

Stefanie Kreuzer / Caroline Frank (Hrsg.)

Klassiker österreichischer Literatur

Ein literaturgeschichtlicher Streifzug
in Einzeltextanalysen



Königshausen & Neumann

Stefanie Kreuzer | Caroline Frank (Hrsg.)

Klassiker österreichischer Literatur
Ein literaturgeschichtlicher Streifzug in Einzeltextanalysen

Stefanie Kreuzer | Caroline Frank
(Hrsg.)

Klassiker österreichischer Literatur

Ein literaturgeschichtlicher Streifzug
in Einzeltextanalysen

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Covergestaltung: Stefanie Kreuzer, Markus Heinlein, Caroline Frank
Foto (umlaufend): Alpenlandschaft, 2013 – Stefanie Kreuzer
Umschlagabbildungen (Porträts): s. Seite 861–863

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9512-2
eISBN 978-3-8260-9513-9

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhalt

Stefanie Kreuzer | Caroline Frank

Einleitung des literaturgeschichtlichen Streifzugs durch ›Klassiker‹ österreichischer Literatur	9
--	---

Einzelanalysen 37

Sascha Kiefer

Ferdinand Raimunds Zauberspiel <i>Der Alpenkönig und der Menschenfeind</i> (1828): Zur Therapie eines Misanthropen	39
---	----

Gerhard Sauder

Franz Grillparzers Novelle <i>Der arme Spielmann</i> (1847/48)	55
--	----

Michael Gamper

Adalbert Stifters Roman <i>Der Nachsommer</i> (1857)	79
--	----

Urania Milevski

Marie von Ebner-Eschenbachs Roman <i>Das Gemeindekind</i> (1887)	101
--	-----

Andreas Wicke

Leopold Andrians Erzählung <i>Der Garten der Erkenntnis</i> (1895)	129
--	-----

Anna-Katharina Gisbertz

Richard Beer-Hofmanns Prosatext <i>Der Tod Georgs</i> (1900)	147
--	-----

Ralf Bogner

Peter Roseggers Erzählsammlung <i>Als ich noch der Waldbauernbub war</i> (1900)	167
---	-----

Clemens Ruthner

Alfred Kubins Roman <i>Die andere Seite</i> (1909)	181
--	-----

Sabina Becker

Rainer Maria Rilkes Roman <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910)	199
---	-----

Katharina Meiser

Hugo von Hofmannsthals Theatertext <i>Jedermann</i> (1911)	217
--	-----

Hans Richard Brittnacher

Gustav Meyrink's Roman <i>Der Golem</i> (1915)	239
--	-----

Sikander Singh

Georg Trakls Gedichtsammlung <i>Sebastian im Traum</i> (1915)	259
---	-----

Annette Antoine

Karl Kraus' Drama <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> (1918)	279
---	-----

Caroline Frank	
Franz Kafkas Romanfragment <i>Der Process</i> (1925).....	301
Stefanie Kreuzer	
Arthur Schnitzlers <i>Traumnovelle</i> (1925/26):	
»Und kein Traum [...] ist völlig Traum.«	325
Thomas Köhler	
Wien im Film um 1930	347
Urte Helduser	
Ödön von Horváths <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i> (1931):	
Das Volksstück als Schaubudentheater	383
Birgit Nübel	
Robert Musils fragmentarischer (Meta-)Roman	
<i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> (1930/32)	401
Uwe Durst	
Leo Perutz' Roman <i>St. Petri-Schnee</i> (1933)	425
Hans-Walter Schmidt-Hannisa	
Elias Canettis Roman <i>Die Blendung</i> (1935): Bibliophilie und Misogynie	443
Dominik Orth	
Franz Werfels Kurzroman <i>Eine blassblaue Frauenschrift</i> (1941)	461
Sascha Kiefer	
Stefan Zweigs <i>Schachnovelle</i> (1942): Eine Welt in Schwarz-Weiß?	481
Stefanie Kreuzer	
Ilse Aichingers <i>Spiegelgeschichte</i> (1949): »Still! Laß sie reden!«	
– Paralogik und Inversion von Zeit, Leben und Erzählen	499
Björn Bühner	
Heimito von Doderers Roman	
<i>Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre</i> (1951)	523
Stefanie Kreuzer	
Marlen Haushofers Roman <i>Die Wand</i> (1963):	
Ein medialer Vergleich mit Julian Pöslers filmischer Adaption (A/D 2012)	541
Roland Innerhofer	
Konrad Bayers Romanmontage <i>der kopf des vitus bering</i> (1965)	569
Stefan Hölting	
Peter Handkes Roman <i>Die Hornissen</i> (1966)	589
Stephanie Blum	
Ernst Jandls experimenteller Lyrikband <i>Laut und Luise</i> (1966)	607
Stefan Greif	
Oswald Wieners <i>die verbesserung von mitteleuropa, roman</i> (1969)	
– »widerspruch ist heuristik!«	625
Mandy Dröschner-Teille	
Ingeborg Bachmanns Roman <i>Malina</i> (1971) oder eine Poetik der Chiffrierung	647

Caroline Frank

- Peter Roseis Essayband *Entwurf für eine Welt ohne Menschen.*
Entwurf zu einer Reise ohne Ziel (1975)667

Romana Weiershausen

- Elfriede Jelineks Theatertext *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*
oder Stützen der Gesellschaften (1979)689

Oliver Jahraus

- Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986)709

Doren Wohlleben

- Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988)729

Helmut Scheuer

- Erich Hackls Erzählung *Abschied von Sidonie* (1989):
 Tatsachenfantasie. Fakten und Fiktionen749

Christiane Solte-Gresser

- Marlene Streeruwitz' Roman *Jessica, 30.* (2004): Politik und Poetik769

Agnes Bidmon

- Arno Geigers Roman *Es geht uns gut* (2005)789

Stefan Tetzlaff

- Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* (2005)809

Thomas Wegmann

- Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* (2007)831

Anhang 847

- Die Beiträgerinnen und Beiträger849
 Umschlagabbildungen861
 Dank865

Einleitung des literaturgeschichtlichen Streifzugs durch ›Klassiker‹ österreichischer Literatur

(1) Ein(leitendes) ›Hoch‹ auf die österreichische Literatur

Thomas Mann hat 1935 mit Emphase konstatiert:

Rundheraus gesagt, halte ich die österreichische Literatur in allen Dingen des artistischen Schloffes, des Geschmacks, der Form-Eigenschaften, die doch wohl nie aufhören werden, in der Kunst eine Rolle zu spielen, und die keineswegs epigonenhaften Charakters zu sein brauchen, sondern Sinn für das Neue und Verwegene nicht ausschließen – der eigentlich deutschen für überlegen.¹

Ausgehend von dieser euphorischen Wertschätzung österreichischer Literatur – und zumal vorgetragen von einem so bekannten *deutschen* Schriftsteller – bedarf es für die vorliegende Publikation zu ›Klassikern österreichischer Literatur‹ eigentlich nicht mehr vieler weiterer Worte, um diese zu legitimieren. Gleichzeitig handelt es sich bei Thomas Manns Aussage natürlich um ein sehr persönliches hymnisches und literaturkritisches Geschmacksurteil eines Autors, das nicht auf literaturwissenschaftlichen Kriterien basiert oder an intersubjektiven Wertmaßstäben ausgerichtet ist.

Die Faszinationskraft österreichischer Literatur kann hingegen kaum überzeugender ausgedrückt werden und soll daher nicht kritisch bewertet, sondern ungebrochen als Anreiz für eine Untersuchung österreichischer Literatur in kultureller und historischer Perspektive dienen. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage nach möglichen Besonderheiten und Charakteristika österreichischer Literatur im Vergleich zu weiteren deutsch- und anderssprachigen Nationalliteraturen.

Im Folgenden soll ausgehend von einschlägigen Zitaten aus Literatur- und Literaturwissenschaftskreisen in das Konzept der *Klassiker österreichischer Literatur* eingeführt werden. Österreichische Literatur wird im Sinne eines weiten Nationalliteratur-Konstrukts reflektiert, problematisiert und definiert. Die Konzeption des

¹ Thomas Mann, 1935; zit. nach: Volker Kaukoreit u. Kristina Pfoser (Hrsg.): Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern. Ditzingen: Reclam 2000. S. 14.

»Klassiker«-Bandes ist als eine etwas andere »Literaturgeschichte« im Sinne eines Analyse-Streifzugs durch Einzeltexte angelegt. Die exemplarisch ausgewählten Texte reichen literaturgeschichtlich mit Ferdinand Raimunds Theatertext *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) vom frühen 19. Jahrhundert bis zu Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* (2007) vom Anfang des 21. Jahrhunderts.

(2) Österreichische Literatur im Spiegel von Zitaten: Ein breites Spektrum an Einschätzungen

Das Spektrum der Bewertungen, Charakterisierungen und Wertschätzungen österreichischer Literatur ist sehr breit. Es gibt eine Fülle heterogener Aussagen aus unterschiedlichen Perspektiven – sei es aus Literaturliebhaberei, aus literaturkritischen Kreisen, literaturwissenschaftlichen Diskursen, komparatistischen Kontexten, aus deutsch-österreichischen Beziehungsrelationen oder aus konkurrierenden nationalen Positionen heraus. Wie widersprüchlich österreichische Literatur thematisiert wird, sei exemplarisch an drei Zitaten aufgezeigt.²

Der österreichische Germanist und Literaturkritiker Klaus Zeyringer kritisiert beispielhaft die germanistische Auseinandersetzung mit österreichischer Literatur aus dominant deutscher Perspektive und die damit einhergehende unzulässige Vereinnahmung des genuin Österreichischen:

In der (literaturwissenschaftlichen) Beschäftigung mit österreichischer Literatur scheint es Usus geworden zu sein, zunächst einmal die Existenz des Gegenstandes des Interesses und dann die Berechtigung zur Fragestellung zu belegen, um etwa einen flotten literarischen Anschluss (»Deutschland erzählt. Von Rilke bis Handke«) abzuwehren und nicht im »Land ohne Eigenschaften« (Menasse) auch noch eine »Literatur ohne Eigenschaften« hinnehmen zu müssen.³

Die übergreifige »Eingemeindung« bedeutender österreichischer Literatur und Autor:innen – wie etwa Peter Handke oder Robert Musil mit seinem *Mann ohne Eigenschaften* (1930/32/42) – nicht nur unter »deutschsprachig«, sondern sogar unter »Erzählen in Deutschland« ist zwar offenkundig falsch. Die Dreistigkeit, mit der österreichische Literatur und Literat:innen indes von deutscher Seite mitunter vereinnahmt werden, mag einen Vergleich beider Nationallaturen zur gegenseitigen Kontrastierung – oder auch Nivellierung – herausfordern.

² Die Zitate stammen alle aus dem umfangreich illustrierten Sammelband *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern* (1994), der im Auftrag des Österreichischen Literaturarchivs, der Österreichischen Nationalbibliothek und der Dokumentationsstelle für österreichische Literatur herausgegeben worden ist: Vgl. Kaukoreit u. Pfoser (Hrsg.): *Die österreichische Literatur seit 1945*. S. 14 f.

³ Klaus Zeyringer, 1994; zit. nach: Kaukoreit u. Pfoser (Hrsg.): *Die österreichische Literatur seit 1945*. S. 15.

Statt der Nähe zwischen deutscher und österreichischer Literatur hat der österreichische Schriftsteller Herbert Eisenreich gerade die wechselseitige Fremdheit betont:

Die großen Dichter – so Grillparzer, Stifter, Raimund, Kafka, Rilke, Roth und andere – haben oft engere Kontakte mit den fremdsprachigen Literaturen und Kulturen des Donauraumes als mit Deutschland, das praktisch nur durch Goethe nach Österreich herüberzuwirken vermocht hat.⁴

Nationalliteraturen werden durch multiple Einflussfaktoren geprägt. Zwar mag die historisch gewachsene nationale, lokale und kulturelle Nachbarschaft Deutschlands und Österreichs für Gemeinsamkeiten in Denk- und Schreibweisen sorgen. Gleichzeitig mögen aber auch individuelle, philosophische, zeitgeschichtliche, soziale, familiäre, berufsspezifische, religiöse oder viele andere Einflussfaktoren einen mindestens ebenso prägenden Einfluss auf sogenannte ›nationale‹ Schreibweisen haben.

Der Wiener Philosophie-Professor Konrad Paul Liessmann hat gar ironisch die »Verachtung der österreichischen [Welt-]Literatur« kritisiert:

Die hinterhältigste, weil unverdächtige Verachtung der österreichischen Literatur liegt in ihrer Fixierung auf das Österreichische. Am Ende seiner Kritik von Peter Handkes »Mein Jahr in der Niemandsbucht« monierte ein Rezensent, daß es, bei aller Anerkennung, der »große österreichische Roman«, den manche von Handke erwartet hätten, wieder nicht gewesen sei. Ob Handke Weltliteratur geschrieben hat, interessiert in Österreich niemanden.⁵

Nicht nur in diesem Fall, sondern auch in vielen anderen Fällen kommt österreichischer Literatur eine internationale Bedeutung über den Status als Nationalliteratur hinaus als ›Weltliteratur‹ zu. – Um einen Konflikt zwischen National- und Weltliteratur soll es jedoch nicht gehen. Unter ›Klassiker österreichischer Literatur‹ sind vielmehr bekannte Texte bedeutender Autor:innen gefasst, die als ›österreichisch‹ apostrophiert werden können – sei es, weil die Autor:innen in Österreich geboren sind, dort gelebt haben oder gestorben sind oder weil sie besondere Bezüge zu Staatsgebiet oder Kultur haben oder hatten und zu einer bestimmten Zeit als ›österreichisch‹ verstanden worden sind.

Die Bestimmung ›österreichischer‹ Literatur über ihre Autor:innen wirft schließlich die Frage auf, ob es auch thematische und motivische Merkmale gibt, die ›österreichische‹ Literatur auszeichnen könnten: Claudio Magris schlägt dies-

⁴ Herbert Eisenreich, 1962; zit. nach: Kaukoreit u. Pfoser (Hrsg.): Die österreichische Literatur seit 1945. S. 14.

⁵ Konrad Paul Liessmann, 1995; zit. nach: Kaukoreit u. Pfoser (Hrsg.): Die österreichische Literatur seit 1945. S. 15.

⁶ Zum Begriff der Weltliteratur vgl. Manfred Schmeling (Hrsg.): Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 1).

bezüglich etwa vor, die österreichische Literatur vom Biedermeier bis zu den Texten Robert Musils als dem ›habsburgischen Mythos‹⁷ verpflichtet darzustellen. Und Ulrich Greiner vertritt die Position, dass »Wirklichkeitsverweigerung und Handlungsverzicht«⁸ als Schlüssel zum Verständnis österreichischer Literatur betrachtet werden können. Weitere immer wieder angeführte (angebliche) Merkmale fasst Ernst Fischer konzise zusammen:

Andere Kommentatoren sehen die österreichische Literatur ausgezeichnet durch einen sinnlichen Zugang zur Welt, durch eine gewisse Bösigkeit, durch einen spezifischen Unernst dem Leben gegenüber, durch eine Neigung zur Inszenierung des eigenen Lebens als Artefakt, durch Schein statt Sein, Oberfläche statt Tiefe, den Hang zum Manierismus und das Desinteresse an realistischer Gestaltung, durch Sprachskepsis und Sprachkritik oder den spielerischen Umgang mit Sprache.⁹

Diese Eigenschaften sind als Generalisierungen selbstverständlich fragwürdig. Denn genauso wenig, wie es eine ›österreichische Wesensart‹ gibt – ›Walzerseligkeit‹, Gemütlichkeit, Oberflächlichkeit oder andere Stereotypisierungen –, gibt es eine ›österreichische Literatur‹, die allein über thematische Cluster oder Erzählweisen definiert werden könnte. Dies bedeutet allerdings im Umkehrschluss keinesfalls, dass österreichische Autor:innen in ihren Texten diese »Österreich-Mythen«¹⁰ sowie – um die treffende Formulierung Ernst Fischers leicht abgewandelt aufzugreifen – diese ›Mythen des Österreichischen in der Literatur‹ nicht wiederholt bedienen. So setzen sich Autor:innen wie Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Arthur Schnitzler, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek in vielen ihrer literarischen Texten affirmativ oder auch kritisch mit der Frage nach einer ›österreichischen‹ Identität auseinander und sind daher zu »Leitfiguren des Österreichischen«¹¹ stilisiert worden.

(3) Um-/Beschreibungen ›österreichischer Literatur‹ als Frage der Kategorisierung

Welche Texte als ›österreichische Literatur‹ und welche Schriftsteller:innen als österreichische Autor:innen klassifiziert werden können, ist wohl mehr eine Frage der Kategorisierung nach nationalen, politischen, kulturellen, sprachlichen, geo-

⁷ Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Übers. von Madeleine von Pásztor. Überarbeitung der Übersetzung auf Grundlage der italienischen Neuausgabe von Renate Lunzer. Wien: Zsolnay 2013.

⁸ Ulrich Greiner: Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München: Hanser 1979. S. 15.

⁹ Ernst Fischer: Die österreichische Literatur. In: Ernst Fischer (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler 1997. S. IX–XXVI. S. X.

¹⁰ Fischer: Die österreichische Literatur. S. X.

¹¹ Fischer: Die österreichische Literatur. S. X.

grafischen und zeitlichen Zuordnungen als nach ästhetisch-künstlerischen Kriterien. Allerdings sind auch die raum-zeitlichen und gesellschaftlich-kulturellen Richtgrößen relevant. Die kulturelle Prägung veränderte sich während der letzten Jahrhunderte. Allein seit Beginn des 19. Jahrhunderts sind wiederholt wechselnde politische und gesellschaftliche (Staats-)Systeme anzuführen: Kaisertum Österreich (1804–1867), Doppelmonarchie Österreich-Ungarn (1867–1918), (Erste) Republik Österreich (1918–1933), faschistische Einflüsse und Zugehörigkeit zum Deutschen Reich (1933/1938–1945), Nachkriegszeit/Besatzungszone (1945–1955) sowie seit 1955 die (Zweite) Republik Österreich.

Mit Blick auf die Geografie und Infrastruktur Österreichs gibt es zudem sehr unterschiedliche Lebensbedingungen in ländlichen Regionen und Stadtzentren wie etwa Wien, Graz oder Innsbruck. Das Leben im Flachland, wie in der Steiermark oder am Neusiedler See, ist ein anderes als in den Alpenregionen. Und stets variieren Lebenskontexte nicht nur synchron, sondern auch diachron betrachtet stark. Ferner kann vor dem Hintergrund ethischer, moralischer, philosophischer und religiöser Überzeugungen, familiärer, queerer, gender- und geschlechtsspezifischer Voraussetzungen nach verschiedenen Perspektiven und Schreibweisen in den Texten gefragt werden, die sich vor dieser weiten historischen und geografischen Folie als ›österreichische‹ Literatur bezeichnen lassen. Vor dem Hintergrund möglicher und ganz unterschiedlicher nationaler Charakteristika, die an verschiedene kulturelle und ethnische Identitäten, zeitgeschichtliche Eigenheiten oder regionale Spezifika gebunden sind, ist der Fokus auf ›Klassiker österreichischer Literatur‹ auch – oder vielleicht sogar im Besonderen – einer, der von je individuellen Schreibweisen abzuleiten ist und sich aus einer Fülle an Einzeltextanalysen ergeben kann.

Versuche, österreichische Literatur literarhistorisch systematisch zu besprechen, setzen sowohl im Hinblick auf den zu betrachtenden Zeitraum als auch in Bezug auf die Auswahl und Sortierung der Texte und ihrer Autor:innen unterschiedliche Akzente. Österreichische Literatur wird in unterschiedlichen Anthologien¹² und

¹² Vgl. exemplarisch Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hrsg. von Petra Nachbaur. Graz: Styria 1995. Diese selbstreflexiv konzipierte Anthologie enthält Texte von 55 österreichischen Autor:innen, die alle über Literatur aus Österreich reflektieren und dabei auch wechselseitig über einander schreiben. So schreibt etwa Peter Handke über Franz Grillparzer, Elfriede Jelinek über Peter Turrini, Josef Winkler über Thomas Bernhard oder auch Günter Eichberger über Peter Handke. Vgl. überdies die Prosatext-Anthologie: Österreichische Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alois Brandstetter. Salzburg: Residenz 1984.

thematischen Konstellationen¹³ sowie aus verschiedenen Perspektiven¹⁴ jeweils anders akzentuiert.¹⁵ Unter den Publikationen, die sich im engeren Sinne als literarhistorisch bezeichnen lassen, sind einige besonders einschlägig. So hat Herbert Zeman sich in diversen Publikationsprojekten nachhaltig um die österreichische Literaturgeschichtsschreibung verdient gemacht. Die von ihm herausgegebene Reihe *Die österreichische Literatur* (1979–1989) liefert einen umfassenden Überblick über die österreichische Literatur von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart der 1980er Jahre. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf soziopolitischen sowie soziokulturellen Zusammenhängen.¹⁶ Die ebenfalls von Zeman herausgegebene einbändige *Literaturgeschichte Österreichs* (2014) stellt eine Tour de Force durch die österreichische Literaturgeschichte von der volkssprachigen Literatur im Hochmittelalter bis zur Literatur nach 1945 dar.¹⁷ Einen sehr umfangreichen Überblick vermittelt zudem die von Ernst Fischer herausgegebene Publikation *Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen* (1997). Dieser Band versammelt aus *Kindlers Neues Literaturlexikon* ausgewählte Beiträge zu kanonischen Texten vom Mittelalter bis zur Gegenwart von Autor:in-

¹³ Unterschiedliche und thematisch mitunter speziell zugespitzte Fragestellungen spiegeln sich insbesondere in den Zusammenstellungen von Sammelbänden und ihren Entstehungskontexten wider. So steht mal eine antinarrative österreichische Prosa im Fokus: Vgl. Viktor Konitzer: Geschichten zerstören. Antinarrative Prosa in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2016. Mal werden am Beispiel ausgewählter Einzeltexte Pro- und Kontraargumente für die Existenz einer spezifisch österreichischen Literatur gegeneinander abgewogen: Vgl. Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg u. Gerhard Melzer (Hrsg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königsstein: Athenäum 1982. Mal stehen Fragen nach Kanonisierung und Kanonrevision im Zentrum: Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer (Hrsg.): Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 1994. Mal wird österreichische Literatur im Vergleich mit Literaturen der europäischen Nachbarländer im Auftrag der Konrad-Adenauer-Stiftung untersucht: Vgl. Michael Braun u. Birgit Lermen (Hrsg.): Begegnungen mit dem Nachbarn. Aspekte österreichischer Gegenwartsliteratur. Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2003.

¹⁴ Vgl. exemplarisch die Darstellung österreichischer Literatur aus der germanistischen Perspektive der Deutschen Demokratischen Republik und der Ungarischen Volksrepublik: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Hrsg. von Horst Haase u. Antal Mádl. Berlin: Volk und Wissen 1988.

¹⁵ Mitunter ist der thematische Zusammenhalt um österreichische Literatur bei Sammelbänden mit betont umfassend formulierten Titeln eher lose gehalten und assoziativ. Vgl. etwa Christoph Fackelmann (Hrsg.): Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte. Thematische Festschrift zur Feier des 70. Geburtstags von Herbert Zeman. Münster: LIT 2013. Vgl. auch die Festschrift für Wolfgang Nehring: Roswitha Burwick, Lorely French u. Ivett Rita Guntersdorfer (Hrsg.): Auf dem Weg in die Moderne. Deutsche und österreichische Literatur und Kultur. Berlin: De Gruyter 2013.

¹⁶ Herbert Zeman (Hrsg.): Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Österreichische Kulturgeschichte und dem Ludwig Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung. 4 Bde. Graz: Akademie Druck- und Verlagsanstalt 1979–1986.

¹⁷ Herbert Zeman (Hrsg.): Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., überarb. u. akt. Aufl. Freiburg: Rombach 2014.

nen, die dem österreichischen Kulturraum zuzuordnen sind.¹⁸ Entsprechend dem Konzept von *Kindlers Neues Literaturlexikon* liefern die Beiträge zu den Texten im Wesentlichen eine inhaltliche Vorstellung sowie eine Einordnung in das jeweilige Œuvre. Interpretative Ansätze werden hingegen meist nur angedeutet. Derselben Vorgehensweise folgt der von Hermann Korte betreute Band *Österreichische Literatur der Gegenwart* aus der Reihe *Kindler Kompakt*, in dem Korte als Herausgeber eine Auswahl an repräsentativen Texten getroffen hat.¹⁹ Eine Problematisierung des Kanons²⁰ und Neu(be)schreibung der Literaturgeschichte mit Fokus auf österreichischen Autorinnen vom 19. bis 20. Jahrhundert hat zudem Sigrid Schmidt-Bortenschlager mit ihrer umfangreichen Monografie *Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000* (2009) vorgelegt.²¹

Weitere Versuche, österreichische Literatur literarhistorisch systematisch zu besprechen, sind auf die Zeit nach 1945 konzentriert. So bietet etwa Klaus Zeyringer in der erweiterten Neuauflage seiner umfangreichen monografischen Überblickspublikation *Österreichische Literatur seit 1945* (2008) chronologisch systematisierte Einblicke in die österreichische Literaturgeschichte an, wobei er seine Publikation jedoch dezidiert »nicht als Literaturgeschichte im engeren Sinne«²² versteht. Auch Wendelin Schmidt-Dengler beginnt in seiner zweiteiligen literaturgeschichtlichen

¹⁸ Fischer (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Am Ende des einleitenden Essays von Ernst Fischer werden in übersichtlicher Weise die bis 1997 einschlägigsten Publikationen aus den Bereichen: Das Österreichische als Problem der Literaturgeschichtsschreibung, literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen sowie Monografien und Aufsatzsammlungen zu einzelnen Epochen, Gattungen und Themen aufgelistet (vgl. Fischer: Die österreichische Literatur. S. XXIV–XXVI).

¹⁹ Vgl. Hermann Korte (Hrsg.): *Österreichische Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2016 (= Kindler Kompakt). In seiner Einleitung begründet Korte sein Projekt enthusiastisch folgendermaßen: »Aus der Spannung zum kulturell und politisch restaurativen Österreich ist, auf einer allgemeinen Ebene formuliert, der Antriebsimpuls einer genuin österreichischen Literatur erwachsen; die kritische, ja ablehnende und strikt oppositionelle Position zum offiziellen Österreich hat die Identität vieler Autorinnen und Autoren bestimmt und zugleich eine literarisch herausgehobene, ästhetisch anspruchsvolle und im deutschsprachigen Raum eigenständige, unverwechselbare Literatur geschaffen.« (Hermann Korte: *Österreichische Literatur der Gegenwart*. In: Ders. (Hrsg.): *Österreichische Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2016 (= Kindler Kompakt). S. 9–34. S. 34.)

²⁰ Vgl. exemplarisch Joseph P. Strelka: *Vergessene und verkannte österreichische Autoren*. Tübingen: Francke 2008.

²¹ Vgl. Sigrid Schmidt-Bortenschlager: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte*. Darmstadt: WBG 2009. S. 8. Schmidt-Bortenschlager hat mit ihrer Literaturgeschichte aus der Perspektive der literaturwissenschaftlichen Frauen- und Gender-Forschung »die Absenz von Autorinnen in den [österreichischen] Literaturgeschichten als Verfälschung der historischen Tatsachen entlarvt.« (S. 9)

²² Klaus Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Erg. u. akt. Neuaufl. Innsbruck: StudienVerlag 2008. S. 12.

Vorlesungsreihe *Bruchlinien I* (1995)²³ mit *Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990* und verfährt darin exemplarisch, ebenso in seiner Fortsetzung *Bruchlinien II* (2012) zum Zeitraum von 1990 bis 2008, in der er sein Vorgehen auch explizit als themenorientiert statt chronologisch beschreibt.²⁴

(4) Konzept(ion) der Publikation

Die Basis der vorliegenden Publikation zu ›Klassikern österreichischer Literatur‹ waren drei Ringvorlesungen an der Universität des Saarlandes (WiSe 2015/16 u. 2016/17; Abb. 1–2) sowie der Universität Kassel (WiSe 2017/18; Abb. 3). Die Projektinitiative ging aus von der Saarbrücker ›Arbeitsstelle für Österreichische Literatur und Kultur‹ (AfÖLK)²⁵ unter der damaligen Leitung von Ralf Bogner und Stefanie Kreuzer (Stellvertr.). Vor dem Hintergrund, dass die AfÖLK die einzige Österreich-Bibliothek an einer deutschen Universität beherbergt – inklusive namhafter Archivalien, Manuskripte und Briefe sowie insbesondere einer umfangreichen Sammlung von Primär- und Sekundärliteratur zu Robert Musil –, repräsentiert die vorliegende Publikation einen Blick dominant von außen auf österreichische ›Klassiker‹.²⁶ Dieser Außenblick will damit auch die internationale Bedeutung und Wertschätzung österreichische Literatur aufzeigen.

Die einzelnen Ringvorlesungen waren bekannten österreichischen (Einzel-)Texten gewidmet und jeweils in literaturhistorischer Abfolge vom 19. bis 21. Jahrhundert konzipiert. Die Prämisse von Ringvorlesung und Publikation besteht darin, dass österreichische Literatur als Literatur aufgefasst wird, die über mehrere Jahrhunderte im Kontext des heterogenen Kulturraums Österreich entstanden ist. Aufgrund der Vielfalt an österreichischen Texten liegt der Fokus auf exemplarischen ›Erkundungen‹ ausgewählter Literaturbeispiele von vornehmlich bekannten und etablierten Autor:innen aus der Zeit vom Anfang des 19. bis Anfang des 21. Jahrhunderts. Während einige Literarhistoriker:innen wie Herbert Zeman²⁷ und Wynfried Kriegleder²⁸ den Beginn einer genuin österreichischen Literatur bereits

²³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990* [1995]. 3., korr. Aufl. Wien: Residenz 2010. S. 17: »Ich kann mich nicht [...] an die üblichen und so bequemen Schemata halten, die die Chronologie uns zur Verfügung stellt, sondern werde mich vor allem um Gruppierungen bemühen [...]«

²⁴ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008*. Wien: Residenz 2012.

²⁵ Vgl. die Homepage der AfÖLK: <https://www.uni-saarland.de/forschen/afolk.html>.

²⁶ Unten den Beiträger:innen finden sich mit Ralf Bogner (Univ. des Saarlandes), Roland Innerhofer (Univ. Wien) und Clement Ruthner (Trinity College Dublin) vereinzelt auch Österreicher sowie mit Thomas Wegmann (Univ. Innsbruck) und Agnes Bidmon (FH Kufstein) in Österreich angesiedelte deutsche Literaturwissenschaftler:innen.

²⁷ Zeman (Hrsg.): *Literaturgeschichte Österreichs*.

²⁸ Wynfried Kriegleder: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen*. Wien: Praesens 2011.

im Mittelalter ansetzen, andere – wie Klaus Zeyringer und Helmut Gollner²⁹ – jedoch im 17. Jahrhundert, geht die vorliegende Publikation von einer zunehmend eigenständigen österreichischen Literatur seit der Gründung des Österreichischen Kaiserreichs 1804 aus. Begründbar ist diese zeitliche Einheit nicht nur mit politischen Daten, sondern auch mit der Entstehung eines souveränen österreichischen Selbstbewusstseins.³⁰

Die Auswahl der Texte akzentuiert implizit einige wichtige literarische Strömungen, unter anderem die Wiener Moderne, den Expressionismus, literarische Tendenzen in der Kriegs-, Exil- und Nachkriegszeit oder postmoderne Schreibweisen. Zudem treten einige literarische Impulse und relevante Entwicklungen von Autor:innenvereinigungen hervor – darunter die Gruppe 47, die Wiener Gruppe, das Forum Stadtpark³¹ oder auch die Grazer Gruppe.³²

Insgesamt liegt der Fokus indes auf den Einzeltextanalysen. Österreichische Literatur soll insbesondere induktiv durch die exemplarische Analyse ausgewählter Texte wichtiger österreichischer Autor:innen-Persönlichkeiten charakterisiert werden. Überdies bestand konzeptionell ein Anliegen darin, beispielhaft Texte aus allen Gattungen zu versammeln. Ein besonderer Akzent liegt auf epischen Texten, wobei gattungstypologisch ebenso dramatische wie auch lyrische Texte vertreten sind. Der filmhistorische Exkurs zu ›Wien-Filmen‹ der 1930er Jahre gibt schließlich einen zusätzlichen kinematografischen Einblick in das zeitgenössische Bild der österreichischen Hauptstadt und Gesellschaft.

In den Beiträgen sind unterschiedliche methodische Zugänge gewählt: Das Spektrum reicht von narratologischen, medienkomparatistischen und wissenschaftstheoretischen Ansätzen, über produktions- und wirkungsästhetische Fragestellungen, textimmanente und strukturalistische Zugangsweisen bis hin zu dekonstruktiven Lesarten. Einzelne Beiträge rekurrieren zudem interdisziplinär auf (Forschungs-)Diskurse und Wissensbestände, wobei unter anderem Bezüge zu Psychoanalyse und Psychotherapie, Meteorologie, Geologie, Historiografie, Ethnologie, Ökonomie und Politologie hergestellt werden.

²⁹ Klaus Zeyringer u. Helmut Gollner: Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: StudienVerlag 2012.

³⁰ Beispielhaft zu den unterschiedlichen zeitlichen Einordnungen vgl. Stefan H. Kaszyński: Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne. 2., verb. u. erw. Aufl. Berlin: Peter Lang 2019. S. 14.

³¹ Zum Forum Stadtpark vgl. Christine Rigler: Generationen. Literatur im Forum Stadtpark 1960–1995. Graz: Droschl 1995.

³² Exemplarisch zur Grazer Gruppe vgl. Kurt Bartsch u. Gerhard Melzer (Hrsg.): Transgarde. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und *manuskripte*. Graz: Droschl 1990.

Öffentliche Ringvorlesung (WiSe 2015/16) an der Universität des Saarlandes




Klassiker österreichischer Literatur

– donnerstags, 14–16 Uhr | Campus, Gebäude B.3 I, Hörsaal I (Raum 0.14), 66123 Saarbrücken –



<p>29. Okt. 2015 – Einführung in die Ringvorlesung – PD Dr. Sascha Kieler (Saarbrücken): Ferdinand Raimund: <i>Der Alpenkönig und der Menschenfresser</i> (1838)</p> <p>5. Nov. 2015 Prof. Dr. Sabina Becker (Freiburg): Rainer Maria Rilke: <i>Malle Meile Laundi Bräge</i> (1910)</p> <p>12. Nov. 2015 Prof. Dr. Ralf Bogner (Saarbrücken): Peter Rosengren: <i>Als ich noch der Waldboombus war</i> (1900)</p> <p>19. Nov. 2015 Dr. Katharina Meier (Saarbrücken): Hugo von Hofmannsthal: <i>Jedermann</i> (1911)</p> <p>26. Nov. 2015 Dr. Caroline Frank (Saarbrücken): Franz Kafka: <i>Der Prozess</i> (1925)</p>	<p>3. Dez. 2015 PD Dr. Ulrich Heldauer (Köln): Oden von Horváth: <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i> (1931)</p> <p>10. Dez. 2015 Prof. Dr. Birgit Nibel (Hannover): Robert Musil: <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> (1930/36)</p> <p>17. Dez. 2015 PD Dr. Uwe Durst (Stuttgart): Leo Perutz: <i>St. Petri Schnee</i> (1933)</p> <p>7. Jan. 2016 J.-Prof. Dr. habil. Stefanie Kreuzer (Saarbrücken): Iva Achberger: <i>Spiegelgeschichte</i> (1949)</p> <p>14. Jan. 2016 Dr. Björn Bühner (Saarbrücken): Heimito von Doderer: <i>Die Straußendinge oder Mädel und die Feig der Jahre</i> (1951)</p>	<p>21. Jan. 2016 Dr. Johannes Birgfeld (Saarbrücken): Peter Handke: <i>Wunscheins Unglück</i> (1972)</p> <p>28. Jan. 2016 Prof. Dr. Romana Weierhausen (Saarbrücken): Elfriede Jelinek: <i>Was geschah, nachdem Nana ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i> (1977)</p> <p>4. Feb. 2016 Prof. Dr. Anke-Maria Lohmeyer (Saarbrücken): Christoph Ransmayr: <i>Die Isen Welt</i> (1991)</p> <p>11. Feb. 2016 Prof. Dr. Christiane Solta-Gresser (Saarbrücken): Marlene Streeruwitz: <i>Jessica, 30</i> (2004)</p> <p>– Abschluss der Ringvorlesung –</p> <p>Hinweis: Eine Fortsetzung der Vortragreihe zu <i>Klassikern österreichischer Literatur</i> ist für die WiSe 2016/17 geplant.</p>
---	---	--

Konzeption und Organisation: J.-Prof. Dr. habil. Stefanie Kreuzer (Kooperation mit der »Arbeitsstelle für österreichische Literatur und Kultur«) | www.stefaniedkreuzer.de

Abb. 1: Plakat zur ersten Ringvorlesung im WiSe 2015/16 an der Universität des Saarlandes

© Grafik/Foto: Stefanie Kreuzer

Öffentliche Ringvorlesung (WiSe 2016/17) an der Universität des Saarlandes

UNIVERSITÄT
DES
SAARLANDES

Klassiker österreichischer Literatur

27. Okt. 2016
Prof. Dr. **Oliver Jahraus** (München):
Thomas Bernhards Roman *Ausflucht Ein Zerfall* (1986)

3. Nov. 2016
Dr. **Caroline Frank** (Saarbrücken):
Peter Rosset Essayband *Entwurf für eine Welt ohne Menschen. Entwurf zu einer Reise ohne Ziel* (1975)

17. Nov. 2016
Prof. Dr. **Roland Innerhofer** (Wien):
Konrad Bayers Romanmontage *der kopf des vitus befhng* (1965)

24. Nov. 2016
Mandy **Dröschken-Teile** (Hannover):
Ingeborg Bachmanns Roman *Motus* (1971)

1. Dez. 2016
Stephanie **Blum** (Saarbrücken):
Ernst Jandls experimenteller Lyrikband *Laut und Leise* (1966)

8. Dez. 2016
J.-Prof. Dr. habil. **Stefanie Kreuzer** (Saarbrücken):
Marlen Haushofers Roman *Die Wölfe* (1963)

15. Dez. 2016
Prof. Dr. **Andreas Blödmann** (Münster):
Arthur Schnitzlers Monolognovelle *Fidulien Else* (1924)

5. Jan. 2017
Dr. **Annette Antoine** (Hannover):
Karl Kraus Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918)

12. Jan. 2017
Prof. Dr. **Skander Singh** (Saarbrücken):
Georg Trakls Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* (1915)

19. Jan. 2017
Prof. Dr. **Clemens Ruthner** (Dublin):
Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909)

26. Jan. 2017
Markus **Schleich** (Saarbrücken):
Josefine Mutzenbachers „Felix Saltens“ erotischer Roman *Die Liebesgeschichte einer Wienerischen Dame. von ihr selbst erzählt* (1906)

2. Febr. 2017
Dr. **Urania Milevski** (Kassel):
Marie von Ebner-Eschenbachs Roman *Das Gemeindkind* (1887)

9. Febr. 2017
Dr. Johannes Birgfeld (Saarbrücken):
Johann Nestroy's Drama *Der Tiselman* (1840/43)

16. Febr. 2017
Prof. Dr. **Gerhard Sauder** (Saarbrücken):
Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* (1848)

Konzeption/Organisation: J.-Prof. Dr. habil. Stefanie Kreuzer u. »Arbeitsstelle für österreichische Literatur und Kultur« | www.stefaniekruizer.de

Foto: Saarländischer Kapellenplatz mit Sphärenkugel-Skulptur von Stephan Balkenhol | © Stefanie Kreuzer, 2017

– donnerstags, 14–16 Uhr | Campus, Gebäude B3 I, Hörsaal I (Raum 0.14) | 66123 Saarbrücken –

Abb. 2: Plakat zur ersten Ringvorlesung im WiSe 2016/17 an der Universität des Saarlandes

© Grafik/Foto: Stefanie Kreuzer

Öffentliche Ringvorlesung (WiSe 2017/18) an der Universität Kassel

Klassiker österreichischer Literatur

– donnerstags, 14–16 Uhr | Holländischer Platz, Campus Center (Hörsaal 4), 34125 Kassel –



19. Okt. 2017
Dr. **Stefan Tetzlaff** (Münster):
Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005)

26. Okt. 2017
PD Dr. **Ute Helduser** (Köln/Hannover):
Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005)

2. Nov. 2017
Prof. i.R. Dr. **Helmut Scheuer** (Kassel):
Erich Hackis *Abschied von Sidonie* (1989)

9. Nov. 2017
Prof. Dr. **Stefanie Kreuzer** (Kassel):
Klaus Hoppers *Bei den Biersch* (1979/83)

16. Nov. 2017
Dr. **Klaus Hoffer** (Graz):
– Lesung –

30. Nov. 2017
Prof. Dr. **Stefan Greif** (Kassel):
Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa* (1958)

7. Dez. 2017
PD Dr. **Sascha Kiefer** (Saarbrücken):
Stefan Zweigs *Schachnovelle* (1942)

14. Dez. 2017
Prof. Dr. **Hans-Walter Schmidt-Hannisa** (Galway):
Elias Canettis *Die Blendung* (1936)

21. Dez. 2017
Dr. habil. **Thomas Köhler** (Hannover):
Wien im Film der 1930er Jahre

11. Jan. 2018
Prof. Dr. **Hans Richard Brittmacher** (Berlin):
Gustav Meyrink *Der Golem* (1913/14)

18. Jan. 2018
Dr. **Andreas Wicke** (Kassel):
Leopold Andriass *Der Gorten der Erkenntnis* (1895)

25. Jan. 2018
Prof. Dr. **Michael Gamber** (Berlin):
Adalbert Stifters *Der Nachsommer* (1857)

8. Febr. 2018
Dr. **Dominik Orth** (Wuppertal):
Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschritt* (1941)

Konzeption und Organisation: Prof. Dr. Stefanie Kreuzer | www.stefaniekreuzer.de

UNIKASSEL
VERSITÄT

Abb. 3: Plakat zur dritten Ringvorlesung im WiSe 2017/18 an der Universität Kassel

© Grafik/Foto: Stefanie Kreuzer

(5) Die einzelnen Beiträge im Überblick

Die nachfolgende Kurzvorstellung der einzelnen Beiträge folgt dem chronologischen Erscheinen der Texte und damit der Gliederung des Sammelbandes. Gleichzeitig wird versucht, Bezüge der Texte untereinander aufzuzeigen und Gemeinsamkeiten wie Unterschiede der Themen, Schreibweisen und literarisch inszenierten »Österreich-Mythen«³³ herauszustellen.

Sascha Kiefer eröffnet die exemplarischen Streifzüge durch die österreichische Literatur mit Ferdinand Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). Er untersucht den Text mit einem Fokus auf der Figur des »Menschenfeinds« Rappelkopf, dessen seelische Verfassung und dessen Verhalten er in zweierlei Hinsicht interpretiert: In einer ersten Lesart stellt er Rappelkopf in die philosophisch-literarhistorische Tradition des Misanthropie-Diskurses. In einer zweiten schließt er den »Fall Rappelkopf« an Erkenntnisse und Methoden der modernen Psychologie und Psychotherapie an, indem er Merkmale einer Paranoiden Persönlichkeitsstörung auf die Figur bezieht und die »therapeutischen« Maßnahmen des Alpenkönigs in diesen Zusammenhang stellt.

In seinem Beitrag zu Franz Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* (1847/48) beschäftigt sich Gerhard Sauder zunächst mit der besonderen Konstruktion und Bedeutung der Rahmenhandlung mit ihren sozialen und historischen Implikationen, wobei er unter anderem das Motiv der Bewegung der Masse betrachtet, das als eine revolutionäre Erscheinung gedeutet und in Verbindung zur Julirevolution von 1830 gesetzt wird. Die eigentliche Binnenhandlung als Bericht des Spielmanns untersucht Sauder mit Blick auf die möglicherweise unzuverlässige Rahmenerzählinstanz, die er als Kontrastfigur zum aufrichtigen armen Spielmann deutet. In Bezug auf die Binnenhandlung fokussiert er das Motiv des Musizierens, anhand dessen das Verhältnis zwischen der Erzählinstanz und dem armen Spielmann weiter ausdifferenziert wird.

In bewusster Abgrenzung zu kritischen Stimmen, die Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857) als konservativ-restaurativ betrachten, versteht Michael Gamper den Text als eine an der Entstehungszeit orientierte und auf eine aktive Zukunftsgestaltung hin ausgerichtete Erzählung, die hinsichtlich ihrer Erzählverfahren durch eine Dominanz des beschreibenden Modus sowie der Iteration als modernistisch bezeichnet werden kann. *Der Nachsommer* wird zudem aus der Perspektive seiner Involvierung in Verfahren und Wissensbestände der Naturwissenschaften erschlossen, wobei Gamper im Besonderen wissenspoetische Bezüge zu Geologie und Meteorologie herstellt und damit zusammenhängend »Vorsicht« als Strategem der im Text entwickelten Zukunfterschließung bestimmt.

³³ Ernst Fischer: Die österreichische Literatur. In: Ernst Fischer (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler Verlag 1997. S.IV–XXVI. S. X.

Urania Milevski klassifiziert Marie von Ebner-Eschenbachs Roman *Das Gemeindegeld* (1887) als eine sogenannte ›prekäre Idylle‹, die sozialkritische Inhalte im Kontext eines vermeintlich beschaulichen Raums verhandelt. Dabei dienen die räumlichen Stationen, die den sozialen Aufstieg des Protagonisten Pavel markieren, zugleich als Gliederungspunkte des Beitrags. Das Prekäre an der Idylle zeigt sich laut Milevski unter anderem in der Beschreibung der ersten Station in Pavels Leben. Pavel wächst bei dem Gemeindegeldhüter Virgil auf. Dessen Name lässt sich zwar noch intertextuell an Vergils *Eklogen* (zw. 42 u. 39 v. Chr.) und damit das Genre der Idylle rückbinden, sein Leben im Landproletariat entbehrt jedoch jeder Form der Idylle. Dass die intertextuellen Bezüge zum Genre der Idylle sowie zu idyllischer Topik gleichzeitig unterminiert wie auch bestätigt werden, zeigt Milevski in der Analyse von Pavels letzter Station, dem Leben in einem Eigenheim ohne eigene Familie, das jedoch als ein alternativer Lebensentwurf in einer familiären Gemeinschaft lesbar wird.

Nicht der Bezug zu einem einzelnen Genre, sondern zur literarhistorischen Strömung der Wiener Moderne ist leitend für Andreas Wickes Auseinandersetzung mit Leopold Andrians Erzählung *Der Garten der Erkenntnis* (1895): Deziert modern sei etwa die Erzählweise des Textes mit einer deutlichen Tendenz zu interner Fokalisierung, wobei Reste auktorialer Vermittlung immer noch erkennbar blieben. Die Hauptfigur Erwin, die in der Erzählung von der Zeit im Konvikt über das Studium bis zum Tod mit 21 Jahren begleitet wird, repräsentiere den Typus des narzisstischen Ästheten, dessen Suche nach Erkenntnis letztlich die Suche nach körperlicher Vereinigung sei, die jedoch erfolglos bleiben müsse, weil Erwin sich seine Homosexualität nicht eingestehe. Einen Grund für diese fehlende Selbsterkenntnis sieht Wicke in den rigiden gesellschaftlichen Normen des bürgerlichen 19. Jahrhunderts.

Mit Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* (1900) untersucht Anna-Katharina Gisbertz einen weiteren Text der Décadence, wobei sie den Fokus auf die Auseinandersetzung mit Leid, Schuld und Trauma richtet. Mit Bezug auf Sigmund Freuds Traumtheorie weist sie auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene Formen des Wiederholungszwangs, des Versuchs, vor die Ursache des traumatischen Geschehens zurückzukehren, sowie Hoffnung auf eine Lösung aus der traumatischen Situation nach. Die wiederholt scheiternden Begegnungen der Hauptfigur Paul mit Frauen – darin liegt eine Parallele zur Figur Erwin aus *Der Garten der Erkenntnis* – lassen laut Gisbertz zwar einerseits auf seine Isolation schließen, stehen aber andererseits in Verbindung mit dem Leben: Die physische Verbindung ist ein erster Schritt auf der Suche nach der ›Blutsbindung‹ zu den Ahnen, die das eigene Leid überhöht, indem es als Teil einer viel älteren Geschichte des jüdischen Schicksals aufgefasst werden kann.

Auf den ersten Blick inhaltlich wie formal weitaus weniger ambitioniert als die zeitgleich erschienenen Texte der Wiener Décadence erscheint Peter Roseggers Erzählung *Als ich noch der Waldbauernbub war* (1900). Ralf Bogner weist in

seinem Beitrag jedoch nach, dass der beispiellose Erfolg der Textsammlung, die von der vermeintlich ästhetisch anspruchslosen und ›naiven‹ Geschichte aus der Kindheit des Verfassers erzählt, auf einen sehr geschickten Einsatz literarischer Darstellungsmittel zurückzuführen ist. Zu diesen Techniken zählt, wie Bogner darlegt, unter anderem die Authentifizierungsstrategie als Kindheitsgeschichte des Autors, die den hohen Fiktionalitätsgrad der Erzählsammlung verstellt. Weiterhin sei diese auch deshalb keine bloße Wiedergabe von Erlebnissen einer bürgerlichen Kindheit, weil als eines ihrer Ziele eine narrative Didaxe im Dienst der Vermittlung zentraler christlich-humanistischer Werte und Normen ausgemacht werden könne.

Besonders anschlussfähig an die Themen der Frühmoderne ist Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909), der unter anderem Identität und Alterität, Dekadenz, Apokalypse und Exzess im Setting eines kolonialen ›Traumreichs‹ in Zentralasien verhandelt. Eine phantastische Unschlüssigkeit besteht Clemens Ruthner zufolge im Besonderen in Bezug auf die Frage, ob der seine Glaubwürdigkeit betuernde Ich-Erzähler die Ereignisse im Traumreich auf der fingierten Wirklichkeitsebene des Textes tatsächlich erlebt oder nur träumt – beziehungsweise ob der Text nicht in toto als eine Allegorie gelesen werden muss. Die sich an vielen Stellen des Romans zeigende narrative Strategie der bedeutungsvollen Verrätselung lässt nicht nur an Texte Kafkas wie *In der Strafkolonie* (Entst. 1914) und *Das Schloß* (Entst. 1922) denken, denen *Die andere Seite* auch stofflich nahesteht, sondern hat zudem viele Deutungsvarianten hervorgebracht, die im Spannungsfeld zwischen exotisierenden, heterotopen, psychoanalytischen und modernekritischen Lesarten zu verorten sind.

Sabina Becker weist in ihrem Beitrag zu Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nach, dass die erzählte Realität in einzelne Teile zerfällt, wobei die fragmentarischen und skizzenhaften Beobachtungen, Reflexionen und Erinnerungen der Figur Malte nicht in einen übergreifenden narrativen Kontext eingebunden werden. Die impressionistisch in Augenblicke sich auflösenden Aufzeichnungen entsprechen dabei der simultanen Wahrnehmung und Reizüberflutung in der Großstadt, zugleich aber auch der dezidiert modernen Erfahrung einer unüberschaubar gewordenen Welt. Ein traditionelles Erzählen kann dieser Erfahrung nicht mehr gerecht werden. Stattdessen sind insbesondere die städtischen Aufzeichnungen durch eine assoziative Schreibweise, eine Auflösung von kausaler Ordnung und einen parataktischen Reihungsstil charakterisiert, wobei eine Analogie zum Impressionismus in Literatur und Malerei sowie zur futuristischen Ästhetik naheliegt, wie Becker beispielhaft in Referenz auf zwei futuristische Großstadtbilder zeigt. Ebenfalls typisch modern, wenn nicht sogar postmodern sei Maltes Position als Erzählinstanz mit der Fähigkeit zur Selbstreflexion respektive Autoreflexivität.

Hugo von Hofmannsthals Theatertext *Jedermann* (1911), der ein mittelalterliches Moralitätensspiel erneuert, ist auf den ersten Blick wenig modern, verhandelt

er doch mit der religiösen Bekehrung der vom Glaubensweg abgekommenen titelgebenden Figur ein Thema, das antiquiert erscheint. Dass die Popularität des Textes sowohl zu seiner Entstehungszeit wie auch gegenwärtig ungebrochen ist, führt Katharina Meiser auf den aktualisierenden Charakter von Hofmannsthals Bearbeitung des Stoffes zurück, da der ursprünglich dogmatische Impetus in einen offenen und reflexionsanregenden überführt werde, der Fragen zur individuellen wie auch gesellschaftlichen Lebensführung aufwerfe, ohne sie letztgültig zu beantworten. Dabei entsteht Meiser zufolge ein produktives Spannungsverhältnis zwischen ›alten‹, religiös geprägten und ›neuen‹, pragmatisch ökonomisch determinierten Glaubensdogmen.

Wie Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nimmt auch Gustav Meyrink's Roman *Der Golem* (1915) deutlichen Abstand vom traditionellen Erzählen und ist vielmehr durch narrative Diskontinuität und Expressivität gekennzeichnet. Und wie Kubins *Die andere Seite* bleibt der Status des fiktiven Geschehens unentschieden zwischen authentischem Erlebnis und Traum beziehungsweise Vision. Hans Richard Brittnacher interpretiert die besondere Darstellungsform des Textes, welche die Fülle an Assoziationen und Eindrücken durch syntaktische Konstruktionen wie Anakoluthe und Aposiopesen sowie durch sehr häufige Absatzmarken zum Ausdruck bringt, als literarisches Mittel, um bislang geglaubte Gewissheiten auch sprachlich infrage zu stellen. Der Roman sei zudem inhaltlich symptomatisch für die krisenhaft wahrgenommene Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, indem er die Krise des Ichs nicht nur als Sprachkrise, sondern auch als Nerven- und Männlichkeitskrise inszeniere.

Über den Bezug zum Heiligen Sebastian und seinem Martyrium verweist der Titel von Georg Trakls Gedichtsammlung *Sebastian im Traum* (1915) wie Hofmannsthals *Jedermann* auf die christliche Religion als Referenzrahmen. Trakl verortet seinen Band laut Sikander Singh damit im Spannungsfeld von christlich geprägter Ikonografie einerseits und einer modernen Welt ohne transzendente Sinnstiftungen Anfang des 20. Jahrhunderts andererseits. Zugleich könne der Titel im Sinne eines Traumbilds des Heiligen verstanden und damit in die Tradition der Versuchungen des heiligen Antonius gestellt werden. Die Unbestimmbarkeit des Titels spiegele paratextuell die sich dem Verstehen verweigernde Form der Gedichte, die durch eine Amalgamierung von dunkler Bilderwelt, Naturmetaphorik und Verfallsbildern sowie durch syntaktischen Konventionsbruch eine für die Zeit neue dichterische Sprache finde. Singh spricht den Gedichten eine philosophische Bedeutungsdimension zu, die über individuelle Erfahrung hinausweist.

Karl Kraus' Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1918) verhandelt den Ersten Weltkrieg. In der Tradition des sozialkritischen Volksstücks versucht das Drama eine Art Totalansicht des Kriegsgeschehens, wobei alle Akte am gleichen Ort, dem Ringstraßenkorso in Wien, beginnen. Annette Antoine stellt heraus, dass vor der Folie desselben Settings der Übergang der Figuren vom Menschlichen zum Tierischen deutlicher hervortrete und sich die so genannte ›Wiener Gemütlichkeit‹ auch

durch die Weltgeschichte nicht erschüttern lasse. Im Besonderen in den Monologen der Figur des Nörglers gehe es Karl Kraus um eine schonungslose Gegenwartskritik, um die Wahrheit, die aus seiner Sicht auch in der Kunst gesagt werden müsse. Antoine analysiert auch die schreibende Zunft, die in der Logik des Textes eine große Mitschuld an der Katastrophe des Ersten Weltkriegs trage.

Wenig beeindruckt vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs zeigte sich Franz Kafka, zumindest wenn man einer Tagebuchaufzeichnung Glauben schenkt: »Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule.«³⁴ Aus dieser lakonischen Äußerung lässt sich jedoch nicht rückschließen, dass Kafka die Bedeutung des Ereignisses falsch einschätzte. Sie zeigt lediglich, dass seine privaten Routinen trotz der Erschütterungen globalen Ausmaßes fort dauerten. Der Beginn des Ersten Weltkriegs fällt werkbiografisch zusammen mit der Aufnahme der Schreibarbeit am Romanfragment *Der Process* (posthum 1925), in dem der Protagonist Josef K. im ersten Kapitel verhaftet wird und bis zu seiner Exekution im letzten Kapitel nicht erfährt, weswegen er angeklagt ist. Caroline Frank legt dar, welche inhaltlichen und darstellungsbezogenen Elemente dazu beitragen, gleichzeitig Nähe und Distanz zu Josef K. aufzubauen, und welche (versteckten) Textspuren Hinweise auf seine mögliche Schuld geben.

Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925/26) wird von Stefanie Kreuzer als ein Text der Wiener Moderne vorgestellt, in dem Traum- und Wachwelt nicht nur gegenübergestellt werden, sondern auch traumaffine Facetten der Wachwelt betont sind. Kreuzer zeigt an der Novelle sowohl auf der stofflich-inhaltlichen als auch auf der darstellerisch-formalen Ebene Merkmale des traumhaften Erzählens auf und stellt heraus, wie sich »Tagesreste« und Mechanismen der Traumarbeit im Sinne der psychoanalytischen Theorie Sigmund Freuds im Text finden. Kreuzer zufolge spiegelt Schnitzlers *Traumnovelle* ein emotives, diffuses und eher implizites Traumwissen wider. Gleichzeitig stellt sie heraus, dass es sich bei der *Traumnovelle* um einen poetologisch gestalteten Text handelt, der sich von faktualen Traumberichten deutlich unterscheidet.

Das Klischee von Wien als nostalgisch-behaglicher Walzer-Stadt, das in *Die letzte Tage der Menschheit* kritisch hinterfragt wird, findet in vielen frühen Wien-Filmen eine Bestätigung, wie Thomas Köhler am Beispiel ausgewählter Stummfilme der 1920er Jahre – unter anderem *THE WEDDING MARCH* (USA 1928; Regie: Erich von Stroheim) und *MERRY-GO-ROUND* (USA 1923; Regie: Erich von Stroheim) – zeigt. An das in dieser Zeit etablierte Muster knüpft auch der »Wiener Film« von Anfang bis Mitte der 1930er Jahre an, so etwa *MASKERADE* (A 1934; Regie: Willi Forst) und *EPISODE* (A 1935; Regie: Walter Reisch). Während diese Filme oftmals verklärend die Vergangenheit der Stadt inszenieren, blickt eine andere Gruppe von Filmen auf das extrafiktional »reale« Wien in einer besseren

³⁴ Franz Kafka: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. In: Ders.: Franz Kafka. Schriften – Tagebücher – Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley u. Jost Schillemeit. Stuttgart: Fischer 1990. S. 543.

Zukunft: Interessanterweise sind es laut Thomas Köhler zunächst im Auftrag der österreichischen Sozialdemokraten entstandene Wahlwerbefilme wie *DAS NOTIZ-BUCH DES MR. PIM* (A 1930; Regie: Frank Ward Rossak) und *DIE VOM 17ER HAUS* (A 1932; Regie: Artur Berger), welche die politisch progressive Seite der Stadt in Zukunftsvisionen inszenieren. Ein ebenfalls moderneres Bild der Stadt wird in *SONNENSTRAHL* (A 1933; Regie: Paul Fejos), dem wohl bedeutendsten Spielfilm aus diesen Jahren, entworfen, der den bekannten Zauber des ›Wiener Films‹ in die Gegenwart ›rettet‹ und zugleich mit dem Versprechen von sozialem und individuellem Fortschritt verbindet.

Nach diesem ›Exkurs‹ in die österreichische Filmgeschichte der 1920er und 1930er Jahre geht es mit Urte Heldusers Beitrag zu Ödön von Horváths Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) wieder literarisch weiter: Wie bereits der Titel als Anspielung auf den gleichnamigen Walzer von Johann Strauss (Sohn), der auch als dramatisches Leitmotiv fungiert, andeutet, nutzt Horváth populäre Motive, Kitsch und Unterhaltungskultur, um die präfaschistische Gesellschaft der Zwischenkriegszeit darzustellen. Der Kreisbewegung des Walzers folgt auch der Handlungsverlauf, denn die Hauptfigur Marianne befindet sich am Ende des Stücks wieder in der Gewalt ihres Verlobten Oskar, dem sie zu Beginn des Stücks zu entkommen versuchte. Das Alte Wiener Zaubertheater wird dabei destruiert, wenn von der bekannten Figur des ›Zauberkönigs‹ nur noch Mariannes so bezeichneter Vater, ein alternder und verarmter Patriarch im Morgenmantel, übriggeblieben ist, der einen Spielzeugladen besitzt. Wie Helduser zeigt, sind alle Figuren des Stücks direkt von den sozialen Umbrüchen der Zeit betroffen, die sie als krisenhaft erleben. Ein Fokus der Analyse liegt dabei auf der Beschreibung und Interpretation von Horváths ästhetischem Verfahren, das die Kleinkunst des Wiener Praters zu einem Schaubudentheater adaptiert.

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) ist, wie Birgit Nübel es zu Beginn ihres Beitrags formuliert, ein ›Klassiker‹ der österreichischen Literatur in dem Sinn, dass er zwar viel zitiert, aber wenig (zumindest nicht zu Ende) gelesen wird. Das liege nicht am Schreibstil, denn Musil nutze keine avantgardistische Technik, statt mit Montage oder Stream of Consciousness arbeite er mit Psychonarration und nutze bildhafte Vergleiche, Ironie und Satire. Dass die Lesbarkeit des Romans jedoch ein letztlich ›unmögliches‹ Projekt sei, liege im Besonderen am zweiten Band, in dem sich Wiederholungen, Varianten, Abkürzungen und Fragmente häuften. Birgit Nübel betrachtet das ausgeuferte Romanprojekt, das auch deshalb fragmentarisch bleiben muss, weil Musil es bis zu seinem Tod nicht fertigstellte, als narrativen Raum zur Erprobung von Formen des Romans. Dabei werde, so Nübel, das Genre zugleich metatextuell transgrediert, verschiedene Romangattungen würden ästhetisch-spielerisch verhandelt, und der Text reflektiere weiterhin seine eigenen Bedingungen.

Auch Uwe Durst setzt sich in seinem Beitrag zu Leo Perutz' *St. Petri Schnee* (1933) aus einer strukturalistischen Perspektive mit den narrativen Verfahren

auseinander, die im Text genutzt werden, um die eigene Gemachtheit zu reflektieren. Das Verhältnis der einander ausschließenden beiden Handlungssequenzen wird im Sinne einer minimalistischen Phantastikdefinition beschrieben: Der Ich-Erzähler Amberg, der in einem Krankenhaus in Osnabrück erwacht, behauptet, im westfälischen Dorf Morwede als Arzt gearbeitet und bei einem revolutionären Aufstand verletzt worden zu sein. Die Binnenhandlung berichtet von diesen Ereignissen in Morwede, ihr gegenübergestellt ist die Osnabrück-Handlung, nach der Amberg nie in Morwede angekommen ist, sondern während seines Aufenthalts in Osnabrück Opfer eines Verkehrsunfalls wurde. Die wunderbaren Elemente des Textes bestimmt Uwe Durst als »sequenzielle Lücken syntagmatisch-subtraktiver Art«, die jedoch nur in der Morwede-Handlung als thematisches Material integriert sind. Dabei zerfalle auch die Erzählinstanz in zwei Unterinstanzen, die einander opponierten.

Elias Canettis Roman *Die Blendung* (1935) handelt von der Zerfallenheit der modernen Welt. Diese spiegelt sich Hans-Walter Schmidt-Hannisa zufolge nicht nur in der polyphonen Konstruktion des Romans, die gelingende Kommunikation als ein Ausnahmephänomen erscheinen lässt, sondern zugleich in seiner thematischen Heterogenität. Der Text ist Bibliotheks- und Großstadtroman, aber auch Gelehrtentragödie und Milieustudie, er inszeniert auf burleske Weise den Geschlechterkampf und zeigt ein Panoptikon von Außenseiter- und Exzentrikerfiguren. Vor der Kontrastfolie von Goethes Faust, der gegen die vermeintliche Autorität von Büchern rebelliert, akzentuiert Hans-Walter Schmidt-Hannisa den Bücherwahn des Protagonisten Kien, der sich in die Welt seiner Bibliothek versteigt, ohne als Forscher produktiv zu sein. Die Ehe mit seiner vormaligen Hausangestellten Therese lasse beide immer mehr in Wahn und Phantasmen abgleiten, sodass ihre Mesalliance letztlich zum Tod Kiens führe, der als Allegorie der Zerstörung der menschlichen Gesellschaft lesbar werde.

Franz Werfels im Exil entstandener Kurzroman *Eine blassblaue Frauenschrift* (1941) schließt thematisch an die Literatur der Wiener Moderne an. Ebenso wie Leopold Andriass *Der Garten der Erkenntnis* und Richard Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* verhandelt er Liebe, Ehe und Seitensprünge. Dominik Orth hebt in seiner Annäherung an den Text hervor, dass es sich zudem dezidiert um politische Literatur handele, da die Geschichte im Wien der 1930er Jahre spiele und den Antisemitismus des austrofaschistischen Staates thematisiere. Der Roman sei zudem in narrativ-ästhetischer Hinsicht komplex: Das Gefühlschaos des Protagonisten Leonidas, der glaubt, mit einer Jüdin ein gemeinsames Kind zu haben, finde eine formale Entsprechung im Wechsel zwischen Formen der Gedankenwiedergabe im tendenziell dramatischen und tendenziell narrativen Modus. Durch die interne Fokalisierung auf die negativ besetzte Figur Leonidas, die zu einer Verkörperung der charakterlosen Staatsbürokratie werde, seien die Lesenden, so Orth, zwar an seine Weltsicht gebunden, erhielten aber an einzelnen Stellen auch die Sicht anderer Figuren auf ihn.

Auch Stefan Zweigs *Schachnovelle* (1942) ist im Exil entstanden und in vielfacher Hinsicht ebenfalls auf Österreich und das Dritte Reich bezogen. Sascha Kiefer nähert sich dem wohl bekanntesten Text Zweigs über den Bezug zum Novellengenre, indem er ihm einen hohen Grad an Formbewusstsein, die Fokussierung eines Einzelfalls, die Tendenz zur polarisierenden Zuspitzung bei eindeutiger Parteinahme und eine Tendenz zur symbolhaften Überhöhung attestiert. Neben dem Antagonismus der Hauptfiguren – dem arroganten, ungebildeten und demonstrativ desinteressierten Schachweltmeister Czentovic einerseits und dem vornehmen, gebildeten und traumatisierten Dr. B. andererseits – untersucht Kiefer auch die Ambivalenz des Ich-Erzählers, dem er im Besonderen in Bezug auf seine Selbstaussagen eine gewisse Unzuverlässigkeit zuschreibt.

Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1949) wird als der wohl auch international bekannteste Prosatext der Autorin von Stefanie Kreuzer als ein ebenso eindringliches wie rätselhaftes ›Erzählexperiment‹ mit einer eigenen (Para-)Logik vorgestellt. Wenn das Leben einer jungen, namenlos bleibenden Frau, die an den Folgen einer Abtreibung stirbt, im Rückwärtslauf mit neuen und irritierenden Kausalverbindungen vom Tod bis hin zur Geburt erzählt wird, so erscheint ihr Leben in seiner parabolischen Form einerseits anschaulich dargestellt, andererseits wird es in seiner Verkehrung jedoch auch verzerrt und irritierend gespiegelt. Kreuzer untersucht die *Spiegelgeschichte* in dreierlei Hinsicht: (1) im Hinblick auf die chronologische Inversion als Rückwärtserzählung, (2) als Du-Erzählung, die mit Erzähl- und Wahrnehmungsperspektiven spielt, sowie (3) in der Metaphorik des titelgebenden Spiegels respektive von Spiegelungsprinzipien.

Björn Bühners Untersuchung von Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhofstiege* (1942) folgt der Ausgangsthese, dass Doderer mit diesem Text einen wichtigen Beitrag zur modernen Debatte um Subjekt und Identität leistet. An der Entwicklung der Figur Melzer zeigt Bühner, was in Doderers Sicht geschehen muss, damit ein Mensch eine Identität ausbildet, die ein stabiles Verhältnis zu sich selbst und zur Umwelt und damit zugleich auch eine Subjektbildung ermöglicht. Der Ich-Erzähler wird dabei als Instanz charakterisiert, die Probleme hat, die Komplexität der erzählten Welt narrativ zu vermitteln, sich dieser Probleme aber bewusst ist. Dadurch offenbart sich nach Bühner in der Erzählweise – die durch subjektiv konnotierte Leitmotivik, durch erzähltes und ›symptomatisches‹ Erzählen sowie Metafiktionalität und Fiktionsbrüche gekennzeichnet ist – die Einsicht des Autors in die Subjektgebundenheit von Erkenntnis.

Für ihre Annäherung an Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963) wählt Stefanie Kreuzer einen medialen Vergleich mit Julian Pöslers gleichnamiger filmischer Adaption (A/D 2012). Sie beschreibt Haushofers Erzählverfahren als changierend zwischen Anschaulichkeit, ›Realismus‹ und Wörtlichkeit einerseits sowie Unsichtbarkeit, parabolischer Rätselhaftigkeit und Uneigentlichkeit andererseits. Eine Verdichtung erfährt dieses besondere Erzählen in der titelgebenden Wand, die von der Erzählerin als sinnlich erfahrbare Entität geschildert wird, zugleich aber

auch eine rational schwer fassbare und unbekannte Größe darstellt. Die filmische Adaption betrachtet Stefanie Kreuzer als einen kinematografischen Textzugang, der durch seine audiovisuelle Inszenierung nicht nur eine spezielle Interpretation des Textes liefert, sondern auch neue Perspektiven auf die Geschichte ermöglicht. Der Vergleich zwischen Text und Film ist dabei auf drei Themenaspekte gerichtet: (1) Schreib-/Erzählthematik, (2) ›unerhörte‹ Erscheinung der plötzlich auftretenden Wand und deren mediale Inszenierungsmöglichkeiten sowie (3) Zeiterleben und -darstellung.

Marlen Haushofers Roman *Die Wand* hat aufgrund seiner großen Verbreitung, des rätselhaften Leitmotivs und auch der ihm vielfach attestierten Einfachheit der Sprache definitiv einen ›Klassiker‹-Status inne. Anders verhält es sich mit Konrad Bayers Romanmontage *der kopf des vitus bering* (1965): Zwar gehört Konrad Bayer als Mitglied der Wiener Gruppe zu den wichtigsten Vertreter:innen der österreichischen Neoavantgarde, der mit vierzig Seiten längste abgeschlossene Text Bayers entzieht sich jedoch aus verschiedenen Gründen der Kanonisierung. Statt biografischer Kontinuität der titelgebenden Figur des Seefahrers Vitus Bering werden disparate Fragmente aus Berings Leben mit der Beschreibung eines Schachspiels sowie mit Reise- und ethnografischen Berichten zusammengeführt. Konrad Bayer selbst hat für dieses Verfahren der additiven, paradigmatischen Reihung den Begriff der ›summarischen biographie‹ geprägt. Roland Innerhofer nähert sich diesem besonderen Sprachexperiment über drei motivische Gegensatzpaare: Polreise und Ekstase, Kannibalismus und Schamanismus sowie Mystik und Gewalt. Diese inhaltlichen Gegensätze sind in einem Wechselspiel von semiotischem und syntaktischem Aufbruch verfestigter Strukturen sowie der Erstarrung in Bildern von Fremdheit und Kälte gestaltet

Ein hochkanonisierter Autor der österreichischen Gegenwartsliteratur ist der Nobelpreisträger Peter Handke. Stefan Höltgen untersucht in seinem Beitrag Handkes Romandebüt *Die Hornissen* (1966). Der Text wurde von der Kritik aufgrund seiner ungewöhnlichen Form zunächst schlecht aufgenommen und steht Handkes nachfolgendem Œuvre solitär voran: *Die Hornissen* erzählt narrativ komplex aus drei Perspektiven und auf drei verschiedenen Zeitebenen. Leitend ist in Stefan Höltgens Zugang zum Text die Frage, ob dessen stilistische Besonderheit, die Erzählung oftmals hinter die Beschreibung zurücktreten zu lassen, eine ironische Form des Umgangs mit dem der Gegenwartsliteratur attestierten ›Beschreibungszwang‹ oder doch eine literarische Methode sowie ein philosophisches Programm darstelle. Zur Beantwortung dieser Frage stellt Höltgen einen Deutungsansatz vor, der das Film- und Kinodispositiv als Motiv, literarisches Montageprinzip und zeitgenössischen Diskurs näher betrachtet.

Ernst Jandls experimenteller Lyrikband *Laut und Luise* (1966) wurde von der Kritik zum Entstehungszeitpunkt ähnlich verhalten aufgenommen wie Handkes *Die Hornissen*. Schon in den 1970er Jahren hat jedoch eine Kanonisierung eingesetzt, durch die der Band auch Einzug in den schulischen Kontext gehalten hat. In

Laut und Luise setzt Jandl eine große Vielfalt an lyrischen Verfahrensweisen ein: Der Band führt Sprech-, Laut- und Dialektgedichte mit visueller Poesie und traditionell strophischen Gedichten zusammen. Anhand ausgewählter Einzelanalysen und mit Bezug auf Jandls poetologische Prinzipien der ›Leiblichkeit‹ der Rezipient:innen und der Performativität des dichterischen Ausdrucks zeigt Stephanie Blum die sprachlichen Besonderheiten und die Wirkungsästhetik der Gedichtsammlung auf. Letztere sei zwar im Bereich der experimentellen Lyrik zu verorten, unterschiedliche Elemente lyrischer Bedeutungserzeugung stünden jedoch dem Ziel einer bloßen Sinndestruktion entgegen.

Mit *die verbesserung von mitteleuropa, roman* (1969) untersucht Stefan Greif einen Text Oswald Wieners. Ebenso wie Konrad Bayer ist auch Wiener ein Mitglied der Wiener Gruppe und beschäftigt sich mit den Auswirkungen behavioristischer Wissenschaft und deren Einfluss auf Kybernetik und Linguistik. Zunächst rekapituliert Stefan Greif einige sprach- und wissenschaftskritische Annahmen Oswald Wieners mit Fokus auf dessen These, die persönliche Weltaneignung sei sprachlogisch in der Weise blockiert, dass der einzelne Mensch lediglich einem fremdbestimmten Objekt gesellschaftlicher Interessen gleiche. Daran anschließend untersucht Greif parodistische Formen des Erzählens wie etwa das Spiel mit kybernetischen Darstellungsmethoden, verortet Oswald Wiener im Kontext der Aktionen der Wiener Gruppe und beschäftigt sich im Besonderen mit dem so genannten ›bio-adapter‹, einer Lustmaschine, mit der der Mensch zum Spielball technischer Versprechungen wird.

Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971), der einzige von der Autorin zu Lebzeiten fertiggestellte und publizierte Roman, diskutiert ein breites Spektrum an Themen wie etwa das Verhältnis von kollektivem Gedächtnis und individueller Erinnerung, den Nationalsozialismus und die feministische Annahme einer patriarchal strukturierten Gesellschaft. Laut Bachmann selbst geht es in diesem Text nicht um die Geschichte einer Person, sondern nur um eine des Schreibens. Mandy Dröscher-Teille stellt heraus, dass Bachmann ihre Poetik nicht theoretisch entwickle, sondern über den Körper eines fiktiven Ichs verhandele: Im Besonderen die negativen, schmerzhaften Handlungsmomente werden laut Dröscher-Teille zu Bedeutungsträgern poetologischer Selbstkommentierungen. Gerade diese Schmerz- und Gewalterfahrungen der Protagonistin ermöglichten erst das Finden von Ausdrucksformen für das Negative (Folter, Vergasung, Inzest, Vergewaltigung). Diese basierten, so Mandy Dröscher-Teille, aber gerade nicht auf unmittelbarer Kommunikation, sondern auf Chiffrierung und Umschreibung: *Malina* wird so lesbar als ein Roman, der die wichtigsten Prämissen von Bachmanns Textproduktion wie etwa Fragmentierung, Dynamisierung und motivische Kreisbewegungen narrativ entwickelt und zu einer essayistischen Poetik der Chiffrierung verbindet.

Peter Roseis Essayband *Entwurf für eine Welt ohne Menschen. Entwurf zu einer Reise ohne Ziel* (1975) steht wie Marlen Haushofers *Die Wand* und Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* in der Tradition postapokalyptischen Erzählens: Der

erste Entwurf ist eine ›Topo-Grafie‹ im eigentlichen Sinn, denn er beschreibt einen Naturraum ohne Menschen, im zweiten Entwurf gibt es zwar noch Menschengruppen, das soziale Miteinander trägt jedoch ebenfalls (post-)apokalyptische Züge. Während laut Caroline Frank, die einen narratologischen Zugang zu den Essays wählt, der erste Entwurf eine raumzeitlich unverortbare, aber wahrnehmungsabhängige Landschaft aus der Perspektive einer nicht näher bestimmbar Instanz beschreibt, die auf das Ziel der sogenannten Schneeberge zusteuert, berichtet der zweite Entwurf von einer Reise ohne ein festes Ziel. Dieser weitaus konventioneller erzählte zweite Entwurf sei, so Franks These, aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive unabdingbar, um die Unkonventionalität und Radikalität des ersten Entwurfs deutlicher hervortreten zu lassen.

Wie Bachmanns *Malina* verhandelt auch Elfriede Jelineks Theatertext *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979) herrschende Geschlechterverhältnisse, die Kontinuität faschistischer Tendenzen in der Gesellschaft und Kapitalismuskritik. Zentraler intertextueller Bezugspunkt ist Henri Ibsens Stück *Ein Puppenheim* (1879), das Jelineks Theatertext in Form eines Stationendramas und unter einem Schauplatzwechsel vom großbürgerlichen Privathaushalt in den öffentlichen Raum der Berufswelt fortschreibt. Romana Weiershausen bezieht sich in ihrem Beitrag auf das dem Text eingeschriebene schriftstellerische Konzept, das eine kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwartsgesellschaft auch über einen kritischen Rekurs auf literarische Traditionsbestände leistet. Ein ›Klassiker‹ österreichischer Literatur ist der Theatertext laut Weiershausen gerade in dem Sinn, dass er nicht auf eine zeitlos gültige Dichtung, sondern auf eine Kontaminierung im Zeitbezug und auf Fortsetzbarkeit setze.

Die in Bachmanns und Jelineks Texten verhandelten Themenkomplexe tauchen auch in Thomas Bernhards Roman *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) auf, in dem die Figur Murau in einem ausufernden Monolog die Geistesfeindlichkeit der eigenen Familie und deren Verstrickung in die Naziverbrechen reflektiert. Neben einem deutlichen intertextuellen Bezug zur Traumsequenz in *Malina* ist Ingeborg Bachmann in der Figur der Schriftstellerin Maria auch ein literarisches Porträt gewidmet. Diese und andere intertextuelle Bezüge sind ein Schwerpunkt in Oliver Jahraus' Beitrag zu *Auslöschung*, in dem weiterhin neben der Erzählweise und einer thematisch-motivischen Einordnung des Romans in Bernhards Œuvre auch die politische Topografie des Textes im Kontext von österreichischer Literatur und Geschichte nachgezeichnet wird.

Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* (1988) ist unter diversen Forschungsperspektiven betrachtet worden, von denen Doren Wohlleben in ihrem Beitrag im Besonderen die Klassifikation des Textes als postmodern, die ihm attestierte Rückkehr zum Mythos sowie die Aufklärungs- und Vernunftkritik fokussiert. Eine zentrale Folie für die Betrachtung der Spezifika des Textes liefern dabei Ovids *Metamorphosen*: Zunächst hatte Ransmayr den Auftrag, diesen Text erneut zu übersetzen, daraus entwickelte sich aber eine eigene literarische Arbeit, die

Doren Wohlleben entlang des produktiven Spannungsverhältnisses von Verwandlung und Vollendung sowie der veränderten Allegorisierung der Figur Fama aufzeigt.

Keine ›Arbeit am Mythos‹, sondern literarische ›Arbeit an der Realgeschichte‹ stellt Erich Hackls Erzählung *Abschied von Sidonie* (1989) dar. Hackl berichtet darin historiografisch und erzählt zugleich literarisch vom historisch belegten Schicksal des Roma-Kindes Sidonie zur Zeit des Nationalsozialismus in Oberösterreich. Als Säugling kommt Sidonie in die Pflege der Arbeiterfamilie Breitnacher und wird dann 1943 unter Berufung auf die ›Rassengesetze‹ von den Behörden zu ihrer Mutter nach Auschwitz deportiert, wo sie letztlich stirbt. Helmut Scheuer beschreibt in seinem Beitrag das besondere ›chronistische‹ Erzählverfahren Hackls, das Textsignale zum Verbürgen von Authentizität mit dezidiert literarisierten Passagen kombiniert. In *Abschied von Sidonie* entsteht laut Scheuer so eine Form der Nah-Ethnologie, in der Hackl die eigentlich vertraute oberösterreichische Heimat mit einem distanzierten Blick betrachtet und mit einer Geertz'schen ›dichten Beschreibung‹ darzustellen versucht.

Im Roman *Jessica, 30.* (2004) sind wie im gesamten Œuvre von Marlene Streeruwitz die Themen Politik, Geschlecht und Ästhetik eng miteinander verwoben – darin besteht auch eine prägnante intertextuelle Verbindung zu den Texten von Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek. *Jessica, 30.* erzähle, so Christiane Solte-Gresser, unter anderem vom Verstricktsein der weiblichen Hauptfigur in das Entfremdende aller zur Verfügung stehenden Sprechweisen, Gesellschaftskonventionen, aber auch aller Lebensmodelle und Selbstverwirklichungsentwürfe. Solte-Gresser untersucht in ihrem Beitrag den besonderen Sound des Streeruwitz'schen Erzählens ebenso wie das feministisch-politische Potenzial des Textes, seine intertextuellen Verweisungszusammenhänge und auch seine spezifisch österreichische Bedeutungsdimension.

Arno Geigers Roman *Es geht uns gut* (2005) steht in einer Traditionslinie von österreichischen Romanen, in denen Hauptfiguren ein wie auch immer geartetes Erbe verweigern beziehungsweise sich mit diesem kritisch auseinandersetzen. Thomas Bernhards Roman *Auslöschung* ist für diese Textgruppe der stilbildende Vertreter, wobei *Es geht uns gut* von Agnes Bidmon in dieser intertextuellen Verweisungslinie als ›Auslöschungsliteratur 2.0‹ bezeichnet wird. Denn hier ist es die Generation der Enkel, die gegen die Nazi-Vergangenheit der Großeltern und gegen die angepasste und resignierte Elterngeneration anschreibt. Agnes Bidmon legt in ihrem Beitrag dar, dass die Zeit- und Raumkonstruktion des Textes, seine Komposition und die Erinnerungsstrategie der Hauptfigur Philipp zwischen Fakt und Fiktion eine neue Variante des Ausbrechens aus der ›Genea-Logik‹ darstellen.

Daniel Kehlmann gehört zweifelsohne zu den kommerziell erfolgreichsten Autor:innen der österreichischen Gegenwartsliteratur. Sein Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) hat sich allein bis 2012 über 6 Millionen Mal verkauft. Stefan Tetzlaff ordnet den Roman über magisch-realistische Elemente in Kehlmanns

Gesamtwerk ein. Dabei versteht er Magischen Realismus als eine Spielart des Phantastischen, bei der die Kollision zweier Wirklichkeitskonzepte nicht als Bruch inszeniert, sondern der Widerspruch homogenisiert werde. Weiterhin untersucht er die beiden Figuren Gauß und Humboldt in Bezug auf klassizistische Anthropologie und deren Parodie und stellt den reflexiven Charakter des Romans heraus, der sowohl innerhalb der diegetischen Welt als auch auf Verfahrensebene das Erzählen in seinen Bedingungen und Möglichkeiten, aber auch in Bezug auf seine Grenzen verhandele.

Die große Popularität von Daniel Kehlmann und der besondere kommerzielle Erfolg seiner Texte werden in Thomas Glavinic' *Das bin doch ich* (2007) sogar zum literarischen Stoff: Der Ich-Erzähler Glavinic, der gerade auf die Veröffentlichung eines Romanmanuskripts wartet und von der emotional schwierigen Phase nach dem Abschluss des Schreibprozesses erzählt, wird von seinem Schriftstellerkollegen und Freund Daniel Kehlmann regelmäßig über den zunehmenden Erfolg seines Romans *Die Vermessung der Welt* unterrichtet. Als ein Kritiker Kehlmann als den besten Autor seiner Generation bezeichnet, reagiert der Ich-Erzähler Glavinic darauf mit dem titelgebenden Gedanken: »Das bin doch ich«. Thomas Wegmann zeigt auf, wie der Text als Autofiktion die Genregrenzen des Romans beziehungsweise der Autobiografie auf produktive Weise erweitert und damit zugleich essenzialistische Subjekt-, Lebens- und Schreibkonzepte irritiert werden.

(6) ›Aus(blickendes)‹ – oder: Offenes Ende der österreichischen Klassiker

Die Genese der *Klassiker österreichischer Literatur* hat sich über ungefähr ein Jahrzehnt erstreckt. Das Ergebnis ist schließlich eine sehr umfangreiche ungefähr 1.000-seitige Publikation, die im Hinblick auf die ausgewählten Autor:innen und Texte jedoch exemplarisch verfährt und in vieler Hinsicht erweiterbar wäre – sei es literaturgeschichtlich in beide zeitlichen Richtungen, sei es im Hinblick auf Texte zusätzlicher Autor:innen oder auch andere Texte der bisher aufgenommenen. Grundsätzlich erscheint der Anspruch, die österreichische Literaturgeschichte anhand einzelner Texte umfassend abzubilden, kaum realisierbar. Die *Klassiker österreichischer Literatur* sind daher auch nicht als eine ›national österreichische Literaturgeschichtsschreibung‹ im engeren Sinne zu verstehen, sondern stattdessen im Untertitel dezidiert als *Ein literaturgeschichtlicher Streifzug in Einzeltextanalysen* ausgewiesen. Es handelt sich dabei um eine beispielhafte literaturgeschichtliche Erkundung mit offenem Ende respektive der Möglichkeit einer ergänzenden Fortsetzung – oder auch ›Forterschreibung‹ – in weiteren Beiträgen.

Bibliografie

- Bartsch, Kurt, Dietmar Goltschnigg u. Gerhard Melzer (Hrsg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königsstein: Athenäum 1982.
- Bartsch, Kurt u. Gerhard Melzer (Hrsg.): Transgarde. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und *manuskripte*. Graz: Droschl 1990.
- Braun, Michael u. Birgit Lermen (Hrsg.): Begegnungen mit dem Nachbarn. Aspekte österreichischer Gegenwartsliteratur. Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2003.
- Burwick, Roswitha, Lorely French u. Ivett Rita Guntersdorfer (Hrsg.): Auf dem Weg in die Moderne. Deutsche und österreichische Literatur und Kultur. Berlin: De Gruyter 2013.
- Fackelmann, Christoph (Hrsg.): Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte. Thematische Festschrift zur Feier des 70. Geburtstags von Herbert Zeman. Münster: LIT 2013.
- Fischer, Ernst (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler 1997.
- : Die österreichische Literatur. In: Ernst Fischer (Hrsg.): Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. München: Kindler 1997. S. IX–XXVI.
- Kaszyński, Stefan H.: Österreichische Literatur zwischen Moderne und Postmoderne. 2., verb. u. erw. Aufl. Berlin: Peter Lang 2019.
- Kaukoreit, Volker u. Kristina Pfoser (Hrsg.): Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern. Ditzingen: Reclam 2000.
- Korte, Hermann: Österreichische Literatur der Gegenwart. In: Ders. (Hrsg.): Österreichische Literatur der Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2016 (= Kindler Kompakt). S. 9–34.
- Korte, Hermann (Hrsg.): Österreichische Literatur der Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2016 (= Kindler Kompakt).
- Kriegleder, Wynfried: Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen. Wien: Praesens 2011.
- Konitzer, Viktor: Geschichten zerstören. Antinarrative Prosa in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2016.
- Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Hrsg. von Petra Nachbaur. Graz: Styria 1995.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Übers. von Madeleine von Pásztor. Überarbeitung der Übersetzung auf Grundlage der italienischen Neuauflage von Renate Lunzer. Wien: Zsolnay 2013.
- Österreichische Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Alois Brandstetter. Salzburg: Residenz 1984.
- Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Hrsg. von Horst Haase u. Antal Mádl. Berlin: Volk und Wissen 1988.
- Rigler, Christine: Generationen. Literatur im Forum Stadtpark 1960–1995. Graz: Droschl 1995.

- Schmeling, Manfred (Hrsg.): Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 1).
- Schmidt-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt: WBG 2009.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien II. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Wien: Residenz 2012.
- : Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990 [1995]. 3., korr. Aufl. Wien: Residenz 2010.
- Schmidt-Dengler, Wendelin; Johann Sonnleitner u. Klaus Zeyringer (Hrsg.): Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 1994.
- Strelka, Joseph P.: Vergessene und verkannte österreichische Autoren. Tübingen: Francke 2008.
- Zeman, Herbert (Hrsg.): Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Österreichische Kulturgeschichte und dem Ludwig Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung. 4 Bde. Graz: Akademie Druck- und Verlagsanstalt 1979–1986.
- : Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., überarb. u. akt. Aufl. Freiburg: Rombach 2014.
- Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Erg. u. akt. Neuaufl. Innsbruck: StudienVerlag 2008.
- Zeyringer, Klaus u. Helmut Gollner: Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650. Innsbruck: StudienVerlag 2012.

Einzelanalysen

Sascha Kiefer

Ferdinand Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828): Zur Therapie eines Misanthropen

Abstract:

Ferdinand Raimunds ›Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen‹ ist eng verbunden mit den Traditionen des Wiener Volks- beziehungsweise Vorstadttheaters, geht aber auch über diese hinaus. Im Folgenden wird der zentrale Konflikt des Stücks – die Misanthropie des Protagonisten Rappelkopf und ihre Heilung durch den Alpenkönig Astragalus – zunächst im Kontext des philosophisch-literarischen Misanthropie-Diskurses gedeutet, danach im Hinblick auf die moderne Psychologie und ihre diagnostisch-therapeutischen Möglichkeiten.

(1) Vom Zauberspiel zur psychologischen Fallstudie

Ohne Zweifel zählt Ferdinand Raimund (1790–1836) zu den Ikonen eines spezifisch österreichischen Kanons: Schon zu Lebzeiten wurde er als Vollender einer betont wienerischen, weit ins Barockzeitalter zurückweisenden Theatertradition verehrt.¹ Wie viele seiner Vorgänger stand er als beliebter Schauspieler auf den Wiener Vorstadtbühnen, bevor er mit eigenen Texten hervortrat und sich seine Rollen auf den Leib schrieb. Auch als Regisseur und Theaterdirektor war er tätig. Dem Produktions- und Novitätendruck² des bereits hoch kommerzialisierten

¹ Der heute populärere Johann Nestroy (1801–1862), dessen Aufstieg kurz vor Raimunds frühem Tod begonnen hat, wird dagegen aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts eher als ›Zerstörer‹ eines gemüthhaften, in der Grundtendenz versöhnlichen und sozialintegrativen Wiener Theaters gesehen: Nestroys Konzentration auf die realistische Posse, seine satirische Schärfe, die Brillanz seiner Wortkomik galten vielfach als reißerisch und destruktiv. Vgl. Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*. 3., neu bearb. Aufl. Darmstadt: WBG 1997. S. 117.

² Viele Autoren des Wiener Volkstheaters waren vertraglich verpflichtet, eine bestimmte Zahl von aufführungsfähigen Stücken zu liefern, oft zwischen fünf und acht pro Spielzeit. Einen Eindruck von der ungeheuren Produktivität einschlägiger Dramatiker geben die Listen, die Otto Rommel zusammengestellt hat: Josef Alois Gleich (1772–1841) oder Karl Meisl (1775–1853) beispielsweise waren in den 1820er Jahren in einer Theatersaison mitunter zehnmal und öfter mit Erstauf-

Wiener Theaterbetriebs allerdings hat sich Raimund weitgehend entzogen und mit nur acht abendfüllenden Stücken ein relativ schmales Gesamtwerk vorgelegt.³ *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, am 17. Oktober 1828 im angesehenen Theater in der Leopoldstadt⁴ uraufgeführt, gehört zu seinen nachhaltigsten Erfolgen (Abb. 1–2).

Wie die meisten Stücke des Wiener Volkstheaters blieb auch *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* zunächst ungedruckt, schließlich waren mit dem gedruckten Text »mangels Urheberschutz stillschweigend die Aufführungsrechte verbunden«.⁵ Doch auch im nicht intendierten Rezeptionsmodus der stillen Lektüre beeindruckt Raimunds *Alpenkönig* bis heute durch seine geschickte Dramaturgie, seinen Einfallsreichtum und seine gelungene Balance zwischen Ernst und Komik. Die starke Verbindung zur Wiener Tradition wird vor allem in der Bezeichnung als »Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen« deutlich: Das ursprünglich aus dem barocken Theater hervorgegangene »Zauberspiel« war bis in die 1830er Jahre hinein die »vorherrschende Gattung des Wiener Volkstheaters«.⁶ Es kontrastiert zwei Spielwelten, eine Alltagswelt, in der einfache Bürger im Mittelpunkt stehen, und eine Zauberwelt, in der Feen und Zauberer ihr Wesen treiben und auf die irdischen Schicksale Einfluss nehmen. Meist ist die Interferenz der zwei Welten mit einem Besserungsschema verbunden: Fehlhaltungen oder Laster des irdischen Personals werden durch das gezielte Eingreifen der magischen Mächte korrigiert, was eine moralische Läuterung bewirkt und den glücklichen Ausgang herbeiführt. Solche märchen- und zauberhaften Elemente sind für Raimunds Theaterkonzept konstitutiv, weil sie einen Anspruch auf poetischen Mehrwert sichern, den eine rein realistische Posse aus Raimunds Sicht nicht aufweist.⁷

führungen auf den Wiener Spielplänen vertreten (darunter freilich auch Bearbeitungen, Parodien und dramatische Kurzformen). Vgl. Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Schroll & Co. 1952. S. 1028–1061.

³ Die Edition des *Alpenkönigs* im Rahmen der neuen historisch-kritischen Werkausgabe (Deuticke/Zsolnay 2013 ff.) stand zum Redaktionsschluss der vorliegenden Ausführungen noch nicht zur Verfügung.

⁴ Das Theater in der Leopoldstadt galt im Wiener Vormärz als die berühmteste und »eigentliche« Wiener Vorstadtbühne und als »Lachtheater Europas«. Raimund leitete das Theater zwischen 1828 und 1830 als Direktor. Vgl. Hein: *Das Wiener Volkstheater*. S. 28.

⁵ Hein: *Das Wiener Volkstheater*. S. 96.

⁶ Hein: *Das Wiener Volkstheater*. S. 65. Die ausdrückliche Kennzeichnung als »Original« betont, dass es sich nicht um eine Übersetzung und »Verwienerung« einer ausländischen Vorlage handelt, sondern um eine individuelle Schöpfung Raimunds.

⁷ Vgl. Hein: *Das Wiener Volkstheater*. S. 119. So tragen alle Stücke Raimunds nicht nur eindeutige Genrebezeichnungen wie »Zauberspiel« oder »Zauber märchen«, sondern verweisen meist schon im Haupttitel auf den entsprechenden Gehalt, durch Signalwörter wie etwa »Zauberinsel«, »Zauberkrone«, »Zauberfluch« oder auch »Feenwelt« und »Geisterkönig«.



Abb. 1: Der Theaterzettel der Uraufführung (KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien).
Der Erstdruck erfolgte erst nach Raimund Tod⁸

Gerade in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* geht Raimund jedoch auch über die Tradition hinaus, insbesondere durch eine gezielte Funktionalisierung der Zauber- und Märchenelemente, die sich vor allem einer psychologischen Betrachtungsweise erschließt. Denn Raimund stellt die magischen Erscheinungen in diesem Drama nicht nur als Antwort auf menschliche Ängste und Bedürfnisse dar, sondern er lässt »die Darstellung der Menschenfeindschaft nach Art einer dramatisch-psychologischen Fallstudie ablaufen«.⁹ Mit den Mitteln des Zauberspiels wird eine Heilung inszeniert, die aus heutiger Sicht frappierende Ähnlichkeiten mit einem psychotherapeutischen Prozess aufweist, und in deren Mittelpunkt eine Figur steht, die Raimund mit protowissenschaftlicher Genauigkeit als psychopathologischen Fall charakterisiert.

⁸ Quelle: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/972921/?offset=14&lv=list> (Zugriff: 17. Dez. 2024).

⁹ Günter Holtz: *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*. Frankfurt am Main: Lang 2002, S. 142.

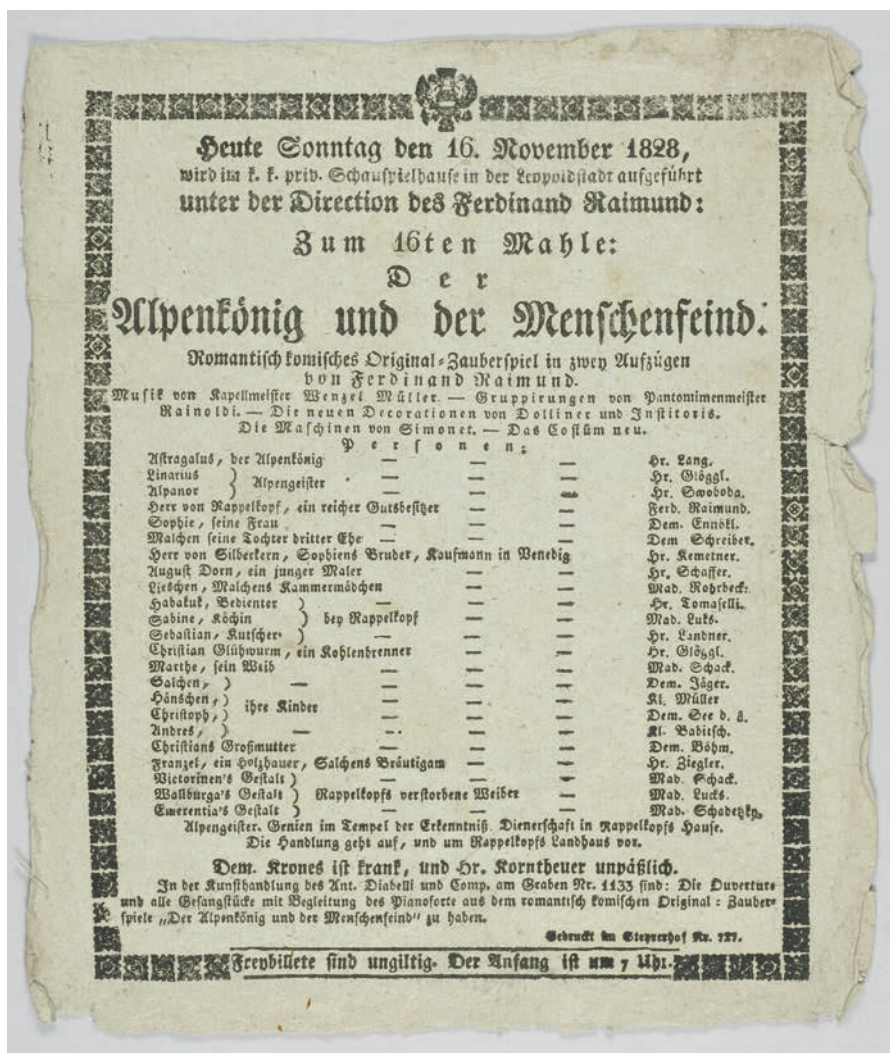


Abb. 2: Der Theaterzettel einer späteren Aufführung listet die vollständige Besetzung auf. Im Mittelpunkt steht natürlich Raimund selbst – als Autor des Stücks, als Direktor des Theaters und als Hauptdarsteller (KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien)¹⁰

Diese Figur trägt den sprechenden Namen Rappelkopf. Ursprünglich war Rappelkopf ein erfolgreicher, geselliger und hilfsbereiter, in der Stadt lebender Buchhändler. Falschen Freunden gegenüber erweist er sich jedoch als allzu großzügig. Als er selbst vor dem Bankrott steht, lassen sie ihn fallen. Eine überraschende Erbschaft

¹⁰ Quelle: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/972922/?offset=29&lv=list> (Zugriff: 17. Dez. 2024).

versetzt Rappelkopf in den Stand, sich mit seiner Familie aufs Land zurückzuziehen, um seine Enttäuschung in selbstgewählter Isolation zu kultivieren. Rückhaltlos und cholerisch tyrannisiert er seine Angehörigen und die Dienstboten: »Sein Menschenhaß steigt mit jedem Tage«, ¹¹ stellt seine Tochter Amalie (genannt Malchen) schon zu Beginn des Stückes fest, und seine Frau attestiert ihm eine »Seelenkrankheit« (A 108).

Als Therapeut stellt sich der mythische Alpenkönig Astragalus ein. Die Konfrontation zwischen dem Misanthropen und dem Naturgeist findet am Ende des ersten Aufzuges statt, nachdem Rappelkopf in maßloser Wut eine einsame Köhlerhütte bezogen hat. Mit einem Jagdgewehr bewaffnet, erzwingt der Alpenkönig das Gespräch. Die Druckmittel, die er im Folgenden einsetzt, sind noch drastischer (und bieten Raum für theatralische Special Effects, wie sie das Publikum der Vorstadtbühnen liebte): Da Rappelkopf jedes Überdenken seiner menschenfeindlichen Haltung verweigert, fährt der Alpenkönig Spuk und Unwetter auf. Rappelkopf erscheinen seine drei verstorbenen Gattinnen sowie eine Vision der aktuellen, vierten Ehefrau (Abb. 3).

Zudem fängt es derart zu regnen an, dass er zu ertrinken droht. »Voll Angst« ruft Rappelkopf aus: »Ich will mich bessern, ich sehs ein, weil mir das Wasser schon ins Maul nein läuft« (A 154). Eine schnelle Verwandlung katapultiert Rappelkopf in den Eispalast des Alpenkönigs, wo dieser gewissermaßen seinen Therapieplan offenbart.

Wie alle Absprachen, die zwischen irdischer und überirdischer Partei in Stücken des Wiener Volkstheaters geschlossen werden, ist auch die Vereinbarung zwischen dem Alpenkönig und seinem schwierigen Patienten hoch kompliziert. Rappelkopf muss in einen »Seelenspiegel« (A 156) schauen: Sein eigenes Verhalten wird ihm gespiegelt, indem er von allen als sein Schwager Silberkern betrachtet werden wird, während der Alpenkönig als Rappelkopf erscheint. ¹² – Und dieser nachgespielte Rappelkopf wird selbstverständlich alle cholerischen Ausbrüche des Vorbilds mit Genuss wiederholen und den Misanthropen auf diese Weise mit seiner eigenen Maßlosigkeit konfrontieren.

¹¹ Ferdinand Raimund: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen [1828]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden. Bd. 2: *Ferdinand Raimunds Dramatische Dichtungen*. Hrsg. von Margarethe Castle u. Eduard Castle. Wien: Schroll & Co. o. J. Reprint Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1974. S. 91–210. S. 104. Im Folgenden zitiert mit der Sigle »A« und der Seitenangabe direkt im Fließtext.

¹² Heinz Politzer hat in einer bis heute lesenswerten Studie herausgearbeitet, dass Raimund von der »Symbolfigur des Spiegels [...] geradezu leitmotivischen Gebrauch« macht. (Heinz Politzer: *Zauberspiegel und Seelenkranker*. Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Ders.: *Das Schweigen der Sirenen*. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1968. S. 185–205. S. 194.)



Abb. 3: Szenenbild: Rappelkopf (Ferdinand Raimund) und die Geistererscheinungen seiner Ehefrauen (Theatralische Bilder-Galerie, Wiener Theaterzeitung; KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien)¹³

Im Folgenden betrachte ich den ›Fall‹ Rappelkopf in zwei verschiedenen Kontexten: Eine erste Lesart stellt Rappelkopf in die philosophisch-literarhistorische Tradition und schaut also von Raimund und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus gesehen vor allem in die Vergangenheit. Ein zweiter Ansatz versucht, den Fall Rappelkopf an Erkenntnisse und Methoden der modernen Psychologie und Psychotherapie anzuschließen und schaut demzufolge von Raimund und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus vor allem in die Zukunft.

¹³ Quelle: <https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/detail/964697/?offset=33&lv=list> (Zugriff: 17. Dez. 2024).

(2) Raimunds *Alpenkönig* und der philosophisch-literarische Misanthropie-Diskurs

Der philosophisch-literarische Diskurs über Misanthropie, an dem Raimunds Charakterisierung seines Menschenfeindes Rappelkopf erkennbar partizipiert, reicht bis in die Antike zurück.¹⁴ In einer ersten philosophischen Bestimmung des Menschenhasses hat Platon hervorgehoben, dass Misanthropie kein angeborener Charakterzug, sondern Resultat individueller Erfahrungen sei:

Zum Menschenfeind wird nämlich jemand, wenn er ohne Menschenkenntnis einem anderen zu sehr vertraut, diesen Menschen uneingeschränkt für ehrlich, zuverlässig und glaubwürdig hält, und dann wenig später feststellt, daß er charakterlos und unglaublich ist, und wenn sich das mit jemand anderem wiederholt. Wenn das jemandem häufig passiert und besonders von seiten derjenigen, die er für seine vertrautesten und besten Freunde halten konnte, dann wird er, nach einer Reihe solcher Enttäuschungen, schließlich jedermann hassen und glauben, daß man sich überhaupt auf niemanden verlassen kann.¹⁵

Wer seine Mitmenschen nicht richtig einschätzen kann, wird den Mittelweg zwischen den Extremen absoluten Vertrauens und maßlosen Misstrauens dauerhaft verfehlen und stets in Gefahr sein, seine unvermeidlichen Enttäuschungen zu verallgemeinern. In der Konsequenz wird er zum Misanthropen, als dessen Prototyp die legendäre Gestalt des Timon von Athen gilt. Einst ein reicher und wohlthätiger Menschenfreund, wird Timon in der Not von vermeintlichen Freunden im Stich gelassen: Zornig und gekränkt zieht er sich in eine unwirtliche Landschaft zurück, lebt als Einsiedler und flucht allen Mitmenschen mittels seiner selbstverfassten Grabinschriften sogar noch über seinen Tod hinaus. Weltliterarischen Rang hat die Figur durch William Shakespeare erhalten. Dessen *Timon of Athens* (um 1606–1609) orientiert sich zwar an antiken stofflichen Vorlagen (vor allem von Plutarch und Lukian¹⁶), treibt aber Timons Wandlung ins radikale Extrem: Der erste Teil des Dramas zeigt den maßlos großzügigen Timon, der zweite den hasserfüllten Misanthropen, dessen aggressive Destruktivität keine Grenzen mehr kennt.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass Timon von Athen zwar eine extrafikcional »reale« Person gewesen sein soll, dass aber keine historischen Zeugnisse über ihn existieren: »[D]ie Auskünfte über sein Leben sind allesamt literarischer Natur [...]«.¹⁷ Misanthropische Zeitgenossen haben in der Realität einen schweren Stand. Kaum

¹⁴ Vgl. dazu die einleitenden Kapitel in Friederike Wursthorn: *Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2013 (= rombach litterae, 195). S. 21–67.

¹⁵ Platon: Phaidon. Übersetzung und Kommentar von Theodor Ebert. In: Ders.: *Werke*. Übersetzung und Kommentar. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz. Hrsg. von Ernst Heitsch u. Carl Werner Müller. Bd. I 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004. S. 52 f. Vgl. auch Wursthorn: *Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung*. S. 29.

¹⁶ Vgl. Wursthorn: *Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung*. S. 52.

¹⁷ Wursthorn: *Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung*. S. 21.

jemand interessiert sich für sie oder bringt ihnen gar Sympathie entgegen. In der Fiktion dagegen entfalten übellaunige, grobe und anti-soziale Charaktere oft eine erstaunliche Anziehungskraft auf die Leser- und Zuschauerschaft. Die rezeptionspsychologische Erklärung ist naheliegend: Radikale Misanthropen leben Aggressionen aus, die allen Menschen vertraut sind, mindestens aus dem frühkindlichen Narzissmus. Doch die wenigsten würden eine dauerhaft anti-soziale Haltung im Alltag durchhalten beziehungsweise deren Konsequenzen ertragen wollen. Das Realitätsprinzip zwingt zu Kompromissen. Dafür bewundern wir an fiktionalen Misanthropen – wie beispielsweise dem Fernsehhelden Dr. House oder dem offenbar unbegrenzt aktualisierbaren Sherlock Holmes¹⁸ – als provokativen Mut und kraftvolle Autarkie, was wir in der Wirklichkeit weder selbst ausleben noch bei anderen akzeptieren.

Erleichtert wird diese lustvolle Identifikation dort, wo der Menschenfeind als ambivalente Figur erscheint. Schon Molières Alceste, Protagonist der Komödie *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* von 1666, kann, wie die Rezeptionsgeschichte spätestens seit Jean-Jacques Rousseau belegt, auch als verkannter Menschenfreund gesehen werden, als tugendhafter Idealist, der an der Unvollkommenheit der Mitmenschen verzweifelt.¹⁹ Spätere Autoren kultivieren die misanthropische Allüre: Aus Menschenfeinden und Sonderlingen werden aggressive Individualisten, die ihre Bedürfnisse zu Recht gegen die breite Masse durchsetzen. Ihre Verachtung der Mitmenschen gründet dann, wie bei den typischen Protagonisten von Arno Schmidt oder Thomas Bernhard,²⁰ in einer »Sehnsucht nach dem Unbedingten«²¹ und wird häufig auch zur Grundlage eines künstlerischen Selbstverständnisses stilisiert.²²

Von solchen Aufwertungen der Menschenfeindschaft freilich ist Raimund weit entfernt. Sein Rappelkopf beruft sich ausdrücklich auf Timon von Athen. Schon in seinem Auftrittslied heißt es, er wolle alle Verwandten »wie Timon« (A 115) hinauspeitschen. Ein zweites Mal beruft er sich zu Beginn seines Wald-Exils auf

¹⁸ Dr. Gregory House in der US-amerikanischen Fernsehserie *HOUSE, M.D.* (USA 2004–2012) ist ein zynischer und respektloser Narzisst, aber ein brillanter Diagnostiker. Ähnlichkeiten mit dem Meisterdetektiv Sherlock Holmes, den Arthur Conan Doyle seit 1886 in den Mittelpunkt zahlreicher, medial bis heute häufig adaptierter Kriminalromane gestellt hat, sind dabei intendiert. Vgl. Annette Tuffs: Dr. House – Misanthrop mit Kultstatus. In: Deutsches Ärzteblatt 103 (2006). H. 50. S. A 3405.

¹⁹ Vgl. Wursthorn: Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung. S. 59–67. S. 64.

²⁰ Zu denken wäre beispielsweise an die Protagonisten in Arno Schmidts frühen Romanen *Schwarze Spiegel* (1951) oder *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) und an fast alle Hauptfiguren in Thomas Bernhards Prosatexten zwischen *Frost* (1963) und *Die Auslöschung* (1986).

²¹ Bernhard Sorg: Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 51). S. 57.

²² Die Affinität von Misanthropie und Künstlertum ist Ausgangs- und Mittelpunkt in Sorgs Studie: Die Merkmale des literarisch gestalteten Misanthropen »prädestinieren zum Künstler« (Sorg: Der Künstler als Misanthrop. S. 1).

das antike Vorbild: »So! – Der Timon ist fertig, nun fehlt nur noch sein Kompagnon, der Esel [...]« (A 146).

Das ist allerdings nicht primär eine Anspielung auf Shakespeares *Timon of Athens*, sondern vielmehr eine Anspielung auf einen für Raimund und sein Publikum zeitlich und lokal weitaus näherliegenden Prätext: nämlich Karl Meisls 1819 auf die Bühne des Leopoldstädter Theaters gebrachte Mythenparodie *Der Esel des Timon*.²³ In diesem Stück fleht Timon zu den Göttern, sie mögen seinen toten Esel wiedererwecken, was die Götter jedoch nur können, wenn der Esel zugleich »metamorphosirt«²⁴ wird: Er geht fortan als Diensthote Midas durchs Leben (diese Rolle hat Raimund bei der Uraufführung gespielt), und trägt seinen Teil zur Moral des kleinen Stückes bei – dass man nämlich die Menschen nehmen müsse, »wie sie einmahl sind«²⁵, und sich Menschenhass nicht lohne. Der windige Gott Merkur in Meisls Parodie weiß übrigens durchaus, dass »[e]in gewisser Scha-kes-pe-a-re«²⁶ ein Stück über Timon geschrieben hat – so zeigen Meisls *Esel des Timon* und Raimunds *Alpenkönig*, dass die auf den Wiener Vorstadtbühnen so beliebten Parodien nicht der Endpunkt für bekannte Stoffe sein mussten, sondern dass ein ernstgemeintes Wiederaufgreifen auch nach der Parodie weiterhin möglich war.

Dass Rappelkopfs Entwicklung bis zum Ende des ersten Aktes in klarer Analogie zur Entwicklung Timons von Athen verläuft, ist nicht zu übersehen: Die von Malchen berichtete Vorgeschichte von Rappelkopfs übertriebener Großzügigkeit und seiner grenzenlosen Enträuschung²⁷ folgt genau dem Psychogramm des Timon, weitgehend auch den philosophischen Überlegungen Platons. Raimunds Stück lässt auch überhaupt keinen Zweifel daran, dass Rappelkopf ein Problemfall ist; er wird von allen Figuren des Dramas inklusive der Zauberwelt pathologisiert. Ausgerechnet der Alpenkönig spricht ihm das Menschsein ab und argumentiert dabei ganz auf der Grundlage einer aufklärerischen Anthropologie: »Du bist kein Mensch«, ruft er Rappelkopf entgegen (A 148):

»Du hast dich ausgeschlossen aus der Menschen Kreis [...]. Bist du gesellig wie der Mensch? Du bist es nicht. Hast du Gefühl? Du fühlst nur Haß. Hast du Vernunft? Ich finde keine Spur« (A 148).

Damit ist Rappelkopfs Misanthropie eindeutig als »jenseits von Tugend und Vernunft stehende[s] Fehlverhalten«²⁸ diagnostiziert, und der Alpenkönig setzt auch

²³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Walter Hinck (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel 1977. S. 160–174. S. 161.

²⁴ Carl Meisl: Der Esel des Timon. Eine satyrische Karrikatur in zwey Acten. In: Theatralisches Quodlibet oder sämtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter Schaubühne von Carl Meisl. Pesth: Hartleben 1820. Bd. 6. S. 1–60. S. 14.

²⁵ Meisl: Der Esel des Timon. S. 56.

²⁶ Meisl: Der Esel des Timon. S. 5.

²⁷ Vgl. A 103 f. sowie A 201 f. (Variante in Raimunds Konzept).

²⁸ Wursthorn: Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung. S. 87.

prompt auf die radikale Disziplinierung, durch die die Aufklärung das fehlgeleitete Individuum auf den rechten Weg zurückbringen wollte.

In der Rigorosität, mit der das Fehlverhalten stigmatisiert wird, weist Raimunds Drama damit in die Vergangenheit, auf den Misanthropie-Diskurs von der Antike bis in die Aufklärung zurück. In der Genauigkeit, mit der der psychologische Fall Rappelkopf betrachtet wird, und in der Bewerkstelligung des Heilungsprozesses aber weist Raimunds Drama auch auf Sehweisen voraus, die sich erst viel später etabliert haben, und lässt sich an Erkenntnisse und Methoden der modernen Psychologie und Psychotherapie anschließen.

(3) Raimunds Stück und die moderne Psychologie

Misanthropie ist kein Begriff der modernen psychologischen Diagnostik. Es ist aber erstaunlich, wie exakt sich die literarische Figur Rappelkopf und ihr Verhalten auf die Merkmale einer Paranoiden Persönlichkeitsstörung beziehen lassen. Die Paranoide Persönlichkeitsstörung ist in beiden psychologisch-psychiatrischen Diagnosesystemen, der ICD und dem DSM, von Anfang an enthalten. Peter Fiedler und Sabine C. Herpertz definieren sie wie folgt:

Hauptmerkmal der Paranoiden Persönlichkeitsstörung [ist] ein in zwischenmenschlichen Beziehungen auftretendes Misstrauen und eine Neigung, neutrale oder gar freundliche Handlungen anderer als feindselig oder kränkend (falsch) zu interpretieren. Ursache für Misstrauen und Feindseligkeit ist die auf eine hohe Empfindsamkeit gegenüber Kritik und Kränkung rückführbare Fehlwahrnehmung interpersoneller Konflikte oder Ereignisse – ein Charakterzug, der gelegentlich an ein Wahnerleben erinnern mag. Dieses ist jedoch in der Paranoiden Persönlichkeitsstörung bei weitem nicht so ausgeprägt, wie es die Bezeichnung »paranoid« suggeriert – oder wie es bei Vorliegen der Paranoiden Schizophrenie oder Paranoiden Störung beobachtbar ist.²⁹

Wahnphänomene, Halluzinationen und andere psychotische Symptome gehören also nicht zum Störungsbild der Paranoiden Persönlichkeitsstörung. Insofern handelt es sich aus Sicht der Experten um eine »etwas unglückliche Bezeichnung«.³⁰ Doch sie hat sich allgemein durchgesetzt und ältere terminologische Alternativen wie »expansive Persönlichkeit«, »querulatorische Persönlichkeit« oder »fanatische Persönlichkeit« abgelöst. Die ICD-10 (F60.0) zählt folgende diagnostische Kriterien der Paranoiden Persönlichkeitsstörung auf:

1. Übertriebene Empfindlichkeit bei Rückschlägen und Zurückweisung.
2. Neigung zu ständigem Groll, z. B. wegen der Weigerung der Betroffenen, Beleidigungen, Verletzungen oder Missachtungen durch andere zu verzeihen.

²⁹ Peter Fiedler u. Sabine C. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. 7., völlig neu bearb. Auflage. Basel: Beltz 2016. S. 419.

³⁰ Fiedler u. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. S. 420.

3. Misstrauen und eine starke Neigung, Erlebtes zu verdrehen, indem neutrale oder freundliche Handlungen anderer als feindlich oder verächtlich missgedeutet werden.
4. Streitsüchtiges und beharrliches, situationsunangemessenes Bestehen auf eigenen Rechten.
5. Häufiges ungerechtfertigtes Misstrauen gegenüber der sexuellen Treue des Ehe- oder Sexualpartners.
6. Tendenz zu stark überhöhtem Selbstwertgefühl, das sich in ständiger Selbstbezogenheit zeigt.
7. Inanspruchnahme durch ungerechtfertigte Gedanken an Verschwörungen als Erklärungen für Ereignisse in der näheren Umgebung und in aller Welt.³¹

Um eine Paranoide Persönlichkeitsstörung zu diagnostizieren, müssen mindestens drei dieser Merkmale erfüllt sein. Rappelkopf erfüllt sie alle, mit Ausnahme des fünften, denn er verdächtigt seine Frau nicht der sexuellen Untreue. Das hängt allerdings mit der starken Tabuisierung von Sexualität im Theater des 19. Jahrhunderts zusammen. In jedem Fall hält Rappelkopf seine Ehefrau für »falsch« und ist überzeugt, sie schmiede ständig »Komplotte« gegen ihn (A 117), indem sie etwa den Diener Habakuk zum Mord anstachele oder gegen Rappelkopfs Willen die Tochter mit dem Maler verkuppeln wolle. Ohne die verordnete Dezenz, zu der das Theater des 19. Jahrhunderts in allen sexuellen Angelegenheiten gezwungen war, läge es nahe, dass Rappelkopf auch den Verdacht der (z. B. mit Habakuk verübten) sexuellen Untreue artikulieren würde.

Auch so wird jedoch deutlich: Wäre Rappelkopf eine natürliche Person statt einer literarischen Figur, wäre die genaue Diagnose seiner »Seelenkrankheit« nach modernen wissenschaftlichen Kriterien kein Problem. Auch die Konsequenzen dieser Störung passen in der fachwissenschaftlichen Formulierung exakt auf Rappelkopf und den typischen Misanthropen: Da

Menschen mit Paranoider Persönlichkeitsstörung ihren Mitmenschen gegenüber in einer kritisierenden und anklagenden Weise auftreten, ist nicht selten eine wachsende soziale Ausgrenzung und Isolierung die Folge. Diese Ausgrenzung kann mit einer zunehmenden Fantasietätigkeit einhergehen, in der sich die Betroffenen ihre kritische Position gegenüber anderen als bedeutsam und wichtig ausmalen.³²

Die psychologische Feindiagnostik fände sicherlich auch Indizien für spezielle Akzentuierungen in Rappelkopfs Verhalten, die auf eine paranoid-antisoziale oder eine paranoid-negativistische Persönlichkeitsstörung hinweisen.

Die Häufigkeit der paranoiden Persönlichkeitsstörung in unserer Gesellschaft wird von Experten mit durchschnittlich 1,4 Prozent angegeben.³³ Einige Autoren gehen aber von einem erheblich höheren Vorkommen der Störung aus, denn:

³¹ Zit. n. Fiedler u. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. S. 422.

³² Fiedler u. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. S. 421.

³³ Vgl. Fiedler u. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. S. 422.

- Menschen mit Paranoider Persönlichkeitsstörung suchen von sich aus selten um Behandlung nach und kommen deshalb in Klinikstudien eher seltener vor, und
- in Untersuchungen zur wahren Prävalenz dürften sie ebenfalls unterrepräsentiert bleiben, weil sie sich diagnostischen Untersuchungen, die persönliche Aspekte der eigenen Person betreffen, eher widersetzen.³⁴

Ein Mensch mit Paranoider Persönlichkeitsstörung geht also nicht aus eigener Motivation zum Therapeuten. Da moderne Therapeuten aber keine Alpenkönige sind, maßen sie sich auch nicht an, behandlungsbedürftige Menschen aktiv aufzusuchen. Schon gar nicht versetzen sie potenzielle Patienten in Todesangst, um ihnen eine Therapie aufzuzwingen. Der selbstbewusste und übergriffige Alpenkönig hat natürlich keine Sensibilität dafür, dass er seinen unfreiwilligen Patienten mit hoher Wahrscheinlichkeit traumatisiert haben dürfte, um dessen Widerstand zu brechen.

Der Alpenkönig verfügt hingegen über magische Kräfte, die es erst ermöglichen, Rappelkopf einer auf zwei Tage komprimierten »psychotherapeutische[n] Roßkur«³⁵ zu unterwerfen – und trotzdem einen glücklichen Ausgang herbeizuführen. Von der massiven extrinsischen Motivation und den magisch optimierten Umsetzungsmöglichkeiten abgesehen, ist das, was der Alpenkönig von Rappelkopf fordert, abermals erstaunlich nahe an modernen Therapieansätzen. Die vom Alpenkönig geschaffenen Spiegelungen erweisen sich als hochgradig funktionale Vorläufer von Rollenspiel und Videofeedback: Rappelkopf muss eigene Interaktionsmuster zunehmend selbstkritisch erkennen und wird konfrontiert mit seinen spezifischen Interaktionsstörungen und -defiziten.

Betrachtet man Rappelkopfs Heilungsprozess in Analogie zum psychotherapeutischen Vorgehen, zeigen sich relativ wenige Ähnlichkeiten mit der klassischen Psychoanalyse, als dem ältesten therapeutischen Heilverfahren. Nicht die weiter zurückliegende Vergangenheit und schon gar nicht die Kindheit des Patienten stehen im Mittelpunkt. Ebenso wenig wird nach den Ursprüngen, den tief liegenden Gründen für Rappelkopfs Persönlichkeitsstörung geforscht.

Stattdessen gibt der Alpenkönig jeden Anspruch auf therapeutische Abstinenz auf und geht mit Rappelkopf in dessen konkrete Alltagssituation. Realitätsorientierter und gegenwartsbezogener kann eine Therapie kaum verlaufen: Während der Alpenkönig Rappelkopfs typisches Verhalten in authentischer Umgebung imitiert, muss Rappelkopf ihn in der Gestalt des eigenen Schwagers beobachten und sein gespiegeltes Verhalten als zunehmend irritierend, unangebracht und falsch begreifen. Seine beiseite gesprochenen Kommentare zeigen eine klare Entwicklung: Am Anfang sagt er noch »Eine Angst hat alles vor mir, daß es eine Freude ist.« (A 177) Bereits wenig später wünscht er sich jedoch, dass Alpenkönig-Rappelkopf »nicht gar so schreien« (A 178) und sich nicht so »übertrieben« (A 179) verhalten

³⁴ Fiedler u. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. S. 423.

³⁵ Holtz: Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. S. 146.

möge. Wieder etwas später sagt Rappelkopf schon selbstkritisch: »Ich find doch, daß ich etwas Abstoßendes in meinem Betragen habe.« (A 180) Dann heißt es: »Ich bin ja ein rasender Mensch. Ich fang mir ordentlich an selbst zuwider zu werden.« (A 181) Und schließlich sieht sich Rappelkopf sogar als »ganze[r] Narr« (A 83), als »Teufel« (A 192) und als »unvernünftig Tier« (A 194). So bestätigt er die frühe Diagnose des Alpenkönigs, die dem Menschenfeind das Menschsein abgesprochen hat.

Während Rappelkopf zunehmend Distanz zu sich selbst gewinnt, erlebt er zugleich in der unbelasteten Interaktion mit seiner Familie, wie positiv diese ihm – trotz seines unangemessenen und ungerechten Verhaltens – gegenübersteht. Als Silberkern kann er sich erstmals seit Jahren wieder an der Liebe seiner Tochter freuen (vgl. A 169), und seine emotionale Verhärtung beginnt sich zu lösen. Selbst dem jungen Maler August gegenüber, den er bisher als möglichen Schwiegersohn rigoros abgelehnt hat, beginnt er positive Gefühle zu entwickeln. Und so ist es schlüssig, dass Rappelkopf-Silberkern angesichts von Rappelkopf-Alpenkönigs Wüten schließlich ausruft: »Nun hab ichs satt, ich muß mich um meine Familie annehmen. Der Mensch ruiniert mir Weib und Kind!« (A 192)

Die raffinierte Bindung von Rappelkopf-Silberkerns Leben an das seines Doppelgängers zwingt Rappelkopf zudem dazu, seine Impulskontrollstörungen, seine Aggressivität und sogar seine potenzielle Suizidalität zu reflektieren. Wenn Astragalus in der Rolle Rappelkopfs schreit und sich aufregt, vermerkt der echte Rappelkopf bereits beiseite, dass das alles auf Kosten seiner Gesundheit gehe (vgl. A 181) und sie am Ende noch beide der Schlag treffen werde (vgl. A 194). Angesichts der unsinnigen Duellforderung wird er sich gänzlich – wenn auch mit komischer Verzögerung – bewusst, wie sehr »seine aufbrausende menschenfeindliche Art auch Aspekte des Selbsthasses in sich trägt und in letzter Konsequenz zu seinem Tode führen würde.«³⁶ Die Annahme, sein Doppelgänger habe sich in den Fluss gestürzt und damit auch sein Leben beendet, lässt Rappelkopf schließlich eine Art Katharsis erleben, nach der er sich neu geboren und geläutert fühlen kann.

Dass Rappelkopf sich am Schluss als »pensionierter Menschenfeind« (A 200) bezeichnet, zeigt ein letztes Mal das tiefe psychologische Feingefühl des Autors Ferdinand Raimund. Denn ein »pensionierter Menschenfeind« gibt seine Selbstdefinition als Menschenfeind nicht vollständig auf: Er hat sich gewissermaßen nur zur Ruhe gesetzt, aber die Anlagen sind noch da, und vorerst sehen wir auch nur, dass er das grundsätzliche Misstrauen gegen seine unmittelbare Umgebung revidiert hat. Auch eine noch so gut verlaufene Psychotherapie würde nicht den Anspruch erheben, ein Problem und erst recht nicht eine Persönlichkeitsstörung umfassend und für alle Zeit »geheilt« zu haben. Dieses Bewusstsein von der Vorläufig-

³⁶ Annette Hagedorn: Von der Zerrissenheit zur Harmonie: Die dramatische Konfiguration in Ferdinand Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): Die dramatische Konfiguration. Paderborn: Schöningh 1997. S. 125–146. S. 142 f.

keit der Heilung und der bleibenden Gefährdung des Patienten scheint auch aus Rappelkopfs Bemerkung zu sprechen.

Der naive Zuschauer oder Leser darf sich an einem Happy End im Tempel der Erkenntnis erfreuen. Der eigentliche Zauber dieses ›romantisch-komischen Original-Zauberspiels‹ liegt jedoch zweifellos darin, wie hier eine märchenhafte Handlungsebene mit einer psychologisch-realistischen verschränkt wird – und wie unter der bieder-braven Oberfläche nicht nur tiefe psychologische Probleme, sondern zugleich auch Wege zu ihrer Lösung reflektiert werden, die erstaunlich modern anmuten.

Bibliografie

Primärliteratur (inkl. Sigle)

Raimund, Ferdinand: Der Alpenkönig und der Menschenfeind [A]. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen [1828]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden. Bd. 2: Ferdinand Raimunds Dramatische Dichtungen. Hrsg. von Margarethe Castle u. Eduard Castle. Wien: Schroll & Co. o. J. Reprint Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1974. S. 91–210.

Sekundärliteratur

Fiedler, Peter u. Sabine C. Herpertz: Persönlichkeitsstörungen. 7., völlig neu bearb. Aufl. Basel: Beltz 2016.

Hagedorn, Annette: Von der Zerrissenheit zur Harmonie: Die dramatische Konfiguration in Ferdinand Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): Die dramatische Konfiguration. Paderborn: Schöningh 1997. S. 125–146.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., neu bearb. Aufl. Darmstadt: WBG 1997.

Holtz, Günter: Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk. Frankfurt am Main: Lang 2002.

Meisl, Carl: Der Esel des Timon. Eine satyrische Karrikatur in zwey Acten. In: Theatralisches Quodlibet oder sämmtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter Schaubühne von Carl Meisl. Pesth: Hartleben 1820. Bd. 6. S. 1–60.

Platon: Phaidon. Übersetzung und Kommentar von Theodor Ebert. In: Ders.: Werke. Übersetzung und Kommentar. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz. Hrsg. von Ernst Heitsch u. Carl Werner Müller. Bd. I 4. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.

Politzer, Heinz: Zauberspiegel und Seelenkranker. Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Ders.: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1968. S. 185–205.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll & Co. 1952.

- Schmidt-Dengler, Wendelin: Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: Walter Hinck (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel 1977. S. 160–174.
- Sorg, Bernhard: Der Künstler als Misanthrop. Zur Genealogie einer Vorstellung. Tübingen: Niemeyer 1989 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 51).
- Tuffs, Annette: Dr. House – Misanthrop mit Kultstatus. In: Deutsches Ärzteblatt 103 (2006). H. 50. S. A 3405.
- Wursthorn, Friederike: Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung. Freiburg im Breisgau: Rombach 2013 (= rombach litterae 195).

Gerhard Sauder

Franz Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann* (1847/48)

Abstract:

Franz Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* zählt zu den besten Texten der deutschen Literatur. Meist wurde er unabhängig von den historischen Ereignissen zwischen 1830 und 1848 gelesen. Die Entstehungsgeschichte zieht sich von 1831 bis 1842 hin. Der Text erschien in dem österreichischen Almanach *Iris* (1848). Zunächst fand die Erzählung kaum Beachtung. Erst der Druck in Paul Heyeses Sammlung *Deutscher Novellenschatz* machte den Text bekannt.¹ Von besonderem Gewicht ist die Konstruktion und Bedeutung des Rahmens, in den metaphorisch die Bewegung der Masse und Andeutungen der revolutionären Ereignisse um 1830 eingeschrieben sind. Die Binnenerzählung enthält die ausführliche Darstellung des Lebens des Spielmanns durch ihn selbst – erst allmählich tritt der Erzähler selbst hervor, der in doppelter Distanzierung agiert. Die Problematik des Musizierens kann nur andeutungsweise beschrieben werden und bleibt ein Spezialthema.

Der Dramatiker Franz Grillparzer (1791–1872; Abb. 1) wird in Deutschland kaum noch gespielt – auch in seiner Heimat Österreich ist ihm inzwischen das Schicksal des ›Klassikers‹ zuteilgeworden: vergessen zu sein. Aber die ›längere Erzählung‹, die Grillparzer neben dem *Kloster bei Sendomir* (1828) geschrieben hat, *Der arme Spielmann*, genießt ein noch immer steigendes Interesse. Kaum ein Prosastück aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ist in den letzten dreißig Jahren so oft interpretiert worden – am ehesten ist es mit der außerordentlichen Rezeption, auch in der literaturwissenschaftlichen Interpretation, mit Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) zu vergleichen.²

Erstaunlicherweise sind es besonders amerikanische, englische und kanadische Literaturwissenschaftler,³ die dem Text immer wieder ihre Aufmerksamkeit zu-

¹ *Der arme Spielmann* erschien 1871 im 5. Band von Heyeses Sammlung *Deutscher Novellenschatz* im Münchner Oldenbourg Verlag.

² Vgl. die scharfsinnige Analyse eines großen Teils der Interpretationen von Ulrich Gaiert und Sabine Gross: Herausforderung der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs *Judenbuche*. Stuttgart: Metzler 2018 (= Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).

³ Die in diesem Beitrag verwendeten maskulinen Genusformen sind im Sinne des generischen Maskulinums gebraucht und auf männliche, weibliche und diversgeschlechtliche Personen bezogen.

wenden.⁴ Inzwischen sind alle Aspekte der Erzählung mehrfach zum Gegenstand von Analysen geworden, so dass schon gefordert wurde, dem *Armen Spielmann* eine Interpretations-Schonzeit zu gönnen.⁵ Aber mit Recht lassen sich enthusiastische Leser von solchen Parolen nicht davon abbringen, ein weiteres Scherflein zur Interpretationsgeschichte des Textes beizutragen.

(1) Einleitung: Grillparzers *Der arme Spielmann* als ›Klassiker‹ – Editions- und Rezeptionsgeschichtliches

Bereits 1922 wagte ein Wiener Journalist (mit einer heute obsoleten Terminologie) die Prophezeiung, mit dieser kleinen Dichtung werde »der Name Grillparzers bis in allerfernste Zeiten fortleben, sie wird ihn bis in die entlegensten, abseitigsten Winkel der deutschen Volksgemeinschaft tragen, wie es heute schon immer offener wird«.⁶ Genau in dieser Zeit hat sich Franz Kafka allmählich von Grillparzers Erzählung distanziert, der er sich zuvor so nahe fühlte. An Grete Bloch schrieb er am 15. April 1914:

Der arme Spielmann ist schön, nicht wahr? Ich erinnere mich, ihn einmal meiner jüngsten Schwester vorgelesen zu haben. Ich war so davon ausgefüllt, daß für keinen Irrtum der Betonung, des Atems, des Klangs, des Mitgefühls, des Verständnisses Platz in mir gewesen wäre, es brach wirklich mit einer unmenschlichen Selbstverständlichkeit aus mir hervor, ich war über jedes Wort glücklich, das ich aussprach.⁷

⁴ Vgl. Clifford A. Bernd (Hrsg.): Grillparzer's *Der arme Spielmann*. New Directions in Criticism. Columbia: Camden House 1988.

⁵ Hinrich C. Seeba: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann* (1847). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1983. S. 386–422. S. 401.

⁶ Karl Hans Strobl: Prolog zu Franz Grillparzers Todestag. In: Neues Wiener Tagblatt (22. Januar 1922). Zit. n.: Franz Grillparzer: *Prosaschriften I. Erzählungen. Satiren in Prosa. Aufsätze zur Zeitgeschichte und Politik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht und der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Erste Abteilung. Dreizehnter Band. [Bd I.13]*. Wien: Schroll & Co. 1930. S. 307–335 (Kommentar). Die Erzählung *Der arme Spielmann* befindet sich in demselben Band auf S. 35–84. Im Folgenden wird aus der Historisch-kritischen Ausgabe unter Angabe der Sigle ›HKA‹ sowie der Bandnummer zitiert, wobei noch nicht genannte Bände zunächst mit vollständiger bibliografischer Angabe angeführt werden.

⁷ Franz Kafka: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller u. Jürgen Born. Mit einer Einleitung von Erich Heller. Frankfurt am Main: Fischer 1967. S. 551.



Abb. 1: Porträt von Franz Grillparzer (1880), Stahlgravur auf Papier, 204 mm x 129 mm; Druck: Franz Xaver Stöber; Rijksmuseum Amsterdam⁸

Nur einen Monat später klingt sein Urteil negativer:

Er [der arme Spielmann] war doch ein fürchterlicher Mensch; wenn sich unser Unglück von uns loslösen und frei umhergehen würde, es müßte ihm ähnlich sehn, jedes Unglück müßte ihm ähnlich sehn, er war lebendiges, abzutastendes Unglück.⁹

⁸ Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portret_van_Franz_Grillparzer,_RP-P-1920-399.jpg?uselang=de, Objektnummer: RP-P-1920-399.

⁹ Kafka: Briefe an Felice. S. 574.

Etwa 1921 schreibt er an Milena, er schäme sich der Geschichte, »so wie wenn ich sie selbst geschrieben hätte«; man müsste ihr alle ihre Elemente nachwerfen,

bis so die Geschichte, die nichts besseres verdient, an ihren eigenen Elementen zugrundegeht. Allerdings gibt es kein schöneres Schicksal für eine Geschichte als zu verschwinden und auf diese Weise. Auch der Erzähler, dieser komische Psychologe wird damit sehr einverstanden sein, denn wahrscheinlich ist er der eigentliche arme Spielmann, der diese Geschichte auf möglichst unmusikalische Weise vormusiciert, übertrieben herrlich bedankt durch die Tränen aus Deinen Augen.¹⁰

Kafka vertritt geradezu ›klassisch‹ eine Interpretation, die den Spielmann mit Grillparzer identifiziert. Die nicht ganz sicheren autobiografischen Details, die der Autor gelegentlich preisgab, haben solche Interpretationen noch gefördert. Grillparzer wurde teilweise bis in die Nachkriegszeit im historischen Kontext des ›Habsburgischen Mythos‹ im Sinne von Claudio Magris situiert – dabei wurde Grillparzer selbst als Verkörperung des ›Habsburgischen Mythos‹ verstanden und der arme Spielmann als »Schöpfer jener scheuen, etwas spröden und stillen Persönlichkeiten«.¹¹ Aus dieser Sicht war es konsequent, den Spielmann als einen epochalen Charakter aus Österreichs verklärter Vergangenheit – vor allem im Wiener Biedermeier – zu begreifen. Als 1925 auch Metternich durch einen Historiker positiv aufgewertet wurde, stand einer Verklärung des Vormärz unter der Signatur von ›Resignation‹ nichts mehr im Wege. Grillparzers Äußerungen zur bewegten Zeitgeschichte, zur Julirevolution 1830 und zu 1848 wurden dabei geflissentlich überhört. In zahlreichen Interpretationen hat man vor allem Aspekte von Grillparzers Erzählung hervorgehoben, die ihre Geltung als ›Charakternovelle‹ bestätigen sollten. Dies gilt auch für die vielen Deutungen von amerikanischen, englischen und kanadischen Germanisten nach 1954¹² sowie für das Erscheinen einer wichtigen Studie von Walter Silz.¹³ In den folgenden Jahrzehnten überwogen Interpretationen aus der Schule des New Criticism – wenige deutsche Beiträge nach der sogenannten werkimmanenten Interpretation. Der Text wurde meist in einiger Distanz zur historischen Wirklichkeit, den mehrfach zu revolutionären Aufbrüchen tendierenden Jahren zwischen 1830 und 1848, gelesen. Offenbar verboten es die methodologischen Regeln, einen wenn auch nur verdeckten Zusammenhang mit diesen aufgeregten Jahrzehnten zu suchen.

¹⁰ Franz Kafka: Briefe an Milena. Erw. u. neu geord. Ausg. Hrsg. von Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer 1983. S. 108 f.

¹¹ Seeba: Franz Grillparzer. S. 389.

¹² Vgl. Bernd (Hrsg.): Grillparzer's *Der arme Spielmann*.

¹³ Walter Silz: Grillparzer *Der arme Spielmann*. In: Ders.: Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1954. S. 67–78 (= University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 11).



Abb. 2–5: *Iris*-Ausgabe von 1848 – Titelvignette (oben links), Titelei (oben rechts), Inhaltsverzeichnis (unten links u. rechts)¹⁴

¹⁴ Münchner Digitalisierungszentrum | Digitale Bibliothek: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10924956?q=%28Iris+deutsche+almanach+f%C3%BCr+das+Jahr+1848%29&page=16,17> (Zugriff: 12. Dez. 2024).

Die in die Erzählung eingeschriebenen Datierungen und Anspielungen auf die Julirevolution in Frankreich (»Aufruhr«, »die Zeichen bedenklich«¹⁵) und Untersuchungen des Konzeptpapiers, auf das Grillparzer auch andere, datierte Texte geschrieben hat, erlauben eine »relativ sichere Datierung des Beginns der Niederschrift für Mitte Februar 1831«.¹⁶ Bis zur Fortsetzung in der Mitte der Barbara-Geschichte ließ Grillparzer mehrere Jahre verstreichen. Die sicher einst vorhandenen Skizzen für die Fortsetzung sind größtenteils nicht mehr erhalten.

Als 1842 in der Wiener Presse beklagt wurde, dass mit einer Wiederaufnahme des früher regelmäßig und alljährlich wiederkehrenden Brigittenfestes nicht zu rechnen sei, könnte sich Grillparzer seine Dichtung mit der Absicht wieder vorgenommen haben, um damit zumindest die Erinnerung an das schöne Fest zu bewahren. Die zweite Schreibphase ist zwischen 1842 und 1844 anzusetzen.¹⁷

Erst am 20. November 1846 sandte Grillparzer sein Manuskript an Johann Graf Mailáth, den Herausgeber von *Iris. Deutscher Almanach für 1848*, der in Pesth im Verlag von Gustav Heckenast im Herbst 1847 erschien. In einem Brief an den Herausgeber vom 20. November 1846 forderte Grillparzer für seinen Beitrag das relativ hohe Honorar von 300 fl.¹⁸

Die österreichischen Almanache – besonders *Iris* – mischten verschiedene Gattungen. Die einzelnen Texte waren aufeinander bezogen. Stahlstiche, gelegentlich sogar kolorierte Kupferstiche erhöhten den ästhetischen Wert des Almanachs. Die *Iris* für 1848 – sie erschien seit 1840 – zeichnet sich durch einen besonders sorgfältigen Aufbau aus (Abb. 2–5). Auf ein Gedicht folgen Grillparzers Erzählung, darauf eine weitere Erzählung, zwei Gedichte (mit zwei Stahlstichen), ein weiteres Gedicht, eine historische Schilderung, ein Widmungsgedicht an Adalbert Stifter, ein weiteres Gedicht (mit zwei Stahlstichen), eine Konzertszene (Gedicht), noch ein Gedicht mit Stahlstich.

Der Almanach stellt Adalbert Stifter als den berühmtesten Beiträger heraus: das Titelbild und die Titel-Vignette zu *Prokopius* (zwei Stahlstiche) sind ihm gewidmet. Nicht nur diese Nummer der *Iris* folgt dem wirkungsästhetischen Prinzip der Gattungsmischung, um den Almanach zur Darstellung eines gesellschaftlichen Mikrokosmos mit affirmativer Tendenz zu formen.¹⁹ Texte mit einer gesellschafts-

¹⁵ Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Erzählung. Pest 1848. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. 2. Aufl. München: dtv 2011 (= Bibliothek der Erstaussagen). S. 7 f.

¹⁶ Helmut Bachmaier (Hrsg.): Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1986. S. 96. Vgl. dazu ausführlich auch: HKA I.13 (S. 309–314).

¹⁷ Vgl. Bachmaier (Hrsg.): Franz Grillparzer. S. 96. Vgl. HKA I.13 (S. 312).

¹⁸ Franz Grillparzer: Briefe und Dokumente I. In: Ders.: Grillparzers Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Dritte Abteilung. Erster Band. [Bd. III.1] Wien: Gerlach & Wiedling 1913. S. 12.

¹⁹ Vgl. Werner M. Bauer: Franz Grillparzers *Armer Spielmann* und die Erzähltradition der Spätaufklärung. In: Sieglinde Klettenhammer (Hrsg.): Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposium. Innsbruck: Institut für Germanistik 1992. S. 69–102. S. 75–77 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft/Germanistische Reihe 45).

kritischen Tendenz suchte man in diesen Almanachen vergebens. Grillparzer war sich des Mangels an politischer Aktualität in seiner Erzählung bewusst. In einem Briefentwurf an den Grafen Mailáth heißt es:

Daß Ihnen die für die Iris bestimmte Erzählung gefallen hat, freut mich ungemein und ich wünsche nur daß es mit dem Publikum derselbe Fall sey. Aber da von Deutsch-Einheit, deutscher Flotte und deutscher Weltmacht nichts darin vorkommt und der darin vorkommende Landsmann von jener Thatkraft gar nichts hat, die der Nation auf einmal über Nacht angefliegen ist, so erwarte ich nur einen sehr geringen Beifall. Indeß da das Ding geschrieben ist, sey es gedruckt.²⁰

Zufällig bekam Adalbert Stifter die Erzählung in den Korrekturfahnen zu lesen, die ja auch seinen *Prokopius* enthielten. Er schrieb eine überaus lobende Rezension, die in der Literaturbeilage der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* (6. Sept. 1847) veröffentlicht wurde. Mit kritischer Distanz bespricht der Journalist Sigmund Engländer die beiden großen Texte von Grillparzer und Stifter in der *Iris* (9. Nov. 1847). Grillparzer habe seit Jahren geschwiegen – deshalb müsse »das Geklingel und Festgeläute der Journale zu Ehren dieses Beitrages« als Ausdruck der Freude über das Ende des Stillschweigens akzeptiert werden. Der Rezensent bemängelt, dass »der Charakter die Situation ersetzen soll«.²¹ Er entdeckt sogar eine »romantische Grundlage« für diese Produktion. Aber die Motivierung sei unzulänglich. Nur die Figur des Mädchens sei »mit großer poetischer Kraft angelegt«.²² Grillparzer hat sich über diese Besprechung geärgert. Der Herausgeber der *Sämtlichen Werke* (HKA), Reinhold Backmann, sprach gar von einer »unverschämten Besprechung«.²³ Dabei spielten nicht nur kritische Argumente eine Rolle, sondern – unausgesprochen – der antijüdische Affekt des Herausgebers. Auch bei den linksliberalen Lesern hatte Grillparzers Erzählung, die in der erregten Zeit des Revolutionsjahres 1848 rezipiert wurde, kein Glück. In Deutschland fand der Almanach, der trotz des Epithetons »Deutscher« ein sehr österreichischer war, kaum Beachtung.

Ein Separatdruck ist zunächst nicht erschienen. Die Aufnahme in die mehrbändige Novellen-Anthologie von Paul Heyse (1830–1914) und Hermann Kurz (1813–1873) machte sie endlich in Deutschland bekannt. In zwei Briefen bat Heyse um die Genehmigung, den Text in seiner Sammlung abzudrucken. Erst nach Grillparzers Tod am 21. Januar 1872 wurde *Der arme Spielmann* im 5. Band des sehr erfolgreichen *Deutschen Novellenschatzes* als letzter Text herausgegeben.

²⁰ Franz Grillparzer: Apparat zu den dramatischen Plänen und Bruchstücken und zu den Prosaschriften. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrage der Stadt Wien. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Erste Abteilung. Zweiundzwanzigster Band. [Bd. I.22] Wien: Anton Schroll & Co. 1944. S. 66.

²¹ Franz Grillparzer: Tagebücher und literarische Skizzenhefte V vom Frühjahr 1842 bis gegen Ende 1856. Nr. 3587–4148. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Elfte Band. [Bd. II.11] Wien: Anton Schroll & Co. 1924. S. 322.

²² HKA II.11. S. 323.

²³ HKA I.13. S. 332.

Cotta verlegte dreißig Jahre nach dem Erstdruck 1877 die erste Einzelausgabe. 1872 erschien bei Cotta in Stuttgart die erste Gesamtausgabe der Werke; der 8. Band enthielt die Erzählung aus *Iris*.

Am Titel nahm niemand Anstoß – offenbar war ›Spielmann‹ in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht ungebräuchlich. Seine Verwendung weist aber in die mittel- und frühneuhochdeutsche Zeit zurück: In der älteren deutschen Literaturgeschichte ist ›Spielmannsepik‹ ein fester Begriff. In Christian Friedrich Daniel Schubarts Autobiografie findet sich die Bemerkung:

Und nichts ist erniedrigender, als der Artikel im sächsischen Landrechte: ›Spilleute* [*Zum selben Zeiten war der Name Virtuoso, Konzertmeister etc. noch unbekannt. Was fidelte, blies und leierte, hies Spielmann. Mancher von den heutigen Kraftmännern verdiente keinen andern Namen, als diesen.] sind rechtlos.‹ – ›Spilleuten‹ sagt der alte deutsche Gesezgeber, ›gibt man zur Buße den Schatten eines Mannes, so gering achtet man sie, dass sie kaum als Menschen angesehen werden,‹ ›das macht, sie sind liederlich und machen liederlich,‹ setzt der Glossator hinzu. Nicht die Tonkunst, sondern der Tonkünstler hat diese leidige Bemerkung veranlaßt; – denn noch immer sind sittige, fromme und gottesfürchtige Tonkünstler eine ausserordentliche Seltenheit.²⁴

Im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm findet sich unter anderem folgender Eintrag:

SPIELMANN: gewöhnlich indessen bezeichnet ›spielmann‹ im nhd. nur noch den musikanten, der gewerbsmäßig andre durch ›spiel, besonders durch musikvorträge, unterhält.

[...] besonders die untere schicht derselben, die dem volke, zumal auf dem lande, zur unterhaltung und hauptsächlich zum Tanz aufspielt [...].²⁵

Unter den aufgezählten Sprichwörtern passt eines auf den armen Spielmann: »schlechter spilman, der nur éine weise kann!«²⁶ In Übersetzungen ins Englische wird der Titel mit ›poor‹ oder ›street musician‹ oder ›poor fiddler‹, ins Französische mit ›musicien pauvre‹ oder ›ambulant‹ wiedergegeben.

Grillparzer hat in seinen Briefen an den Herausgeber und den Verleger Gustav Heckenast stets von einer ›Erzählung‹ gesprochen. In seinen Versuchen, sein Verständnis von ›Novelle‹ zu bestimmen, vergleicht er sie mit den benachbarten Gattungen; sein eher abwertender Prosa-Begriff trägt nicht dazu bei, der ›Novelle‹ einen höheren Rang einzuräumen. Für ihn war sie eine Modegattung der Romantiker, die eine prägende soziale Situierung des Rahmens nur imitiert hätte. Im Tagebuch vom Sommer 1855 findet sich der Eintrag: »Der wesentliche Unterschied

²⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart: Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. Erster Theil. Stuttgart, bei den Gebrüdern Mäntler 1791. S. 153 f.

²⁵ Jacob u. Wilhelm Grimm: SPIELMANN. In: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10/1. Leipzig: Hirzel 1905. Repr. Bd. 16. München: dtv 1984. S. 2408–2411. S. 2408, 2410.

²⁶ Jacob u. Wilhelm Grimm: SPIELMANN. S. 2410.

der Novelle vom Drama besteht darin, daß die Novelle eine gedachte Möglichkeit, das Drama aber eine gedachte Wirklichkeit ist. (Für Bauernfeld).²⁷

Unterschied von Roman und Novelle. Die Novelle ist das erste Herabneigen der Poesie zur Prosa; der Roman das Hinaufsteigen der Prosa zur Poesie. Jede gute Novelle kann man in Verse bringen, sie ist eigentlich ein unausgeführtes poetisches Sujet; ein versifizierter Roman wäre ein Unding. Daher im Roman die Begebenheiten vielfach vermittelt, in der Novelle positiv auftretend, so daß im ersteren die Ursachen vorherrschen, im zweiten die Wirkungen. Der Roman psychologisch, die Novelle psychopathisch; der Roman, wie schon Goethe bemerkt hat, retardierend, die Novelle fortschreitend.²⁸

Für Grillparzers Erzählung wären die Kategorien ›psychopathisch‹ und ›fortschreitend‹ wohl brauchbar; auch die Konstruktion des Rahmens und die kunstgerechte Verzahnung mit der Binnenerzählung verweisen auf die große Tradition der Rahmennovelle seit Giovanni Boccaccio und auf Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), aber auch auf einige romantische Novellensammlungen. Doch es ist müßig, in Grillparzers komplexer Textur nach den drei Merkmalen zu fahnden, die sich im 19. Jahrhundert für die Novelle herauskristallisiert haben: Goethes Hinweis auf die ›unerhörte Begebenheit‹, Ludwig Tiecks ›Wendepunkt‹ und Paul Heyses ›Falkentheorie‹.²⁹ In einem Brief an Heyse vom 16. Juni 1870 hat Grillparzer seine Distanz zum Novellenbegriff – vielleicht einfach aus Bequemlichkeit – gegenüber dem deutschen Anwalt der Novelle – aufgegeben. Nun akzeptiert er den Gattungsbegriff für *Der arme Spielmann*.³⁰

Aus der Vielfalt der Aspekte, die diese Erzählung dem Leser anbietet, greife ich (a) die Konstruktion und Bedeutung des Rahmens heraus, gehe nur kurz auf (b) die Binnenerzählung ein und wende mich ausführlicher (c) der Problematik des Musizierens zu, womit der Spielmann seinen Lebensunterhalt verdient.

(2) Konstruktion und Bedeutung der Rahmenhandlung

Wien dient als Residenz der k. u. k. Monarchie der Habsburger nicht nur als Kulisse, sondern ist auch Teil im Bewegungsablauf der Erzählung:

Es sind in erster Linie die immer wieder vorkommenden Straßen und Stadtteile – hier Brigittenau, Augarten, Prater, Taborstraße, Leopoldstadt, Gärtnergasse u. a. –, die un-

²⁷ HKA II.11. S. 262 (Nr. 4119).

²⁸ Franz Grillparzer: Tagebücher und literarische Skizzenhefte. Vierter Teil. 30. März 1836 bis Anfang 1842. Nr. 2866 bis 3586. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Zehnter Band. [Bd. II.10] Wien: Anton Schroll & Co. 1930. S. 286 (Nr. 3476).

²⁹ Vgl. Klaus Manger: Novelle/Erzählung. In: Fischer Lexikon Literatur N–Z. Bd. 3. Hrsg. von Ulbert Riclefs. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 1449. S. 1438 f. u. 1443.

³⁰ Vgl. Otto Paul Straubinger: »Der arme Spielmann«. Vorträge, Forschungen, Berichte. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1966. S. 97–102. S. 101.

missverständlich eine Wien-Atmosphäre hervorrufen. Es handelt sich dabei jedoch weniger um ein klassisch-bürgerliches Kolorit, sondern vielmehr um ein getreues Abbild der Wiener Vorstadt. Die Vorstädte stehen immer auf der Grenzlinie: Sie sind nicht mehr Dorf und noch nicht Stadt. Brigittenau und Leopoldstadt mit Augarten, die Schauplätze der anfänglichen minutiösen Beschreibung des Kirchfestes, waren zur Zeit der Entstehung der Geschichte noch als Vorstädte klassifiziert [...].³¹

Der Erzähler, der sich zunächst nicht zu erkennen gibt, sieht das Fest im wahrsten Sinn des Wortes als »Volksfest«: Das »Volk« – aber auch die »Glieder des Volks«, »das arbeitende Volk« – ist vor allem der Akteur einer gewaltigen Bewegung, in die sich auch die einzelnen »Equipagen der Vornehmen« mit »geputzten Damen«³² mischen. Früh schon wurde von den Grillparzer-Kennern bemerkt, dass in *Der arme Spielmann* zahlreiche Anregungen aus Goethes Schrift *Das römische Carneval* (1789) aufgenommen worden sind. Goethes Feststellung: »Das römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich ›nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt‹«, könnte mutatis mutandis auch in Grillparzers Text stehen; der Corso, »Signale der vollkommenen Carnevals-Freiheit«, »Kutschen«, »Gedränge«, »Tanz« sind Abschnitte, die für Grillparzer vorbildlich waren.³³

Auch bei diesem Fest sind die sozialen Schranken nicht existent: »Der Unterschied der Stände ist verschwunden; Bürger und Soldat theilt die Bewegung.« (DaS 7) Jedes Volksfest sei »ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht« (DaS 10). Es herrsche eine »allseitige Gutmüthigkeit der Lustwandelnden« (DaS 11). Die Freuden der »lustgierigen Kirchweihgäste« (DaS 11) sind die der »offenen Masse, die ins Unendliche wachsen kann«.³⁴ Den wichtigsten Vorgang, der sich innerhalb der Masse abspiele, nennt Elias Canetti in *Masse und Macht* (1980) die »Entladung«: »Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als ›gleiche‹ fühlen.«³⁵ Es sei

die ›Masse‹ allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt. Es ist die ›dichte‹ Masse. Die man dazu braucht, in der Körper an Körper drängt, dicht auch in ihrer seelischen Verfassung, nämlich so, daß man nicht darauf achtet, wer es ist, der einen ›bedrängt‹. Sobald man sich der Masse einmal überlassen hat, fürchtet man ihre

³¹ Irena Samide: Wien-Topographie in Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. In: Almut Hille u. Benjamin Langer (Hrsg.): *Erzählte Städte. Beiträge zur Forschung und Lehre in der europäischen Germanistik*. München: Iudicium 2013. S. 57–67. S. 60.

³² Zitiert wird der Text im Folgenden nach: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Erzählung. Pest 1848. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. 2. Aufl. München: dtv 2011 (= Bibliothek der Erstausgaben). S. 7. Dem Nachdruck liegt die Erstausgabe von 1848 zugrunde. Die Nachweise erfolgen im Text unter Angabe der Sigle ›DaS‹.

³³ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u. a. Bd. 3.2: Italien und Weimar 1786–1790. Hrsg. von Hans J. Becker u. a. München: Hanser 1990. S. 217–270.

³⁴ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 11.

³⁵ Canetti: *Masse und Macht*. S. 12.

Berührung nicht. In ihrem idealen Falle sind sich alle gleich. Keine Verschiedenheit zählt, nicht einmal die der Geschlechter. Wer immer einen bedrängt, ist das gleiche wie man selbst. Man spürt ihn, wie man sich selber spürt. Es geht dann alles plötzlich wie ›innerhalb eines Körpers‹ vor sich.³⁶

So erkennt der Erzähler in diesem Fest-Volk in ständiger Bewegung auch Tendenzen zu »Aufruhr« in der »wogenden Menge« (DaS 7). Der »Strom des Volkes« ergießt sich in eine »Alles deckende Ueberschwemmung«, in eine »Menschenmasse« (DaS 8). Der sich bäumende Holsteiner Rappe, »als wollte er seinen, durch den ihm vorgehenden Korbwagen gehemmten Weg obenhin über diesen hinaus nehmen« (DaS 9), ist eine revolutionäre Erscheinung. Schließlich vergessen die »Massen für einige Zeit der einzelnen Zwecke« und fühlen sich als »Theile des Ganzen«, »in dem denn doch zuletzt das Göttliche liegt« (DaS 10).

Diese aufrührerische Bewegung sieht der Erzähler auch in der Metaphorik des fließenden Wassers, der »wogenden Menge«, als »tosenden See«, oder in der Metaphorik des Kampfes: Kampf um den Ausgang (DaS 7), bis der »letzte Kampf zu bestehen« ist (DaS 11) und schließlich »Land« in Sicht ist und sich »der breite Hafen der Lust« auftut und sich alles zu einem »Eldorado, einem eigentlichen Schlaraffenlande« vereinigt (DaS 9).

Mit diesen Linien der massenhaften Bewegung, der Wasser- und Kampfmetaphorik verbindet der Erzähler eine Fülle von Elementen einer Art von mythologischem Synkretismus, die vor allem aus dem Demeter/Proserpina-, dem Dionysos- und dem Orpheus-Mythos entstammen. Erwähnt seien nur einige Beispiele: Den Eingang zum Brigittenfest nennt der Erzähler die »Propyläen« (DaS 12), was ein einfaches Tor, aber auch den Eingang zu den Eleusinischen Mysterien bedeuten kann, die mit dem Demeter-Kult in Eleusis in Beziehung stehen. »Korbwagen« befördern Brot und Korn, Gaben der Demeter. »Hierophanten« (DaS 8) sind Priester der Weisheit und des Kultus der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Insofern befindet sich der Erzähler in der Mitte des Dammes »bereits auf klassischem Boden« (DaS 12), das heißt: »eine Literatur in der Verbindung von Realismus und Mythos, mythischer Realismus.«³⁷

So entsteht eine erste Rahmenhälfte von eindrucksvoller Komplexität. Die älteren Literaturwissenschaftler, aber auch viele jüngere, vertraten das Vorurteil, in Grillparzers Text gehe es in erster Linie darum, eine »Charakternovelle« zu interpretieren. Dabei wurden diese miteinander verzahnten Schichten des Rahmens kaum oder gar nicht beachtet – für sie war es einfach ein Fest, dessen Besuch dem Erzähler zum Anlass wurde, den armen Spielmann kennenzulernen.

Dieser Erzähler gibt sich relativ spät zu erkennen. Lange verbirgt er sich hinter der Maske des beobachtenden Chronisten. Aber nun sagt er zum ersten Mal ›Ich‹

³⁶ Canetti: Masse und Macht. S. 10.

³⁷ Bachmaier (Hrsg.): Erläuterungen und Dokumente. S. 26 f. S. 97–104 (Mythologische Motive der Erzählung).

– er versäume nicht leicht, diesem Feste beizuwohnen: »Als ein leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes«, als einem »dramatischen Dichter« bedeute ihm jedes

Volksfest ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht. Wie aus einem aufgerollten, ungeheuren, dem Rahmen des Buches entsprungenen Plutarch, lese ich [...] mir die Biographien der unberühmten Menschen zusammen[.] (DaS 10)

Er vermag den Zusammenhang zwischen dem »Wortwechsel weinerhitzter Karsenschieber« und dem klassischen »Zwist der Göttersöhne« (DaS 11) zu erkennen. So deutlich wie hier tritt der Erzähler an keiner weiteren Stelle seiner Erzählung in Erscheinung. Mit dem »dramatischen Dichter« darf man gewiss den berühmten Dramatiker Grillparzer identifizieren. Das muss aber nicht heißen, die Funktion des Erzählers im weiteren Verlauf der Erzählung mit ihm gleichzusetzen. Die Plutarch-Stelle begründet unter Berufung auf den griechischen Philosophen, Historiker und Biografen (46–120 n. Chr.), der vergleichende Viten berühmter Griechen und Römer hinterlassen hat, das Interesse an einem »unberühmten Menschen«, der der arme Spielmann gewiss war.

Für die These, dass im Rahmen auch Andeutungen der revolutionären Ereignisse der Julirevolution von 1830 verborgen sind, finden sich in Grillparzers Tagebüchern Belege. Für ihn verkörperte Fürst Metternich, der beim Wiener Kongress noch einmal eine erstaunliche Machtposition zurückgewonnen hatte, das rückständige Staats- und Gesellschaftssystem Österreichs. In einem Eintrag vom Mai/Juni 1842 schreibt er über »Fürst Metternich mit seinen antediluvianischen Ansichten«.³⁸ Grundsätzlich begrüßte Grillparzer die Julirevolution – aber immer wieder überfielen ihn Zweifel, sobald es zu Gewalt und Aufruhr kam, wie sie auch in der Rahmenhandlung seiner Erzählung drohen. Er bezog die Position Goethes: Auch er konnte dem großen Ereignis seiner Gegenwart zunächst seine Sympathie nicht vorenthalten, fürchtete dann aber die Folgen eines Umsturzes der staatlichen Ordnung. Schließlich nahm er mit seinem Herzog am Kriegszug des Koalitionsheeres gegen Frankreich teil, der nach der verlustreichen Kanonade bei Valmy abgebrochen werden musste. Am 5. August 1830 notiert Grillparzer:

Die Franzosen haben ihren König verjagt, der, ihnen in die Zähne, versucht, die Verfassung zu brechen, und sie zu einer Art – Östreicher [!] zu machen, was denn, bürgerlich und politisch genommen, offenbar das schlimmste ist, was man irgend werden kann. Ich wollte, ich wäre in Frankreich und ein Eingeborner, ich wäre eben jetzt in Stimmung, mich für eine interessante Sache todschießen zu lassen.³⁹

³⁸ HKA II.11. S. 2. Nr. 3594.

³⁹ Franz Grillparzer: Tagebücher und literarische Skizzenhefte III von August 1830 bis Anfang 1836. Nr. 1821–2865. In: Ders.: Grillparzers Werke. [Historisch-kritische Gesamtausgabe.] Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Neunter Band. [Bd. II.9] Wien: Gerlach & Wiedling 1916. S. 3 f. (Eintrag vom 5. Aug. 1830).

Grillparzer formuliert seine Bedenken gegen eine nationale Revolution, die Österreich zerschlagen würde: Es zerfiele sofort in verschiedene Nationalitäten, die sich hassten. Die Macht der Religion, die sonst noch einigend wirkte, sei auch erschöpft.⁴⁰

Die Empörung habe eben auch ihre schlimme Seite:

Gibt der König nach, oder setzen sie [ihn] ab, und nehmen sich etwa den Herzog von Orleans, so gewinnt der Demokratismus eine so furchtbare Oberhand, daß bei der Beweglichkeit des französischen Charakters an gar kein Aufhören zu denken ist. Und doch! Immer besser, als der Geist erliegt und die edelsten Bedürfnisse des Menschen werden einem scheußlichen Stabilitätssystem zum Opfer gebracht.⁴¹

Die Furcht vor der Sprengkraft des Nationalen trieb Grillparzer dazu, dass er gegenüber der »jede Möglichkeit einer Berichtigung übersteigenden Verkehrtheit« der revolutionären Geschehnisse »das Gefühl eines bis ins Innerste gehenden Eckels [sic]«⁴² empfand und deshalb – trotz aller Einwände – die vormärzlichen Verhältnisse grundsätzlich billigte.

Im September/Oktober 1850 legte er in dem Aufsatz *Meine Erinnerungen aus dem Revolutionsjahr 1848* eine Art politischer Gewissenserforschung ab. Zu Beginn bekennt er:

Ich habe an jenen Begebenheiten durchaus keinen Anteil genommen. Nicht allein daß ich den Vorbereitungen und dem Ausbruch fremd blieb; eine mit meiner innersten Natur verbundene Empfindung hinderte mich sogar den einzelnen Ereignissen Schritt für Schritt zu folgen.⁴³

Seine Distanz erkläre sich aus den Umständen: Wäre der

österreichische Staat ein kompakter, von ein und demselben Volksstamme bewohnter, [...] wäre die Richtung der Zeit eine solche gewesen, daß ein vernünftiges Einhalten nach Erreichung vernünftiger Zwecke voraussetzen gewesen, ich hätte die Hand freudig zu jedem Reformversuch geboten, oder – um mir nicht zu viel Tatkraft anzudichten – wenigstens jeden solchen, wenn auch gewaltsamen Versuch mit meinen Wünschen und mit meinem moralischen Einfluß auf meine Landsleute unterstützt. So aber war – und gerade damals im höchsten Grade – von alledem das Gegenteil.⁴⁴

Im Folgenden werden der Kaiser (»Kaiser Franz in seiner Engherzigkeit und Gedanken-Steifheit«), Fürst Metternich (»Jetzt aber wußte er nichts als in dem alten Schlendrian fortzufahren«), und der Erzherzog Ludwig (»Träger der Staatsgewalt, [...] von seinem Bruder Franz [...] in den Model der kaiserlichen Ähnlichkeit

⁴⁰ Vgl. HKA II.9. S. 4 f.

⁴¹ HKA II.9. S. 4 (5. Aug. 1830).

⁴² Franz Grillparzer: Prosaschriften IV. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. [Erste Abteilung.] Sechszehnter Band. [Bd. I.16] Wien: Anton Schroll & Co. 1925. S. 38.

⁴³ HKA I.16. S. 38.

⁴⁴ HKA I.16. S. 38 f.

gepreßt») kritisch porträtiert – die Lockerung des »alten Polizeidrucks« habe das »Regierungssystem Kaiser Franzens« zugrunde gerichtet.⁴⁵ Grillparzer spricht offen über die Auswirkung des »Despotismus« und den Druck der Zensur. Aber seinen Warnungen vor der Übernahme der deutschen Parolen wäre niemand gefolgt. »Vor allem weil ich alt und der Fortschritt nur in der Jugend beglaubigt war.«⁴⁶

Ein Autor, der so offen, kritisch und selbstkritisch seinen Standort in revolutionären Zeiten zu bestimmen sucht, schreibt seine Texte nicht mit der Absicht, bei Ereignissen und Fakten auf einen »doppelten Boden« zu verzichten. Wir wissen, dass sich Grillparzer seine Erzählung zu Beginn der 1840er Jahre wieder vorgenommen hat und sie wohl 1846 abschloss. Es wäre eine Fehldeutung, wollte man den abschließenden Teil des Rahmens an die Vieldeutigkeit des Eingangs, etwa an die revolutionären Metaphern von »Aufruhr« und »Strom der Massen« anschließen, obwohl es auch hier um die Gewalt von Wassermassen geht. Der Eisgang und die Überschwemmung der Wiener Vorstädte ereigneten sich in der Nacht vom 28. Februar auf den 1. März 1830. Dabei fanden 74 Menschen – darunter 11 Kinder – den Tod.

Die Umgebung der Gärtnergasse mit der Wohnung des Spielmanns ist »zum See geworden« (DaS 68). Der »Anblick der Leopoldstadt war grauenhaft« (DaS 69). Der Weg zwischen den Trümmern und der in den Erdgeschoss noch schwimmenden Habe hindurch ist ein Gang durchs Totenreich. Auf die im Eingangsrahmen vorhandenen Vorausdeutungen (Hekate-Mythos) kann ich hier nicht eingehen. Der Verzicht auf politische Anspielungen »bedeutet eine Absage an alles politisch Revolutionäre«.⁴⁷ Zum Opfer ist hier das einfache Volk geworden, das in den niedriger gelegenen Wiener Vorstädten lebt.

In der Überschwemmung am Ende der Erzählung gibt es statt der poetischen Phantasie, mit der das wilde Treiben des Volkes verklärt wurde, nur noch Nüchternheit, die dem Ausmaß der Zerstörung adäquaten Ausdruck verleiht.⁴⁸

In einem Torweg sieht der Erzähler »eine Reihe von Leichen«; »im Innern der Gemächer waren noch hie und da aufrecht stehend und an die Gitterfenster angekrallt verunglückte Bewohner zu sehen [...]« (DaS 69)

Die Erzählung schließt mit der Einführung einer dritten Erzählfigur, der alten Gärtnerin, bei der der Spielmann wohnte. Er ist nicht im Hochwasser zu Tode gekommen, sondern weil er die Kinder schreien hörte »und rettete und schleppte, und trug und brachte in Sicherheit, daß ihm der Athem ging wie ein Schmiedegebläs« (DaS 70). Zuletzt holt er noch ihrem Mann seine »Steuerbücher und die Paar Gulden Papiergeld« (DaS 70) aus dem Wandschrank. Dabei hat er sich wohl so

⁴⁵ HKA I.16. S. 40 f.

⁴⁶ HKA I.16. S. 55.

⁴⁷ Thomas Baltensweiler: Zu den politisch-sozialen Verweisen des Rahmens von Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: *Colloquia germanica* 32 (1999). S. 297–307. S. 304.

⁴⁸ Baltensweiler: Zu den politisch-sozialen Verweisen. S. 305.

erkältet, dass er starb. Der Leser wird Zeuge der Bestattung – der Sarg steht in der Dachstube und ist schon geschlossen. Barbara und ihr Mann haben alles angeordnet. Im Gegensatz zum Erzähler, der seine Nähe zu Grillparzer nicht verheimlicht, hat der Spielmann in der Not selbstlos gehandelt und Menschen gerettet. Barbara – nun bürgerlich gut situierte Metzgersfrau – hält seine Geige in Ehren; sie ist unverkäuflich. Der letzte Blick des Erzählers gilt der Frau: »Sie hatte sich umgewendet und die Thränen liefen ihr stromweise über die Backen.« (DaS 73) Es ist richtig gesehen worden, dass dieser Schluss den Zusammenhang mit der Strom-Metaphorik des Eingangs und der todbringenden Überschwemmung des Schlusses herstellt. Gerahmt wird – mit so viel Kunstverstand – die Geschichte vom armen Spielmann. Sie erzählt sowohl der Erzähler, der sich mit einiger Verzögerung einführt und sein anthropologisches und psychologisches Interesse für einfache Leute bekundet, als auch der Spielmann selbst und schließlich die alte Gärtnerin Barbara.

(3) Die Binnenerzählung

Die Rahmenerzählung, der wir bisher unsere Aufmerksamkeit geschenkt haben, umschließt die ausführliche Darstellung seines Lebens durch den Spielmann in der Binnenerzählung. Nach den Andeutungen, die der Rahmenerzähler von seiner sozialen Stellung gibt, ist von vornherein ein sozialer Kontrast der beiden Erzähler zu erwarten: Der Spielmann, der – sauber gekleidet – aber in seinem abgewetzten Anzug dennoch einen ärmlichen Eindruck erweckt und schon durch seine Straßenmusikantentätigkeit seine Bedürftigkeit erkennen lässt, unterscheidet sich auch äußerlich von dem Rahmenerzähler, der sich in gut bürgerlicher Kleidung zum Volksfest begeben hat. Vornehmere können das Fest allerdings »nur in ihrer Eigenschaft als Glieder des Volks«, ohne »Möglichkeit der Absonderung« (DaS 7) besuchen. Erst auf der vierten Seite sagt der Rahmenerzähler zum ersten Mal »ich« und nennt sich – wie bereits zitiert – einen »leidenschaftliche[n] Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes« (DaS 10) und beruft sich für das psychologische und soziologische Interesse des »dramatischen Dichter[s]« (DaS 10) auf seine Plutarch-Lektüre. In seiner Selbstcharakteristik bedient sich der Rahmenerzähler des klassischen Bildungswortschatzes, der Mythologie, der Humanwissenschaften und klassischer Zitate.⁴⁹ So signalisiert er bei jedem Kontakt mit einem Vertreter des »Volkes« seine Abgehobenheit, die nur eine distanzierte Kommunikation mit dem »Volk« ermöglicht.

Der eher nebenbei – während des Zusammenpackens von Notenständer, Geige und Geigenbogen – durch den Spielmann mit korrekter Betonung hingesprochene lateinische Vers »Sunt certi denique fines« (DaS 14)⁵⁰ beeindruckt den

⁴⁹ Vgl. Gerhard Augst: *Der Bildungswortschatz. Darstellung und Wörterverzeichnis*. Hildesheim: Olms 2021. S. 28–68.

⁵⁰ Bachmaier (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente*. S. 32 (Horaz: *Sermones*, Liber I, V. 105 f.)

Rahmenerzähler außerordentlich, bezeugt er doch die Herkunft des Spielmanns aus derselben Bildungsschicht wie er: »Der Mann hatte also eine sorgfältigere Erziehung genossen, sich Kenntnisse eigen gemacht, und nun – ein Bettelmusikant!« (DaS 14) Zu Beginn ihrer Unterhaltungen erzählt er diesem, »wie er mir beim ersten Anblicke aufgefallen; den Eindruck, den die von ihm gesprochenen lateinischen Worte auf mich gemacht hätten« (DaS 27). Die Neugier des Rahmenerzählers richtet sich nun auf die Geschichte des sozialen Abstiegs des Spielmanns – vom wohlhabenden Bürgersohn zum Bettelmusikanten.

Gern lässt er sich von dem Strom der Festbesucher mitreißen – er ist durchaus ein »beteiligter Beobachter« oder, wie der Terminus in den empirischen Sozialwissenschaften heißt, ein »teilnehmender Beobachter«.⁵¹ Die neuere Erzähltheorie nennt seine Erzählerrolle »homodiegetisch« und zugleich »extradiegetisch«⁵² im Hinblick auf die Rahmenerzählung, die mit der Binnenerzählung des Spielmanns kontrastiert, die als »intradiegetische« Erzählung verstanden wird. Der Spielmann hat wesentlich mehr Erzählanteile als der Rahmenerzähler – insofern trägt die Erzählung mit guten Gründen den Titel *Der arme Spielmann*. Er selbst fügt in seiner Binnenerzählung einen kurzen zusammenhängenden Erzählpart seiner Freundin Barbara ein – es sind überwiegend kritische Äußerungen über seinen unvernünftigen Umgang mit seinem Erbe. Sie hasst »die weibischen Männer« (DaS 59). Am Ende der Erzählung gibt der Rahmenerzähler noch für nicht ganz zwei Seiten einer weiteren Erzählerin das Wort, der alten Gärtnerin, die über den selbstlosen rettenden Einsatz des Spielmanns in der Flutkatastrophe berichtet, wobei er sich den Tod holt. Wenn die Rahmenerzählung als eine erste Ebene und die Spielmannserzählung als eine zweite betrachtet wird, so können die kurzen Einschübe der erzählenden Barbara und der alten Gärtnerin als »metadiegetisch«, ⁵³ als »Erzählungen in der Erzählung«, verstanden werden.

Seit den 1960er Jahren kommt der Erzähler in den meisten der zahlreichen Analysen nicht mehr ungeschoren davon. Richard Brinkmann hat in seiner Interpretation zuerst die emotionslose Distanz betont, die dem Erzähler in seinem Reden mit und über den Spielmann habituell ist.⁵⁴ Er betrachte ihn wie ein Naturforscher

⁵¹ Vgl. Götz Bachmann: Teilnehmende Beobachtung. In: Handbuch der Organisationsforschung. Quantitative und qualitative Methoden. Hrsg. von Stefan Kühl, Petra Strodtholz u. Andreas Tafetshofer. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 248–271.

⁵² Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarb. u. akt. Aufl. München: Beck 2019. S. 86. S. 80.

⁵³ Martínez u. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 80.

⁵⁴ Vgl. Richard Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977. S. 139.

ein Insekt unter dem Mikroskop. Über die »ambivalence and unreliability of the narrator«⁵⁵ ist man sich einig.

Falls der Erzähler nicht immer, wie er vorgibt, die reine Wahrheit über den Spielmann erzählt, sondern sich auch ironische Urteile über ihn erlaubt (z. B. »mein Original«, »Liebling« [DaS 21, 24]), darf er als »unzuverlässiger Erzähler«⁵⁶ angesprochen werden. Vor allem seine Urteile über die Musik des Spielmanns widersprechen mit ihrer impliziten Botschaft der expliziten – der Erzähler hält sich dabei immer »vornehm« zurück. Deshalb kann aber auch zwischen ihm und dem Spielmann keine offene Kommunikation entstehen. Sein Verhalten zu dem Bettelmusiker wirkt stets »abgehoben«. Ihm gegenüber verfällt der Spielmann konsequent in eine devote Redeweise. Nach seinem Besuch bei ihm in seinem ärmlichen Zimmer hätte man eine Äußerung der Empathie von ihm erwarten können, vielleicht sogar einen Versuch, ihm zu einer besseren Wohnung zu verhelfen. Aber der Erzähler begibt sich dann auf eine längere Reise und vergisst zunächst den Spielmann, bis er von der Flutkatastrophe erfährt.

Grillparzer arbeitet bei dieser Erzählung gern mit Kontrasten. Vom Gegensatz der Erscheinungsbilder der beiden war schon die Rede; der Standesunterschied behindert jede Möglichkeit einer offenen Verständigung. Der Spielmann hat technische Probleme mit seinem Violinspiel – der Erzähler bekennt sich als Dramatiker, der seinen Erfolg und öffentliches Ansehen genießt. Auch zwischen den beiden Künstlern besteht der Kontrast zwischen Können und armseligem Versuchen. Bereits John Ellis hat es richtig gesehen:

There are, to be sure, similarities between the two figures, and yet the main pattern is that of contrast; even these similarities function as common ground on which their differences may emerge in a more subtle way.⁵⁷

Auf der einen Seite lässt Grillparzer seinen Erzähler in einer doppelten Distanzierung agieren: Zunächst als ethnologischer »teilnehmender Beobachter« eines Volksfestes, von dessen Dynamik er sich nicht gern hinreißen lässt – auf der anderen Seite wirkt sein ästhetisches Interesse als Dramatiker und Anthropologe. Aber aus der zu Beginn schon bekundeten Neugier auf das Fest entsteht kein umfassendes Bild. Es ist von der »narrativen Strategie der »Absonderung«« gesprochen worden, von einer »Strategie des Stillschweigens des Erzählers«.⁵⁸ Dagegen scheint der

⁵⁵ Gordon Birrell: Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's »Spielmann«. In: Clifford A. Berndt (Hrsg.): Grillparzer's »Der arme Spielmann«. New Directions in Criticism. Columbia: Camden House 1988. S. 233–253. S. 237. Vgl. Peter Schäublin: Das Musizieren des »Armen Spielmann«. Zu Grillparzers musikalischer Zeichensprache. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 3 (1972). S. 31–55. S. 51.

⁵⁶ Martínez u. Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 106.

⁵⁷ John M. Ellis: Grillparzer's Der arme Spielmann. In: The German Quarterly 45 (1972) H. 4. S. 662–683. S. 675.

⁵⁸ Eric Leroy du Cardonnoy: Grillparzers Erzählung »Der arme Spielmann« – ein politischer Text? In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 28 (2019). S. 7–27. S. 11 u. 18.

Spielmann – sobald er erst einmal sein verschwiegene Leben ausführlich erzählt – beim Nachdenken sein Leben nicht für missglückt zu halten, zumal die Bekanntheit mit Barbara immer wichtiger wird. Seine Menschenscheu hindert ihn, ihr zu sagen, dass er sie liebe. Es bleibt bei dem ›verhinderten Kuss‹ durch die Scheibe. Aber im Gegensatz zum Erzähler braucht er keine Maske: Er ist – mit Gustave Flaubert zu reden – ›un cœur simple‹.⁵⁹ Seine Aufrichtigkeit hilft ihm dabei, das Unglück seines Lebens als ›Geschichte‹ zu verstehen, die er mit Hilfe seines Instruments und seiner Noten kompensiert.

(4) Zur Problematik des Musizierens

Weder die Rahmenhandlung mit ihren sozialen und historischen Bezügen noch die Binnenhandlung mit der Geschichte Jakobs, seinem Violinspiel und seiner eigenartigen, bittersüßen Liebesgeschichte mit Barbara, der Sängerin ›seines‹ Liedes, sind Sonntagsgeschichten. – An einem Sonntag im Juli beginnt die Erzählung, und mit einem sonntäglichen Besuch des Erzählers ein Jahr später bei der Fleischerfamilie mit der Absicht, die Geige zu erwerben, endet sie. Heinz Politzer ließ sich wohl beim nostalgischen Reden von seiner Heimatstadt Wien dazu verleiten, die Wiener Musik ins Zentrum seiner Interpretation zu stellen. Die Erzählung sei vom Anfang bis zum Ende von Musik erfüllt, was nicht stimmt.⁶⁰

Das Problem des Violinspiels des Spielmanns hat bereits Generationen von Interpreten beschäftigt. Jakob ist als missratener Virtuose verstanden worden – sein Violinspiel als ein literarisches Beispiel von ›art brut‹.⁶¹ Selbst Interpreten mit gründlicher musikalischer Bildung können trotz aller Expertise eine gewisse Ratlosigkeit nicht verbergen. Immerhin scheint nach längerer Diskussion die Frage beantwortet, ob Jakob überhaupt Noten lesen könne, da sein Violinspiel nicht den Eindruck erwecke, als spiele er eine Komposition vom Blatt. Deborah Holmes kommt zu dem Schluss: »Jakob kann also auf alle Fälle Noten lesen und schreiben, er findet sie sogar als bloße Zeichen ›überaus schön‹, und sie begleiten ihn auf all seinen Wegen durch die Stadt.«⁶²

⁵⁹ Gustave Flaubert: *Un cœur simple*. In: *Moniteur universel* (12.–19. April 1877).

⁶⁰ Heinz Politzer: Ein Denkmal für Grillparzer. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1972. S. 7–30. S. 19–30.

⁶¹ Vgl. Hans-Jürgen Schrader: Naïve und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers ›Armer Spielmann‹ und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen. In: Hans-Georg Arburg (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein 2006. S. 147–171. Vgl. Pamela S. Saur: *Art Brut* in »Turmalin« von Adalbert Stifter und »Der arme Spielmann« von Franz Grillparzer. In: *Studia austriaca* XIX (2011). S. 103–118.

⁶² Deborah Holmes: Kann Jakob Noten lesen? »Der arme Spielmann« und die verhinderte Inspiration. In: Bernhard Fetz, Michael Hansel u. Hannes Schweiger (Hrsg.): *Franz Grillparzer: Ein Klassiker für die Gegenwart*. Wien: Paul Zsolnay 2016. S. 93–105.

Dem Erzähler, der ihm als »ein wohlthätiger Herr« und »Freund der Musik« erscheint, verrät er die »gewisse Ordnung« (DaS 16), die er seinem Musizieren gibt. Die drei Morgenstunden sind dem »Exercitium« bestimmt: Er spielt »Compositionen alter berühmter Meister« (DaS 18) und hat dabei die »angenehme Hoffnung, dass die mir mildest gereichte Gabe nicht ohne Entgelt bleibt durch Veredlung des Geschmacks und Herzens der ohnehin von so vielen Seiten gestörten und irre geleiteten Zuhörerschaft« (DaS 19). Morgens übt der Spielmann also Stücke, die er in sein »Musikbuch« mit »sorgfältiger aber widerlich steifer Schrift« abgeschrieben hat, wobei Seiten »ganz schwarz von Passagen und Doppelgriffen« (DaS 18 f.) sind. Bevor der Erzähler seinen Eindruck von dem morgendlichen Exercitium schildert, kündigt er dem Leser an, er wolle ihn »mit der Beschreibung dieses höllischen Concertes verschonen«, es sei schließlich schon »bis zum Uebelklang so viel von den Mißklängen meines [...] Lieblings die Rede gewesen« (DaS 24). Aber es folgt doch eine Schilderung und Analyse des eigenwilligen Musizierens. Nach einigem Zuhören glaubt der Erzähler, die »Methode in der Tollheit« erkannt zu haben:

Der Alte genoß, indem er spielte. Seine Auffassung unterschied hierbei aber schlechthin nur zweierlei, den Wohlklang und den Uebelklang, von denen der erstere ihn erfreute, ja entzückte, indem er den letztern, auch dem harmonisch begründeten, nach Möglichkeit aus dem Wege ging. Statt nun in einem Musikstücke nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohlthuenden Noten und Intervalle, ja nahm keinen Anstand sie willkührlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückerung annahm. (DaS 25)

Die »Mitte« des Tages widmet der Spielmann dem Broterwerb (DaS 19) – von seinem Spielen, um etwas zu verdienen, hat der Erzähler ja zu Beginn der Binnenerzählung erzählt. Er spielt dabei vom Blatt – mit den eben zitierten Eigentümlichkeiten.

Der Abend sei zwischen ihm und »dem lieben Gott« (DaS 19) geteilt. Bei der Suche nach der Wohnung des Spielmanns zwischen Vorstadt und freiem Feld, wo die Straße zwischen verstreuten einzelnen Häusern und großen Küchengärten hindurchführt, hört der Erzähler am Abend den »leise[n], langehaltene[n] Ton einer Violine« (DaS 21), der aus dem offenen Fenster eines ärmlichen niedrigen Hauses kommt:

Ich stand stille. Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen empor zu steigen, und zwar immer derselbe Ton mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, auch die dazwischen liegende Stufenreihe höchst holprig verbunden, die Terz markirt, wiederholt. Die Quinte daran gefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig

wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. – Und das nannte der alte Mann Phantasien! – Obgleich es im Grunde allerdings ein Phantasiren war, für den Spieler nämlich, nur nicht für den Hörer. (DaS 21 f.)

Durch die beiden Schilderungen des Musizierens des Spielmanns konnten musikwissenschaftlich gebildete Interpreten die wesentlichen Aspekte der eigenartigen Musik herausarbeiten. Eines von Jakobs Prinzipien ist das Kürzen von Dissonanzen und die Längung harmonischer Verhältnisse. Er verdrängt und unterdrückt die Dissonanz. Hinzu kommt ein Zerstückeln rhythmischer Ordnungen. Der Spielmann trifft aus den in Noten vorliegenden Stücken beim Spielen eine Auswahl – einzelne Töne wiederholt er mehrfach, so dass ein Stück als musikalische Form, als Komposition, nicht zustande kommen kann. Es sind – Peter Schäublin zufolge – die

dissonanten Intervalle, die aus sich den Wechsel der inneren Zustände und die Zeit erzeugen. [...] Er bleibt dem Phantasieren treu, auch wenn er exerciert. Das Phantasieren aber ist diejenige Weise des Musizierens, die offen ist für die Inspiration, Grillparzers Gott.⁶³

Das Musizieren hat für den Spielmann religiöse Bedeutung. »Son art est prière, c'est-à-dire tentative d'entrer en communication avec le divin.«⁶⁴ Eine Fuge oder ein vielstimmiger Kanon – wovon er nichts verstehe – bildeten »ein ganzes Himmelsgebäude, eines ins andere greifend, ohne Mörtel verbunden, und gehalten von Gottes Hand.« (DaS 35) Er schafft sich durch sein Spiel mit dem Längen des Angenehmen und dem Kürzen der Dissonanz seine eigene Harmonielehre, gewiss eine »illusionäre Harmoniekonstruktion«,⁶⁵ die er in seinem Phantasieren zu realisieren sucht. In solchen Augenblicken genießt er sein Spiel – vom »gleichsam wolüstige[n] Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses« (DaS 22) ist die Rede. Es charakterisiert den Erzähler auch als Hörer von Jakobs eigenartiger Musik, dass er zwar meint, deren Methode begriffen zu haben, aber als »Kenner« kein Wort darüber verliert. Er lässt sich in keine Diskussion mit ihm über seine Harmonie-Ästhetik ein.

⁶³ Peter Schäublin: Das Musizieren des »Armen Spielmann«. S. 42 u. 45.

⁶⁴ Jean-François Candoni u. Stéphane Pesnel: *Der arme Spielmann* ou la quête du son absolu. Esthétique musicale et écriture littéraire dans le récit de Franz Grillparzer. In: *Recherches sur le monde germanique: regards, approches, objets; en hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin*. Hrsg. von Michel Grimberg. Paris: Presse universitaire de Paris-Sorbonne 2003. S. 185–208. S. 204.

⁶⁵ Schrader: Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. S. 159.

(5) Fazit: Volksmassen, Sturm und Überschwemmung mit politischer Konnotation

Die historischen Zeitläufe und sozialen Umbrüche haben den Entwurf der Erzählung im Februar/März 1831 in einer politisch erregten Zeit sowie die Weiterführung und Vollendung 1842 (nach vielen Unterbrechungen in der Zwischenzeit) bis zu ihrem Erscheinen im Revolutionsjahr 1847/48 geprägt. Grillparzer hat dies mit großem Kunstverstand angedeutet, ohne sich erkennbar auf die Seite einer Partei zu schlagen. Ein Demokrat ist Grillparzer gewiss nicht, obwohl er den Massen, die das Volksfest bevölkern, seine Sympathie nicht vorenthält. In den oben zitierten Tagebucheinträgen vom 5. August 1830 wird seine ambivalente Einstellung erkennbar. Die Überschwemmung der Brigittenau durch die Volksmassen, die auf die Naturkatastrophe am Ende vorausdeutet, erhält auch in einem dramatischen Werk Grillparzers (*Ein Bruderzwist in Habsburg*, 1848) eine politische Konnotation: »Und Pöbelherrschaft heißt die Überschwemmung.«⁶⁶ Grillparzer spricht in dem Aufsatz *Freiherr von Gagern* (März/April 1849) vom »demokratische[n] Element des Wassers!«⁶⁷

Nachdem die Erzählung im Herbst 1847 in einem Almanach auf das Jahr 1848 erschienen war, kam es im Frühjahr 1848 in Paris, Wien und Berlin zu revolutionären Erhebungen. Robert Blum (1807–1848), Führer der demokratischen Linken in der Frankfurter Nationalversammlung, wurde nach der Niederschlagung des bewaffneten Aufstands in Wien trotz seiner Immunität zum Tode verurteilt und erschossen. Den Lesern der Erzählung dürften diese Ereignisse bei ihrer Lektüre nicht aus dem Sinn geschwunden sein. Der Schlussfolgerung von Eric Leroy du Cardonnoy stimme ich zu:

Im Laufe der gesamten Erzählung hat sich eine Entwicklung angebahnt: Am Anfang werden der Strom und die Überflutung als potentielle Gefahren metaphorisch dargeboten und erlangen am Ende zerstörerische Wirklichkeit. Der Sinn und die Bedeutung dieser Wandlung können ebenso politisch gedeutet werden, zumal Grillparzer »die aktuelle Diskussion der sozialen Frage [zwar] ausdrücklich als ästhetische Frage reflektierte«,^[68] ihre Brisanz aber dennoch sehr gut erkannte.⁶⁹

Die älteren Interpretationen als Charakter-Novelle konnten sich angesichts der zahlreichen Hinweise auf den historischen Kontext nicht halten. Die Verschrän-

⁶⁶ Franz Grillparzer: Libussa. Ein Bruderzwist in Habsburg. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Erste Abteilung. Sechster Band. [Bd. I.6] Wien: Anton Schroll & Co. 1927. S. 262 (III. Akt, Zeile 1578).

⁶⁷ HKA I.13. S. 216.

⁶⁸ Konrad Feilchenfeld: Brigitta und andere Chiffren des Lebens bei Adalbert Stifter. In: Walter Hettche, Johannes John u. Sibylle von Steinsdorff (Hrsg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 40–60. S. 46.

⁶⁹ Eric Leroy du Cardonnoy: Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* – ein politischer Text? In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 28 (2019). S. 7–27. S. 27.

kung der Erzähler-Rede, des Lebensberichts des Spielmanns, seiner gegen die Regeln verstoßenden Musik und die bittere Liebesgeschichte mit Barbara erzeugen ein hochkompliziertes Erzählgebilde, das nach wie vor die Leser zur Enträtselung einlädt.

Bibliografie

Primärliteratur (inkl. Siglen)

- Grillparzer, Franz: *Der arme Spielmann* [DaS]. Erzählung. Pest 1848. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. 2. Aufl. München: dtv 2011 (= Bibliothek der Erstaussagen).
- : *Historisch-kritische Gesamtausgabe* [HKA] (sortiert nach Abteilungen und Bänden)
- Libussa. Ein Bruderzwist in Habsburg. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Erste Abteilung. Sechster Band.* [Bd. I.6] Wien: Anton Schroll & Co. 1927.
- : *Prosaschriften I. Erzählungen. Satiren in Prosa. Aufsätze zur Zeitgeschichte und Politik.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Mit Unterstützung des Bundesministeriums für Unterricht und der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Erste Abteilung. Dreizehnter Band.* [Bd. I.13]. Wien: Anton Schroll & Co. 1930. [HKA I.13]
- : *Prosaschriften IV.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. [Erste Abteilung.] Sechzehnter Band.* [Bd. I.16] Wien: Anton Schroll & Co. 1925. [HKA I.16]
- : *Apparat zu den dramatischen Plänen und Bruchstücken und zu den Prosaschriften.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Stadt Wien. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Erste Abteilung. Zweiundzwanzigster Band.* [Bd. I.22] Wien: Anton Schroll & Co. 1944.
- : *Tagebücher und literarische Skizzenhefte III von August 1830 bis Anfang 1836. Nr. 1821–2865.* In: Ders.: *Grillparzers Werke. [Historisch-kritische Gesamtausgabe.] Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Neunter Band.* [Bd. II.9] Wien: Gerlach & Wiedling 1916. [HKA II.9]
- : *Tagebücher und literarische Skizzenhefte. Vierter Teil. 30. März 1836 bis Anfang 1842. Nr. 2866 bis 3586.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Zehnter Band.* [Bd. II.10] Wien: Anton Schroll & Co. 1930.
- : *Tagebücher und literarische Skizzenhefte V vom Frühjahr 1842 bis gegen Ende 1856. Nr. 3587–4148.* In: Ders.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Bundeshauptstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Zweite Abteilung. Elfter Band.* [Bd. II.11] Wien: Anton Schroll & Co. 1924. [HKA II.11]
- : *Briefe und Dokumente I.* In: Ders.: *Grillparzers Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Hrsg. von August Sauer. Dritte Abteilung. Erster Band.* [Bd. III.1] Wien: Gerlach & Wiedling 1913.

Sekundärliteratur

- Augst, Gerhard: Der Bildungswortschatz. Darstellung und Wörterverzeichnis. Hildesheim: Olms 2021.
- Bachmaier, Helmut (Hrsg.): Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1986.
- Bachmann, Götz: Teilnehmende Beobachtung. In: Handbuch der Organisationsforschung. Quantitative und qualitative Methoden. Hrsg. von Stefan Kühl, Petra Strodtz u. Andreas Taffetshofer. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009. S. 248–271.
- Baltensweiler, Thomas: Zu den politisch-sozialen Verweisen des Rahmens von Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: *Colloquia germanica* 32 (1999). S. 297–307.
- Bauer, Werner M.: Franz Grillparzers *Armer Spielmann* und die Erzähltradition der Spätaufklärung. In: Sieglinde Klettenhammer (Hrsg.): Zwischen Weimar und Wien. Grillparzer – Ein Innsbrucker Symposion. Innsbruck: Institut für Germanistik 1992. S. 69–102. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft/Germanistische Reihe 45).
- Bernd, Clifford A. (Hrsg.): Grillparzer's *Der arme Spielmann*. New Directions in Criticism. Columbia: Camden House 1988.
- Birrell, Gordon: Time, Timelessness, and Music in Grillparzer's »Spielmann«. In: Clifford A. Bernd (Hrsg.): Grillparzer's »Der arme Spielmann. New Directions in Criticism. Columbia: Camden House 1988. S. 233–253.
- Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1977.
- Candoni, Jean-François u. Stéphane Pesnel: *Der arme Spielmann* ou la quête du son absolu. Esthétique musicale et écriture littéraire dans le récit de Franz Grillparzer. In: Recherches sur le monde germanique: regards, approches, objets; en hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin. Hrsg. von Michel Grimberg. Paris: Presse universitaire de Paris-Sorbonne 2003. S. 185–208.
- Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
- Cardonnoy, Eric Leroy du: Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* – ein politischer Text? In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 28 (2019). S. 7–27.
- Ellis, John M.: Grillparzer's *Der arme Spielmann*. In: *The German Quarterly* 45 (1972) H. 4. S. 662–683.
- Feilchenfeld, Konrad: Brigitta und andere Chiffren des Lebens bei Adalbert Stifter. In: Walter Hettche, Johannes John u. Sibylle von Steinsdorff (Hrsg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 2000. S. 40–60.
- Flaubert, Gustave: Un cœur simple. In: *Moniteur universel* (12.–19. April 1877).
- Gaier, Ulrich u. Sabine Gross: Herausforderung der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs *Judenbuche*. Stuttgart: Metzler 2018 (= Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u. a. Bd. 3.2: Italien und Weimar 1786–1790. Hrsg. von Hans J. Becker u. a. München: Hanser 1990.

- Grimm, Jacob und Wilhelm: SPIELMANN. In: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10/1. Leipzig: Hirzel 1905. Repr. Bd. 16. München: dtv 1984. S. 2408–2411.
- Holmes, Deborah: Kann Jakob Noten lesen? »Der arme Spielmann« und die verhinderte Inspiration. In: Bernhard Fetz, Michael Hansel u. Hannes Schweiger (Hrsg.): Franz Grillparzer: Ein Klassiker für die Gegenwart. Wien: Paul Zsolnay 2016. S. 93–105.
- Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von Erich Heller u. Jürgen Born. Mit einer Einleitung von Erich Heller. Frankfurt am Main: Fischer 1967.
- : Briefe an Milena. Erw. u. neu geord. Ausg. Hrsg. von Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt am Main: Fischer 1983.
- Leroy, du Cardonnoy Eric: Grillparzers Erzählung »Der arme Spielmann« – ein politischer Text? In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 28 (2019). S. 7–27.
- Manger, Klaus: Novelle/Erzählung. In: Fischer Lexikon Literatur N–Z. Bd. 3. Hrsg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main: Fischer 1996.
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarb. u. akt. Aufl. München: Beck 2019.
- Politzer, Heinz: Ein Denkmal für Grillparzer. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1972. S. 7–30.
- Samide, Irena: Wien-Topographie in Grillparzers Novelle *Der arme Spielmann*. In: Almut Hille u. Benjamin Langer (Hrsg.): Erzählte Städte. Beiträge zur Forschung und Lehre in der europäischen Germanistik. München: Iudicium 2013. S. 57–67.
- Saur, Pamela S.: *Art Brut* in »Turmalin« von Adalbert Stifter und »Der arme Spielmann« von Franz Grillparzer. In: *Studia austriaca* XIX (2011). S. 103–118.
- Schäublin, Peter: Das Musizieren des »Armen Spielmann«. Zu Grillparzers musikalischer Zeichensprache. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 3 (1972). S. 31–55.
- Schrader, Hans-Jürgen: Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers »Armer Spielmann« und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen. In: Hans-Georg Arburg (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen: Wallstein 2006. S. 147–171.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: Schubart's Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. Erster Theil. Stuttgart, bei den Gebrüdern Mäntler 1791.
- Seeba, Hinrich C.: Franz Grillparzer: Der arme Spielmann (1847). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1983. S. 386–422.
- Silz, Walter: Grillparzer *Der arme Spielmann*. In: Ders.: *Realism and Reality. Studies in the German Novelle of Poetic Realism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1954. S. 67–78 (= *University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures* 11).
- Straubinger, Otto Paul: »Der arme Spielmann«. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Wien: Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1966. S. 97–102.

Michael Gamper

Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857)

Abstract:

Adalbert Stifters *Der Nachsommer* ist zunächst als langweilig verlacht und später, auch von der Literaturwissenschaft bis in die Gegenwart hinein, als konservativer, ja restaurativer Roman verstanden worden. Gegen diese Haltungen soll der Text hier gelesen werden als eine an den Tendenzen seiner Zeit orientierte und auf die aktive Zukunftsgestaltung ausgerichtete Erzählung, die gerade durch ihre eigentümliche Handhabung der Sprache modernistische Züge aufweist. Diese Lektüre orientiert sich an der im Roman entfalteten ausführlichen Thematisierung unterschiedlicher Wissenschaftspraktiken und -bereiche.

(1) Einleitung: Ein missverstandener Klassiker

Julian Schmidt, der zugleich berühmte wie gefürchtete Rezensent der Zeitschrift *Die Grenzboten*, sah in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857; Abb. 1) mit dem Untertitel *Eine Erzählung* »kein durchgreifendes Kunstwerk« und fand es nötig, »auf einige besonders schöne Stellen hinzuweisen«, weil man den Text nicht »ununterbrochen fort[]lesen« könne.¹ Ein anderer anonym Rezensent bezichtigte Stifters *Nachsommer* in der *Wiener Zeitung* einer »weitschweifigen umständlichen, ja unendlich behäbigen Redeweise, die Überflüssiges wiederholt« und »keine Frage mit ›ja‹ oder ›nein‹ beantwortet, ohne die Frage zu reproduzieren«.² Eduard Schmidt-Weissenfels ordnete den Roman ins »genre ennuyeux«³ ein. Friedrich Hebbel sah den »behäbigen Adalbert Stifter« (1805–1868; Abb. 2) als »überschätzte[s] Diminutivtalent« und warf ihm das »Aufdröseln der Form« und das »Zerkrümeln der Materie« vor.⁴ Und Wolfgang Menzel, auch er ein Literaturpapst seiner Zeit, übergang ihn in seiner Literaturgeschichte *Deutsche Dichtung von der*

¹ Moritz Enzinger (Hrsg.): Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Festgabe zum 28. Jänner 1968. Wien: Böhlau 1968. S. 219.

² Enzinger (Hrsg.): Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. S. 208.

³ Enzinger (Hrsg.): Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. S. 221.

⁴ Enzinger (Hrsg.): Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. S. 231.

älteren bis auf die neueste Zeit (1858/59) schlicht und einfach mit den Worten: »Die späteren Sachen Stifters sind weniger ansprechend«.⁵ Adalbert Stifters langer Prosatext *Der Nachsommer* ist von den Zeitgenossen zu guten Teilen als unzeitgemäßes, uninteressantes und im Grunde obsoletes Stück Literatur bezeichnet worden. Und als dann Jahrzehnte nach der 1857 erfolgten Publikation in drei Bänden ein später Ruhm wuchs – wesentlich begünstigt durch Friedrich Nietzsches Lob, der *Nachsommer* gehöre zu den wenigen Beispielen der deutschen Prosa-Literatur, die es verdieneten, »wieder und wieder gelesen zu werden«⁶ –, waren es doch bloße Umkehrungen der alten Urteile. Unter neuen ästhetischen Vorzeichen hielt Rainer Maria Rilke den Roman für »eines der unbeteiligten, gleichmäßigsten und gleichmütigsten Bücher der Welt«,⁷ und Hofmannsthal beschrieb 1924, was die Zeitgenossen als »altväterisch und beschränkt«, »ohne Farbe und weitschweifig« wahrgenommen hätten, als »zeitlos und doch sehr nahe«.⁸

Dieses Lob wiederum war problemlos und ohne terminologische Umformulierung neuerlich ins Gegenteil zu verkehren. Arno Schmidt befand nämlich 1958: »[D]as ›Zeitlose‹ war immer der Treffpunkt literarischer Drückeberger und menschlicher Deserteure«.⁹ Stifter war ihm »der sanfte Unmensch«, das »Unmenschliche« am *Nachsommer* schien ihm der Umstand, dass,

[w]ährend draußen, wie gesagt, die verhungerten Weber Fabriken stürmen, und die Donner des Krimkriegs brüllen, [...] man hier drinnen auf das angelegentlichste darüber [tüftle], ob man von dem Schloßchen den Außenputz der Wände entfernen solle, über die Zweckmäßigkeit dieses Anschlages und dessen vermeintlichen Kostenpunkt[.]¹⁰

⁵ Enzinger (Hrsg.): Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. S. 235.

⁶ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 2. München: dtv 1980. S. 9–704. S. 599.

⁷ Zitiert nach Joachim W. Störck: Stifter und Rilke. In: Lothar Stiehm (Hrsg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg: Stiehm 1968. S. 271–302. S. 293.

⁸ Hugo von Hofmannsthal: Stifters *Nachsommer*. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Rede und Aufsätze II (1914–1924). Hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main 1979. S. 220–227. S. 226.

⁹ Arno Schmidt: Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre *Nachsommer*. In: Ders.: Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Bd. 3: Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Zürich: Haffmans 1988. S. 162–185. S. 184.

¹⁰ Schmidt: Der sanfte Unmensch. S. 170.

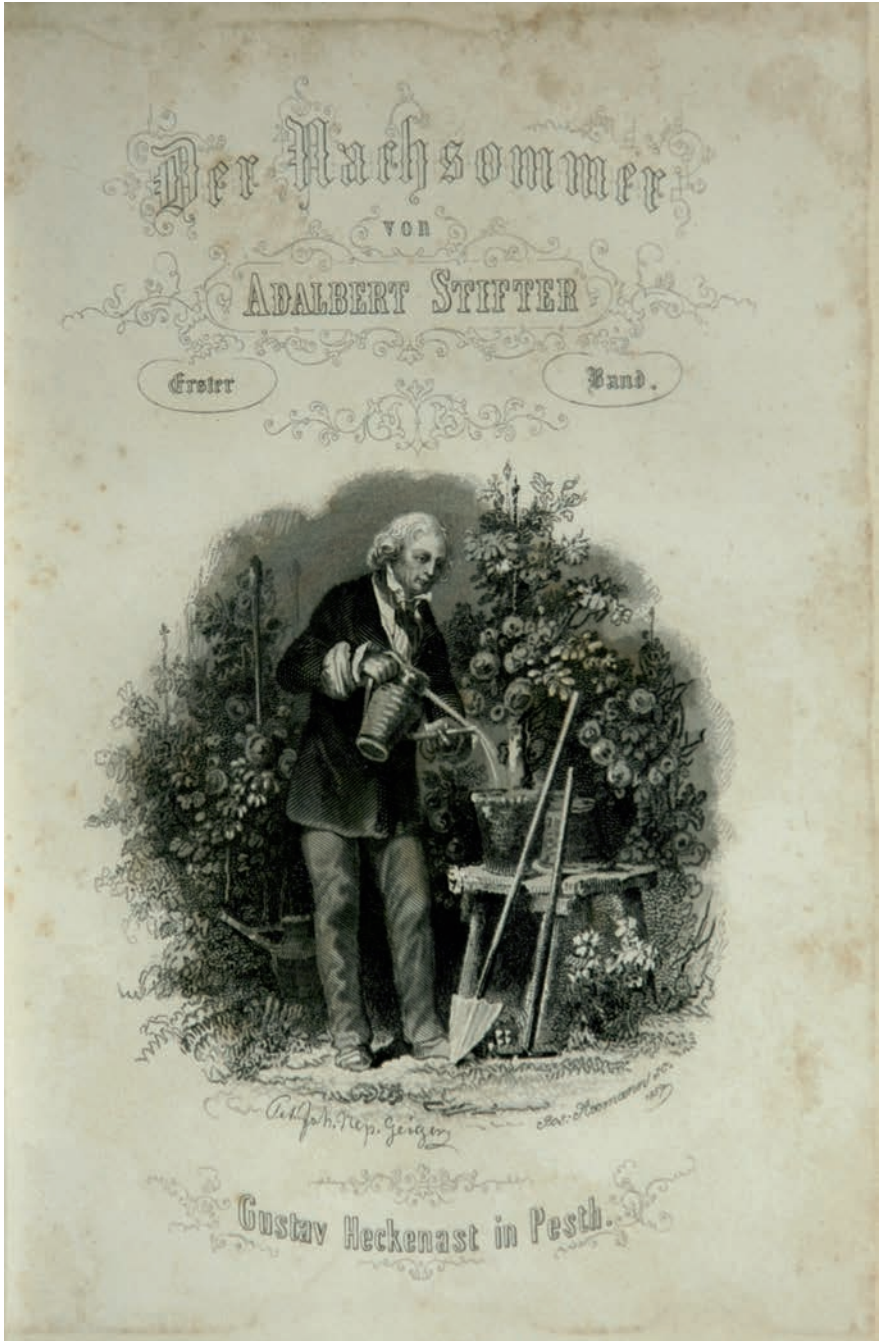


Abb. 1: Frontcover der Erstausgabe von Stifters *Der Nachsommer* (1857)

»Hinter der angeblichen Feinsinnigkeit und Gutherzigkeit« sah Schmidt »eine nicht mehr zu überbietende Härte und Gefühllosigkeit verborgen, vor der man nur zurückbeben kann«. ¹¹ Schmidt kritisierte mit klaren Worten sowohl die Selektivität des gezeigten Wirklichkeitsausschnitts wie auch den blinden Glauben an das Vorfindliche, welche die Handlung dominieren:

Das Sekretieren und Unterdrücken unangenehmer Fakten, das Verkapseln und Verdrängen – oder, weniger höflich ausgesprochen: die Vogel=Strauß=Praktik ! – StifTERS hat im *Nachsommer* den höchsten und bestürzendsten Grad erreicht; sichtbar wird der Super=Palmström, der uns weismachen möchte, »daß nicht passiert sein kann, / was nicht sein darf.« ¹²

Die Anspielung auf Christian Morgensterns Text und damit einhergehend auf die einige Jahrzehnte später in die Welt gekommene personifizierte Faktizität des Normativen – also das Gedicht *Palmström* – paart Schmidt mit dem Vorwurf »der typisch tüdesken Servilität der Helden«. ¹³ Seinen Halt findet diese Anklage in StifTERS Orientierung an der deutschen Kultur als Leitlinie für die österreichische Identität, besonders deutlich zum Ausdruck gelangend in der Auswahl der Texte für sein 1854 mit Johannes Aprent zusammen publiziertes *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung*.

Schmidts polemische Kritik einer problematischen Realitätsfixierung trifft aber auch grundlegende ästhetische Eigenheiten des Textes, nämlich seine sprachlichen Verfahren und seine Erzählweise. Diese lassen sich mit der Leidenschaft des Protagonisten Heinrich Drendorf für die »wirklichste Wirklichkeit« ¹⁴ in Zusammenhang setzen, also mit einer Auffassung der Welt, wie sie unabhängig von einer verzerrenden menschlichen Subjektivität gegeben sein soll. Dieses Anliegen einer »objektiven« Erfassung der Welt führt Stifter zu narrativen Bemühungen um die Differenzierung von Ich und Dingwelt, die eine überformende Vermischung von Objektbereich und subjektiven Zuschreibungen beseitigen will. Stifter ziele, so fasst Christian Begemann diesen Konsens der Forschung zusammen, auf eine Trennung der Sphären und eine »Desubjektivierung des Subjekts«, ¹⁵ die auch als Selbstkritik

¹¹ Schmidt: Der sanfte Unmensch. S. 169.

¹² Schmidt: Der sanfte Unmensch. S. 175. »Weil, so schließt er messerscharf, / nicht sein kann, was nicht sein darf.« Christian Morgenstern: Die unmögliche Tatsache. In: Ders.: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Unter der Leitung von Reinhardt Habel, hrsg. von Maurice Cureau u. a. Bd. III: Humoristische Lyrik. Hrsg. von Maurice Cureau. Stuttgart: Urachhaus 1990. S. 120.

¹³ Schmidt: Der sanfte Unmensch. S. 175.

¹⁴ Adalbert Stifter: Der Nachsommer [3 Bde.]. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald. Bd. 4,1 | 4,2 | 4,3: Der Nachsommer. Eine Erzählung. Hrsg. von Wolfgang Frühwald u. Walter Hettche. Berlin: Kohlhammer 1997 | 1999 | 2000. Bd. 4,1: S. 197. Im Folgenden werden diese drei Bände von StifTERS *Nachsommer* mit den Siglen »N1«, »N2« und »N3« sowie den entsprechenden Seitenangaben direkt im Fließtext zitiert.

¹⁵ Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart: Metzler 1995. S. 206 f.

der frühen eigenen, noch stark in romantischen Konzepten verhafteten Texte verstanden werden könne. Erzählerisch drückt sich das in einer ›Sicht von außen‹ aus, die das Abrücken von einer auktorialen, ›Allwissenheit‹ ausdrückenden Erzählhaltung bedeutet. Trotz interner Fokalisierung werden Introspektion und die Schilderung von Bewusstseinsvorgängen vermieden, und es werden wertende Adjektive und Metaphorik rigoros zurückdrängt.¹⁶ Damit einher geht eine Reduktion auf das Wahrnehmbare, die kommentarlose Wiedergabe des Gegebenen, die Bestandesaufnahme des Gegenständlichen, die jede Figuralität und Tropik der Sprache als gefährliche Störung identifiziert und Wortwiederholungen zur Folge hat. Gerade die ausufernden, oft peniblen Beschreibungen dienen dazu, die Ordnung der Welt möglichst unverfälscht in Sprache zu fassen und darzustellen. Im *Nachsommer* und noch ausgeprägter in den späteren Texten führt diese Absicht zu einer radikalen Artifizialität und Abstraktion, die den extremen Realismus in einen Anti-Realismus verkehrt und zu einer sprachlichen Klarheit findet, die »alles erfasst und nichts bedeutet«.¹⁷ Stifters ›Verbalrealismus‹, der auf die unmittelbare Deckungsgleichheit von Gemeintem und Gesagtem zielt, führt darüber hinaus zu einem ihm wiederholt attestierten »Zerfall des Erzählens«, den Eva Geulen auch als Stifters unabweisbare Modernität versteht.¹⁸

Auch auf der Handlungsebene und in der Erzählweise werden mit gleicher Intention und ähnlichen Effekten Wiederholungen verwendet. So sind durch Heinrichs wiederkehrende Reisen ins Gebirge, seine regelmäßigen Aufenthalte in der Stadt und seine dazwischenliegenden Aufenthalte auf dem Asperhof zyklische inhaltliche Strukturen erzeugt, die durch ihre Rhythmik die besondere Wirkung des Romans ausmachen.¹⁹ Und ostentativ wird der Roman durch eine sich über viele Seiten hinziehende Passage eröffnet, in der nicht singulativ ein einzelnes Ereignis einmal erzählt wird, sondern in dem iterativ einmal geschildert wird, was sich viele Male immer wieder zugetragen hat (N1 9–12).²⁰ Etabliert wird dabei eine häusliche Ordnung, in der die ›Regelmäßigkeit‹ dominiert und den Kindern als Habitus

¹⁶ Vgl. Karlheinz Rossbacher: Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen aus Gestaltungsperspektive. In: VASILO 17 (1968). S. 47–58. Vgl. auch Bege- mann: Die Welt der Zeichen. S. 208.

¹⁷ Walter Killy: Utopische Gegenwart. Stifter: *Der Nachsommer* (1857). In: Ders: Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts. München: Beck 1963. S. 83–103. S. 99. Vgl. Joseph Vogl: Der Text als Schleier. Zu Stifters *Der Nachsommer*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 34 (1990). S. 298–312. S. 311.

¹⁸ Eva Geulen: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München: ludicium 1992. S. 12, 34.

¹⁹ Vgl. Rudolf Wildbolz: Adalbert Stifter. Langeweile und Faszination. Stuttgart: Kohlhammer 1976. S. 116.

²⁰ Zur Differenzierung von singulativem und iterativem Erzählen vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überpr. und berichtigt von Isabel Kranz. 3., durchges. u. korr. Aufl. Paderborn: Fink 2010. S. 73–82.

ein formierender Lebensrhythmus auferlegt wird.²¹ Als das einzige wirklich große Ereignis des Romans, die Hochzeit, zu Ende gegangen ist, berichtet der Erzähler in einer eigentümlichen Mischung von zusammenfassendem und iterativem Erzählen: »So rückte nun die Zeit in ihr altes Recht, und ein einfaches gleichmäßiges Leben ging Woche nach Woche dahin.« (N3 281) Was hier zunächst in seiner starren Gleichmäßigkeit und durch den Verweis auf das »alte[] Recht« der Zeit als konservativ-restaurativer Disziplinierungszwang bürgerlichen Formats erscheint, kann gleichwohl mit Gérard Genette auch als Etappe auf dem Weg zum modernen Erzählen verstanden werden. Genette zeigt, wie noch bei Honoré de Balzac die iterative Erzählung ganz im Dienst der singulativen steht, wie sie bei Flaubert an Umfang und Autonomie gewinnt und bei Marcel Proust dominant und strukturbildend wirkt.²² Stifter befindet sich in dieser Hinsicht mit Gustave Flaubert auf Augenhöhe.²³

Davide Giuriato weist als »ethisches Vorhaben« des *Nachsommer*-Romans den Versuch aus, »den abstrakten Raum der Begriffe zur Wirklichkeit hin« so zu öffnen, »dass diese nach Möglichkeit als rationale Ordnung fixiert und verfügbar wird«²⁴ – was freilich jene Einschränkungen und Verkürzungen der Realität zur Folge hatte, die Schmidt so wortreich geißelte. Dabei sei, so Giuriato weiter, Stifter von den empirischen Wissenschaften der Zeit inspiriert und wolle objektive Gesetzmäßigkeiten natürlicher und sozialer Vorgänge ermitteln.²⁵ In der Tat fällt die Phase von Stifters radikalisierte Zuwendung zur »Sicht von außen« in jene Epoche der Durchsetzung der epistemischen Tugend »mechanischer Objektivität«, welche die Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison für die 1850er Jahre ansetzen und die eine mit subjektiver Idealisierung arbeitende Bemühung um »Naturwahrheit« in den Hintergrund drängt.²⁶ Stifters *Nachsommer* stellt in gewisser Hinsicht ein zu diesem wissenschaftlichen Paradigmenwechsel paralleles wissenspoetologisches Unternehmen im Bereich der Dichtung dar, und ich möchte im Folgenden versuchen, Stifters lange Erzählung aus der Perspektive ihrer Involvierung in Verfahren und Wissensbestände der Naturwissenschaften zu

²¹ »Wir hatten in der Wohnung jedes ein Zimmerchen, in welchem wir uns unseren Geschäften, die uns schon in der Kindheit regelmäßig aufgelegt wurden, widmen mussten, und in dem wir schliefen.« (N1 9)

²² Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 75.

²³ Zu dieser Parallele vgl. auch Wolfgang Matz: 1857 – Flaubert, Baudelaire, Stifter. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

²⁴ Davide Giuriato: »klar und deutlich«. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Rombach 2015. S. 357.

²⁵ Vgl. Giuriato: »klar und deutlich«, S. 357.

²⁶ Vgl. Lorraine Daston u. Peter Galison: Objektivität. Übers. von Christa Krüger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 45–55.

erschließen. Ich möchte damit versuchen, wesentliche Aspekte des *Nachsommers* aus dieser zugegebenermaßen einseitigen und speziellen Sichtweise zu behandeln.²⁷

Eine solche Lektüre richtet sich gegen einen prominenten, noch immer dominanten Zug der Forschung, der die Poetik des Romans aus den angeblich klassizistisch-restaurativen Anschauungen des Baron von Risach, der als Mentor des Ich-Erzählers Heinrich von Drendorf fungiert, ableitet. Risach ist der Besitzer des Asperhofs, der wie der benachbarte Sternenhof ein landwirtschaftliches Reformunternehmen darstellt. Dessen Verfahren der mit wissenschaftlicher Expertise durchgeführten Melioration der Natur wurde als ideologischer Maßstab des Romans verstanden,²⁸ und auch die Bemühungen um die Restauration von Möbeln und Altären, die zentrale Stellung, die der Marmorstatue im Risach'schen Haus zukommt, und die Gespräche über Kunst und Literatur sind als eine auf die Antike ausgerichtete, konservativ-restaurative Weltsicht gedeutet worden, die in der statischen Sprachhandhabung sich ebenso spiegle wie im harmonisierenden Isolationsismus der erzählten Handlung, die sich zum überwiegenden Teil auf den genannten Höfen und auf Reisen im Gebirge abspielt.²⁹

Gegen eine Festlegung auf klassizistisch-restaurative Erstarrung sprechen hingegen Passagen, in denen auch Risach von einer unhintergehbaren Historizität und damit einer kulturellen Relativität alles Gewordenen ausgeht. Er schätzt dabei die eigene Zeit als eine »Übergangszeit« ein, »nach welcher eine kommen wird, von der das griechische und römische Altertum weit wird übertroffen werden« (N2 227). Hier wendet sich die Einsicht in die geologische »Tiefenzeit« in die Erwartung einer grundstürzend neuen Zukunft, und das »besonder[e] Gewicht an der Weltuhr« sollen dabei die »Naturwissenschaften« sein. Von ihnen erwartet Risach eine »Umgestaltung der Welt und des Lebens«, deren Ausmaß wir »jetzt noch nicht ahnen« könnten, die aber »eine Zeit der Größe« bringen wird, »die in der Geschichte noch nicht dagewesen ist« und die »Stufen nach Stufen in Jahrtausenden erstiegen« werden wird (N2 227 f.). Ausgehend von dieser Stelle werde ich nun entfalten, inwiefern die Dynamik der Naturwissenschaften im *Nachsommer* von grundlegender Bedeutung ist und wie sie den vermeintlich starren und

²⁷ Hierfür greife ich teilweise auf zwei bereits publizierte eigene Aufsätze zurück: Michael Gamper: Adalbert Stifter, *Der Nachsommer* (1857). In: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes u. Yvonne Wübben (Hrsg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013. S. 370–374. Michael Gamper: Vorsicht. Emergenz eines Dispositivs der Moderne. Berlin: Alpheus 2015 (= Labor der Phantasie 4).

²⁸ Begemann: Die Welt der Zeichen. S. 321–350.

²⁹ Diese Ansicht geht zurück auf Hannelore Schlaffer u. Heinz Schlaffer: Exkurs: Die Restauration der Kunst in Stifters *Nachsommer*. In: Dies.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975. S. 112–120. S. 114 f. Sie wurde seither bis in die Gegenwart immer wieder affirmierend zitiert. Zur Kritik an dieser Position unter Bezugnahme auf weitere Literatur vgl. Peter Schnyder: Schrift – Bild – Sammlung – Karte. Medien geologischen Wissens in Stifters *Nachsommer*. In: Michael Gamper u. Karl Wagner (Hrsg.): Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit. Zürich: Chronos 2009. S. 235–248.

erstarrten Rahmen der nachsommerlichen Welt in Bewegung zu versetzen versteht. Diese Lektüre soll auch zeigen, wie dadurch die Befassung mit der Zukunft sich in den Vordergrund schiebt und die Rede von den restaurativen Tendenzen des Romans relativiert.

(2) Textanalyse: Stifters naturwissenschaftliche Futurologie

Die Wissenschafts-Thematik rückt im *Nachsommer* zunächst durch den Ausbildungsgang des Protagonisten und Ich-Erzählers Heinrich Drendorf in den Fokus. Programmatisch heißt es in der Exposition des Romans: »Er bestimmte sich nehmlich zu einem Wissenschaftler im Allgemeinen.« (N1 17) Mit diesen Worten beschreibt Heinrich, wie er auf Geheiß seines Vaters zu seinem »Lebensberuf« (N1 17) kommt, eine Entscheidung, die große Teile der weiteren Handlung bestimmt. Der Protagonist wendet sich besonders der Geologie zu. Durch die Begegnung mit dem väterlichen Freund Risach werden Meteorologie, Botanik und Mineralogie thematisiert. Aber auch die historische Beschäftigung und die Restaurierung von Möbeln sowie die Sammlung und Auseinandersetzung mit Kunstwerken lassen einen systematischen Zugang zu den Dingen erkennen, der sich von einer naturwissenschaftlichen Methodik ableitet. Im Weiteren lassen sich ähnliche Tendenzen hinsichtlich sozialwissenschaftlicher und betriebswirtschaftlicher Ansätze feststellen, und selbst für pädagogische und lebenspraktische Verfahren haben naturwissenschaftliche Praktiken Vorbildfunktion.³⁰

Persönliches Vorbild für die wissenschaftliche Tätigkeit Heinrichs ist ohne Zweifel Alexander von Humboldt. Dessen wissenschaftliches Werk wird beim ersten Besuch im »Rosenhaus«, wie der Asperhof auch genannt wird, erwähnt (vgl. N1 57, 78, 79), und im Besonderen kann der Wissenschaftsstil Heinrichs (und schließlich auch Risachs) auf Humboldt zurückgeführt werden.³¹ Humboldts Versuch, die Genauigkeit von Detailstudien zu verbinden mit einem synthetisierenden Blick auf die Welt als Ganzes, der sowohl Natur als auch Kultur umfasst und im seit 1845 erscheinenden Hauptwerk *Kosmos* seinen deutlichsten Ausdruck findet, spiegelt sich in Risachs Lebensentwurf ebenso wie in Heinrichs Werdegang. Die Naturwissenschaften gehören wesentlich zum vollwertigen Bildungsgang dazu, und insbesondere die methodische Strenge der wissenschaftlichen Verfahren findet auch Anwendung auf andere Gebiete und die Lebensführung im Allgemeinen. Die

³⁰ Vgl. Martin Selge: Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft. Berlin: Kohlhammer 1976.

³¹ Vgl. Franziska Schöller: Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters *Nachsommer*. In: Sabina Becker u. Katharina Grätz (Hrsg.): Ordnung – Raum – Ritual. Heidelberg: Winter 2007. S. 261–285. Vgl. auch Eva Sophie Wiedemann: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*. Frankfurt am Main: Lang 2009. S. 99–138.