassen, aber die fordernde Geliebte gestattet keine Ausflüchte und befiehlt ihm, sie noch am selben Abend in ihrer Wohnung zu erwarten. Nach dem Koitus macht sich eine Ernüchterung breit, die die Nähe des anderen unerträglich werden lässt. Der vor der Dirne davoneilende Soldat behauptet, um zehn Uhr in der Kaserne sein zu müssen, in der darauffolgenden Szene mit dem Stubenmädchen hat sich für ihn die Frist plötzlich auf Mitternacht verschoben.

Den Figuren gelingt es nicht, ihre Sehnsüchte und Wünsche aufeinander abzustimmen, was in einen verzweiferten Kreislauf von Annäherung und Abstoßung mündet. Ebenso wenig gelingt es ihnen, ihre Ängste zu überwinden und Geborgenheit zu erfahren. Was sie erleben, ist die immer wiederkehrende Welle von Hoffnung, Enttäuschung und Unzufriedenheit.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Ebd., S. 44.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 50.

⁵⁴⁷ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion*, a.a.O., S.30f.

⁵⁴⁸ Vgl. Alfred Pfoser, *Rund um den Reigen. Eine interpretatorische Einführung*, in: ders. u.a., *Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte, Analysen und Dokumente*, Band 1, a.a.O., S. 13-42.

8.3.6 Liebe als unverbindliches Spiel

In Schnitzlers Werken, vor allem in seiner dramatischen Dichtung, erscheint die Liebe oftmals als „Spiel“, d.h. als „das flüchtige, etwas frivole, von Anfang an auf eine zeitlich begrenzte Episode abgestellte und häufig den Partner wechselnde Spiel“. ⁵⁴⁹ Aus dieser Liebesauffassung resultieren gewisse Regeln, nämlich „die Scheu vor jeglicher Bindung, die Verleugnung jeder Verpflichtung, der Vorbehalt und die gleichzeitige [...] Illusion, daß in solchen Spielen Liebe zu erfahren sei.“ ⁵⁵⁰

Diese Konzeption der spielerischen Liebe fasst Theodor im 1. Akt folgendermaßen zusammen:

Erholen! Das ist der tiefere Sinn. Zum Erholen sind sie da. Drum bin ich auch immer gegen die so genannten interessanten Weiber. Die Weiber haben nicht interessant zu sein, sondern angenehm. Du musst dein Glück suchen, wo ich es bisher gesucht und gefunden habe, dort, wo es keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen gibt, wo der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen hat, wo man lächelnd den ersten Kuss empfängt und mit sehr sanfter Rührung scheidet. ⁵⁵¹

Zu den „interessanten Weibern“ zählen für Theodor die verheirateten Frauen der Oberschicht. Wer jedoch mit diesen intimen Kontakt pflegt, muss aufgrund der damit verbundenen (Lebens-)Gefahr, die von den entehrten Ehemännern ausgeht, permanente Unruhe und Aufregung in Kauf nehmen. Theodor plädiert dafür, keiner einzigen Beziehung besondere Bedeutung beizumessen, und warnt dringlich davor, sich emotional involvieren zu lassen. Seinem Credo zufolge korreliert die als bedeutungsvoll empfundene Liebe zu einer Frau mit Hass, weshalb ein Mann gut daran tue, den Frauen indifferent gegenüberzustehen: „Wir hassen nämlich die Frauen, die wir lieben – und wir lieben nur die Frauen, die uns gleichgültig sind“, verkündet er programmatisch seinem Freund Fritz. ⁵⁵²

Im Spannungsfeld dieser starken Gefühlsambivalenz bewegen sich mehrere männliche Figuren aus Schnitzlers Dramen.

⁵⁴⁹ Zu den Formen dekadenter Erotik siehe: Wolfdietrich Rasch, *Die literarische Décadence*, a.a.O., S. 67-74, hier S. 67.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei. Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 109.

⁵⁵² Ebd., S. 117.

Worin liegt nun für Fritz der Reiz an einer Liebelei mit der jungen, hübschen Christine? Sie befriedigt seine Sehnsucht nach der „Zärtlichkeit ohne Pathos“ und umschmeichelt ihn still. Dadurch kann er in den Stunden ihres Beisammenseins all die Aufregungen, die ihm sein Liebesverhältnis mit der verheirateten Frau beschert, vergessen.

Wann immer sich Christine jedoch anschickt, ihren starken Gefühlen für Fritz Ausdruck zu verleihen, reagiert er mit Abwehr. Er ist auch derjenige, der die gesamten Regeln für ihre Liebesbeziehung definiert. So lehnt er jeglichen Diskurs über „Ewigkeit“ ab: „[...]..die großen Worte, die hab‘ ich nicht gern. Von der Ewigkeit reden wir nicht“⁵⁵³, verkündet er programmatisch. An anderer Stelle meint er, das Schöne an ihrer Verbindung liege doch darin, dass sie einander nichts fragen würden und bei ihrem Zusammensein die Welt rundherum versinke. Doch auch hier tritt wieder die Asymmetrie ihrer Beziehung zutage: Wiewohl Fritz sagt: „Schau, das haben wir ja so ausdrücklich miteinander ausgemacht: Gefragt wird nichts“⁵⁵⁴, liegt klar auf der Hand, dass sich Christine dieser von ihm definierten Regel zwar fügt, sie jedoch keineswegs gutheißt, sondern unter ihr leidet.

Die Beziehungsform, die Fritz ersehnt, soll zwar seine emotionalen Bedürfnisse befriedigen, aber zu keiner Form von Bindung führen. Er plädiert für eine „augenblickhafte“ Liebe, die weder Dauer noch Beständigkeit für sich beansprucht.

Komm da her, zu mir. *Sie ist bei ihm* Du weißt ja doch nur eins, wie ich – dass du mich in d i e s e m Augenblick liebst. *Wie sie reden will* Sprich nicht von Ewigkeit. *Mehr für sich* Es gibt vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen - ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört.⁵⁵⁵

Fritz’ Betonung des Augenblicks, der nichts von der Ewigkeit weiß, verweist darauf, dass er sehr stark von Stimmungen geleitet ist und sich durch übersteigerte Sensibilität auszeichnet. Er sträubt sich gegen die ewige Liebe, die für ihn primär mit Unfreiheit korreliert. Christine, die darum weiß, dass für Fritz die Freiheit von zentraler Bedeutung ist, versichert ihm: „Du bist ja frei, du bist ja frei – du kannst mich ja sitzen lassen, wann du willst.“⁵⁵⁶

Obwohl Fritz die Liebe als etwas Flüchtliges perzipiert, spürt er dennoch, dass er nicht leichten Herzens Beziehungen beenden kann, sondern diese Verlusterfahrung als etwas

⁵⁵³ Ebd., S. 116.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 118.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 147.

⁵⁵⁶ Ebd.

Schmerzvolles erlebt. So sinniert er über das Abschiednehmen: „Das letzte Mal... Na, darin liegt jedenfalls etwas Melancholisches. Ein Abschied schmerzt immer, auch wenn man sich schon lang darauf freut.“⁵⁵⁷

Eine der Regeln der spielerischen Liebe ist das Nichtvorhandensein von Offenheit, das Pochen auf Verschwiegenheit. Der eine Liebespartner erzählt dem anderen nichts von dem, was ihn, seinen Alltag und seine sozialen Beziehungen betrifft. Christine stößt sich sehr an dieser Forderung, die in ihr eine psychische Distanz auslöst und die sie zu Fritz sagen lässt: „Wie verschwunden bist du da für mich, so weit weg.“⁵⁵⁸ Obwohl Fritz Christine gegenüber keineswegs offen ist, verlangt *er* ihr jedoch diese Offenheit ab, was als weiteres Indiz für das asymmetrische Machtverhältnis in dieser Beziehung gewertet werden kann.

Christine liebt Fritz zwar sehr, doch sie ist sich dessen bewusst, dass er sie nicht in gleichem Maße gern hat. In dem Moment, in dem er Christine seine Zärtlichkeit zeigt, beginnt sie aber zu hoffen, dass er doch tiefere Zuneigung zu ihr gefasst habe.

CHRISTINE Wenn ich nur wüsste, dass du mich gern hast – da wär ja alles ganz gut.

FRITZ Weißt du’ s denn nicht?

CHRISTINE Wenn du immer in dem Ton zu mir reden möchtest, Ja dann...⁵⁵⁹

Die spielerische Liebe mag keine schweren, emotional überbordenden Trennungen, vielmehr fordert sie von allen Beteiligten Leichtigkeit beim Abschiednehmen.⁵⁶⁰ Dafür plädiert auch die Psychoanalyse: Sigmund Freud empfiehlt, die Liebe als Spiel zu praktizieren, die sowohl auf Freiheit als auf den Genuss des Augenblicks abzielt. Die Trauer über die Vergänglichkeit allen Seins, mit der wir aufgrund unserer begrenzten Lebensspanne konfrontiert sind, wertet er sogar als krankhafte Form von Melancholie. Dies zeigt sich in seinem kurzen Text über die *Vergänglichkeit* (1916). Freud bezieht sich darin auf die Trauer eines nicht genannten Dichters um das Verschwinden der schönen Natur. Er versucht dieser Melancholie über das ephemere Wesen einer Blume, die „nur eine einzige Nacht blüht“, rationalistisch entgegenzuwirken. Gerade diese Flüchtigkeit sei es, die den Genuss steigern sollte:

⁵⁵⁷ Ebd., S. 117.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 147.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 129.

⁵⁶⁰ Rania El Wardy, *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*, Marburg: Tectum-Verlag 2008.

Die Beschränkung in der Möglichkeit des Genusses erhöht dessen Kostbarkeit. Ich erklärte es für unverständlich, wie der Gedanke an die Vergänglichkeit des Schönen uns die Freude an demselben trüben sollte. Was die Schönheit der Natur betrifft, so kommt sie nach jeder Zerstörung durch den Winter im nächsten Jahr wieder, und diese Wiederkehr darf im Verhältnis zu unserer als eine ewige bezeichnet werden.⁵⁶¹

Zwar wird dieses Ewigkeitskriterium nicht auf das menschliche Dasein bezogen, aber dem Vergänglichkeitsmotiv, das dem Bewusstsein eigen ist, diametral entgegengesetzt. Das Schöne könne gar nicht einem endgültigen Ende anheimfallen, da es „von der absoluten Zeitdauer unabhängig“ sei. So wie beim Philosophen Martin Heidegger (*Sein und Zeit*) steht also bei ihm die Optimierung der Kontinuität einer Sache im Vordergrund. Das Empfinden des Dichters wird als Fall einer pathologischen Reaktion, als „seelische Auflehnung gegen die Trauer“ gewertet:

Die Vorstellung, dass dieses Schöne vergänglich sei, gab den beiden Empfindsamen einen Vorgeschmack der Trauer um seinen Untergang, und da die Seele von allem Schmerzlichen instinktiv zurückweicht, fühlten sie ihren Genuss am Schönen durch den Gedanken an dessen Vergänglichkeit beeinträchtigt.⁵⁶²

8.4 Das Déjà-vu des Abschieds im *Reigen*

Die Abschiede, die im *Reigen* genommen werden, sind keineswegs dramatische, die den Liebenden schwer fallen würden. Wie bereits erwähnt, kommt es bei allen Figuren nach dem Koitus zu einer großen Ernüchterung, da der Geschlechtsakt weder die erhoffte Nähe herzustellen noch andere Sehnsüchte zu stillen vermag, sondern im Gegenteil, das Präludium zur darauffolgenden Trennung, den Beginn des Voneinander-Wegdriftens darstellt.

Marcel Reich-Ranicki hat zu Recht darauf hingewiesen, dass an dieser Stelle das zentrale Motiv der Schnitzlerschen Liebe zum Vorschein kommt: „Man liebt, weil man sterben muß, und man stirbt, weil man liebte oder lieben wollte oder zu lieben glaubte.“⁵⁶³ Dass Schnitzlers

⁵⁶¹ Sigmund Freud, *Vergänglichkeit*, in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band X, Bildende Kunst und Literatur*, S. 223-227, hier S. 225f.

⁵⁶² Ebd., S. 226.

⁵⁶³ Marcel Reich-Ranicki, *Schnitzler und das weite Land der Seele*, in: der., *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, erweiterte Ausgabe, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1990, S. 24-46, hier S. 37.

Werke um die „Polarität von Lieben und Sterben“⁵⁶⁴ kreisen, lag übrigens bereits 1922 für Sigmund Freud klar auf der Hand. Die Dirne Leocadia möchte durch die Erfahrung von Nähe und Intimität der verschlingenden Kraft des Todes Einhalt gebieten, oder Igor Carusos Worte verwendend, mit der gelebten Leidenschaft auf „spontan-anarchistische“ und befreiende Weise auf die Präsenz des Todes antworten. Die Dirne gibt sich letzten Endes dem Soldaten am dunklen Donauufer hin. Unmittelbar danach möchte dieser so schnell wie möglich diesen Kontakt wieder abbrechen. Eile vorschützend, läuft er davon, doch Leocadia will ihn noch nicht gehen lassen und versucht, das Gespräch aufrechtzuerhalten, indem sie sich nach seinem Namen erkundigt. Als der Soldat zwar abblockt, aber sie trotzdem nicht von ihm ablässt, fragt er gereizt: „Na, was willst denn?“ Da er nicht ihr Geliebter werden möchte, rekurriert sie schließlich auf die monetäre Komponente ihres Gewerbes: „Geh, ein Sechserl für’n Hausmeister gib mir wenigstens!“ Er jedoch erbarmt sich ihrer nicht, will nicht ihre „Wurzen“ sein, woraufhin ihm Leocadia hinterherrscht: „Strizzi! Fallott!“⁵⁶⁵ Der „schöne Engel“ ist am Ende des Dialogs zum deklarierten Strolch, zum Gauner mutiert.

Leocadias Sehnsüchte bleiben am Ende ungestillt, so wie auch die aller anderen Figuren – und das, obwohl sie alle nicht nach großem Glück streben, sondern sich mit viel weniger bescheiden würden. Reich-Ranickis Charakterisierung der Schnitzlerschen Figuren scheint insofern sehr treffend:

Es sind Schutzbedürftige, die eine Zuflucht suchen, Hilflose, die von einem Asyl träumen, Leidende, die nach einem Narkotikum dürsten. Wie die Dirne im „Reigen“ wollen sie ihre Einsamkeit überwinden, ihre Trauer vergessen, ihre Angst betäuben – und sei es auch nur für eine einzige Stunde: Die ersehnte Zuflucht, sie wissen es, kann nur vorläufig, nur provisorisch sein. Denn was diese Menschen treibt, ist eben jene einfache Frage, „ob wir morgen nochs Leben haben“ werden.⁵⁶⁶

Weniger Überredungskünste als die Dirne Leocadia braucht Alfred, der „Junge Herr“. In Anbetracht seiner gesellschaftlichen und pekuniären Überlegenheit gegenüber dem Stubenmädchen muss er nicht viel Engagement an den Tag legen, um dieses zu verführen. Dafür genügen ein paar schmeichelnde Worte zur Dienstkleidung und zum Äußeren der jungen Frau sowie die Anspielung auf eine Nacht, in der eine offene Tür dem jungen Herrn voyeuristische Blicke auf ihren nackten Körper gewährt hat. Während des Aktes läutet

⁵⁶⁴ Sigmund Freud 1922 zu Schnitzlers 60. Geburtstag

⁵⁶⁵ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 27.

⁵⁶⁶ Marcel Reich-Ranicki, *Schnitzler und das weite Land der Seele*, a.a.O., S. 38.

jemand energisch an der Tür. Von nun an reagiert Alfred auf das Stubenmädchen kühl und unnahbar, er blockt ab, als es noch einmal mit den Worten „Herr Alfred ... Sie sind aber Nein...so schlimm“⁵⁶⁷ auf das Geschehene anspielt. Er ist „unangenehm berührt“ und geht auf Distanz:

DAS STUBENMÄDCHEN *nähert sich ihm.*

DER JUNGE HERR *entzieht sich ihr* – Sie, Marie, - ich geh' jetzt ins Kaffeehaus.

Marie deutet Enttäuschung an, als sie (in der Regieanweisung *zärtlich*) erwidert: „Schon ... Herr Alfred.“

DER JUNGE HERR *streng* Ich geh, jetzt ins Kaffeehaus. Wenn der Doktor Schüller kommen sollte...

DAS STUBENMÄDCHEN Der kommt heut nimmer.

DER JUNGE HERR *noch strenger* Wenn der Doktor Schüller kommen sollte, ich, ich... ich bin – im Kaffeehaus. – *Geht ins andere Zimmer.*

*Das Stubenmädchen nimmt eine Zigarre vom Rauchtisch, steckt sie ein und geht ab.*⁵⁶⁸

8.5 Ausdrucksformen des melancholischen Abschiednehmens in Schnitzlers *Der einsame Weg*

Im Theaterstück *Der einsame Weg* finden sich auffallend oft Abschiedsszenarien, die von tiefer Melancholie durchwirkt sind. Das Abschiednehmen ist den zwischenmenschlichen Begegnungen und Beziehungen der Figuren von vornherein eingeschrieben. Jene Melancholie, die dabei in Erscheinung tritt, basiert jedoch vorrangig auf einem schwermütigen Stimmungsmodus, der in den Rang einer existentiellen Grundhaltung erhoben wird. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, prägen Einsamkeit, Krankheit, das Bewusstsein um die eigene Sterblichkeit, die Prädominanz der Erinnerung vor der Gegenwart und das Wissen um die Unmöglichkeit, dem anderen wirklich nahe zu kommen, die Abschiede, die im *Einsamen Weg* vollzogen werden.

⁵⁶⁷ Arthur Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge, Liebelei, Schauspiel in drei Akten*, a.a.O., S. 36

⁵⁶⁸ Ebd., S. 37.

8.5.1 Einsamkeit als *Conditio humana*

Das Verfassen des Schauspiels *Der einsame Weg* ging Schnitzler alles andere als leicht von der Hand, „viel Qual, ja Thränen“⁵⁶⁹ waren ihm beschert, ehe er es im Herbst 1903 nach einem dreijährigen Schreibprozess schließlich vollenden konnte. Die verschiedenen Fassungen, welche markante Titel wie „Egoisten“, „Der Junggeselle“ oder „Wege ins Dunkle“ tragen, zeigen mehrere Themen und Handlungsstränge, die Schnitzler komprimiert darstellen wollte. Neben dem Drama einer Familie beleuchten Schnitzlers Versionen ebenso die Junggesellenproblematik sowie die Konfliktsituation eines Arztes, die er jedoch in der Endfassung ausklammert, um sie in der Komödie *Professor Bernhardt* aufzugreifen und thematisch auszufächern.⁵⁷⁰

Der Titel des Stücks *Der einsame Weg* ist semantisch stark aufgeladen: Er verbindet den Begriff der Einsamkeit, wie er bereits in Schnitzlers Grundidee für dieses Schauspiel von zentraler Bedeutung ist, mit der gängigen Metapher vom Leben als Weg. In der Endversion akzentuiert Schnitzler dieses Bild des Weges, indem er den davor verwendeten Namen Pflugfelder auf Wegrat abändert.⁵⁷¹ Die Popularität des Wegbildes verdankt sich seiner Funktionalität und Stimmigkeit. Es verhilft dem Menschen dazu, den eigenen Welt- und Wirklichkeitsbezug zum Ausdruck zu bringen:

Die Dimension des Raumes, in ihrer Verknüpfung mit dem Subjekt als „Weg“ erscheinend, hat [...] das Material gegeben für eines der wenigen großen, stimmigen Bilder, durch die der Mensch sich und seine Existenz aus seiner eigenen Perspektive auszudrücken vermag. Es geht dabei stets um das Verhältnis des Ich zur Welt, zur gesamten Wirklichkeit, und das ist wohl das zentrale Thema beinahe jeglicher Dichtung.⁵⁷²

Der einsame Weg ist bevölkert von Figuren, die energisch nach Wegen suchen, um ihrer Einsamkeit zu entrinnen. Allen voran zeigt Schnitzler zwei bindungsscheue Künstlerfiguren, die ihre zwischenmenschlichen Beziehungen stets dem kreativen Schaffen untergeordnet haben: Der Maler Julian Fichtner und der sterbenskranke Schriftsteller Stephan von Sala

⁵⁶⁹ Tagebuch, 25. Oktober 1903

⁵⁷⁰ Vgl. *Nähe und rätselhafte Ferne*, in: Programmheft *Der einsame Weg* von Arthur Schnitzler am Volkstheater, Premiere am 18. November 2011, wiederum übernommen aus dem Programmheft des Burgtheaters zur Premiere vom 14. Juni 1985.

⁵⁷¹ Vgl. Helga Schiffer, *Die frühen Dramen Arthur Schnitzlers. Dramatisches Bild und dramatische Struktur*, Amsterdam u.a.: Amsterdam u.a.: Rodopi 1994, S. 117 (= Nijmegen Univ. Diss.).

⁵⁷² Norbert Neudecker, *Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama*, Meisenheim/Glan: Hain 1972, S. 17.

erinnern sich wehmütig an ihren jugendlichen Elan, sie leiden unter ihrem Altern und den Konsequenzen, die ihr freiheitsliebender Lebensstil mit sich bringt. In seiner Vereinsamung möchte Fichtner den Kontakt zu seinem außerehelichen, bereits 23-jährigen Sohn Felix vertiefen, dessen Mutter, Gabriele Wegrat, er einst verführt und verlassen hat. Als Beweggrund dafür führt er Felix gegenüber die Unersättlichkeit seines Lebenshungers ins Feld. Diesen habe er nur deshalb in vollen Zügen auskosten können, weil er sich davor gehütet habe, Bindungen oder Verpflichtungen einzugehen:

Das Leben gehörte mir – aber nur dieses eine. Und um es ganz zu nehmen und ganz zu genießen, um es so zu leben, wie es mir bestimmt war, braucht‘ ich völlige Sorglosigkeit und Freiheit wie bisher. Und ich wunderte mich beinah, daß ich bereit gewesen war, die Unbekümmertheit meiner Jugend, die Fülle meines Daseins hinzugeben ... Und wofür? – Für eine Leidenschaft, die in all ihrer Glut und Süßigkeit doch begonnen hatte wie manche andere und bestimmt war zu enden wie alle.⁵⁷³

Gabriele hatte daraufhin den weitaus zuverlässigeren, auf Familie bedachten Kunstprofessor Wegrat geheiratet, ohne diesem jemals zu gestehen, dass Felix nicht sein leiblicher Sohn ist. Einst hätte Julian Fichtner mit seiner damaligen Geliebten, der Schauspielerin Irene Herms, ein Kind haben können, doch auch in dieser Partnerkonstellation wollte er keine Verpflichtungen auf sich nehmen: Wie im Gespräch zwischen den beiden anklingt, hatte er sich Irene Herms' Beziehungswünschen entzogen. So hatten sie sich damals für eine Abtreibung entschieden.

Julians Annäherungsversuche an Felix schlagen fehl: Der junge Leutnant möchte sich – so wie auch Stephan von Sala – einer Expedition nach Baktrien anschließen, von der er weiß, dass sie durchaus ein tödliches Risiko in sich birgt. Als Julian über den bevorstehenden Verlust seines Sohnes klagt, weist ihn Sala zurecht: Es stehe ihm nicht zu, irgendeine Forderung zu stellen, denn „verlieren kann man doch nur, was man besessen hat. Und besitzen kann man nur, worauf man sich ein Recht erwarb.“⁵⁷⁴ Der vereinsamte Maler sträubt sich verzweifelt gegen diese Argumentation und verweist auf seine wachsende Einsamkeit:

Verstehen Sie es denn nicht, Sala, daß er meine letzte Hoffnung ist? ... Daß ich überhaupt niemand und nichts mehr habe außer ihm? ... Daß ich nach allen Seiten ins Leere greife? ... Daß mir vor der Einsamkeit graut, die mich erwartet?⁵⁷⁵

⁵⁷³ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 63f.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 80.

⁵⁷⁵ Ebd.

Vor allem in der Figur des Julian Fichtner tritt das zutage, was Erich Fromm als das „Doppelgesicht der Freiheit“ in der modernen Gesellschaft bezeichnet hat, nämlich „die wachsende Unabhängigkeit des Menschen von äußeren Autoritäten einerseits und andererseits seine zunehmende Isolierung und das daraus entspringende Gefühl der Bedeutungslosigkeit und Ohnmacht des einzelnen.“⁵⁷⁶

Wegrat selbst, wiewohl Ehemann und zweifacher Familienvater, weiß es besser als Julian: Er gibt sich nicht der Illusion hin, dass die enge Bindung der Kinder an ihre Eltern von Dauer sein könnte. Da Eltern keine Besitzansprüche stellen dürfen, gehen die ihnen lediglich anvertrauten Kinder eines Tages ihre eigenen Wege. Ähnlich verhält es sich mit Freunden, die nur temporär den eigenen Weg kreuzen, ehe sie – ihrer eigenen Bestimmung folgend - weiterziehen:

Es gibt so vieles, was die jungen Leute von uns fortruft – fortlockt – fortreißt von allem Anbeginn. Wir führen ja doch nur einen Kampf um unsere Kinder von dem Augenblick an, da sie überhaupt da sind – und einen ziemlich aussichtslosen obendrein. Das liegt im Laufe der Welt: Sie können uns ja nie gehören. Und was die andern Menschen anbelangt ... und unsere Freunde sind doch nur Gäste in unserem Leben, erheben sich vom Tisch, wenn abgespeist ist, gehen die Treppen hinab und haben – wie wir – ihre eigene Straße und ihr eigenes Geschäft.⁵⁷⁷

Der Schriftsteller Stephan von Sala, der für Julian Fichtners selbstmitleidiges Lamentieren aufgrund seiner wachsenden Einsamkeit wenig Verständnis aufbringt, postuliert die desillusionierte Annahme des Alterns und die damit korrelierenden Schattenseiten. Einsamkeit ist seiner Meinung nach ohnehin eine existentielle Grundbefindlichkeit, die auch dann spürbar wird, wenn man in einen lebendigen Familienverband eingebettet ist. So gibt Sala seinem Freund zu bedenken:

Und wenn Sie eine Frau an Ihrer Seite hätten, wären Sie heute nicht allein?... Und wenn Kinder und Enkel um Sie lebten, wären Sie es nicht?.. Und wenn Sie sich Ihren Reichtum, Ihren Ruhm, Ihr Genie bewahrt hätten – wären Sie es nicht? ... Und wenn uns ein Zug von Bacchanten begleitet – den Weg hinab gehen wir alle allein ... wir, die selbst niemandem gehört haben. Das Altern ist nun einmal eine einsame Beschäftigung für unsereinen, und ein Narr, wer sich nicht beizeiten darauf einrichtet, auf keinen Menschen angewiesen zu sein.⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Erich Fromm, *Die Furcht vor der Freiheit*, in: ders., *Gesamtausgabe, Band 1, Analytische Sozialpsychologie*, herausgegeben von Rainer Funk, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1989, S. 217-392, hier S. 239.

⁵⁷⁷ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 67.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 81.

Aus diesem Grund plädiert Herr von Sala für einen Lebensstil, der zwischenmenschliche Abhängigkeiten so weit wie möglich vermeidet. Sieben Jahre davor sind sowohl seine Frau als auch seine Tochter Lilli verstorben. Im Gespräch mit Johanna Wegrat, die ihn schon seit langem liebt, bekennt er, dass er Glück und Unglück stets in gleichem Maße genossen hat, in einer späteren Szene wird Irene Herms das Gerücht, dass er für den Tod seiner Frau verantwortlich ist, aufs Tableau bringen.

Johanna, die die unüberbrückbare Kluft zwischen den Lebenden und Toten schmerzlich wahrnimmt, empfindet es als „unbegreiflich“, wie stark die Kräfte des Lebens und des Todes auseinanderstreben. Diese schier unvorstellbare Diskrepanz lässt sie zu Sala sagen:

JOHANNA Sie bauen sich ein Haus und graben versunkene Städte aus und schreiben seltsame Verse, - und Menschen, die Ihnen so viel gewesen sind, liegen schon seit sieben Jahren unter der Erde und verwesen, - und Sie sind beinahe noch jung. Wie unbegreiflich ist das alles!⁵⁷⁹

Die komplexen emotionalen Familien- und Beziehungskonstellationen, deren Dynamiken offensichtlich in psychogene Tode, wie im Falle von Gabriele Wegrat, in Todessehnsüchte und in Suizide münden, liefern ausreichend Material für psychoanalytische Interpretationen des Dramas⁵⁸⁰. Die sukzessive Eliminierung der weiblichen Figuren – der gesamte 5. Akt bringt nur mehr Männer auf die Bühne – wurde als „die Phantasie einer Junggesellenfamilie“ und „Phantasie von der Geburt des Vaters aus der Liebe des – nicht-leiblichen – Sohnes“ gewertet.⁵⁸¹

8.5.2 Krankheit, die vom Leben entfernt

Zu Beginn des Theaterstücks stattet Felix Wegrat seiner Familie einen Besuch ab und trifft im Garten auf seine Schwester Johanna. Er erkundigt sich nach dem Gesundheitszustand der kranken Mutter und fragt, ob Johanna ihr gebührend Gesellschaft leiste und es ihr gelinge, die

⁵⁷⁹ Ebd., S. 11.

⁵⁸⁰ Siehe folgende Beiträge aus *Methoden in der Diskussion*, herausgegeben von Johannes Cremerius u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 15): Rudolf Heinz, *Von der Grausamkeit der Künste. Arthur Schnitzlers „Der einsame Weg“*, S. 177-184; Astrid Lange-Kirchheim, *Die Verklärung des Sohnes und die Tötung der Frauen*, S. 147-175; Achim Würker, *Grandiosität und Einsamkeit. Facetten einer psychoanalytisch-tiefenhermeneutischen Interpretation von Schnitzlers „Der einsame Weg“*, S. 125-146.

⁵⁸¹ Astrid Lange-Kirchheim, *Die Verklärung des Sohnes und die Tötung der Frauen*, in: Johannes Cremerius u.a. (Hg.), *Methoden in der Diskussion*, a.a.O., S. 147-175.

Kranke zu zerstreuen und ein wenig aufzuheitern. Nun wird ersichtlich, dass sich Johanna in der Rolle, die ihr aufgrund der Umstände zuteil wird, äußerst unwohl fühlt. Sie kommt mit der besorgniserregenden Verfassung der Mutter nur schlecht zurecht, denn ihr ist, als distanzieren und entfremden sich die Kranke jeden Tag mehr von ihrem gesamten Umfeld. Diese wachsende Distanz wirkt auch massiv auf die Beziehung der 18-Jährigen zur Mutter:

JOHANNA (*ihn ruhig ansehend*) Ich habe sie nicht mehr so lieb, seit sie krank ist.

FELIX (*befremdet*). Wie?

JOHANNA Nein, es ist unmöglich, daß du es verstehen kannst. Immer weiter rückt sie von uns ab ... Es ist, wie wenn jeden Tag neue Schleier über sie herabsänken.

Die feinfühligste Johanna wird also in Bezug auf diese Mutter-Tochter-Beziehung einer doppelten Distanz gewahr. Auf der einen Seite fühlt sich Johanna der Mutter emotional nicht mehr so nah wie früher, was ihre Liebe zur Kranken schmälert, auf der anderen Seite distanzieren sich auch die Mutter von ihrer Tochter und dem Ehemann, metaphorisch zum Ausdruck gebracht mit den sinkenden Schleiern.

Somit ist Johanna der felsenfesten Überzeugung, dass die Mutter nicht mehr genesen wird, sondern die Symptomatik einer Sterbenden aufweist. Anfangs reagiert Felix auf Johannas Worte skeptisch. Da erinnert ihn seine Schwester daran, dass sie sogar den Tod der kleinen Lilli von Sala vorausgesehen hatte, noch ehe diese überhaupt krank gewesen war. Johanna Wegrat wähnt sich also mit besonderen Fähigkeiten ausgestattet, die es ihr ermöglichen, mit der feinstofflichen, magischen Welt in Verbindung zu treten und – zumindest in den beiden angeführten Fällen – die bevorstehenden Tode zu prophezeien.

Dass Gabriele Wegrat in ihrer Familie Nähe und Vertrautheit vermisst und sich dieser gegenüber sehr bedeckt hält, wird noch im 1. Akt thematisiert: Als Gabrieles Vertrauter fungiert der treue und verlässliche Dr. Reumann. Ihm gegenüber vermag sie die Gedanken, die sich ihr angesichts ihrer Todeskrankheit aufdrängen, auszusprechen. So erzählt sie ihm, sie hätte nun „Anlaß, über allerlei nachzudenken“⁵⁸² und kommt auch auf ihre Familie zu sprechen, um die sie besorgt sei. Das Abschiednehmen fiele ihr wesentlich leichter, wenn sie wüsste, dass Dr. Reumann als Ehemann an Johannas Seite stünde. So hegt sie die Hoffnung, er könne ihre ätherische Tochter, die für Freiheits- und Reisephantasien sehr empfänglich ist, erden und somit stärker in der Realität verankern:

⁵⁸² Ebd., S. 21.

FRAU WEGRAT Aber ich glaube, es stände in Ihrer Macht, gewisse Illusionen und Träume aus einer Mädchenseele davonzuscheuchen. Für mich wäre es eine rechte Beruhigung, wenn ich Sie hier zurücklassen dürfte, unter diesen Menschen, die mir alle so nahe sind und die doch alle voneinander nichts wissen, kaum ihrer Beziehungen zueinander kennen und dazu bestimmt scheinen, auseinanderzuflattern, weiß Gott wohin.⁵⁸³

Gabriele Wegrat erkennt deutlich, dass es in ihrer Familie stark an Vertrautheit und Zusammengehörigkeitsgefühl mangelt, wodurch die einzelnen Mitglieder „auseinanderzuflattern“ drohen. Es sind also nicht nur die Künstler, die instabile soziale Beziehungen haben, sogar das klassische, altbewährte Lebenskonzept „Familie“ ist davon stark betroffen. Alfred Doppler hat deshalb den *Einsamen Weg* nicht nur – wie Konstanze Fliedl – als „Kritik an der ästhetischen Lebensform“, die also dem „impressionistischen Menschen“ der neunziger Jahre den Schultschein präsentiert⁵⁸⁴, sondern auch als die „Diagnose einer Epochenkrankheit“ gewertet.⁵⁸⁵ Alle Figuren sind letzten Endes „Kinder ihrer Zeit“, Repräsentanten der Moderne, in der die zunehmende Mobilität den Familienverband so stark lockert, dass die Bindungen brüchig werden und nur mehr spärliche Berührungspunkte existieren.

Wie sich im Laufe des Dramas herausstellt, ist Gabrieles Krankheit, die übrigens mit keinem Wort benannt oder auch nur kurz charakterisiert wird, tatsächlich der Vorbote ihres Todes. Ihr Sterben vollzieht sich diskret *hinter* der Bühne, zwischen dem 1. und 2. Akt.

Felix, der Johanna gern die Rolle der pflichtbewussten, aufopfernden Tochter aufoktroyieren würde, bittet diese, sich nun vermehrt um den verwitweten Vater zu kümmern. Johanna sträubt sich vehement gegen diese neue Aufgabe und erklärt dezidiert:

JOHANNA (*herb*) [...] Ich bin nicht dazu geschaffen, Menschen beizustehen in trüben Tagen. Ich kann mir nicht helfen, es ist nun einmal so. Wie eine Feindschaft regt es sich in mir gegen Menschen, die auf mein Mitleid angewiesen sind. Ich hab es gefühlt die ganze Zeit hindurch, als die Mutter krank war.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Ebd., S. 22.

⁵⁸⁴ Vgl. Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 101 (= Reclam Universal Bibliothek 17653).

⁵⁸⁵ Alfred Doppler, „Der Ästhet als Bösewicht?“ (*Schnitzlers Schauspiel „Der einsame Weg“*), in: *Modern Austrian Literature* 12 (1979), H.1, S. 1-18, zit. nach Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 100.

⁵⁸⁶ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 56.

8.5.3 Die Prädominanz der Erinnerung vor der Gegenwart

Im *Einsamen Weg* wird das, was tatsächlichen Ereignischarakter hat, *hinter* die Bühne katapultiert: Gabriele Wegrats Sterben, der Beginn der Liebesbeziehung zwischen Sala und Johanna sowie Johannas Selbstmord am Ende des Dramas. *Auf* der Bühne werden nur Anspielungen, Andeutungen und Erinnerungen, die die Gegenwart ins Abseits drängen, manifest. Der Schriftsteller Sala weiß um die Prädominanz der Erinnerung vor der ephemeren Gegenwart, welche sich der menschlichen Wahrnehmung so schnell entzieht:

SALA Gegenwart... was heißt das eigentlich? Stehen wir denn mit dem Augenblick Brust an Brust, wie mit einem Freund, den wir umarmen, - oder mit einem Feind, der uns bedrängt? Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung? Der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet?⁵⁸⁷

Was auf der Bühne passiert, beschränkt sich also auf die Schilderung von Zuständen, Befindlichkeiten und das Auferstehenlassen von Erinnerungen. Schon 1914 hob Alfred Polgar den epischen Charakter dieses Stückes, in dem die Vergangenheit das Gegenwärtige verschlingt, hervor: „Es muß auffallen, wie oft in Schnitzlers Schauspielen das Präsens vom Perfektum erschlagen wird. Immer spielt ein gewesenes Drama die größte Rolle im gegenwärtigen.“⁵⁸⁸

Sogar Johanna, die sich nach Freiheit und der weiten Welt sehnt, lebt ganz stark im Sog der Erinnerung. So spricht sie zu ihrem Bruder: „Ich denke, Felix, daß es die Bestimmung mancher Menschen sein mag, einander gar nichts anderes zu bedeuten als Erinnerung.“⁵⁸⁹

8.5.4 Abschied aus existentieller Ferne: Johanna und Sala

Einsamkeit, in dir mir keiner folgt.
Ingeborg Bachmann: Undine geht

Zwischen dem 2. und dem 3. Akt sind Stephan von Sala und Johanna Wegrat ein Liebespaar geworden, was sich mitunter darin manifestiert, dass sie einander nun nicht mehr siezen,

⁵⁸⁷ Ebd., S. 71.

⁵⁸⁸ Alfred Polgar, „*Der einsame Weg*“, in: *Die Schaubühne* 10 (1914), S. 271-275, hier: S. 274, zitiert nach Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 101.

⁵⁸⁹ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 57.

sondern vertrauter, intimer kommunizieren. Der schwerkranke Schriftsteller ist fest entschlossen, an der äußerst gefährlichen Expedition nach Baktrien teilzunehmen. Für Johanna steht der durch diese Entscheidung unabwendbar anmutende Abschied schon wesentlich früher im Raum. Ihre Antizipation der Trennung klingt bei Salas Besuch im Hause Wegrat deshalb so:

JOHANNA (*steht auf, tritt ihm entgegen, sieht ihn an*) Kommst du zum letztenmal?

SALA Zum letztenmal? Was fällt dir ein? Es hat sich in unsern Dispositionen nicht das Geringste geändert. Heut ist der siebente Oktober, am sechszwanzigsten November geht das Schiff von Genua ab.

JOHANNA Du wirst plötzlich von hier verschwunden sein. Ich werde bei der Gartentüre stehen, und sie wird verschlossen bleiben.⁵⁹⁰

Johanna imaginiert also ein Verlassenheitsszenario, das sich an der verschlossenen Gartentür versinnbildlicht. Herr von Sala sind diese Worte offensichtlich unangenehm, weshalb er seiner Geliebten vorwurfsvoll erwidert: „Solche Dinge sind doch zwischen uns nicht notwendig“. Johanna pflichtet ihm bei: „Nein, wahrhaftig nicht. Bedenke das.“⁵⁹¹

Ihre letzte Begegnung, ehe sich Johanna ertränkt, findet in Salas Garten statt. Sie weiß bereits, dass ihr Geliebter aufgrund seines Herzleidens „verloren“ ist, Stephan von Sala selbst hat zwar noch keine Gewissheit darüber, doch diesbezügliche Ahnungen drängen sich ihm zunehmend auf. Keiner der beiden wagt es, sozusagen das Kind beim Namen zu nennen.

Johanna hat den Wunsch, diesen letzten gemeinsamen Tag zu etwas Einzigartigem, das ganz ihrem Willen und ihrer beliebigen Verfügbarkeit unterworfen ist, zu erheben:

JOHANNA Weißt du, was ich mir einbilde? ... Daß dieser Tag heute unser Tag ist – uns gehört, uns ganz allein. Wir haben ihn gerufen, und wenn wir wollten, könnten wir ihn halten ... Die andern Menschen wohnten heute nur wie zu Gast in der Welt.⁵⁹²

Darauf folgt eine impressionistische Naturbeschreibung, die im melancholischen Sinnieren über den ephemeren Charakter des unmittelbaren Moments kulminiert:

JOHANNA [...] Die Blätter sind rot, der goldene Dunst liegt über den Wäldern, der Himmel ist blaß und fern – und der Tag ist noch viel schöner und trauriger, als ich ihn je hätte ahnen können. Und ich erlebe ihn in deinem Garten und spiegle mich in deinem

⁵⁹⁰ Ebd., S. 50.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd., S. 68.

Teich. (*Sie steht dort und blickt hinab.*) Und doch werden wir ihn so wenig halten können, diesen goldenen Tag, als das Wasser hier mein Bild behalten wird, wenn ich gehe.⁵⁹³

Das Spiegelmotiv, das an dieser Stelle zum Tragen kommt, versinnbildlicht den flüchtigen Charakter des Augenblicks, an dem sofort alles abperlt, da er keinen Eindruck, kein „Bild“ zu konservieren imstande ist. Gekoppelt wird diese Flüchtigkeit an die fragile Wasseroberfläche des Teichs, die gleitet, fließt und nichts von Statik weiß. Hier kreierte Schnitzler also ein vielschichtiges Motiv, in dem sich der Fluss, in den man bekanntlich nur einmal steigen kann, und der fragile Widerschein der eigenen Gestalt auf der Wasseroberfläche mit der erotischen Symbolkraft des Wassers verbinden.⁵⁹⁴ Gleichzeitig rekurriert Schnitzler damit auf die in Kunst und Literatur so beliebte Ikonographie des Melancholikers, der gedankenversunken im eigenen Spiegelbild die Vergänglichkeit reflektiert. Dort wo der Spiegel zum Insignium des Schwermütigen wird, fungiert er gleichzeitig auch als „Requisit der Eitelkeit“ und „Emblem der Wahrheit“. Jean Starobinski erklärt diese Multifunktionalität folgendermaßen:

Aus dieser Vielstelligkeit folgt eine verstärkte Motivierung. Die Eitelkeit im Spiegel der Wahrheit ist Nichtigkeit, vergänglicher Abglanz. Und es gibt keine „tiefere“ Melancholie als jene, die sich angesichts des Spiegels erhebt, vor dem Augenschein der Unsicherheit, des Mangels an Tiefe und der unwiderruflichen Eitelkeit.⁵⁹⁵

Sala lässt die Worte seiner jungen Geliebten völlig unkommentiert und beginnt über die „Ahnung von Winter und Schnee“ zu sprechen, die in der Luft zu spüren sei (S. 68). Die herbstliche Atmosphäre, die bereits die Vorzeichen des Winters verströmt, versinnbildlicht Salas Lebensenergie, die ihrem Tiefpunkt entgeneilt. Was Johanna nun erwidert, kann doppeldeutig interpretiert werden: „Was kümmert’s dich? Wenn diese Ahnung hier Wahrheit wird, bist *du* (Herv. d. Verf.) längst in einem anderen Frühling.“ Als der Sterbenskranke fragt, wie sie das meine, wechselt Johanna von der 2. Person Singular zur 2. Person Plural der Expeditionsteilnehmer: „Nun, dort wo ihr hingeht, gibt’s doch wohl keinen Winter wie bei uns.“ „Nein, keinen Winter wie bei uns“, bestätigt er, und die Regieanweisung „nachdenklich“ suggeriert, dass er sich dabei mehr an sich selbst als an seine Geliebte wendet.

⁵⁹³ Ebd., S. 68.

⁵⁹⁴ Vgl. Erik Peez, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1990, S. 399f. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Band 1171).

⁵⁹⁵ Jean Starobinski, *Melancholie im Spiegel*, a.a.O., S. 14f.

Johanna weiß um die Ferne, die bei ihren Begegnungen unüberbrückbar aufklafft und es ihnen verunmöglicht, sich auch nur für einen einzigen Augenblick der Einsamkeit des anderen anzunähern, geschweige denn diese existentielle Einsamkeit zu überwinden.

Der Moment des Abschieds wirkt bei Liebenden oft wie eine bündelndes „Gefühlskonvexglas“, das die in der Beziehung erfahrene Nähe noch einmal wachruft und verstärkt, bisweilen sogar „lügnerische“ Gefühle evoziert, wie beispielsweise Fritz Lobheimer aus der *Liebelei* zu wissen glaubt. Johanna hingegen nimmt den Abschied von Sala ganz anders wahr: Noch ehe der Geliebte fortgeht, ist er ihr schon fern. Man ginge fehl, würde man davon ausgehen, dass er ihr irgendwann entglitten oder verloren gegangen sei. Seit jeher stand ihre Begegnung unter dem Vorzeichen der Ferne:

SALA [...] wenn ich nun fort bin, was wirst du tun?

JOHANNA Wenn du fort bist -? *Sie betrachtet ihn. Er schaut in die Ferne.* Warst du nicht lange fort von mir? Und bist du's nicht am Ende auch in diesem Augenblick?⁵⁹⁶

Ihre körpersprachliche Umsetzung findet diese beziehungsimmanente Distanz in der entgegengesetzten Blickrichtung der Akteure: Während sie *ihn* betrachtet, richtet er seinen Blick in die Ferne, und als Herr von Sala in lieb gewonnenen Reminiszenzen versinkt und dabei über die Transformation der Gegenwart in die weitaus bedeutsamere Erinnerung, kraft derer nichts verloren gehen könne, doziert, hat Johanna „die Augen mit Wehmut auf ihn gerichtet.“⁵⁹⁷ Sala, ein radikaler Verfechter von emotionaler Autarkie, tritt als „Souverän seiner Empfindungen, der immer über der Situation zu stehen meint“⁵⁹⁸, auf. Er hat sich dabei eine Lebensphilosophie zurechtgezimmert, die auch Johanna ihrer „Daseinsberechtigung“ als Geliebte zu berauben droht, denn Salas Worte implizieren, dass er keiner Person bedarf, dass ihm somit auch Johanna entbehrlich ist. Eine Erkenntnis, die Johanna empathisch ausrufen lässt: „Ach, hättest du doch alles vergessen und verloren und könnte ich dir alles sein!“⁵⁹⁹

In einer späteren Szene lässt Schnitzler seine Schriftstellerfigur folgende Worte, die an Fichtner gerichtet sind, sprechen: „Lieben heißt, für jemand andern auf der Welt sein. Ich sage nicht, daß es ein wünschenswerter Zustand sei, aber jedenfalls, denke ich, wir waren beide

⁵⁹⁶ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 69.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 71.

⁵⁹⁸ Anton Mayer, *Theater in Wien um 1900: der Dichterkreis Jung Wien*, Wien u.a.: Böhlau 1997, S. 26 (= Maske und Kothurn: Beiheft, 17)

⁵⁹⁹ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 71.

sehr fern davon.“⁶⁰⁰ In der Tat sind sowohl Sala als auch sein befreundeter Maler niemals Beziehungen eingegangen, die für sie auch nur annähernd identitätsstiftend gewesen wären.

Als Johanna die Formel „Ich liebe dich“, die Schnitzler übrigens nur wenigen seiner Figuren im Liebesdiskurs zugesteht⁶⁰¹, „leidenschaftlich“ ausspricht, ist Sala keineswegs emotional ergriffen, sondern verweist wiederum auf seine baldige Abreise und darauf, dass er seine Zukunftspläne Johanna gegenüber immer deutlich kommuniziert habe. Eine Reaktion, die den Unmut der jungen Geliebten erregt und sie gereizt sagen lässt: „Ich weiß es. Warum wiederholst du es? Denkst du vielleicht, ich will mich mit einemmal an dich hängen wie ein verliebtes Ding und von Ewigkeit träumen? – Nein, das ist wahrhaft nicht meine Art, o nein!“⁶⁰² Dann führt Johanna ihr Liebesbekenntnis folgendermaßen aus:

JOHANNA Aber ich wollt' es dir doch einmal sagen, daß ich dich liebhab. Einmal darf ich's doch? - Hörst du? Ich liebe dich. Und ich möchte, daß du es später einmal geradeso hörst, wie ich es jetzt sage – in irgendeinem andern Augenblick, schön wie dieser ... und in dem wir beide nichts mehr voneinander wissen werden.⁶⁰³

Johanna ist also weit davon entfernt, von einer ewigen, Glück verheißenden Beziehung zu träumen, nichts anderes wünscht sie, als dass sich ihre Worte tief in Stephans Gedächtnis einprägen. Die Trennung der Liebenden, die mit einem völligen Kontaktabbruch korreliert, scheint in Johannas Wahrnehmung bereits als unabwendbares Schicksal besiegelt zu sein. Sala versichert, „der Ton“ ihrer Stimme werde ihm „niemals entschwinden“, und als er die Frage stellt: „Aber wozu von ewiger Trennung reden?“, also er plötzlich – wenn auch sehr unglaublich – die Möglichkeit eines Wiedersehens imaginiert, quittiert sie diese Phantasien mit Schweigen.

Johanna drängt es nun fortzugehen und sie behauptet, sie wolle noch vor ihrem Vater zu Hause sein. Sala wird der Widersprüchlichkeit in Johannas Verhalten gewahr, was ihn verwundert sagen lässt: „Heute eilst du nach Hause und willst dich nicht verspäten, damit dein Vater sich nicht ängstigt, und in ein paar Tagen ...“⁶⁰⁴ Sein unvollendeter Satz bezieht sich auf Johannas Vorhaben, so bald wie möglich fortzugehen, um die „weite Welt“, die sich leitmotivisch durch das gesamte Stück zieht, kennenzulernen. Johanna erwidert lapidar:

⁶⁰⁰ Ebd., S. 81.

⁶⁰¹ Vgl. Konstanze Fliedl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, a.a.O., S. 22f.

⁶⁰² Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S.71.

⁶⁰³ Ebd., S. 71.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 72.

„Dann wird er mich auch nicht mehr erwarten“.⁶⁰⁵ Ihre Antwort, die – wenn man das gesamte Drama retrospektiv betrachtet – als zarte Anspielung auf den tragischen Ausgang, auf ihr Fortgehen ohne jegliche Hoffnung auf Wiederkehr, interpretieren kann, wirft natürlich die Frage auf, ob Johanna bereits an dieser Stelle mit dem Gedanken spielt, ihrem Leben ein Ende zu setzen.

Der Vorschlag, den Sala nun vorbringt, wird von der Geliebten mit großem Erstaunen aufgenommen. Johanna könne ihn doch auf der Expedition begleiten, und zwar als seine Frau, um, wie er beifügt, „auch von diesen äußerlichen Dingen zu reden“.⁶⁰⁶ Dass dem Heiratsantrag nicht tiefe Emotionen und Bindungswünsche zugrunde liegen, sondern dieser als ein „zweckmäßiges Tauschgeschäft“⁶⁰⁷ mit Ablaufdatum intendiert ist, steht außer Zweifel: Johanna könnte mit Salas Hilfe ein Stück der „weiten Welt“ erfahren und er hätte eine Frau an seiner Seite, die ihm, dem Todgeweihten, bis zum Ende beisteht. In Salas Konzeption dieser vorgeschlagenen Ehe ist auch kein dauerhaftes Sich-zueinander-Bekennen vorgesehen. Da die Geliebte auf ihn sehr „bewegt“ wirkt, versucht er, sie mit der Relativierung seines Heiratsantrages zu beruhigen:

Du sollst deswegen nicht für alle Zeit an mich gebunden sein. Wenn wir wieder zurückkommen, können wir einander Lebewohl sagen – ohne weiteres. Es ist eine ganz einfache Sache.[...] Stunden wie diese verleiten allzu leicht zu Worten, die am nächsten Tag nicht mehr wahr sind.“⁶⁰⁸

Hier schlägt sich eine Skepsis nieder, die unter den dekadenten Ästheten weit verbreitet ist: die Skepsis gegenüber der Beständigkeit der Gefühle und der Wahrhaftigkeit des Augenblicks. Etwas später, als Johanna noch verschollen ist, wird der moribunde Schriftsteller Felix gegenüber die Vermutung äußern, dass sein Heiratsantrag „wahrscheinlich nur eine Laune – wie mancherlei anderes“⁶⁰⁹ gewesen sei.

Die allerletzten Worte, die Johanna an Sala richtet, sind trügerische: „Auf morgen. Lebewohl“⁶¹⁰. Nichts von dem, was in ihr vorgeht, artikuliert sie dem Geliebten gegenüber, wiewohl sie ihre Erschütterung nicht verbergen kann. Nachdem Sala sie zur Tür begleitet hat,

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 73.

⁶⁰⁷ Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 100 (= Reclam Universal Bibliothek 17653).

⁶⁰⁸ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S.71.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 88

⁶¹⁰ Ebd., S. 73.

kehrt er in den Garten zurück, um vor dem Teich stehenzubleiben und über Johannas befremdliche Reaktion, die mehrere Fragen in ihm aufwirft, zu reflektieren:

SALA Als wollt' ich ihr Bild drin suchen ... Warum war sie so bewegt? ... Glück? – Nein, das war nicht Glück ... Warum hat sie mich so angesehen? Warum ist sie so erschrocken? In dem Blick lag etwas wie Abschied für ewig. (*Erschrickt plötzlich*). Sollte es so mit mir stehen? ...Aber woher kann sie's wissen? ... Dann wissen es andre auch - !⁶¹¹

Johannas Blick interpretiert er zwar luzide als den Ausdruck eines ewigen Abschieds, doch bleibt Sala wieder einmal in seiner Egozentrik gefangen, denn er bezieht ihr Erschrecken ausschließlich auf seine todbringende Erkrankung. Es liegt zu diesem Zeitpunkt außerhalb seiner Vorstellungskraft, dass Johanna selbst diesen Abschied eigenmächtig initiieren könnte.

8.5.5 Johannas Freitod

Am Ende des 4. Aktes lässt Schnitzler die zum Suizid Entschlossene noch einmal kurz auf die Bühne treten, die Regieanweisung führt sie dabei in Salas Garten:

Johanna kommt von rechts durch die Allee, langsam am Teich vorbei bis zur Terrasse. – Die Fenster des Gartensaals sind erleuchtet. Sala hat sich an den Tisch gesetzt; der Diener ist gekommen und schenkt ein Glas Wein ein. – Johanna bleibt stehen. Sie scheint in großer Erregung und geht zwei Stufen der Terrasse hinauf. Sala hört ein Geräusch und wendet flüchtig den Kopf. Johanna bemerkt es, eilt wieder die Treppe hinunter und bleibt am Teiche stehen. Sie blickt ins Wasser.⁶¹²

Ehe Johanna in den Teich steigt, um ihrem Leben ein Ende zu setzen, richtet sie im Verborgenen noch einmal den Blick auf ihren Geliebten. Kein Wort kommt mehr über ihre Lippen, sie verrät nichts mehr über die psychischen Beweggründe für ihren Suizid, was kritische Stimmen aus Schnitzlers Umfeld immer wieder bemängelt haben, unter anderem Otto Brahm, der das Stück zur Uraufführung im Deutschen Theater in Berlin angenommen hatte. Für Brahm ist diese Leerstelle sein „persönlicher Nullpunkt“⁶¹³, weshalb er brieflich Schnitzler um Aufschlüsse über Johannas Motivation bittet. Der Dramatiker sträubt sich

⁶¹¹ Ebd., S. 73f.

⁶¹² Ebd., S. 83.

⁶¹³ Briefwechsel Arthur Schnitzler und Otto Brahm, a.a.O., S. 161.

jedoch vehement gegen den Einsatz eines Monologs, um Johannes Freitod plausibler erscheinen zu lassen. Diese Option verwirft er mit folgender Begründung: „Jetzt aber bliebe nur der Monolog im 4. Akt als Rettungsanker, und die äußere Verständlichkeit muß auf Kosten einer inneren Wahrheit erkaufte werden, auf die gerade innerhalb dieses Stückes kaum zu verzichten ist.“⁶¹⁴ Die „innere Wahrheit“ seiner weiblichen Figur, so schwer fassbar sie auch sein mag, hat Priorität vor explizit formulierten Seelenzuständen und Handlungsmotivationen.

Agnes Ulmann, einer befreundeten Malerin und Bildhauerin, rät Schnitzler, Johannes Suizid nicht von außen zu betrachten, sondern stattdessen ihr Innenleben, in dem Handlungen und Beweggründe einem komplexen Wechselspiel unterworfen sind, ins Blickfeld zu nehmen: „Denken Sie nur, dass (!) j e d e r Entschluss von einer Vielheit von Motiven bedingt wird – und nicht immer das zeitlich letzte das wirklich entscheidende zu sein pflegt.“⁶¹⁵

Nichtsdestotrotz wird Johannes Suizid in der Literaturwissenschaft ausschließlich als Reaktion auf Salas Todesverfallenheit interpretiert: Konstanze Fliedl konstatiert, dass sie sich „angesichts seines bevorstehenden Endes“ das Leben nehme⁶¹⁶, Alfred Doppler wertet Johannes Freitod sogar als „Liebestod, den sie, okkupiert von Seelenwanderungsphantasien, im Anklang an den Tristan und Isolde-Mythos als Erfüllung ihrer Liebe empfinden mag.“⁶¹⁷ Jacques Le Rider, der das bei Schnitzler zahlreich variierte Thema der Illusion und deren Zusammenbruch akzentuiert, sieht in ihr ein Opfer der Wahrheit: Salas unheilbare Krankheit, die jener aus Rücksicht auf die Geliebte zu verheimlichen suche, sei, gepaart mit den gefährlichen Reiseambitionen, sozusagen als unabwendbare Faktizität für Johanna nicht bewältigbar. Le Rider zufolge treibe sie diese in den Freitod.

Die Germanistin Ruth Klüger hat Schnitzler vorgeworfen, dass die Psyche seiner weiblichen Figuren, die keine Autonomie, keine naturgegebene Daseinsberechtigung fernab der männlichen Wahrnehmung für sich beanspruchen können, sehr einseitig konzipiert sei. Stets seien Schnitzlers Frauen auf die „Vermittlung der Männer“ angewiesen, ihre Identität, ihr ganzes Sein kreise einzig und allein um die Funktion, die ihnen von den Männern zugeteilt werde und die sie offensichtlich ohne großes Aufbegehren internalisiert haben:

⁶¹⁴ Ebd. S. 164.

⁶¹⁵ Arthur Schnitzler, *Briefe 1913-1931*, herausgegeben von Peter Michael Braunwarth u.a., Frankfurt/Main: S. Fischer 1984, S. 416.

⁶¹⁶ Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 99.

⁶¹⁷ Alfred Doppler, *Die Frauengestalten in Arthur Schnitzlers Schauspiel „Der einsame Weg“ und in der Tragikomödie „Das weite Land“*, a.a.O., S. 98.

Schnitzler hat aus der Psyche der von ihm geschaffenen Frauen das nächstliegende ausgeschlossen, dass sie nämlich wie alle Menschen ein unmittelbares Verhältnis nicht nur zu Männern, sondern auch zu Gott und der Welt haben. [...] im Grunde sind Schnitzlers Frauengestalten alle von der Vermittlung der Männer abhängig – und bleiben als Gestalten im Netz dieser Vermittlung hängen. Auch Frauen untereinander, Frauen als Freundinnen, nicht als Rivalinnen, kommen bei ihm kaum vor. Es fehlt so vieles aus dem Leben der Frauen, sogar aus ihrem Liebesleben, unter anderem die [...] Angst vor der unerwünschten Schwangerschaft, die im Zeitalter vor verlässlichen Verhütungsmitteln so verbreitet war.⁶¹⁸

Nun drängt sich die Frage auf, ob Johanna, die als ätherisches, phantasiebegabtes Wesen so schwer greifbar ist und sich beharrlich gegen Rollenzuschreibungen und aufoktroierte Aufgaben sträubt, nicht doch mehr psychische Autonomie für sich beanspruchen kann als beispielsweise die weiblichen Gestalten aus dem *Reigen* oder der *Liebelei*. Hat nicht Schnitzler selbst dafür plädiert, Johannas Entscheidung für den Freitod nicht von außen her zu betrachten und davon abgeraten, diesen lediglich am „zeitlich letzten“ Motiv festzumachen? Der Autor hat auf die komplexe psychische Dynamik hingewiesen, die nicht nur in der Figur der Johanna, sondern in jedem Menschen am Werk sei.

Es scheint jedoch, dass die gängigen literaturwissenschaftlichen Interpretationen erst wieder der Prädominanz des männlichen Blicks anheimfallen und Johanna auf etwaige Funktionalitäten hin beleuchten. Inwiefern entstünde ein anderer Zugang, wenn man Johanna Wegrat – wie von Schnitzler empfohlen – von ihrem Inneren aus betrachtete?

Wie schon an anderer Stelle erwähnt, zieht sich das Motiv der weiten Welt, die mit neuen Erfahrungen, Abenteuern, Lebensfülle und Freiheit von belastenden Bindungen korreliert, durch das gesamte Drama. Johanna ist realistisch genug, um zu erkennen, dass ihr Bruder Felix wesentlich bessere Aussichten auf die Verwirklichung seiner Zukunftspläne hat als sie. Sie fühlt sich zuhause eingesperrt, versinnbildlicht durch den Garten der Wegrats, der so stark von Häusern umschlossen ist, dass „jeder freie Ausblick fehlt“⁶¹⁹. Als Felix ein wenig bedauert, dass er nur „innerhalb gewisser Grenzen“⁶²⁰ frei sei, erwidert Johanna, auf den Garten und gleichzeitig auf ihre eigene Situation Bezug nehmend, lapidar: „Weiter wie diese werden sie jedenfalls sein.“⁶²¹

⁶¹⁸ Ruth Klüger, *Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen*, a.a.O., S. 48f.

⁶¹⁹ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 5.

⁶²⁰ Ebd., S. 6.

⁶²¹ Ebd.

In Kindheitstagen waren Felix und Johanna einander sehr nah gewesen, gemeinsam träumten sie von der weiten Welt, sie verfügten über eine Sprache, die keinen Grenzen unterworfen war: „Damals konnte man freilich über alles reden, Felix. Aber jetzt sieht alles anders aus ... Ruhm und Liebe und Tod und die weite Welt“⁶²² Die Bedeutungsleere der Sprache, die Johanna nun so desillusioniert wahrnimmt, lässt auch die Wirklichkeit viel fahler erscheinen und kann nicht mehr als Bindeglied zwischen den beiden Geschwistern fungieren.

Stephan von Sala gegenüber artikuliert Johanna unverblümt, wie sehr sie ihn um seine Ungebundenheit beneidet: „Das möchte ich auch können, in der Welt herumfahren, mich um keinen Menschen kümmern müssen.“⁶²³ Sie erkennt auch, dass der Verzicht auf zwischenmenschliche Bindungen für einen vagabundierenden Lebensstil, wie sie ihn ersehnt, unerlässlich ist: „Aber erst, wenn man an niemandem hängt, ist die Welt weit und der Himmel unendlich.“⁶²⁴

Johanna ist sich dessen bewusst, dass sie – egal wohin sie ginge – ihrer psychosozialen Determination⁶²⁵ als Frau niemals entkommen könnte, denn die patriarchale Gesellschaftsordnung würde ihr stets eine Funktion, eine Aufgabe attribuieren, die aufgrund der asymmetrischen Machtverhältnisse der Geschlechter sicherlich keine autonom gewählte wäre. In der ersten Fassung des Stücks kreiert Schnitzler das Szenario ihres Fortgehens: Johanna lässt das väterliche Haus hinter sich, da sie frei sein will. Für diese „Freiheit“ ist sie sogar bereit, das Los einer Prostituierten auf sich zu nehmen.⁶²⁶ Das Angebot, ins väterliche Heim zurückzukehren, lehnt sie zwar ab: „Hier ginge ich zugrunde. Draußen bin ich glücklich.“, doch auch diese Version kann der jungen Frau keine Rolle zubilligen, in der sie nicht im Dienst an den Männer stünde und ein autarkes Leben führen könnte.

In der Endfassung des *Einsamen Weges* nehmen Johannas Fluchtgedanken keine konkreten Konturen an, sondern bleiben stark der Phantasie, dem Tagtraum verpflichtet, was auch Sala nicht entgeht: „Fort – das sagt sich so leicht. Dazu braucht es doch Vorbereitungen aller Art und irgendeinen Plan. Du sprichst aber dieses Wort aus, als wenn du dir nur Flügel anzulegen brauchtest, um in die Ferne zu fliegen.“⁶²⁷ Es liegt sehr nahe, dass Johanna in der Tat gar nicht ernsthaft in Erwägung zieht, fernab der Familie ein neues Leben zu beginnen, sondern ihr

⁶²² Ebd., S. 57.

⁶²³ Ebd., S. 9.

⁶²⁴ Ebd., S. 69.

⁶²⁵ Vgl. Ulrike Weinhold, *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1 (19), 1987, S. 112-145, hier S. 135.

⁶²⁶ Vgl. Alfred Doppler, *Die Frauengestalten*, a.a.O., S. 97.

⁶²⁷ Arthur Schnitzler, *Der einsame Weg*, a.a.O., S. 69.

„Fortgehen“ die Chiffre fürs In-den-Tod-Gehen ist, so wie auch im Falle ihres todgeweihten Geliebten.

Im Gespräch mit Sala offenbart sie ihm ihre Empfänglichkeit für den Reinkarnationsgedanken und beharrt darauf, ihm schon einmal vor langer Zeit begegnet zu sein: „Es war auf einer griechischen Insel. Viele Männer standen im Kreise um mich her. – Sie waren unter ihnen – und ich war eine Sklavin aus Lydien“.⁶²⁸ Dass sie sich als versklavte Tänzerin imaginiert, auf die zahlreiche Männer ihren begehrlichen Blick heften, ist natürlich bezeichnend – so als sei sie seit jeher in asymmetrische Geschlechter- und Machtkonstellationen hineingeboren und dabei stets die Unterlegene gewesen.

Insofern möchte ich eine bis dato außer Acht gelassene Interpretation jener Kausalzusammenhänge, die Johannas Suizidentschluss befördern, vorschlagen: Womöglich ist ihr Freitod nicht an Salas Todesverfallenheit und dem Wunsch, dem sterbenden Geliebten voranzugehen, gekoppelt, sondern darauf zurückzuführen, dass ihr zu Bewusstsein kommt, wie wenig Aussicht sie darauf hat, jemals ein selbstbestimmtes Leben verwirklichen zu können. Salas Heiratsantrag, der auf keinem emotional motivierten Bindungsangebot basiert, sondern dem Kalkül von Funktionalität unterworfen ist – Johanna soll als Sterbebegleiterin an seiner Seite stehen -, verdeutlicht dabei dieses Los. Stephan scheint ganz darauf vergessen zu haben, dass seine knapp 30 Jahre jüngere Geliebte in sich die Sehnsucht trägt, sich um niemanden kümmern zu *müssen*. Unbeachtet bleibt dabei auch ihre Aversion gegen Menschen, die auf ihr Mitleid angewiesen sind.

Alfred Dopplers Interpretation, Johanna ersehne die Vereinigung mit Sala im Liebestod, was sie in die Nähe des Tristan und Isolde-Mythos rücke, erscheint mir insofern unglaublich, als diese Leseart Johannas Wesen und Charakter verfehlt. Für derartige transzendente Vereinigungsphantasien müsste sie meines Erachtens wesentlich aufopferungsvoller und Sala gegenüber weitaus „anhänglicher“ sein. Sie liebt ihn zwar, doch, wie sie es selbst dezidiert kundtut, nicht „wie ein verliebtes Ding“, das von Ewigkeit träumt. Dass eine junge, eben erst erblühte Frau darin die Erfüllung sehen sollte, ihrem alternden, moribunden und obendrein bindungsaversen Geliebten in den Tod voranzugehen, rücke ich wiederum in die Nähe einer Männerphantasie, die davon ausgeht, dass sich weibliche Identität ohne patriarchalen Überbau gar nicht denken lässt und Frauen sich selbst ausschließlich über männliche Rollenzuschreibungen definieren.

⁶²⁸ Ebd., S. 9.

Es erscheint mir außerdem interessant, der Frage nachzugehen, weshalb Johanna ausgerechnet Salas Teich als Schauplatz für ihren Suizid wählt. Welche letzte Botschaft gedenkt sie, die weder einen Abschiedsbrief noch ähnliches hinterlassen hat, mit diesem Akt und diesem Schauplatz zu transportieren? Wenige Stunden zuvor hat sie in Stephans Gegenwart in den Teich geblickt und die Flüchtigkeit des Augenblicks bedauert, wie ihr Spiegelbild auf der Wasseroberfläche werde auch der gemeinsam erlebte Tag rasch entgleiten, und sie ist auch traurig gewesen wegen der emotionalen Autarkie ihres Geliebten, von dem sie wünschte, er hätte doch „alles vergessen und verloren“, damit sie ihm einmal alles hätte bedeuten können.

Zu Stephan von Sala hat Johanna die stärkste affektive Bindung, eingebettet in die Intimität seines hermetisch abgeschirmten Gartens – die Zugangstüren sind gewöhnlich versperrt - will sie sterben. Es scheint, als wolle sie mit dieser Entscheidung das zuvor Gesagte revidieren, nämlich dass das Wasser ihr Bild nicht behalten werde, wenn sie geht. In Stephans Wahrnehmung und Erinnerung werden von nun an der Teich und die verlorene Geliebte untrennbar miteinander verwoben sein. So ist es Johanna doch noch gelungen, für sich einen Platz in Salas Leben zu beanspruchen. Im intimen Raum seines Gartens wird das Bild der Verstorbenen stets präsent sein. So erzählt er später von einer „sonderbaren Halluzination“, die er in seinem Garten hatte, nachdem er von Felix über Johannas Verschwinden unterrichtet worden war: [...] seltsamerweise sprach Johanna gestern dieses Wort: „So wenig das Wasser mein Bild behalten kann..“ [...] Und als ich an dem Teich vorbeikam, war mir, als hätte ... das Wasser doch ihr Bild behalten.“⁶²⁹

Am Beginn des 5. Aktes, in dem bereits alle weiblichen Figuren eliminiert sind, tritt Julian Fichtner in den Garten der Familie Wegrat, um Näheres über Johannas Verschwinden zu erfahren. Dr. Reumann teilt ihm mit, dass sie am Vortag fortgegangen sei, ohne eine Nachricht zu hinterlassen oder irgendetwas mit sich zu nehmen.

Wegrat tappt ebenso im Dunkeln, was die Beweggründe für das Verschwinden seiner Tochter anbelangt: „Es erscheint mir vollkommen unmöglich, daß sie schon an irgend etwas dachte, als sie das Haus verließ, ... daß sie schon wußte – sie geht auf immer fort.“⁶³⁰ Auch in Bezug auf Johanna spürt er die schier unerträgliche Diskrepanz zwischen physischer Präsenz und seelischer Ferne:

⁶²⁹ Ebd., S. 90.

⁶³⁰ Ebd., S. 85.

Da hat man nun so ein Geschöpf heranwachsen sehen, aus einem Kinde ein Mädchen werden, eine junge Dame – und hunderttausend Worte zu ihr gesprochen ... Und eines Tages steht sie vom Tisch auf, nimmt Hut und Mantel und geht ... geht ohne Abschied, und man hat keine Ahnung, wohin sie entschwebt ist, ob ins Nichts, ob in ein anderes Leben ⁶³¹

An dieser Stelle rekurriert Wegrat auf ein sprachliches Bild, das er bereits an früherer Stelle eingesetzt hat. So wie sich die Freunde als „Gäste in unserem Leben“ vom Tisch erheben, „wenn abgespeist ist“ und ihrer eigenen Wege gehen, so ist auch Johanna vom Tisch aufgestanden, ohne Abschied zu nehmen oder auch nur die leiseste Andeutung zu machen, wohin sie nun zu gehen gedenkt.

8.5.6 Schleier gleiten über alles: Salas Ende

Was Stephan schon längst geahnt hat, verdichtet sich spätestens im Gespräch mit Felix zur unumstößlichen Gewissheit: Er ist zu krank, als dass er noch Aussicht darauf hätte, an der Expedition nach Baktrien teilzunehmen:

FELIX (*nach einer langen Pause*) Herr von Sala ... wir werden nicht unter einem Zelte schlafen.

SALA Wie?

FELIX So weit geht Ihre Reise nicht mehr.

(*Große Pause*)

SALA So ... Ich verstehe Sie. Sie sind dessen sicher?

FELIX Vollkommen. – (*Pause.*)

SALA Johanna wußte es?

FELIX Ja.

Sala spürt, dass Felix diese Worte mit einer gewissen Genugtuung ausspricht, schließlich hat der Schriftsteller ihm gegenüber keinen Hehl daraus gemacht, dass der vorgebrachte Heiratsantrag an seine Schwester nicht wohlüberlegt gewesen, sondern lediglich einer Laune entsprungen war. Da Stephan ohnehin dem Tod geweiht ist, kommt der junge Leutnant nicht in die Verlegenheit, sich deshalb mit ihm duellieren zu müssen.

In dem Augenblick, in dem Sala Gewissheit über seinen Zustand gewinnt, entrückt und verfinstert sich ihm gleichzeitig auch das Leben. So wie zuvor über die moribunde Gabriele

⁶³¹ Ebd.

Wegrat Schleier herabgesunken sind, so senken sie sich nun auch über ihn: „[...] Schleier gleiten über alles ... Fort mit euch! Ich habe keine Lust, es mir gefallen zu lassen, solange ich noch da bin – und wär‘ es auch nur für eine Stunde...“⁶³² Er ist nun zum Suizid fest entschlossen und weiht seinen Freund Fichtner in dieses unaufschiebbare Vorhaben ein. Als kurz darauf Felix fragt, wohin Sala gegangen sei, antwortet ihm Julian: „Du findest ihn wohl nicht mehr“⁶³³. Die Begründung fällt recht lapidar aus: „Er bezahlt ... zur rechten Zeit.“⁶³⁴ Julian wertet Salas Freitod somit als Sühne für seinen autarken Lebensstil, für seine Scheu vor Abhängigkeiten, durch die er erst recht die anderen instrumentalisiert und funktionalisiert hat. Sala hatte einst verkündet: „Den Weg hinab gehen wir alle allein ... wir, die selbst niemandem gehört haben.“ Als er sich für den Suizid entscheidet und die Bühne verlässt, bewahrheiten sich diese Worte.

8.6 Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau

Nur in seltenen Fällen kreist bei Schnitzler die Figur *Abschied der Liebenden* um die melancholische Unfähigkeit, sich von einer konkreten Person oder zerbrochenen Liebesbeziehung zu lösen. Vielmehr liegt die Melancholie in der Geisteshaltung und seelischen Gestimmtheit der Figuren selbst begründet. Fast zur Gänze sind diese männlich, vorwiegend in gehobenen oder künstlerischen Kreisen anzutreffen und somit finanziellen oder existentiellen Sorgen enthoben. Dieses Privileg eröffnet ihnen erst die notwendigen Rahmenbedingungen für ihr melancholisches Sinnieren. Sie sind sozusagen a priori Schwermütige, die sich von ihren erotischen Begegnungen allerlei erhoffen. Oft suchen sie Ablenkung und Zerstreuung, wollen für wenige Augenblicke ihre Sterblichkeit ausblenden, dann wiederum kreisen ihre Sehnsüchte um Anerkennung und Exklusivität. Ihre Liebeskonzeption oszilliert dabei zwischen unverbindlichem Spiel, der Inszenierung einer passionierten Liebe, der Negierung von partnerschaftlichem Glück und purer Pragmatik. Von letzterem zeugt Franz von Salas Heiratsantrag an Johanna aus dem *Einsamen Weg*.

Viele von Schnitzlers Melancholikern, die ihre Schwermut mit stolzer Fassung tragen und sie quasi als Ausdruck ihrer Distinguiertheit werten, erwarten sich von ihren erotischen

⁶³² Ebd., S. 90.

⁶³³ Ebd., S. 92.

⁶³⁴ Ebd.

Begegnungen eine kurzfristige Linderung ihrer Einsamkeit. Inmitten einer kontingenten Welt, in der sich bei genauerer Betrachtung vieles als beliebig entpuppt, dem Prinzip der unendlichen Austauschbarkeit unterworfen ist, möchte der Melancholiker zumindest einen Hauch von Bedeutsamkeit erleben. Doch Bedeutsamkeit ist nie im Hier und Jetzt, sondern erst als retrospektive Zuschreibung zu haben. Der flüchtigen Gegenwart, für die Schnitzlers melancholische Figuren so stark sensibilisiert sind, setzen sie als Pendant ein ganzes Arsenal an bildreichen Erinnerungen entgegen. Erinnerungen sind das Kernstück ihres Erlebens, gleichzeitig auch der tiefste Ausdruck ihrer Treue gegenüber dem, was ihnen in der Vergangenheit lieb und bedeutsam war.

Bei Schnitzler gibt es zahlreiche Hindernisse, die sich den Liebenden bei ihren Liebesversuchen in den Weg stellen und viel eher zu „Vergegnungen“ als zu Begegnungen führen. Niemals können die Figuren einander so nahe kommen, als dass reale, d.h. individualisierte Zweisamkeit stattfinden würde. Stets bleiben sie ihrer sozialen Schichtzugehörigkeit, ihrer gesellschaftlichen Rolle oder den eigenen Sehnsüchten verhaftet. Da sich all dies zwischen sie und ihre LiebespartnerInnen schiebt, ist der Blick auf den anderen fast gänzlich verstellt. Erschwerend kommt hinzu, dass ihn oftmals der Glaube an die Kraft der Worte, die Kommunikabilität von Gedanken und Erfahrungen abhanden gekommen ist. In einer kontingenten, mit Glückserfahrungen geizenden Welt, erleben sie sogar die Sprache selbst als kraft- und bedeutungslos.

Damit die erotischen Begegnungen überhaupt stattfinden können, dürfen solche Überlegungen jedoch nicht thematisiert werden. Im Liebesdiskurs, wie er vor allem im *Reigen* variantenreich geführt wird, kommen vorgefertigte Formulierungen und Sprachschablonen zum Einsatz, die die Liebesrede zu einem inszenatorischen Akt werden lassen. Wiewohl dies von vornherein impliziert, dass im Liebesdiskurs nur sprachliche Register mit leichten Abwandlungen gezogen, keine individualisierten Worte gesprochen werden, unternehmen manche Figuren trotzdem den Versuch, aus eigenen Kräften Bedeutsamkeit zu stiften. Mittels des mythischen Verfahrens der „Reziprozität von Widerstand und Daseinssteigerung“ soll sowohl durch den Liebesdiskurs als auch durch den Entkleidungsprozess die Liebe in ihrem Wert gesteigert und so lang wie möglich am Leben erhalten werden.

Charakteristisch für Schnitzlers Oeuvre ist der mythische Bedeutsamkeitsabbau, den er durch die Demaskierung des romantischen Liebesideals vollzieht. Im Prinzip wird dabei kräftig am Fundament ihrer idealtypischen Wesensmerkmale gerüttelt: Sexuelle Leidenschaft und affektive Zuneigung treten getrennt voneinander auf, Liebe lässt sich in der Institution

Ehe nicht finden, Elternschaft wird teilweise untergeschoben oder verweigert, Promiskuität ersetzt Treue, das Versprechen von dauerhafter Liebe und den Individualisierungsprozess der Liebespartner. Die Liebe ist weder an eine hohe Glückserwartung noch an eine Entwertung der Umweltbezüge gekoppelt. Jeder Begegnung ist bereits der Abschied als „Reflexionsfigur des Je-schon-Gewesenen“ unabänderlich eingeschrieben. Dies bedeutet: Wenn sich die Liebenden trennen, kommt dies einer Déjà-vu-Erfahrung gleich, die nicht an frühere konkrete Begegnungen und Abschiede erinnert, sondern an die typisierte Erfahrungssituation selbst.

In den seltenen Fällen, in denen Schnitzler weibliche Melancholie literarisch ausgestaltet, ist diese – im Gegensatz zu den männlichen Schwermütigen - nicht auf eine psychische Disposition zurückzuführen, sondern das Resultat gescheiterter Liebesbeziehungen, verweigerter Elternschaft oder das Bewusstsein, als Frau vorgegebenen Rollenanforderungen und männlicher Dominanz nicht entfliehen zu können. Weibliche Melancholie ist somit keine persönliche Geisteshaltung oder autonome Entscheidung, sondern entsteht in Abhängigkeit von Männern oder der Funktion, die den Frauen durch ihre Liebespartner zugeteilt wird.

9 Entwickelte Figur *Melancholie durch entzauberten Eros*

Die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* kreist zum einen um ein männliches Idealbild von Weiblichkeit, dem zahlreiche Protagonisten aus Roths Werken nachhängen und das in ihrem soziokulturellen Kontext längst ausgedient hat. Es gelingt diesen männlichen Figuren jedoch nicht, sich von ihren romantisch-anachronistischen Sehnsuchtsbildern zu lösen, wodurch sie in ihren erotischen Beziehungen oftmals zwischen Überhöhung der Weiblichkeit und Misogynie (Frauenfeindlichkeit) oszillieren. Wie die *Geschichte von der 1002. Nacht* zeigt, ist nicht einmal ein reicher persischer Schah davor gefeit, eigenen Sehnsuchtsbildern, die sich um einen fremden Kulturkreis und fremde Paarbeziehungspraktiken ranken, zu erliegen. Roths männliche Figuren empfinden eine Melancholie, die sich mit dem Gefühl von Heimatlosigkeit und Einsamkeit verschränkt.

Zum anderen beinhaltet die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* auch eine weibliche Variante. Dann kreist sie um die Erfahrung des Alterns und den Verlust der erotischen Anziehungskraft, die, aus der Perspektive ihrer Partner, spätestens mit dem Klimakterium erlischt. Teils begehren Roths Frauenfiguren gegen diese Veränderung vehement auf (wie Frau von Taußig aus dem *Radetzkymarsch*), teils nehmen sie sie mit einer gewissen Resignation oder stillschweigend (wie Deborah Singer aus *Hiob*) zur Kenntnis. In beiden Fällen erfahren sie ihr Altern als erotische Endstation und eine ernüchternde Erfahrung, die sie einsam macht und die Distanz zwischen den Geschlechtern vergrößert. Ihre Melancholie gilt einer verlorenen Jugend, in der sie noch als erotische Wesen wahrgenommen wurden und die Paarbeziehung Nähe und Intimität bereit hielt.

9.1 Überhöhung und Misogynie bei Roth

Die meisten hatten Frauen:
aus Irrtum, aus Einsamkeit, aus Liebe: was weiß man!
Alle gehorchten den Frauen: aus Furcht und aus Ritterlichkeit
und aus Gewohnheit und aus Angst vor der Einsamkeit:
Was weiß man!
Joseph Roth: Das falsche Gewicht

Roths männliche Figuren haben an vielem schwer zu tragen. Manche von ihnen leiden am Niedergang des Habsburgerreiches, andere irren als weltverlorene Kriegsheimkehrer oder entwurzelte Emigranten umher. Der Großteil von ihnen erlebt die geschichtlichen und sozialen Umbrüche als eine Lawine, die über ihr Leben hinwegfegt und ihre Identität brüchig werden lässt. Sie fühlen sich hineingeworfen in eine unwirtliche Welt, die sich rasant verändert und mit der sie nicht Schritt zu halten vermögen.

Konfliktreich und höchst widersprüchlich ist auch die Beziehung, die sie zu Frauen unterhalten. Ihrer teils unverhohlenen misogynen Haltung⁶³⁵ liegt jene Gefühlsambivalenz zugrunde, die Sigmund Freud in der verächtlichen Herabsetzung anderer verortet: „Hinter der Verachtung steckt das Begehren.“ Und ebendiese eigentümliche Ambivalenz ist so gut wie allen männlichen Protagonisten aus Roths Romanwerk gemeinsam. Sie schwanken zwischen den Extremen von Misogynie und Überhöhung der Weiblichkeit.

So ist es nur wenigen von ihnen vergönnt, bei Frauen das zu finden, was sie in ihrem Innersten begehren. Wie Müller-Funk zu Recht bemerkt, ist ihnen die Erfüllung ihrer „männlich-romantischen Sehnsuchtsbilder“⁶³⁶ verwehrt, denn in der Moderne finden diese keinen Raum mehr. Glück ist bestenfalls noch erfahrbar beim sinnlich-herben Frauentypus, der fernab von emanzipatorischen Bestrebungen, fernab der kapitalistischen Massengesellschaft Erotik und Mütterlichkeit in sich vereint. So sind die Wünsche und Anforderungen, die Theodor Lohse, der Protagonist aus dem Roman *Das Spinnennetz*, an seine Sexualpartnerinnen stellt, rasch beschrieben:

Mädchen mit breiten Hüften sind Theodors besondere Lieblinge. Er liebt es, Zuflucht und Heimat zu finden im Weibe. Er will nach vollendeter Liebe Mütterlichkeit, weite, breite, gütige. Er will seinen Kopf zwischen großen, guten Brüsten betten.⁶³⁷

⁶³⁵ In seinem Beitrag *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth* interpretiert Müller-Funk die zahlreichen weiblichen Habitualisierungen in Roths Oeuvre als Versinnbildlichung einer entzauberten, krisenhaften Gesellschaft, unter der die männlichen Figuren leiden, während sich die Frauen problemlos an die Veränderungen der Moderne adaptieren. Mit Textstellen aus *Die Flucht ohne Ende*, *Triumph der Schönheit*, *Radetzkmarsch* und der *Anti-Christ* legt er dar, wie Roth die Frauen zur „Krankheit der Männer“ stilisiert. Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth*, in: ders., *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*, Wien: Sonderzahl 2012, S. 143-154. Das vorliegende Kapitel beleuchtet weitere Werke und Textpassagen, in denen männliche Figuren unter der Entzauberung der Erotik leiden und in ihrem Frauenbild zwischen Überhöhung und Misogynie oszillieren.

⁶³⁶ Wolfgang Müller-Funk, *Joseph Roth*, a.a.O., S. 146.

⁶³⁷ *JRW, Band 4, Romane und Erzählungen 1916-1929*, S. 63-146, hier S. 75.

Auch Carl Joseph von Trotta's Diener, der treue Onufrij, gerät in verzücktes Schwärmen, wenn er auf seine Geliebte, das Dienstmädchen Katharina, zu sprechen kommt. In seiner Beschreibung ihres Äußeren beschränkt sich Onufrij ausschließlich auf ihre „große, weiße Brust“⁶³⁸, die ihn offensichtlich so beeindruckt und beglückt, dass damit schon alles Wesentliche gesagt ist. Über ihre Charaktereigenschaften verliert er gegenüber dem Leutnant bezeichnenderweise kein Wort.

Männliche romantische Sehnsuchtsbilder, die so stark aufgeladen sind, dass sie unweigerlich zu herber Enttäuschung führen, sind der Ausgangspunkt der *Geschichte von der 1002. Nacht*. Der große persische Schah-in-Schah ist von seinen 365 Haremsfrauen gelangweilt und übersättigt. Eine Sehnsucht erfasst ihn, die er anfangs selbst nicht zu benennen weiß. Bald stellt sich heraus, dass sie um jene Vorstellungen kreisen, die er mit den Frauen und der Erotik im christlichen Europa verknüpft. Doch es geht ihm dabei nicht bloß um die Reize einer unverschleierte Weiblichkeit, die nicht käuflich ist, oder um die Neugierde auf ein Paarungsverhalten, das von seiner Haremskultur abweicht. Vielmehr verknüpft sich seine Sehnsucht mit der Phantasie eines sexuellen Betrugs, eines moralischen Rechtsbruchs. So reist er schließlich nach Europa, um

das Gehütete zu rauben, das hier herrschende Recht zu brechen, ein Mal nur, ein einziges Mal der Wollust des unrechtmässigen Besitzes teilhaft zu werden und die ganz besondere, raffinierte Art der Europäer, der Christen, der Abendländischen auszukosten.⁶³⁹

Gleichzeitig kreist seine Sehnsucht um die Erfahrung einer unvergleichlichen Liebe, in der ihm die Geliebte so viel Anlass zur Überhöhung bietet, dass er sie anbeten, zur Göttin stilisieren kann. Zweifelsohne erliegt der Schah dabei einem romantischen Sehnsuchtsbild, das sich durch die Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung auszeichnet. Vor dem Hintergrund seiner Haremskultur ist zwar das romantische Postulat der Einheit von Liebe und Ehe hinfällig, doch er ersehnt sehr wohl die „Aufrichtigkeit des liebenden Gefühls“, das eine dauerhafte Liebe verheißt und die Partnerin exklusiv werden lässt. Seine eigene Individualität und die der Partnerin sollen dabei durch und durch sichtbar werden, sich quasi grenzenlos steigern lassen. Die Einzigartigkeit der Geliebten wird in dieser Liebeskonzeption so stark betont, dass sie die Erinnerungen an andere Frauen, an frühere

⁶³⁸ JRW, Band 5, S. 196.

⁶³⁹ JRW, Band 6, S. 615.

Liebesbegegnungen aus dem Gedächtnis des Schahs verbannen soll. Dann vermag keine andere Frau mehr sein Begehren zu wecken. Eine zweifelsohne hohe Glückserwartung ist diesen Sehnsuchtsbildern inhärent. Die Liebe, so die Erwartung des Schahs, wird dann alles andere um ihn herum zur Belanglosigkeit zusammenschrumpfen lassen, alle Umweltbezüge entwerten. Kurzum: Der Mythos der romantischen Liebe zeigt sich hier als ein Verfahren der Potenzierung, der starken Aufladung mit Bedeutsamkeit.

Die erzählende Instanz des Romans sieht in den Sehnsüchten des persischen Schahs kein singuläres Phänomen, sondern eine genuin männliche Neigung. So sei sein „Heimweh nach der Liebe“ „das ewige männliche Heimweh nach der Vergötterten, der Göttlichen, der Göttin, der Einzigen.“ Der Schah habe zwar bereits „alle Freuden“ des weiblichen Geschlechts genossen, aber eine Erfahrung fehle ihm noch: „der Schmerz, den nur die Einzige bereiten kann.“⁶⁴⁰

Diese Erfahrung soll ihm schließlich die schöne Gräfin W. bescheren, die er bei einem Ball zu seinen Ehren in der habsburgischen Residenzstadt Wien erblickt und die er noch in derselben Nacht zu lieben begehrt. Der Wunsch des Schahs bringt den Hofzeremonienmeister und den kaiserlichen Adjutanten in eine missliche Lage, ist doch die Gräfin verheiratet und Wien ohnehin anderen Gesetzen des Anstands verpflichtet. Doch gleichzeitig scheut man sich auch davor, die Gesetze der Gastfreundschaft zu verletzen. So ist die Ratlosigkeit groß, bis schließlich der Rittmeister Taittinger den rettenden Einfall hat. Er weiß um die frappante Ähnlichkeit zwischen der Gräfin und Mizzi Schinagl, die sich in einem Wiener Etablissement einen Teil ihres Lebensunterhaltes verdient und mit der er selbst einen Sohn hat. Mit Mizzi als Double der Gräfin könne der Schah in dem Glauben gelassen werden, dass sein Wunsch erfüllt worden sei. So wird Mizzi kurzerhand - mit Requisiten aus dem Burgtheater - zur fürstlichen Dame umstilisiert und mit Tipps für den hohen Besuch versehen. Taittingers Plan geht auf, in den Armen der schönen Wienerin genießt der Schah ganz neue Wonnen.

Doch schon am nächsten Morgen machen sich in ihm Enttäuschung und Ernüchterung breit: In seiner Vorstellung hätte die vergangene Nacht „ein feierlich-grosses Erlebnis“ darstellen sollen, das sein Herz und all seine Sinneswahrnehmungen verändert. Eine Art „grossartige Feier“ hatte er imaginiert und stattdessen war ihm alles nur „ein kleines Fest“ gewesen. Die Ereignisse des Vorabends erscheinen ihm nun allesamt trügerisch und unreal

⁶⁴⁰ Ebd.

„wie ein glänzendes Blendwerk“⁶⁴¹. Seine romantischen Sehnsuchtsbilder haben sich nicht erfüllt. Er trägt seinem Obereunuchen auf, der Dame ein geschmackvolles, angemessenes Geschenk zu überbringen, doch er selbst will von diesem enttäuschenden Ereignis nichts mehr wissen. Die Überhöhung schlägt ins Gegenteil um. Die Geliebte ist keine Angebetete mehr. Da sie den romantischen Ansprüchen des Schahs nicht gerecht werden konnte, möchte er sie am liebsten so schnell wie möglich aus seiner Erinnerung verbannen. Weder wünscht er sie wiederzusehen, noch möchte er sich selbst Gedanken über die Wahl des Geschenks machen, eines Geschenks, das ebenso gut als Entlohnung für den geleisteten Liebesdienst gewertet werden kann.

Die Rollen und Aufgaben, die Roths männliche Figuren den Frauen gern attribuieren würden, blenden die weibliche Perspektive völlig aus. Der persische Schah verschwendet keinen Gedanken daran, ob die verheiratete Gräfin W. überhaupt daran interessiert ist, seine Bettgespielin zu sein.

Manchmal erfolgt diese Rollen- und Aufgabenzuschreibung sogar durch Figuren außerhalb einer Paarkonstellation, wie im Falle des Grafen Chojnicki, der die erste Begegnung zwischen Carl Joseph von Trotta aus dem *Radetzky* und der verheirateten Frau von Taußig initiiert. Diesem Zusammentreffen hat er einen besonderen Zweck zugedacht. Es soll den jungen Leutnant, der in der Grenzgarnison nicht nur dem Alkohol verfällt, sondern eine gefährliche Freundschaft mit dem spielsüchtigen Hauptmann Wagner unterhält, vor dem Untergang retten. Chojnicki setzt hierfür auf die Macht der Erotik. Der unglückliche Leutnant soll die Fesseln einer unglückseligen Freundschaft gegen die zarten Bande der Liebe eintauschen. Frau von Taußig, „schön und nicht mehr jung“⁶⁴² und obendrein stets auf der Suche nach amourösen Verjüngungskuren, scheint dem Grafen für eine derartige Rettungsmission die perfekte Kandidatin zu sein. Dass sich ihr Mann, ein reicher, nervenschwacher Fabrikant, oft wochenlang in eine Anstalt zurückzieht, eröffnet zeitliche und erotische Freiräume.

Doch die 42-jährige Frau von Taußig, die Unbeschwertheit und erotische Erfüllung in das Leben des melancholischen Trotta Leben bringen soll, ist in gewisser Weise nicht minder schwermütig. Melancholische Trauer erfasst sie, wenn sie tagtäglich ihren Körper auf Spuren des Alterns hin inspiziert. Die Kluft zwischen ihren mädchenhaften Sehnsüchten und dem verwelkenden Körper ist für Valerie von Taußig schlichtweg rätselhaft und unüberbrückbar:

⁶⁴¹ JRW, Band 6, S. 634.

⁶⁴² JRW, Band 5, S. 315.

„Ihr Herz [...] war ein sechzehnjähriges Mädchenherz. Mit ständiger Jugend gesegnet, wohnte es mitten im alternden Körper, ein schönes Geheimnis in einem verfallenden Schoß.“⁶⁴³

Frau von Taußig, eine durchaus hilfsbereite, fürsorgliche Figur, glaubt daran, dass sie den tieftraurigen Leutnant glücklich machen kann. Doch dass sich dieser später um ihretwillen bei Kapturak hoffnungslos verschulden und die Trottasche Familienehre aufs Spiel setzen wird, ahnt sie nicht.

Carl Josephs Sehnsuchtsbilder gegenüber seiner Geliebten in spe sind höchst ambivalent. Noch ehe er ihr begegnet, spürt er, dass ihm eine große, verwirrende Veränderung bevorsteht. Einerseits wittert er eine „neue Gefahr“⁶⁴⁴, andererseits erwartet er diese auch sehnsüchtig. Als es darum geht, die körperliche Annäherung für die erste Liebesnacht zu initiieren, bleibt Carl Joseph eigentümlich unbeholfen und passiv. Die erzählende Instanz weiß zu berichten, dass ihn „wie ein Kind vor der Dunkelheit“⁶⁴⁵ Angst befällt, als die Nacht hereinbricht, und er in seiner Not aus dem Kupee flüchtet, um auf dem Korridor zu rauchen. Er verstummt völlig und kann sich nicht dazu aufraffen, Valerie von Taußig zu küssen, sondern verschiebt dieses Vorhaben so lange, bis sie selbst durch das Verriegeln der Tür initiativ wird. Eine eigentümliche Rollenverschiebung ist dieser Liebesbeziehung inhärent. Carl Joseph liegt „an ihrer Brust wie ein Kind“ und auch Valerie spürt dabei „einen wohlthätigen, seligen, einen mütterlichen Schmerz“⁶⁴⁶. Diese Muttergefühle lassen sie plötzlich erstarken und wecken in ihr den Wunsch, dem Geliebten all das Gute angedeihen zu lassen, das sie einem eigenen Kind bereiten würde, „als hätte ihn ihr Schoß geboren, derselbe, der ihn jetzt empfang“⁶⁴⁷. So scheut sie nicht davor zurück, ihn immer wieder „mein Kind“ zu nennen. Und auch die erzählende Instanz des Romans sieht nun in Carl Joseph „ein gesättigtes Kind“⁶⁴⁸, das diesen Zustand des Befriedigt- und Dankbarseins mit der Liebe verwechselt.

Auch nach der ersten Liebesnacht ändert sich nichts an Valerie von Taußigs dominanter Rolle in puncto Erotik. Ihr Wunsch nach Verjüngung ist so übermächtig, dass sie den jungen Leutnant geradezu übermannt: „In heftigen Flammenbögen brach die Leidenschaft aus ihr, fesselte den Leutnant und unterjochte ihn.“⁶⁴⁹ Sie kennt den Wankelmut der Gefühle,

⁶⁴³ Ebd., S. 317.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 315.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 318.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 319.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 320.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 330.

besonders den der eigenen. Während sie in einem Moment noch glaubt, dem Leutnant auf ewig verfallen zu sein, ist im nächsten Moment diese emotionale Intensität wieder stark gedämpft. Doch genießt sie diese Tage, an denen sie sich mit Carl Joseph in Wien trifft und von seiner Jugend, seinen Umarmungen verjüngt wird.

Für Carl Joseph bedeuten diese Ausflüge die Erfüllung seiner Sehnsucht nach Freiheit und Liebe, darüber hinaus haftet ihnen der Reiz des Verbotenen an. In Zivil gekleidet, sind ihm diese Tage der kostspielige Ausbruch aus jenem Gefängnis, das ihm inzwischen das Militär bedeutet. Diese Reisen sind ihm so viel wert, dass er sich bei Kapturak schwer verschuldet, bis ihm eines Tages seine Geliebte per Telegramm mitteilt, dass sie zu ihrem Mann fahren müsse und nicht wisse, wann sie wieder zurück sei. Damit endet jene Liebesbeziehung, die Carl Joseph vor dem Alkohol, der Melancholie und dem finanziellen Ruin hätte retten sollen. Weder Frau von Taußig noch der junge Leutnant konnten jedoch ihrem melancholischen Stimmungsmodus enttrinnen. Denn Valerie von Taußigs Schwermut kreiste nach wie vor um das Verschwinden ihrer Jugend, Carl Joseph blieb nach wie vor unfähig, ein selbstbestimmtes Leben fernab des Militärs und familiärer Sinn- und Bedeutungszuschreibungen zu führen. Erst nach dem Attentat von Sarajevo gelingt es ihm, aus der Armee auszuscheiden. Zu diesem Zeitpunkt hört er durch Chojnicki noch einmal von seiner früheren Geliebten. Der Kommentar zu dem Besuch, dem ihr der Graf abgestattet hat, ist lapidar: „Sie ist alt geworden, lieber Freund, sie ist alt geworden“⁶⁵⁰ Carl Joseph sieht Valerie von Taußig jedenfalls nie mehr wieder, nur sein Vater, der Bezirkshauptmann, wird ihr später in der Wiener Anstalt Steinhof begegnen.

Im Roman *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters*⁶⁵¹ tritt mit Anselm Eibenschütz ein Protagonist in Erscheinung, der nach fünfjähriger Ehe erkennt, dass er seine Frau Regina nicht liebt. Auf ihr Drängen hin hat er mit großem Bedauern das Militär verlassen und muss nun im Bezirk Zlotograd, nahe der russischen Grenze, seiner Tätigkeit als Eichmeister nachgehen. Seiner früheren Identität beraubt, sich „fremd und heimatlos“⁶⁵² fühlend, drängt sich ihm die Frage nach den einstigen Beweggründen für seine Heirat auf. So wie die meisten Unteroffiziere hatte er geheiratet, um der Einsamkeit zu entfliehen. Auch seine Kameraden „hatten Frauen: aus Irrtum, aus Einsamkeit, aus Liebe: was weiß man! Alle

⁶⁵⁰ JRW, Band 5, S. 428.

⁶⁵¹ JRW, Band 6, S. 127-223.

⁶⁵² Ebd., S. 134.

gehorchten den Frauen: aus Furcht und aus Ritterlichkeit und aus Gewohnheit und aus Angst vor der Einsamkeit: Was weiß man!“⁶⁵³

Ähnlich wie Theodor Lohse aus dem *Spinnennetz* erhofft sich auch Anselm Eibenschütz in seiner Intimbeziehung Zuflucht vor einer Umgebung, in der er sich ungeborgen, heimatlos fühlt, heimatliche Geborgenheit und „Zutraulichkeit“⁶⁵⁴. Doch wenn er nachts seine schlafende Frau betrachtet, erscheint sie ihm wie eine „trockene Frucht“, die in ihm kein sexuelles Begehren mehr weckt, und ihm ist dabei, „als ob ihr Anblick allein ihm Einsamkeit bereitete“⁶⁵⁵. Sie teilen zwar noch das Bett, doch ohne jeglichen intimen Kontakt – bis Regina plötzlich wieder zärtlicher mit ihrem Mann umgeht. Es stellt sich heraus, dass sie von Eibenschütz’ Schreiber, Josef Nowak, schwanger ist. Eibenschütz verbannt sie aus dem Schlafzimmer, doch verstößt sie nicht. Sie bringt einen Jungen zur Welt, und mit der Zeit empfindet Eibenschütz für Regina und das Kind nichts als Gleichgültigkeit. Schon bald verfällt er der Zigeunerin Euphemia Nikitsch, auf die er in der zwielichtigen Grenzschenke in Szwaby, in der sich Deserteure und Schmuggler tummeln, trifft. Euphemias sprechender Vorname, die „Glückverheißende“, verrät bereits, was sich der Eichmeister von diesem exotischen Frauentypus erhofft. Tatsächlich wird sie seine Geliebte und löst einen Sommer lang die Verheißung ihres Namens ein:

Er erfuhr die Liebe und alle seligen Veränderungen, die sie einem Manne bereitet. Bieder und einfach, wie er war, mit etwas schwerfälligem Gemüt, erlebte er die erste Leidenschaft seines Namens gründlich, ehrlich, mit allen Schauern, Schaudern, Seligkeiten.⁶⁵⁶

Er ist so sehr von dieser Liebe und der Erfahrung einer tiefen Leidenschaft erfüllt, dass alles andere in den Hintergrund rückt und zur Belanglosigkeit zusammenschrumpft. Als jedoch im Herbst der Maronibrater Sameschkin in die Grenzschenke kommt, eröffnet ihm Euphemia, dass sie „ihm gehöre“ und Eibenschütz deshalb die Schenke verlassen müsse. Im Eichmeister vermischen sich Zorn, Rachsucht und Begehren. Die Überhöhung der Geliebten schlägt ins Gegenteil um. Der darauffolgende Geschlechtsakt wird zu einer Vergewaltigung, die Euphemia verletzen und zerstören soll. Doch diese lässt die Gewalttat widerstandslos, geradezu gleichgültig, über sich ergehen:

⁶⁵³ Ebd., S. 130.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 135.

⁶⁵⁵ Ebd.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 183.

Er [...] faßte sie an den Schultern, ihr Körper leuchtete, er drückte sie mit übermäßiger Gewalt nieder. So hielt er sie eine Zeitlang fest in den Kissen. Er wußte, daß er ihr weh tat, sie stöhnte nicht einmal, und das erbitterte ihn heftiger. Er stürzte sich über sie, er hatte das wonnige Gefühl, daß er sie zerstörte, während er sie liebte. Einen Laut des Schmerzes wollte er hören, er wartete darauf. Sie blieb still und kalt, es war, als schliefe er nicht mit Euphemia, sondern mit einem fernen Abbild von ihr. Wo war sie eigentlich? Sie lag schon unten, in den Armen Sameschkins.⁶⁵⁷

In der Beschreibung von Euphemias Verhalten, die trotz der erfahrenen Gewalt „still und kalt“ bleibt, kommt – wie so oft in Roths Romanwerk – eine tiefsitzende männliche Angst zum Vorschein, die darin besteht, dass die Frauen in Wahrheit gefühlscalte, berechnende, opportunistische Wesen seien, vor denen man sich besser in Acht nehmen sollte. Glück mag durch sie erfahrbar sein, jedoch nur für kurze Zeit. Wer einer Frau verfällt, der fällt dabei gleichzeitig „der gefährlichsten und gewöhnlichsten aller Krankheiten“⁶⁵⁸ anheim. Die Macht der weiblichen Erotik und Liebe ist für Roths männliche Figuren oftmals eine höchst verhängnisvolle. Auch der Eichmeister Eibenschütz zerbricht an dieser Erfahrung. Er wohnt zwar weiterhin in der Grenzschenke, doch er verfällt zunehmend dem Alkohol und vernachlässigt seine beruflichen Aufgaben. Am Ende stirbt er nicht durch Sameschkins Hand, sondern durch die Hand eines anderen Geliebten der schönen Zigeunerin Euphemia, des Grenzschenkenbesitzers Jadowker, für dessen Inhaftierung der Eichmeister einst verantwortlich gewesen ist. Sein Tod löst nichts als Gleichgültigkeit aus, wie die erzählende Instanz des Romans bemerkt: „Kein Hahn krächte nach ihm.“⁶⁵⁹

Manchmal sind die Beziehungen, die die männlichen Figuren zu ihren Partnerinnen unterhalten, jedoch auch von befremdlicher Gleichgültigkeit geprägt. So wie jene des russischen Korallenhändlers Nissen Piczenik aus der Novelle *Der Leviathan*, der keine nennenswerte affektive Bindung an seine Frau aufgebaut hat: „Er hasste sie nicht, er liebte sie nicht, sie war eine der vielen Fädlerinnen, die bei ihm arbeiteten, weniger hübsch und reizvoll als die meisten.“⁶⁶⁰ Wie so oft in Roths Oeuvre, bleibt die Frau (die bezeichnenderweise – als Ausdruck ihrer Belanglosigkeit und Austauschbarkeit - nie mit einem Namen versehen wird) kinderlos. In Piczeniks Augen hat sie durch dieses „Versagen“ ihre zentrale Aufgabe verfehlt: „Eine fruchtbare Frau hätte er gebraucht, fruchtbar wie die See, auf deren Grund so viele Korallen wuchsen. Seine Frau aber war wie ein trockener Teich.“ Als sie schließlich an einer

⁶⁵⁷ Ebd., S. 186.

⁶⁵⁸ JRW, Band 5, S. 632.

⁶⁵⁹ JRW, Band 6, S. 223.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 548.

Gehirnerschütterung stirbt, erklärt er sich dies auch damit, dass „ihr Leben von dem Leben keines anderen Menschen auf dieser Welt abhängig gewesen war. Kein Mensch hatte gewünscht, daß sie am Leben bleibe, und also war sie auch gestorben.“⁶⁶¹ Er hält zwar die vorgeschriebenen Trauerkonventionen ein, spricht zweimal pro Tag das Totengebet für die Verstorbene, doch er vermisst sie in keinsten Weise.

Wie bereits erwähnt, findet Roths Misogynie ihren Nährboden sicherlich ein Stück weit in den frauenfeindlichen Theorien und Spekulationen diverser Großdenker, die Furore gemacht und eine gesellschaftliche Breitenwirkung erzielt haben. Oftmals sind diese unverkennbar eine Kampfansage an die aufkeimenden Emanzipationsbestrebungen ihrer Zeit. So erfasst Friedrich Nietzsche tiefes Grauen, als er zur Kenntnis nehmen muss, dass im Rahmen der ersten Welle der Frauenrechtsbewegung immer mehr Frauen nach Selbstständigkeit verlangen. Er sieht darin eine Verleugnung ihrer ureigensten, animalischen Natur und fürchtet den Anbruch einer Ära, in der das „Weib“ jegliche Attraktivität für den Mann einbüßt:

Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflößt, ist seine Natur, die „natürlicher“ ist als die des Mannes, seine echte, raubtierhafte, listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkralle unter dem Handschuh, seine Naivität im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit [...] – Wie? Und damit soll es nun zu Ende sein? Und die Entzauberung des Weibes ist im Werke? Die Verlangweiligung des Weibes kommt langsam herauf? O Europa! Europa!⁶⁶²

Wenn Roths männliche Figuren die emanzipatorischen Bestrebungen der Frauen voller Argwohn beobachten und die veränderten Geschlechterverhältnisse als ultimativen Lust- und Erotikkiller wahrnehmen, dann basieren diese Vorstellungen und Haltungen ebenso auf der Konzeption einer entzauberten Weiblichkeit, die nicht mehr als sinnlich und begehrenswert wahrgenommen wird. Dieser neue Frauentyp löst bei den Männern nicht nur Langeweile, sondern auch Melancholie aus. Denn das verlorene Libidoobjekt dieser Melancholiker ist das Ideal einer erotisch-sinnlichen Frau, deren Kraft in einer „naturhaften“ Sexualität liegt (so irrtumbeladen dieses Dispositiv auch sei). Es ist eine Sexualität, die den Einfluss soziokultureller Faktoren auf ihre Praxis gleichsam leugnet, eine Art paradiesischer „Urzustand“, in der Forderungen nach neuen Geschlechterrollen oder der Wunsch nach

⁶⁶¹ Ebd., S. 571.

⁶⁶² Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (1886), 10. Auflage, Stuttgart: Kröner 1976, S. 168.

Gleichstellung nichts verloren haben. Doch Roths Protagonisten müssen schmerzlich erkennen, dass die Moderne tief auf das Verhältnis zwischen den Geschlechtern und die Art ihres Intimwerdens eingreift. Nichtsdestotrotz gelingt es ihnen nicht, von ihren anachronistisch-romantischen Sehnsuchtsbildern Abschied zu nehmen. Was bleibt, ist eine Melancholie, die Erotik und Weiblichkeit als entzaubert wahrnimmt und vergebens nach Räumen der Geborgenheit, des Heimatgefühls sucht.

9.2 Weibliches Altern als erotische Endstation

Alternde Frauen stellen Roths weibliche Variante der *Melancholie durch entzauberten Eros dar*. Wiewohl als Gegenstück zu den männlichen Figuren konzipiert, sind auch sie einer großen Belastung ausgesetzt – auch wenn diese anders geartet sein mag. Denn kaum erleben Roths weibliche Figuren ihren Übergang ins Klimakterium, werden sie von ihren Ehemännern oder Partnern nicht mehr als erotische Wesen wahrgenommen. Sie finden weniger Beachtung und werden zunehmend geringschätzig behandelt. Wenn die männlichen Figuren ihren alternden Partnerinnen die erotische Anziehungskraft aberkennen, bricht sich ihre misogynen Haltung Bahn. Zweifelsohne setzt Roth dabei eine Diskurstradition der frauenverachtenden Rede fort, wie sie in Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe* eklatant zu Tage tritt:

Die oberste, unsere Wahl und Neigung leitende Rücksicht ist das Alter. Im Ganzen lassen wir es gelten von den Jahren der eintretenden bis zu denen der aufhörenden Menstruation, geben jedoch der Periode vom achtzehnten bis achtundzwanzigsten Jahre entschieden den Vorzug. Außerhalb jener Jahre hingegen kann kein Weib uns reizen: ein altes, d.h. nicht mehr menstruiertes Weib erregt unsern Abscheu. Jugend ohne Schönheit hat immer noch Reiz: Schönheit ohne Jugend keinen.⁶⁶³

Schopenhauer, ein unverhohlener Frauenfeind, hat diese Schrift zwar bereits 1813 verfasst, doch ist nicht von der Hand zu weisen, dass misogynen Diskurse und frauenfeindliche kulturelle Praktiken auch noch im 20. Jahrhundert an vielen Orten fortwirken. So musste eine Frau des 19. oder 20. Jahrhunderts durchaus die Befürchtung hegen, dass das Einsetzen der Menopause ihren erotischen „Marktwert“ gegen Null schnellen lässt.

⁶⁶³ Arthur Schopenhauer, *Metaphysik der Geschlechtsliebe*, a.a.O., S. 694.

Im berühmten Roman *Hiob* ist Deborah, die Frau des Cheder-Lehrers Mendel Singer, zwar fertil (was sie von zahlreichen kinderlosen Frauen in Roths Oeuvre unterscheidet), doch ihr viertes Kind ist schwer krank, der Erzähler bezeichnet es sogar als eine „mißratene Frucht“⁶⁶⁴. Nach der letzten Geburt bleibt Deborahs Schoß „trocken und fruchtlos“⁶⁶⁵, nur mehr in flüchtigen Momenten erlebt sie mit ihrem Mann Intimität. Das Schweigen, die Distanz zwischen den beiden wächst dadurch zunehmend. Die darauffolgende Beschreibung von Deborahs Äußerem ist ein gnadenloses Attest ihrer verloren gegangenen Attraktivität und Erotik: „Ihr Brüste welkten, ihr Leib schwoll an, wie ein Hohn auf ihre Unfruchtbarkeit, ihre Schenkel wurden schwer, und Blei hing an ihren Füßen.“⁶⁶⁶ Bald darauf hört endgültig „die Lust auf zwischen Mendel Singer und seine Frau“⁶⁶⁷. Anfangs beschämt sie diese Veränderung, doch mit der Zeit ebbt die Scham ab, und von nun an altern sie wie im Gleichklang, geradezu zwillingshaft. Jahre später, nach Deborahs Tod in Amerika, drängt sich Mendel Singer der Gedanke auf, dass diese Verweigerung von körperlicher Nähe und Intimität eine Sünde war, dass „der Frost der Gewohnheit“⁶⁶⁸, der an die Stelle der wärmenden Liebe gerückt war, alles ersterben und verkümmern ließ.

Während Deborah das Ersterben ihrer weiblichen Erotik im Klimakterium stumm und resigniert zur Kenntnis nimmt, begehrt Valerie von Taußig aus dem *Radetzkymarsch* heftig dagegen auf. Sie macht die Liebe zur Verjüngungskur, versucht, dem unerbittlichen Voranschreiten der Zeit Einhalt zu gebieten – jedoch vergebens. Denn in ihrer Wahrnehmung rinnen die Tage nur an ihr vorbei, ohne dass sie jemals in diesen aufzugehen vermag. Sie ist ein Zaungast, der gebannt auf den reißenden Fluss der Zeit blickt und zusehen muss, wie dieser die eigene Jugend fortschwemmt. Dieses Surplus an Reflexion und Beobachtung hat zur Folge, dass ihr die Tuchfühlung mit dem Leben abhandenkommt: „Sie lebte ja gar nicht; sie wartete ja nur!“⁶⁶⁹ Im Mittelpunkt ihres sehnsüchtigen Wartens steht die Hoffnung, dass sich inmitten der rohen, törichten Männerhorden, die sich alle in ihre Arme verirren, „ein Prinz mit gesegneten Händen“⁶⁷⁰ finden lasse. Doch so wie für Bachmanns *Undine* entpuppen sich auch für Valerie von Taußig die Männer kollektiv als herbe Enttäuschung. Sie sind ihr

⁶⁶⁴ JRW, Band 5, S. 14.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 15.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 96.

⁶⁶⁹ JRW, Band 5, S. 317.

⁶⁷⁰ Ebd.

das Geschlecht der kindischen Riesen, die täppischen Mammutinsekten glichen, flüchtig und dennoch von schwerem Gewicht; eine Armee von plumpen Toren, die mit bleiernen Fittichen zu flattern versuchen; Krieger, die zu erobern glaubten, wenn man sie verachtete, zu besitzen, während man sie verlachte, zu genießen, wenn sie kaum gekostet hatten; eine barbarische Horde, auf die man trotzdem wartete, solange man lebte.⁶⁷¹

So changiert ihre Beziehung zu den stets jüngeren Geliebten zwischen sehnsuchtsvoller Anziehung und Verachtung. Hoffnung und ernüchternde Desillusion wechseln einander in Wellen ab. Valerie bleibt dabei ihrer illusionären Vorstellungswelt verhaftet, wodurch sie sich selbst in eine suchtartige Abhängigkeit katapultiert. Die Männer kommen und gehen, auch sie gehen bei diesen Begegnungen emotional leer aus, ziehen mit „bekümmerten, ungesättigten und verbitterten Augen“⁶⁷² von dannen. Valeries Liebesbeziehungen, die dem Prinzip der unendlichen Austauschbarkeit zu unterliegen scheinen, haben primär den Zweck, als Bollwerk gegen das Altern zu fungieren. Die Erotik wird ihr somit zum sinnlichen Aufbegehren gegen den Verlust der Jugend, der sich nicht nur am welkenden Körper manifestiert. Dass Roth diese Erotomanin als 42-Jährige in die Handlung einführt, legt natürlich nahe, dass sie sich mitten im Klimakterium oder bereits in der postmenopausalen Phase befindet. Es liegt klar auf der Hand, dass Valerie von Taußigs „verfallender Schoß“ nicht nur für das Ende der Fertilität steht, sondern auch allmählich ihre sinnliche Anziehungskraft auf Männer schmälert. Gleichzeitig hat sie aufgrund ihres sozialen Standes eine privilegierte Position inne: Auch wenn ihre Ehebrüche publik werden, läuft sie nicht Gefahr, in der Achtung der Gesellschaft zu sinken. So streng die Moralvorschriften für Frauen auch sein mögen, einem aristokratischen Grundsatz zufolge werden vereinzelt Ausnahmen wie Valerie von Taußig akzeptiert. Diese Damen dürfen, wie die erzählende Instanz des Romans weiß, so promisk wie ein Offizier der Kavallerie sein.

Taußigs Erotik, die nicht um Lust, Ekstase oder die Erfahrung einer Vereinigung kreist, sondern als Schutzschild gegen das eigene Altern dient, ist höchst melancholisch: Denn zum einen zeugt sie von jener Gefühlsambivalenz, die Freud zufolge für das melancholische Syndrom charakteristisch ist: Valerie von Taußig liebt und hasst ihre Liebhaber zugleich, zum anderen leistet sie einen enormen Kraftaufwand, um den Abschied von ihrem wichtigsten ideellen Libidoobjekt, ihrer Jugend, so weit wie möglich hinauszuzögern - wenn es schon nicht möglich ist, die Zeit gänzlich zu annullieren oder zum Stillstand zu bringen. Ihre

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Ebd.

Melancholie ist dabei, mit Wilhelm Schmid's Worten ausgedrückt, das „Weinen über die Zeit, die nur vergeht und nicht aufhört, rasend schnell zu vergehen“⁶⁷³. Doch trotz aller Anstrengung, trotz aller erotischen Begegnungen scheint in ihr ein Gefühl des Getriebenseins, der Leere und Enttäuschung beharrlich bestehen zu bleiben.

Was Frau von Taußig schmerzlich spürt, aufgrund ihrer melancholischen Disposition nur etwas deutlicher und tiefer als unbeschwertere Gemüter, ist die Polarität jeder erotischen Vereinigung. Auf sinnliche Zeitvergessenheit und Weltenthobenheit folgt unweigerlich der Sturz in die Schranken der Endlichkeit. Laut Wilhelm Schmid geht es dabei nicht nur um das Diktat der Zeit, dem niemand entfliehen kann, sondern auch um das Zurückgeworfen-Sein auf sich selbst, um die Erfahrung, dass keine Vereinigung die individuelle Einsamkeit aufzuheben vermag:

Neben der unmittelbaren Erfahrung der Sinnlichkeit und dem Traum von der Vereinigung ist dies eben die komplementäre Erfahrung der Liebe, ihr immer wiederkehrendes Verhängnis: Sofern die unendliche Seligkeit erfahren worden ist, wird der Sturz zurück in die Sterblichkeit nur umso fühlbarer, denn es ist der Sturz aus der Ewigkeit zurück in die Zeit. Und selbst wenn die Seligkeit nur vor Augen gestanden hat, sind die Folgen nicht minder schmerzlich: Aus der Ewigkeit verbannt zu bleiben, dem Gesetz der Zeit auch nicht für einen Augenblick entfliehen zu können. Das Individuum findet sich zurückgeworfen auf sich selbst, zwischen den Ruinen der Repräsentation, in den Trümmern der Welt seiner Vorstellungen, in denen das Einssein mit dem Anderen so große Bedeutung hatte.⁶⁷⁴

Insofern haftet der Erotik etwas Melancholisch-Vergebliches an, wenn sie das Versprechen einer körperlich-seelischen Vereinigung, wie sie die romantische Liebe verheißt, nicht einlöst, wenn die eigene Einsamkeit nur umso stärker zu Tage tritt und an die Endlichkeit allen Seins und Liebens gemahnt.

Valerie von Taußig tritt am Ende des Romans noch einmal in Erscheinung. Nach dem Krieg ist sie als freiwillige Krankenschwester in der Wiener Anstalt Steinhof tätig, wo sie unter anderem den wahnsinnig gewordenen Chojnicki betreut. Es scheint, als habe sie den Abschied von ihrer Jugend nun doch vollzogen, die fieberhafte Suche nach erotischen Verjüngungskuren aufgegeben und sich stattdessen ganz und gar ihrer Rolle als fürsorgliche, wohlthätige Krankenschwester verschrieben. Gleichzeitig ist dies eine Aufgabe, die sie jünger wirken lässt. Ihre Jugendlichkeit ist offensichtlich nun nicht mehr ihr primäres Ziel, sondern

⁶⁷³ Wilhelm Schmid, *Schönes Leben?*, a.a.O., S. 120.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 12f.

bloß ein Nebeneffekt ihrer Tätigkeit: „Ja, die Schwesternhaube verjüngte sie, wie alle Frauen, weil es in ihrer Natur liegt, von Güte und Mitleid verjüngt zu werden und auch von den äußerlichen Abzeichen des Mitleids.“⁶⁷⁵ Roth bedient damit das Klischee der Krankenschwester, das sich bis zum heutigen Tage eisen gehalten hat.

9.3 Zeitakzeleration im Alter – vorrangig ein Frauenleiden?

Was die älteren Frauen in Roths Werken so oft beklagen, nämlich das rasante Verstreichen der Zeit, mit dem sie emotional so schwer Schritt halten können, ist keineswegs ein spezifisch weibliches Leiden. In der Regel ändert sich bei beiden Geschlechtern die subjektive Zeitwahrnehmung dann, wenn in etwa die als durchschnittlich angenommene Lebensmitte erreicht ist, wenn also die bereits verstrichene Lebenszeit allmählich mehr Raum einnimmt als die noch verbleibende. Dieses veränderte Zeiterleben, das meist zwischen dem 40. und 50. Lebensjahr einsetzt, prägt die zweite Lebenshälfte sehr stark. Der Mensch ist sensibilisierter für das Vergehen der Zeit, er schenkt ihrem Dahinschwinden mehr Beachtung und registriert die Einengung der eigenen Zukunftsperspektiven, da die „Vergangenheitszeitspanne“ sich immer mehr Anteile der verbleibenden „Zukunftszeitspanne“ einverleibt.⁶⁷⁶ Auch der Vergleich der Ich-Ideale früherer Lebensabschnitte mit der realen Selbstrepräsentanz bleibt dabei nicht aus. Jene Diskrepanz, die zwischen nicht verwirklichtem oder nicht mehr verwirklichtbarem Ideal und der Realität zu Tage tritt, wird als umso schmerzvoller erlebt, je mehr das Altern mit körperlichen oder kognitiven Einschränkungen einhergeht.⁶⁷⁷

Ein weiteres Phänomen lässt sich bei diesem Prozess beobachten: Die meisten Menschen fühlen sich nicht nur jünger, als sie de facto sind, sondern nehmen mit steigendem Lebensalter diese Diskrepanz zwischen objektiver und subjektiver Alterswahrnehmung als eine immer größer werdende Kluft dar. Je höher das Lebensalter, desto jünger wird das eigene subjektive Alter eingeschätzt.

In einer Studie von Gereon Heuft haben 79 Prozent der älteren Menschen angegeben, dass sie das Verstreichen der Zeit anhand des körperlichen Alterungsprozesses wahrnehmen.

⁶⁷⁵ JRW, Band 5, S. 449.

⁶⁷⁶ Vgl. Sybille von Bremen, *Altern – (nur) ein Trauerprozess?*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, a.a.O., S. 225-239, hier S. 229.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S. 227.

Altersbedingte körperliche Einschränkungen tragen dazu bei, dass die subjektive Alterseinschätzung besser an das tatsächliche Alter angeglichen wird. Unter Rückgriff auf den Begriff Entwicklungsorganisator, unter dem René Spitz⁶⁷⁸ ursprünglich die neuralgischen Punkte der kindlichen Entwicklung subsumiert hat, stellt Heuft die These auf, dass beim älteren Menschen der Körper als Entwicklungsorganisator fungiert. Seinem Modell zufolge sind es beim Kind primär die Triebe, die die Entwicklung organisieren, im Erwachsenenalter die Objektbeziehungen und im fortgeschrittenen Alter übernimmt der Körper zunehmend diese Aufgabe.⁶⁷⁸

Unberücksichtigt bleibt bei diesen Modellen, in welchen Bereichen weibliches und männliches Altern Parallelen aufweisen und wo doch Unterschiede bestehen. Wenn das Bild des Alterns ohnehin auf körperliche und geistige Einbußen, auf schwindende Zukunftsperspektiven fokussiert und vorrangig in Defizitmodelle eingepasst wird, drängt sich die Frage auf, wie Frauen, die zweifelsohne nach wie vor viel stärker als Männer über den Körper definiert werden, mit dem Älterwerden umgehen. Die ältere Frau in der Literatur hat jedenfalls weitaus größeren Grund zur Klage als die gleichaltrigen Männer, wenn die Jugend schwindet.

9.4 Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau

Die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* unterliegt in Roths Werken einem geschlechtsspezifischen Unterschied: Während Roths männliche Figuren einem anachronistischen Frauenideal nachtrauern, das fast ausschließlich über erotische Anziehungskraft und Mütterlichkeit definiert wird, leiden Roths Frauenfiguren unter dem rasanten Verstreichen der Zeit, ihrem Alterungsprozess und der damit korrelierenden Abqualifizierung ihrer Sinnlichkeit. Die männlichen Protagonisten finden noch am ehesten Glück, Geborgenheit und Heimatgefühl bei jenem „voremanzipierten“ Frauentyp, der eine satte Erotik ausstrahlt und noch keinen Anstoß an den traditionellen Geschlechterrollen nimmt. Bei vielen von ihnen sind romantische Sehnsuchtsbildern nachweisbar. So sind die Sehnsüchte des Schah-in-Schah aus der *Geschichte von der 1002. Nacht* von einigen idealtypischen Kriterien der romantischen Liebe geprägt (Postulat der Einheit von sexueller

⁶⁷⁸Meinolf Peters, *Klinische Entwicklungspsychologie des Alters. Grundlagen für psychosoziale Beratung und Psychotherapie*, mit einem Vorwort von Hartmut Radebold, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 75f.

Leidenschaft und affektiver Zuneigung, Exklusivität der Partnerin, Dauerhaftigkeit der Liebe, unendlich steigerbare Individualität, Entwertung der Umweltbezüge). Auch der Eichmeister Eibenschütz, der Protagonist aus *Das falsche Gewicht*, läßt seine Liebesbeziehung mit der Zigeunerin Euphemia mit romantischen Vorstellungen auf. Charakteristisch ist jedoch, dass auf die Überhöhung der Weiblichkeit, dem Verfahren der Potenzierung des romantischen Liebesmythos, in der Regel die Depotenzierung folgt, die sich als Enttäuschung und Misogynie äußert. Carl Joseph von Trotta aus dem *Radetzkymarsch*, der ein besonderes Faible für mütterliche Frauen hat, kann sich ebenso wenig dieser Dynamik von Verklärung und Geringschätzung entziehen. Dass Männer in ihren erotischen Beziehungen keine Nähe oder kein Heimatgefühl mehr erfahren, sondern bloß Entzauberung, stimmt sie zutiefst melancholisch.

Für Roths Frauenfiguren, bei denen die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* zum Tragen kommt, korreliert der Übergang ins Klimakterium mit der Erfahrung, nicht mehr als erotische Wesen wahrgenommen zu werden. Diese neue Lebensphase geht für sie mit einem zunehmenden Statusverfall einher, der die misogynen Haltung ihrer Partner verstärkt hervortreten lässt. So erleben die Frauen das Klimakterium in der Regel als erotische Endstation und eine Zeit zunehmender Entfremdung und Distanz in ihren Partnerschaften. Mitunter ist für Roths weibliche Figuren das Altern auch an die Erfahrung einer eigentümlichen Zeitbeschleunigung geknüpft. In allen Fällen handelt es sich um eine von Melancholie erfüllte Zeit, in der die Entzauberung der Erotik eklatant zu Tage tritt.

9.5 Antwort auf die dritte detaillierende Frage: Verbindung zwischen Melancholie und Eros

Die dritte detaillierende Frage der vorliegenden Arbeit lautet: Welche Verbindung besteht zwischen Melancholie und Eros?

Die jahrtausendealte Kulturgeschichte der Melancholie zeigt, dass den Schwermütigen sehr oft ein ausgeprägtes erotisches Verlangen attestiert wurde. Auch wenn diese dazu tendieren, sich in sich selbst zu verschanzen, Gesellschaftskonformität, Aktionismus und überbordende Betriebsamkeit zu belächeln, sich weder von religiösen noch politisch-ideologischen Heils-

und Erlösungsversprechungen beeindrucken lassen, so lockt sie die Erotik doch noch aus der Reserve. Denn sie lindert die Melancholie, tröstet und bietet „Reiz und Anreiz des Daseins“⁶⁷⁹, und das, obwohl sich die Schwermütigen nach der vollzogenen Umarmung oft einsamer und ungetrösteter denn je fühlen. Ein Phänomen, das dem antiken Arzt Galen zufolge nicht nur für die Melancholiker gilt, sondern bei den meisten Lebewesen beobachtet werden kann: „Post coitum omne animal triste est, praeter mulierem gallumque“ (Nach dem Beischlaf sind alle Lebewesen traurig, außer dem Hahn und der Frau). Die Triebbefriedigung mündet in ein Gefühl der Lustlosigkeit, dessen Dauer sehr stark variieren kann.⁶⁸⁰

Es lässt sich jedoch vermuten, dass der Melancholiker die Dynamik von Lustaufbau und Lustlosigkeit besonders stark wahrnimmt, weil er – als notorischer Zaungast in zwischenmenschlichen Beziehungen – den Wunsch nach Nähe, Kommunikation und Vereinigung viel dringlicher spürt als so manch anderer, der sich in familiäre und gesellschaftliche Beziehungen eingebunden weiß.

Sowohl in Roths Werken als auch in Schnitzlers Theaterstücken, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, besteht eine enge Verbindung zwischen Melancholie und Erotik. Die Sehnsüchte der Figuren bleiben stets unerfüllt, bei Roth erfährt die Erotik eine tiefgreifende Entzauberung⁶⁸¹, bei Schnitzler täuscht sie meistens nur aufrichtige Gefühle vor, und die Liebenden bleiben ihren Rollen verhaftet, wodurch zahlreiche Desiderate des romantischen Liebesideals (die Einheit von sexueller Leidenschaft und affektiver Zuneigung, Einheit von Liebe und Ehe, Dauerhaftigkeit der Liebe, grenzenlos steigerbare Individualität, hohe Glückserwartung) nicht verwirklicht werden können.⁶⁸² Auffallend ist, dass die Melancholie als Geisteshaltung, als „emotionales Unterfutter“ der Weltwahrnehmung und zwischenmenschlicher Beziehungen vorrangig männlichen Figuren zugeschrieben wird. Vor allem bei Schnitzler ist sie gleichzeitig Ausdruck einer geistigen Distinguiertheit, einer besonderen Feinfühligkeit und Tiefsinnigkeit - ein Luxus, den sich nur Repräsentanten

⁶⁷⁹ Wilhelm Schmid, *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*, a.a.O., S. 126.

⁶⁸⁰ Neue wissenschaftliche Studien belegen, dass eine postkoitale Traurigkeit oder Erlahmung der Libido tatsächlich bei Männern auftritt. Die Ausschüttung des Hormons Prolaktin, das bei Frauen die Milchproduktion nach einer Geburt ankurbelt, ist nach einem männlichen Orgasmus dafür verantwortlich, dass das Lustempfinden stark abfällt. Diese Phase, die als „Refraktärzeit“ bezeichnet wird und in der sexuellen Stimulationen ohne Erfolg bleiben, beschränkt sich bei jungen Männern manchmal auf wenige Minuten, während sie bei älteren Stunden und Tage andauern kann. Bei Frauen, die das körperliche Potential zu „multiplen“ Orgasmen besitzen, ist eine derartige Erlahmung der Libido nicht oder nur für eine kürzere Zeitspanne zu beobachten. Vgl. Rolf Degen, *Vom Höchsten der Gefühle. Wie der Mensch zum Orgasmus kommt*, Frankfurt/Main: Eichborn 2004, S. 90.

⁶⁸¹ Vgl. das neunte Kapitel „Melancholie durch entzauberten Eros“.

⁶⁸² Vgl. das Kapitel „Abschied der Liebenden“.

gehobener Schichten leisten können. Bei Roth ist Melancholie schichtunabhängig und die Folgeerscheinung einer tiefen existentiellen Erschütterung, wie sie z.B. durch Krieg, fundamentale politische Veränderungen, Heimat- und Identitätsverlust ausgelöst wird. Auch in Roths Werken ist die Schwermut größtenteils ein männliches Leiden, weibliche Figuren werden erst im Klimakterium melancholisch, wenn ihnen durch ihre Partner die erotische Anziehungskraft abgesprochen wird und sie vermehrt mit Misogynie konfrontiert sind. Jedenfalls bleibt beiden Geschlechtern dauerhaftes Glück, Innigkeit und Geborgenheit in ihren Paarbeziehungen verwehrt.

Ist also die Erotik stets eine Enttäuschung, eine Form der „Vergegnung“, eine Melancholie auslösende Erfahrung? Wird der Melancholiker in seinen Intimbeziehungen immer nur Ferne, Fremdheit, Entzauberung erfahren können?⁶⁸³ Es scheint, als fiele es ihm besonders schwer, mit den Widersprüchlichkeiten, denen er im Leben begegnet, zurande zu kommen. Der deutsche Philosoph Wilhelm Schmid wertet dies als eine Schwäche des Schwermütigen⁶⁸⁴, und doch ist diese Sehnsucht nach einer Aufhebung der Widersprüche offensichtlich nicht bloß Ausdruck eines melancholischen Syndroms, sondern generell tief in unserer Erwartung an die Liebe verankert. Octavio Paz sieht darin das Streben nach einem kurzen Augenblick „der Lebensfülle, in dem die Widersprüche sich auflösen und Leben und Tod, Zeit und Ewigkeit verschmelzen“⁶⁸⁵. Liebe soll – wenn auch nur für einen kurzen Moment – transzendieren, die Dualität aufheben. Das erotische Erleben bleibt jedoch dem permanenten Wechselspiel von Bedürfnis und Befriedigung, von Verschmelzung und Getrenntsein unterworfen. Letzten Endes *muss* sogar das Desiderat der seelisch-körperlichen Vereinigung, die Zeit und Raum zu transzendieren vermag, als unerreichbares Ziel bestehen bleiben. Nur dann können immer wieder erotische Begegnungen stattfinden. Wenn der Melancholiker dieses Wechselspiel von Nähe und Distanz anerkennt, erlebt er die Erotik nicht mehr primär als Enttäuschung und Entzauberung, sondern als eine Möglichkeit, für eine gewisse Zeit sein Dasein als nachdenkliche „Randfigur“, als beobachtender Zaungast zu unterbrechen.

⁶⁸³ Der deutsche Philosoph Wilhelm Schmid stellt sich vor allem die folgende Frage. Wie kann Melancholie lebbar werden, ohne sie dabei einer Therapie unterziehen zu wollen? Eine Möglichkeit sieht er in der Kunst der Erotik. Sie könnte seines Erachtens „damit vertraut machen, dass die Leere umso größer ist, je inniger die Hingabe war, und dass eine neue Innigkeit sich vorbereitet in der Distanz“: Wilhelm Schmid, *Schönes Leben?*, a.a.O., S. 127.

⁶⁸⁴ Vgl. ebd. Eine weitere Schwäche des Melancholikers sieht Schmid darin, dass er „insgeheim von einer perfekten Welt“ träumt. In der Sphäre der Erotik wäre sie dann vollkommen, wenn die Magie der Innigkeit bestehen bliebe, ohne nach der Umarmung von einem Gefühl der Distanz und Entfremdung jäh entzaubert zu werden. Wer jedoch Nähe und Distanz als die einander bedingenden Pole der Erotik zu würdigen weiß, der hat dem deutschen Philosophen zufolge einen wesentlichen Aspekt der *ars amandi* verstanden. Ebd., S. 128.

⁶⁸⁵ Octavio Paz, *Labyrinth der Einsamkeit*, a.a.O., S. 191.

10 Entwickelte Figur *Abschied durch den Tod*

Die Denkfigur *Abschied durch den Tod* ist – im Gegensatz zum habsburgischen Mythos oder dem Mythos der romantischen Liebe – an keinen Mythos geknüpft. Insofern sind bei dieser Figur keine bedeutsamkeitsstiftenden Verfahren nach Blumenberg belegbar. Sie zeigt jedoch sehr wohl, wie Roth und Schnitzler eine literarische Trauer ausgestalten, die kein Ende findet, sondern sich als Melancholie perpetuiert. Diese melancholische Trauer gilt einem verstorbenen Liebesobjekt, von dem die Loslösung – im Sinne eines bewussten, die Faktizität des Verlustes anerkennenden Abschiednehmens - nicht gelingt.

Diese Abschiedsfigur tritt in Roths *Radetzkmarsch* gehäuft und in verschiedenen Varianten auf: als Abschied vom Freund, von der Geliebten und vom Sohn. Auffällig ist, dass sie dort stets auf männliche Figuren beschränkt bleibt, also keine weibliche Variante beinhaltet. Anders in Schnitzlers *Liebelei*: Dort steht mit der jungen Christine Weiringer eine Frauenfigur im Zentrum, die als Einzige melancholisch trauert, weil nur sie zu tiefen, authentischen Gefühlen und Treue fähig ist. Sie empfindet eine melancholische Trauer, die sich am Ende des Stücks zu einer unerträglichen Verzweiflung zuspitzt.

10.1 Analysedimension: Der Tod als zentraler literarischer Topos

Neben der Auseinandersetzung mit der Liebe ist jene um Sterben und Tod seit jeher ein zentrales Thema in Literatur und Kunst. Dies hängt sicherlich damit zusammen, dass Schriftsteller und Künstler oftmals eine ausgeprägte Sensibilität für jene Phänomene besitzen, die Wissenschaft und rationales Denken übersteigen, ins Transzendente hineinreichen. Diese Phänomene perzipieren, erahnen und erfahren womöglich viele Menschen, doch im literarisch-künstlerischen Bereich wird immer wieder der Versuch unternommen, sich diesen emotional und sprachlich anzunähern, sie in einen sinnlich-wahrnehmbaren Ausdruck zu gießen.

Der Daseinsanalytiker Gion Condrau weist darauf hin, dass wir uns von Literatur und Kunst keine neuen Erkenntnisse wissenschaftlicher Art über den Tod erwarten dürfen, jedoch

schon, dass sie uns das „Unaussprechliche“ in einer gefühlsmäßigen Weise näher bringen.⁶⁸⁶ Nichtsdestotrotz bleibt die Literatur, die in unzähligen Spielarten den Topos Tod variiert, nicht ganz auf sich selbst beschränkt. Zwar mag sie oft gängige gesellschaftliche Einstellungen zum Tod widerspiegeln, aber gleichzeitig trägt sie auch zur kulturellen Formierung von Todesbildern bei, denn als „Produzentin symbolischer Ordnungen und Vorstellungen, die auf die Wahrnehmung von Realität Einfluß nehmen“, ist sie mehr als bloß ein „ästhetisch gebrochener Spiegel der Realität“.⁶⁸⁷ Die Art und Weise, wie wir Endlichkeit, Sterben und Tod denken und versprachlichen, ist stark geprägt von jener Wechselwirkung, die zwischen Literatur und gesellschaftlich verankerten Todesvorstellungen und –bildern besteht.

Für Thomas Mann ist das Wissen des Menschen um seine unausweichliche Sterblichkeit *der* archimedische Punkt der Dichtung: Denn Mann vermutet, dass man ohne den Tod auf Erden schwerlich dichten würde. Für Rainer Maria Rilke drückt sich in Sterben und Tod das Persönlichste des Menschen aus. So schreibt er in einem seiner *Stundenbuch*-Gedichte:

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht.⁶⁸⁸

In Rilkes Gebet wird der Wunsch formuliert, dass der Tod, diese grundlegende existentielle Erfahrung, sozusagen kein undifferenziertes Massenphänomen bleibt, sondern dem Menschen die letzte Individualität verleihe. Eine Individualität, die wie ein Rahmen das gelebte Leben des Sterbenden einfasst. Ob der Tod nun tatsächlich das Persönlichste des Menschen darstellt, sei dahingestellt. Doch sicherlich sind Kunst und Dichtung zentrale Ausdrucksformen menschlicher Erfahrungen, Deutungen und Selbstdeutungen. Die jahrtausendelange Diskurstradition zum Tod sowie die künstlerischen Auseinandersetzungen mit diesem Themenkomplex sind wesentlicher Bestandteil unseres Denkens und unserer Kultur.

⁶⁸⁶ Gion Condrau, *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, 2., überarbeitete Auflage, Zürich: Kreuz Verlag 1991, S. 225.

⁶⁸⁷ Karin Priester, *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin: Philo 2001, S. 8.

⁶⁸⁸ Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910, Bd. 1*, herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt/Main u.a.: Insel Verlag 1996, S. 236.

10.2 Die melancholische Trauer um die Verstorbenen

Sowohl bei Roth als auch bei Schnitzler wird der Abschied von geliebten Verstorbenen - jene Trennungssituation, die in der menschlichen Lebensrealität für gewöhnlich als größtes Trauma empfunden wird - auffallend oft aufgegriffen und literarisch ausgestaltet. Während Roth den Fokus auf die Trauer seiner männlichen Figuren legt, thematisiert Schnitzler ebenso weibliches Trauern und bietet einen vertieften Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt jener Figuren, die mit diesem besonderen Abschiedsszenario konfrontiert sind.

10.2.1 Männliches Trauern bei Roth

Roth schildert das Trauern seiner hinterbliebenen Figuren vorrangig aus männlicher Perspektive und zeigt sehr unterschiedliche Reaktionen, die kaum übergreifende Gemeinsamkeiten bereithalten.

In der melancholischen Trauer, die Carl Joseph von Trotta aus dem *Radetzkmarsch* und sein Vater, der Bezirkshauptmann, als Hinterbliebene nach dem Tod einer geliebten Person empfinden, sind zwar kaum Verfahren der mythischen Bedeutsamkeitsstiftung nachweisbar, doch nichtsdestotrotz erlaubt ihre Analyse viele Verschränkungen zwischen Freuds Melancholietheorie und Roths literarischer Ausgestaltung dieser schmerzvollen Abschiedserfahrung. Dass sich gerade der letzte Spross der Trottas, der Enkel des Helden von Solferino, als zart besaiteter Melancholiker in Reinkultur entpuppt, ist symptomatisch für die Niedergangs- und Endzeitstimmung, die den Untergang des Habsburgerreiches ankündigt und das Ende des Trottaschen Geschlechts besiegelt. Gleichzeitig zeigt sich in der melancholischen Weigerung, das Verlorene zu vergessen und rasch einen Ersatz für die empfundene Lücke zu finden, auch eine Form von Treue, die von der erzählenden Instanz als positiv gewertet wird und nach dem Ersten Weltkrieg verloren gegangen sei:

Damals, vor dem großen Kriege [...] war es noch nicht gleichgültig, ob ein Mensch lebte oder starb. Wenn einer aus der Schar der Irdischen ausgelöscht wurde, trat nicht sofort ein anderer an seine Stelle, um den Toten vergessen zu machen, sondern eine Lücke blieb, wo er fehlte...[...] Alles, was wuchs, brauchte viel Zeit zum Wachsen; und alles, was unterging, brauchte lange Zeit, um vergessen zu werden. [...] man lebte dazumal von den Erinnerungen, wie man heutzutage lebt von der Fähigkeit, schnell und nachdrücklich zu vergessen.⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ JRW, Band 5, S. 242f.

So figuriert Carl Joseph als letzter Repräsentant einer Generation und Ära, die den Erinnerungen, dem Andenken an das Vergangene noch Raum und Bedeutung zugestehen. Gerade er zeichnet sich durch eine ausgeprägte Sensibilität für die Vergänglichkeit aus. Seine erste bewusste Konfrontation mit Tod und Trauer erlebt er, als er vom Ableben seiner früheren Geliebten, der Frau des Wachtmeisters Slama, erfährt. Sie hat den damals 15-Jährigen sexuell initiiert und ihn einen Sommer lang in ihrem Haus empfangen. In der Figur der reifen, verführerischen Katharina Slama legieren zwei prominente weibliche Geschlechterrollen-Attribuierungen: Sie ist Mutter und übermannende Verführerin zugleich. Wolfgang Müller-Funk hat überzeugend dargelegt, dass diese Liebesbeziehung einem Inzest gleichkommt, durch den Carl Josephs erster Geschlechtsakt in die Nähe einer Vergewaltigung rückt.⁶⁹⁰

Der unglückliche Ausgang dieser Affäre, in der sich der Halbweise mit seinem Mutter-Ersatz vereinigt, dürfte nahelegen, dass eine derartige Konstellation immer schon zum Scheitern verurteilt ist. Carl Joseph erfährt durch seinen Vater, dass Katharina ausgerechnet an einer Geburt gestorben ist. Zugegebenermaßen lässt der Roman zwar den zeitlichen Abstand zwischen der Affäre und der Todesnachricht etwas in der Schwebe, doch die Schuldgefühle, die den jungen Trotta ereilen, legen nahe, dass er sich als leiblicher Vater der Totgeburt wähnt. Auch aus der Sicht des Erzählers, der sich an dieser Stelle der personalen Erzählperspektive bedient, besteht daran kein Zweifel: „Es war klar, daß er Schuld an ihrem Tode trug.“⁶⁹¹

So sehr sich Carl Joseph auch darum bemüht, die Contenance und das Geheimnis seiner Affäre zu wahren, so entgeht dem Bezirkshauptmann die Betroffenheit des Sohnes nicht. Das einzige Andenken an Katharina, das der junge Trotta bei sich trägt, sind ihre Briefe. Als er diese im Geheimen hervorholt, erscheinen sie ihm bereits als die Vorboten ihres Todes. Dadurch attribuiert er den in Briefform konservierten Spuren seiner verlorenen Geliebten einen neuen Sinn: Sie sind ihm plötzlich „vorweggenommene Grüße aus dem Jenseits“⁶⁹², gleichsam Reliquien, die von der Aura des Todes so stark umflort sind, dass ihre Referenz zum gelebten Leben völlig verblasst.

Katharinas Verlust stellt für Carl Joseph ein derart erschütterndes Ereignis dar, dass in seiner Wahrnehmung alles andere zur völligen Belanglosigkeit zusammenschrumpft. Die Erfolge, die er erst kurz davor durch seinen Aufstieg zum Leutnant für sich verbuchen konnte, erscheinen ihm nun entwertet, gleichsam annulliert. Jene Prüfung des eigenen Lebens, die

⁶⁹⁰ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, *Mutterlosigkeit und Misogynie bei Joseph Roth*, a.a.O., S. 149.

⁶⁹¹ JRW, Band 5, S. 173.

⁶⁹² Ebd.

Roth an dieser Stelle seinen jungen Protagonisten vornehmen lässt, ist eine häufige Etappe im Trauerprozess. Dass Hinterbliebene nach dem Verlust eines geliebten Menschen sehr oft ihr eigenes Leben stärker reflektieren und dabei so manches einer Neubewertung oder Relativierung unterziehen, ist wohl der Autorität des Todes geschuldet.

Die Erinnerungen an Katharinas Sinnlichkeit und Vitalität, die im jungen Trotta in detaillierter Plastizität hochsteigen, sind derart intensiv, dass sie das Vergangene in eine zeitlich unmittelbare Nähe rücken:

Noch lagen auf seiner Haut die Spuren der liebkosenden Hände der toten Frau, und in seinen eigenen, warmen Händen barg sich noch die Erinnerung an ihre kühle Brust, und mit geschlossenen Augen sah er die selige Müdigkeit in ihrem liebessatten Angesicht, den offenen, roten Mund und den weißen Schimmer der Zähne, den lässig gekrümmten Arm, in jeder Linie des Körpers den fließenden Abglanz wunschloser Träume und glücklichen Schlafs.⁶⁹³

Die geistige und emotionale Wiederbelebung dieser vergangenen Szenen entspricht dem, was Freud im Trauerprozess als „Überbesetzung“ bezeichnet. Das verlorene Libidoobjekt wird dabei mit besonderer Bedeutung aufgeladen, überhöht und idealisiert. Diese vertiefte Nähe, die nun a posteriori zum Liebesobjekt hergestellt wird, ist gleichzeitig auch jener Schritt, der den oft langwierigen Loslösungsprozess in Gang setzt. Carl Josephs Erinnerungen an die Erotik seiner Geliebten vermengen sich jedoch unwillkürlich mit Bildern ihrer Verwesung, wodurch das Naheverhältnis von Eros und Thanatos zutage tritt. Noch einmal flackert in ihm die Leidenschaft vergangener Tage auf.

Und doch nimmt der junge Trotta in sich eine starke Gefühlsambivalenz wahr: So sehr ihn der Tod seiner ersten Geliebten erschüttert, so weiß er gleichzeitig auch, dass er sie wahrscheinlich gar nicht mehr besucht und bald dem Vergessen preisgegeben hätte. Als er dem Wachtmeister Slama einen Kondolenzbesuch abstattet und Katharinas Bilder in einem Album betrachtet, erscheint ihm die Affäre nicht nur unendlich fern, sondern auch seine Gefühle stuft er plötzlich als bloße Einbildung ein.

Nichtdestotrotz erlebt er diese Abschiedserfahrung, die den Charakter einer Initiation ins Erwachsenenleben in sich birgt, als einen lebenslangen Trauerzustand. Das Ende seiner Jugend korreliert mit einem Stimmungsmodus, der von nun jedes Erleben mit Melancholie

⁶⁹³ Ebd.

auflädt. Ebenso geht der Verlust mit einer psychischen Deplatzierung einher, denn er katapultiert ihn für immer in den Grenzbereich zwischen den Lebenden und den Toten.

Beim Besuch ihres Grabes kommt ihm zu Bewusstsein, dass für die Hinterbliebenen der Tod vor allem mit endgültigem Unerreichbar-Sein korreliert: „tot war sie, tot, das hieß: unerreichbar, stand man auch an ihrem Grab. Näher war ihm der Körper, der in seiner Erinnerung begraben lag, als der Leichnam unter diesem Hügel“⁶⁹⁴. Der Tod als radikalste Trennungserfahrung ist ihm eine gnadenlose, unüberbrückbare Zäsur zwischen „damals und heute“, zwischen „Vergangenheit und Gegenwart“⁶⁹⁵.

Die Entdeckung, dass der Wachtmeister über die Affäre Bescheid weiß, beschämt ihn sehr und dämpft ihn in dem hochmütigen Gebaren, das er zuvor dem Witwer gegenüber an den Tag gelegt hat. Durch die Beweislast seiner Briefe an Katharina, die ihm der betrogene Ehemann aushändigt, werden die Affäre sowie Carl Josephs Schuldgefühle wieder beklemmend real.

Zeit seines Lebens kommt der jüngste Trotta über diesen ersten Verlust nicht hinweg. In seiner melancholischen Trauer bleibt er mit Katharina, diesem sinnlichen Mutter-Surrogat verbunden. Sie wirkt so stark auf seine Vorstellung von Liebe und den sexuellen Macht- und Rollenverhältnissen zwischen den Geschlechtern, dass er von diesem Frauentypus nicht mehr loskommt. Denn auch seine zweite Geliebte, Valerie von Taußig, ist eine liebeshungrige, ihn übermannende Ehebrecherin mit mütterlichen Qualitäten, die jedoch selbst nie Mutter sein wollte. Ohnehin muss sie ihre Mütterlichkeit und Fürsorglichkeit beinahe zur Gänze für den nervenkranken Gatten aufwenden. Da er „bequemer als ein Kind“⁶⁹⁶ und obendrein vermögend ist, nimmt sie die ihr attribuierte Rolle der liebevollen Krankenschwester, die gewisse Zärtlichkeiten gewährt, gern in Kauf, solange sie nebenbei genug Freiraum für ihre erotischen Verjüngungskuren findet.

Wie stark jedenfalls Katharina Slamas Tod im jungen Trotta nachwirkt, zeigt die erste Begegnung zwischen ihm und dem Regimentsarzt Max Demant. Schon nach kurzer Zeit bekennt der introvertierte Carl Joseph, der sich inmitten der Kameraden stets unbehaglich fühlt: „Ich hab’ eine Frau namens Kathi geliebt. Sie ist gestorben!“⁶⁹⁷ und wundert sich im gleichen Moment selbst darüber, dass er diese intimen Worte einem Unbekannten gegenüber

⁶⁹⁴ *JRW, Band 5*, S. 183.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 182.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 316.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 207.

ausspricht. Demant, diskret wie es seinem Metier entspricht, erwidert lapidar: „Sie werden noch andere Frauen lieben!“⁶⁹⁸

Leutnant Trotta, der nur über einen spärlichen Freundeskreis verfügt, baut schon bald ein enges Vertrauensverhältnis zu Demant auf. Sowohl die Sehnsucht nach der Kraft ihrer Großväter, die sie in sich selbst nur mehr als kümmerliches Residuum wahrnehmen, als auch ihre melancholische Neigung sind in dieser Freundschaft die wichtigsten Bindeglieder.

Unglücklicherweise scheint Carl Joseph dafür prädestiniert zu sein, sich entweder in fatale Beziehungskonstellationen zu verstricken oder das Unglück anderer mitzuerschulden. In Demants Falle ist es ebenso. Als Carl Joseph bei einem nächtlichen Spaziergang Eva, die Frau seines Freundes, nach Hause begleitet, bleibt er nicht unbemerkt. Der betrunkene Tattenbach nimmt dies als Anlass, um den Ruf des Regimentsarztes zu schädigen, indem er diesem coram publico unterstellt, dass er sich von seiner Frau mit Leutnant Trotta betrügen lasse. Der dadurch entfachte Streit kulminiert in Tattenbachs Duellaufforderung. Zu diesem Zeitpunkt hat im militärischen Milieu die Verteidigung der Ehre noch einen so hohen Stellenwert, dass sich der kurzsichtige, in militärischen Belangen gänzlich ungeschickte Demant dieser Aufforderung nicht entziehen kann. Auch Trotta sieht sich diesem Ehrenkodex hilflos ausgeliefert. Er ist sich sehr wohl dessen bewusst, dass er – im Falle von Tattenbachs Überleben – diesen ebenso herausfordern muss. Wiewohl er sich mit den Gesetzen der Standesehre nicht zu identifizieren vermag, zwingt ihn seine Zugehörigkeit zum Offiziersstand, diesen gemäß zu agieren und ihnen weit mehr Bedeutung zuzubilligen, als ihm lieb ist.

In der Nacht vor dem Duell sucht Trotta seinen melancholischen Freund fieberhaft. Da dieser ein besonderes Naheverhältnis zu den Toten pflegt, vermutet er ihn zuerst auf dem Friedhof. Letztendlich findet er ihn in einer Schenke. Es ist nicht nur ihrer Freundschaft, sondern auch der Autorität der letzten gemeinsamen Stunden geschuldet, dass die beiden einander offen und ehrlich begegnen.

Anfangs wertet Demant, erstaunlich stoisch, das Duell als logische Konsequenz eines ohnehin „unsinnig[en]“ Lebens.⁶⁹⁹ Demants Gedanken und Gefühle oszillieren zwischen Todessehnsucht und wehmütiger Sehnsucht nach dem Leben. Er empfindet sein Leben als

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 233.

unbedeutend und schal, doch da dies das einzig gelebte ist, flackert in ihm noch einmal eine Sehnsucht nach all dem auf, was ihm stets belastend und verhasst war.

Der melancholische Trotta antizipiert nicht nur die Trauer um seinen einzigen Freund, sondern weint auch bitterlich aufgrund seiner Schuldgefühle und der eigenen Todesangst. Für Carl Joseph ist diese Situation eine Art *Déjà-vu*-Erfahrung. Sie erinnert ihn an die Trauer um seine erste Geliebte, an deren Tod er sich ebenso schuldig fühlt. Im Falle des jungen Trotta ist es mehr als das Schuldgefühl des Hinterbliebenen, der den Toten/ die Tote überlebt hat. Als Melancholiker mit einer Hochsensibilität für alles Vergängliche spürt er das Defizit seiner mangelnden Vitalität sehr stark.

Beim Duell fallen sowohl Demant als auch Tattenbach. Als Vermächtnis und Andenken an den gefallenen Freund bleiben dem jungen Leutnant lediglich ein Säbel und eine Taschenuhr. Auf Demants Säbel entdeckt Trotta eine letzte Botschaft des Freundes: „Lebe wohl und frei!“ Er wünscht dem Leutnant das, was er aufgrund der eigenen Melancholie oder eigener Handlungshemmungen zu seinem Lebenszeit nicht umzusetzen imstande war. Uhren sind in Roths Werken oftmals ein Symbol für die Bundesgenossenschaft von Zeit, Vergänglichkeit und Tod. So verwundert es kaum, dass die Taschenuhr des Verstorbenen inzwischen stehen geblieben ist. Carl Joseph wird gemartert vom Gedanken, ungewollt als „Werkzeug in der Hand des Unglücks“⁷⁰⁰, wenn nicht sogar als Handlanger des Todes fungiert zu haben. Die auratische Ausstrahlung des Todes reicht so weit, dass in der Wahrnehmung des unglücklichen Trotta der Kasten mit den vermachten Gegenständen zu einem Sarg wird.

Es vergehen nur wenige Jahre, bis der 1. Weltkrieg ausbricht und auch Carl Josephs umkommt. Für den Bezirkshauptmann bricht eine Welt zusammen, als er durch ein Schreiben des Majors Zoglauer vom Ableben seines einzigen Kindes erfährt. Mehrere Male hintereinander muss er den Brief lesen, um den Inhalt in seiner ganzen Tragweite zu erfassen. Auf körperlicher Ebene manifestiert sich der Schock des alten Herrn von Trotta vor allem im unwillkürlichen Zittern seines Kopfes, das er trotz größter Bemühung nicht zu kontrollieren vermag und das nie mehr aufhört, auch nicht, nachdem der größte Schock abgeklungen ist.

Nach einer Stunde des reglosen Niedergeschmettertseins legt er schließlich das Trauergewand an, verlässt das Haus und verbreitet die Nachricht von Carl Josephs Tod. Der eher wortkarge Bezirkshauptmann, dem das Artikulieren von Gefühlen fremd ist und dessen

⁷⁰⁰ Ebd., S. 244.

Persönlichkeit bisher in der pflichtgetreuen Ausübung seines Amtes vollends aufgegangen ist, findet auf sprachlicher Ebene nur einen Ausdruck für seine Trauer, nämlich durch die Perpetuierung des Satzes: „Mein Sohn ist tot!“⁷⁰¹ Kein Wort ist ihm aussagekräftig genug, um die Katastrophe, die soeben über ihn hereingebrochen ist, auszudrücken. Stattdessen sprechen der Körper sowie bald auch die Traumwelt von seinem Kummer. In den ersten Wochen zeigt sich bei ihm Schlaflosigkeit als typisches psychosomatisches Trauersymptom. Manchmal jedoch taucht in seinen Träumen, die Teil des Verarbeitungsprozesses sind, der verlorene Sohn auf. In ihnen verschränken sich einzelne Versatzstücke von Carl Josephs Todesumständen mit dem Träumenden selbst: „Der Leutnant Trotta stand vor seinem Vater, die Offiziersmütze mit Wasser gefüllt, und sagte: „Trink, Papa, du hast Durst!“⁷⁰². Carl Josephs Fürsorglichkeit gegenüber den Kameraden, die ihn das Leben gekostet hat, wird in der Traumwelt des Bezirkshauptmanns umgeformt zur Fürsorglichkeit gegenüber dem hinterbliebenen, trauernden Vater und als wiederkehrender Traum mit besonderer Bedeutung aufgeladen. Freuds Beobachtung, dass die Trauernden „die Existenz des verlorenen Objekts psychisch“ fortsetzen und ihr Interesse von der Außenwelt abziehen, gilt auch im Falle des Bezirkshauptmanns. Mit der Zeit gelingt es diesem sogar, die Traum Inhalte so zu beeinflussen, dass er seinen verstorbenen Sohn herbeiträumen kann. Dabei gesteht er seiner Traumwelt und den Nächten, die er durch das Abdunkeln der Zimmer künstlich prolongiert, eine weitaus größere Bedeutung zu als dem Wachzustand und dem Tagesgeschehen. So zeigt sich der Bezirkshauptmann am Krieg und dessen Verlauf gänzlich desinteressiert. Sein emotionales Naheverhältnis zum verstorbenen Sohn, dem er in der Stille und Dunkelheit der Nacht zu begegnen versucht, erinnert an folgendes Gedicht von Friedrich Rückert:

Du bist ein Schatten am Tage
Und in der Nacht ein Licht;
Du lebst in meiner Klage
Und stirbst im Herzen nicht.

Wo ich mein Zelt aufschlage,
Da wohnst du bei mir dicht;
Du bist mein Schatten am Tage
Und in der Nacht mein Licht.⁷⁰³

⁷⁰¹ Ebd., S. 445f.

⁷⁰² Ebd., S. 446.

⁷⁰³ Friedrich Rückert, *Kindertodtenlieder*, mit einer Einleitung neu herausgegeben von Hans Wollschläger, Frankfurt/Main u.a. 1993, S. 60f. (= insel taschenbuch 1545).

Dass der alte Trotta die Außenwelt nun als „arm und leer“⁷⁰⁴ wahrnimmt, entspricht jener Beobachtung, die auch Freud bei Trauernden oft gemacht hat. Die einst sinn- und identitätsstiftenden Elemente seines Lebens zerrinnen dem Bezirkshauptmann zur völligen Bedeutungslosigkeit.

Die Jahre mögen zwar verstreichen, doch für ihn verliert die Todesnachricht nie an unmittelbarem Schrecken. Jeden Tag reaktualisiert er die Realität des Verlustes, indem er Zoglauers Brief liest. Dadurch kommt seine Trauer nie über die akute Phase hinaus, die verstreichenden Jahre können den väterlichen Kummer weder dämpfen noch schmälern:

Der Leutnant Trotta war schon längst vermodert oder von den Raben zerfressen, die damals über den tödlichen Bahndämmen kreisten, aber dem alten Herrn von Trotta war es immer noch, als hätte er gestern erst die Todesnachricht erhalten.⁷⁰⁵

Die Trauer des Bezirkshauptmanns entpuppt sich immer mehr als Melancholie, denn sein Trauerprozess trägt nicht dazu bei, dass er langsam die libidinösen Verflechtungen mit dem verlorenen Sohn lockert und das Vergangene als vergangen akzeptiert. Dass das geliebte Objekt nicht mehr existiert, hat der alte Herr von Trotta – ganz im Sinne der Freudschen „Realitätsprüfung“ – zwar zur Kenntnis genommen, doch sein unaufhörliches Totengedenken ist keine emotionale Überbesetzung von Erinnerungen, die dazu beitragen würde, dass die Bindung als eine vergangene wahrgenommen wird, als eine Bindung, an die sich – in Hinblick auf Gegenwart und Zukunft – keine Erwartung mehr knüpfen lässt.

Die Gedanken des alten Herrn von Trotta an seinen toten Sohn sind in den wenigsten Fällen Erinnerungen im eigentlichen Sinne, vielmehr kreisen sie um den in der Ferne unbestatteten Leichnam, der in seiner Wahrnehmung auch ewig unbeerdigt bleibt. Da er Carl Joseph nicht zu Grabe tragen konnte, drängt sich ihm immer wieder die Vorstellung auf, dass sein Sohn noch auf dem Abhang des Bahndamms liege, jedoch als eben erst Verstorbener. So wie seine Trauer nicht durch das Verstreichen der Jahre abklingt, sondern ewig frisch bleibt, so bleibt dies auch der Leichnam des Sohnes. Offensichtlich zensiert die Imagination des Bezirkshauptmanns den Gedanken an Verwesung und aasfressende Vögel rigoros. Wenn Carl Joseph schon unerreichbar fern ist, überdies unbeerdigt und jeder Witterung ausgesetzt, dann

⁷⁰⁴ Vgl. Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, a.a.O., S. 200.

⁷⁰⁵ *JRW*, Band 5, S. 447.

wäre für seinen Vater der Gedanke an zusätzliche grässliche Einwirkungen, die den Leichnam versehren, wohl kaum zu ertragen.

Gleichzeitig lässt sich durch die aassfressenden Raben, die in der Ferne Carl Josephs Leichnam verzehren, ein kreisschlüssiger Konnex zu jenen Raben herstellen, die kurz vor Ausbruch des Krieges in riesigen Scharen im Osten des Reiches aufgetaucht sind. Ihr überbordender Todestrieb, der sich darin manifestierte, dass sie sich mit stoischer Gelassenheit verletzen oder töten ließen - gepaart mit ihrem Ruf als „Propheten unter den Vögeln“ - ließ sie wie Vorboten des bevorstehenden Kriegsgemetzels erscheinen. Nun nähren sie sich von den unzähligen Opfern des Krieges, Carl Joseph ist dabei nur einer unter vielen. In der melancholischen Trauer des Bezirkshauptmanns um den verlorenen Sohn, in dieser Welt en detail, spiegeln sich die Tragödie und das Elend eines kriegerischen Weltereignisses wider, das rund 17 Millionen Menschen das Leben gekostet hat.

10.2.2 Weibliches Trauern bei Schnitzler

Mit der jungen Christine Weiringer aus der *Liebelei* präsentiert Schnitzler eine Frauenfigur, die mit ihrer großen Hingabe und Liebesfähigkeit stets allein bleibt. Denn in ihrem Umfeld wird die Liebe als unverbindliches Spiel praktiziert. Während also Fritz, ihr Geliebter, stets im Zentrum ihres Denkens und Fühlens steht, dient sie ihm wiederum lediglich als Ablenkung und Zeitvertreib. Wenn sie ihm im zweiten Akt vorwirft, er werde schon am nächsten Tag nicht mehr an sie denken, spricht aus ihr die Angst vor beliebiger Austauschbarkeit. Sie fürchtet, im Denken und der Erinnerung des Geliebten bald dem Vergessen anheimzufallen. Permanent antizipiert sie die Trennung von Fritz, die ihr von Anfang an wie besiegelt erscheint - eine Trennung, der sie geradezu machtlos gegenübersteht. Denn sie selbst würde Fritz niemals verlassen.

Als schließlich die von Christine so gefürchtete Trennung erfolgt, da Fritz um einer anderen Frau willen im Duell fällt, wird sie um die Möglichkeit eines bewussten Abschiednehmens betrogen. Denn niemand hat sie über die Beerdigung in Kenntnis gesetzt, ihre Anwesenheit wäre von den restlichen Trauergästen als deplatziert empfunden worden. Somit ist ihr der Besuch der Trauerfeier von vornherein verweigert worden. Christine erlebt die Endgültigkeit ihrer Trennung vom Geliebten sowie die damit verbundenen Rahmenbedingungen als eine zutiefst traumatische Erfahrung. Sie ist, der Diktion des

österreichischen Psychoanalytikers Igor Caruso folgend, nicht imstande, dem tödlichen Charakter der Trennung standzuhalten.

Fritz' Freund Theodor, der von Christines heftiger Reaktion auf die überbrachte Nachricht unangenehm berührt ist und es als eine Zumutung empfindet, dass ihn Mizi dieser Situation aussetzt, versucht unbeholfen, das verzweifelte Mädchen zu trösten. Doch Christine gibt sich keinen Illusionen mehr hin. Unbegreiflich ist ihr nur, wie diametral entgegengesetzt sie und Fritz ihre Liebesbeziehung leben und empfinden konnten:

THEODOR *bewegt* Er hat Sie gewiss lieb gehabt.

CHRISTINE Lieb! – Er?- Ich bin ihm nichts gewesen als ein Zeitvertreib – und für eine andere ist er gestorben -! Und ich – hab' ihn angebetet! – Hat er denn das nicht gewusst? ... Dass ich ihm alles gegeben hab', was ich ihm hab' geben können, dass ich für ihn gestorben wär – dass er mein Herrgott gewesen ist und meine Seligkeit – hat er das gar nicht bemerkt? Er hat von mir fortgehn können, mit einem Lächeln, fortgehn aus dem Zimmer und sich für eine andere niederschließen lassen... Vater, Vater – verstehst du das?

Theodor, Mizi und Weiringer bemühen sich vergebens, Christine zu beruhigen. Sie möchte sofort zum Grab des Geliebten geführt werden. Aufgrund ihrer psychischen Verfassung schlägt ihr jedoch Theodor diese Bitte ab, sie solle erst hingehen, wenn sie sich beruhigt habe, woraufhin Christine sarkastisch erwidert: „Wenn ich ruhiger sein werde?! – Und in einem Monat ganz getröstet, wie? – Und in einem halben Jahr kann ich wieder lachen, was? *Auflachend* Und wann kommt denn der nächste Liebhaber?“ (S. 160) Mit diesen Worten stellt sie die spielerische Liebe und all jene, die nach ihren Gesetzen leben, an den Pranger. Aufgrund ihrer tiefen Zuneigung, ihrer „wahren“ Liebe weiß sie sich allen anderen „legitimen“ Kontakten, die Fritz im gutbürgerlichen Milieu unterhielt, moralisch überlegen. Insofern erachtet sie es als ein großes Unrecht, dass sie dem Begräbnis nicht beiwohnen durfte.

Wie Konstanze Fliedl beobachtet, lassen sich mehrere Parallelen zwischen Christine und Schillers Luise Millerin aus *Kabale und Liebe* ziehen:

Mit der bürgerlichen Adelskritik des späten 18. Jahrhunderts teilt Schnitzlers Schauspiel die Strategie, die Deklassierten durch eine Moral des Herzens ins Recht zu setzen und der Heldin den Triumph von Tugend und Unschuld gerade dort zu verschaffen, wo sie

nach gesellschaftlicher Übereinkunft beides verwirkt hat, als gefallenes Mädchen, „verschimpft auf ihr Leben lang“.⁷⁰⁶

So wie Luise sieht sich auch Christine außerstande, unter den gegebenen Bedingungen weiterzuleben. Die Regieanweisung „Sie stürzt ab“, mit der sie die Bühne verlässt, wird für gewöhnlich als Entschluss zum Suizid interpretiert und auch so in Szene gesetzt. Die letzten Worte des Stückes werden Christines niedergeschmettertem Vater zuteil: „Sie kommt nicht wieder – sie kommt nicht wieder!“, woraufhin er „laut schluchzend zu Boden“ sinkt, ehe sich der Vorhang herabsenkt.

Ist Christine Weiringer von vornherein eine psychisch fragile, suizidaffine Frauenfigur, die an Trennungen leicht zerbricht? In seiner psychoanalytischen Studie *Trennung der Liebenden* hebt Caruso den hohen Leidensdruck hervor, der mit dem endgültigen Verlust einer geliebten Person einhergeht. Für ihn ist diese Erfahrung „eines der schmerzlichsten Erlebnisse für den Menschen – vielleicht das schmerzlichste“ schlechthin.⁷⁰⁷ Die phänomenologischen, psychoanalytischen und anthropologischen Aspekte der Trennung zwischen Liebenden aufzeigend, interpretiert Caruso die Trennung als eine Konfrontation mit dem Phänomen des psychischen Sterbens, als eine „Phänomenologie des Todes“, die jedoch in der gegebenen Situation von den Betroffenen vehement verleugnet und abgewehrt werde.⁷⁰⁸ Ausgehend vom naturgemäß drastischen Beispiel des Selbstmords nach einer gescheiterten Beziehung, verweist er auf die Bundesgenossenschaft von Liebestrennung und Tod, deren gemeinsames Hereinbrechen auch die psychisch „Unversehrten“ nicht unbehelligt lässt:

Bekanntlich quittieren manche Liebenden den Tatbestand der Trennung mit dem Selbstmord. Man wird einwenden, es handle sich hierbei um psychopathische oder neurotische Individuen. Dieses Urteil a posteriori kann nicht die Tatsache verschleiern, dass die Liebestrennung die Partner einer einmaligen Katastrophe unterwirft, die bereits „etwas“ mit dem Tode „zu tun hat“, und dass vielleicht gerade „Psychopathen“ oder „Neurotiker“ nicht imstande sind, den tödlichen Charakter der Katastrophe abzuwehren. Und wir werden noch sehen, dass Liebestrennung und Tod Bundesgenossen sind; erstere wird uns als Vorbote und Symbol der letzteren erscheinen. Die Liebestrennung zu untersuchen heißt, die Gegenwart des Todes in unserem Leben zu untersuchen.⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 84.

⁷⁰⁷ Igor Caruso, *Die Trennung der Liebenden*, a.a.O., S. 23.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 9.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 24.

Bereits in der Leidenschaft, die in einer Liebesbeziehung gelebt wird, ortet Caruso ein Aufbegehren, eine „spontan-anarchistische“ und befreiende Antwort auf die Präsenz des Todes. Eine leidenschaftliche Liebe, die in einem unmittelbaren, intensiven Gefühl gründet, birgt bekanntlich kein Versprechen der Dauer in sich, denn ihr markantester Zug liegt in ihrer Augenblickshaftigkeit. Sie ist, wie Konrad Paul Liessmann in seinen Reflexionen über Liebe, Wahnsinn und Tod hervorhebt, der Mystik des Augenblicks verfallen, weshalb sie stets versuchen wird, Zeit zu negieren, da diese letzten Endes ihren Tod bedeutet.⁷¹⁰

Insofern lassen sich Christine Weiringers Trennung vom Geliebten und die damit verbundene melancholische Trauer als eine Erfahrung werten, die sie in Berührung mit dem „tödlichen Charakter“ des endgültigen Verlustes bringt.

10.3 Die Figur als Ganzes in der Zusammenschau

Die Figur *Abschied durch den Tod* kreist bei Roth und Schnitzler um jene schmerzliche und oft traumatische Verlusterfahrung, die durch den Tod eines geliebten Menschen ausgelöst wird. Dabei hört die akute Trauer der Hinterbliebenen nie auf, sondern wird stets präsent gehalten. Die Analyse der literarischen Ausgestaltung dieser Abschiedsfigur zeigt, dass die Hinterbliebenen – ganz im psychoanalytischen Sinne – melancholisch trauern. Denn immer wieder lassen sich Parallelen zu der von Freud formulierten Melancholie-Symptomatik ziehen.

In Roths *Radetzkmarsch* wird der *Abschied durch den Tod* in mehreren interpersonellen Konstellationen wirksam: als Abschied vom Freund, von der Geliebten und vom Sohn. Auffällig ist, dass in diesem Roman ausschließlich männliches Trauern thematisiert wird. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der *Radetzkmarsch* eine todgeweihte Welt vorführt, in der die weiblichen Figuren stark an Vitalität und Fertilität eingebüßt haben. Entweder entscheiden sie sich nämlich bewusst gegen Mutterschaft oder sie versterben als unscheinbare Figuren und so früh, dass sie in der Erinnerung ihrer Familie rasch verblassen. Der Bezirkshauptmann und Carl Joseph von Trotta, Figurationen der männlichen Trauer im *Radetzkmarsch*, zeichnen sich dadurch aus, dass sie Sohn und Freund eine unverbrüchliche, widerspruchslose Treue halten. Ihr melancholisches Unvermögen, sich vom Verstorbenen emotional und gedanklich

⁷¹⁰ Konrad Paul Liessmann, *Liebe – Wahnsinn – Tod. Vom edlen Gefühl zur moralischen Verworfenheit*, a.a.O., hier vgl. S. 20.

zu lösen, erscheint dabei nicht als Defizit, sondern als Gütesiegel für die Tiefe und Echtheit ihrer freundschaftlichen bzw. väterlichen Gefühle. Während Carl Joseph, der letzte Spross des Trottschen Adelsgeschlechts, jedoch bereits in jungen Jahren einen ausgeprägten Hang zur Schwermut entwickelt, wird der Bezirkshauptmann erst durch den Tod des Sohnes und den Niedergang des habsburgischen Reiches melancholisch. Vater-Sohn-Beziehungen und Männerfreundschaften mögen Anlass zu ewigem, widerspruchslosem Totengedenken geben, nicht jedoch frühere Liebesbeziehungen. Nach dem Tod seiner ersten Geliebten, der mütterlich-sinnlichen Frau Slama, bleiben Carl Josephs Gefühle für die Verstorbene stets ambivalent, sie changieren zwischen pathetischer, in verklärten Erinnerungen schwelgender Trauer und einer Gleichgültigkeit, die ihn selbst an der Glaubwürdigkeit seiner Gefühle zweifeln lässt. Diese Ambivalenz tritt nicht nur beim Tod der Geliebten zutage, sondern ist in Roths Werken geradezu symptomatisch für jede erotische Beziehung, die Männer zu Frauen unterhalten. Oftmals mündet die Überhöhung und Anbetung der Weiblichkeit ins andere Extrem der Misogynie.⁷¹¹

Wie bereits erwähnt, bleibt in Roths *Radetzkmarsch* die literarische Ausgestaltung der Trauer um die Verstorbenen auf männliche Figuren beschränkt. Schnitzlers *Liebelei* hingegen zeigt mit der jungen Christine Weiringer eine weibliche Variante der Denkfigur *Abschied durch den Tod*. Dass ihre Trauer um den Geliebten melancholische Züge annimmt, ist jedoch nicht einer intrinsischen Melancholieanfälligkeit der Protagonistin geschuldet, sondern auf externe Faktoren zurückzuführen. Christine leidet vor allem darunter, dass ihr das Abschiednehmen vom Geliebten am Grab verweigert wurde und in ihrem Umfeld die Liebe als unverbindliches Spiel praktiziert wird. Somit finden ihre aufrichtigen Gefühle weder Widerhall noch Verständnis. Gleichzeitig weiß sie sich allen anderen moralisch überlegen. Ähnlich wie bei Roths männlichen Trauernden ist ihre Weigerung, sich vom verlorenen Liebesobjekt emotional und gedanklich zu lösen, Ausdruck einer tiefen Treue und Loyalität. Doch die Umstände des Abschieds vom Geliebten lassen sie – wie Igor Caruso es formuliert – den „tödlichen Charakter“ dieser Trennung erfahren, der sie schließlich in den Selbstmord treibt.

⁷¹¹ Siehe dazu das neunte Kapitel „Melancholie durch entzauberten Eros“.

11 Resümee, Reflexion und Ausblick

Die Verschränkung der drei Themenkomplexe Abschied, Mythos und Melancholie bei Roth und Schnitzler wurde bisher in der literaturwissenschaftlichen Forschung noch nicht untersucht. So stand im Zentrum der vorliegenden Arbeit die Frage, wie die beiden Autoren das melancholische Narrativ des Abschieds literarisch umsetzen und ausgestalten. In den ausgewählten Werken tritt dieses Narrativ entweder im Kontext des habsburgischen Mythos oder des Mythos der romantischen Liebe auf. Dabei kreist es um Abschiedssituationen, die - aus psychoanalytischer Perspektivierung - auf dem Verlust eines Liebesobjektes basieren, von dem die Loslösung nicht gelingt. Wie diese beiden Mythen auf die anthropologischen Bereiche des Zwischenmenschlichen und des spezifisch Kulturellen einer Gesellschaft einwirken, wurde ebenso bisher nur bruchstückhaft erforscht. Somit wurde die leitende Forschungsfrage durch folgende drei detaillierende Fragen vertieft: Wie zeigt sich der Mythos im Zwischenmenschlichen und im Soziokulturellen? Wie ist der habsburgische Mythos, der bei Roth als politisches Abschiednehmen verhandelt wird, in Hinblick auf Freuds Melancholie-Theorie als nicht vollzogenem Abschied vom Liebesobjekt zu bewerten? Welcher Zusammenhang besteht zwischen Melancholie und Eros?

Neben den exemplarischen Werkanalysen war die vorliegende Dissertation auch darum bemüht, vorgefundene Forschungslücken im Bereich der Theoriebildung aufzugreifen und eigene Ergebnisse zur Diskussion zu stellen: So wurde zum einen im vierten Kapitel die Frage diskutiert, ob das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph ein Nährboden für kollektive Melancholie war, zum anderen wurden im sechsten Kapitel erstmals bisherige Ansätze zum habsburgischen Mythos mit Blumenbergs Bedeutsamkeit verknüpft, um die wissenschaftliche Theoriebildung zu diesem spezifischen Mythos zu vertiefen.

In dieser Untersuchung lag bei Roths Œuvre der Schwerpunkt auf den Romanen *Radetzky marsch*, *Das falsche Gewicht*, *Die Geschichte eines Eichmeisters*, *Die Geschichte von der 1002. Nacht* und der Erzählung *Die Büste des Kaisers*, bei Schnitzler auf den drei Theaterstücken *Der Reigen*, *Liebelei* und *Der einsame Weg*.

Zur systematischen Entwicklung und Analyse jener Abschiedsszenarien, die für diese Dissertation von Relevanz waren, wurde die sozialwissenschaftliche Themenanalyse nach Froschauer/Lueger herangezogen, um sie – in interdisziplinärer Anwendung – auf literarische Texte zu applizieren. Dadurch konnten vier eigens entwickelte Abschiedsfiguren ermittelt

werden. Diese Ergebnisse wurden im finalen Schritt auf die Präsenz jener Verfahren, die im Mythos Bedeutsamkeit stiften bzw. abbauen, hin untersucht. So bestand ein Novum der vorliegenden Untersuchung darin, dass sie Blumenbergs kulturphilosophische Theorien zur mythischen Bedeutsamkeit für literarische Werkanalysen heranzog und dabei die Tragfähigkeit dieser neuen Methode erprobte. Das zentrale Forschungs- und Entwicklungsergebnis dieser Dissertation stellt somit die systematische Typologisierung und Analyse der vier Abschiedsfiguren *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich*, *Abschied der Liebenden*, *Melancholie durch entzauberten Eros* und *Abschied durch den Tod* dar.

Die Figur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* kreist um eine ideell-politische Verlusterfahrung, die bei Roths Protagonisten aus der *Büste des Kaisers* und dem *Radetzkymarsch* emotional stark aufgeladen ist. In beiden Werken zeigt sich diese Denkfigur in einer privilegierten Beziehung zum Kaiser, die zwischen Wahlverwandtschaft und Schicksalsgemeinschaft oszilliert. Mit verschiedenen Verfahren der mythischen Bedeutsamkeit operierend, wird der habsburgische Mythos von den Protagonisten als körpernah, sinn- und identitätsstiftend erfahren und geht mit einer Selbstaufwertung einher. Deshalb gelingt es den Figuren nicht, von der habsburgischen Ära Abschied zu nehmen.

Die Figur *Abschied der Liebenden* basiert bei Schnitzler nur selten auf der melancholischen Unfähigkeit, sich von einer *konkreten* Person oder zerbrochenen Liebesbeziehung zu lösen. Vielmehr ist jeder erotischen Begegnung von vornherein der Abschied als „Reflexionsfigur des je schon Gewesenen“ unabänderlich eingeschrieben. Sie kommt einer Déjà-vu-Erfahrung gleich, die nicht an frühere *konkrete* Begegnungen und Abschiede erinnert, sondern an die *typisierte Erfahrungssituation* selbst. Die Schwermütigen suchen in ihren erotischen Begegnungen Ablenkung, Zerstreuung, Todesvergessenheit, Linderung ihrer Einsamkeit oder – inmitten einer kontingenten Welt – einen Hauch von Bedeutsamkeit und Exklusivität. Als Bollwerk gegen die flüchtige Gegenwart fungieren bildreiche Erinnerungen, durch die erst in retrospektiver Zuschreibung Bedeutsamkeit ermöglicht wird und Treue gegenüber dem Vergangenen zum Ausdruck kommt. Die spärlichen Versuche der Schnitzlerschen Figuren, eigenmächtig mythische Bedeutsamkeit zu erzeugen, scheitern vor dem Hintergrund asymmetrischer Geschlechts- und Machtverhältnisse. Durch die unverhohlene Demaskierung des romantischen Liebesideals baut Schnitzler auf vielfältige Weise die mythische Bedeutsamkeit ihrer idealtypischen Wesensmerkmale ab.

Die Figur *Melancholie durch entzauberten Eros* erfährt bei Roth eine geschlechtsspezifische Differenzierung: Während die männlichen Figuren einem anachronistischen, auf erotische Anziehungskraft und Mütterlichkeit beschränkten Frauenideal nachhängen und von romantischen Sehnsuchtsbildern geleitet werden, leiden die Frauenfiguren unter ihrem Altern und der Aberkennung ihrer Sinnlichkeit. Roths männliche Protagonisten, anfällig für die Überhöhung der Weiblichkeit, fallen bei Enttäuschung sofort ins andere Extrem der Misogynie. Dass für sie in erotischen Beziehungen keine Geborgenheit mehr erlebbar ist und stets auf Entzauberung hinausläuft, lässt sie zu Melancholikern werden. Roths Frauenfiguren erleben das Klimakterium als erotische Endstation, sie erleiden einen Statusverfall, durch den sie die misogynen Haltung ihrer Partner verstärkt wahrnehmen. Nun erleben auch sie die Entzauberung der Erotik.

Die beiden Figuren *Abschied der Liebenden* und *Melancholie durch entzauberten Eros* spiegeln eine Gesellschaftsstruktur wider, in der die traditionellen Geschlechterrollen aufbrechen und sich die Art, wie Erotik gelebt und erlebt wird, maßgeblich verändert. Die erotischen Begegnungen sind von dem Bewusstsein geprägt, dass Nähe, Vertrautheit und Geborgenheit, wenn überhaupt, nur für einen kurzen Augenblick erfahrbar sind. Sowohl bei Schnitzlers als auch bei Roths Liebespaaren sind sich Mann und Frau sehr fremd und fern.

Die Figur *Abschied durch den Tod* kreist um jene traumatische Verlusterfahrung, die durch den Tod eines geliebten Menschen ausgelöst wird. Die literarische Ausgestaltung dieser Abschiedsfigur bei Roth und Schnitzler weist mehrere Parallelen zu der von Freud formulierten Melancholie-Symptomatik auf. Im *Radetzkymarsch* wird der *Abschied durch den Tod* in mehreren interpersonellen Konstellationen wirksam. Charakteristisch ist, dass dabei ausschließlich männliches Trauern thematisiert wird: Wenn der Bezirkshauptmann seinem verstorbenen Sohn und Carl Joseph dem toten Freund Max Demant eine unverbrüchliche, widerspruchslose Treue halten, dann ist ihr melancholisches Trauern gleichzeitig das Gütesiegel für die Tiefe ihrer freundschaftlichen bzw. väterlichen Gefühle. In Bezug auf Frauen ist ihr Trauern jedoch ambivalent. Schnitzlers *Liebelei* präsentiert eine weibliche Variante der Denkfigur *Abschied durch den Tod*. Dass die junge Christine Weiringer um den Geliebten melancholisch trauert, ist keineswegs Ausdruck einer inneren Melancholieanfälligkeit, sondern die Reaktion auf ein Umfeld, in dem die Liebe als unverbindliches Spiel praktiziert wird und wahre Gefühle deplatziert erscheinen. Doch wie im *Radetzkymarsch* ist auch Christines Weigerung, vom verlorenen Liebesobjekt Abschied zu

nehmen, Ausdruck einer tiefen Treue und Loyalität, durch die ihre moralische Überlegenheit transparent wird.

Allen vier Abschiedsfiguren ist gemeinsam, dass sie um eine interpersonelle oder ideelle Verlusterfahrung kreisen, die stark affektiv aufgeladen ist und zu einem melancholischen Stimmungsmodus führt. Die Versprachlichung dieser Melancholie ist mit großen Hürden verbunden: Denn zum einen tendieren die Schwermütigen zu Introvertiertheit und Rückzug, zum anderen misstrauen sie der Kommunikabilität der Sprache und sind sensibel für das Fehlen von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen in einer als kontingent erlebten Welt.

Aufgrund des oftmals stark metaphorisch aufgeladenen Begriffs „Abschied“ und der Vielschichtigkeit der Themenbereiche Mythos und Melancholie bestand bei der inhaltlichen Entwicklung der vier Abschiedsfiguren eine anfängliche Schwierigkeit darin, klare semantische Grenzziehungen vorzunehmen. Doch durch Freuds Kerndefinition der Melancholie als nicht vollzogenem Abschied von einem Libidoobjekt und Blumenbergs Verfahrensweisen des mythischen Bedeutsamkeitsaufbaus war es möglich, diesen Denkfiguren klare Konturen zu verleihen und ihre jeweiligen Wesenselemente zu extrapolieren. Die Gefahr, sich bei der Analyse der einzelnen literarischen Abschiedsszenarien in Details zu verlieren, wurde dadurch gebannt, dass im finalen Schritt die Ergebnisse stets in eine synthetisierende Zusammenschau überführt wurden. Da die letzte Abschiedsfigur, der *Abschied durch den Tod*, per se an keinen Mythos gebunden ist, sondern in den ausgewählten Werken nur in dessen Kontext in Erscheinung tritt, war es kaum möglich, Elemente der Blumenbergschen Bedeutsamkeit nachzuweisen. Stattdessen boten sie Raum, um Parallelen zu Freuds Melancholie-Konzeption ausfindig zu machen.

Letztlich hat sich bei den ersten drei Abschiedsfiguren gezeigt: Wiewohl Blumenberg die Verfahren der mythischen Bedeutsamkeit im Original nur „erläutert“, nicht definiert und sie vor allem an keinen konkreten Werkbeispielen exemplifiziert, sind sie dennoch durchaus geeignet, mittels der hier vorgestellten Analysemethoden in literarischen Werken nachgewiesen und beleuchtet zu werden. Insofern könnte dieser Methodenmix in der Literaturwissenschaft auch bei weiteren Themen und Feldern aus dem Bereich Mythos Anwendung finden. Aus Schnitzlers Œuvre wurden bewusst nur Theaterstücke, nicht Romane gewählt, weil diese zum einen – bereits strukturell gesehen – durch die Figuren, die nach ihrem Auftritt die Bühne wieder verlassen, eine Fülle an Abschiedssituationen bereithalten.

Zum anderen bringen sich die Figuren in ihren Monologen und Dialogen sozusagen „unmittelbar“ zum Ausdruck. So konnte das hier untersuchte Narrativ bei Schnitzler als eine Form der melancholischen Selbstversprachlichung beleuchtet werden. Dadurch wurde transparent, mit welchen fundamentalen Schwierigkeiten und Hindernissen diese Figuren konfrontiert sind, wenn sie ihre Befindlichkeit auszudrücken versuchen. Nichtsdestotrotz bietet es sich für weitere Forschungsarbeiten zu diesem Thema an, das melancholische Narrativ des Abschieds auch in Schnitzlers epischen Texten zu untersuchen.

Die aktuelle Relevanz der vorliegenden Untersuchung besteht darin, dass sie Einsichten und Analogiebildungen zu gegenwärtigen soziokulturellen Phänomenen und Entwicklungen ermöglicht: Denn in unserer „mythophilen“ Zeit, wie es Jan und Aleida Assmann formulieren, sind Mythen vielerorts gegenwärtig. Ihre Omnipräsenz dürfte mit der hohen Veränderungsgeschwindigkeit unserer Zeit, der Sehnsucht nach Bedeutsamkeit (angesichts eines wissenschaftlich geprägten Weltbildes, das sukzessive Bedeutsamkeit abbaut), dem Verlust von Sinnzusammenhängen und verbindlichen Werten zu tun haben. Bis zum heutigen Tag, auch noch 100 Jahre nach dem Tod des Kaisers Franz Joseph, lebt in Österreich der habsburgische Mythos fort. Der Verdacht liegt nahe, dass die Komplexität gegenwärtiger (welt-) politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen sowie damit korrelierende Zukunftsängste die Rückbesinnung auf das erloschene Imperium, das zur „guten, alten“ Zeit stilisiert wird, stark befördern. Es ist die trügerische Sehnsucht nach einer verlorenen Vergangenheit, die selbst gar nicht erlebt wurde und somit die eigene Realitätsprüfung geschickt umschiffen kann. Sie bietet ausgiebig Raum für Melancholie, jenes anthropologische Grundphänomen, das unter gewissen gesellschaftlichen Bedingungen zum kollektiven Phänomen anschwillt und zweifelsohne auch in unserer Zeit wieder verstärkt im Vormarsch ist. Der Rechtsruck, der zurzeit in vielen westlichen Gesellschaften beobachtbar ist, mitsamt seiner „Lösungsversuche“ politischer Probleme zeugt von einer empfundenen Melancholie, die um eine angeblich verlorene nationale Größe kreist und beispielsweise in einem Slogan wie „Make America great again“ zum Ausdruck kommt. Die Melancholie erfährt dabei insofern eine Nobilitierung, als sie zum Signum einer moralischen Überlegenheit und eines tiefen Treue- und Loyalitätsgefühls gegenüber der eigenen identitätsstiftenden Vergangenheit stilisiert wird.

BIBLIOGRAPHIE

Werke von Joseph Roth:

ROTH Joseph, *Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Fritz Hackert und Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989-1991.

-, *Das Spinnennetz* (1923), in: *JRW, Band 4, Romane und Erzählungen 1916-1929*, S. 63-146.

-, *Erdbeeren* (1929), in: *JRW, Band 4*, S. 1008-1036.

-, *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (1930), in: *JRW, Band 5, Romane und Erzählungen 1930-1936*, S. 1-136.

-, *Das Vaterhaus* (1930), in: *JRW, Band 3, Das journalistische Werk 1929-1939*, S. 193-195.

-, *Beim Uhrmacher* (1931), in: *JRW, Band 3*, S. 351-352.

-, *Radetzkymarsch* (1932), in: *JRW, Band 5*, S. 137-455.

-, *Die Büste des Kaisers* (1934), in: *JRW, Band 5*, S. 655-676.

-, *Das falsche Gewicht. Die Geschichte eines Eichmeisters* (1937), in: *JRW, Band 6, Romane und Erzählungen 1936-1940*, S. 127-223.

-, *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1937), in: *JRW, Band 6*, S. 575-776.

-, *Briefe 1911-1939*, herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten, Köln u.a.: Verlag Allert de Lange Amsterdam und Verlag Kiepenheuer und Witsch 1970.

Auswahlbibliographie zu Joseph Roth:

AMTHOR Wiebke/Hans Richard Brittnacher, *Joseph Roth – Zur Modernität des melancholischen Blicks*, Berlin u.a.: De Gruyter 2012 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Band 142).

- BAUMGART Reinhard, *Auferstehung und Tod des Joseph Roth. Drei Ansichten*, München u.a.: Hanser 1991.
- , *Drei Ansichten von Joseph Roth*, in: ders.: *Glücksgeist und Jammerseele. Über Leben und Schreiben, Vernunft und Literatur*, München u.a.: Hanser 1986, S. 145-164.
- BITOUH Daniel Romuald, *Ästhetik der Marginalität im Werk von Joseph Roth. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außerkolonialismus*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2016.
- BRONSEN David (Hg.), *Joseph Roth und die Tradition*, Darmstadt: Agora-Verlag 1975.
- , *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1974.
- DÜLLO Thomas, *Zufall und Melancholie: Untersuchungen zur Kontingenzsemantik in Texten von Joseph Roth*, Münster u.a.: LIT Verlag 1994.
- LUNZER Heinz/Victoria Lunzer-Talos (Hg.), *Joseph Roth: Leben und Werk in Bildern*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994.
- MAGRIS Claudio, *Der ostjüdische Odysseus. Joseph Roth zwischen Kaisertum und Golus*, in: David Bronsen (Hg.), *Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialiensammlung*, Darmstadt: Agora-Verlag 1975, S. 181-226.
- MÜLLER-FUNK Wolfgang, *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*, Wien: Sonderzahl 2012.
- OCHSE Katharina, *Josephs Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 1999:
- RAFFEL Eva, *Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 54).
- REICH-RANICKI Marcel, *Joseph Roths Flucht ins Märchen*, in: ders., *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, erweiterte Neuausgabe, München: Deutsche Verlags-Anstalt 1990, S. 267-293.
- RENNER Ursula, *Ein Denkmal wird beerdigt. „Die Büste des Kaisers“ von Joseph Roth*, in: Bärbel Götz u.a., *Verschwiegenes Ich. Zum Un-Ausdrücklichen in autobiographischen Texten*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlag 1993, S. 125-146.

RIDER Jacque Le, *Arbeit am Habsburgischen Mythos. Joseph Roth und Robert Musil im Vergleich*, in: Wiebke Amthor/ Hans Richard Brittnacher, *Joseph Roth – Zur Modernität des melancholischen Blicks*, Berlin u.a.: De Gruyter 2012, S. 19-28.

STERNBURG Wilhelm von, *Joseph Roth: eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Werke von Arthur Schnitzler:

- , *Der einsame Weg. Schauspiel in fünf Akten* (1904), Stuttgart: Reclam 1993, S. 57 (= Reclam Universal-Bibliothek 8664).
- , *Reigen. Zehn Dialoge* (1920), *Liebelei. Schauspiel in drei Akten* (1895). Erweiterte Neuausgabe, mit einem Vorwort von Günther Rühle und einem Nachwort von Richard Alewyn, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag 1995.
- , *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten* (1911), herausgegeben von Reinhard Urbach, Stuttgart: Reclam 2002 (= Reclam Universal-Bibliothek 18161).
- , *Anatol* (1893), *Anatols Größenwahn*, *Der Grüne Kakadu*, mit einem Nachwort von Gerhard Baumann, Stuttgart: Reclam 2009 (= Reclams Universal-Bibliothek 8399).
- , *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2003.
- , /Olga Weissnix, *Liebe, die starb vor der Zeit. Ein Briefwechsel*, mit einem Vorwort von Hans Weigel, herausgegeben von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Wien u.a.: Molden 1970.
- , *Briefe 1913-1931*, herausgegeben von Peter Michael Braunwarth u.a., Frankfurt/Main: S. Fischer 1984.
- , *Ohne Maske. Aphorismen und Notate*, zusammengestellt und eingeleitet von Manfred Diersch, Leipzig u.a.: Kiepenheuer 1992.
- , /Otto Brahm, *Briefwechsel*, herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Oskar Seidlin, Tübingen: Niemeyer 1975.
- , /Adele Sandrock, *Dilly: Geschichte einer Liebe in Briefen, Bildern u. Dokumenten*, zusammengestellt von Renate Wagner, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1983 (= Fischer Taschenbücher 5609).

- , *Tagebuch 1879-1931*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a., herausgegeben von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bände. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (1879-1892 [1987], 1893-1902 [1989], 1903-1908 [1991], 1909-1912 [1981], 1913-1916 [1983], 1917-1919 [1985], 1920-1922 [1993], 1923-1926 [1995])

Auswahlbibliographie zu Arthur Schnitzler

- DOPPLER Alfred, *Die Frauengestalten in Arthur Schnitzlers Schauspiel „Der einsame Weg“ und in der Tragikomödie „Das weite Land“*, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im 20. Jahrhundert*, Wien: Picus-Verlag 2003, S. 92-104.
- FLIEDL Konstanze, *Schnitzler Sprachen der Liebe*, in: dies./Evelyn Polt-Heinzl/Rainer Urbach, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, Wien: Picus-Verlag 2010, S. 11-37 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 147).
- , *Arthur Schnitzler*, Stuttgart: Reclam 2005 (= Reclam Universal Bibliothek 17653).
- , *Arthur Schnitzler im 20. Jahrhundert*, Wien: Picus-Verlag 2003.
- GUTJAHR Ortrud, *Im Wechselspiel von Enthusiasmus und Melancholie. Zu Arthur Schnitzlers „Reigen“*, in: Karol Sauerland (Hg.), *Melancholie und Enthusiasmus: Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1988, S. 69-83.
- , *Zirkulationen der Triebangst. Arthur Schnitzlers Reigen und seine Inszenierung durch Michael Thalheimer*, in: dies. (Hg.), *Reigen von Arthur Schnitzler. Sexuelle Szene und Verfehlung in Michael Thalheimers Inszenierung am Thalia Theater Hamburg*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 37-53 (= Theater und Universität im Gespräch, 10).
- KLÜGER Ruth, *Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen*, mit einem Vorwort von Hubert Christian Ehalt, Wien: Picus-Verlag 2001 (= Wiener Vorlesungen im Rathaus 79).
- LANGE-KIRCHHEIM Astrid, *Die Verklärung des Sohnes und die Tötung der Frauen*, in: Johannes Cremerius u.a. (Hg.), *Methoden in der Diskussion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 147-175 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 15).
- PFOSE Alfred u.a., *Schnitzlers „Reigen“. Zehn Dialoge und ihre Skandalgeschichte, Analysen und Dokumente*, 2 Bd., Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1993 (= Fischer-Taschenbücher 10894: Informationen und Materialien zur Literatur).

- POLT-HEINZL Evelyne, *Liebesrede und Machtfragen*, in: Konstanze Fliedl, *Schnitzlers Sprachen der Liebe*, Wien: Picus-Verlag, S. 39-54.
- REICH-RANICKI Marcel; *Schnitzler und das weite Land der Seele*, in: ders., *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, erweiterte Neuausgabe, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1990, S. 23-46.
- REIK Theodor; *Der Tod und die Liebe (In memoriam Arthur Schnitzler)*, in: *Almanach der Psychoanalyse*, Wien 1934, S. 78-84.
- RIDER Jacque Le, *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*, aus dem Französischen von Christian Winterhalter, 2., überarbeitete Auflage, Wien: Passagen-Verlag 2008.
- SCHEUZGER Jürg, *Das Spiel mit Typen und Typenkonstellation in den Dramen Arthur Schnitzlers*, Zürich: Juris Druck + Verlag 1975.
- SCHIFFER Helga, *Die frühen Dramen Arthur Schnitzlers. Dramatisches Bild und dramatische Struktur*, Amsterdam u.a.: Rodopi 1994 (= Nijmegen Univ. Diss.).
- SCHLÖSSER Hermann, *Gedankenstriche. Arthur Schnitzlers Reigen und die Kunst der Aussparung*, in: Evelyne Polt-Heinzl/Gisela Steinlechner (Hg.), *Arthur Schnitzler - Affairen und Affekte*, Wien: Brandstätter 2006, S. 35-46.
- URBACH Reinhard, *Schnitzler-Kommentar zu den erzählenden und dramatischen Werken*. München: Winkler 1974.
- VOGEL Juliane, *Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler*, in: *Arthur Schnitzler, Affairen und Affekte*, Wien: Brandstätter 2006, S. 25-33.
- WARDY Rani EL, *Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel*, Marburg: Tectum-Verlag 2008.
- WEINHOLD Ulrike, *Arthur Schnitzler und der weibliche Diskurs. Zur Problematik des Frauenbilds der Jahrhundertwende*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1 (19), 1987, S. 112-145.
- WEINZIERL Ulrich, *Arthur Schnitzler: Lieben, Träumen, Sterben*, Frankfurt/Main: Fischer 1994.

Weitere Literatur:

- ABRAHAM Karl, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*, in: ders., *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften*, herausgegeben und eingeleitet von Johannes Cremerius, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 113-183.
- AGAMBEN Giorgio, *Das verlorene Objekt*, in: ders., *Stanzien. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, Zürich u.a.: Diaphanes 2005, S. 43-48.
- AICHINGER Ilse, *Kleist, Moos, Fasane*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991.
- ALT Peter- André, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*, Berlin u.a.: De Gruyter 2004 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 30 (264)).
- ANDERS Günther, *Die Weltfremdheit des Menschen* (1930), Typoskript, Österreichisches Literaturarchiv, S. 1-68.
- ANDERSON Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, erweiterte Ausgabe, aus dem Englischen von Benedikt Burkard und Christoph Münz, Berlin: Ullstein 1998 (= Ullstein Buch 26529).
- ANGSTMANN Gustl, *Abschiednehmen will gelernt sein. Chancen zum Neubeginn*, Freiburg/Breisgau: Verlag Herder 1988.
- ARENDT Hannah, *Kultur und Politik*, in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, herausgegeben von Ursula Ludz, München u.a.: Piper 1994, S. 277-304.
- ASSMANN Jan/Aleida Assmann, *Mythos*, in: *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band 4*, Stuttgart, 1998, S. 179-200.
- ASSMANN Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.
- AUCHTER Thomas, *Die Suche nach dem Vorgestern. Trauer und Kreativität, Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 32, S. 52-77.
- BACHMANN Ingeborg, *Undine geht*, in: dies., *Werke, Band 2, Erzählungen*, herausgegeben von Christine Koschel u.a., München u.a.: Piper 1993 (= Serie Piper 1702).

-, *Der Fall Franza*, in: dies., *Werke, Band 3, Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, herausgegeben von Christine Koschel u.a., München u.a: Piper 1993 (= Serie Piper 1703).

BAHR Hermann, *Wien*, mit acht Vollbildern, Stuttgart: Carl Krabbe 1907.

-, *Tagebuch*, Berlin: Paul Cassirer 1909.

-, *Selbstbildnis*, Berlin: S. Fischer 1923.

-, *Selbstinventur*, in: *Die neue Rundschau* 23 (1912), S. 1287-1303.

BALK Claudia, *Inszenierte Weiblichkeit – die gefeierte Schauspielerin*, in: Lisa Fischer/Emil Brix, *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien u.a.: Verlag für Geschichte und Politik, S. 154-166.

BARNER Wilfried/Anke Detken/Jörg Wesche (Hg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003.

BARTHES Roland, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

-, *Wie zusammen leben: Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*, herausgegeben von Éric Marty, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007 (= suhrkamp 2402).

BAUR Eva Gesine, *Freuds Wien. Eine Spurensuche*, München: Beck 2008.

BELLEBAUM Alfred, *Abschiede. Trennungen im Leben*, Wien: Deuticke 1992.

BENJAMIN Walther, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, revidierte Ausgabe, besorgt von Rold Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963.

-, *Gesammelte Schriften, Band 1, Abhandlungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.

BENKEL Thorsten/Matthias Meitzler (Hg.), *Sinnbilder und Abschiedsgesten. Soziale Elemente der Bestattungskultur*, Hamburg: Kovač 2013 (= Schriften zur Kulturwissenschaft, 97).

BERGER John, *Begegnungen und Abschiede. Über Bilder und Menschen*, aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München u.a.: Carl Hanser 1993.

- BERTRAM Ernst, „Über den Wiener Roman“, in: *Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft*, Band 4, Bonn, 1909, S. 3-44.
- BINGEN Hildegard von, *Ursachen und Behandlung der Krankheiten (causae et curae)*, übersetzt von Hugo Schulz, mit einem Geleitwort von Ferdinand Sauerbruch, Ulm: Karl F. Haug Verlag 1955.
- BINSWANGER Ludwig, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Pfullingen: Neske 1960.
- BLUMENBERG Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1805).
- , *Die Verführbarkeit des Philosophen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1755).
- BOHRER Karl Heinz, *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.
- , *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996.
- , *Abschied. Eine Reflexionsfigur des je schon Gewesenen*, in: Karlheinz Stierle/Rainer Warnig (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München: Fink 1996, S. 59-79.
- BREMEN Sybille von, *Altern – (nur) ein Trauerprozess?*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 225-239.
- BRISSON Luc/Christoph Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 2 Bände., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991 und 1996.
- BROCH Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, mit einem Nachwort von Hannah Arendt, München: Piper 1964.
- , „James Joyce und die Gegenwart“ (1936), in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 6: Dichten und Erkennen, Essays I*, herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arendt, Zürich: Rhein-Verlag 1955.
- BRUCKMÜLLER Ernst, *Die österreichische Revolution von 1848 und der Habsburgermythos des 19. Jahrhunderts. Nebst einigen Rand- und Fußnoten von und Hinweisen auf Franz Grillparzer*, in: Hubert Lengauer/Primus-Heinz Kucher (Hg.), *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848-1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, Wien u.a.: Böhlau 2001, S. 1-33.

- BUCH Robert/Daniel Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- BURKERT Walter, *Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen*, in: Graf Fritz (Hg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart: B.G. Teubner 1993, S. 9-24.
- CARUSO Igor, *Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes*, Wien: Turia + Kant 2006.
- CASSIRER Ernst, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 17-35.
- CONDRAU Gion, *Der Mensch und sein Tod. Certa moriendi condicio*, 2., überarbeitete Auflage, Zürich: Kreuz-Verlag 1991.
- CREMERIUS Johannes u.a. (Hg.), *Methoden in der Diskussion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 15).
- DECLOEDT Leopold R.G. (Hg.), *An meine Völker. Die Literarisierung Franz Joseph I.*, Bern: Lang 1998.
- DEGEN Rolf, *Vom Höchsten der Gefühle. Wie der Mensch zum Orgasmus kommt*, Frankfurt/Main: Eichborn 2004.
- DERRIDA Jacques/Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Martin Gessmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004 (= edition suhrkamp 2357).
- , *Fors*, in: Nicolas Abraham/Maria Torok, *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns*, Frankfurt/Main u.a.: Ullstein 1979, S. 5-58.
- ELIADE Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis*, Freiburg/Breisgau u.a.: Herder 1987.
- FELDL Peter, *Das verspielte Reich. Die letzten Tage Österreich-Ungarns*, Wien u.a.: Zsolnay 1968.
- FICINIUS Marcilius, *Über die Liebe oder Platos Gastmahl*: lateinisch-deutsch, übersetzt von Karl Paul Hasse, herausgegeben und eingeleitet von Paul Richard Blum, 3., verbesserte Auflage, Hamburg: Meiner 1994 (= Philosophische Bibliothek, 368).
- FISHER Helen, *Warum wir lieben. Die Chemie der Leidenschaft*, aus dem Amerikanischen von Maren Klostermann, Düsseldorf u.a.: Patmos Verlag 2005.

FISCHER Lisa/Emil Brix (Hg.), *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1997.

FÖLDÉNYI László F., *Melancholie*, aus dem Ungarischen übersetzt von Nora Tahy, durchgesehen von Gerd Bergfleth, München: Matthes & Seitz 1998.

FREUD Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Wien: Psychoanalytischer Verlag 1921.

- , *Studienausgabe in 10 Bänden*, herausgegeben von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strache, 9., unveränderte Auflage, Frankfurt/Main: S. Fischer 1997.
- , *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens* (1912), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band II, Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*, S. 197-209.
- , *Vergänglichkeit* (1916), in: ders.: *Studienausgabe in 10 Bänden, Band X, Bildende Kunst und Literatur*, S. 223-227.
- , *Trauer und Melancholie* (1917), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band III, Psychologie des Unbewußten*, S. 193-212.
- , *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band IV, Psychologische Schriften*, S. 241-274.
- , *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band III, Psychologie des Unbewußten*, S. 213-272.
- , *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Studienausgabe in 10 Bänden, Band IX, Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, S. 191-270.
- , Ludwig Binswanger, *Briefwechsel 1908 – 1938*, herausgegeben von Gerhard Fichtner, Frankfurt/Main: S. Fischer 1992.
- , *Briefe 1873-1939*, ausgeweitet und herausgegeben von Ernst L. Freud, Frankfurt/Main: S. Fischer 1960.
- , *Briefe an Wilhelm Fließ: 1887-1904*, herausgegeben von Jeffrey Moussaieff Masson, Bearbeitung der deutschen Fassung von Michael Schröter, Frankfurt/Main: S. Fischer 1986.

FROMM Erich, *Die Furcht vor der Freiheit*, in: ders., *Gesamtausgabe, Band 1, Analytische Sozialpsychologie*, herausgegeben von Rainer Funk, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1989 , S. 217-392.

FUHRMANN Manfred, *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München: Fink 1971 (= Poetik und Hermeneutik 4).

- GEIßLER Karlheinz A., *Vom Tempo der Welt – und wie man es überlebt*, Freiburg: Herder 2004.
- GUNTERMANN Isabella, *Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskijs*, Köln u.a.: Böhlau 2001.
- HALBWACHS Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, aus dem Französischen von Lutz Geldsetzer, Berlin u.a.: Suhrkamp 1985.
- HANISCH Ernst, *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Köln u.a.: Böhlau Verlag 2005.
- HARTMANN Telse, *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths*, Tübingen u.a.: Francke 2006.
- HAUSER Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: Beck 1973.
- HEIDBRINK Ludger (Hg.), *Entzauberte Zeit: der melancholische Geist der Moderne*, München u.a.: Hanser 1997.
- HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit*, 7., unveränderte Auflage, Tübingen: Niemeyer 1953.
- HESSE Ninon, *Lieber, lieber Vogel, Briefe an Hermann Hesse*, herausgegeben von Gisela Kleine, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.
- HOFMANNSTHAL Hugo von, *Eines Dichters Stimme*, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1951, S. 182-183.
- HOMER, *Ilias*, neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/Main: Insel-Verlag 1975 (= insel taschenbuch 153).
- HÖRISCH Jochen, *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp 1180)
- HORN Eva, *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, München: Fink 1998.
- HÜBNER Thomas, *Wahrheit des Mythos*, München: Beck 1985.
- IBSEN Henrik, *Brand. Ein dramatisches Gedicht*, vollständige Neuausgabe mit einer Biografie des Autors, herausgegeben von Karl-Maria Guth, 2. Auflage, Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co. 2013.

- JAMME Christoph, „*Gott an hat ein Gewand*“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1991.
- JOHNSTON William M., *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, übersetzt von Otto Grohma, Einleitung 2006 von Alexandra Auer, 4., ergänzte Auflage, Wien u.a.: Böhlau Verlag 2006.
- KAEMPFER Wolfgang, *Zeit des Menschen. Das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung*, Frankfurt/Main u.a.: Insel-Verlag 1994.
- , *Die Zeit und die Uhren*, mit einem Beitrag von Dietmar Kamper Umgang mit der Zeit: paradoxe Wiederholungen, Frankfurt/Main u.a.: Insel-Verlag 1991.
- , *Die zerbrochene Zeit. Zum Ausfall des Zeitgetriebes in der europäischen Moderne*, in: Ludger Heidbrink (Hg.), *Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne*, München/Wien: Hanser 1997, S. 120-143.
- KAFKA Franz, *Tagebücher 1910-1923*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1967.
- KANTOROWICZ Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer, Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- KASSNER Rudolf, *Mythische Kindheit. Der zerstückelte Dionysos*, in: ders., *Gesammelte Werke, Band VII*, herausgegeben von Ernst Zinn, Pfullingen: Neske 1984.
- KAST Verena, *Sich einlassen und loslassen. Neue Lebensmöglichkeiten bei Trauer und Trennung*, 9. Auflage, Freiburg u.a.: Herder 2000 (= Herder Spektrum 4888).
- KIERKEGAARD Sören, *Entweder/Oder*, 2. Teil, Band II, übersetzt von Emanuel Hirsch, Düsseldorf: Diederichs Verlag 1957.
- KLAGES Ludwig, *Vom kosmogonischen Eros*, München: Georg Müller 1922.
- KLEIN Melanie, *Die Trauer und ihre Beziehung zu manisch-depressiven Zuständen*, in: dies., *Gesammelte Schriften, Band 1, Schriften 1920-1945, Teil 2*, herausgegeben von Ruth Cycon, mit Übersetzungen aus dem Englischen von Elisabeth Vorspohl, Horst Brühmann, Gerhard Vorkamp, Stuttgart u.a.: frommann-holzboog 1975, S. 159-200.
- KLIBANSKY Raymond/Erwin Panowsky /Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*, 2. Auflage, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

- KLÜGER Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*, ungekürzte Ausgabe, 6. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997.
- KOLAKOWSKI Leszek, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, München: Piper 1973 (= Serie Piper 49).
- KNELLESSEN Olaf/Peter Passett/Peter Schneider, *Trauer oder Melancholie*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 56-71.
- KOST Jürgen, *Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“*, in: *Mit Franz Grillparzer ins dritte Jahrtausend. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 1997 – 2002, Band 20, S. 125-158.
- KREUZER-HAUSTEIN Ursula, *Die Realität des Verlusts*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 37-55.
- KRISTEVA Julia, *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*, aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt/Main: Brandes & Apsel 2007.
- LEIDINGER Hannes, *Die Bedeutung der SelbstAuslöschung: Aspekte der Suizidproblematik in Österreich von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Zweiten Republik*, Innsbruck u.a.: Studien Verlag 2012, S. 162 (= Wien, Habilitationsschrift 2011).
- LENZ Karl, *Soziologie der Zweierbeziehung*, 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003.
- LEOPARDI Giacomo, *Das Gedankenbuch. Aufzeichnungen eines Skeptikers*, in: ders., *Werke*, Band 2, übersetzt von Hanno Helbling, München: Winkler 1985.
- LEPENIES Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1988 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 967).
- LEWIS C.S., *Über die Trauer. Der Begleiter für schwere Stunden*, aus dem Englischen von Alfred Kuoni, mit einem Vorwort von Verena Kast, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009 (= insel taschenbuch 3465).
- LIESSMANN Konrad Paul, *Liebe – Wahnsinn – Tod. Vom edlen Gefühl zur moralischen Verworfenheit*, in: *Eros und Thantos: Die Weise von Liebe und Tod*, herausgegeben von Anton Szanya, Wien: Picus-Verlag 1994, S. 18-34.

- , *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens*, Wien: Zsolnay 2000.
- LUEGER Manfred, *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*, Wien: Facultas 2010
- LUHMANN Niklas, *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.
- MAGRIS Claudio, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Madeleine von Pásztory, 2. Auflage, Salzburg: Müller 1988.
- , *Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*, Wien: Europa Verlag 1974.
- , *Donau. Biographie eines Flusses*, aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held, München u.a.: Carl Hanser Verlag 1988.
- MARQUARD Odo, *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie*, in: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 222-238.
- MATT Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1991.
- MAYER Anton, *Theater in Wien um 1900: der Dichterkreis Jung Wien*, Wien u.a.: Böhlau 1997 (= Maske und Kothurn: Beiheft, 17).
- MÜLLER-FUNK Wolfgang, *Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften*, 2., erweiterte und überarbeitete Auflage, Tübingen u.a.: A. Francke 2010.
- , *Der Mann ohne Eigenschaften: Erinnerungstextur und Medium literaturwissenschaftlicher Sondierung*, in: Gunther Martens/Clemens Ruthner/Jaak De Vos (Hg.), *Musil anders. Neue Erkundungen eines Autors zwischen den Diskursen*, Bern u.a.: Peter Lang, 2005, S. 301-326.
- , *Das Verschwinden der Gegenwart. Interpretatorische Überlegungen zur Traurigkeit des Glücks im Erzählwerk Ferdinand von Saars*, in: ders., *Komplex Österreich: Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*, Wien: Sonderzahl 2009, S. 104-122.
- , *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Wien u.a.: Springer 2008.

- MUSIL Robert, *Der Anschluss an Deutschland* (März 1919), in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden, Band 8, Essays und Reden*, herausgegeben von Adolf Frisé, 2., verbesserte Auflage, Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1981, S. 1033-1042
- , *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in 9 Bänden, Band 1*, herausgegeben von Adolf Frisé, 2., verbesserte Auflage, Reinbeck/Hamburg: Rowohlt 1981.
- NEUDECKER Norbert, *Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama*, Meisenheim/Glan: Hain 1972.
- NIETZSCHE Friedrich, *Nietzsche, Gedichte*, herausgegeben von Jost Hermand, Stuttgart: Reclam 1964 (= Reclam Universal-Bibliothek 7117).
- , *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, 10. Auflage, Stuttgart: Kröner 1976.
- , *Werke in drei Bänden, Band 2, Die fröhliche Wissenschaft, Also sprach Zarathustra, Götzen-Dämmerung*, auf Grund der von Dr. Walther Linden besorgten Ausgabe neu bearbeitet von Dr. Wolfgang Deninger, Kettwig: Phaidon 1990.
- NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment*, in: ders., *Sämtliche Werke, 3. Band*, herausgegeben und eingeleitet von Ernst Kamnitzer, München: Hyperion Verlag 1924, S. 7-27.
- , *Gedichte, Die Lehrlinge zu Sais, Dialogen und Monolog*, mit einem Nachwort von Jochen Hörisch, Frankfurt/Main u.a.: Insel Verlag 1987 (= insel taschenbuch 1010).
- OHR Sibylle, *Zum Verständnis von Trauer und Melancholie. Frühe Konzepte und Weiterentwicklungen*, in: Franz Wellendorf/Thomas Wesle (Hg.), *Über die (Un)Möglichkeit zu trauern*, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, S. 72-88.
- PAZ Octavio, *Das Labyrinth der Einsamkeit. Essay*. Übersetzung und Einführung von Carl Heupel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970.
- PEEZ Erik, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1990 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Band 1171).
- PESSOA Fernando, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, Zürich: Ammann Verlag 1985.
- PETERS Meinolf, *Klinische Entwicklungspsychologie des Alters. Grundlagen für psychosoziale Beratung und Psychotherapie*, mit einem Vorwort von Hartmut Radebold, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.

- PLATON, *Hauptwerke*, ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Nestle, 8. Auflage, Stuttgart: Kröner 1973 (= Kröners Taschenbuchausgabe 69).
- PRIESTER Karin, *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin: Philo 2001.
- RASCH Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, München: Beck 1986.
- RICOEUR Paul, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965.
- RIDER Jacque Le, *Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne*, herausgegeben von Moritz Csáky, Übersetzung von Eva Werth, Wien: Passagen-Verlag 2002.
- , *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Übersetzung von Robert Fleck, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1990.
- RILKE Rainer Maria, *Gedichte 1895 bis 1910, Band 1*, herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt/Main u.a.: Insel Verlag 1996.
- ROHRWASSER Michael, *Der Gemeinplatz von Psychoanalyse und Wiener Moderne. Eine Kritik des Einfluss Modells*, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im 20. Jahrhundert*, Wien: Picus-Verlag 2003, S. 67-90.
- RÜCKERT Friedrich, *Kindertodtenlieder*, mit einer Einleitung neu herausgegeben von Hans Wollschläger, Frankfurt/Main u.a. 1993 (= insel taschenbuch 1545)
- SCHEUZGER Jürg, *Das Spiel mit Typen und Typenkonstellation in den Dramen Arthur Schnitzlers*, Zürich: Juris Druck + Verlag 1975.
- SCHELLING Friedrich, *Die Weltalter: Fragmente*, herausgegeben von Manfred Schröter nach der Original-Ausgabe in neuer Anordnung, 4., unveränderte Auflage, München: C.H.Beck 1993.
- SCHINGS Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1977.
- SCHLINK Bernhard, *Der Vorleser*, Zürich: Diogenes 1997.
- SCHMID Wilhelm, *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005 (= suhrkamp taschenbuch 3664).

- SCHMITT Wolfram, *Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie*, in: *Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I: Melancholie in Literatur und Kunst*, herausgegeben von Dietrich von Engelhardt u.a., Stuttgart: Guido Pressler Verlag 1990, S. 14-28.
- SCHMITZ-EMANS Monika, *Zur Einleitung, Theoretische und literarische Arbeiten am Mythos*, in: dies. u. Uwe Lindemann (Hg.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg: Synchron 2004, S. 9-38.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Sämtliche Werke, Band 2, Die Welt als Wille und Vorstellung*, textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Frankfurt/Main: Cotta Verlag 1960.
- , *Über die Weiber*, in: *Parerga und Paralipomena, kleine philosophische Schriften, 2. Band*, Leipzig: Brockhaus 1874, S. 649-663
- SCHMETTERER Christoph, *Kaiser Franz Joseph I*, Wien u.a.: Böhlau 2016.
- SCHORSKE Carl E., *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, 2. Auflage, übersetzt von Horst Günther, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982.
- SCHÖßLER Franziska, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, unter Mitarbeit von Christine Bähre, Tübingen u.a.: A. Francke 2006.
- SCHROTT Raoul, *Gilgamesh*, München u.a.: Hanser 2001.
- STAHL August (Hg.), *Mitsou. Vierzig Bilder von Balthus*, mit einem Vorwort von Rainer Maria Rilke, aus dem Französischen übersetzt samt Nachwort von August Stahl, Frankfurt/Main u.a.: Insel-Verlag 1995.
- STAROBINSKI Jean, *Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren*, aus dem Französischen von Horst Günther, München u.a.: Hanser 1992.
- , *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, in überarbeiteter Übersetzung neu herausgegeben und mit einem Vorwort von Cornelia Wild, Köln: Verlag August 2011.
- STAUS Erwin/Jürg Zutt (Hg.), *Das Zeiterleben in der endogenen Depression*, in: dies., *Die Wahnwelten. Endogene Psychosen*, Frankfurt/Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1963, S. 337-351.
- STRELKA Joseph P., *Zur Wiener Dichtung um 1900. Bedingungen ihrer literarischen Größe*, in: Brix Emil/Janik Allan (Hg.), *Kreatives Milieu: Wien um 1900. Ergebnisse eines*

Forschungsgespräche der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1993, S. 162-174.

SUTTNER Bertha von, *Vor dem Gewitter*, Wien: Verlag der Literarischen Gesellschaft 1894.

TADIÉ Jean-Yves/Marc Tadié, *Im Gedächtnispalast. Eine Kulturgeschichte des Denkens*, Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

THEUNISSEN Michael; *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 938).

TSCHINGS Hans-Jürgen, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1977.

Urban Research Institute (Hg.), *Glossar des urbanen Raumes*, Urban Research Institute für Kunsträume Bayern 2008.

VIETOR Sophia, *Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. (= Stiftung für Romantikforschung, Band XV)

VOCELKA Michaela/Vocelka Karl, *Franz Joseph I.: Kaiser von Österreich und König von Ungarn. 1830-1916. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2015.

WEISCHEDEL Wilhelm, *Skeptische Ethik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1976.

WINKLER Heinrich August, *Geschichte des Westens. Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München: C.H. Beck 2009.

ZWEIG Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998.

Internetquellen:

HABEKUß Fritz, *Heute noch normal, morgen schon verrückt*: <http://www.zeit.de/wissen/gesundheit/2013-05/dsm-5-bibel-der-psychatrie>

"In Zweierbeziehungen wird mehr geschmolzt als irgendwo sonst in der Gesellschaft". Ein Gespräch über Liebe in der Soziologie mit André Kieserling: <http://www.schattenblick.de/infopool/sozial/sozio/ssfr0001.html>.

Interview mit Wolf Lepenies: *Melancholie ist ein aktuelles gesellschaftliches Problem* vom 16.2.2006: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kulturinterview/470005/>

Radiolexikon: Melancholie: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/sprechstunde/2099739/>

Lexika, Handbücher:

Dorsch – Lexikon der Psychologie, 17., vollständig überarbeitete Auflage, Bern, 2014.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Auflage, Berlin, 1989.

ANHANG

Muster-Analysetabelle zur Abschiedsfigur *Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich* und Bedeutsamkeit nach Blumberg

Abschieds- figur	Stelle im Werk	Themenanalyse: Essentielles prägnant hervorgehoben	Themenanalyse: enger Szenenkontext	Art des engen Szenen- kontextes	Bedeutsamkeit nach Blumberg und weitere Verfahren der Bedeutsamkeitsstiftung	Abschieds- variante: Konstitutiv für Handlungs- verlauf: 0 / 1 / 2
Nicht gelingender Abschied vom Habsburger- reich	<i>Die Büste des Kaisers</i> (JRW, Band 5, S. 655-676, vor allem S. 673-675)	Roth bündelt in der Erzählung eine örtliche Peripherie (ein ehemaliges ostgalizisches Dorf) mit einer zeitlichen Peripherie (Zeit nach dem 1. WK als Zeit des habsburgischen Mythos)	Schauplatz der Erzählung ist Lopatyny, das seit dem Zusammenbruch der Donaumonarchie zu Polen gehört.	Lokales IST	Name Lopatyny leitet sich vom polnischen Wort „lopata“ = begraben her <i>Galizien als mythisch-melancholischer Erinnerungs- raum</i>	2
		Graf Morstin, Protagonist der Erzählung, leidet – freudianisch gelesen - am melancholischen Syndrom. Er wehrt sich beharrlich gegen den Verlust seines „Liebesobjektes“ Habsburgerreich.	Als glühender Verehrer des Habsburgerreiches und des Kaisers Franz Joseph lehnt der Graf den neuen politischen Status quo rigoros ab.	Einstellung	Er verehrt den Kaiser, der über einen „doppelten“ Leib (Ernst H. Kantorowicz) verfügt, als oberste Autorität. In seiner Wahrnehmung ist dessen „politischer“ Leib nach wie vor lebendig. Morstin stilisiert Kaiser Franz Joseph zum vortrefflichen Hausherrn und rückt ihn sogar in die Nähe Gottes.	2
	S. 666- 668.	Bei einem Aufenthalt in der Schweiz sieht Morstin, wie ein Bankier namens Walakin die Stephanskronen entweicht	Morstin ist zutiefst entsetzt und wird handgreiflich, um sich gegen diese Schmähe zur Wehr zu setzen.	Einstellung / Handlung	Verfahren <i>Kreisschluss</i> durch zwei symbolträchtige Elemente: Stephanskronen und Kaiserbüste	2

		Als Melancholiker ist Morstin äußerst pflichtbewusst, wird als introvertierter Sonderling wahrgenommen und begibt sich in eine Art inneres Exil.	In melancholischer Nostalgie lässt der Graf nach dem Krieg eine sandsteinerne Büste des Kaisers am Schloss- eingang aufstellen.	Einstellung / Handlung	Die Büste wird stark mit Bedeutung aufgeladen, sie fungiert als Sinnbild aller habsburgischen Werte (Stabilität, Toleranz gegenüber allen Nationalitäten, übernationales Staatsbewusstsein).	1
		Morstins Stimmungsmodus wird von jenen Faktoren befördert, die Wolf Lepenies als Melancholie auslösend deklariert (Machtentzug, Handlungshemmung, Resignation, fehlende Aktionsräume,...)	Das neue politische System hat den Protagonisten seines Einflusses und der Aufgabe, bei diversen Ämtern für seine Schützlinge einzutreten, beraubt. So leugnet Morstin immer mehr die Realität.	Folge / Handlung	Verfahren <i>Isolierung des Realitätsgrades bis zur Ausschließlichkeit gegen jede konkurrierende Realität:</i> Aufgrund der veränderten politischen Realität verliert Morstin seine Bedeutsamkeit als einflussreiche Persönlichkeit. Die feudale Ordnung im Habsburgerreich ermöglichte ihm Körpernähe dank feudaler Face-to-face-Begegnung mit der bedürftigen Bevölkerung.	1
		Paradoxerweise prolongiert und vertieft die von Freud empfohlene Beerdigung des Liebesobjektes die affektive Bindung --> der Verlust wird in einen unentzerrbaren Besitz umgemünzt (Rilke-Zitat).	Durch den Besuch eines Inspektors aus Lemberg erkennt Morstin, dass er die „alte Zeit“, versinnbildlicht in der kaiserlichen Büste, begraben muss. Der Beerdigung der Büste auf dem Friedhof wohnt das gesamte Dorf bei, das kollektiv trauert.	Handlung	Die Beerdigungszeremonie ist gespickt mit habsburgischer Symbolik und bedeutungsschweren Gesten. Der Friedhof oszilliert in seiner Funktion als Abschieds- und Erinnerungsort. Verfahren <i>Kreisschluss:</i> Morstin repariert durch die würdevolle Beerdigung die Rufschädigung der Habsburger, die Walakin durch die Entehrung der Stephanskronen vorgenommen hat. Morstin hebt den Untergang des Kaiserhauses symbolisch auf und erhöht die Monarchie zu einer unsterblichen Institution.	2
		Der Graf radikalisiert sein inneres Exil durch ein selbst gewähltes räumliches Exil.	Morstin verlässt Lopatyny und zieht an die Riviera.	Handlung	Dem Grafen ist auch Lopatyny als Heimat gänzlich verloren gegangen.	0
		Morstin stilisiert sich selbst zum geistigen Erben und treuen Bundesgenossen des Kaisers.	Er verfügt in seinem Testament, dass er später neben der Büste des Kaisers in Lopatyny bestattet werden möchte.	Einstellung / Handlung	Durch die räumliche Nähe zur Büste post mortem wertet sich Morstin selbst auf und erhebt sich selbst zum Wahlverwandten des Kaisers. Damit schafft er die für den Mythos typische Körpernähe.	1

	Radetzky-marsch, JRW, Band 5, S. 137-455, hier S. 355-369.	Roth schildert den Initialpunkt des habsburgischen Untergangs, die Ermordung des Thronfolgers, aus der Perspektive eines von Wien weit entfernten Kronlandes.	Carl Joseph von Trotta erfährt vom Attentat von Sarjaevo an der östlichsten, bereits an Russland angrenzenden Peripherie des Reiches.	Lokales IST	<i>Galizien als mythisch-melancholischer Erinnerungsraum</i> Die Peripherie ist als Seismograph für Erschütterungen innerhalb des habsburgischen Imperiums sensibler und aussagekräftiger als das Zentrum.	2
		Das Fest ist nicht nur intendiert als Probe für den im darauffolgenden Jahr stattfindenden 100. Geburtstag des Regiments, sondern auch als Unterbrechung eines monotonen, lähmenden Alltags.	Das Dragonerregiment veranstaltet am Tag der Ermordung ein Sommerfest im Wald des Grafen Chojnicki.	Handlung	Jubiläen als Teil der Erinnerungskultur einer Gesellschaft sind vor allem dann bedeutend, wenn sie für die Mitglieder dieser Gemeinschaft sinn-, gemeinschafts- und identitätsstiftend sind. Das Fest der Dragoner soll die Signifikanz dieses Regiments hervorheben bzw. mit noch größerer Bedeutung aufladen.	2
	S. 355f. S. 358	Es sind zwei monarchietreue Figuren, welche die Nachricht zuerst erhalten und versuchen, souverän zu reagieren.	Oberst Festetics und der Graf erhalten als Erste die Schreckensbotschaft. Chojnicki beschließt, vorerst nur wenige Gäste einzuweihen.	Handlung	<i>Verfahren Gleichzeitigkeit:</i> Die Kunde von der Ermordung verschränkt Roth mit der Beschreibung eines furchteinflößenden Gewitters, das über die Gäste hereinbricht. Somit konstruiert er eine Szenerie, in der ein gewaltiges Naturereignis die Bedeutsamkeit des historischen Ereignisses widerspiegelt und bekräftigt.	2
		Trotta, in seiner Melancholie hochsensibel für alles Vergängliche, erlebt auch das habsburgische Imperium als brüchig und moribund.	Leutnant Trotta ist keineswegs überrascht, sondern hat innerlich das Ende des Reiches schon oft antizipiert.	Einstellung	Carl Joseph ist sich dessen bewusst, dass die habsburgische Monarchie immer mehr ihre Bedeutsamkeit als stabile, unanfechtbare Herrschaftsform einbüßt und ihrem Ende entgegengeht.	1
	S. 363, S. 367	In dieser Passage treten die „kontrapräsentischen“ Tendenzen (Assmann) der Ungarn zutage.	Die ungarischen Gäste nehmen die Nachricht positiv auf, Graf Benkyö schreit: „Das Schwein ist hin!“	Einstellung / Handlung	Viele Gäste spüren deutlich, dass es sich beim Attentat von Sarajevo um ein historisches, folgenschweres Ereignis handelt.	1
	S. 364f.	Erst im Augenblick des habsburgischen Niedergangs	Als Enkel des Helden von Solferino verteidigt er das	Einstellung / Handlung	Trotta geht bei der Ehrenverteidigung des Thronfolgers so weit, dass er den ranghöheren Gästen zu schweigen	1

		kann Carl Joseph – wenn auch nur kurzfristig - an die Kraft seiner Vorfahren anknüpfen. Der bevorstehende Verlust ermöglicht ihm endlich ein identifikatorisches Naheverhältnis zu seinem Großvater.	Kaiserhaus und empört sich über das Betragen der Ungarn.		befiehlt und droht, jede weitere Schmähung mit der Waffe zu sanktionieren.	
	S. 368	Da seines Erachtens die Monarchie bereits tot ist, sieht er keine Veranlassung mehr, als Leutnant dem Kaiserhaus zu dienen.	Trotta verlässt daraufhin die Armee.	Folge / Handlung	Er weiß, dass die zerfallende Monarchie ihrer Bedeutsamkeit verlustig geht.	1
	S. 405- S. 407	Der Bezirkshauptmann ähnelt äußerlich sehr stark Kaiser Franz Joseph.	Während der Audienz beim Kaiser bemerkt auch der Bezirkshauptmann selbst diese Ähnlichkeit.	Haltung	Verfahren <i>Latente Identität</i> : Der Monarch repräsentiert im habsburgischen Reich die Welt en gros, der Bezirkshauptmann in der mährischen Bezirksstadt W. die Welt en détail.	0
	S. 139-141, S. 338	Der Ahnherr der Trottas rettet dem Kaiser in der Schlacht von Solferino das Leben. Carl Joseph kommandiert einen Zug Jäger, um die Demonstration von Borstenfabrikarbeitern niederzuschlagen.	Dabei zieht er sich eine Schlüsselbeinverletzung zu. Carl Joseph erteilt den Schießbefehl und wird ebenfalls am Schlüsselbein verletzt.	Handlung	Verfahren <i>Kreisschluss</i> : Sowohl der Held von Solferino als auch Carl Joseph ziehen sich im militärischen Einsatz für den Kaiser eine Schlüsselbeinverletzung zu.	0
	S. 160, S. 444	Als 15-Jähriger phantasiert Carl Joseph, eines Tages für Reich und Kaiser heldenhaft zu fallen.	Kurz nach Ausbruch des Krieges stirbt er unehrenhaft beim Wasserholen für seine durstigen Kameraden.	Einstellung/ Handlung	Verfahren <i>Kreisschluss</i> : In beiden Szenen vernimmt er den Radetzkmarsch, der ihm eine Art emotionale Heimat ist. In den letzten Momenten seines Lebens ruft er seine schönste Kindheitserinnerung zurück.	2

ABSTRACTS

Julia Schoinz: Das melancholische Narrativ des Abschieds in Werken von Joseph Roth und Arthur Schnitzler. Bedeutsamkeit im habsburgischen Mythos und der romantischen Liebeskonzeption.

In mehreren Werken von Joseph Roth und Arthur Schnitzler sind die drei Themenkomplexe Abschied, Mythos und Melancholie eng miteinander verschränkt – eine thematische Verbindung, die bisher in der literaturwissenschaftlichen Forschung unberücksichtigt geblieben ist. So steht im Zentrum der vorliegenden Arbeit die Frage, wie die beiden Autoren das melancholische Narrativ des Abschieds, das entweder im Kontext des Habsburgischen Mythos oder des Mythos der romantischen Liebe auftritt, literarisch umsetzen und ausgestalten. Es geht hierbei um eine Erzählform, die sich durch das Bewusstsein allgegenwärtiger Abschiedlichkeit, einer starken Sprachskepsis sowie einer Vorrangstellung der Erinnerungen auszeichnet. Ebenso wird in dieser Untersuchung beleuchtet, wie diese beiden Mythen auf die anthropologischen Bereiche des Zwischenmenschlichen und des spezifisch Kulturellen einer Gesellschaft einwirken und der Frage nachgegangen, wie sich der Habsburgische Mythos, der bei Roth als politisches Abschiednehmen verhandelt wird, in Hinblick auf Freuds Melancholie-Theorie als nicht vollzogenem Abschied vom Liebesobjekt bewerten lässt und welcher Zusammenhang zwischen Melancholie und Eros besteht.

Nach der Einleitung und dem Forschungsstand setzen sich die Kapitel 3-6 dieser Dissertation mit Melancholie, Mythos und Abschied auf theoretischer Ebene auseinander, die Kapitel 7-10 beinhalten die exemplarischen Werkanalysen: So bietet das dritte Kapitel einen groben Überblick über zentrale Stationen der vielschichtigen Diskursgeschichte der Melancholie, um im Anschluss die psychoanalytische Diskurslinie von Sigmund Freud bis zu Julia Kristeva nachzuzeichnen. Danach wird – im Anschluss an Wolf Lepenies – die Melancholie als kollektives Phänomen beleuchtet und der Versuch unternommen, „Hauptsymptome“ dieser psychischen Gestimmtheit zu beschreiben. Wiederum auf Lepenies' Theorien Bezug nehmend, steht im Zentrum des vierten Kapitels die Frage, ob das Habsburgerreich unter Kaiser Franz Joseph ein Nährboden für kollektive Melancholie war – eine Forschungslücke, zu der bisher noch keine Publikationen vorhanden sind. Das sechste Kapitel verknüpft erstmals bisherige Ansätze zum habsburgischen Mythos mit Blumenbergs

Bedeutsamkeit, um die wissenschaftliche Theoriebildung zu diesem spezifischen Mythos zu vertiefen.

Der Schwerpunkt der Werkanalysen liegt bei Roths Œuvre auf den Romanen *Radetzkymarsch*, *Das falsche Gewicht*, *Die Geschichte eines Eichmeisters*, *Die Geschichte von der 1002. Nacht* und der Erzählung *Die Büste des Kaisers*, bei Schnitzler auf den drei Theaterstücken *Der Reigen*, *Liebelei* und *Der einsame Weg*. Zur systematischen Entwicklung und Analyse jener Abschiedsszenarien, die für diese Dissertation von Relevanz sind, wurde die sozialwissenschaftliche Themenanalyse nach Froschauer/Lueger herangezogen, um sie – in interdisziplinärer Anwendung – auf literarische Texte zu applizieren. Dadurch konnten folgende vier eigens entwickelte Abschiedsfiguren ermittelt werden: Nicht gelingender Abschied vom Habsburgerreich, Abschied der Liebenden, Melancholie durch entzauberten Eros und Abschied durch den Tod. Als Theoriebasis für die Figur „Abschied der Liebenden“ fungierte der Katalog an idealtypischen Wesensmerkmalen der romantischen Liebe nach Karl Lenz. Das zentrale Novum der vorliegenden Untersuchung besteht darin, dass sie Blumenbergs kulturphilosophische Theorien zur mythischen Bedeutsamkeit für literarische Werkanalysen heranzieht und die Tragfähigkeit dieser neuen Methode unter Beweis stellt. Darüber hinaus werden weitere Verfahren des Bedeutsamkeitsaufbaus, die über Blumenbergs Auflistung der Verfahrensweisen hinausgehen, präsentiert.

Julia Schoinz: The melancholic narrative of farewell in works by Joseph Roth and Arthur Schnitzler. ‘Significance’ in the Habsburg myth and the romantic conception of love

In several of Joseph Roth’s and Arthur Schnitzler’s works the notions of farewell, myth and melancholia are closely linked to each other, a connection that has not been dealt with by literary research so far. Consequently the question of how both authors cope with the melancholic narrative of farewell (it emerges in the context of the Habsburg myth and the conception of love) dominates this thesis. This question is marked by constant awareness of final situations, by a skeptical attitude towards language and the preponderance of memories. In addition we are going to analyze how the two myths affect an anthropological and cultural dimension: how does the Habsburg myth – in Roth’s texts it becomes manifest as political farewell – relate to Freud’s theory of melancholia as clinging to the lost object of love? And how does the connection between melancholia and sexuality unfold?

After the introduction and the overview of relevant research output we are going to cope with the three facets of melancholia, myth and farewell in theoretical terms (chapters 3-6); subsequently we are going to analyze exemplary works of the authors (parts 7-10). The third chapter provides a summary of central dimensions of scientific discourse on melancholia; then psychoanalytical discourse – from Sigmund Freud to Julia Kristeva – will be portrayed. Finally, we are going to highlight melancholia as a collective phenomenon and describe major factors of this collective state of mind (following the findings by Wolf Lepenies). Chapter 4 showcases the question if the Habsburg Empire under Franz Joseph constitutes fertile ground for collective melancholia, an idea that has completely been neglected by scholars until today. The sixth chapter connects the above mentioned approach to the Habsburg narrative with Blumenberg's 'significance' in order to specify new theories on the chosen myth.

In the context of text interpretation the emphasis is going to be placed on Roth's novels *Radetzky marsch*, *Das falsche Gewicht*, *Die Geschichte eines Eichmeisters*, *Die Geschichte von der 1002. Nacht*, the short story entitled *Die Büste des Kaisers* and on Schnitzler's plays *Der Reigen*, *Liebelei* as well as *Der einsame Weg*. We are going to refer to criteria of societal analysis (according to Froschauer/Lueger) and apply them to literary texts to establish an interdisciplinary framework for the work on scenarios of farewell. As a consequence we will have elicited four major situations of saying good-bye: failure to abandon the Habsburg Empire, the parting of lovers, melancholia going back to sexual disillusionment and death. Regarding the notion of the parting lovers our interpretation is based on Karl Lenz's theory of ideal features of romantic love. All in all, this thesis excels in applying Blumenberg's philosophical theory on myths to works of literature. For the first time, such an approach is taken successfully, which enables us to transgress Blumenberg's enumerative methods, giving specific narratives new meaning.

LEBENS LAUF

Angaben zur Person

Name **Julia Maria Schoinz**
Geburtsdatum **09.07.1979**
Geburtsort **Melk (Niederösterreich)**



Berufserfahrung

Seit 09/09 Lehrerin für Deutsch, Italienisch am BG/BRG Purkersdorf
Fächer: Deutsch, Italienisch sowie Religion (seit 09/2012)

2011/2012 Lektorin für den Verlag Yara

12/06-02/10 Lektorin und Chefredakteurin des Magazins „Soziales Netzwerk“

02/06-07/08 DaF-Trainerin an der VHS Ottakring

04/05/06 Betreuerin und Lehrerin im DISC-Sommercamp (Deutsch im Sacré Coeur) in Pressbaum (NÖ)

08/03–11/03 Praktikum als Deutsch-Lektorin an der Staatlichen Universität Campinas (UNICAMP) im Bundesstaat São Paulo

09/03–10/03 Hilfsassistenz beim XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongress in São Paulo, Paraty und Petrópolis

2002 -- 2003 diverse Übersetzungstätigkeiten aus dem Italienischen ins Deutsche

12/02–01/03 Leitung eines Deutschkurses für Fortgeschrittene (ÖSD Zertifikat Deutsch) an der VHS Meidling

04/02–05/02 Leitung eines Italienischkurses für Anfänger in Finale Ligure (Italien)

07/01–10/01 Fremdenführerin bei der Ausstellung „Die Benediktiner im Stift Melk“

04/00–10/00 Fremdenführerin bei der NÖ Landesausstellung
„Die Suche nach dem verlorenen Paradies – Europa im Spiegel der Klöster“

Studium und Ausbildung

- Seit 03/12 Diplomstudium Katholische Religion an der Universität Wien
- 09/09-08/10 Unterrichtspraktikum für Italienisch und Deutsch am BG / BRG Purkersdorf
- 02/08-06/08 Ausbildung zur ehrenamtlichen Lebens- Trauer- und Sterbebegleiterin im Kardinal-König-Haus (Wien)
- 03/ 05 Zulassung zum Doktoratsstudium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Deutsche Philologie) am Institut für Germanistik der Universität Wien
- 10/97-07/04 Studium Italienisch und Germanistik (Lehramt) an der Universität Wien
- 03/98–06/02 Studium Deutsch als Fremdsprache (DaF) als Zusatzqualifikation an der Universität Wien

Literarische Aktivitäten

- 2009 Veröffentlichung der Kurzgeschichte „3:03 Uhr“ in der Anthologie des Meike-Schneider-Literaturpreises 2009
- 06/08 Gewinnerin des Schreibwettbewerbs „WendePunkte“

Weiterbildungsseminare

- 31.10. 2015 Teilnahme am Kolloquium „Narrative des Peripheren in posthabsburgischen Literaturen des mittel(ost)europäischen Raums“ in Jassy (Rumänien)
- 5.-6.12.2012 Teilnahme an der Konferenz „Die Osmanen in der zentraleuropäischen Literatur. Topoi, Stereotypen und Raumbilder im imperialen Kontext“ in Wien